Romuald Oramus
Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej
w Krakowie, Polska
roramus@wp.pl
ORCID: 0000-0003-1099-868X

Obrazy katedr

DOI: 10.15584/setde.2026.19.8

Abstrakt
Zagadnienie katedry zajmuje szczególne miejsce w mojej twórczości od 2007 roku. Rozbudowane serie obrazów i grafik to wielowarstwowy splot autorskich poszukiwań, w których ikonografia tematu, teologiczne konteksty znaczeń splatają się z historią oraz symboliką przedstawień świątyni. Prace łączą syntezę formy z narracyjnymi opracowaniami, w których geometria porządkująca ich kompozycje współgra ze swobodnymi malarskimi i graficznymi cechami rozbudowanej i reliefowej materii, z tonalną wibracją koloru, akcentami światła tworzącego dramaturgię lub harmonię obrazowań.

Malarski cykl Katedra (2007–2022), a w grafice cykl Katedra Prousta (2016–2019) to w dużym stopniu rozważania o czasie, o doświadczeniu bycia w katedrze, o egzystencjalnej wędrówce łączącej ziemski i niebiański porządek istnienia. Rozważania o doświadczaniu nie tylko chwilowych wzruszeń przechodnia, ale również o próbie ukazania trwałego porządku obrazowego mikroświata wyrastają na anagogicznych tęsknotach oraz na utrwaleniu ulotnego doświadczenia numinosum. Droga po polifonicznej przestrzeni katedry jest tu wielokrotnie metaforycznym przemieszczaniem się po labiryncie poznania, procesem odkrywania zatartych w czasie znaczeń. Poczucie świętości i wzniosłości wnętrza katedry wzmacniane jest podkreślanym w pracach muzycznym kontekstem formy. W ostatnich realizacjach pojawiają się fragmenty chorałowych transkrypcji związanych z konkretnymi antyfonami czy graduałami (cykle Katedra – chorał, Warstwy – chorał, 2022–2024). Nakładają się na nie dodatkowe znaki i piktogramy, wektory horyzontalnego i wertykalnego porządku, fragmenty architektonicznych rysunków, ślady artefaktów kultury, nieczytelnych w pełni fragmentów pisma, jakby jedynie zdawkowo wydobywanych, wciąż aktualnych dawnych myśli (cykl Warstwy, 2022–2024).

Romuald Oramus
University of the National Education Commission
in Kraków, Poland
roramus@wp.pl
ORCID: 0000-0003-1099-868X

Images of cathedrals

Abstract
The cathedral as a topic has held a special place in my work since 2007. The extensive series of paintings and prints represent a multi-layered nexus of my own explorations, in which the iconography of the subject and theological contexts of meaning intertwine with the history and symbolism of depictions of churches. The works combine a synthesis of form with narrative elaborations, in which the geometry that orders their compositions interacts with the free painterly and graphic qualities of the expanded and relief-like material, with the tonal vibration of colour, accents of light, creating the drama or harmony of the imagery.

The painting series *Katedra [Cathedral]* (2007–2022) and the graphic series *Katedra Prousta [Proust's Cathedral]* (2016–2019) are to a large extent reflections on time, on the experience of being in a cathedral, on the existential journey connecting the earthly and the heavenly order of existence. Reflections not only on experiencing the momentary emotions of a passerby, but also on the attempt to depict the lasting order of the painterly microcosm, are rooted in anagogical longings and the perpetuation of the fleeting experience of the *numinous*. The path through the polyphonic space of the cathedral is a multiple, metaphorical movement through the labyrinth of cognition, a process of discovering meanings blurred by time. The sense of the sacredness and sublimity of the cathedral's interior is emphasized in these works by the musical context of form. What appears in my recent works are fragments of chorale transcriptions associated with specific antiphons or graduals (the series: *Katedra – chorał [Cathedral – Chorale]* and *Warstwy – chorał [Layers – Chorale],* 2022–2024). They are superimposed with additional signs and pictograms, vectors of horizontal and vertical order, fragments of architectural drawings, traces of cultural artifacts,

partly illegible fragments of writing, as if these were some old thoughts, still current but evoked casually (the series *Warstwy [Layers]*, 2022–2024).

The *Katedra [Cathedral]* series is also a long-standing, unique creative experience, the author's own path of discovery, the temporal process of exploring what is hidden most deeply.

Keywords: cathedral, labyrinth, chorale, space, memory

I have been painting cathedrals since 2007. What seemed like a fleeting glimpse into the distant past of Romanesque and Gothic architecture, year after year became a multi-layered creative experience. For me, it has been an unpredictable journey into the unknown... The multi-figure compositions of paintings and graphics from earlier years, grotesque and exaggerated stories about individuals and groups of people playing their roles in the historical and current theatre of life, have given way to depictions of spaces generally devoid of people, their costumes or masks, without an assumed role in a specific ceremonial or social ritual. The mundaneness of horizontal representations has given way to more elevated points of view[1].

It is the Kraków perspective of perceiving the past as open to the future that has undoubtedly been a source of support here. The windows of my studio face the most important points of the city's history and tradition, simultaneously providing a glimpse into the current events of the Main Market Square. The distant perspective of the Wawel Castle with its cathedral, the towers and domes of nearby churches, and above all, the mysterious atmosphere of St Mary's Basilica – all this has powerfully determined such a mental and spiritual journey. The influence of Gothic churches, not only in Kraków, but also in Gdańsk, Toruń, Wrocław, Poznań, and journeys along selected routes of medieval cathedrals and churches in France, Spain, and Italy, became increasingly evident. The examples of constructing architectural spaces observed there were largely complemented by the features of the vast surrounding spaces, where temples were created in the perspective of two opposing orders: horizontal and vertical. The context of such a space in relation to the low cloud ceiling – the heavenly vault of nature, including

[t]he experience of the open space of the sea, the feeling of rising above the mundane horizon of vision, so strong when travelling along the coast of northern and north-western France, was, in my personal opin-

[1] Cf. the website https://oramus.art for an extensive presentation of artworks and articles related to this text.

Cykl *Katedra* to także wieloletnie, wyjątkowe doświadczenie twórcze, własna droga poznania autora, temporalne odkrywanie tego, co najgłębiej ukryte.

Słowa kluczowe: katedra, labirynt, chorał, przestrzeń, pamięć

Katedry maluję od 2007 r. To, co zdawało się chwilowym spojrzeniem w odległą przeszłość architektury romanizmu i gotyku, rok po roku stawało się wielopoziomowym twórczym doświadczaniem. Była to dla mnie podróż nieprzewidywalna w nieznane… Wielofiguralne kompozycje obrazów i grafik z lat wcześniejszych, pełne groteski i przerysowań opowieści o indywiduach i zbiorowiskach ludzi odgrywających swe role w historycznym i aktualnym teatrze życia ustąpiły obrazowaniu przestrzeni na ogół bez ludzi oraz ich kostiumu czy maski, bez przyjętej roli w określonym ceremoniale czy społecznym rytuale. Przyziemność horyzontalnych przedstawień ustępowała bardziej wzniosłym punktom spojrzenia[1].

Niewątpliwym wsparciem była tu krakowska perspektywa dostrzegania przeszłości otwartej na przyszłość. Okna mojej pracowni zwrócone są na najważniejsze punkty historii i tradycji miasta, dając zarazem spojrzenie na aktualność wydarzeń sceny Rynku Głównego. Daleka perspektywa Zamku Wawelskiego z katedrą, wieże oraz kopuły pobliskich kościołów, a nade wszystko misteryjny klimat Bazyliki Mariackiej – to wszystko z wielką mocą determinowało taką mentalną i duchową podróż. Coraz silniejsze były oddziaływania gotyckich kościołów nie tylko Krakowa, ale m.in. Gdańska, Torunia, Wrocławia, Poznania oraz podróży po wybranych szlakach średniowiecznych katedr i kościołów Francji, Hiszpani czy Włoch… Dostrzegane tam przykłady konstruowania architektonicznej przestrzeni w dużym stopniu dopełniane były cechami rozległych przestrzeni otoczenia, gdzie świątynie powstawały w perspektywie dwóch przeciwstawnych porządków: horyzontalnego i wertykalnego. Kontekst takiej przestrzeni w relacji do niskiego pułapu chmur – sklepienia niebieskiego natury, w tym

Doświadczenie otwartej przestrzeni morza, uczucie wznoszenia się ponad przyziemny horyzont widzenia, tak silne w podróży po wybrzeżu północnej i północno-zachodniej Francji, w moim osobistym odczuciu były komplementarne do postrzegania katedr gotyckich, spotykanych na terenie Ile de France i na trasach przejazdu do północnej Hiszpanii[2].

[1] Zob. strona internetowa https://oramus.art; tam szeroka prezentacja dzieł i artykułów związanych z niniejszym tekstem.

[2] R. Oramus, „Francuskie impresje", w: B. Krasnowolski, R. Oramus, *Katedra* (Kraków, 2012), 48.

Sensy obrazów z cyklu *Katedra* kryją się w wielu warstwach znaczeniowych. Ich struktura kształtowana jest poprzez różnorodne formalne środki – od geometrii, poprzez iluzję, wzajemne narracyjne relacje wyrażane formą, kolorem, światłem i materią, do przedstawień symbolicznych i metaforycznych, w których sporadycznie pojawiają się postacie. Uwzględniają ikonografię tematu, ale są też obrazy wykraczające poza nią, skupiające uwagę na bardziej strukturalnych środkach wyrazu, wyrażających dychotomię ogólnego porządku – współistnienia elementów miary, rytmu i geometrii ze sferą ekspresywnych i dysharmonijnych napięć materii[3].

W istocie wszystkie prace sięgają do ideowych, metafizycznych i antropologicznych korzeni – tam, gdzie katedra się rodziła z pragnieniem materializowania idei porządku uniwersalnego, wyrażania tego, co boskie, ale i tego, co ludzkie. Z poczuciem wzniosłości i sensu ludzkiego życia, dopełniającego ziemską horyzontalną miarę i nadającego materii życia możliwość wcielenia się w morfologię katedry i odwrotnie.

Choć dla całego cyklu obrazów większość inspiracji trzeba lokować częściowo w sztuce romańskiej, ale głównie w gotyku XII–XV wieku, to jednak widoczna jest w nich ahistoryczność formy i ikonografii. Trudno uciec od nowożytnych form kontynuujących średniowieczne pojęcie świątyni jako kosmogonii widoczne w neogotyku czy też od odniesień do porenesansowej lekcji antycznego porządku. Prace są nie tylko efektem naocznej obserwacji, ale i w dużym stopniu konsekwencją ponowoczesnej fuzji międzykulturowych, anagogicznych znaków, w których jest miejsce dla osobistej hierofanii. Katedry odwołują się do tradycji bizantyjskiej ikony, gdzie płaski, lub stopniowo modulowany, nasycony i świetlisty kolor wyraża przestrzeń symboliczną. Odwołują się również do siedemnastowiecznych gier z widzem w relacji „iluzja a realizm" z możliwością perspektywicznych przedstawień rzeczywistości, w oparciu o które oko obserwatora podąża niejednokrotnie w złudnych kierunkach jej identyfikacji – jak w obrazach typu trompe l'oeil czy w obserwowanych optycznych sztuczkach ukazywania wnętrz w kasetach perspektywicznych[4]. Wreszcie ślady tenebryzmu prowadzą ku przestrzeni opowiadanej, swoiście narracyjnej, o symbolicznej wymowie zmagania się stref światła i mroku, w których rozpoznanie motywów jest czasową drogą ku próbie ogarnięcia przedstawionej całości. W takim narracyjnym kontekście obrazy tkwią głęboko w dziewiętna-

[3] Na temat zróżnicowanej struktury cyklu *Katedra*, w tym emocjonalnego wyrazu wielu prac, pisała Anna Budzałek. Zob. A. Budzałek, „W świetle katedr", w: *W nurcie czasu. Romuald Oramus. Malarstwo i grafika z lat 1981–2021*, red. S. Stankiewicz (Kraków, 2021), 14–25.

[4] O szerokim kontekście iluzjonizmu w malarstwie holenderskim XVII w. traktuje opracowanie: A. Ziemba, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580 – 1660* (Warszawa, 2005), 174–176.

ion, complementary to the perception of the Gothic cathedrals encountered in the Ile de France and on the routes to northern Spain[2].

The meanings of the paintings from the *Katedra [Cathedral]* series are hidden in multiple layers of meaning. Their structure is shaped by a variety of formal means – from geometry, to illusion, to narrative interrelationships expressed through form, colour, light, and material, to symbolic and metaphorical representations in which human figures appear sporadically. The representations comply with the iconography of the subject, but there are also images that transcend it, focussing attention on more structural means of expression, expressing the dichotomy of the overall order – the coexistence of elements of measure, rhythm, and geometry with the sphere of expressive and disharmonious tensions of matter[3].

In essence, all the works reach back to their ideological, metaphysical, and anthropological roots – where the cathedral was born with the desire to materialise the idea of universal order, to express the divine, but also the human. With a sense of the sublimity and meaning of human life, complementing the earthly horizontal dimension and giving the matter of life the ability to embody the morphology of the cathedral, and vice versa.

Although the entire series of paintings draws most of its inspirations partly from Romanesque art, but primarily from the Gothic style of the 12th–15th centuries, the ahistorical nature of their form and iconography is evident. It is difficult to escape the modern forms that continue the medieval concept of the church as cosmogony evident in Neo-Gothic, or the references to the post-Renaissance lesson of the ancient order. My works are a result not only of firsthand observation but also, to a large extent, a consequence of a postmodern fusion of cross-cultural, anagogical signs, which allow for personal hierophany. These cathedrals draw on the tradition of Byzantine icons, where flat, or gradually modulated, saturated and luminous colour expresses a symbolic space. They also reference seventeenth-century games played with the viewer in the relationship between "illusion and realism," with the possibility of perspectival representations of reality, often leading the observer's eye in deceptive directions of identification – as in trompe l'oeil paintings or the observed optical tricks of depict-

[2] R. Oramus, „Francuskie impresje", in: B. Krasnowolski, R. Oramus, *Katedra* (Kraków, 2012), 48.

[3] The diverse structure of the series *Katedra [Cathedral]*, including the emotional expression of many works, was discussed by A. Budzałek, "W świetle katedr", in: *W nurcie czasu. Romuald Oramus. Malarstwo i grafika z lat 1981–2021*, ed. S. Stankiewicz (Kraków, 2021), 14–25.

ing interiors in perspective cassettes[4]*. Finally, traces of tenebrism lead to a narrative space, peculiarly narrative, with a symbolic meaning of the struggle between spheres of light and darkness, in which the recognition of motifs is a temporal path toward an attempt to comprehend the presented whole. In such a narrative context, the paintings are deeply rooted in nineteenth-century historiography, according to which buildings were to be designed in accordance with the category of emouvoir, stirring emotions, and the concept of architecture parlante, whose appearance harmonises with the character and type of the building*[5].

Initially, the structure of the painted cathedrals became a unique synthesis of their specific essence. The construction of the paintings from the years 2007–2011 is, in their proportions and internal divisions, a balanced relationship of linear and planar elements.

The topic of cathedrals is connected with a separate issue of the architectural idea concerning the construction and precision of measurement, the symbolic meaning of the number multiplying a specific metric unit in accordance with the Neoplatonic philosophy of understanding beauty, truth, and goodness – as a triad of interdependent, sought-after and precious values, especially in the era of cathedrals of the 12th–14th centuries (kalokagathia). Significant here is the ideal proportion of numbers in the ratios 1:1, 1:2; 2:3, the golden ratio, and the proportions of the Pythagorean triangle 3:4:5. The cathedral is an example of the possibility of using constructional logic and courage, and the resulting "good beauty," as a form subject to the law of gravity, while simultaneously encompassing a diaphanously constructed space at several height levels and within several length segments, i.e. bays[6] **[fig. 1]**.

Paintings from that period are more abstract than those depicting specific examples of a cathedral interior viewed from a chosen vantage point, although such a mode of depiction has also emerged over time. Instead, there are clear references to the structure of the church interior and the experience of perceiving it over time. Certain elements of the cathedral's structure are clearly revealed here; we perceive the

[4] The broad context of illusionism in 17th-century Dutch painting is discussed in the study: A. Ziemba, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660* (Warszawa, 2005), 174–176.

[5] Cf. R. Oramus, "Droga do katedr", in: Krasnowolski, Oramus, *Katedra*, 46. Cf. also: W. Bałus, *Gotyk bez Boga? W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku* (Toruń, 2011), 69–84.

[6] Cf. R. Oramus , "Impresje francuskie", 48. Cf. also: O. von Simson, *The Gothic Cathedral. Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*, 1956.

stowiecznej historiografii, według której budowle miały być opracowywane wg kategorii emouvoir, poruszającej emocje oraz koncepcji architecture parlante, swoim wyglądem współgrającą z charakterem i typem budowli[5].

Na początku struktura malowanych katedr stawała się swoistą syntezą określonej ich istoty. Konstrukcja obrazów z lat 2007–2011 jest w proporcjach i wewnętrznych podziałach wyważoną relacją linearnych i płaszczyznowych elementów.

Rozprawianie o katedrach wiąże się z odrębnym zagadnieniem architektonicznej idei w zakresie konstrukcji i precyzji pomiaru, symbolicznego znaczenia liczby powielającej określoną metryczną jednostkę zgodnie z neoplatońską filozofią rozumienia piękna, prawdy i dobra – jako triady współzależnych poszukiwanych i cenionych wartości, szczególnie w czasach katedr okresu XII –XIV w. (kalokagatia). Znaczenie ma tu idealna proporcja liczb w stosunku 1:1, 1:2; 2:3, złoty podział czy proporcje trójkąta pitagorejskiego 3:4:5. Katedra jest przykładem możliwości wykorzystania logiki i odwagi konstrukcyjnej oraz rodzącego się z tego „dobrego piękna" jako formy poddanej prawu ciążenia, a zarazem zagarniającej skonstruowaną diafanicznie przestrzeń na kilku poziomach wysokości i w obszarze kilku, kilkunastu segmentów długości, czyli przęseł[6] **[il. 1]**.

Obrazy z tego okresu są bardziej abstrakcyjne niż przedstawiające określone przykłady wnętrza katedry postrzeganej z wybranego punktu widzenia, choć taki sposób obrazowania z czasem także się pojawił. Mamy tu natomiast wyraźne odniesienia do konstrukcji wnętrza świątyni oraz doświadczenia jej postrzegania w czasie. Pewne elementy struktury katedry wyraźnie się tu ujawniają, dostrzegamy rytmy poszczególnych przęseł, rozpoznajemy różne typy fragmentów sklepień, maswerków, witrażowych okien, kolumn i pilastrów, ale w niektórych sytuacjach jakby one zanikają. To, co w ich percepcji zdaje się zmysłowe i subiektywnie postrzegane za sprawą wewnętrznego światła/koloru – a dominują tu błękity, tony srebrzyste i złotawe, zielenie, czerwienie i brązy, a także granaty i czernie – wsparte jest wyraźnym zaznaczeniem kształtu danego rzutu poziomego, planu katedry **[il. 2]**.

Teoria liczb zastosowana w muzyce ma swój odpowiednik w średniowiecznej architekturze i w sztukach pięknych – malarstwie witrażowym, tablicowym, rzeź-

[5] Zob. R. Oramus, „Droga do katedr", w: Krasnowolski, Oramus, *Katedra*, 46. Zob. też: W. Bałus, *Gotyk bez Boga? W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku* (Toruń, 2011), 69–84.

[6] Zob. R. Oramus, „Impresje francuskie", 48. Por. O. von Simson, *Katedra gotycka (The Gothic cathedra*, 1956) (Warszawa, 1989).



