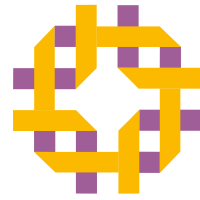
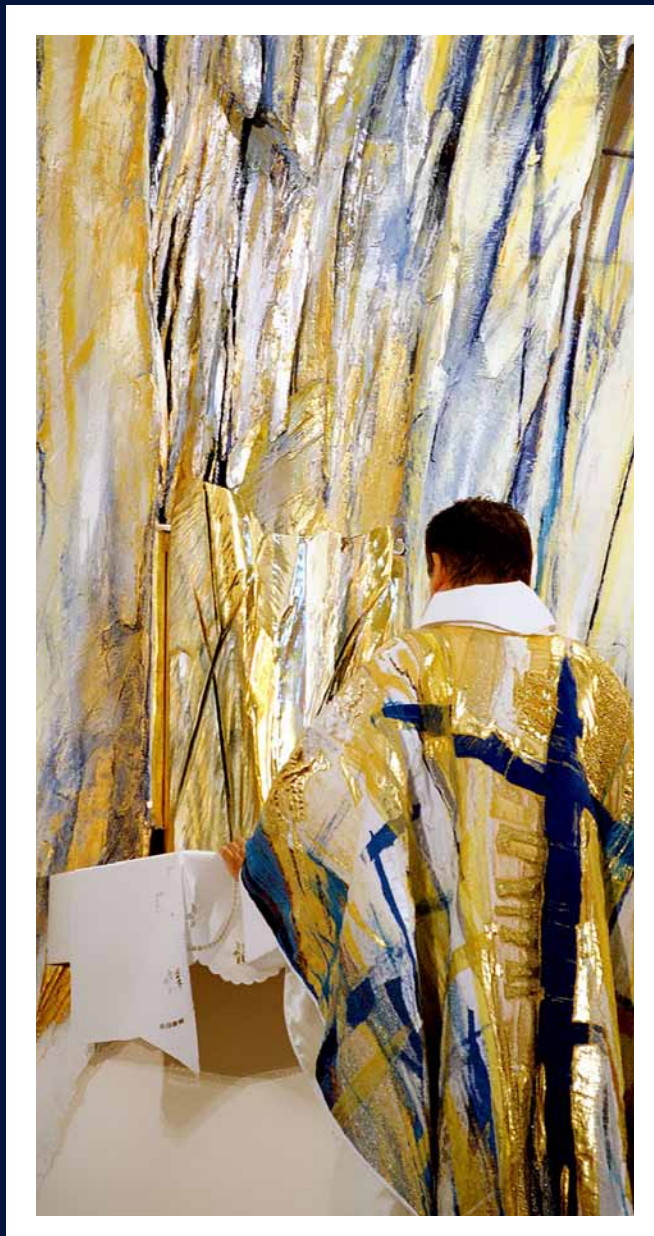


# SACRUM ET DECORUM



MATERIAŁY I STUDIA Z HISTORII SZTUKI SAKRALNEJ  
MATERIALS AND STUDIES ON THE HISTORY OF SACRED ART



---

# SACRUM

## ET DECORUM

MATERIAŁY I STUDIA Z HISTORII SZTUKI SAKRALNEJ  
MATERIALS AND STUDIES ON THE HISTORY OF SACRED ART

---

ROK XIV

2021



Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego  
Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej  
Uniwersytetu Rzeszowskiego

**Rada Naukowa / Scientific Board**

Wojciech Bałus, Uniwersytet Jagielloński, Kraków  
Jurij Biriulow, Lwowska Narodowa Akademia Sztuki, Lwów  
François Boespflug, Université de Strasbourg, Strasbourg  
Philippe Kaenel, Université de Lausanne, Lausanne  
ks. Ryszard Knapiński, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin  
Andrzej K. Olszewski, Uniwersytet Stefana Kardynała Wyszyńskiego, Warszawa  
Maria Poprzęcka, Uniwersytet Warszawski, Warszawa  
Stanisław Rodziński, Akademia Sztuk Pięknych, Kraków

**Recenzenci / Reviewers**

Katarzyna Chrudzimska-Uhera, ks. Janusz Królikowski, Iwona Luba, Krystyna Pawłowska, Rafał Solewski, Roman Jaciw

**Redaktor naczelny / Editor**

Grażyna Ryba

**Korekta wersji polskiej / Correction of Polish version**

Elżbieta Kot

**Tłumaczenie / Translation**

Agnieszka Gicala, Monika Mazurek

**Korekta wersji angielskiej / Correction of English version**

Ian Upchurch

**Opracowanie graficzne / Graphic Design**

Piotr Bigaj, Krzysztof Marciniak, Aleksander Rusin, Piotr Wisłocki

**Na okładce / On the cover:**

Adam Brincken, Celina Kędziera, ornat – tkanina, aplikacja oraz ściana ołtarzowa kościoła św. Urbana w Kobiernicach – stiuk, akryl, drewno lipowe, złocenia, 2006–2013, fot. A. Brincken  
Adam Brincken, Celina Kędziera, chasuble – fabric, applique and altar wall of St. Urban's Church in Kobiernice – stucco, acrylic, linden wood, gilding, 2006–2013, photo: A. Brincken

**Adres Redakcji / Address**

Sacrum et Decorum  
Uniwersytet Rzeszowski  
Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej  
35-002 Rzeszów, pl. Ofiar Getta 4–5/35  
tel. +48 17 872 20 98, +48 661 928 362  
**www.sacrumetdecorum.pl**  
e-mail: sacrumetdecorum@ur.edu.pl

**ISSN 1689–5010**

**eISSN 2720–524X**

**Nr DOI czasopisma: 10.15584/setde**

**<http://dx.doi.org/10.15584/setde>**

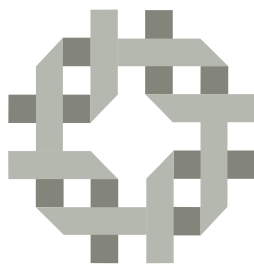
Nakład 560 egz. / Edition: 560 copies

© Copyright by Wydawnictwo UR, 2021

**Wydawca / Published by:**

Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego / The University of Rzeszów  
35-959 Rzeszów, ul. prof. S. Pigoń 6, tel./fax +48 17 872 14 26  
e-mail: wydaw@ur.edu.pl

Łamanie i druk  
Mitel Sp. z o.o.  
tel. 602 722 015



---

## SPIS TREŚCI CONTENTS

### Redakcja

*Wprowadzenie*

*Introduction*

5

### ARTYKUŁY / ARTICLES

#### Karol Klauza

*Współczesne teorie piękna i decorum.*

*Wybór poglądów XX wieku*

*Contemporary theories of beauty and decorum.*

*An overview of 20<sup>th</sup> century ideas*

7

#### Renata Rogozińska

*Christos Mandzios – pomiędzy Polską a Grecją*

*Christos Mandzios – between Poland and Greece*

30

#### Grażyna Ryba

*Brąz i szkło w symbolice przestrzeni granicznej.*

*Między sacrum wnętrza świątyni chrześcijańskiej a zewnętrznym profanum*

*Bronze and glass in the symbology of liminal space.*

*Between the sacred interior of the Christian temple and the secular exterior*

53

#### Małgorzata Kierczuk-Macieszko

*Obiekty snycerskie o tematyce religijnej zrealizowane w kręgu*

*Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych im. Cypriana Kamila Norwida w Lublinie*

*Woodcarving works on religious themes made in the circle*

*of the Cyprian Kamil Norwid State Secondary School of Fine Arts in Lublin*

73

## MATERIAŁY / MATERIALS

**Zofia Szot**

*Kolory Ofiary – akwarelowe malarstwo pasyjne Danyły Mowczana*

*Colours of the Sacrifice – Watercolour Passion Painting of Danylo Mowchan*

**108**

## MISCELLANEA

**Maciej Zychowicz**

*Materiał, materia, sens*

*Material, matter, meaning*

**129**

**Stanisław Sobolewski**

*O Stanisławie Rodzińskim (1940–2021) – wspomnienie*

*About Stanislaw Rodziński (1940–2021) – A Remembrance*

**161**

## INTRODUCTION

The last two centuries have been characterised by continual technological revolution and expansion of the boundaries of art, including with regard to using the expression of new materials or those which have so far been considered useless in the work of an artist. The artists' pursuits are also often directed towards unusual and surprising combinations of previously used materials.

Almost simultaneously, new areas of artistic activity have emerged, limiting the importance of material artefacts in favour of ephemeral activities on the borderline between arts, which also include realisations within the scope of the so-called 'new media'.

At the same time, the expansion of cultural processes leading to the gradual disappearance of historical thinking and blurring of traditional conventional meanings, also connected with the materials used in art, is accompanied by the birth of a new symbolism of modernity.

All these phenomena are reflected in the current of artistic creation inspired by metaphysics, including in sacred and religious art. They have been noticed by the institutional Church and have met with approval to a large extent, expressed in the decisions of the Second Vatican Council, in documents concerning the Church and in statements by popes and theologians.

The articles published in the previous volume of "Sacrum et Decorum" drew attention to the subject matter relating to the area of research involving the above-mentioned processes. The present volume is a continuation of the previously indicated themes.

The text by Karol Klauza discusses the value of beauty and contemporary art from the perspective of a theologian and philosopher. References to classical Christian metaphysics in the works of Christos Mandzios, an artist functioning on the borderline of various artistic disciplines, are discussed in the text by Renata Rogozińska, who selected from the rich oeuvre of the professor of the Academy of Fine Arts in Wrocław works created by the artist over a dozen years at the turn of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries. Grażyna Ryba's article cites examples indicating a search in contemporary sacred art for new forms of expression and symbolism connected with traditional materials – bronze and glass – in relation to shaping the boundary space in the area of the church entrance.

## WPROWADZENIE

DOI: 10.15584/setde.2021.14.1

Ostatnie dwuwiecze charakteryzuje permanentna rewolucja technologiczna i poszerzanie granic sztuki, także w zakresie wykorzystania ekspresji nowych tworzyw bądź takich, które dotychczas uznawano za nieprzydatne w pracy artysty. Poszukiwania twórców bywają też ukierunkowane na nietypowe, zaskakujące zestawienia wykorzystywanych już wcześniej materiałów.

Niemal równolegle wyodrębniły się nowe obszary działalności artystycznej, ograniczające znaczenie materialnych artefaktów na rzecz ulotnych działań na pograniczu sztuk, które obejmują też realizacje z zakresu tak zwanych „nowych mediów”.

Jednocześnie ekspansji procesów kulturowych prowadzących do stopniowego zaniku myślenia historycznego i zacierania tradycyjnych znaczeń umownych, wiązanych również z materiałami wykorzystywanymi w sztuce, towarzyszą narodziny nowej symboliki współczesności.

Wszystkie te zjawiska znajdują odzwierciedlenie w nurcie twórczości artystycznej o inspiracjach metafizycznych, także w sztuce sakralnej i religijnej. Zostały one dostrzeżone przez Kościół instytucjonalny i spotkały się w dużej mierze z aprobatą, wyrażoną w postanowieniach Soboru Watykańskiego II, dokumentach okołosoborowych oraz w wypowiedziach papieży i teologów.

Artykuły zamieszczone w poprzednim tomie „Sacrum et Decorum” zwróciły uwagę na tematykę odnoszącą się do obszaru badań obejmujących wspomniane procesy. Obecny tom stanowi kontynuację zasygnalizowanych uprzednio wątków.

Tekst Karola Klauzy podejmuje rozważania na temat wartości piękna i sztuki współczesnej z perspektywy teologa i filozofa. Odniesienia do klasycznej metafizyki chrześcijańskiej w twórczości Christosa Mandziosa, twórcy funkcjonującego na pograniczu różnych dyscyplin artystycznych, prezentuje tekst Renaty Rogozińskiej, która z bogatego dorobku profesora wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych wybrała prace wykonane przez artystę na przestrzeni kilkunastu lat z przełomu XX i XXI wieku. W artykule Grażyny Ryby przytoczono przykłady wskazujące na poszukiwania we współczesnej sztuce sakralnej nowych form ekspresji i symboliki związanej z tradycyjnymi materiałami – brązem i szkłem, w odniesieniu do kształtowania przestrzeni granicznej w strefie wejścia do świątyni.

W dziale „Materiały” zamieszczono tekst Zofii Szot, w którym autorka dokonuje analizy cyklu pasyjnego lwowskiego artysty Danyły Mowczana. Twórca ten eksperymentuje z zastosowaniem akwareli w celu wyrażenia treści zarezerwowanych dla tradycyjnych form i technik malarstwa ikonowego. Dział „Miscellanea” zawiera tekst Macieja Zychowicza, rzeźbiarza, który snuje rozważania na temat materii i materiału w sztuce sakralnej z perspektywy artysty i swoich doświadczeń z realizacji własnych koncepcji aranżacji wnętrz kościelnych.

W bieżącym tomie „Sacrum et Decorum” zainicjowano też nowy wątek, w zasadzie nieobecny dotychczas w dyskursie współczesnej historii sztuki, jest nim zagadnienie obecności problematyki twórczości sakralnej w nauczaniu artystycznym na poziomie szkoły średniej. Wprowadza go artykuł Małgorzaty Kierczuk-Macieszko, która omawia obiekty rzeźbiarskie o tematyce religijnej zrealizowane w ostatnich dziesięcioleciach w kręgu pracowników, uczniów i absolwentów Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych im. C.K. Norwida w Lublinie.

Wydanie zamyka wspomnienie autorstwa Stanisława Sobolewskiego poświęcone zmarłemu niedawno profesorowi Stanisławowi Rodzińskiemu, wybitnemu twórcy sztuki sakralnej, który był także członkiem Rady Programowej naszego pisma.