1. R. Oramus, *Katedra III*, akryl, olej na płótnie, 140×81cm, 2007–2010; kol. prywatna; fot. J. Ruciński

1. R. Oramus, *Cathedral III*, acrylic and oil on canvas, 140×81 cm, 2007–2010; private collection; photo: J. Ruciński



2. R. Oramus, *Katedra VII*, akryl, olej na płótnie, 130×85 cm, 2007–2010; fot. J. Ruciński

2. R. Oramus, *Cathedral VII*, acrylic and oil on canvas, 130×85 cm, 2007–2010; photo: J. Ruciński

bie oraz księgach muzycznych modlitewników – graduałów, antyfonarzy, psałterzy. Harmonię barw kształtowano poprzez właściwe zestrojenie kolorów podstawowych (z nieznacznym modulacyjnym zróżnicowaniem stopnia nasycenia i natężenia). Podobnie jak w teorii dźwięków, w estetyce piękna Jana Szkota Eriugeny (IX wiek) i Tomasza z Akwinu (XIII wiek) dźwięczny kolor musiał odpowiadać pojęciu claritas, tzn. jasności i świetlistości – była to istotna kontynuacja bizantyjskiego pojęcia emanacji Boga jako światła, sformułowanego także w teologii piękna Pseudo-Dionizego Areopagity (V wiek). Dźwięczne tony wyszukanych barwników, związane ze średniowieczną hierarchią symbolicznej wymowy kolorów, sprzyjać miały scholastycznie przypisanej konstrukcji transcendentnego porządku (Hierarchia Niebieska określająca muzyczną strukturę wszechświata)[7].

[7] Zob. R. Oramus, „Dźwięki katedr", w: Krasnowolski, Oramus, *Katedra*, 64–66. Por. też: U. Eco, „Estetyka światła", w: idem, *Sztuka i piękno w średniowieczu* (Kraków, 1997), 62–67.

rhythms of individual bays, and recognise fragments of various types of vaults, tracery, stained-glass windows, columns, and pilasters, but in some situations they seem to disappear. What seems sensual and subjective in their perception due to internal light/colour – dominated here by blues, silvers and golds, greens, reds, and browns, as well as navy blues and blacks – is supported by a clear indication of the shape of a given horizontal projection, the plan of a cathedral **[fig. 2]**.

The theory of numbers applied to music has its counterpart in medieval architecture and the fine arts – stained glass painting, panel painting, sculpture, and musical prayer books – graduals, antiphonaries, and psalters. Colour harmony was shaped by the proper tuning of primary colours (with slight modulatory variations in saturation and intensity). As in the theory of sound, in the aesthetics of beauty of John Scotus Eriugena (9th



3. R. Oramus, *Katedra XV*, akryl, olej na płótnie, 115×70 cm, 2008–2011; kol. Muzeum Archidiecezjalne w Krakowie; fot. J. Ruciński

3. R. Oramus, *Cathedral XV*, acrylic and oil on canvas, 115×70 cm, 2008–2011; collection of the Archdiocesan Museum in Kraków; photo: J. Ruciński

century) and Thomas Aquinas (13th century), a resonant colour had to correspond to the concept of claritas, that is, clarity and luminosity – this was a significant continuation of the Byzantine concept of God's emanation as light, also formulated in the theology of beauty of Pseudo-Dionysius the Areopagite (5th century). The resonant tones of sophisticated dyes, related to the medieval hierarchy of the symbolic meaning of colours, were to support the scholastic construction of the transcendent order (the Heavenly Hierarchy defining the musical structure of the universe)[7].

The clarity of the geometric divisions present here and the chromatic purity of colours, the modularity of individual fragments of naves, transepts, chapels

Wyrazistość obecnych tu geometrycznych podziałów i chromatyczna czystość barw, modularność poszczególnych fragmentów naw, transeptów, kaplic i obejść oraz rozciągające się nad nimi sklepienia przypominają, iż na początku była uporządkowana i zharmonizowana idea świątyni, w swej istocie niezmienna i kanoniczna, oddająca w materii drewna, kamienia lub cegły doskonałość liczby i proporcji boskiego planu stworzenia, w którym poza wyznaczonym ideałem czy kanonem jest także miejsce na indywidualne doświadczenie bycia w katedrze, w różnych interwałach czasu **[il. 3]**.

Uniwersalizowanie widzenia [świątyni] *szuka wsparcia w określonych ikonograficznych wzorcach, porządkujących całość schematach planu centralnego lub krzyża łacińskiego, gdy wszechświat w wymiarze ziemskim może być potraktowany jako świątynia, budowla o określonym przeznaczeniu łączącym sferę profanum i sacrum. Trzyczęściowa świątynia Salomona jako architektoniczny pierwowzór dla późniejszych katedr w wymogach proporcji i przeznaczenia poszczególnych jej części łączyła sferę ziemską (przedsionek) z miejscem kultu dla wiernych (Miejsce Święte, Przybytek, dawny Mojżeszowy Namiot Spotkania) z dodatkowym miejscem za zasłoną wydzielonym dla kleru (Święte Świętych, Miejsce Najświętsze). W wielu obrazach Katedr i ta idea współistnienia trzech stref w obrębie zintegrowanej całości przybiera formę kompozycyjnych trój- lub dwupodziałów z wyraźnym wyodrębnieniem obszaru sklepienia oraz czasem nieokreślonych, czasem wyraźnych śladów wykopalisk, ruin – miejsc fakturowej ziemistej materii (niektóre obrazy mają podtytuły „Z nieba i z ziemi")*[8] **[il. 4]**.

Doświadczanie katedry w relacji horyzont życia – wzniosłość myśli i ducha nieuchronnie nabiera cech podmiotowych. Fenomen chwili przeżywania wzruszeń, zachwytów, zadziwienia czy zaskoczenia odczuwanych w katedrze na ogół jest „swój", indywidualnie zaistniały, stąd trudno definiować istotę jej odbioru tylko przez pryzmat teologicznych założeń i kanonu stylu. Skonstruowana z myślą o Bogu, pozostawia człowiekowi ogromny obszar oddziaływań nie tylko w sferze religijnej, ale i estetycznej, wielozmysłowej obecności w wieloplanowej, diafanicznej przestrzeni, w której wypełnienie formą elementów składowych całościowej konstrukcji współistnieje z pustką otwartych obszarów wnętrza w relacji do otoczenia budowli, za sprawą między innymi dużych okiennych tafli szkła/witraży oraz barwnego światła spektakularnie

[7] Cf. R. Oramus, "Dźwięki katedr", in: Krasnowolski, Oramus, *Katedra*, 64–66. Cf. also: U. Eco, "The Aesthetics of Light", in: idem, *Art and Beauty in the Middle Ages* (translated by Hugh Bredin, New Haven, 1986), 43–51.

[8] Zob. Oramus, „Droga do katedr", 44–46. Por. *Druga Księga Kronik* 3, 3–5, w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* (w przekładzie z języków oryginalnych) (Poznań–Warszawa, 1991). Zob. też: Krasnowolski, Oramus, *Katedra*, passim.



4. R. Oramus, *Katedra XVIII: Z nieba i ziemi*, akryl, olej na płótnie, 115×50 cm, 2008–2011; kol. prywatna; fot. J. Ruciński

4. R. Oramus, *Cathedral XVIII: From Heaven and Earth*, acrylic and oilon canvas, 115×50 cm, 2008–2011; private collection; photo: J. Ruciński

dostającego się do wnętrza[9]. Katedry nie były i nie są tylko przestrzenią religijnych rytów, ale w różnych formach są miejscem konstytuowania się metafizycznego osobistego doświadczenia, danego czasem tylko na chwilę (doświadczenie *numinosum*)[10].

[9] Zob. von Simson, *Katedra gotycka*, 267–268.

[10] […] *Choć więc konstrukcja obrazów z cyklu Katedra uwzględnia augustiańskie reguły matematyczne, w tym również złoty podział*

and ambulatory, as well as the vaults stretching above them, remind us that at the beginning there was an ordered and harmonious idea of the church, in its essence unchanging and canonical, reflecting in the matter of wood, stone or brick the perfection of the number and proportion of the divine plan of creation, in which, apart from the designated ideal or canon, there is also room for the individual experience of being in the cathedral, in different intervals of time **[fig. 3]**.

The universalisation of perception [of a church] seeks support in specific iconographic patterns, organising the whole in the schemes of a central plan or Latin cross, when the universe on earth can be treated as a temple, a building with a specific purpose combining the spheres of the profane and the sacred. The tripartite Temple of Solomon, as an architectural prototype for later cathedrals, combined the earthly sphere (the vestibule) with a place of worship for the faithful (the Holy Place, the Tabernacle, the former Mosaic Tent of Meeting) in its requirements of proportion and purpose, with an additional space behind the curtain set aside for the clergy (the Holy of Holies, the Most Holy Place). In many paintings of the "Katedra" series, this idea of the coexistence of three zones within an integrated whole takes the form of compositional tripartite or dichotomous divisions, with a clear delineation of the vault area, and sometimes vague, sometimes distinct traces of excavations, ruins – places of textured, earthy matter (some paintings are subtitled "From Heaven and from Earth")[8] **[Fig. 4]**.

Experiencing a cathedral in the relationship between the horizon of life and the sublimity of thought and spirit inevitably takes on subjective characteristics. The phenomenon of the moment of emotion, delight, amazement, or surprise felt in a cathedral is generally "one's own", experienced individually; hence it is difficult to define the essence of its reception solely through the prism of theological assumptions and the canon of style. Constructed with God in mind, it allows the human being a vast area of influence, not only in the religious sphere but also in the aesthetic, multi-sensory presence within a multi-layered, diaphanous space, in which filling with form the components of the overall structure coexists with the emptiness of the open spaces of the interior in relation to the building's surroundings, thanks to, *inter alia*, large panes of glass/stained glass and the colourful light that spectacularly penetrates the

[8] Cf. Oramus, "Droga do katedr," 44–46. Cf. also: *The Second Book of Chronicles* 3:3–5, e.g. in: *The New Revised Standard Version, Catholic Edition (NRSV-CE)* [Translator's note: the original article refers to the following Polish version: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu (w przekładzie z języków oryginalnych)* (Poznań–Warszawa, 1991)]. Cf. also: Krasnowolski, Oramus, *Katedra*, passim.

interior[9]. Cathedrals have never been merely spaces for religious rites; in various forms, they are places where metaphysical, personal experience, sometimes granted only for a moment (the experience of the *numinosum*), is constituted[10].

This experience leaves in us a trace of contemplation and memories that extend beyond the specific period of time "from-to," spent in a cathedral. The memory of a cathedral is then timeless and syncretic, fragments of its structure and internal details becoming carriers of deeper layers of memory, in which it is difficult to separate the objective from the phenomenon of the personal experience of "being in the cathedral"[11].

This reception is inherently phenomenological, unique, marked by the simultaneous phenomenon of a given moment and the ability to perceptually grasp it in a context that is broader than a fragment of a given space or interior design. Unless the focus is a religious one, the act of experiencing a cathedral is filled with the memory of that moment, a certain suspension in timelessness, or even the helplessness of encompassing its space as a whole. As a distinct existential and historical structure, it is filled with various narratives, a theatre of sensual phenomena of light and reflections of colours, sounds, rites and prayers, as well as the sounds of flowing crowds[12].

Through these multi-layered experiences, a cathedral is not only imbued with the history of its creation and duration, but also particularly enriched by the human factor. Designed in the shape of a cross, and inspired by the idea of the eschatological journey of the human being[13], it often makes the visitor

Doświadczenie to pozostawia w nas ślad kontemplacji i wspomnienia wykraczające poza określony odcinek czasu przebywania w katedrze „od – do". Pamięć katedry jest wtedy bezczasowa, synkretyczna, fragmenty konstrukcji i wewnętrznych detali stają się nośnikiem głębszych warstw pamięci, w której trudno rozdzielić to, co obiektywne, od fenomenu osobistego przeżywania „bycia w katedrze"[11].

Odbiór ten z natury jest fenomenologiczny, jedyny, naznaczony jednoczasowym zjawiskiem danej chwili oraz zdolnością jej percepcyjnego uchwycenia w szerszym kontekście niźli fragment danej przestrzeni czy wystroju wnętrza. Jeśli nie jest to religijne skupienie, wypełnieniem doświadczania katedry staje się pamięć przeżytej chwili, pewnego zawieszenia w bezczasie czy nawet bezradności całościowego ogarnięcia jej przestrzeni. Jako wyodrębniona egzystencjalna i historyczna struktura wypełnia się różnymi narracjami, teatrem zmysłowych fenomenów światła i refleksów barw, dźwięków, rytów i modlitw, odgłosami przepływających tłumów ludzi[12].

Poprzez te wielopoziomowe odczucia katedra nie tylko wypełniona jest historią swego powstawania i trwania, ale też szczególnie dopełniana czynnikiem ludzkim. W założeniach wykreślona na kształt krzyża i z myślą o eschatologicznej wędrówce człowieka przez życie[13], niejednokrotnie doświadcza przybysza odczuciami, iż jego osobista duchowa istota tkwi nie tylko w sferze teologii i ewentualnej deklarowanej wierze, ale i w przeżywanej percepcji przestrzennej struktury katedry. Dualizm ten ujawnia się w niektórych obrazach *Katedr*, w których wyraziste ramy konstrukcji planów są już sporadycznie widoczne. Przestrzeń takich płócien to swoiste obszary zestawień

---

[9] Cf. von Simson, *The Gothic Cathedral*, 267–268.

[10] […] *The construction of the paintings from the Katedra [Cathedral] series does take into account Augustinian mathematical principles, including the golden ratio, once considered the most perfect of all proportions. But, due to the variety of structural and colouristic effects employed, as well as their phenomenal, impressionistic, and emotional nature, they have nothing in common with the dry rigour typical of many works depicting geometric abstraction. On the contrary, they seem, in their abstract way, to be a visual demonstration of a spectacular Dionysian-Sugerian aesthetic, which sees the essence of beauty not only in proportion and brilliance but also in the preciousness, diversity, and multiplicity of artistic matter, allowing for a premonition of the magnificence and power of the Creator.* Cf. R. Rogozińska, *Trzy Dekady 1981–2011. Malarstwo wobec przemian na przykładzie twórczości Romualda Oramusa i Stanisława Sobolewskiego*, ed. J. Brukwicki (Kraków, 2011), 48.

[11] The topic of the temporal context of the *Cathedral* paintings in relation to the series of graphics entitled *Proust's Cathedral*, inspired by Marcel Proust's multi-volume work *In Search of Lost Time* was discussed by S. Stankiewicz in "Katedralne pieśni doświadczenia Romualda Oramusa oraz o dysonansie rozumu i wyobraźni", in: *W nurcie czasu*, 40, 46–50.

[12] On the polyphony of sensory experiences in the reception of the prismatic vault shapes in the *Katedra [Cathedral]* series, cf. also: Rogozińska, *Trzy Dekady,* 48.

[13] Cf. Stankiewicz, "Katedralne pieśni doświadczenia", 47, as

---

uznany niegdyś za najdoskonalszą ze wszystkich proporcji, to na skutek wielorakości zastosowanych efektów strukturalno-kolorystycznych, a także zjawiskowości, impresyjności, emocjonalności nie mają one nic wspólnego z oschłym rygoryzmem właściwym wielu dziełom abstrakcji geometrycznej. Przeciwnie, zdają się, na swój abstrakcyjny sposób, wizualną demonstracją widowiskowej estetyki dionizyjsko-sugeriańskiej, upatrującej istotę piękna nie tylko w proporcji i blasku, ale także w kosztowności, różnorodności i wielości materii artystycznej, pozwalających przeczuć wspaniałość i potęgę Stwórcy. Zob. R. Rogozińska, *Trzy dekady 1981–2011. Malarstwo wobec przemian na przykładzie twórczości Romualda Oramusa i Stanisława Sobolewskiego*, red. J. Brukwicki (Kraków, 2011), 48.

[11] O temporalnym kontekście obrazów *Katedr* w relacji do cyklu grafik *Katedra Prousta*, inspirowanego wielotomowym dziełem Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*, pisał Sebastian Stankiewicz. Zob. S. Stankiewicz, „Katedralne pieśni doświadczenia Romualda Oramusa oraz o dysonansie rozumu i wyobraźni", w: *W nurcie czasu,* 40, 46–50.

[12] O polifonii zmysłowych doznań w odbiorze pryzmatycznych kształtów sklepień w *Katedrach* zob. też: Rogozińska, *Trzy dekady,* 48.

[13] Zob. Stankiewicz, „Katedralne pieśni doświadczenia", 47, a także rysunek autorstwa Francesco di Giorgio, przedstawiający *plan kościoła, oparty na proporcjach postaci ludzkiej, rysunek w rękopisie MS Ashburnham 361, fol. 10. Fliorencja, Biblioteka Laurenziana*, za: von Simson, *Katedra gotycka*, il. 10.



5. R. Oramus, *Katedra XXXIII (1,2)*, akryl, olej, enkaustyka na płótnie, 200×150 cm (dwie części po 100×150 cm), 2009–2011; fot. J. Ruciński

5. R. Oramus, *Cathedral XXXIII (1,2)*, acrylic, oil and encaustic on canvas, 200×150 cm (two panels, each 100×50 cm), 2009–2011; photo: J. Ruciński

wybranych stref katedralnych wnętrz z akcentem na sklepienia i kombinacje nakładających się na siebie relacji pozostałych architektonicznych fragmentów. Doświadczanie katedr wyraźnie przeniesione zostaje tu ku górnym partiom przestrzeni obrazów, z zaznaczeniem geometryzowanej siatki rytmów przęseł i krzyżowo-żebrowych konstrukcji, czasem przekształcających się w sploty pni i gałęzi drzew. Krystaliczne formy sklepień i przenikających się świateł w jakimś stopniu determinują narracyjność iluzji, ale zdają się one tu niezbędne do zaznaczenia fenomenu czy nawet ułomności naszej percepcji, podlegającej złudzeniom, i w sumie bezradności w docieraniu do sensu metafizycznego doświadczenia w miejscu katedry[14] **[il. 5]**.

Czynnik ludzki ujawnia się w pewnych antropologicznych i formalnych kontekstach obrazów, a istotą tego nie są tylko sporadycznie pojawiające się postacie, głównie w szatach duchownych, lecz ontologiczny kontekst pewnego porządku, w jakim stawiany jest odbiorca przedstawianych świątynnych wnętrz[15]. W ich przestrzeni widoczne są licznie zastosowane zgeometryzowane formy labiryntów oraz apriorycznie

[14] W ciągu dwudziestoletniego okresu powstawania cyklu *Katedr* nie raz odciskała się w nich historia – zaistniały zaskakujące koincydencje, kiedy w niektórych obrazach pojawiły płomienne światła sklepień nie tylko po pożarze paryskiej Katedry Notre Dame w 2020 r., ale i przed nim.

[15] O fenomenologicznym i emocjonalnym kontekście katedr traktuje artykuł: P. Binski, „Towards a Phenomenology of Gothic: some notes on the Passion", w: *Magistro et amico in memoriam. Księga pamiątkowa ku czci Profesora Lecha Kalinowskiego*, red. R. Kalinowski i in. (Kraków, 2023), 101–113.

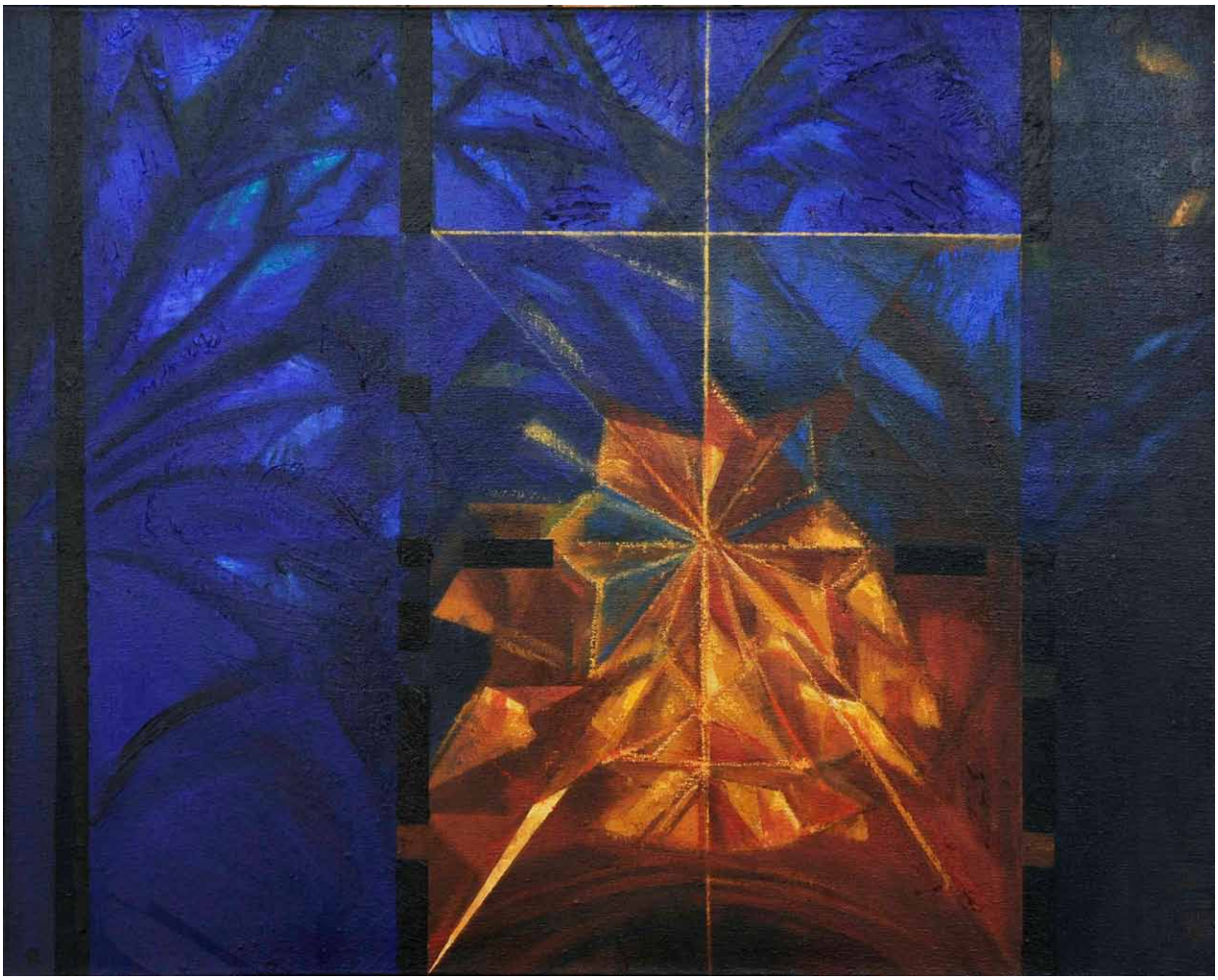
feel that their personal spiritual essence lies not only in the realm of theology and any declared faith, but also in the lived perception of the cathedral's spatial structure. This duality is revealed in some of the paintings of the *Katedra [Cathedral]* series, where the expressive framework of the ground plan structure is sometimes visible. The spaces of such canvases are specific areas of juxtaposition of selected zones of the cathedral interior, with an emphasis on the vaults and combinations of overlapping relationships between other architectural elements. The experience of cathedrals is clearly shifted here to the upper parts of the paintings, with a focus on the geometricised grid of the rhythms of bays and cross-ribbed structures, sometimes transforming into intertwining tree trunks and branches. The crystalline forms of the vaults and interpenetrating lights determine to some extent the narrative nature of the illusion, but they seem to be necessary here to highlight the phenomenon or even the imperfection of our perception, which is subject to illusions and, in general, our helplessness in reaching the meaning of the metaphysical experience within the cathedral[14] **[fig. 5]**.

The human factor is revealed in certain anthropological and formal contexts of the paintings, and the essence of this lies not just in sporadically appearing human figures, mainly in clerical robes, but, rather, in the ontological context of a certain order experienced by the viewer of the depicted church interiors[15]. Visible within their space are numerous geometrised labyrinthine forms as well as vertical and horizontal lines, drawn a priori, in various colours – symbolic vectors of the universal order, axes of

well as a picture by Francesco di Giorgio, representing *the plan of the church, based on the proportions of a human figure, a drawing in the manuscript MS Ashburnham 361, fol. 10. Florence, Laurentian Library*, after: von Simson, *The Gothic Cathedral*, Fig. 10.

[14] During the twenty-year period of creation of the *Katedra [Cathedral]* series, history has repeatedly left its mark on them – there were surprising coincidences when in some of the paintings the fiery lights of the vaults appeared not only after the fire of the Notre Dame Cathedral in Paris in 2020, but also before it.

[15] The phenomenological and emotional context of cathedrals is discussed in the article: P. Binski, "Towards a Phenomenology of Gothic: some notes on the Passion", in: *Magistro et amico in memoriam*. A commemorative book in honor of Professor Lech Kalinowski, ed. R. Kalinowski et al. (Kraków, 2023), 101–113.



6. R. Oramus, *Katedra XLIII*, 2015–2017, olej na płótnie, 80×100 cm; kol. Collegium Maius, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego; fot. J. Ruciński

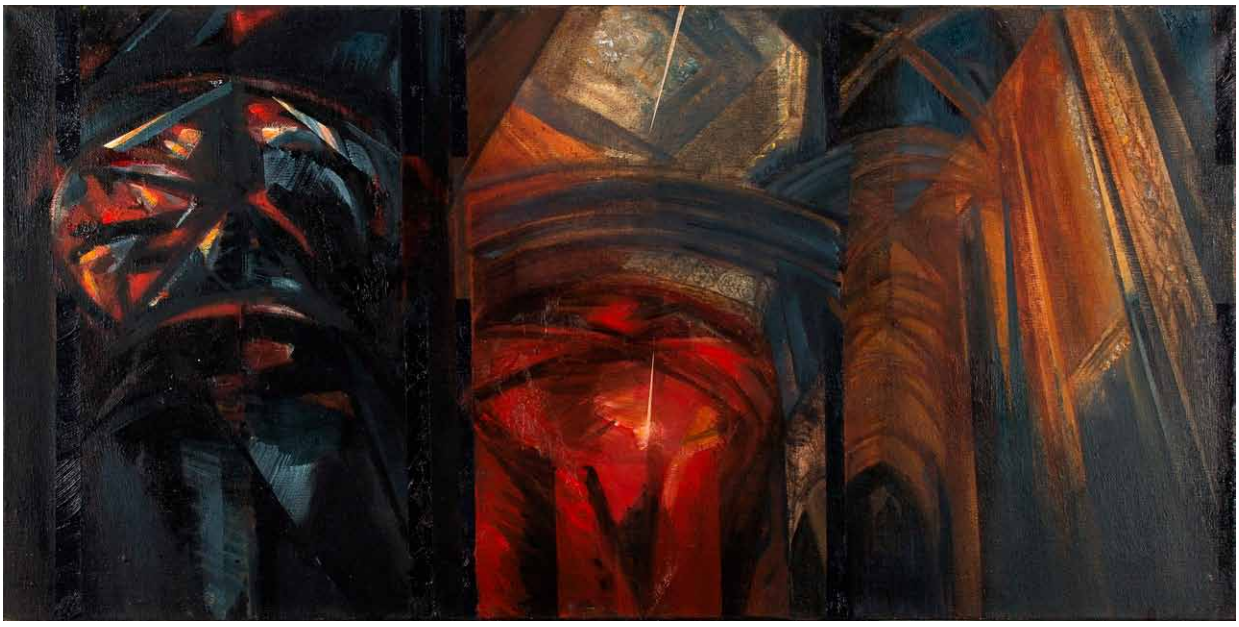
6. R. Oramus, *Cathedral XLIII*, 2015–2017, oil on canvas, 80×100 cm; Collegium Maius Collection, Jagiellonian University Museum; photo: J. Ruciński

existence that conventionally define the laws of life and death, vitality, and inevitable transience, among which the crucial one is often the *axis mundi,* the axis of the world, the centre of the world. It is marked in many paintings from the series as a central, thin vertical line in various colours, most often gold, blue, or green, in relation to other vectors of the composition[16] **[Fig. 6]**. Their iconography is also based on specific additional signs, shapes, forms, and related symbols leading to specific narratives. Multiple combinations with vault plans bring associations with crystals; at other times their fields seem to be sheets of stained glass with different colours and interpenetrating internal planes and forms. The sharp and angular flashes of vault lights sometimes transform into the outlines of a network of leafless tree branches,

[16] Cf. M. Eliade, *Sacrum – mit – historia*, texts selected by M. Czerwiński, translated to Polish by A. Tatarkiewicz (Warszawa, 1970), 62–64.

wykreślane linie pionowe i poziome – w różnych barwach, symboliczne wektory uniwersalnego porządku – osie istnienia, które umownie wyznaczają prawa życia i śmierci, witalności i nieuchronnego przemijania, w których często centralne znaczenie ma *axis mundi,* oś świata, środek świata. Jest zaznaczana na wielu obrazach z cyklów jako centralna, cienka wertykalna linia w różnych barwach, najczęściej złotawych, błękitnych czy zielonych, w relacji do innych wektorów kompozycji obrazów[16] **[il. 6]**. Ich Ikonografia zasadza się też na określonych dodatkowych znakach, kształtach form i związanych z nimi symbolach prowadzących do określonych narracji. Wielorakie kombinacje z układami sklepień mają kryształowe asocjacje, innym razem ich pola zdają się taflami witrażowego szkła o różnym zabarwieniu i wzajemnie przenikających się wewnętrznych planach i formach. Ostre i gra-

[16] Por. M. Eliade, *Sacrum – mit – historia*, wybór tekstów M. Czerwiński, tłum. A. Tatarkiewicz (Warszawa, 1970), 62–64.



7. R. Oramus, *Katedra XLV*, 40×80 cm, olej na płótnie, 2015–2017; fot. P. Hrehorowicz

7. R. Oramus, *Cathedral XLV*, 40×80 cm, oil on canvas, 2015–2017; photo: P. Hrehorowicz

niaste błyski świateł sklepień przekształcają się czasem w zarysy siatki bezlistnych konarów drzew, wyraźnie podlegających destrukcji czy spaleniu (*Katedra, XL, XLI, XLIII, XLIV, XLV,* 2015–2017, *Katedra LXXVII, LXXVIII*, 2020–2021) **[il. 7]**. Akcenty gorących świateł i ognia w sklepieniach kierują myśli w stronę znaczeniowej dwoistości: ku formującej i ontologicznej roli światła w ikonografii chrześcijańskiej, o mocy równie sprawczej co słowo, oraz ku czynnikowi ognia nie tyle o sile destrukcyjnej, ile raczej oczyszczającej[17]. W niektórych obrazach ta druga symboliczna cecha ognia przyjmuje kształty rombów, symbolu Boskiej natury, „ognia trawiącego", centralnie osadzanych w kompozycjach *Katedry XCVIII–CI,* 2020–2022 – tu układami perspektywicznymi nawiązującymi do paryskiej Katedry Notre Dame przed i po pożarze w 2019 r. **[il. 8]**. Widoczny układ lustrzanych odbić to ślad rzeczywistego wyglądu wnętrza katedry po zalaniu wodą w trakcie gaszenia pożaru. Pojawiające się romby[18] w „odwróconej" rzeczywistości tych odbić – a w poprzednich obrazach motyw kryształu górskiego

clearly undergoing destruction or burning (*Katedra [Cathedral] XL, XLI, XLIII, XLIV, XLV,* 2015–2017, *Katedra [Cathedral] LXXVII, LXXVIII*, 2020–2021) **[Fig. 7]**. The accents of warm lights and fire in the vaults direct thoughts towards a semantic duality: towards the formative and ontological role of light in Christian iconography, with a power as causative as the word, and towards the factor of fire, whose power is not so much destructive as purifying[17]. In some paintings, this second symbolic feature of fire takes the shape of rhombuses, a symbol of Divine nature, a "consuming fire," centrally embedded in the compositions being part of *Katedra XCVIII–CI [Cathedral XCVIII–CI],* 2020–2022 – here with perspective arrangements alluding to the Cathedral of Notre Dame in Paris before and after the fire in 2019 **[Fig. 8]**. The visible arrangement of mirror reflections is a trace of the actual look of the cathedral's interior after being flooded with water during the firefighting action. The rhombuses[18] that appear in the "reversed"

[17] Zob. wieloraką symboliczną wymowę ognia w: W. Kopaliński, *Słownik symboli* (Warszawa, 1990), 268.

[18] Symbolika rombu może tu być interpretowana płynnie: z jednej strony wiąże się z konkretną sytuacją pożaru w Katedrze Notre Dame, wtedy romb jest połączeniem podstawami dwóch trójkątów, z których skierowany wierzchołkiem do góry symbolizuje ogień, a wierzchołkiem do dołu – wodę. Por. Kopaliński, *Słownik symboli*, 431. Ale może też nawiązywać do ikonografii *Maiestas Domini, Zbawiciela w siłach*, jak np. w staroruskich i ruskich ikonach z XV–XVIII w., gdzie Chrystus w mandorli ukazywany jest na tle form o kształtach rombu lub do niego zbliżonych. Por. też: D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej* (Warszawa, 1990), 60–61.

[17] Cf. the multiple symbolic meanings of fire in: W. Kopaliński, *Słownik symboli [Dictionary of symbols]* (Warszawa, 1990), 268.

[18] The symbolism of the rhombus can be interpreted fluidly here: on the one hand, it is connected to the specific situation of the fire in the Cathedral of Notre Dame, in which the rhombus is a combination of two triangles, where the triangle pointing upwards symbolises fire while the one pointing downwards – water. Cf. Kopaliński, *Słownik symboli*, 431. But it can also refer to the iconography *of Maiestas Domini, the Saviour in Majesty*, as in, for example, Old Ruthenian and Ruthenian icons from the 15th–18th centuries, where Christ in a mandorla is depicted against a background of rhombus-shaped or rhombus-like forms. Cf. also: D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej* [The world of Christian symbols] (Warszawa, 1990), 60–61 [transl. from German to Polish by Wanda Zakrzewska; the

reality of these reflections – and in previous paintings, the motif of a rock crystal/gemstone[19] or a double rose – may direct the intentions of interpreting these symbols towards a person in liminal situations in which the interpenetration of male and female factors, the spheres of reason and emotion, bears the weight of a life experience (*Katedra [Cathedral] XL, XLI,* 2015–2017*, XC-XCII*, 2018–2022)[20] **[Fig. 9]**.

The human factor also encompasses our layers of self-awareness and cultural heritage, certain clichés of reference to the semiological meanings of signs and symbols. Entering the realm of cathedrals, it is difficult not to refer to the more recent or more distant history of culture and art, to the iconography of representations, formal solutions and stylisations, and non-verbal codes of messages. The language of abstraction can be a particular form of depicting the epiphany of a higher dimension of existence, sublime intuition, attempts to reach reality beyond the immediate time and beyond the narrative that is too literal. In the case of the complementary relationship between vertical and horizontal vectors or diagonals in the discussed paintings, there occurs an attempt to give them a meaning broader than the theoretical or aesthetic reason for their use[21].

The *Katedra [Cathedral]* series is largely a story of human beings and their labyrinth of life **[fig. 10]**. Many of the paintings, primarily those created between 2016 and 2022, possess a particularly sensual character thanks to their expressive painterly material. The complexity of the techniques, the multi-layered nature of the creative process, and the practice of alternating formation – covering and revealing semiotic and semantic meanings – supported the treatment of the cathedral's form as an organic entity. But whatever these are, above all, they constitute complex imagery of multiple layers which is difficult to separate, and which do not have to be interpreted solely through verbalising their meanings. They can also be perceived in terms of their impact on our senses, not only within visual perception and the perception of the paintings' formal structure: the rhythm of tonal arrangements,



8. R. Oramus, *Katedra XCIX*, 2020–2022; akryl, olej, wosk na płótnie, 150×120 cm; fot. P. Hrehorowicz

8. R. Oramus, *Cathedral XCIX*, 2020–2022; acrylic, oil and wax on canvas, 150×120 cm; photo: P. Hrehorowicz

/ kamienia szlachetnego[19] czy podwójnej róży kierować mogą intencje interpretacji tych symboli w stronę osoby w sytuacjach granicznych, w których przenikanie się czynnika męskiego i żeńskiego, sfery rozumu i uczuć nosi ciężar życiowego doświadczenia (*Katedra XL, XLI,* 2015–2017*, XC-XCII*, 2018–2022)[20] **[il. 9]**.

Czynnik ludzki to także nasze pokłady samoświadomości i kulturowego dziedzictwa, pewne klisze odwołań do semiologicznych znaczeń znaków i symboli. Wchodząc w obszar katedr, trudno nie odnosić się do dalszej lub bliższej historii kultury i sztuki, do ikonografii przedstawień, formalnych rozwiązań i stylizacji, pozawerbalnych kodów przekazów. Język abstrakcji może być tu szczególną formą obrazowania epifanii wyższego wymiaru istnienia, wzniosłej intu-

title of the original: *Die welt Der Christlichen Symbole*].

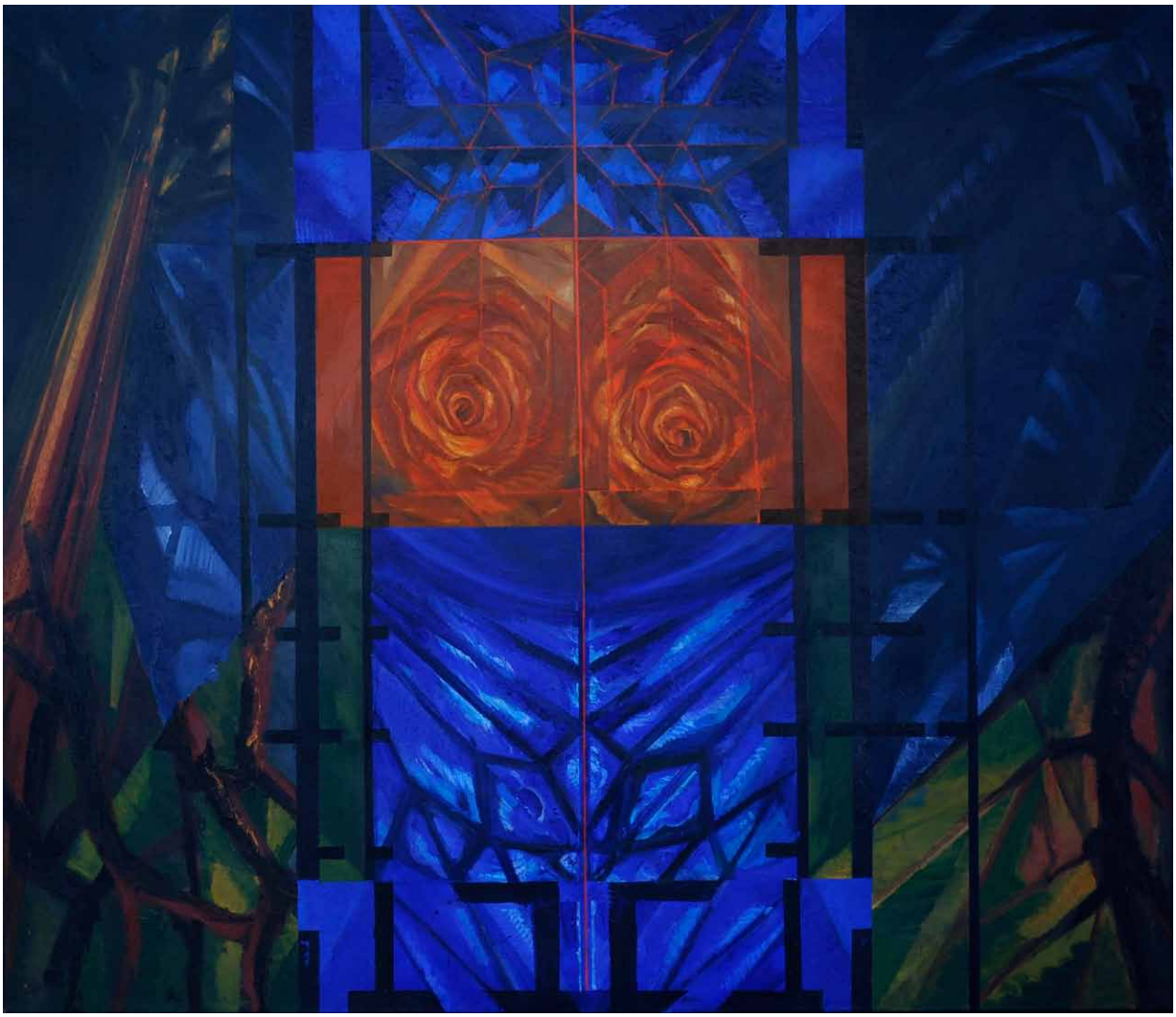
[19] Cf. D. Forstner, "Kamienie szlachetne" [Precious stones], in: idem, 133–142.