Redakcja

The section “Materials” contains a text by Zofia Szot, in which the author analyses the passion cycle of the Lviv-based artist Danylo Movchan. This artist experiments with the use of watercolour in order to express content reserved for traditional forms and techniques of icon painting. The Miscellanea section includes a text by Maciej Zychowicz, a sculptor, who reflects on the subject of matter and material in sacred art from the perspective of the artist and his experiences in realising his own concepts for the arrangement of church interiors.

The current volume of “Sacrum et Decorum” also introduces a new theme, hitherto virtually absent from the discourse on contemporary art history, namely the presence of sacred art in secondary school art teaching. It is introduced by an article by Małgorzata Kierczuk-Macieszko, who discusses religious sculpture objects made in recent decades by teaching staff members, students and graduates of the C.K. Norwid Secondary State School of Fine Arts in Lublin.

The issue closes with Stanisław Sobolewski’s tribute dedicated to the recently deceased Professor Stanisław Rodziński, an outstanding creator of sacred art, who was also a member of the Academic Board of our journal.

The editors

Translated by Monika Mazurek

*Karol Klauza*

John Paul II Catholic University of Lublin

Contemporary theories  
of beauty and *decorum*.  
An overview of 20<sup>th</sup> century ideas

Beauty as an object of interdisciplinary reflection has gained well-founded importance in contemporary social discourse in a wide range of contexts. Its definition and the circumstances in which it appears are discussed within the framework of art theory and history, philosophy, theology, as well as in social and applied sciences. Undoubtedly, an extension of this interest is the study of the relationship between what is beautiful and the domain of psychology, economics, pedagogy, and even digital technologies, thanks to which beauty is created in the virtual world and affects various spheres of contemporary society.

The aim of this study is an attempt to continue the discussion started by the extremely useful and competent synthesis of views on the relations between art and matter presented in the article *The Transformations of the Symbolic and Theological Meaning of Matter Reflected in Christian Aesthetics and Art* by Janusz Królikowski<sup>1</sup>. The discussion of the issue indicated in the title is going to revolve around the solutions offered by contemporary aesthetics.

My paper is going to present a synthetic discussion of the views of Berkeley, Kant and contemporary authors whose work is relevant for the subject. Searching for turning points in the aesthetics of modern times, I am going to present the works of Umberto Eco as a representative of secular aesthetics, and Hans Urs von Balthasar as a representative of religious aesthetics. These authors are the two poles between which spreads a large and varied array of theoreticians of beauty.

The European Renaissance was associated with a dynamic development of art in both secular and religious aspects. The current of classicism successfully bridged semiotic gaps to Greco-Roman antiquity. It began to use more evocative means of expression

<sup>1</sup> J. Królikowski, *The Transformations of the Symbolic and Theological Meaning of Matter Reflected in Christian Aesthetics and Art*, „Sacrum et Decorum” XIII, 2020, pp. 7–27.

*Karol Klauza*

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Lublin  
ORCID: 0000-0002-0969-5537

Współczesne teorie  
piękna i *decorum*.  
Wybór poglądów XX wieku

DOI: 10.15584/setde.2021.14.2

Piękno jako przedmiot refleksji interdyscyplinarnej zyskało uzasadnione znaczenie we współczesnym dyskursie społecznym w szerokim zakresie kontekstów. Jego definicję oraz okoliczności, w których ono występuje, omawia się w ramach teorii i historii sztuki, filozofii, teologii, a także w naukach społecznych i stosowanych. Niewątpliwym poszerzeniem owego zainteresowania są badania związków tego, co piękne, z domeną psychologii, ekonomii, pedagogiki, a nawet technologii cyfrowych, dzięki którym powstaje ono w świecie wirtualnym i oddziałuje na różne sfery współczesnego społeczeństwa.

Celem niniejszej refleksji jest próba kontynuacji rozważań odwołujących się do niezwykle przydatnej i kompetentnej syntezy poglądów na związki sztuki i materii zawartej w artykule *Przemiany symboliczno-teologicznego znaczenia materii i ich odzwierciedlanie się w estetyce i sztuce chrześcijańskiej* autorstwa Janusza Królikowskiego<sup>1</sup>.

W przedstawionych refleksjach syntetycznie omówię poglądy Berkeleygo, Kanta i współczesnych ważnych dla dziedziny autorów. Stosując metodę poszukiwania punktów zwrotnych w estetyce czasów nowożytnych, przedstawię prace Umberto Eco – z obszarów estetyki świeckiej, i Hansa Ursy von Balthasara – z zakresu estetyki religijnej. Pośród tych autorów pozostaje jeszcze duża oraz barwna plejada teoretyków piękna.

Z europejskim odrodzeniem wiązał się dynamiczny rozwój sztuki zarówno w aspekcie świeckim, jak i religijnym. Nurt klasycyzmu efektywnie przerzucał pomosty semiotyczne do antyku grecko-rzymskiego. Zaczęto używać bardziej sugestywnych środków wyrazu i skutecznie poruszać estetyczną wrażliwość europejskich społeczeństw. Kraje takie jak Hiszpania,

<sup>1</sup> J. Królikowski, *Przemiany symboliczno-teologicznego znaczenia materii i ich odzwierciedlanie się w estetyce i sztuce chrześcijańskiej*, „Sacrum et Decorum” XIII, 2020, s. 7–27.



Portugalia czy państwa włoskie doświadczały skutków tychże przemian w świetle odkryć geograficznych.

W XVIII–XIX wieku za podobną cezurę można uznać fenomenalny postęp nauki i ekonomiczny rozkwit potencjału przemysłowego. Filozofowie i historycy sztuki, zwłaszcza XIX wieku, szukali nowych uzasadnień dla zmieniających się poglądów na piękno i jego rolę w budowaniu pokoleniowej tożsamości osoby ludzkiej.

Wypowiedzi na temat estetyki pojawiały się licznie od baroku po pozytywizm w zakresie świeckim i od teologii potrydenckiej po koncepcję kultury zrodzonej z *accomodata renovatio* II Soboru Watykańskiego w ujęciu kościelnym. W nurcie wyznaniowym ich panoramę wyznaczają poglądy Józefa Ratzingera – prefekta Kongregacji Nauki Wiary za pontyfikatu Jana Pawła II, ukonkretnione refleksją Hansa Urs von Balthasara. W obszarze współczesnej estetyki świeckiej znaczącej syntezy poglądów na piękno dokonał między innymi Umberto Eco. Na polskim gruncie należy podkreślić wkład środowiska Uniwersytetu Warszawskiego, a zwłaszcza szkoły Władysława Tatarkiewicza i jego uczniów, wśród których nie zabrakło także estetyków kierunku wyznaniowego, jak choćby krakowskiego jezuitę Jana Popiela.

## 1. Źródła dla współczesnego rozumienia piękna i *decorum*

Na fundamencie antycznego, średniowiecznego i renesansowego rozumienia kategorii estetycznych, zwłaszcza w kontekście ich materialności<sup>2</sup>, **estetyka czasów nowożytnych w kulturze Zachodu** wypracowała szereg interesujących koncepcji. Jedną z nich są teologiczne wątki wyznaniowe wiodących denominacji chrześcijańskich.

Znaczący wpływ na współczesne analizy natury piękna materialnego (realnego i wirtualnego) oraz duchowego wywarli między innymi myśliciele XVIII wieku przy okazji omawiania natury poznania. Do bardziej oryginalnych uczonych, ważnych dla estetyki i semiotyki, należą: John Locke (1632–1704), Isaac Newton (1643–1727), Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) oraz **George Berkeley** (1684–1753) ze swoją koncepcją poznania opartą na tożsamości rzeczy z ideami. Współcześnie okazała się ona prekursorską wobec twierdzenia neopozytywistów, a aktualnie żyjący filozofowie brytyjscy uważają jej twórcę za pioniera filozofii lingwistycznej, skoro postulował potrzebę rewizji sensu pojęcia „istnienie”. Jak wiadomo, używał go zamiennie z terminem „poznanie”, co formułował w zasadzie *Esse est percipi*<sup>3</sup>. Myśliciele tego

<sup>2</sup> Królikowski 2020, jak przyp. 1.

<sup>3</sup> G. Berkeley, *Philosophical Commentaries*, red. A.A. Luce, T.E. Jessop, London 1944, t. 1, s. 61–62.

and effectively touched the aesthetic sensibilities of European societies. Countries such as Spain, Portugal and the Italian states experienced the effects of these changes in the light of geographical discoveries.

In the eighteenth and nineteenth centuries, the phenomenal progress of science and the economic and industrial boom can be considered a similar caesura. Philosophers and art historians, especially of the nineteenth century, sought new justifications for changing views on beauty and its role in building the generational identity of the human being.

Numerous secular views on aesthetics were expressed in the period between the Baroque and positivism, and the ecclesiastical ones between the era of post-Tridentine theology to the time of *accomodata renovatio* of the Second Vatican Council and the concept of culture born out of it. The confessional strand is marked by the views of Joseph Ratzinger – prefect of the Congregation for the Doctrine of the Faith during the pontificate of John Paul II, and concretised by the views of Hans Urs von Balthasar. In the area of contemporary secular aesthetics a significant synthesis of views on beauty was made, among others, by Umberto Eco. In the Polish sphere, one should emphasise the contribution of the University of Warsaw circle, especially the school of Władysław Tatarkiewicz and his students, among whom there were also religiously inflected aestheticians, such as the Kraków Jesuit Jan Popiel.

## 1. The sources for a contemporary understanding of beauty and *decorum*

On the basis of ancient, medieval and renaissance understanding of aesthetic categories, especially in the context of their materiality<sup>2</sup>, **modern Western aesthetics** has developed a number of interesting concepts, including the confessional theological themes of leading Christian denominations.

Contemporary studies of the nature of material (real and virtual) and spiritual beauty were significantly influenced in their discussion of the nature of perception, among others, by thinkers of the 18<sup>th</sup> century. Among the more original scholars, important for aesthetics and semiotics, are: John Locke (1632–1704), Isaac Newton (1643–1727), Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) and **George Berkeley** (1684–1753) with his concept of perception based on the identity of things with ideas. This turned out to foreshadow the neopositivists, and contemporary British philosophers consider its author to be a pioneer of linguistic philosophy, as he postulated the need to revise the meaning of the notion of “being”. As we know, he used it interchangeably with the term “perceiving”, which he expressed in the maxim *Esse*

<sup>2</sup> Królikowski 2020, as in footnote 1.

*est percipi*<sup>3</sup>. The thinkers of this period identified the importance of empirical perception with the method of its verification<sup>4</sup>. As a result, the perception of beauty was conditioned by the requirement of empiricism. This in turn depends on the material determinants of the space a concrete occupies – proportion, intensity of colour, and the like. They are described by scientific research, and above all by mathematics.

The late 17<sup>th</sup> c. was the time of the activity of **Adam Adamandus Kochański SJ** (1657–1699) – a mathematician who paved the way for the understanding of the principles of the world's beauty. This somewhat forgotten Polish Jesuit corresponded on gnosological issues with Gottfried Leibniz, Isaac Newton and Johannes Hevelius (1611–1687) – a citizen of Gdańsk, the first foreign member of the Royal Society in London<sup>5</sup>.

Among the contemporary thinkers investigating the relationships between beauty and its social influence **Umberto Eco** (1932–2016) and his classic study of the history of beauty are worthy of note. In his historiosophical and semiotic analysis, the polymorphous nature of beauty, which becomes dependent on personal subjectivity and especially on the human capacity for perception, is of vital importance. Accepting that allowed Eco to chart the development of the contemporary understanding of beauty – from overcoming its medieval view, through a melancholy confronta-

<sup>3</sup> G. Berkeley, *Philosophical Commentaries*, eds. A.A. Luce, T.E. Jessop, London 1944, vol. 1, pp. 61–62.

<sup>4</sup> F. Copleston, *A History of Philosophy vol. 5, Hobbes to Hume*, London 1976, p. 220 [orig. *Historia filozofii*, vol. 5, *Od Hobbesa do Hume'a*, transl. J. Pasek, Warszawa 2005, p. 191]; cf. Berkeley 1944, as in footnote. 2, pp. 36–37; cf. as well: G. Berkeley, *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge Wherein the Chief Causes of Error and Difficulty in the Sciences, with the grounds of Scepticism, Atheism, and Irreligion, are inquired into*. [orig: *Traktat o zasadach poznania ludzkiego, w którym zostały zbadane główne przyczyny błędów i trudności występujących w naukach wraz z podstawami, na których opiera się sceptycyzm, ateizm i niereligijność*, transl. J. Leszczyński, eds. T. Czeżowski, B.J. Gawecki, G. Znamierowski, Warszawa 1956], passim.