[20] Ibidem, 191, Kopaliński, *Słownik symboli*, 361–364. In the case of the painting *Katedra XLI [Cathedral XLI],* the symbolism of the multiplied rose is also inspired by the stained glass windows of St. Stephen's Church in Kraków. In the right aisle near the transept, there are stained glass windows with vertical rows of many roses with very expressive shapes of form and design – a stained glass triptych with the inscription "A deszcz róż spuszczę na ziemię" [I will send a shower of roses (upon the earth)], St Thérèse of Lisieux, Memoriae Annae Trzaska-Nartowska, 26th April 1939. Cf. https://swszczepan.org/category/o-witrazach-w-naszej-swiatyni/, accessed: 7th June 2026.

[21] The labyrinthine organisation of the paintings and the vertical and horizontal axes appearing in them – vectors of order, "Modrian lines" – were discussed by S. Stankiewicz in: *W nurcie czasu*, 49.

[19] Zob. D. Forstner, „Kamienie szlachetne", w: idem, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, 133–142.

[20] Ibidem, 191, Kopaliński, *Słownik symboli*, 361–364. W przypadku obrazu *Katedra XLI* symbolika powielonej róży wiąże się też z inspiracją witrażami Kościoła pw. św. Szczepana w Krakowie. W prawej nawie przy transepcie są tam witraże o pionowych ciągach wielu róż o bardzo wyrazistych kształtach formy i rysunku – tryptyk witrażowy z inskrypcją „A deszcz róż spuszczę na ziemię", św. Tereska od Dzieciątka Jezus, Memoriae Annae Trzaska-Nartowska, 26-IV-1939. Zob. https://swszczepan.org/category/o-witrazach-w-naszej-swiatyni/, dostęp: 7.06.2026.



9. R. Oramus, *Katedra XLI*, 2015–2017, olej na płótnie; 170×200 cm; fot. P. Hrehorowicz

9. R. Oramus, *Cathedral XLI*, 2015–2017, oil on canvas; 170×200 cm; photo: P. Hrehorowicz

icji dotarcia do rzeczywistości poza doraźnym czasem i zbyt dosłowną narracją. W przypadku komplementarnej relacji wektorów pionu i poziomu czy diagonali w omawianych obrazach pojawia się próba nadania im szerszego znaczenia niżli teoretyczny czy estetyczny powód ich zastosowania[21].

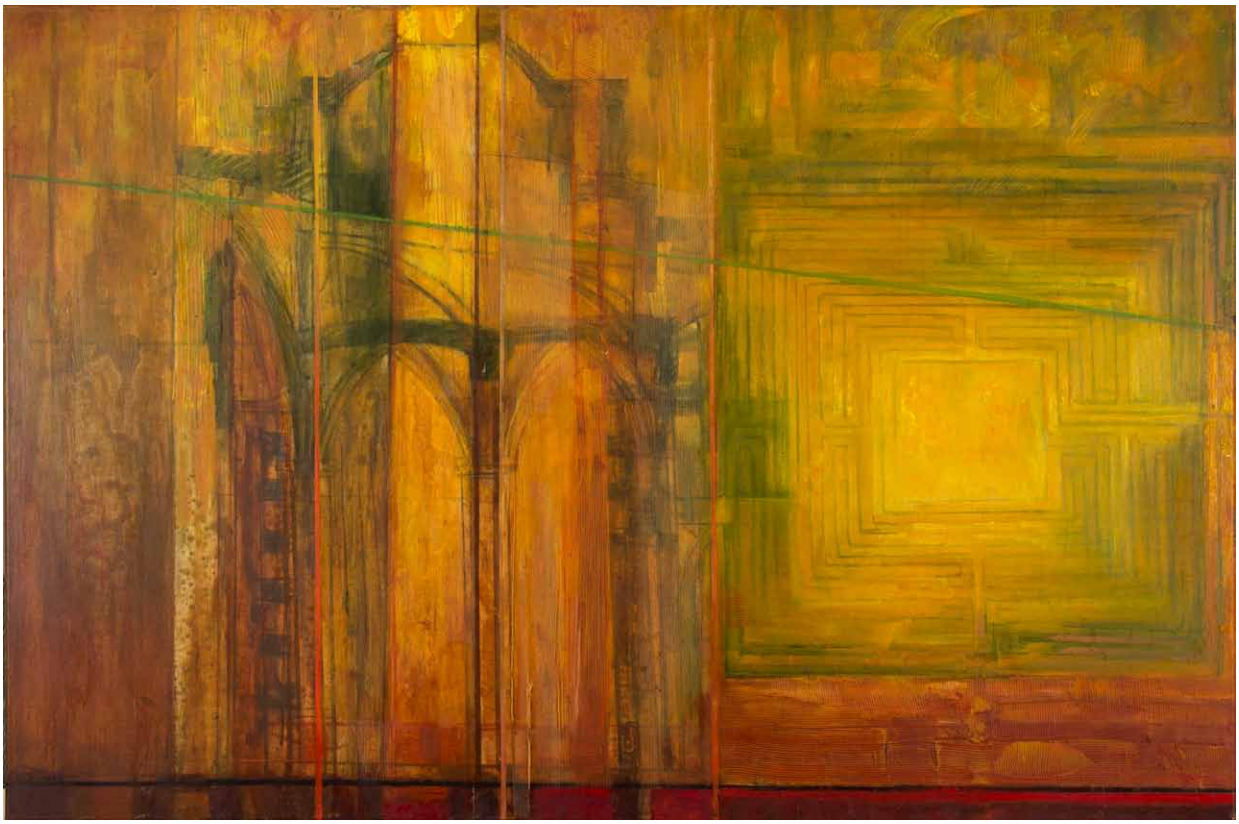
Cykl *Katedra* to w dużym stopniu opowieść o człowieku i jego labiryncie życia **[il. 10]**. Wiele obrazów, głównie malowanych w latach 2016–2022, ma szczególny sensualny charakter za sprawą wyrazistej malarskiej materii. Złożoność technik warsztatowych, wielowarstwowość procesu tworzenia, praktyka naprzemiennego zakrywania i odsłaniania semiotycznych i semantycznych sensów sprzyjały tu traktowaniu formy katedry jako organicznego bytu. Ale czymkolwiek by one były, nade wszystko są złożonością wielu warstw obrazowania,

[21] O labiryntowej organizacji obrazów oraz o pojawiających się w nich wertykalnych i horyzontalnych osiach – wektorach porządku, „Modrianowych liniach" pisał S. Stankiewicz w: *W nurcie czasu*, 49.

the sound of the paintings' chromatic light, but also through the tactile possibility of perceiving the works that encourages the desire to touch their surfaces, or through the musical experience of cathedrals.

Here we can […] *speak of "nonsounding components" of the paintings, as is the case in any specific musical construction*[22]*. Such "nonsounding" elements as rhythm, tempo, and internal formal structures that organise the whole – which are not elements of the melodic line, but, for example, directions in which a musical work develops – become specific qualities that imbue them with melodic expression. In the case of "Katedra" [Cathedral], the marked rhythmicity and geometry of*

[22] The term "nonsounding elements" [Polish term: *elementy niedźwiękowe*] comes from Roman Ingarden's theory, presented *inter alia* in the following chapter of his book: "The Sounding and Nonsounding Elements and Moments of a Musical Work", in: Harrell, J.G. (eds), *The Work of Music and the Problem of Its Identity* (London, 1986), 83–115.



10. R. Oramus, *Katedra LXXIII*, akryl, olej, wosk na płótnie, 100×150 cm, 2020–2021; fot. P. Hrehorowicz

10. R. Oramus, *Cathedral LXXIII*, acrylic, oil and wax on canvas, 100×150 cm, 2020–2021; photo: P. Hrehorowicz

figures, coupled with colour chords, colourful harmonies, or dissonances, can be the carriers of imaginable, non-painterly tones occurring at a specific time. In this respect, modulating colour in the form of a transition from one colour to another, or creating a gradation of transition from a full tone through half-tones to partial sounds, becomes a possibility for creating complex passages. What is superimposed on this is the pitch of the colour tone, related to its temperature, luminosity, and texture – terms often used in music theory to denote certain characteristics of instruments or voices. Among the various tones of colour, we undoubtedly feel the importance of various shades of blue, red and yellow, green and brown, and finally white and black. We tend to perceive the latter as emptiness or silence, while the others we intuitively attribute to the earthly or transcendent sphere of imagination, emotional expression, or contemplation.

Both the seven-tone scale of sounds and the scale of seven prismatic colours often compared with it can convey emotions that endure over time. The changing and rhythmic tempo of a musical piece also shapes many works in the process of perception. The temporality of reading an image, discovering its secrets, and identifying a complex space can be seen in the second phase of the "Katedra" [Cathedral] series (XIII–XV, XVII, 2008–2011). The

które trudno oddzielać i których nie trzeba odczytywać wyłącznie poprzez werbalizowanie ich sensów. Mogą być postrzegane z uwzględnieniem oddziaływań na nasze zmysły, nie tylko w ramach percepcji wzrokowej i postrzegania formalnej konstrukcji obrazów: rytmiki tonalnych układów brzmienia, chromatyki światła obrazów, ale też poprzez taktylną możliwość percepcji prac, sprzyjającą chęci dotykania ich powierzchni, czy też muzyczne odczuwanie katedr.

Możemy tu […] *mówić o „niedźwiękowych składnikach" obrazów, podobnie jak ma to miejsca w każdej konkretnej muzycznej konstrukcji*[22]*. Takie elementy „niedźwiękowe", jak rytm, tempo, wewnętrzne formalne struktury porządkujące całość – które nie są elementami linii melodycznej, lecz np. kierunkami kształtowania się dzieła muzycznego – stają się szczególnymi jakościami nadającymi im melodyjny wyraz. W przypadku „Katedry" zaznaczona rytmika, geometria figur idąca w parze z kolorystycznymi akordami, barwnymi harmoniami lub dysonansami mogą być nośnikami wyobrażalnych pozamalarskich brzmień odbywających się*

[22] Określenie „niedźwiękowe składniki" zaczerpnięte zostało z opracowania Romana Ingardena „O dźwiękowych i niedźwiękowych składnikach i momentach dzieła muzycznego", w: idem, *Wybór pism estetycznych* (Kraków, 2005), 65–94.

w określonym czasie. W tym zakresie modulowanie koloru w formie przejścia od jednej barwy do drugiej bądź tworzenie gradacji przejścia od pełnego tonu poprzez półtony do brzmień cząstkowych staje się możliwością tworzenia złożonych pasaży. Nakłada się na to wysokość tonu barwnego związana z jego temperaturą, świetlistością, fakturą – określenia te często używane są w teorii muzyki dla zaznaczenia niektórych cech instrumentów lub głosów. Wśród różnych brzmień kolorów niewątpliwie szczególnie odczuwamy rangę różnych odcieni błękitów, czerwieni i żółci, zieleni i brązów czy wreszcie bieli i czerni. Tę ostatnią jesteśmy skłonni odbierać jako pustkę lub ciszę, pozostałe w sposób intuicyjny przypisujemy ziemskiej lub transcendentnej strefie wyobrażeń, ekspresji uczuć lub kontemplacji.

Zarówno siedmiostopniowa skala dźwięków, jak i często porównywana do niej skala siedmiu barw pryzmatycznych może być nośnikiem emocji trwających w czasie. Zmienne i rytmiczne tempo utworu muzycznego również kształtuje niejedno dzieło w procesie percepcji. Czasowość odczytywania obrazu, odkrywania jego tajemnicy, identyfikacji skomplikowanej przestrzeni dostrzec można w drugiej fazie malowania cyklu „Katedra" (XIII–XV, XVII, 2008–2011). Rozbudowanie kompozycji w wydłużonym wertykalnym lub horyzontalnym ciągu powtórzeń wiodącego motywu, komplikacje w nakładaniu się perspektywicznych ujęć, z częstym zabiegiem odbicia czy odwrócenia całych stref obrazowania, wreszcie wprowadzenie figury ludzkiej jako kontrapunktu dla całości, z dominacją architektonicznych elementów, jest widoczną formą konstrukcyjną, którą można postrzegać w kategoriach tzw. figurowania „melodii obrazów" („Katedra" XII, XXVIII–XXXIV, 2009–2011*). Figurowanie to, jak w muzyce, polega na wielorakim przetwarzaniu dominującego tematu w określonych kierunkach, wewnętrznie współbrzmiącego z konstrukcją formy, z nierzadkim symptomem pojawienia się trawestacji i przekształceń elementów wyjściowych. Obecny w tych obrazach motyw sklepienia krzyżowo-żebrowego może tu „grać" trójwymiarową iluzyjnością przedstawień – przenikających się wzajemnie – może też wydobywać ich wspomniany, geometryczny aspekt, bliski zaledwie rysunkowemu zaznaczaniu form w trakcie trwającej w czasie próby rozpoznania przedstawionego motywu*[23].

W indywidualnym toku naszego postrzegania podążamy jakimiś własnymi tropami na miarę naszych możliwości, śladami skojarzeń i pamięci naszych doświadczeń. Kiedy bierzemy pod uwagę „muzyczność katedr", rezonujących w nich ech gregoriańskich chorałów lub Bachowej fugi, dobitnie doświadczamy czegoś wykraczającego poza architektoniczną strukturę. Transcendujemy nasze elementarne odczucia daleko ponad sieć sklepienia. Zarazem lokujemy się wśród

[23] Oramus, „Dźwięki katedr", 78–80.

development of the composition into an extended vertical or horizontal sequence of repetitions of the leading motif, the complications of overlapping perspective takes, with frequent reflections or inversions of entire areas of imagery, and finally, the introduction of the human figure as a counterpoint to the whole, with the dominance of architectural elements , are visible structural forms that can be perceived in terms of the so-called figuration of the "melody of images" ("Katedra" [Cathedral] XII, XXVIII–XXXIV, 2009–2011). This figuration, as in music, consists in multiple transformations of the dominant theme in specific directions, internally resonant with the structure of the form, with the frequent occurrence of travesties and transformations of the initial elements. The motif of the cross-ribbed vault, present in these paintings, can "play" with the three-dimensional illusion of interpenetrating representations. It can also bring out their aforementioned geometric aspect, close to the drawing-like sketching of forms during the ongoing attempt to recognise the depicted motif[3].

In our individual perceptions, we follow our own trails, as best we can, along the lines of associations and memories of our experiences. When we consider the "musicality of cathedrals," the echoes of Gregorian chants or Bach's fugue resonating within them, we distinctly experience something beyond the architectural structure. We transcend our elemental sensations far beyond the vault's network. At the same time, we locate ourselves in the midst of traces of history – religion and culture. They guide us through the meanders of time, and we wander in the labyrinth of their meanings within the context of the entire space of a cathedral and thanks to other artifacts of time that expand the scope of our cognitive journey: casually deciphered, preserved old documents, treatises, dissertations, fragments of human desires to reach the limits of knowledge...

The polyphony of spaces within the integrated interiors of sacred buildings was understood as a microcosm of existence, a profession of faith – visible both on a monumental scale and in the tiny manuscripts of Cistercian (Benedictine) scriptoria. Antiphons written for four independent vocal lines, in the form of prototypes of musical notation, the so-called neumes – four-sided black graphic signs, over time acquired the form of squares (punctum quadratum) and rhombuses (punctum inclinatum) corresponding to specific sounds[24]. [...] *In antiphonaries and graduals, the neumetic notation was complemented by colourful and thematic initials, in which gold, red, blues and greens, through their chro-*

[23] Oramus, "Dźwięki katedr", 78–80.

[24] Cf. J.W. Reiss, *Mała encyklopedia muzyki [A Small Encyclopedia of Music]* (Warszawa, 1987), 29–31.

matic character, still seem to correspond to the imagined sounds of the heavenly sphere (Harmonia mundi)[25].

The *Katedra [Cathedral]* series was displayed twice in reference to neumetic chorale notations: in two Krakow galleries (the Pryzmat Gallery, 2013, and the Otwarta Pracownia Gallery, 2019), where the paintings were presented on four lines[26] in arrangements similar to the notation of the introit *Terribilis est locus iste hic dómus Déi est:…* [27], thus alluding to the sounds of this chant, sung primarily during the consecration of a church. Over time, what had been an attempt to give the "sound quality" to the relationships between the paintings in the exhibition space appeared literally within them. Transcriptions of the chants filled the composition of the works. In the series *"Katedra – chorał" [Cathedral – Chorale]* and *"Warstwy – chorał" [Layers – Chorale]* (2022–2025), the specific chorale melody is written on a red or black four-line stave, with an additional sequence of the Latin words of a given prayer. The chant notations appear in the space of additional traces of the architectural construction or ancient, or of old, obscure traces of culture, of the stream of time – torn-out letters of archaic languages. In their outlines and in the spaces of labirynths[28], there are also simple symbols – pictograms of a house/temple, protection (roofs), the letters alpha and omega, as well as selected biblical numbers: 1, 3, 4, 7…. The spaces of the paintings create a kind of cloud with interpenetrating forms of light in golden hues, symbolically corresponding to the sacred sphere.

Compositions from the series *Katedra – chorał [Cathedral – Chorale]* and *Warstwy – chorał [Layers – Chorale]* seem to constitute several layers of notation of truths, alternately recorded and lost, lost and

[25] Oramus, "Dźwięki katedr", 66.

[26] Cf. B. Stano, "The Artist in the Temple… of Art," *Sacrum et Decorum. Materials and Studies in the History of Sacred Art*, 18 (2025): 166. Cf. also: Krasnowolski, Oramus, *Katedra*, 82. The choral-like and multi-sensory contexts of the *Katedra [Cathedral]* series were also discussed by S. Stankiewicz; see idem, "Katedralne porządki neum," in: *Romuald Oramus. Katedra. Malarstwo i grafika*, *La cathédrale. Peinture et gravure*, exhibition catalogue (Biblioteka Polska w Paryżu [Polish Library in Paris], Kraków 2020), 26–29.

[27] *Terribilis est locus iste hic dómus Déi est: et pórta caéli: et vocábitur áula Déi*, Introit (Latin: *introitus*), was sung, among others, at the consecration of a church (cathedral), an antiphon containing verses from *the Old Testament*: Gen 28:17, Ps 83:2–3.

[28] The labyrinth in cathedrals was understood as a symbolic pilgrimage to the New Jerusalem; in the paintings discussed, we see various types of labyrinths associated with Western European cathedrals, among which the labyrinths of Chartres and Amiens stand out: original, covering the floors, surviving since the construction of both churches. The paintings also contain references to ancient labyrinths in some French cathedrals, such as those in Reims, Arras, and Sens, which were destroyed in the 18th century. For the symbolism of the labyrinth, cf., among others, Kopaliński, *Słownik symboli [Dictionary of Symbols]*, 186–187, or Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej [Die welt Der Christlichen Symbole (The world of Christian symbols)]*, 62.

śladów historii – religii i kultury. Prowadzą nas one przez meandry czasu, błąkamy się w labiryncie ich znaczeń w kontekście całej katedralnej przestrzeni, ale i za sprawą innych artefaktów czasu, poszerzających pole naszej poznawczej wędrówki, zdawkowo odczytywanych zachowanych starych dokumentów, traktatów, rozpraw, fragmentów ludzkich pragnień dotarcia do granic poznania…

Polifonię przestrzeni w zintegrowanych wnętrzach budowli sakralnych rozumiano jako mikrokosmos egzystencji, wyznanie wiary widoczne zarówno w skali monumentalnej, jak i w maleńkich manuskryptach cysterskiej (benedyktyńskiej) pracy skryptoriów. Antyfony zapisywane na głosy na czterolinii, w formie prototypów zapisu nutowego, tzw. neum – czworokątnych czarnych znaków graficznych, z czasem uzyskały formę kwadratów (punctum quadratum) i rombów (punctum inclinatum), odpowiadających konkretnym dźwiękom[24] [...] *W antyfonarzach i graduałach neumetyczny zapis dopełniany był kolorowymi i tematycznymi inicjałami, w których złoto, czerwień, błękity i zielenie poprzez chromatykę wciąż zdają się odpowiadać wyobrażanym dźwiękom niebiańskiej sfery (Harmonia mundi)*[25].

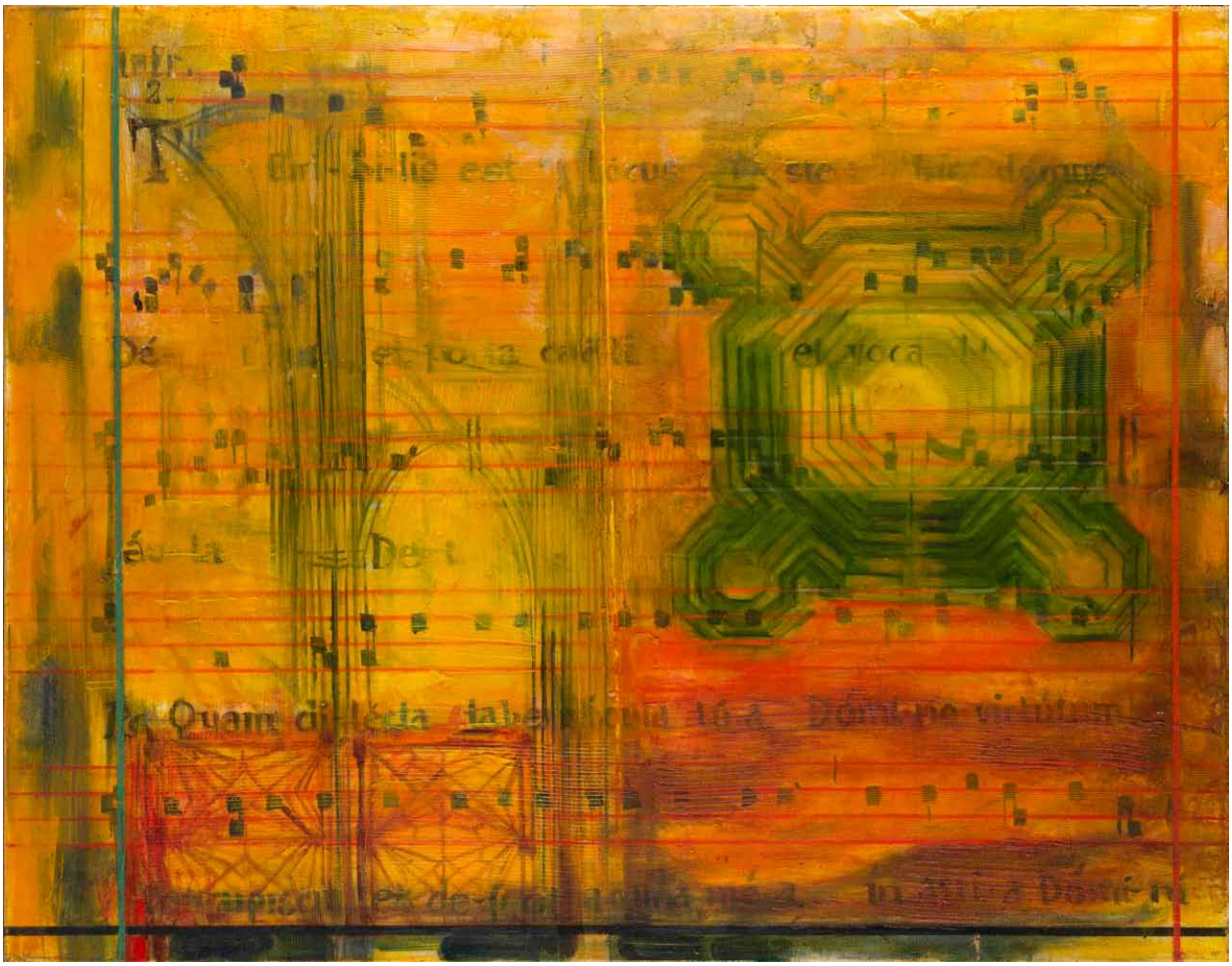
Cykl *Katedra* dwukrotnie prezentowany był w nawiązaniu do neumetycznych chorałowych zapisów. W dwóch krakowskich galeriach (w Galerii Pryzmat, 2013 r. oraz w galerii Otwarta Pracownia, 2019 r.), obrazy ulokowane zostały na czteroliniach[26] w układach zbliżonych do zapisu introitu *Terribilis est locus iste hic dómus Déi est:…*[27], nawiązując tym samym do brzmień tego chorału, odśpiewywanego głównie w czasie konsekracji świątyni. Z czasem to, co było próbą „udźwiękowienia" relacji pomiędzy obrazami w przestrzeni wystaw, pojawiło się w nich dosłownie. Transkrypcje chorałów wypełniły kompozycję prac. W cyklach *Katedra – chorał i Warstwy – chorał* (2022–2025) konkretna chorałowa melodyka zapisana jest właśnie na czerwonej lub czarnej czterolinii z dodatkową łacińską sekwencją słów danej modlitwy. Zapisy chorałów jawią się w przestrzeni dodatkowych śladów architektonicznej konstrukcji czy też dawnych nieja-

[24] Por. J.W. Reiss, *Mała encyklopedia muzyki* (Warszawa, 1987), 29–31.

[25] Oramus, „Dźwięki katedr", 66.

[26] Zob. B. Stano, „Artysta w świątyni... sztuki", *Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej*, 18 (2025): 166. Zob. też: Krasnowolski, Oramus, *Katedra*, 82. O chorałowych i wielozmysłowych kontekstach cyklu Katedra pisał też S. Stankiewicz; zob. idem, „Katedralne porządki neum", w: *Romuald Oramus. Katedra. Malarstwo i grafika*, *La cathédrale. Paeinture et gravure*, katalog wystawy (Biblioteka Polska w Paryżu, Kraków 2020), 26–29.

[27] *Terribilis est locus iste hic dómus Déi est: et pórta caéli: et vocábitur áula Déi* , Introit (łac. *introitus*), był odśpiewywany m.in. przy konsekracji kościoła (katedry), antyfona zawierająca wersety ze *Starego Testamentu*: Rdz 28, 17, Ps 83, 2–3.



11. R. Oramus, *Katedra – chorał I*, 2022–2024; akryl, olej, wosk na płótnie; 100×125 cm; fot. P. Hrehorowicz

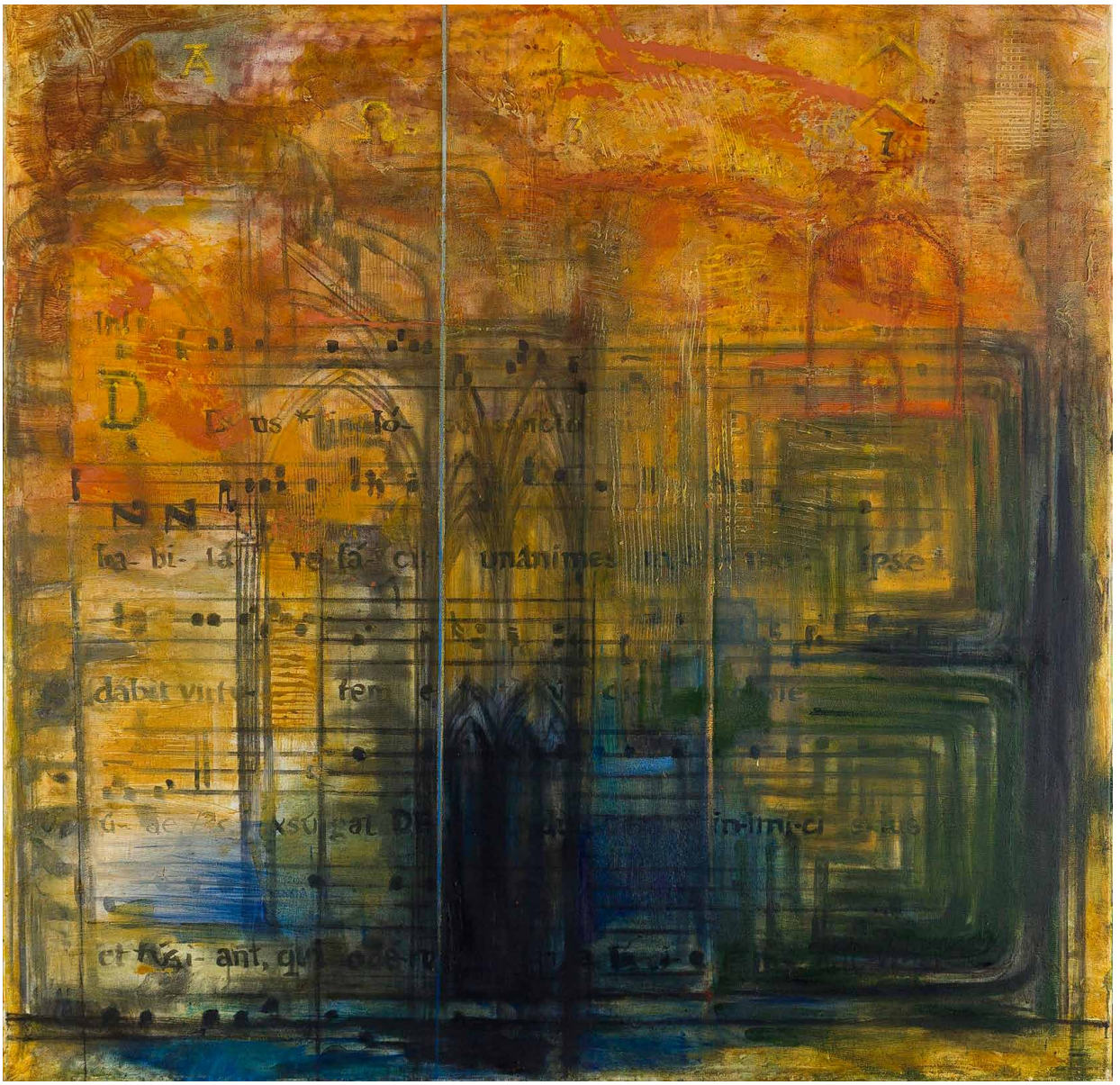
11. R. Oramus, *Cathedral – Choral I*, 2022–2024; acrylic, oil and wax on canvas; 100×125 cm; photo: P. Hrehorowicz

snych śladów kultury, strumienia czasu – wyrwanych liter archaicznych języków. W ich zarysach oraz w polach labiryntów[28] pojawiają się także proste znaki – piktogramy domu/świątyni, ochrony (daszki) a także litery: alfa i omega oraz wybrane biblijne liczby: 1, 3, 4, 7… Przestrzenie obrazów tworzą rodzaj obłoku z przenikającymi się formami światła w złocistych odcieniach symbolicznie odpowiadających sferze sakralnej.

Kompozycje z cyklu *Katedra – chorał i Warstwy – chorał* zdają się kilkoma warstwami notacji prawd naprzemiennie w czasie zapisywanych i traconych, gubionych i odzyskiwanych. Brak ścisłego wzajemnego semantycznego związku, ich niejasność ma tu odpowiadać zagubieniu w odnajdywaniu jasnych dróg

[28] Labirynt w katedrach był pojmowany jako symboliczne pielgrzymowanie do Nowego Jeruzalem; w omawianych obrazach widzimy różne typy labiryntów, kojarzone z katedrami zachodniej Europy, z których wyróżniają się labirynty z Chartres oraz z Amiens, oryginalne, posadzkowe, zachowane z czasu powstania obu świątyń. W obrazach pojawiają się też nawiązania do dawnych labiryntów w niektórych francuskich katedrach, np. w Reims, Arras czy Sens, niszczonych w XVIII w. Odnośnie symboliki labiryntu zob. m.in. Kopaliński, *Słownik symboli*, 186–187 czy też Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, 62.

recovered over time. The lack of a strict mutual semantic connection, their ambiguity, is to correspond to being lost in the course of finding clear paths and the original meanings of thoughts and words. On the other hand, the clarity and readability of the sphere of chorales can transport us to a realm of finding harmonious order and emotional harmony, expressed here, as signalled by vertical vectors, whose meaning can be linked to the symbolic aspect of a colour. These chorales can be sung thanks to fragments of their transcriptions; but also thanks to the painterly structure – colour and its light, the rhythm of the compositional forms, and the tactility of the material of canvases can evoke particular sensations of their multi-sensory perception. Among other things, there are references to the chorales: *Terribilis est locum iste…* (*Katedra – chorał I [Cathedral – Chorale I]*) **[Fig. 11]**, *Veni Sancte Spiritus* (*Katedra – chorał II [Cathedral – Chorale II]*), *Locus iste a Deo* ((*Katedra – chorał III [Cathedral – Chorale III]*), *O Sapientia, quae ex ore Altissimi* (*Katedra – chorał IV [Cathedral – Chorale IV]*).



12. R. Oramus *Warstwy – chorał I*, akryl, olej, wosk na płótnie, 2024; fot. P. Hrehorowicz

12. R. Oramus *Layers – Chorale I*, acrylic, oil and wax on canvas, 2024; photo: P. Hrehorowicz

Similar solutions were used in the series of paintings entitled *Warstwy – chorał [Layers – Chorale]* (2024), for example in the painting with the motif of the Entrance Antiphon *Deus in loco sancto suo* (*Warstwy – chorał I [Layers – Chorale I]*) **[fig. 12]** or the Introit *Deus in loco sancto suo* (*Warstwy – chorał III [Layers – Chorale III]*). In the painting *Warstwy – chorał IV [Layers – Chorale IV]*, a transcription of the Organum *Allelluia nativitas* is visible, the iconography of which is expanded to include a specific biblical motif of the Annunciation of Mary with the transcription of the chant *Angelus Domini nuntiavit Mariae* (*Warstwy – chorał V [Layers – Chorale V]*)[29].

[29] The layout of this figurative scene alludes to one of my graphics from the biblical series. The aqua-fortis etchings and aquatints,

i pierwotnych sensów myśli i słów. Z drugiej strony jasność i czytelność chorałowej sfery przenosić nas może w obszar odnajdywania harmonijnego porządku i emocjonalnego ładu, który wyrażają i tu zastosowane wertykalne wektory, a ich sens można wiązać z symboliczną stroną barwy. Chorały te można wyśpiewywać dzięki fragmentom ich transkrypcji, ale także za sprawą malarskiej struktury – kolor i jego światło oraz rytmika form kompozycji, taktylność materii płócien ewokować mogą szczególne odczucia ich wielozmysłowej percepcji. Między innymi mamy odniesienia do chorałów *Terribilis est locum iste…* (*Katedra – chorał I*) **[il. 11]**, *Veni Sancte Spiritus* (*Katedra – chorał II*), *Locus iste a Deo (Katedra – chorał III*), *O Sapientia, quae ex ore Altissimi (Katedra – chorał IV*).

Podobne rozwiązania zastosowano w serii płócien *Warstwy – chorał* (2024), np. w obrazie z motywem Antyfony na Wejście *Deus in loco sancto suo* (*Warstwy – chorał I*) **[il. 12]** czy Introitu *Deus in loco sancto suo* (*Warstwy – chorał III*). W obrazie *Warstwy – chorał IV* widoczna jest transkrypcja Organum *Allelluia nativitas*, którego ikonografia rozszerzona jest o konkretny biblijny motyw Zwiastowania Maryi z transkrypcją chorału *Angelus Domini nuntiavit Mariae* (*Warstwy – chorał V*) [29].

Kontekst architektury i miejskiego pejzażu jako istotnych odniesień w wieloczasowej, podlegającej ciągłym przemianom rzeczywistości jest tu złożoną przestrzenią, w której dzieją się „ludzkie sprawy". Pojawiający się motyw samotnego wędrowca ukazywany jest w określonych społecznych relacjach. W cyklach *Warstwy* i *Ślady* z lat 2022–2024 stawiane są pytania dotyczące człowieczej wędrówki przez czas, wiecznego trudu zapisywania sensu istnienia, wierzeń, ideałów i logistyki życia. Zapisywane, znakowane czy ilustrowane różnymi językami i wizualnymi kodami przywoływane ślady są tu swoistą Wieżą Babel, w której ludzkie pragnienia i aspiracje konfrontowane są z nieuchronnością przemijania. Obrazy cyklu są próbą przywracania istotnych dla człowieka wartości i znaczeń, stawiania pytań o ciągły sens przywoływanych słów i symboli, ich dewaluacji, ale i daremnych prób przywracania sensów w spolaryzowanym czasie.

Warstwowość prac ma też kontekst technologiczny. Płótna nie tylko ujawniają to, co jest powierzchniowe, ale w niemałym stopniu zakrywają pewne partie wcześniej powstające. Można zatem mówić o wewnętrznym życiu obrazów, o istniejących tam ukrytych komunikatach słowami i znakami kreślonych, także z obszaru tzw. kultury popularnej: piktogramami i emotikonami. Przykładowo obraz *Warstwy III* podzielony jest na trzy ikonograficzne strefy związane z poszukiwaniem duchowej tożsamości. Wędrowiec staje wobec różnych kierunków wyboru. Zdaje się wychodzić z doświadczenia *Ecclesia Latina*, jest nadal w blasku świątyni, w jej wnętrzu trwa nieokreślona celebracja, ale też przestrzeń duchowego doświad-

The context of architecture and the urban landscape, providing essential references in a multi-temporal, constantly changing reality, constitutes a complex space in which "human affairs" unfold. The recurring motif of a solitary wanderer is presented here in specific social relations. The series *Warstwy [Layers]* and Ślady *[Traces]* from the years 2022–2024, pose questions about the human journey through time, the eternal effort of recording the meaning of existence, beliefs, ideals, and the logistics of life. Recorded, labelled, or illustrated in various languages and visual codes, the evoked traces constitute a kind of Tower of Babel, where human desires and aspirations are confronted with the inevitability of transience. The paintings in the series attempt to restore values and meanings that are significant to the human being, posing questions about the constant sense of the words and symbols evoked, their devaluation, and the futile attempts to restore meanings in polarised time.