<sup>5</sup> Kochański's extensive bio by S[amuel] Dickstein in: *Encyklopedia Wychowawcza [The Encyclopedia of Education]*, eds. R. Plenkiewicz, et al., vol. 6, Warszawa 1904, pp. 189–192. Initially associated with the Vilnius Academy, he was highly regarded as a lecturer in Mainz, Prague, Olomouc, Wrocław, as well as at the court of Polish King John III Sobieski. On his views cf.: E. Elter, *Adam Kochański TJ, najwybitniejszy przedstawiciel Polski na europejskim terenie naukowym u schyłku XVII wieku [Adam Kochański SJ, the Most Eminent Representative of Poland in European Science of the Late 17th c.]*, in: *Sacrum Poloniae Millennium*, Rome 1954, p. 209–251. Cf. facsimiles of his correspondence in: Biblioteka Narodowa, *Katalog wystawy zbiorów historycznych Biblioteki Narodowej w Warszawie [The Catalogue of the Exhibition of the Historical Collection of the National Library in Warsaw]*, Warsaw 1933, p. VII, item 250 *Zbiór listów do Adama Kochańskiego SJ matematyka Rps z XVII w [A collection of letters to Adam Kochański SJ, a mathematician, MS from the 17th c.]*; cf also: *Korespondencja Adama Adamandego Kochańskiego SJ (1657–1699) [The Correspondence of Adam Adamandego Kochański SJ (1657–1699)]*, eds. B. Lisiak, L. Grzebień, Kraków 2005; R. Darowski, *Studia z filozofii jezuitów w Polsce XVII i XVIII w. [Studies in the Jesuit Philosophy in Poland of the 17th and 18th c.]*, Kraków 1998.

okresu utożsamiali znaczenie poznania empirycznego z metodą jego realizacji<sup>4</sup>, w efekcie czego poznanie piękna zostało uwarunkowane wymogiem empiryczności. Ten zaś zależy od materialnych wyznaczników przestrzeni, jaką zajmuje konkret – proporcji, intensywności koloru i tym podobnych. Opisują je badanie naukowe, a przede wszystkim matematyka.

W końcu XVII wieku działał **Adam Adamandus Kochański SJ** (1657–1699) – matematyk przygotowujący grunt pod poznanie zasad piękna świata. Ten nieco zapomniany polski jezuita korespondował w kwestiach gnozeologicznych z Gottfriedem Leibnizem, Isaacem Newtonem i Johannesem (Janem) Heweliuszem (1611–1687) – gdańszczaninem, pierwszym zagranicznym członkiem londyńskiego Royal Society<sup>5</sup>.

Ze współczesnych myślicieli odslaniających związki między pięknem i jego społecznymi oddziaływaniami na uwagę zasługuje **Umberto Eco** (1932–2016) i jego klasyczne opracowanie historii piękna. W ogłoszonej przezeń analizie historiozoficznej i semiotycznej istotne znaczenie ma polimorficzność piękna, które staje się zależne od subiektywności osobowej, a zwłaszcza od zdolności poznawczych człowieka. Akceptacja zjawiska pozwoliła Eco nakreślić drogi kształtowania się współczesnego rozumienia piękna – od przezwyciężenia średniowiecznej jego wizji, poprzez pełną melancholii konfrontację naukowego poznania z antropologią renesansu, w której rozum i piękno stanęły przed wyzwaniem nowych idei i tematów upowszechniających się w kręgach odbiorców, dzięki dynamicznemu rozwojowi czytelnictwa<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> F. Copleston, *Historia filozofii*, t. 5, *Od Hobbesa do Hume'a*, tłum. J. Pasek, Warszawa 2005, s. 191; por. Berkeley 1944, jak przyp. 2, s. 36–37; por. też: G. Berkeley, *Traktat o zasadach poznania ludzkiego, w którym zostały zbadane główne przyczyny błędów i trudności występujących w naukach wraz z podstawami, na których opiera się sceptycyzm, ateizm i niereligijność*, tłum. J. Leszczyński, oprac. T. Czeżowski, B.J. Gawecki, G. Znamierowski, Warszawa 1956, passim.

<sup>5</sup> Obszerny biogram Kochańskiego, autorstwa S[amuela] Dicksteina w: *Encyklopedia Wychowawcza*, red. R. Plenkiewicz, i in., t. 6, Warszawa 1904, s. 189–192. Początkowo związany z Akademią Wileńską, ceniony jako wykładowca w Moguncji, Pradze, Ołomuńcu, Wrocławiu, a także na dworze króla polskiego Jana III Sobieskiego. O jego poglądach zob.: E. Elter, *Adam Kochański TJ, najwybitniejszy przedstawiciel Polski na europejskim terenie naukowym u schyłku XVII wieku*, w: *Sacrum Poloniae Millennium*, Rzym 1954, s. 209–251. Zob. faksymile korespondencji w: Biblioteka Narodowa, *Katalog wystawy zbiorów historycznych Biblioteki Narodowej w Warszawie*, Warszawa 1933, s. VII, poz. 250 *Zbiór listów do Adama Kochańskiego SJ matematyka Rps z XVII w.*; zob. też: *Korespondencja Adama Adamandego Kochańskiego SJ (1657–1699)*, wyd. B. Lisiak, L. Grzebień, Kraków 2005; R. Darowski, *Studia z filozofii jezuitów w Polsce XVII i XVIII w.*, Kraków 1998.

<sup>6</sup> Ten wątek w monografii *Historia piękna*, s. 214–236, napisał Girolamo de Michele (ur. 1963) – włoski pisarz, autor interesującego nas tu opracowania popularyzującego między innymi estetykę i poznanie w monografii *Filosofia. Corso di sopravvivenza*. Jego wywiad na temat poglądów zawartych w niej dostępny na stronie <https://www.youtube.com/watch?v=P7F1jyLkuBk>.

Autorzy z początku XVIII wieku odwoływali się do wyobraźni ludzi, która odrzucała związek pomiędzy proporcją i pięknem oraz zrywała z „klasycyzmem” tego pojęcia<sup>7</sup>. Dziewiętnastowieczne dowartościowanie wzniosłości doprowadziło do powstania nowej koncepcji przedmiotowego zagadnienia, w której istotną rolę odgrywała nie tylko wzniosłość natury (składowa jej *decorum*), ale i duszy. Stało się tak dlatego, że do głosu doszło znaczenie uczestnictwa uczuciowego w procesie poznania otaczającego świata i sztuki. Akcent padł jednak na wzniosłość wytworzonego dzieła. Edmund Burke w swych *Dociekaniach filozoficznych o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*<sup>8</sup> podał typologię elementów decydujących o pięknie i *decorum*, wskazując na: rolę zmysłów, znaczenie rozmiarów, gładkość, stopniowe urozmaicenie, jasność koloru, wdzięk, samotność i ciszę oraz dystans do tego, co budzi przestraszanie.

Wiek XIX ze swoją rewolucją techniczną, przezwyciężaniem ograniczeń przestrzeni dzięki użyciu silników parowych, stworzył nową płaszczyznę realizacji kategorii piękna. Wyrażała się ona w pięknie maszyn, a także w efektach ich działania, takich jak seryjność artefaktów, ekspansja w przestrzeń powietrzną, zapis fotograficzny i filmowy. Z konieczności towarzyszyła temu procesowi estetyka w przestrzeni przemysłowej, fotograficznej i fonograficznej, filmowej oraz nowych technikach architektonicznych czy malarskich. Pojawiło się też zjawisko doświadczania piękna poprzez przenikanie się różnych jego rodzajów i materialnych realizacji (konwergencja sztuk)<sup>9</sup>. W XX wieku rodząca się tak zwana „nowa sztuka” korzystała coraz śmielej z happeningów, performance'u i umasowienia zarówno zdarzenia, jak i tworzywa artystycznego<sup>10</sup>. Piękno stawało się stopniowo „pięknem konsumpcji” dodatkowo wspieranym

tion of scientific knowledge with the anthropology of the Renaissance, in which reason and beauty faced the challenge of new ideas and themes spreading in public circles, thanks to the dynamic development of reading<sup>6</sup>. The early 18<sup>th</sup> c. authors appealed to human imagination, which rejected the relationship between proportion and beauty and broke with the ‘classicism’ of the concept<sup>7</sup>. The nineteenth-century appreciation of the sublime led to a new concept of the subject, in which not only the sublimity of nature (a component of its *decorum*), but also of the soul, played an important role. This was because the importance of emotional participation in the process of perception of the surrounding world and art came to the fore. However, the emphasis was placed on the sublimity of the created work. Edmund Burke in his *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*<sup>8</sup> provided a typology of elements determining beauty and *decorum* by listing: the role of the senses, the importance of size, smoothness, gradual variation, cleanness of colour, grace, solitude and silence, and distance from that which arouses fear.

The nineteenth century, with its technological revolution, overcoming the limitations of space through the use of steam engines, became the audience for a new level of realisation of the category of beauty. It was expressed in the beauty of machines, as well as in the effects of their operation, such as the serialisation of artefacts, the expansion into airspace, the photographic and film record. This process was necessarily accompanied by aesthetics in industrial, photographic and phonographic space, film and new architectural and painting techniques. Beauty also started to be experienced through the intersection of its various types and material realisations (the convergence of the arts)<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> This chapter in the monograph *History of Beauty* [orig. *Historia piękna*, pp. 214–236], was written by Girolamo de Michele (b. 1963) – an Italian writer, author of the study we are interested in here that popularises, among other things, aesthetics and perception: *Filosofia. Corso di sopravvivenza*. His interview on the views contained therein is available at <https://www.youtube.com/watch?v=P7FIjyLkuBk>.

<sup>7</sup> This is the view expressed e.g. by William Hogarth in his *Analysis of Beauty* [orig. *Analiza piękna*, transl. M. Lachman, Gdańsk 2011], passim.

<sup>8</sup> E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* [orig. *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, transl. P. Graff, Warsaw 1968]. Regarding Burke's views on the beauty of music cf.: M. Krasieńska, *Dociekania filozoficzne... Edmunda Burke'a problem muzycznej wzniosłości* [*Edmund Burke's Philosophical Enquiry and the Problem of the Musical Sublime*], „Studia z Historii Filozofii” 1 (11) 2020, pp. 181–203.

<sup>9</sup> The phenomenon of convergence of the arts is explored by the participants of annual symposia organised by the Białystok branch of the University of Music. Conference proceedings were published in the following volumes: *Piękno zespolić ze sobą: korespondencja na styku sztuk* [*Beauty Joined with Oneself; Correspondence at the Intersection of Arts*], eds. K. Klauza, J. Cieślak-Klauza, Białystok 2015; *Pulchritudo delectans. Korespondencja na styku sztuk*, eds. K. Klauza, J. Cieślak-Klauza, Białystok 2017; *Ars inter disciplinis. Korespondencja na styku sztuk*, eds.

<sup>7</sup> Tak na przykład w poglądach Williama Hogartha, w jego *Analizie piękna*, tłum. M. Lachman, Gdańsk 2011, passim.

<sup>8</sup> E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, Warszawa 1968. W odniesieniu do piękna muzyki według Burke'a zob.: M. Krasieńska, *Dociekania filozoficzne... Edmunda Burke'a problem muzycznej wzniosłości*, „Studia z Historii Filozofii” 1, (11) 2020, s. 181–203.

<sup>9</sup> Zjawiska konwergencji sztuk badają uczestnicy dorocznych sympozjów organizowanych pod auspicjami białostockiej filii Uniwersytetu Muzycznego. Materiały pokonferencyjne ukazały się w kolejnych tomach: *Piękno zespolić ze sobą: korespondencja na styku sztuk*, red. K. Klauza, J. Cieślak-Klauza, Białystok 2015; *Pulchritudo delectans. Korespondencja na styku sztuk*, red. K. Klauza, J. Cieślak-Klauza, Białystok 2017; *Ars inter disciplinis. Korespondencja na styku sztuk*, red. J. Cieślak-Klauza, M. Gajl, T. Baranowski, Białystok 2018; *Meandry piękna, Korespondencja na styku sztuk*, red. J. Cieślak-Klauza [w druku].

<sup>10</sup> Na przykład w trakcie performance'u zarówno artysta, jak i odbiorcy stają się materią artefaktu. Od ich piękna i *decorum* zależy wówczas walor estetyczny zdarzenia. Gdy chodzi o nowość tworzywa artystycznego, na uwagę zasługują tworzywa materialne, wytworzone nowymi technologiami, a także wizualne i foniczne elementy dostępne w przestrzeni cyfrowej, wirtualnej.

In the twentieth century, the emerging so-called 'new art' made increasingly bold use of happenings, performance and the mass outreach of both the events and the artistic material<sup>10</sup>. Beauty gradually became consumerist, additionally supported by the novelty of provocation. In the twenty-first century, the virtual space of the Internet makes the boundaries between the artist and the viewer blurred, as it becomes possible to create in the field of beauty and *decorum* in accordance with social expectations.

We owe **the theological perspective** on these categories, pointing to the transcendent source of perceptible beauty, to the work of the Swiss theologian **Hans Urs von Balthasar** (1905–1988). His research focused on the biblical category of *the Glory of the Lord* (Gr. *Doxa Theu*, Lat. *Gloria Dei*) allowed him to develop the contemporary foundation for erudite aesthetic reflection on the grounds of Christian dogmatics. Analysing the Old Testament category of the Glory of the Lord, he discovered its theocentric and at the same time visual, concrete character defined by artistic elements in the history of religious and secular culture. The ever-present value of these interpretations lies, among other things, in expressing the essence of beauty through its relationship with the other universals: truth and goodness<sup>11</sup>. Since the transcendence of God signifies the sole and supreme source of truth and goodness, it thus gives beauty a value identical with God, and expressed in the broad concept of *the Glory of the Lord*.

With regard to Catholic and Protestant aesthetics, Polish theological literature has produced some advanced studies on the relationship between beauty and its form as *decorum* with culture, which is confirmed by numerous references to the thought of von Balthasar in academic and journalistic writings<sup>12</sup>.

In the teaching of the contemporary Magisterium Ecclesiae, the issue of beauty and its *decus* manifesta-

---

J. Cieślak-Klauza, M. Gajl, T. Baranowski, Białystok 2018; *Meandry piękna, Korespondencja na styku sztuk [Meanderings of Beauty. Correspondence at the Intersection of Arts]*, ed. J. Cieślak-Klauza [forthcoming].