The layering present in the paintings also has a technological context. The canvases not only reveal what is on the surface, but to a significant extent conceal certain previously created parts. One can speak of the inner life of the paintings, of the hidden messages contained within, written in words and signs, including those from the realm of so-called popular culture: pictograms and emoticons. For example, the painting *Warstwy III [Layers III]* is divided into three iconographic zones related to the search for spiritual identity. The traveller faces various choices. He seems to be emerging from the experience of the *Ecclesia Latina*, remains immersed in the splendor of the church, within which an unspecified celebration takes place, but he can also find some space for spiritual experience in mystical artifacts, cosmological reflections of the sages, and records of ancient and religious treatises (a motif from one of Opicinus de Canistris's diagrams from the 14th century)[30]. In the

[29] Układ tej figuralnej sceny nawiązuje do jednej z moich grafik z cyklu biblijnego. Akwaforty i akwatinty interpretujące staro- i nowotestamentowe tematy powstały w 2005 r. w związku z konkursem ogłoszonym przez Wydawnictwo św. Wojciecha na graficzne ilustracje do specjalnego wydania *Pisma Świętego, Starego i Nowego Testamentu*, w przekładzie z języków oryginalnych, red. ks. M. Peter – Stary Testament, ks. M. Wolniewicz – Nowy Testament (Poznań 2006). Zostały przygotowane dwie edytorskie wersje tego wydania z zastosowaniem standardowego druku reprodukcyjnego oraz jako wydanie bibliofilskie, z umieszczeniem tam oryginalnych graficznych odbitek, w nakładzie zaledwie kilkudziesięciu egzemplarzy. Do obu wersji wydania wybrane zostały dwie akwaforty i akwatinty – *Kult złotego cielca* i *Narodzenie Jezusa*. Pozostałe dwie należące do zestawu to *Oczyszczenie* i *Zwiastowanie*. Wszystkie grafiki były prezentowane na wystawie *Sprawdzam. Cóż to jest prawda*, Galeria Współczesnej Sztuki Sacrum „Dom Praczki" (kurator B. Stano), Kielce 2023.

interpreting Old and New Testament themes, were created in 2005 in connection with a competition announced by *Wydawnictwo św. Wojciecha* [St Adalbert Publishing House] for graphic illustrations for a special Polish edition of the Bible: *Pismo Święte, Starego i Nowego Testamentu* (Poznań 2006), translated from the original languages, edited by Rev. M. Peter – Old Testament, and by Rev. M. Wolniewicz – New Testament. Two editorial versions of that edition were prepared: one using standard reproduction printing, and the other as a bibliophile edition, including original graphic prints, only in several copies. Two etchings and aquatints were selected for both editions – *The Cult of the Golden Calf* and *The Nativity of Jesus*. The other two from the set are *Purification* and *Annunciation.* All the graphics were presented at the *"Sprawdzam. Cóż to jest prawda" [Call. What is the truth]* exhibition in Galeria Współczesnej Sztuki Sacrum "Dom Praczki" (lit. Gallery of Contemporary Sacred Art "The Washerwoman's House") (curator B. Stano), Kielce 2023.

[30] Opicinus de Canistris (1296 – c. 1353), also known as *Anonymous Ticinensis*, an Italian priest, mystic, cartographer, and writer, author of numerous extraordinary writings and fantastic cosmological diagrams and accompanying theological reflections, difficult

sphere of spiritual exploration, there is also room for quiet, unexposed service to ideas (the figure of a collecting nun from the Jerusalem Community at Mont-Saint-Michel Abbey in Normandy)[31]. The right side alludes to Judeo-Christian sources, displaying the motif of the hills of the Middle East[32]. We can see, among others, the outlines of the Ark of the Covenant, the Altar of Sacrifice, and the Tent of Meeting[33]. The sphere of beliefs, where God's name is spelled in many languages, and of the *Ecclesia,* where the hymn *Te Deum Laudamus* is "heard," are juxtaposed with the ruthless situation of war (military motifs at the bottom right of the painting). The spheres are separated by two symbolic vectors of choice: green – hope and life, and black – entropy and death[34] **[fig. 13]**.

In the painting *Warstwy IV [Layers IV]*, metaphysical longings can take the form of a mental and practical journey through various spheres of our experience. One can discover them through the apotheosis of iconic works of art (and then, for example, Malevich's black square becomes an object of secular cult on the part of theoreticians and aesthetes[35]), one can follow in faith the procession of guides/priests of a given rite, one can also seek the sources of faith – where the laws of "revealed truth" were born and where we can still experience its signs. In the painting, the wanderer once again traverses the Judeo-Christian

to clearly decipher; rediscovered in the 20th century. Cf., among others, C. Harding, "Opening to God: The Cosmographical Diagrams of Opicinus de Canistris", https://iberian-connections.yale.edu/wp-content/uploads/2019/09/1482925.pdf, accessed on 6th May 2026, or https://en.wikipedia.org/wiki/Opicinus_de_Canistris, accessed on 16th May 2026.

[31] Cf. Krasnowolski, Oramus, *Katedra*, 36, 50–52. It is also discussed by B. Stano in: "The Artist in the Temple… of Art", 160–162 .

[32] Among others, in Qumran on the Dead Sea, where at the turn of the 1940s and 1950s scrolls of the Hebrew Bible, historical and religious writings were discovered. Cf. W. Tyloch, *Rękopisy z Qumram nad Morzem Martwym* (Warszawa, 1997), passim.

[33] Cf. fn. 8.

[34] The painting was created during the war in Ukraine in 2022 and before the outbreak of the war in the Gaza Strip in 2024.

[35] The square visible in the painting can also be considered in terms of Robert Fludd's (1574–1637) *Quadratum Nigrum* diagram, which anticipates K. Malevich's black square as a rudimentary notation of universal order, an attempt to capture infinity. Fludd's drawing, irregularly shaped like a square (more like a quadrilateral), contains the inscription "Et sic in infinitum" (And so on infinitely) on each side. In this way, the English physician, philosopher, and mystic, in his 1617 work *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica (The History of the Physical and Metaphysical Cosmos*), used a densely outlined square to represent the beginning of creation. Cf. Folio: "Robert Fludd's black square", *Architectural Review*, 1st April 2020; https://www.architectural-review.com/essays/folio/folio-robert-fludds-black-square, accessed on 15th May 2026. In the context of the paintings from the *Katedra [Cathedral*] series, B. Krasnowolski wrote about the significance of my references to R. Fludd; cf. Krasnowolski, Oramus, *Katedra*, 36, and Stano, "An Artist in the Temple… of Art", 161.

czenia odnajdywać może w artefaktach mistyki, kosmologicznych odniesieniach mędrców, w zapisach dawnych i religijnych traktatów (motyw jednego z diagramów Opicinusa de Canistris z XIV w.)[30]. W sferze duchowych poszukiwań jest także miejsce na wyciszoną, nieeksponowaną służbę idei (figura kwestującej mniszki ze Wspólnoty Jerozolimskiej z opactwa Mont-Saint-Michel w Normandii)[31]. Prawa strona nawiązuje do judeochrześcijańskich źródeł, pojawia się motyw wzgórz Bliskiego Wschodu[32]. Dostrzegamy na nich zarysy m.in. Arki Przymierza, Ołtarza Ofiarnego oraz Namiotu Spotkania[33]. Obszar wierzeń, w którym imię Boga wymieniane jest w wielu językach, oraz *Ecclesii,* w której „słyszalny jest" hymn *Te Deum Laudamus* zderzony jest z bezwzględną sytuacją wojny (motywy militarne na dole po prawej stronie obrazu). Strefy rozdzielone są dwoma symbolicznymi wektorami wyboru: zielonym – nadziei i życia oraz czarnym – entropii i śmierci[34] **[il. 13]**.

W obrazie *Warstwy IV* metafizyczne tęsknoty mogą przybrać formę mentalnej i praktycznej wędrówki po różnych strefach naszego doświadczenia. Można je odnajdywać poprzez apoteozę ikonicznych dzieł sztuki, wtedy na przykład czarny kwadrat Malewicza staje się przedmiotem świeckiego kultu teoretyków i estetów[35], można w zawierzeniu podążać w orszaku przewodników/kapłanów danego rytu, można też

[30] Opicinus de Canistris (1296 – ok. 1353), znany też jako *Anonymous Ticinensis,* włoski ksiądz, mistyk, kartograf i pisarz, autor wielu niezwykłych pism oraz fantastycznych diagramów kosmologicznych i dopełniających je rozważań teologicznych, trudnych do klarownego rozszyfrowania; odkryty ponownie w XX wieku. Zob. m.in. C. Harding, „Opening to God: the Cosmographical Diagrams of Opicinus de Canistris", https://iberian-connections.yale.edu/wp-content/uploads/2019/09/1482925.pdf, dostęp 6.05.2026 czy też https://en.wikipedia.org/wiki/Opicinus_de_Canistris, dostęp:16.05.2026.

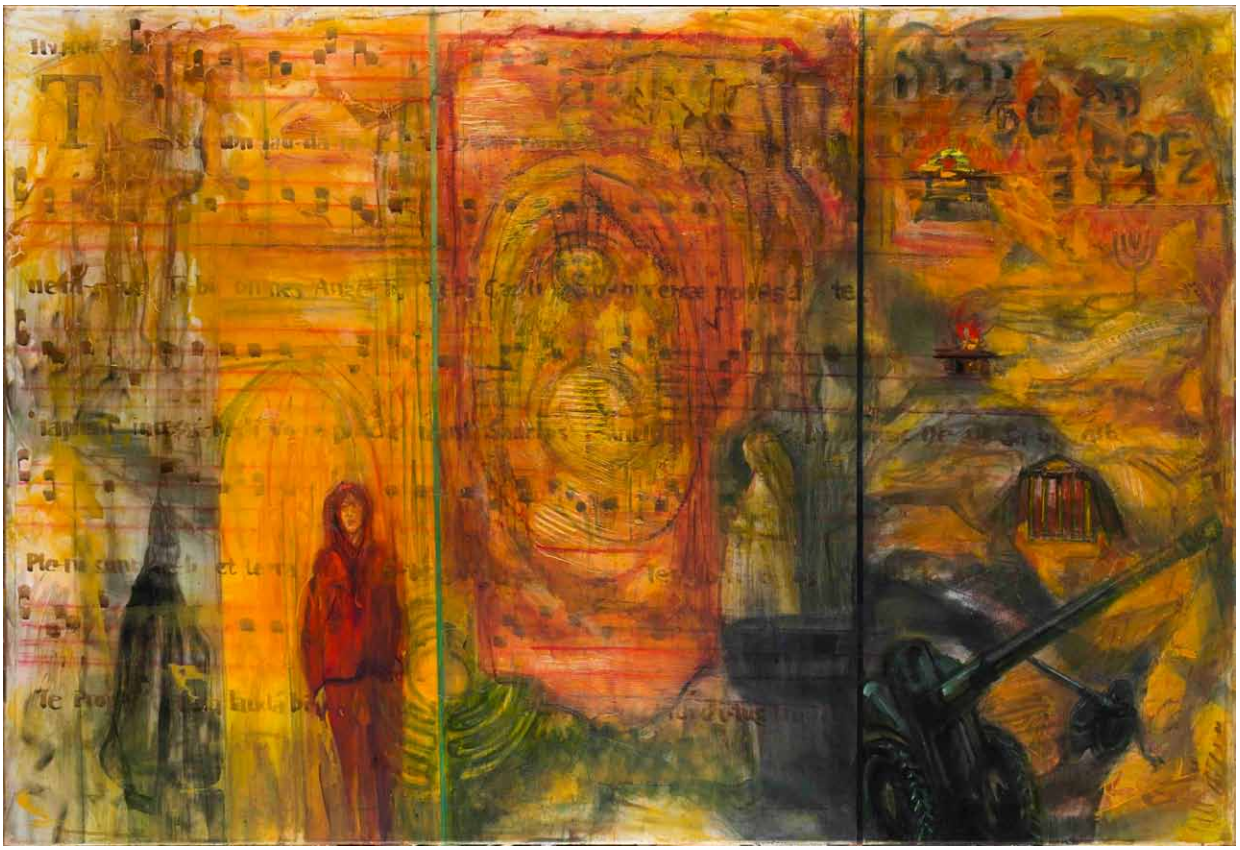
[31] Zob. Krasnowolski, Oramus, *Katedra*, 36, 50–52. Pisze też o tym B. Stano w: „Artysta w świątyni… sztuki", 160–162.

[32] M.in. w Qumran nad Morzem Martwym, gdzie na przełomie lat 40. i 50. XX w. odnaleziono zwoje zapisów hebrajskiej Biblii, pism historycznych i religijnych. Zob. W. Tyloch, *Rękopisy z Qumram nad Morzem Martwym* (Warszawa, 1997), passim.

[33] Zob. przypis 8.

[34] Obraz został namalowany w trakcie wojny w Ukrainie w 2022 r oraz przed wybuchem wojny w Strefie Gazy w 2024 r.

[35] Widoczny w obrazie kwadrat może być też rozpatrywany pod kątem diagramu *Quadratum Nigrum* Roberta Fludda (1574–1637) antycypującego czarny kwadrat K. Malewicza odnośnie rudymentarnego zapisu uniwersalnego porządku, próby uchwycenia nieskończoności. Rysunek Fludda o nieregularnym kształcie kwadratu (bardziej czworoboku) zawiera po każdej stronie napis „Et sic in infinitum" („I tak w nieskończoność"). W ten sposób angielski lekarz, filozof i mistyk w dziele *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica* z 1617 roku (*Historia kosmosu fizycznego i metafizycznego*) za sprawą gęsto zarysowanego pola kwadratu ujmował początek stworzenia. Zob. Folio: "Robert Fludd"s black square", *Architectural Review*, 1.04.2020; https://www.architectural-review.com/essays/folio/folio-robert-fludds-black-square; dostęp 15.05.2026. W kontekście obrazów *Katedr* o znaczeniu moich odniesień do R. Fludda pisał B. Krasnowolski, zob. Krasnowolski, Oramus, *Katedra*, 36 oraz Stano, „Artysta w świątyni pracowni", 161.



13. R. Oramus, *Warstwy III*, 2022–2024; akryl, olej, wosk na płótnie, 100×150 cm; fot. P. Hrehorowicz

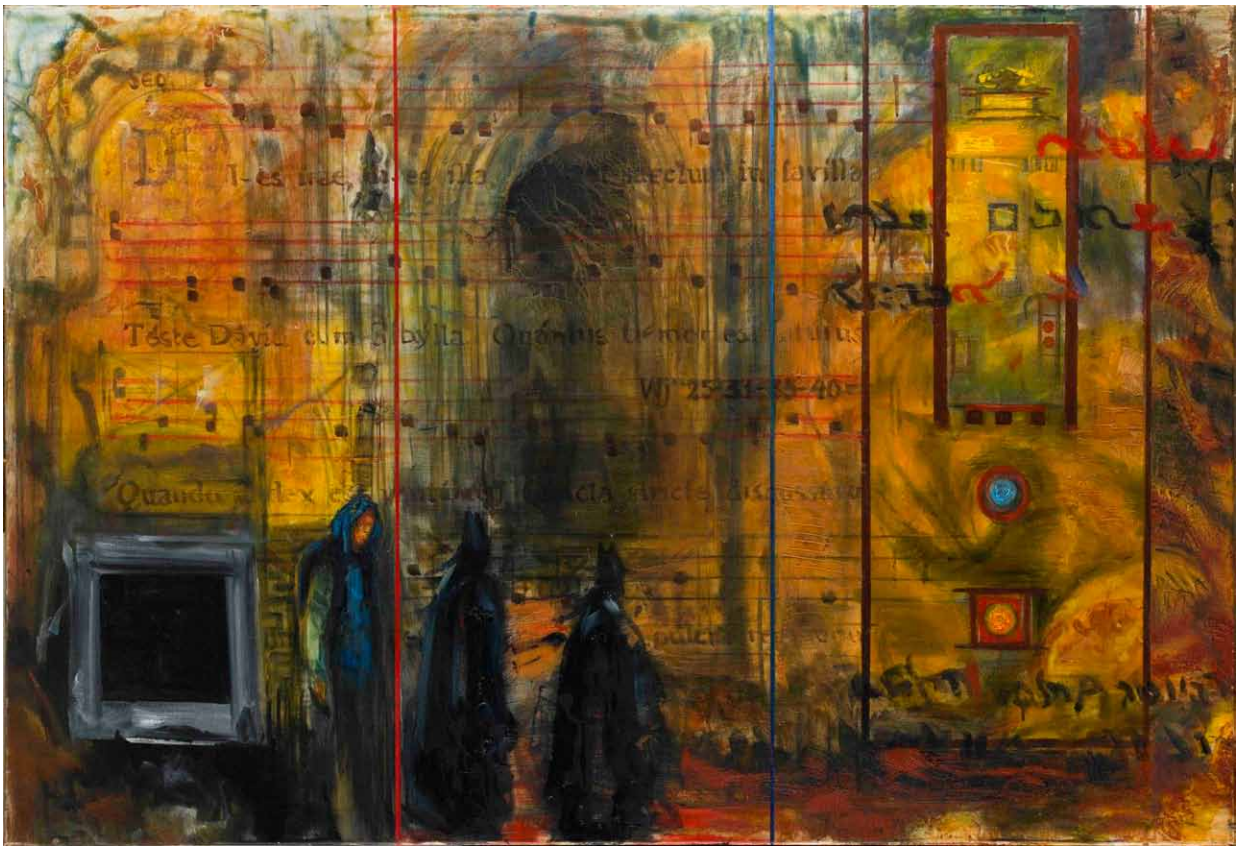
13. R. Oramus, *Layers III*, 2022–2024; acrylic, oil and wax on canvas, 100×150 cm; photo: P. Hrehorowicz

poszukiwać źródeł wiary tam, gdzie rodziły się prawa „prawdy objawionej", i tam, gdzie wciąż doświadczać możemy jej znaków. W obrazie wędrowiec ponownie przemierza judeochrześcijańskie pola objawień. Dominuje obszar z widocznym zarysem planu świątyni i pierwszą dużą literą organum *Dies irae*, którego neumetyczny zapis ciągnie się przez dwie trzecie długości obrazu. Ale zanim wkroczy w obszar poszukiwanych źródeł swej metafizycznej wędrówki, staje w przedsionku mrocznej instytucjonalnej świątyni, za którą dopiero odnaleźć można źródło poszukiwanej prawdy. Po prawej na wzgórzach ponownie pojawiają się starotestamentowe przywołania (Wj 25–31 i 35–40), a także dodatkowa warstwa znaczeniowa – nawiązania do dwóch aremejskich transkrypcji: fragmentu modlitwy z III w. n.e. w dolnej część obrazu a w górnej sentencji *SZauzeb Leszonoch Men Abzono* („Chroń swój język od zapomnienia"), której pierwsze litery słów zdania dają słowo „Szlomo" oznaczające „Pokój"[36] . Jest tu ona istotną jakby „pieczęcią

[36] Odnośnie do transkrypcji SZauzeb Leszonoch Men Abzono zob. https://szlomo.org/szlomo-page/; dostęp: 17.05.2026 , zaś aramejskiej inskrypcji w sali modlitw w synagodze w Ejn Gedi (Morze Martwe) w Izraelu. III w.n.e. zob. https://szlomo.org/aramejskie-wyrazy-w-nowym-testamencie/; dostęp: 30.08.2026. W kwestii etymologii słowa „Szlomo" (aram. שלמא / Šlāmā i jego pierwotnego

fields of revelation. The dominant area is the visible outline of a church plan and the first capital letter of the organum *Dies irae*, whose neumetic inscription takes up two-thirds of the painting's length. But before entering the sought-after sources of his metaphysical journey, the wanderer stands in the vestibule of a dark institutional church, only beyond which the source of the sought-after truth can be found. On the right, in the hills, Old Testament references reappear (Exodus 25–31 and 35–40), along with an additional layer of meaning – allusions to two Aramaic transcriptions: a fragment of a prayer from the 3rd century CE in the lower part of the painting and, in the upper part, a sentence *SHauzeb Leshonoh Men Abzono* ("Protect your tongue from oblivion"), the first letters of which form the word "Shlomo" meaning "Peace"[36]. It serves as a significant "seal of memory" and identity expressed

[36] For the transcription of SZauzeb Leszonoch Men Abzono, see https://szlomo.org/szlomo-page/; accessed 17 May 2026, and for the Aramaic inscription in the prayer hall of the synagogue at Ein Gedi (Dead Sea) in Israel. 3rd century CE, see https://szlomo.org/aramejskie-wyrazy-w-nowym-testamencie/; accessed 30 August 2026. On the etymology of the word 'Shlomo' (Aramaic שלמא/ Šlāmā) and its original meanings, including 'wholeness', 'fullness', and, over time, 'peace' and 'well-being', see https://en.wikipedia.org/wiki/Š-L-M; accessed 5 September 2026.



14. R. Oramus, *Warstwy IV*, 2022–2024; akryl, olej, wosk na płótnie, 100×150 cm; fot. P. Hrehorowicz

14. R. Oramus, *Layers IV*, 2022–2024; acrylic, oil and wax on canvas, 100×150 cm; photo: P. Hrehorowicz

through language as well as visible and audible signs. It also conveys a significant message of the primacy of the "state of Peace" in the search for spiritual harmony **[fig. 14]**.

In another series of paintings, in the space of deconstructed outlines and architectural plans as well as disappearing archaic traces of memory, there are reminders of truths that never lose their relevance: *Bellezza é la luce* [*Beauty is light*][37] (*Ślady I [Traces I]*, 2022–2024); *Forma é l'idea* [*Form is an idea*][38] *(Ślady II [Traces II])*, and in the painting *Ślady III [Traces III]*:

pamięci" i tożsamości wyrażanej poprzez język oraz znaki widzialne i słyszalne. Jest w niej też ważny przekaz nadrzędności „stanu Pokoju" w poszukiwaniach harmonii ducha **[il. 14]**.

W innej serii obrazów w przestrzeni zdekonstruowanych zarysów i architektonicznych planów oraz zanikających archaicznych śladów pamięci pojawiły się przypomnienia o prawdach nietracących swej aktualności: *Bellezza é la luce* [*Piękno jest światłem*][37] (*Ślady I*, 2022–2024); *Forma é l'idea* [*Forma jest ideą*][38], (*Ślady II*) czy też jak w obrazie *Ślady III*: *Le opere di*

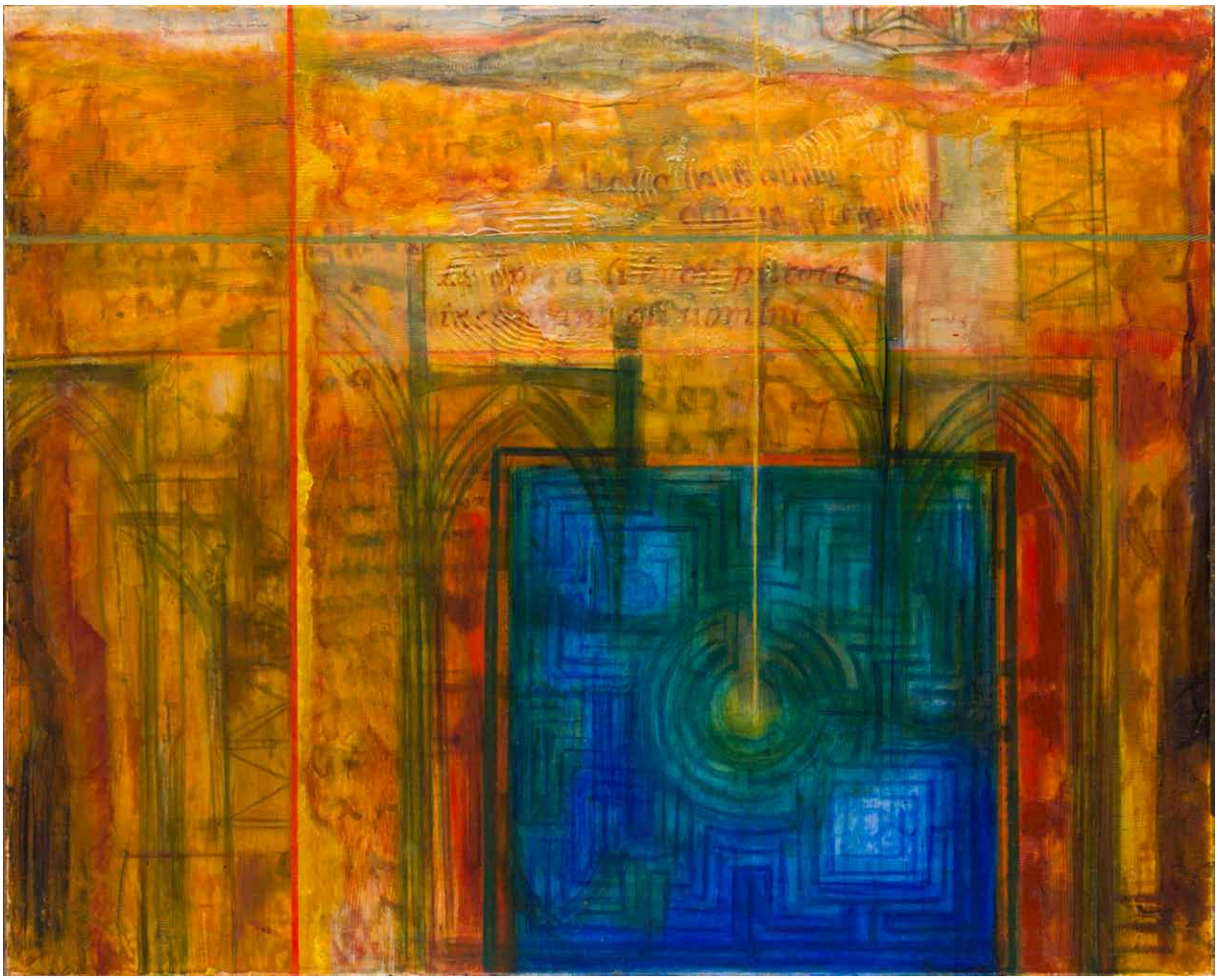
[37] The belief in the immaterial essence of beauty, identified with light, was a key element of aesthetic views developing in Renaissance Florence based on the revival of Neoplatonic philosophy. Marsilio Ficino's two treatises, *De lumine* and *De sole,* were widely commented on within the Platonic Academy. Significantly, not only Ficino but also his adversary, the Dominican preacher Girolamo Savonarola (in his *Prediche sopra Amos*), argued that *bellezza é la luce* (beauty is light). According to Ficino, the splendor and beauty of God can be called infinite beauty. Savonarola believed that in blessed spirits, beauty is light. Cf. B. Gawrońska-Oramus, "The religious climate of Florence of the 1490s and the image of the Pietà in the works of Botticelli and Michelangelo", in: *Magistro et Amico in Memoriam*, 216.

[38] The belief that *Forma é l'idea* (form is an idea), strongly emphasized in Neoplatonic philosophy, was repeatedly expressed by M. Ficino. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki [History of aesthetics]*, vol. III: *Estetyka nowożytna [Modern aesthetics]* (Warszawa, 1991), 105.

znaczenia jako m.in. „całość", „pełnia", a z czasem „pokój" i „dobrostan" zob. https://en.wikipedia.org /wiki/Š-L-M; dostęp 05.09.2026.

[37] Przeświadczenie o niematerialnej istocie piękna, utożsamianego ze światłem, to ważny element poglądów estetycznych rozwijających się w renesansowej Florencji w oparciu o odrodzoną filozofię neoplatońską. Dwa traktaty Marsilia Ficina, *De lumine* i *De sole* były szeroko komentowane w środowisku Akademii Platońskiej. Co znaczące, nie tylko Ficino, lecz i jego adwersarz, dominikański kaznodzieja Girolamo Savonarola (w *Prediche sopra Amos*), twierdził, że *bellezza é la luce* (piękno jest światłem). Według Ficina blask i piękno Boga można nazwać nieskończonym pięknem. Savonarola zaś uważał, że w duchach błogosławionych piękno jest światłem. Zob. B. Gawrońska-Oramus, "The religious climate of Florence of the 1490s and the image of the Pietà in the works of Botticelli and Michelangelo", w: *Magistro et Amico in Memoriam*, 216.

[38] Przekonanie, że *Forma é l'idea* (forma jest ideą), mocno akcentowane w filozofii neoplatońskiej, było wielokrotnie wyrażane



15. R. Oramus, *Ślady III*, 2022–2024; akryl, olej, wosk na płótnie, 100×125 cm; fot. P. Hrehorowicz

15. R. Oramus, *Traces III*, 2022–2024; acrylic, oil and wax on canvas, 100×125 cm; photo: P. Hrehorowicz

buon pittore incantano gli uomini [*Dzieła dobrego malarza oczarowują*[39] **[il. 15]**, a także inna myśl *A bono in bonum omnia dirigitur* [*Wszystkie rzeczy kierują się od dobra ku dobru*][40].

przez M. Ficina. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. III: *Estetyka nowożytna* (Warszawa, 1991), 105.

[39] *Opere di buon pittore incantano gli uomini in modo che, condemplandole, si resta attratti; a volte accade anche che si sia rapiti in estasi fino a dimenticarese stessi.* (Dzieła dobrego malarza oczarowują ludzi w taki sposób, że kontemplując je, zostają uwiedzeni, a niekiedy zdarza się nawet, że doprowadzeni do ekstazy, aż do zapomnienia samych siebie). Zob. G. Savonarola, *Prediche sul salmo Quam bonus*, cyt. za: G. Nicodemi, „Le idee di Gerolamo Savonarola sulle arti figurative", *Rivista d'Italia*, 28 (1925), nr 2: 1073–1074, tłum. Beata Gawrońska-Oramus.

[40] *A bono in bonum omnia dirigitur (*Wszystkie rzeczy kierują się od dobra ku dobru) – to sentencja umieszczona nad wejściem do villa Careggi, siedziby kierowanej przez M. Ficina Akademii Platońskiej. Stanowi ona unaocznienie fundamentalnej dla neoplatonizmu myśli, że z Boga – prajedni Dobra i Piękna samego w sobie – emanują wszystkie rzeczy dobre i piękne, aby powrócić do Boga, jako do swego źródła i ostatecznego celu. Istotę piękna stanowi światło. Cały świat, dobry w swej istocie, jest przeniknięty przez Boga i napełniony Nim jak światłem. S. Swieżawski, *Między średniowieczem a czasami nowymi. Sylwetki myślicieli XV wieku* (Warszawa, 1983), 213–215.

Le opere di buon pittore incantano gli uomini [*The works of a good painter enchant people*][39] **[fig. 15]**, as well as another thought: *A bono in bonum omnia dirigitur* [*All things are directed from good to good*][40].

The constant transformation of history and of the fabric of life creates transitional states, spontaneously

[39] *Opere di buon pittore incantano gli uomini in modo che, condemplandole, si resta attratti; a volte accade anche che si sia rapiti in estasi fino a dimenticarese stessi* (The works of a good painter enchant people in such a way that, when contemplating them, [the viewers] are seduced, and sometimes even led to ecstasy, to the point of forgetting themselves). Cf. G. Savonarola, *Prediche sul salmo Quam bonus*, quoted after: G. Nicodemi, "Le idee di Gerolamo Savonarola sulle arti figurative", *Rivista d'Italia*, 28 (1925), no. 2: 1073–1074, translated by Beata Gawrońska-Oramus.

[40] *A bono in bonum omnia dirigitur* (All things move from good to good) – this is a statement placed above the entrance to Villa Careggi, the seat of the Platonic Academy directed by M. Ficino. It exemplifies the fundamental idea of Neoplatonism: that from God – the primordial unity of Good and Beauty in itself – all things good and beautiful emanate, returning to God as their source and ultimate goal. The essence of beauty is light. The entire world, good in its essence, is permeated by God and filled with Him as with light.

or through the agency of human beings. The rhythm of nature introduces order into the momentary, cyclical, or renewed ideas of civilisation. What seemed permanent becomes a mere outline, a fragment of former assumptions, goals, and values. However, the artifacts left behind have the power to remind us that what we encounter from the past at a given moment does not need to be scorched earth, or a thought that is blurred or completely forgotten. The paintings from the series Ślady VI–IX [T*races VI–IX],* 2024, depict such a space of nature, where random, incidental traces of human activity are part of the ongoing process of revealing old meanings in a new context of time[41].

Summing up

The twenty-year period devoted to the *Katedra [Cathedral]* series is a long process of semantic and formal transformation, the discovery of new technical and structural possibilities for expressing the immaterial dimension of existence. In the initial period (2007–2011), the synthetic, geometricised paintings, dominated by flat, coloured surfaces, combined the language of abstraction with the outlines of Romanesque structures, and above all, Gothic vaults, emphasizing them as the heavenly vault, sometimes also in relation to earthly elements, motifs from archaeological excavations, and traces of ancient civilisations[42]. The vertical composition of these paintings is juxtaposed with merely a fragment of their horizontal arrangement of depictions. In other works, however, the horizontal orientation dominates, with rhythmic repetitions of the spans of barrel, cross-ribbed, or star vaults. The seemingly uniform rhythm is often disrupted by deconstructive transformations and the overlapping of individual sections of the vaults, deformations of

Permanentna przemiana historii i materii życia tworzy stany przejściowe, samoistnie lub za sprawą samego człowieka. W chwilowe, cykliczne bądź odnawiane idee cywilizacji porządek wprowadza rytm natury. To, co wydawało się trwałe, staje sie ledwie zarysem, fragmentem dawnych założeń, celów i wartości. Pozostawione artefakty mają jednak moc przypominania, że to, z czym się w danym momencie spotykamy z przeszłości, nie musi być ziemią spaloną, myślą zatartą czy całkowicie zapomnianą. Obrazy z cyklu *Ślady VI–IX,* 2024 ukazują taką właśnie przestrzeń natury, w której przypadkowe, incydenalne ślady człowieczej aktywności wpisują się w nieustający proces ujawniania się dawnych znaczeń w nowym kontekście czasu[41].

Podsumowanie

Dwudziestoletni czas poświęcony cyklowi *Katedra* to długi proces znaczeniowych i formalnych przemian, odkrywania nowych warsztatowych i strukturalnych możliwości dla wyrażenia niematerialnego wymiaru istnienia. W początkowym okresie (2007–2011) syntetyczne, zgeometryzowane obrazy, z dominującymi płaskimi barwnymi płaszczyznami, łączyły język abstrakcji z zarysami konstrukcji romańskich, a przede wszystkim gotyckich sklepień, akcentując je jako sklepienie niebieskie, niekiedy także w relacji do elementu ziemskiego, motywów archeologicznych wykopalisk, śladów dawnych cywilizacji[42]. Pionowe ustawienie kompozycji tych obrazów przeciwstawiane jest ledwie wycinkowi ich horyzontalnego układu przedstawień. W innych zaś pracach pozioma orientacja prac dominuje, pojawiają się rytmiczne powtórzenia przęseł sklepienia kolebkowego, krzyżowo-żebrowego czy gwiaździstego. Pozornie jednolity rytm zakłócony jest często dekonstrukcyjnymi przekształceniami i nakładaniem się na siebie poszczególnych odcinków sklepień, deformacjami ich jednolitości za sprawą „interwencji"

S. Swieżawski, *Między średniowieczem a czasami nowymi. Sylwetki myślicieli XV wieku* (Warszawa, 1983), 213–215.

[41] The temporal context of the *Katedra [Cathedral]* series is discussed by Juliusz A. Chrościcki in reference to George Kubler's search of relationships between the features of artworks, architectural objects, and objects of "historical memory." Cf. G. Kubler, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things* (New Haven and London, Yale University, 1962). "Romuald Oramus is largely guided by the 'principle of returns' to specific iconographic motifs originating from both the more distant and more recent tradition of art. From the windows of his studio he perceives a vast space of imagery, subject to transformation in the 'flow of time.' A space in which we find room for human matters and for the metaphysical dimension of our experience." Cf. J. Chrościcki, „Moje wspomnienia o spotkaniach i twórczości Romualda Oramusa", in: *W nurcie czasu*, 33 [Translator's note: all quotations from Polish sources in this article are in my translation to English].

[42] In 2005, from my studio window, I watched archaeological research, months of excavations conducted during the modernisation of the Main Square next to St. Mary's Basilica. These observations also anticipated my preparations to address the topic of the cathedral as a connection between the earthly and the heavenly sphere. This is mentioned, among others, by B. Krasnowolski in: Krasnowolski, Oramus, *Katedra*, 36.

[41] O temporalnym kontekście cyklu *Katedr* pisał Juliusz A. Chrościcki w nawiązaniu do George'a Kublera poszukiwania związków pomiędzy cechami dzieł sztuki, obiektami architektury, obiektami „pamięci historycznej". Zob. G. Kubler, *Kształt czasu uwagi o historii rzeczy* (*The Shape of Time Remarks on the History of Things*, Yale University, 1962), tłum. J. Hołówka (Warszawa, 1970), 26. „Romuald Oramus w dużym stopniu kieruje się «zasadą powrotów» do określonych ikonograficznych wątków pochodzących z dalszej i bliższej tradycji sztuki. Z okien swej pracowni postrzega rozległą przestrzeń obrazowania, w «nurcie czasu» podlegającą przemianom. Przestrzeń, w której znajdujemy miejsce dla spraw ludzkich oraz na metafizyczny wymiar naszego doświadczenia". Zob. J. Chrościcki, „Moje wspomnienia o spotkaniach i twórczości Romualda Oramusa", w: *W nurcie czasu*, 33.

[42] W 2005 r. z okien pracowni obserwowałem badania archeologiczne, wielomiesięczne prace wykopaliskowe na modernizowanej płycie Rynku Głównego, w sąsiedztwie Bazyliki Mariackiej. Obserwacje te także antycypowały moje przygotowania do podjęcia tematu katedry jako połączenia sfery ziemskiej z niebiańską. Wspomina o tym m.in. B. Krasnowolski, zob. Krasnowolski, Oramus, *Katedra*, 36.



16. R. Oramus, *Katedra Prousta XX. Czas odnaleziony II,* akwaforta, akwatinta, 24,5×30,7 cm, 2016–2019; fot. P. Hrehorowicz

16. R. Oramus, *Proust's Cathedral XX. Time Regained II*, etching, aquatint, 24.5×30.7 cm, 2016–2019; photo: P. Hrehorowicz

pól światła wprowadzającego tu własne prawa, niezależnie od realnych odniesień motywu do określonego architektonicznego wzorca. Z czasem sklepieniowe gry wizualne nabierają coraz większych cech realistycznej iluzji danych motywów, w ich przestrzeniach poza prawami grawitacji pojawiają się postacie, w obrazach często w kostiumie osób duchownych. Snute są tu symboliczne narracje, zaś w grafikach w cyklu *Katedra Prousta* (2016–2019) oraz *Katedra* (2010–2024) iluzjonizm katedralnych przestrzeni służy rozbudowanym literackim nawiązaniom do określonych wątków i postaci monumentalnego dzieła francuskiego pisarza[43]. Kontekst *W poszukiwaniu straconego czasu* tworzonego przez Marcela Prousta przez 13 lat i czas powstawania cyklów *Katedra* zdradzają tu wyraźne powinowactwa, w których forma i czas służą temporalnemu kontekstowi dzieła. Stająca się w czasie forma jest złożonym procesem pamięci (mimowolnej) i notacji wpisanych w życie i jego metafizyczny wymiar[44] **[il. 16]**. Proces ten jest swoistym symptomem wrastania autora w przestrzeń swego dzieła, w którym trudno oddzielić to, co jest ideowym konceptem, od jego treści i historii czasu, w którym powstaje[45].

[43] Cykle *Katedra Prousta* (2006–2019) dwadzieścia prac w technikach wklęsłodruku, zaś mniejsza seria *Katedra* (2010–2023) to siedem prac w tej samej technice.