<sup>10</sup> For example, during a performance, both the artist and the audience become the substance of the artefact. The aesthetic value of the event then depends on their beauty and *decorum*. When it comes to the novelty of artistic material, it is worth mentioning material substances produced by new technologies, as well as visual and aural elements available in digital, virtual space.

<sup>11</sup> H.U. von Balthasar in *The Glory of the Lord*, vol.1 accepts the subservient role of understanding in defining the relation between rational knowledge and aesthetic sensitivity. Contact with beauty leads to attitudes and actions that define the identity of the perceiver. More on this subject below, in subsection 2: *A review of opinions on the essence of beauty and its meaning in relation to decorum*.

<sup>12</sup> The academic biography of H.U. von Balthasar: D.L. Schindler, *Hans Urs von Balthasar: His Life and Work*, San Francisco 1991. The recognition of H.U. von Balthasar's doctrinal authority culminated in his being nominated by the Pope to be a car-

przez nowość prowokacji. W XXI wieku wirtualna przestrzeń Internetu sprawia, że zaciera się granice pomiędzy artystą a odbiorcą, skoro staje się w niej możliwe tworzenie w dziedzinie piękna i *decorum* na miarę oczekiwań społecznych.

**Teologiczny wymiar** tych kategorii, wskazujący na transcendentne źródło poznawalnego piękna, zawdzięczamy analizom szwajcarskiego teologa **Hansa Ursa von Balthasara** (1905–1988). Badania skoncentrowane na biblijnej kategorii *Chwały Bożej* (greckie *Doxa Theu*, łacińskie *Gloria Dei*) pozwoliły mu wypracować współczesne podstawy erudycyjnej refleksji estetycznej na gruncie dogmatyki chrześcijańskiej. Analizując starotestamentalną kategorię *Chwały Boga*, odsłonił jej teocentryczny, a zarazem wizualny, konkretny charakter określany artystycznymi elementami w dziejach kultury religijnej i świeckiej. Wciąż aktualna wartość tych interpretacji polega między innymi na wyrażeniu istoty piękna poprzez jego związek z pozostałymi uniwersaliami: prawdą i dobrem<sup>11</sup>. Skoro zaś transcendencja Boga oznacza jedyne i najwyższe źródło prawdy i dobroci, tym samym nadaje pięknu wartość tożsamą z Bogiem, a wyrażaną w szerokim zakresie pojęcia *Chwały Bożej*.

W nurcie estetyki katolickiej i protestanckiej polska literatura teologiczna zyskała erudycyjne studia o związkach piękna i jego postaci jako *decorum* z kulturą, co potwierdzają liczne odwołania do myśli von Balthasara w piśmiennictwie naukowym i publicystycznym<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> H.U. von Balthasar w *Gloria. Gli aspetti estetici della Rivelazione I*, Milano 1975, przyjmuje służebną rolę rozumowania w określeniu związku poznania rozumowego z wrażliwością estetyczną. Kontakt z pięknem prowadzi bowiem do postaw i działań określających tożsamość osoby poznającej. Więcej na ten temat poniżej, w podrozdziale 2: *Panorama poglądów na istotę piękna i jego znaczenie w odniesieniu do decorum*.

<sup>12</sup> Biogram naukowy H.U. von Balthasara: D.L. Schindler, *Hans Urs von Balthasar: His life and work*, San Francisco 1991. Uznanie autorytetu doktrynalnego H.U. von Balthasara zwieńczyły papieska nominacja do godności kardynalskiej i wszczęty proces beatyfikacyjny. Podobnie jak w przypadku XVI-wiecznej nominacji kardynalskiej dla Erazma z Rotterdamu, krótko przed konsystorzem nominowany zmarł. Szerzej o estetycznej pałsi von Balthasara zob.: W.T. Dickens, *Hans Urs von Balthasar's theological aesthetics. A model for post-critical biblical interpretation*, Notre Dame, Ind.: 2003; H.U. von Balthasar, *O moim dziele*, tłum. M. Urban, Kraków 2004. Podstawowa edycja tekstów: *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*, 3, Einsiedeln 1961–1969; *Theodramatik*, t. 4, Einsiedeln 1971–1983; *Theologik*, t. 3, Einsiedeln 1985–1987; też pl: Seria wydawnicza *Dzieła Balthasara: Chwała [Herrlichkeit]*, 7 tomów, tłum. J. Zakrzewski, E. Marszał, L. Łysień, J. Fenrychowa, Kraków 2008–2013. *Teologika*, t. 1: *Prawda świata*; t. 3: *Duch Prawdy*, Kraków 2005. W zakresie estetyki teologicznej myśl Balthasara w Polsce interpretowali między innymi: I. Bokwa, *Metoda teologii Hansa Ursa von Balthasara*, „Studia Theologica Varsaviensia” 34 (1996), z. 2, s. 51–74; M. Sztajner, *Rozumienie kategorii „kenosis” w pismach Hansa Ursa von Balthasara*, „Ateneum Kapłańskie” 2002, t. 139, z. 2/3 (561/562), s. 240–256; S. Mycek, *Kryzys kultury – kryzysem człowieka. Propozycje*

W nauczaniu współczesnego Magisterium Ecclesiae zagadnienie piękna i jego przejawów w formie *decus* znalazło miejsce w dokumentach Soboru Watykańskiego II oraz w pracach Papieskiej Rady do spraw Kultury<sup>13</sup>. Dla analizy kategorii piękna i *decus* wielkie znaczenie ma dokument zatytułowany *La Via Pulchritudinis, Cammino privilegiato di evangelizzazione e di dialogo* wypracowany przez tę radę w dniach 27–28 marca 2006 roku<sup>14</sup>. Jednym z jego

---

teodramatycznej antropologii Hansa Ursa von Balthasara jako krytyczny punkt odniesienia wobec współczesnej kultury, „Communio. Międzynarodowy Przegląd Teologiczny” 6, 2003, s. 133–149.

<sup>13</sup> Powołana do życia 20 maja 1982 roku przez Jana Pawła II dla dialogu Kościoła ze światem kultury w ramach projektu dostosowanej odnowy (accomodata renovatio). Mocą motu proprio *Inde a Pontificatus* z 25 marca 1993 roku zyskała szerszy zakres oddziaływania w wyniku połączenia jej z Papieską Radą do spraw Dialogu z Niewierzącymi. Benedykt XVI w motu proprio *Pulchritudinis fidei* połączył ją z Papieską Komisją Kulturowego Dziedzictwa Kościoła. Strukturę Rady stanowią trzy sekcje: Wiara a kultura, Dialog z kulturą, Dobra kulturowe. Dzięki tej strukturze realizuje ona 12 celów wyznaczonych w motu proprio *Inde a Pontificatus* (między innymi promocja oddziaływania Ewangelii na współczesną kulturę, analiza najważniejszych przejawów rozchodzenia się Ewangelii i kultury, tworzenie stałych form dialogu z niewierzącymi, dowartościowanie we współczesnej aksjologii dziedzictwa kulturowego Kościoła, współpraca z diecezjami i zakonami dla wspierania lokalnego dialogu Kościoła z kulturą). Stałym organem publicystycznym Rady jest kwartalnik „Culture e Fede” wydawany od 1998, dostępny na stronie: <http://www.cultura.va/content/cultura/en/pub/rivista.html>. Na temat związków wiary i piękna zob.: S. Kobielius, *Dzieło sztuki, dzieło wiary. Przez widzialne do niewidzialnego*, Ząbki 2002.

<sup>14</sup> Tekst oficjalny: [http://www.vatican.va/roman\\_curia/pontifical\\_councils/cultr/documents/rc\\_pc\\_cultr\\_doc\\_20060327\\_plenary-assembly\\_final-document\\_it.html](http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_councils/cultr/documents/rc_pc_cultr_doc_20060327_plenary-assembly_final-document_it.html). Omówienie wraz z genezą doktrynalną zob.: K. Klauza, *Kultura przestrzeni dialogu Kościoła ze światem po Vaticanum Secundum*, „Ethos” 25, 2012, nr 4 (100), s. 101–117, zob. też: R. Chałupniak, *Fides ex visu we współczesnej teologii piękna*, „Studia Ottoniana” 1, 2014, s. 151–175; W. Kawecki, *Teologia piękna. Poszukiwanie locus theologicus w kulturze współczesnej*, Poznań 2013. Po wydaniu dokumentu *Via pulchritudinis uprzywilejowaną drogą ewangelizacji i dialogu* Papieskiej Rady do spraw Kultury z 2006 r. refleksja teologiczna nad pięknem zyskała cenne dopowiedzenia. Zobacz między innymi J. Ratzinger, *Zraniony strzałą piękna. Krzyż i „nowa” estetyka wiary*, w: idem, *W drodze do Jezusa Chrystusa*, Kraków 2004; Papież Franciszek, *Encyklika Lumen Fidei*, nr 29, o pozornej sprzeczności wiary i rozumu w poznaniu religijnym: „Zważywszy na to, że poznanie wiary związane jest z Przymierzem z Bogiem wiernym, który zacieśnia więź miłości z człowiekiem i kieruje do niego Słowo, Biblia przedstawia je jako słuchanie; kojarzone jest ze zmysłem słuchu. Św. Paweł posłużył się formułą, która stała się klasyczna: fides ex auditu — «wiara rodzi się z tego, co się słyszy» (Rz 10, 17) [...] słuchanie przeciwstawiano niekiedy widzeniu, właściwemu jakoby kulturze greckiej. [...] Natomiast jest jasne, że ta rzekoma opozycja nie odpowiada faktom biblijnym. Stary Testament łączył obydwą rodzaje poznania, ponieważ słuchanie słowa Bożego łączy się z pragnieniem oglądania oblicza Boga. W ten sposób stał się możliwy dialog z kulturą hellenicką, dialog należący do istoty Pisma Świętego”, za wydaniem Drukarni Watykańskiej 2007, s. 36–37; Genezę i omówienie metody dla *via pulchritudinis* podaje między innymi K. Klauza, *Via pulchritudinis w mariologii*, „Salvatoris Mater” 15, 2013, z. 1–4, s. 281–300.

tions found a place in the documents of the Second Vatican Council and in the work of the Pontifical Council for Culture<sup>13</sup>. The document titled *La Via Pulchritudinis, Cammino privilegiato di evangelizzazione e di dialogo* developed by this Council on 27–28 March 2006 is of great importance for the analysis of the categories of beauty and *decus*<sup>14</sup>. One of its more

---

dinal and the commencement of his beatification process. As in the case of the 16th-century cardinal nomination for Erasmus of Rotterdam, the nominee died shortly before the consistory. More about von Balthasar's aesthetic passion cf.: W.T. Dickens, *Hans Urs von Balthasar's Theological Aesthetics. A Model for Post-critical Biblical Interpretation*, Notre Dame, IN: 2003; H.U. von Balthasar, *O moim dziele [Zu seinem Werk]*, transl. M. Urban, Kraków 2004. The standard edition of his writings: *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik* 3 vols., Einsiedeln 1961–1969; *Theodramatik*, 4 vols., Einsiedeln 1971–1983; *Theologik*, 3 vols., Einsiedeln 1985–1987; also in Polish: publishing series *Dzieła Balthasara [The Works of Balthasar]: Chwała [Herrlichkeit]*, 7 vols, transl. J. Zakrzewski, E. Marszał, L. Łysień, J. Fenrychowa, Kraków 2008–2013, *Teologika [Theologik]*, 3 vols, transl. J. Zychowicz, Kraków 2004–2005. Regarding theological aesthetics, Balthasar's thought was interpreted in Poland among others by: I. Bokwa, *Metoda teologii Hansa Ursa von Balthasara [The Theological Method of Hans Urs von Balthasar]*, „Studia Theologica Varsaviensia” 34 (1996) no. 2, pp. 51–74; M. Sztajner, *Rozumienie kategorii ‚kenosis’ w pismach Hansa Ursa von Balthasara [The Meaning of ‚kenosis’ in the Works of Hans Urs von Balthasar]*, „Ateneum Kapłańskie” 2002, vol. 139, nos. 2/3 (561/562), pp. 240–256; S. Mycek, *Kryzys kultury – kryzysem człowieka. Propozycje teodramatycznej antropologii Hansa Ursa von Balthasara jako krytyczny punkt odniesienia wobec współczesnej kultury [The Culture Crisis – The Human Crisis. The Propositions of the Theodramatic Anthropology of Hans Urs von Balthasar as a Critical Reference Point for Contemporary Culture]*, „Communio. Międzynarodowy Przegląd Teologiczny” 6, 2003, pp. 133–149.

<sup>13</sup> Established on 20 May 1982 by Pope John Paul II for dialogue between the Church and the world of culture in the framework of a project of adapted renewal (accomodata renovatio). With the motu proprio *Inde a Pontificatus* of 25 March 1993, it gained a wider scope of influence through its merger with the Pontifical Council for Dialogue with Non-Believers. Benedict XVI in his motu proprio *Pulchritudinis fidei* merged it with the Pontifical Commission for the Cultural Heritage of the Church. The structure of the Council consists of three sections: Faith and Culture, Dialogue with Cultures, and Cultural Heritage. Thanks to this structure, it fulfils the 12 objectives set out in the motu proprio *Inde a Pontificatus* (among others: promoting the influence of the Gospel on contemporary culture, analysing the most important manifestations of the divergence between the Gospel and culture, creating permanent forms of dialogue with non-believers, valorising the cultural heritage of the Church in contemporary axiology, collaborating with dioceses and religious orders to support local dialogue between the Church and culture). The permanent journalistic organ of the Council is the quarterly “Culture e Fede”, published since 1998 and available on the website: <http://www.cultura.va/content/cultura/en/pub/rivista.html>. On the relationship between faith and beauty cf.: S. Kobielius, *Dzieło sztuki, dzieło wiary. Przez widzialne do niewidzialnego [The Works of Art, the Work of Faith. Through the Visible to the Invisible]*, Ząbki 2002.