[44] M. Proust tworzył swe dzieło m.in. z myślą o jego katedralnej, wielowymiarowej strukturze. Piszę o tym w tekście *Katedra Prousta*, w: *Romuald Oramus. Katedra. Malarstwo i grafika*, katalog wystawy, 8–11. Zob. też: J. Błoński, *Widzieć jasno w zachwyceniu* (Kraków, 1985), passim.

[45] Katedry są wielopokoleniowymi dziełami tysięcy budowniczych, mecenasów, mistrzów mularskich, robotników różnych społecznych stanów. W każdy fragment katedr wpisane są intencje i los ich wykonawców, większości anonimowych. Por. Z. Herbert, „Kamień z katedry", w: idem, *Barbarzyńca w ogrodzie* (Wrocław, 1997);

their uniformity due to the "interventions" of fields of light, which introduce their own laws regardless of the motif's actual references to a specific architectural pattern. Over time, the vault's visual games increasingly take on the characteristics of a realistic illusion of certain motifs; within their spaces, beyond the laws of gravity, there appear figures, often clothed in the costumes of clergy. Woven here are symbolic narratives, while in the graphics from *Katedra Prousta [Proust's Cathedral]* series (2016–2019) and *Katedra [Cathedral]* (2010–2024), the illusionism of cathedral spaces serves as a backdrop for extended literary allusions to specific themes and figures in the French writer's monumental work[43]. The context of *In Search of Lost Time,* created by Marcel Proust over 13 years, and the period during which the *Katedra [Cathedral]* series was created, reveals clear affinities here, in which form and time serve the temporal context of the work. The form that comes into being in time is a complex process of memory (involuntary) and notation inscribed in life and its metaphysical dimension[44] **[fig. 16]**. This is a specific symptom of the author's process of growing into the space of his work, in which it is difficult to separate what is an ideological concept from its content and the history of the time in which it is created[45].

In such a specific document of time, there appears not only the conventionality of the notation of ideas, but also the phenomenon of existence with all the richness of multi-sensory perceptions and experiences that life brings. Hence, the works of the *Katedra [Cathedral]* series painted between 2016 and 2022 are not merely a search for order, harmony, and fidelity to the canon of church representations, but a tangled path through the labyrinth of life, where organicity, changeability of fate, and dependence on

[43] The *Katedra Prousta [Proust's Cathedral]* series (2006–2019) comprises twenty works in intaglio printing techniques, while the smaller *Katedra [Cathedral]* series (2010–2023) comprises seven works in the same technique.

[44] M. Proust created his work considering, *inter alia*, its cathedral-like, multidimensional structure. I discuss this in my text *Katedra Prousta [Proust's Cathedral]*, in: *Romuald Oramus. Katedra. Malarstwo i grafika*, exhibition catalogue, pp. 8–11. Cf. also: J. Błoński, *Widzieć jasno w zachwyceniu* (Kraków, 1985), passim.

[45] Cathedrals are multi-generational works of thousands of builders, patrons, master masons, and workers from various social classes. The intentions and fate of their creators, most of them anonymous, are written into every fragment of the cathedrals. Cf. Z. Herbert, "Kamień z katedry", in: idem, *Barbarzyńca w ogrodzie* (Wrocław, 1997); von Simson, *The Gothic Cathedral;* G. Duby, *The Age of the Cathedrals. Art and Society, 980–1420* (translated by Eleanor Levieux and Barbara Thompson; Chicago: University of Chicago Press or Croom Helm, London, 1981). The short story *Katedra [The cathedral]* by Jacek Dukaj, first published in the collection *W kraju niewiernych [In the country of the unfaithful]* (SuperNowa, 2000) and, based on it, the animated film *Katedra [The cathedral]* by Tomasz Bagiński tell the story of growing into the cathedral that happens to its builder or someone who explores its secret.

cultural codes become elaborate pages in the book of time. In the way the cathedrals are presented, often as mere outlines of their construction, what becomes revealed are – constantly reminding us of their existence – traces of specific artifacts, works of intangible heritage, elaborate illuminations, musical notations of chorales, traces of fleeting thoughts, permanently linked to the spirit of the church (the series: *Katedra – chorał [Cathedral – Chorale]*, *Warstwy [Layers], Ślady [Traces]*, 2022–2024) or to our immanent need for transcendence[46].

The works in the *Katedra [Cathedral]* series as a whole are formed from many layers of hidden micro-worlds. Their internal history of creation often comprises drawn networks of compositional divisions, mathematical proportions, and varied underpaintings, while in prints, there are networks of preliminary etchings. The final colourful or tonal surfaces repeatedly partially conceal what was originally laid in the underpaintings, and sometimes are a clear result of multiple layers of colour and drawing explorations with the use of various techniques. Cathedrals constructed in this way have many hidden forms and symbols in the deeper layers of their structure. Beneath the surface of their images, they conceal indirect or abandoned traces of self-reflection on the possible meaningful consequences of entering a cathedral.

Romuald Oramus, professor emeritus, born in 1953 in Kraków, where he also studied at the Academy of Fine Arts, Faculty of Painting, from 1974 to 1979, and lectured at the Pedagogical University, Faculty of Art, from 1979 to 2023. Fields of work: painting and printmaking, texts on art. In 2016 he was awarded the bronze Gloria Artis Medal for Merit to Culture, and in 2023 the silver medal.

Translated by Agnieszka Gicala

Bibliography

Bałus, W. *Gotyk bez Boga? W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku*. Toruń 2011.

Binski, P. "Towards a Phenomenology of Gothic: some notes on the Passion". In: *Magistro et amico in memoriam*. Kraków 2023.

[46] According to the leading exponent of Florentine Neoplatonic thought, M. Ficino, the human being serves as a bond in the universe, connecting the spiritual and material realms. The human soul is the *copula mundi* (the binding of the world), which *omnia connectit in unum* (unites everything into one). The human soul has two tendencies: toward the spiritual and divine, and toward the corporeal and material. Cf. Swieżawski, *Między* średniowieczem a czasami nowymi, 216.

W takim swoistym dokumencie czasu pojawia się nie tylko umowność zapisów idei, ale też fenomen istnienia z całym bogactwem wielozmysłowych odczuć i doświadczeń, jakie niesie życie. Stąd *Katedry* malowane w latach 2016–2022 nie są tylko szukaniem porządku, harmonii, wierności kanonowi przestawień świątyni, ale splątaną drogą poprzez labirynt życia, w którym organiczność, zmienność losu, zależność od kulturowych kodów, stają się rozbudowanymi stronicami księgi czasu. W układach *Katedr*, nierzadko ledwie zarysów ich konstrukcji, ujawniają się nam wciąż przypominające o swym istnieniu ślady szczególnych artefaktów, dzieła niematerialnego dziedzictwa, kunsztowne iluminacje, nutowe zapisy chorałów, ślady lotnych myśli, trwale związanych z duchem świątyni (cykle *Katedra – chorał*, *Warstwy, Ślady*, 2022–2024) czy też z naszą immanentną potrzebą transcendencji[46].

Katedry jako całość ukształtowane są z wielu warstw ukrytych mikroświatów. Ich wewnętrzna historia powstawania to często wykreślane siatki kompozycyjnych podziałów, matematycznych proporcji, zróżnicowanego podłoża podmalówek w obrazach, zaś w grafikach sieci wstępnych akwafortowych rozrysowań. Końcowe barwne czy tonalne powierzchnie wielokrotnie częściowo zakrywają to, co pierwotnie w podłożu położone, a czasem są wyraźną wypadkową wielu warstw kolorystycznych i rysunkowych poszukiwań z zastosowaniem różnych technik. Tak budowane katedry mają niemało ukrytych form i znaków w głębszych pokładach swej struktury. Pod powierzchnią swych wizerunków skrywają pośrednie lub porzucone ślady autorefleksji o tym, jak brzemienne w skutkach może być wejście do katedry.

Romuald Oramus, prof. em., ur. w 1953 r. w Krakowie, tu też studia w Akademii Sztuk Pięknych na Wydziale Malarstwa w latach 1974–1979, oraz wykładowca Uniwersytetu Pedagogicznego na Wydziale Sztuki w okresie 1979–2023. Pola twórczości: malarstwo i grafika warsztatowa, teksty o sztuce. W 2016 r. został odznaczony brązowym, a w 2023 srebrnym medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis".

O. von Simson, *Katedra gotycka*; G. Duby, *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980–1420* (Warszawa, 1986). O wrastaniu w katedrę budowniczego czy zgłębiającego jej tajemnicę traktuje opowiadanie Jacka Dukaja *Katedra*, po raz pierwszy wydane w zbiorze *W kraju niewiernych* (SuperNowa 2000) oraz nakręcony na jej podstawie film animowany Tomasza Bagińskiego *Katedra* (2002).

[46] Według czołowego wyraziciela florenckiej myśli neoplatońskiej, M. Ficina, człowiek pełni we wszechświecie rolę węzła łączącego sferę duchową i materialną. Dusza ludzka jest ową *copula mundi* (wiązaniem świata), która *omnia conectit in unum* (wszystko zespala w jedno). Dwojakie są tendencje duszy ludzkiej: do tego, co duchowe i boskie, oraz do tego, co cielesne i materialne. Zob. Swieżawski, *Między średniowieczem a czasami nowymi*, 216.

Bibliografia

Bałus, W. *Gotyk bez Boga? W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku*. Toruń 2011.

Binski, P. "Towards a Phenomenology of Gothic: some notes on the Passion". W: *Magistro et amico in memoriam*. Kraków 2023.

Błoński, J. *Widzieć jasno w zachwyceniu*. Kraków 1985.

Duby, G. *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980–1420*. Tłum. K. Dolatowska. Warszawa 1986.

Dukaj, J. *Katedra.* Kraków 2020.

Eco, U. *Estetyka światła*. W: *Sztuka i piękno w średniowieczu*. Kraków 1997.

Eliade, M. *Sacrum – mit – historia*. Warszawa 1970.

Forstner, D. *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Warszawa 1990.

Gawrońska-Oramus, B. "The religious climate of Florence of the 1490s and the image of the Pietà in the works of Botticelli and Michelangelo". W: *Magistro et Amico in Memoriam: Księga pamiątkowa ku czci Profesora Lecha Kalinowskiego,* red. W. Marcinkowski, P. Pencakowski, K. Twardowska, T. Węcławowicz. Kraków 2023.

Harding, C. *Opening to God: the Cosmographical Diagrams of Opicinus de Canistris.* München, Berlin 2019.

Herbert, Z. *Kamień z katedry.* W: idem, *Barbarzyńca w ogrodzie*. Wrocław 1997.

Ingarden, R. „O dźwiękowych i niedźwiękowych składnikach i momentach dzieła muzycznego". W: idem, *Wybór pism estetycznych*. Kraków 2005.

Kopaliński, W. *Słownik symboli*. Warszawa 1990.

Krasnowolski, B., Oramus, R. *Romuald Oramus. Katedra. Malarstwo z lat 2007–2011*. Kraków 2012.

Kubler, G. *Kształt czasu uwagi o historii rzeczy*. Tłum. J. Hołówka. Warszawa 1970.

Nicodemi, G. „Le idee di Gerolamo Savonarola sulle arti figurative", *Rivista d'Italia,* XXVIII, nr 2 (1925): 1073–1074, tłum. Beata Gawrońska-Oramus.

Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, w przekładzie z języków oryginalnych, opr. Zespół Biblistów Polskich Poznań–Warszawa 1991.

Pismo Święte, Stary i Nowy Testament, w przekładzie z języków oryginalnych. Red. ks. Michał Peter (Stary testament), ks. Michał Wolniewicz (Nowy Testament). Poznań 2006.

Reiss, J.W. *Mała encyklopedia muzyki*. Warszawa 1987.

von Simson, O. *Katedra gotycka. Jej narodziny i znaczenie*. Tłum. A. Palińska. Warszawa 1989.

Stano, B. „Artysta w świątyni sztuki". *Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej*, XVIII (2025).

Swieżawski, S. *Między średniowieczem a czasami nowymi. Sylwetki myślicieli XV wieku*. Warszawa 1983.

Tatarkiewicz, T. *Historia estetyki*, t. III: *Estetyka nowożytna*. Warszawa 1991.

Trzy dekady. Malarstwo wobec przemian na przykładzie twórczości Romualda Oramusa i Stanisława Sobolewskiego. Kraków 2012.

Błoński, J. *Widzieć jasno w zachwyceniu*. Kraków 1985.

Duby, G. *The Age of the Cathedrals. Art and Society, 980–1420* (trans. Eleanor Levieux and Barbara Thompson). Chicago or London 1981.

Dukaj, J. *Katedra.* Kraków 2020.

Eco, U. "The Aesthetics of Light". In: idem, *Art and Beauty in the Middle Ages (trans. Hugh Bredin).* New Haven 1986, 43-51.

Eliade, M. *Sacrum–mit–historia*. Warszawa 1970.

Forstner, D. *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Warszawa 1990.

Gawrońska-Oramus, B. "The religious climate of Florence of the 1490s and the image of the Pietà in the works of Botticelli and Michelangelo". In: *Magistro et Amico in Memoriam. Księga pamiątkowa ku czci Profesora Lecha Kalinowskiego,* eds. W. Marcinkowski, P. Pencakowski, K. Twardowska, T. Węcławowicz. Kraków 2023.

Harding, C. *Opening to God: The Cosmographical Diagrams of Opicinus de Canistris.* München, Berlin 2019.

Herbert, Z. *Kamień z katedry.* In: idem, *Barbarzyńca w ogrodzie*. Wrocław 1997.

Ingarden, R. "O dźwiękowych i niedźwiękowych składnikach i momentach dzieła muzycznego". In: idem, *Wybór pism estetycznych*. Kraków 2005.

Kopaliński, W. *Słownik symboli*. Warszawa 1990.

Krasnowolski, B., Oramus, R. *Romuald Oramus. Katedra. Malarstwo z lat 2007–2011*. Kraków 2012.

Kubler, G. *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*. New Haven and London 1962.

Nicodemi, G. "Le idee di Gerolamo Savonarola sulle arti figurative", *Rivista d'Italia,* XXVIII, no. 2 (1925): 1073–1074, trans. Beata Gawrońska-Oramus.

Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, w przekładzie z języków oryginalnych, opr. Zespół Biblistów Polskich Poznań – Warszawa 1991. [Translator's note: in the translation, a reference was made to the following English Bible edition: *The New Revised Standard Version, Catholic Edition* (NRSV-CE)].

Pismo Święte, Stary i Nowy Testament, w przekładzie z języków oryginalnych. Red. ks. Michał Peter (Stary Testament), ks. Michał Wolniewicz (Nowy Testament). Poznań 2006.

Reiss, J.W. *Mała encyklopedia muzyki*. Warszawa 1987.

von Simson, O. *The Gothic Cathedral. Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order, 1956.*

Stano, B. "Artysta w świątyni sztuki". *Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej*, XVIII (2025).

Swieżawski, S. *Między średniowieczem a czasami nowymi. Sylwetki myślicieli XV wieku*. Warszawa 1983.

Tatarkiewicz, T. *Historia estetyki*, t. III: *Estetyka nowożytna*. Warszawa 1991.

Rogozińska, R. *Trzy dekady. Malarstwo wobec przemian na przykładzie twórczości Romualda Oramusa i Stanisława Sobolewskiego*. Kraków 2012.

Tyloch, W. *Rękopisy z Qumram nad Morzem Martwym*. Warszawa 1997.

Whittington, K. *Body-Worlds: Opicinus de Canistris and the Medieval Cartographic Imagination*. Turnhout (Belgium) 2014.

Ziemba, A. *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*. Warszawa 2005.

Catalogues

Romuald Oramus. Katedra. Z nieba i z ziemi. Malarstwo; exhibition catalogue; Archdiocesan Museum in Kraków, Kraków 2016.

Romuald Oramus. Katedra. Obrazy; exhibition brochure, *Otwarta Pracownia* Gallery, Kraków 2019; reprint [in]: *Polskie malarstwo historyczne*, Otwarta Pracownia, Kraków 2020.

Romuald Oramus, La cathédrale. Peintures et graviures/ Romuald Oramus, Katedra. Malarstwo i grafika; exhibition catalogue, Société Historique et Littéraire Polonaise / Polskie Towarzystwo Historyczno-Literackie; Bibliothèque Polonaise de Paris / Polish Library in Paris, Kraków 2020.

W nurcie czasu. Romuald Oramus. Malarstwo i grafika z lat 1981-2021/ In the Stream of Time. Romuald Oramus. Paintings and graphics from the years 1981-2021; katalog wystawy, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego Collegium Maius, University St. Thomas, Houston (USA), Kraków 2021.

Websites

https://oramus.art

Folio: Robert Fludd"s black square. „Architectural Review", 1st April 2020, https://www.architectural-review.com/essays/folio/folio-robert-fludds-black-square; accessed 15th May 2026.

Harding C., Opening to God: The Cosmographical Diagrams of Opicinus de Canistris, https://iberian-connections.yale.edu/wp-content/uploads/2019/09/1482925.pdf ; accessed 6th May 2026.

https://en.wikipedia.org/wiki/Opicinus_de_Canistris; accessed 16th May 2026.

https://szlomo.org/szlomo-page/; accessed 17th May 2026.

https://swszczepan.org/category/o-witrazach-w-naszej-swiatyni/; accessed 7th June 2026.

Tyloch, W. *Rękopisy z Qumram nad Morzem Martwym*. Warszawa 1997.

Whittington, K. *Body-Worlds: Opicinus de Canistris and the Medieval Cartographic Imagination*. Turnhout (Belgia) 2014.

Ziemba, A. *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*. Warszawa 2005.

Katalogi

Romuald Oramus. Katedra. Z nieba i z ziemi. Malarstwo; katalog wystawy; Muzeum Archidiecezjalne w Krakowie, Kraków 2016.

Romuald Oramus. Katedra. Obrazy; folder wystawy, Galeria Otwarta Pracownia, Kraków 2019; przedruk: *Polskie malarstwo historyczne*, Otwarta Pracownia, Kraków 2020.

Romuald Oramus, La cathédrale. Peintures et graviures/ Romuald Oramus, Katedra. Malarstwo i grafika; katalog wystawy, Société Historique et Littéraire Polonaise / Polskie Towarzystwo Historyczno-Literackie; Bibliothèque Polonaise de Paris / Biblioteka Polska w Paryżu, Kraków 2020.

W nurcie czasu. Romuald Oramus. Malarstwo i grafika z lat 1981–2021/ In the Stream of Time. Romuald Oramus. Paintings and graphics from the years 1981–2021; katalog wystawy, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego Collegium Maius, University St. Thomas, Houston (USA), Kraków 2021.

Strony internetowe

https://oramus.art

Folio: Robert Fludd"s black square. „Architectural Review", 1.04. 2020, https://www.architectural-review.com/essays/folio/folio-robert-fludds-black-square; dostęp 15.05. 2026.

Harding C., Opening to God: the Cosmographical Diagrams of Opicinus de Canistris, https://iberian-connections.yale.edu/wp-content/uploads/2019/09/1482925.pdf; dostęp 06.05.2026.

https://en.wikipedia.org/wiki/Opicinus_de_Canistris; dostęp: 16.05.2026.

https://szlomo.org/szlomo-page/; dostęp: 17.05.2026.

https://swszczepan.org/category/o-witrazach-w-naszej-swiatyni/; dostęp: 7.06. 2026.

Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej 19 (2026) [*Sacrum et Decorum. Materials and studies on the history of sacred art*], https://journals.ur.edu.pl/setde, ISSN: 1689-5010 (PRINT), ISSN: 2720-524X (ONLINE)
„Obrazy katedr" ["Images of cathedrals"], © Romuald Oramus, Creative Commons CC BY
DOI: 10.15584/setde.2026.19.8
Oryginalny artykuł naukowy, data nadesłania artykułu (Received) – 8 czerwca 2026,
data zaakceptowania do druku (Accepted) – 10 lipca 2026, data opublikowania (Published) – 15 października 2026