<sup>14</sup> The official text: [http://www.vatican.va/roman\\_curia/pontifical\\_councils/cultr/documents/rc\\_pc\\_cultr\\_doc\\_20060327\\_plenary-assembly\\_final-document\\_it.html](http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_councils/cultr/documents/rc_pc_cultr_doc_20060327_plenary-assembly_final-document_it.html). For its overview together with its doctrinal origins cf.: K. Klauza, *Kultura przestrzeni dialogu Kościoła ze światem po Vaticanum Secundum [Culture as the Space of Dialogue Between the Church and the World after Vaticanum*

important doctrinal sources was the *Letter to Artists* by John Paul II from 1999<sup>15</sup>.

In the Polish theological literature, Protestant aesthetics was discussed in depth in a noteworthy and erudite work by **Sergiusz Michalski**<sup>16</sup>. What his work contributes to the subject under consideration is an emphasis on the subsidiary role of the visual arts. This is one of the consequences of the Protestant primacy of the *sola scriptura* principle in pursuing the truth. Thus *decorum* was used sparingly in the ornamentation of Protestant churches and played a secondary role in the visualisation of transcendent beauty.

Additionally, in the area of Polish Orthodox aesthetics, the sources of analyses of beauty and decorum are mainly connected with the theological interpretation of iconography (on the grounds of patristics, monasticism, liturgy and spirituality of icons) and canonical sacred music. Notable in this respect are

---

Secundum], „Ethos” 25, 2012, no. 4 (100), pp. 101–117, cf. also: R. Chałupniak, Fides ex visu we współczesnej teologii piękna [Fides Ex Visu in Contemporary Theology of Beauty], „Studia Ottoniana” 1, 2014, pp. 151–175; W. Kawecki, Teologia piękna. Poszukiwanie locus theologicus w kulturze współczesnej [Theology of Beauty. In Search of Locus Theologicus in Contemporary Culture], Poznań 2013. After the publication of the document *The Via Pulchritudinis Privileged Pathway for Evangelisation and Dialogue* by the Pontifical Council for Culture in 2006, the theological reflection on beauty has gained valuable insights. Cf. among others J. Ratzinger, *Verwundet vom Pfeil des Schönen. Das Kreuz und die neue „Ästhetik“ des Glaubens*, in: idem, *Unterwegs zu Jesus Christus*, [orig. *Zraniony strzałą piękna. Krzyż i „nowa” estetyka wiary*, in: idem, *W drodze do Jezusa Chrystusa*, Kraków 2004]; Pope Francis, *Encyclical Lumen Fidei*, no. 29, on the apparent incompatibility of faith and reason in religious knowledge: “Precisely because faith-knowledge is linked to the covenant with a faithful God who enters into a relationship of love with man and speaks his word to him, the Bible presents it as a form of hearing; it is associated with the sense of hearing (emphasis added) Saint Paul would use a formula which became classic: *fides ex auditu*, ‘faith comes from hearing’ (Rom 10:17)... hearing has been opposed to sight (emphasis mine); it has been claimed that an emphasis on sight was characteristic of Greek culture.... This alleged antithesis does not, however, correspond to the biblical datum. The Old Testament combined both kinds of knowledge, since hearing God’s word is accompanied by the desire to see his face. The ground was thus laid for a dialogue with Hellenistic culture, a dialogue present at the heart of sacred Scripture.” [https://www.vatican.va/content/francesco/en/encyclicals/documents/papa-francesco\\_20130629\\_enciclica-lumen-fidei.html](https://www.vatican.va/content/francesco/en/encyclicals/documents/papa-francesco_20130629_enciclica-lumen-fidei.html) [orig. Vatican Publishing House 2007, pp. 36–37]. Genesis and discussion of the method for *via pulchritudinis* described, among others, by K. Klauza, *Via pulchritudinis w mariologii [Via pulchritudinis in Mariology], „Salvatoris Mater”* 15, 2013, nos. 1–4, pp. 281–300.

<sup>15</sup> John Paul II, *Letter to Artists. To all who are passionately dedicated to the search for new “epiphanies” of beauty*. Official English version [https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/en/letters/1999/documents/hf\\_jp-ii LET\\_23041999\\_artists.html](https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/en/letters/1999/documents/hf_jp-ii LET_23041999_artists.html). Formally, the Letter to Artists followed the well-known message Paul VI sent to artists on 8 December 1965 on the occasion of the end of the Second Vatican Council: *I Tutti i Documenti del Concilio*, Massimo, ed. 13, Milano 1985, pp. 556–557.

<sup>16</sup> S. Michalski, *Protestanci a sztuka: spór o obrazy w Europie nowożytnej [Protestants and Art: The Dispute over Paintings in Modern Europe]*, Warszawa 1989.

ważniejszych źródeł doktrynalnych był *List do artystów* autorstwa Jana Pawła II z 1999 roku<sup>15</sup>.

W rodzimej literaturze z zakresu teologii estetyka protestancka została dogłębnie omówiona w godnym uwagi erudycyjnym dziele **Sergiusza Michalskiego**<sup>16</sup>. Jego przesłanie wnosi do analizowanej problematyki podkreślenie służebności sztuk plastycznych. To jedna z konsekwencji protestanckiego prymatu zasady *sola scriptura* w dochodzeniu do prawdy. Toteż *decorum* było wstrzemięźliwie wykorzystywane w ornamentyce świątyń protestanckich i odgrywało wtórną rolę w wizualizacji piękna transcendentnego.

Z kolei w nurcie polskiej estetyki prawosławnej źródła analiz piękna i *decorum* związane są głównie z teologiczną interpretacją ikonografii (na gruncie patrystyki, monastycyzmu, liturgii i duchowości ikony) oraz kanonicznej muzyki sakralnej. Wyróżniają się na tym polu publikacje prawosławnych naukowców Chrześcijańskiej Akademii Teologicznej<sup>17</sup> oraz Akademii Supraskiej<sup>18</sup>.

## 2. Panorama poglądów na istotę piękna i jego znaczenie w odniesieniu do *decorum*

W poszukiwaniu genezy współczesnego rozumienia estetycznej kategorii piękna i relacji do konkretnego w formie *decorum* wypada zwrócić się do europejskiej atmosfery intelektualnej rodzącego się oświecenia w XVII–XVIII wieku. Spośród grona wielu myślicieli tego okresu na uwagę zasługują zwłaszcza ci, których poglądy zachowały swą inspirującą war-

---

<sup>15</sup> Jan Paweł II, *List do artystów. Do tych, którzy z pasją i poświęceniem poszukują nowych „epifanii” piękna*. Oficjalna wersja polska: [http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pl/letters/1999/documents/hf\\_jp-ii LET\\_23041999\\_artists.html](http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pl/letters/1999/documents/hf_jp-ii LET_23041999_artists.html). Pod względem formalnym *List do artystów* nawiązywał do znanego przesłania Pawła VI skierowanego 8 grudnia 1965 roku do artystów z okazji zakończenia II Soboru Watykańskiego: *I Tutti i Documenti del Concilio*, Massimo, wyd. 13, Milano 1985, s. 556–557.

<sup>16</sup> S. Michalski, *Protestanci a sztuka: spór o obrazy w Europie nowożytnej*, Warszawa 1989.

<sup>17</sup> W obszarze ikonologii na przykład wkład o. Leoncjusza Tofiluka w odrodzenie duchowości ikony, dokumentowany licznymi inicjatywami na polu plastyki i muzyki. Zob. [https://wiadomosci.cerkiew.pl/news.php?id\\_n=3530](https://wiadomosci.cerkiew.pl/news.php?id_n=3530). Najważniejsze z nich to powołanie do życia Policealnego Studium Ikonograficznego. Zob. [https://www.wikiwand.com/pl/Policealne\\_Studium\\_Ikonograficzne](https://www.wikiwand.com/pl/Policealne_Studium_Ikonograficzne). W obszarze muzyki prawosławnej na przykład prace prof. Włodzimierza Wołosziuka, między innymi *Wschodniosłowiańskie pieśni religijne. Ich geneza, struktura i zarys rozwoju*, Warszawa 2013, oraz popularyzacja medialna np. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/wprowadzenie-do-muzyki-cerkiewnej-143220>.

<sup>18</sup> Publikacje z zakresu estetyki sakralnej na łamach periodyku „Latopisy Akademii Supraskiej”, między innymi monograficzne tomy poświęcone pięknu i *decorum* języka liturgii (t. 3, Supraśl 2012), artykuł Marcina Abijskiego, *Problematyka adaptacji i recepcji monodii liturgicznej w dobie dominacji polifonicznej na przykładzie Polskiej Cerkwi Prawosławnej*, „Latopisy Akademii Supraskiej”, t. 8 (2017), s. 115–122; K. Klauza, *The iconic anthropology of the „Eighth Day”*, „Latopisy Akademii Supraskiej”, t. 6 (2015), s. 147–165.

tość w okresie dziewiętnastowiecznego romantyzmu i pluralizmu naturalistycznych tudzież pozytywistycznych tendencji XX wieku, aż po dialog z kontekstem technicystycznym i wirtualnym poglądów na piękno w XXI stuleciu. Odkrycia naukowe końca XVI wieku detronizowały człowieka jako punkt odniesienia dla otaczającego go świata. Ów zaczynał rządzić się poznawanymi stopniowo prawami matematyki, fizyki i chemii związanymi ze sposobem istnienia tego, co materialne. Od Dürerowskiej *Melancholii I* (1514 r.), symbolizującej kryzys poznania<sup>19</sup>, estetyka przełomu XVII i XVIII wieku zesłała nawet na pozycję zaprzeczania materialności piękna naturalnego i wytworzonego. Emblematyczne stały się w tym znaczeniu poglądy **George’a Berkeleya**<sup>20</sup>. We współczesnym dyskursie naukowym i społecznym zainteresowanie nimi potwierdzają liczne odwołania do jego myśli, cytowania, a także nowe edycje dzieł.

### 2.1. Berkeley – ambiwalencja istnienia i poznania piękna rzeczy

Związek istnienia i jego relacji do poznania estetycznego w ujęciu Berkeleya bazował na analizie abstrakcyjnych idei ogólnych. Poznanie ich jako takich wiąże działanie rozumu z mową, ze słowami, które je wyrażają. Jednakże autor ten zauważa, iż poza rozumem podmiot poznający działa poznawczo w kierunku innych celów niż zamykanie poznania w słowie.

*Istnieją cele odmienne, jak wzniecenie jakiejś namiętności, pobudzenie do działania lub powściągnięcie od niego czy wprowadzenie umysłu w określone nastawienie. W stosunku do tych celów tamten spełnia w wielu przypadkach wyłącznie rolę pomocniczą, a czasami zostaje całkowicie pominięty*<sup>21</sup>.

Pomocnicza rola rozumu formułującego w słowa desygnaty pojęć ogólnych rzeczywiście dochodzi do głosu w poznaniu i analizie piękna. Różnorodność szczegółowych aktualizacji wydaje się wykluczać możliwość jego istnienia w wymiarze ogólnej idei pięk-

<sup>19</sup> O obrazie tym Girolamo de Michele pisze: „Cała epoka zdaje się dzielić przedstawienie od harmonijnego i pogodnego przedstawienia geometrii Euklidesa w «Szkole Ateńskiej» Rafaela: jeśli człowiek renesansu badał wszechświat narzędziami sztuk praktycznych, zapowiadany tutaj człowiek barokowy zgłębia biblioteki i książki i – ogarnięty melancholią – porzuca narzędzia na ziemi (albo trzyma je bezczynnie w ręku). [...] Oryginalne jest owo wzajemne przenikanie się ars geometrica i homo melancholicus, w którym geometria zyskuje duszę, a melancholia – pełny wymiar intelektualny”. U. Eco, *Historia piękna*, Poznań 2005, s. 226.

<sup>20</sup> W opracowaniu poglądów Berkeleya odwołujemy się tu głównie do jego tekstów: *Dzienniki filozoficzne*, tłum. B. Żukowski, Gdańsk 2007, s. 223.

<sup>21</sup> G. Berkeley, *Traktat o zasadach poznania ludzkiego*, tłum. J. Leszczyński, oprac. T. Czeżowski i in., Warszawa 1956, s. 10.

publications by Orthodox scholars of the Christian Theological Academy<sup>17</sup> and the Academy of Supraśl<sup>18</sup>.

### 2. A review of opinions on the essence of beauty and its meaning in relation to decorum.

In the search for the origins of the contemporary understanding of the aesthetic category of beauty and its relation to the concrete in the form of *decorum*, we should turn to the European intellectual climate of the emerging Enlightenment in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries. Among the many thinkers of that period, we should pay particular attention to those whose views retained their inspiring value in 19<sup>th</sup>-century Romanticism, the multiple naturalistic or positivistic tendencies of the 20<sup>th</sup> century, up to the dialogue with the technician and virtual context in which the 21<sup>st</sup>-century views on beauty are being developed. Scientific discoveries at the end of the 16<sup>th</sup> century dethroned man as the point of reference for the world around him. The world began to be governed by the increasingly familiar laws of mathematics, physics and chemistry related to the material mode of existence. From Dürer's *Melencolia I* (1514), symbolising a crisis of cognition<sup>19</sup>, the aesthetics of the turn of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries even went as far as to deny the materiality of natural and created beauty. The embodiment of this could be found in the views of

<sup>17</sup> In the field of iconology, for example, Fr Leoncjusz Tofiluk's contribution to the revival of the spirituality of the icon, documented by his numerous art and music projects. Cf. [https://wiadomosci.cerkiew.pl/news.php?id\\_n=3530](https://wiadomosci.cerkiew.pl/news.php?id_n=3530). The most important of these is the establishment of the Vocational College of Iconography. Cf. [https://www.wikiwand.com/pl/Policealne\\_Studium\\_Ikonograficzne](https://www.wikiwand.com/pl/Policealne_Studium_Ikonograficzne). In the field of Orthodox music, for example, the works of Prof. Włodzimierz Wołoskiuk, among others *Wschodniosłowiańskie pieśni religijne. Ich geneza, struktura i zarys rozwoju* [East Slavonic Religious Songs. Their Origins, Structure and Development Overview], Warszawa 2013, and the media outreach, e.g. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/wprowadzenie-do-muzyki-cerkiewnej-143220>.

<sup>18</sup> Publications in the field of sacred aesthetics in the periodical „Latopisy Akademii Supraskiej”, including thematic issues on the beauty and *decorum* of liturgical language (vol. 3, Supraśl 2012), the article of Marcin Abijski, *Problematyka adaptacji i recepcji monodii liturgicznej w dobie dominacji polifonicznej na przykładzie Polskiej Cerkwi Prawosławnej* [Problems of Adaptation and Reception of Liturgical Monody in the Era of Dominating Polyphony on the Example of the Polish Orthodox Church] „Latopisy Akademii Supraskiej”, vol. 8 (2017), pp. 115–122; K. Klauza, *The Iconic Anthropology of the “Eighth Day”*, „Latopisy Akademii Supraskiej”, vol. 6 (2015), pp. 147–165.

<sup>19</sup> Girolamo de Michele writes about this picture: “A whole epoch seems to separate this representation from the harmonious and serene portrayal of the geometrician Euclid in the *School of Athens*: while Renaissance man investigated the universe with the instruments of the practical arts, the Baroque man foreshadowed here investigates libraries and books and, sunk in melancholy, leaves on the floor (or holds idly in his hand) the instruments ... What was original was the commingling of *ars geometrica* and *homo melancholicus*, in which geometry acquires a soul and melancholy a fully intellectual dimension”. U. Eco, *History of Beauty*, transl. A. McEwen, New York 2004, p. 226 [orig. *Historia piękna*, Poznań 2005, p. 226].

**George Berkeley**<sup>20</sup>. In contemporary scholarly and social discourse, interest in them is confirmed by numerous references to his thought, citations, and new editions of his works.

### 2.1. Berkeley – ambivalence of existence and perceiving the beauty of things

The relation of existence and its relation to aesthetic knowledge in Berkeley's view was based on the analysis of abstract general ideas. Knowing them as such connects the action of reason with speech, with the words that express them. However, this author notes that beyond reason, the perceiving subject can work cognitively towards other goals than expressing knowledge in words.

*There are other ends, such as the raising of some passion, the exciting to or deterring from an action, the putting the mind in some particular disposition—to which the former is in many cases barely subservient, and sometimes entirely omitted*<sup>21</sup>.

The auxiliary role of reason formulating into words the designations of general concepts does indeed come to the fore in the perception and analysis of beauty. The variety of specific actualisations seems to exclude the possibility of its existence in the general idea of the beautiful. That is why it is so difficult to choose words to communicate the reality of beauty to the viewer, which at times can be material, and at others abstract and non-material. The only possible limit of perception is set by the features of a concrete, individual manifestation of a general idea, including – we should add here – beauty. According to Berkeley “universality... [does not consist] in the absolute, positive nature or conception of any thing, but in the relation it bears to the particulars signified or represented by it, by virtue whereof it is that things, names, or notions, being in their own nature particular, are rendered universal”<sup>22</sup>. The reality of the existence of things with their individualising attributes is subject to Berkeley's principle *esse est percipi aut percipere* (to be is to be perceived or to perceive). Since things do not perceive, their existence depends on whether they are objects of perception by subjects endowed with this ability (God, spiritual entities, human beings). The judgement that a beautiful thing

ności. Dlatego z trudem dobierane są słowa, by zakomunikować odbiorcy rzeczywistość piękna, które raz bywa materialne, a innym razem abstrakcyjne i pozamaterialne. Jedyne możliwe pułap poznawczy wyznaczają cechy konkretnego, jednostkowego przejawu idei ogólnej, w tym także – dodajmy od siebie – piękna. Zdaniem Berkeley'a „powszechność nie polega na jakiejś absolutnej, pozytywnej naturze, czy ujęciu czegokolwiek, lecz na stosunku, w jakim pozostaje do jednostek, które oznacza lub reprezentuje”<sup>23</sup>. Realność istnienia rzeczy z ich atrybutami ujednostkowiającymi podlega Berkeleyowskiej zasadzie *esse est percipi aut percipere* (istnieć to być postrzeganym lub postrzegać). Skoro rzeczy nie poznają, to ich istnienie zależy od tego, czy są przedmiotem poznawania przez podmioty obdarzone tą zdolnością (Bóg, byty duchowe, człowiek). Sąd o tym, że piękna rzecz istnieje, w istocie jest sądem o tym, że szczegółowy, jednostkowy byt piękny istnieje w wyniku poznawania (*percipi aut percipere*). O byciu pięknym decydują jakości pierwotne (rozciągłość i kształt) oraz wtórne (kolor, dźwięk, smak).

*Nasze idee jakości pierwotnych – mówi Berkeley – chcą [niektórzy – autor] uważać za wzory czy obrazy rzeczy istniejących poza umysłem w substancji niemyślącej, którą nazywają materią. Przez materię mamy tedy rozumieć bezwładną substancję, która nie ma czucia i w której aktualnie jest rozciągłość, kształt i ruch*<sup>23</sup>.

Konsekwentnie można więc przyjąć, że Berkeley wskazał na aktualizację idei piękna w przypadku bytów poznających, zdolnych podjąć ambiwalencję bycia i poznawania. Będzie to Bóg jako „Sam jeden piękny”, ujawniający to piękno aktami stwórczymi i udzielaniem duchowych mocy poznawania innym bytom poznającym. Są to też istoty duchowe: aniołowie i szatani mający zdolność poznawania piękna i wykorzystywania go do pozytywnych lub negatywnych celów. I wreszcie jest to człowiek – istnienie jednocześnie materialne i duchowe – zdolne aktualizować piękno (na przykład w kulturze) i je rozpoznawać dla swego pozytywnego rozwoju lub, mocą wolnej woli, do autodestrukcji (w przypadku zajmowania postaw dehumanizacji). Taka jest struktura świata, w którym „idee wyryte na zmysłach przez Twórcę przyrody nazywają się rzeczami realnymi”<sup>24</sup>.

Innym ważnym aspektem poznania piękna według Berkeley'a jest teologiczny trójkąt poznawczy: Bóg jako źródło *esse* konkretnego materialnego piękna, przedmiot rozpoznanego piękna rzeczy i podmiot

<sup>20</sup> Dealing with Berkeley's views, we refer here mainly to his texts: *Philosophical Commentaries* [orig. *Dzienniki filozoficzne*, transl. B. Żukowski, Gdańsk 2007, p. 223].

<sup>21</sup> G. Berkeley, *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge* in *Philosophical Writings*, ed. D. M. Clarke, Cambridge 2009, pp. 79-80 [orig. *Traktat o zasadach poznania ludzkiego*, transl. J. Leszczyński, oprac. T. Czeżowski i in., Warszawa 1956, p. 10].

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 76 [orig. p. 21].

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 40-41.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 56; zob. interpretację: F. Copleston, *Historia filozofii*, t. 5: *Od Hobbesa do Hume'a*, tłum. J. Pasek, Warszawa 2005, s. 197.



poznający. Interakcje w tym trójkącie określają jakość istnienia każdego z tych elementów swobodnego systemu. W przypadku poglądów Berkeleygo w opis jego działania zaangażowane są nauki takie jak: fizyka (w czasach Berkeleygo rozumiana łącznie z matematyką i astronomią), lingwistyka, semiotyka i etyka.

## 2.2. Kochański – matematyczne narzędzia opisu natury i czasowej mierzalności piękna

W naukowym środowisku siedemnastowiecznych i osiemnastowiecznych kosmologów i astronomów nie małe zasługi położył polski jezuita, matematyk, filozof, astronom **o. Adam Kochański SJ**. Jego naukowy autorytet uznawali uczeni z Niemiec, Włoch, Szkocji, Czech, a w Polsce także sam król Jan III Sobieski, który powierzył mu wychowanie syna Jakuba. Dla polskiego monarchy Kochański wykonał między innymi chronometry, będące owocem jego wiedzy astronomicznej, fizycznej i umiejętności praktycznych, w tym także estetycznych. Jego artefakty noszą znamiona piękna i sztuki. Zgodnie z siedemnastowiecznym rozumieniem nauk ścisłych jako bezpośrednio związanych z kosmologią (zwłaszcza astronomią) matematyka stanowiła precyzyjną formę wyrazu w swoich wzorach i metodach poznania świata. Udział Kochańskiego w poznawaniu rachunku różniczkowego i całkowego zaowocował tak zwaną *konstrukcją Kochańskiego* pozwalającą między innymi na wizualne powiązanie proporcji okręgu i kwadratu<sup>25</sup>, co, jak wiadomo, wpływa na warsztat sztuk pięknych. W obszarze fascynacji kosmosem i prawami nim rządzącymi Kochański dał matematykom i filozofom XVIII wieku elementy matematyczne budujące opis świata oraz prawa rządzące czasem i przestrzenią. Jego wkład to między innymi tablice logarytmiczne<sup>26</sup> oraz praktyczne zastosowanie rachunku różniczkowego i całkowego w mierzalności czasu i przestrzeni. A wszystko to na fundamencie przekonania o wieczności praw rządzących tymi wymiarami istniejącej materii jako tworzywa dla celowości i piękna. Dzięki nim w XVIII wieku powstał „najpiękniejszy wzór matematyczny”, czyli tak zwana *tożsamość Eulera*<sup>27</sup>. Matematyczny opis

<sup>25</sup> A. Kochański, *Observationes Cyclometricae ad facilitandam Praxin accomodatae*, „Acta Eruditorum”, [Lipsk] 1685, s. 394–398. Kochański był stałym współpracownikiem tego czasopisma.

<sup>26</sup> Pisał o nich do Leibniza, jakkolwiek ten był zwolennikiem modalizmu ukierunkowanego na ateizm, jak to wyraził swego czasu Leonard Euler (1707–1783).

<sup>27</sup> Wzór został sformułowany i udowodniony w *Introductio in Analysin Infinitorum* Eulera (1748). Wiąże on pięć fundamentalnych stałych matematycznych:

$\pi$  – stała Archimedesowa; ma wartość 3,14 (niewymierna)

0 – zero jako granica i pomost między liczbami ujemnymi i dodatnimi, znak pomnażający liczby

1 – klasa jedności, dzielnik wszystkich liczb pierwszych, ale nie samej siebie

e – liczba Napiera (1550–1617), podstawa logarytmu ma

exists in fact the judgement that a particular, individual beautiful entity exists as a result of perception (*percipi aut percipere*). Being beautiful is determined by primary qualities (extension and shape) and secondary qualities (colour, sound, taste).

[T]hey will have our ideas of the primary qualities – says Berkeley – to be patterns or images of things which exist without the mind, in an unthinking substance which they call ‘matter’. By ‘matter’, therefore, we are to understand an inert, senseless substance, in which extension, figure, and motion do actually subsist<sup>23</sup>.

Consequently, we can assume that Berkeley pointed to the actualisation of the idea of beauty in the case of perceiving beings, capable of undertaking the ambivalence of being and knowing. This will be God as “the Beautiful One Himself”, revealing this beauty by his creative acts and by granting spiritual powers of perception to other perceiving beings. It will also be spiritual beings: angels and devils having the capacity to know beauty and use it for positive or negative purposes. And finally, there is the human being – an existence at once material and spiritual – capable of actualising beauty (for example, in culture) and recognising it for their positive development or, by the power of free will, for their self-destruction (in the case of adopting attitudes of dehumanisation). This is the structure of the world in which “the ideas [i.e. sensual things] imprinted on the Senses by the Author of nature are called ‘real things’”<sup>24</sup>.

Another important aspect of the perception of beauty, according to Berkeley, is the theological cognitive triangle: God as the source of the *esse* of concrete material beauty, the object of the recognised beauty of things, and the perceiving subject. The interactions in this triangle determine the quality of existence of each of these elements of the peculiar system. In the case of Berkeley’s view, in the description of its operation, disciplines such as physics (in Berkeley’s times including also mathematics and astronomy), linguistics, semiotics and ethics are involved.

## 2.2. Kochański – matematyczne narzędzia opisu natury i czasowej mierzalności piękna

In the scientific milieu of seventeenth- and eighteenth-century cosmologists and astronomers, the Polish Jesuit priest, mathematician, philosopher and astron-

<sup>23</sup> Ibidem, p. 86 [orig. pp. 40–41].

<sup>24</sup> Ibidem, p. 56; cf. the interpretation: F. Copleston, *A History of Philosophy vol. 5, Hobbes to Hume*, London 1976, p. 226 [orig. *Historia filozofii*, vol. 5 *Od Hobbesa do Hume’a*, transl. J. Pasek Warszawa 2005, p. 197].

omer **Father Adam Kochański SJ** made a considerable contribution. His scholarly authority was recognised by academics from Germany, Italy, Scotland, Bohemia, and in Poland by King John III Sobieski himself, who entrusted him with the upbringing of his son Jakub. Among other things, Kochański made chronometers for the Polish monarch, which were the result of his astronomical knowledge, physical knowledge and practical skills, including aesthetic ones. The objects produced by him are artistic and beautiful. In accordance with the seventeenth-century understanding of the sciences as directly related to cosmology (especially astronomy), mathematics was a precise form of expression through its patterns and methods of knowing the world. Kochański's participation in learning about differential and integral calculus resulted in the so-called *Kochański's construct* allowing, among other things, a visual correlation between the proportions of a circle and a square<sup>25</sup>, which, as we know, influences the craft of fine arts. As regards his fascination with the cosmos and the laws that govern it, Kochański provided mathematicians and philosophers of the 18<sup>th</sup> century with mathematical elements constructing the description of the world and the laws governing time and space. His contributions include logarithmic tables<sup>26</sup> and the practical application of differential and integral calculus in the measurability of time and space. And all this was based on the conviction of the eternity of the laws governing these dimensions of existing matter as materials for purposiveness and beauty. Thanks to them, the "most beautiful mathematical formula", the so-called *Euler's identity*, was created in the 18<sup>th</sup> century<sup>27</sup>. The mathematical description of

<sup>25</sup> A. Kochański, *Observationes Cyclometricae ad facilitandam Praxin accomodatae*, „Acta Eruditorum”, [Leipzig] 1685, pp. 394–398. Kochanski was a regular contributor to this journal.

<sup>26</sup> He wrote about them to Leibniz; however, the latter was a proponent of modalism oriented towards atheism, as Leonard Euler (1707-1783) once put it.

<sup>27</sup> The equation was formulated and proved in Euler's *Introductio in Analysin Infinitorum* (1748). It connects five fundamental mathematical constants:

$\pi$  – Archimedes' constant; it has a value of 3.14 (non-measurable)

0 – zero as a limit and a bridge between negative and positive numbers, a sign multiplying numbers

1 – class of unity, divisor of all prime numbers but not itself

e – Napier's constant (1550-1617), the base of the logarithm is 2.718 (non-measurable)

i – the imaginary unit of complex numbers (a complex number whose square is -1)

and three arithmetic operations: addition, multiplication and exponentiation. The practical application of the formula is part of a tradition of mathematical formulas describing nature and its laws known since the 12<sup>th</sup> century, such as the *Fibonacci sequence* - a spiral whose next element is the sum of the previous two. This is how nature creates e.g. galaxies and on Earth plant and animal structures (e.g. spiral snail shells). A popularised version of the relations between mathematics and culture and civili-

świata stopniowo doskonalony jako narzędzie astrofizyki, technologii molekularnej i kosmicznej stanowi w kulturze język paralelny do analiz kosmologicznych w filozofii i teologii. Naukowym aparatem wspomaga zmysł wiary, zgodnie z zasadą *credo ut intelligam* (*wierzę, by rozumieć*) i jej ambiwalencją *intelligo ut credam* (*rozumiem, by wierzyć*). O ich trafności świadczą wyznaniowe postawy badaczy naukowych drugiej połowy tysiąclecia po Chrystusie w kręgach chrześcijańskiej Europy i azjatyckiego islamu.

Przywołana tu postać jezuickiego matematyka zwraca uwagę na wkład, jaki do nauk ścisłych i biologicznych wnieśli zakonnicy tworzący syntonie duchowości z fascynacją pięknem stworzenia łączoną z rzetelnym, krytycznym dociekaniami naukowym. Dlatego między innymi z taką łatwością na gruncie antropologii i etyki przełomu XVII i XVIII wieku akceptowano formułę Immanuela Kanta (1724–1804) opisującą kondycję ludzkiego istnienia: „Są dwie rzeczy, które napełniają duszę podziwem i czcią [...] niebo rozgwieżdżone nade mną i prawo moralne we mnie”<sup>28</sup>. Formułę tę artystycznie przedstawił między innymi Anselm Kiefer (ur. 1945)<sup>29</sup> w obrazie *Der gestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir* (1997).

### 2.3. Hans Urs von Balthasar – piękno Boga fundamentem i celem naturalnej hierarchii piękna

W XX wieku, w kontekście przedłużenia dyskursu wokół teologicznych wniosków o Bogu jako źródle piękna, kategorię tytułowego zagadnienia i jego pochodną w formie *decorum* rozwinął **Hans Urs von Balthasar**. Podstawowymi jego opracowaniami osnutymi wokół idei *Chwały Bożej* są dzieła: *Chwała. Estetyka teologiczna*, t. 1: *Kontemplacja postaci*, *Chwała. Estetyka teologiczna*, t. 1, cz. 1: *Starożytność*; *Estetyka teologiczna*, t. 1, cz. 2: *Metafizyka. Nowożytność*; *Chwała. Estetyka teologiczna*, t. 2, cz. 1: *Od Ireneusza do Bonawentury*. Jego system estetyki teologicznej uwzględnia dokumentację poglądów historycznych oraz przemyslenia

wartość 2,718 (niewymierna)

i – jednostka urojona liczb zespolonych (liczba zespolona, której kwadrat równa się -1)

oraz trzy działania arytmetyczne: dodawanie, mnożenie, potęgowanie. Praktyczne zastosowanie wzoru reprezentuje znaną od XII wieku tradycję formuł matematycznych opisujących naturę i jej prawa, jak np. *ciąg Fibonacciego* – spirala, której następny element jest sumą dwóch poprzednich. W taki sposób natura tworzy np. galaktyki, a na Ziemi struktury roślinne i zwierzęce (np. spiralne muszle ślimaków). Spopularyzowaną wersję związków matematyki z kulturą i cywilizacją, w tym z estetyką, podaje telewizyjny serial *The Code* produkcji BBC Two z 2011, reż. S. Cooter, M. Lachmann, w ofercie polskiego Netflixa w 2021 r.

<sup>28</sup> I. Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, Riga 1788, rozdz. 34, *Beschluß*.

<sup>29</sup> Malarz i ilustrator książek. Jego obrazy znajdują się w San Francisco Museum of Modern Art, Muzeum Sztuki w Toledo (Ohio, USA).



Anselm Kiefer, (ur. 1945), *Der gestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir* (1997), kopia za: [https://www.bkge.de/Projekte/Kant/matthias-weber/Kiefer\\_Anselm\\_1.php](https://www.bkge.de/Projekte/Kant/matthias-weber/Kiefer_Anselm_1.php)

Anselm Kiefer, (b. 1945), *Der gestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir* (1997), reproduced after: [https://www.bkge.de/Projekte/Kant/matthias-weber/Kiefer\\_Anselm\\_1.php](https://www.bkge.de/Projekte/Kant/matthias-weber/Kiefer_Anselm_1.php)

metodologiczne. Ich fundament stanowi rozumienie kategorii piękna. Ujmuje je mianowicie w kontekście poznania rozumowego jako podstawową zdolność człowieka wieńczącą proces identyfikowania skonkretyzowanego, materialnego piękna. Na zasadzie ekstrapolacji człowiek jest także zdolny do ujmowania rozumem choćby niektórych elementów doskonałego piękna duchowego.

Poznanie to dokonuje się równolegle z odkrywaniem za pomocą zmysłów i dyskursu logicznego wszelkich przejawów prawdy i dobra, z którymi pozostaje w nierozdzielnym związku. Łączność ta stała się możliwa do zidentyfikowania na poziomie współczesnego rozwoju estetyki, w tym także w jej teologicznym kontekście – na fundamencie estetyki biblijnej i nauczania uznanych autorytetów teologicznych. Von Balthasar analizuje w swej monografii estetycznej poglądy wybranych autorów, ukazując tym samym stały rozwój chrześcijańskiej fascynacji pięknem Boga, świata i człowieka. Kontekst ideowy tak pojętej estetyki, streszczającej się w biblijnej for-

the world gradually refined as a tool of astrophysics, molecular and cosmic technology is a parallel language in culture to cosmological analyses in philosophy and theology. The scientific apparatus supports the sense of faith, according to the principle *credo ut intelligam* (*I believe in order to understand*) and mirroring it *intelligo ut credam* (*I understand in order to believe*). Their accuracy is attested to by the confessional attitudes of scholars of the period 500–1000 AD in Christian Europe and Islamic Asia.

The figure of the Jesuit mathematician recalled here draws attention to the contribution made to the study of science and nature by monks who created a synthesis of spirituality and fascination with the beauty of creation combined with reliable, critical scientific inquiry. That is why, among other things, the anthropology and ethics of the turn of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> c. accepted so readily Immanuel Kant's (1724–

sation, including aesthetics, is given by the television series *The Code* produced by BBC Two in 2011, directed by S. Cooter, M. Lachmann and available in Poland on Netflix in 2021.

1804) formula describing the human condition: “Two things fill the mind with ever new and increasing admiration and reverence ... the starry sky above me and the moral law within me.”<sup>28</sup> This formula was artistically represented, among others, by Anselm Kiefer (b. 1945)<sup>29</sup> in the painting *Der gestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir* (1997).

### 2.3. Hans Urs von Balthasar – the beauty of God as the foundation and goal of the natural hierarchy of beauty

In the twentieth century, regarding the progressing discourse around theological views about God as the source of beauty, the category of that issue and its derivative in the form of *decorum* was developed by **Hans Urs von Balthasar**. His fundamental studies revolving around the idea of the Glory of the Lord are: *The Glory of the Lord: A Theological Aesthetics, Vol. 1: Seeing the Form, The Glory of the Lord: A Theological Aesthetics, Vol. 2: Studies in Theological Style: Clerical Styles, The Glory of the Lord: A Theological Aesthetics, Vol. 3: Studies in Theological Style: Lay Styles, The Glory of the Lord: A Theological Aesthetics, Vol. 4: The Realm of Metaphysics in Antiquity*. His system of theological aesthetics includes documentation of historical views and methodological considerations. Their basis is the understanding of the category of beauty. Namely, he treats it in the context of rational cognition as a basic human ability crowning the process of identifying concrete, material beauty. By means of extrapolation, human beings are also capable of grasping with their minds at least some elements of perfect spiritual beauty.

This cognition takes place in parallel with the discovery, through the senses and logical discourse, of all manifestations of truth and goodness, with which it remains inseparably connected. This connection has become identifiable thanks to the contemporary development of aesthetics – including its theological aspect – on the basis of biblical aesthetics and the teaching of recognised theological authorities. In his work on aesthetics, Von Balthasar analyses the views of selected authors, showing through them the constant development of the Christian fascination with the beauty of God, the world and the human being. The ideological context of aesthetics understood in this way, summarised in the biblical formula of the *Glory of the Lord*, allows us to overcome the contemporary artistic expression of beauty, marked by signs of chaos, frus-

mule *Chwały Bożej*, pozwala przezwyciężyć przejawy charakteryzujące tendencje współczesnego artystycznego wyrazu piękna, naznaczonego znamionami chaosu, frustracji, smutku i imperatywem zmysłowego pożądania<sup>30</sup>. Dotarcie do czystego piękna prowadzi jednocześnie do odkrywania jego funkcji „upiększania” (*decorum*) istnienia świata i człowieka. Tworzy się w ten sposób kosmologiczny i antropologiczny wymiar *decorum*.

Piękno w swojej istocie ujawnia się jako swoisty paradoks jednoczesnego manifestowania się oraz skrywania swojej tajemnicy, przemawiającej nie tyle do rozumu, ile raczej do wrażliwości duchowej. Ta zaś pod powierzchnią widzialności dociera do fascynujących przedmiotowych elementów wydarzenia piękna<sup>31</sup>. Idea piękna należy do świata ludzkiego poznania, charakteryzując jego humanistyczny wymiar sublimujący kondycję *animalitatis* – czyli części antycznej definicji człowieka wyrażonej w formule *animal rationale*.

Kontynuatorzy estetyki teologicznej, kierunku wskazanego przez von Balthasara, tacy jak: James A. Martin<sup>32</sup>, Jeremy S. Begbie<sup>33</sup>, Bernard Lonergan<sup>34</sup>, Patrick Sherry<sup>35</sup>, Daniel Brown<sup>36</sup>, sprawili, że przebiła się ona do świadomości Kościoła i świata jako doktryna o roli i znaczeniu piękna w drodze do Boga.

Troska o wyrażenie poznania i doznania w kontakcie z misterium i głębią piękna prowadzi do różnych sposobów artykułowania fascynacji nim i jego nieodłącznej funkcji oczyszczenia – *katharsis* – ludzkiej duszy. Dziś dzięki badaniom nad konwergencją sztuk w wyrażaniu piękna materialnego i du-

<sup>30</sup> Myśl tę dobrze wyraża włoskie tłumaczenie: „La nostra parola iniziale si chiama bellezza... La bellezza è l'ultima parola che l'intelletto pensante può osare di pronunciare, perché essa non fa che incoronare, quale aureola di splendore inafferrabile, il duplice astro del vero e del bene e il loro indissolubile rapporto. Essa è la bellezza disinteressata senza la quale il vecchio mondo era incapace di intendersi, ma la quale ha preso congedo in punta di piedi dal moderno mondo degli interessi, per abbandonarlo alla sua cupidità e alla sua tristezza”. H. Urs von Balthasar, *Gloria. Gli aspetti estetici della Rivelazione*. I, Milano 1975, s. 10–11.

<sup>31</sup> „La bellezza è percepita profondamente «in un **paradosso insolubile il mistero della bellezza** Sempre, infatti, ciò che si manifesta è, nella sua stessa manifestazione, ciò che non si manifesta... Nella superficie visibile della manifestazione si coglie **la profondità che non si manifesta**, e ciò soltanto dà al fenomeno del bello il suo carattere affascinante e soggiogante, e ciò soltanto assicura all'essente la sua verità e la sua bontà”. Ibidem, s. 373 [wyróżnienia – autor].

<sup>32</sup> J.A. Martin, *Beauty and Holiness. The Dialogue Between Aesthetics and Religion*, New York 1990.

<sup>33</sup> J.S. Begbie, *Voicing Creation's Praise. Towards a Theology of the Arts*, Edinburgh 1991.

<sup>34</sup> B. Lonergan, *Theology in its new context, w: Second Collection. Papers by Bernard J. F. Lonergan SJ*, red. W.F.J. Ryan SJ, B.J. Tyrrell SJ, London 1974, s. 47–58.

<sup>35</sup> P. Sherry, *Spirit and Beauty. An Introduction to Theological Aesthetics*, Oxford 1992.

<sup>36</sup> D. Brown, *Masks of Mystery. Explorations in Christian Faith and the Arts*, New York, London 1997.

<sup>28</sup> Immanuel Kant, *Critique of Practical Reason*, transl. W. S. Pluhar, Indianapolis 2002, p. 203, [orig. *Kritik der praktischen Vernunft*, Riga 1788, ch. 34, *Beschluß*].

<sup>29</sup> Painter and book illustrator. His paintings are in the San Francisco Museum of Modern Art and the Toledo Museum of Art (Ohio, USA).

chowego postrzegamy trwający nieustannie proces twórczej wymiany jakości kontaktów osoby ludzkiej z pięknem<sup>37</sup>. Umożliwiają one tropienie śladów teokalii (*piękna Boga*), kosmokalii (*piękna kosmosu*) i antropokalii (*piękna człowieka*). Główną osią hermeneutyczną w tych poszukiwaniach pozostaje *Chwała* (wspaniałość) *Boga* wskazana przez von Balthasara<sup>38</sup>.

#### 2.4. *Via pulchritudinis* odpowiedzią na wyzwania współczesnej estetyki

Estetyka drugiej połowy XX wieku dostarczyła teologicznej metodologii i dogmatyce mocnych argumentów na rzecz uznania piękna za *locus theologicus*, czyli w pełni uzasadnioną kategorię poznawczą. Jak w początkach teologii chrześcijańskiej uprzywielejoną drogą poznawania tajemnicy Boga, świata i człowieka była ścieżka rozumu (poznania prawdy), tak w czasach współczesnych, zwłaszcza po Soborze Watykańskim II, uzasadniona biblijnie i metodologicznie stała się *via pulchritudinis* – droga piękna. Pozwala ona przekraczać klasyczne przesłanki rozumowe wykorzystane w formułowaniu dogmatów i przenosi dyskurs naukowy w sanktuarium piękna. Tą drogą dociera się do tego samego odkrywania przedmiotu poznania Boga, świata, człowieka, co w przypadku historii dogmatów chrześcijańskich. W *via pulchritudinis* struktura argumentów opiera się na doświadczeniu piękna. Subiektywność tego poznania przewyższona zostaje mocą obiektywizującego oddziaływania natury piękna (sprzęgniętego z prawdą i dobrem). Wszystkie jego formy, takie jak wizualizacja sztuk plastycznych, audialność muzyki wyzwalające *katharsis* duszy w kontakcie z autentycznym pięknem natury i kultury, pozostają w tym poznaniu ukierunkowane na osiągnięcie celu drogi – poznania Boga jako źródła piękna. Jego wspaniałość polega tu na pełnym miłości spełnieniu nadziei wspólnego przeżywania piękna. W ten sposób innego wymiaru nabiera idea przeobstwienia *theosis* w duchowości mistycznej Kościołów wschodnich. W odniesieniu zaś do tradycji Kościołów na Zachodzie nadaje jeszcze jeden desygnat procesowi uświęcenia *sanctificatio* przez łaskę.

<sup>37</sup> W polskim środowisku naukowym duży wkład w analizę konwergencji piękna mają doroczne sympozja i publikacje pokonferencyjne, zob. przypis 9.

<sup>38</sup> H. U. von Balthasar, *Chwała. Estetyka teologiczna*, t. 1–3, tłum. J. Fenrychowa, L. Łysiń, Wydawnictwo Apostolstwa Modlitwy, Kraków 2010–2011; idem, *Prawda jest symfoniczna. Aspekty chrześcijańskiego pluralizmu*, tłum. J. Bokwa, Poznań 1998; *Select Bibliography of Hans Urs von Balthasar*, „Communio. International Catholic Review” 2, 1975, nr 3, s. 220–227. Nadto w polskim tłumaczeniu ukazały się ważne dla niniejszego opracowania wypisy z tekstów von Balthasara: *Modlitwa i kontemplacja*, tłum. Z. Włodkowska, Kraków 1965; *Duch chrześcijański*, tłum. Z. Włodkowska, Paryż 1976; *Burzenie bastionów*, tłum. J. Zakrzewski, E. Marszał, Kraków 2000.

tration, sadness and the imperative of sensual desire<sup>30</sup>. Reaching for pure beauty leads at the same time to discovering its function of “embellishing” (*decorum*) of the existence of the world and the human being. This creates a cosmological and anthropological dimension of *decorum*.

Beauty in its essence reveals itself as a peculiar paradox of simultaneous manifestation and concealment of its mystery, appealing not so much to reason, but rather to spiritual sensitivity. The latter, in turn, under the surface of the visible, reaches the fascinating, objective elements of the occurrence of beauty<sup>31</sup>. The idea of beauty belongs to the world of human perception, characterising its humanistic dimension that sublimates the condition of *animalitatis* – that is, part of the ancient definition of the human expressed in the formula *animal rationale*.

The followers of von Balthasar in the path of theological aesthetics, such as: James A. Martin<sup>32</sup>, Jeremy S. Begbie<sup>33</sup>, Bernard Lonergan<sup>34</sup>, Patrick Sherry<sup>35</sup>, Daniel Brown<sup>36</sup>, helped to bring it to the attention of the Church and the world as a doctrine of the role and importance of beauty on the way to God.

The concern to express perception and sensation in contact with the mystery and profundity of beauty leads to various ways of expressing the fascination with it and its inherent function of purification – *catharsis* – of the human soul. Today, thanks to research into the convergence of the arts in expressing material and spiritual beauty, we perceive an ongoing process of creative exchange through human contact with beauty<sup>37</sup>. This

<sup>30</sup> This thought is aptly expressed by the Italian translation: „La nostra parola iniziale si chiama bellezza... La bellezza è l'ultima parola che l'intelletto pensante può osare di pronunciare, perché essa non fa che incoronare, quale aureola di splendore inafferrabile, il duplice astro del vero e del bene e il loro indissolubile rapporto. Essa è la bellezza disinteressata senza la quale il vecchio mondo era incapace di intendersi, ma la quale ha preso congedo in punta di piedi dal moderno mondo degli interessi, per abbandonarlo alla sua cupidità e alla sua tristezza”. H. Urs von Balthasar, *Gloria. Gli aspetti estetici della Rivelazione*. I, Milano 1975, pp. 10–11 [emphases added].

<sup>31</sup> „La bellezza è percepita profondamente «in un **paradosso insolubile il mistero della bellezza** Sempre, infatti, ciò che si manifesta è, nella sua stessa manifestazione, ciò che non si manifesta... Nella superficie visibile della manifestazione si coglie **la profondità che non si manifesta**, e ciò soltanto dà al fenomeno del bello il suo carattere affascinante e soggiogante, e ciò soltanto assicura all'essente la sua verità e la sua bontà”. Ibidem, p. 373 [emphases added].

<sup>32</sup> J.A. Martin, *Beauty and Holiness. The Dialogue Between Aesthetics and Religion*, New York 1990.

<sup>33</sup> J.S. Begbie, *Voicing Creation's Praise. Towards a Theology of the Arts*, Edinburgh 1991.

<sup>34</sup> B. Lonergan, *Theology in its New Context*, in: *Second Collection. Papers by Bernard J. F. Lonergan SJ*, eds. W.F.J. Ryan SJ, B.J. Tyrrell SJ, London 1974, pp. 47–58.

<sup>35</sup> P. Sherry, *Spirit and Beauty. An Introduction to Theological Aesthetics*, Oxford 1992.

<sup>36</sup> D. Brown, *Masks of Mystery. Explorations in Christian Faith and the Arts*, New York, London 1997.

<sup>37</sup> In the Polish academic community, a great contribution to

makes it possible to follow the traces of theokalia (*the beauty of God*), cosmokalia (*the beauty of the cosmos*) and anthropokalia (*the beauty of the human*). The main hermeneutical axis in this search remains the *Glory (grandeur) of the Lord* indicated by von Balthasar<sup>38</sup>.

#### 2.4. *Via pulchritudinis* as a response to the challenges of contemporary aesthetics

Aesthetics of the second half of the 20<sup>th</sup> century provided theological methodology and dogmatics with strong arguments in favour of considering beauty as *locus theologicus*, i.e. a fully justified cognitive category. Just as in the beginnings of Christian theology the path of reason (knowledge of truth) was the privileged way of learning about the mystery of God, the world and man, so in modern times, especially after the Second Vatican Council, *via pulchritudinis* – the path of beauty – has become biblically and methodologically justified. It allows us to transcend the classical rational premises used in the formulation of dogmas and brings academic discourse into the sanctuary of beauty. In this way one reaches the same discovery of the object of knowledge of God, of the world, of man, as happened in the case of the history of Christian dogmas. In *via pulchritudinis* the structure of arguments is based on the experience of beauty. The subjectivity of this perception is overcome by the power of the objectivising influence of the nature of beauty (coupled with truth and goodness). All of its forms, such as the visualisation of the visual arts, the audibility of music that releases the catharsis of the soul in contact with the authentic beauty of nature and culture, remain in this perception directed towards the goal of the path of knowledge – God as the source of beauty. His grandeur lies here in the loving fulfilment of the hope of experiencing beauty together. In this way, the idea of the divinisation or *theosis* in the mystical spirituality of the Eastern Churches takes on a different dimension. With regard to the tradition of the Churches in the West, it gives another meaning to the process of sanctification or *sanctificatio* by grace.

---

the analysis of the convergence of beauty is made by annual conferences and conference proceedings, cf. footnote 9.

<sup>38</sup> H.U. von Balthasar, *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik* [Polish translation *Chwała. Estetyka teologiczna*, vols 1–3, Kraków 2007–2013]; idem, *Die Wahrheit ist symphonisch: Aspekte des christlichen Pluralismus* [Polish translation *Prawda jest symfoniczna. Aspekty chrześcijańskiego pluralizmu*, transl. J. Bokwa, Poznań 1998]; *Select Bibliography of Hans Urs von Balthasar*, “Communio. International Catholic Review” 2 (1975) no. 3, pp. 220–227. Also the following selections of Balthasar’s texts, important for this article, were published in Polish translations: *Das betrachtende Gebet* [Polish *Modlitwa i kontemplacja*, transl. Z. Włodkowska, Kraków 1965]; *Klarstellungen zur Prüfung der Geister* [Polish *Duch chrześcijański*, transl. Z. Włodkowska, Paris 1976]; *Schleifung der Bastionen* [Polish *Burzenie bastionów*, transl. J. Zakrzewski, E. Marszał, Kraków 2000].

Dokumentem, który najwcześniej wskazał na możliwość wykorzystania kategorii piękna jako wyznacznika drogi dla *accomodata renovatio* (dostosowanej odnowy Kościoła w jego relacji ze światem zewnętrznym), było soborowe *Orędzie do artystów* Pawła VI z 8 grudnia 1965 roku. Stanowiło ono trzecie z kolei zwrócenie się do znaczących grup społecznych (po *Orędziu do rządzących* i *Orędziu do intelektualistów*) komunikujące otwartość Kościoła na konstruktywny dialog. Wpisuje się on – zdaniem Pawła VI – w odwieczny związek Kościoła z artystami: poetami, pisarzami, malarzami, rzeźbiarzami, architektami, muzykami, ludźmi teatru i filmu. Współpraca z nimi służy liturgii Kościoła dlatego, że każdy, kto jest przyjacielem autentycznej sztuki, pozostaje także przyjacielem Kościoła.

*Piękno, podobnie jak prawda, jest tym, co wlewa radość w serce człowieka [...] łączy pokolenia wznosząc je do przeżywania zachwyty*<sup>39</sup>.

W odniesieniu do tego orędzia powstał wyjątkowy dokument Jana Pawła II – *List do artystów* z 4 kwietnia 1999 roku. Ten naoczny świadek genetyzy pozytywnego stosunku soboru do artystów zwrócił w nim uwagę na wymowny paralelizm stwórczego piękna Boga z twórczym działaniem artystów:

*Nikt nie potrafi zrozumieć lepiej niż wy, artyści, genialni twórcy piękna, czym był ów pathos, z jakim Bóg u świtu stworzenia przyglądał się dziełu swoich rąk. Nieskończenie wiele razy odbłask tamtego doznania pojawiał się w waszych oczach, artyści wszystkich czasów, gdy zdumieni tajemną mocą dźwięków i słów, kolorów i form, podziwialiście dzieła swego talentu, dostrzegając w nich jakby cień owego misterium stworzenia, w którym Bóg, jedyny Stwórca wszystkich rzeczy, zechciał niejako dać wam udział*<sup>40</sup>.

Cytując polskiego poeę, Cypriana Kamila Norwida, papież wprowadził twórczość artystyczną na tę samą drogę, jaką Kościół wytyczył sobie i światu w historii – doprowadzić osoby ludzkie do wiecznego życia z Bogiem. Taka jest tajemnica zmartwychwstania:

*„Bo piękno na to jest, by zachwycało. Do pracy – praca, by się zmartwych-wstało”. Temat piękna jest istotnym elementem rozważań o sztuce. Pojawił się on już wcześniej, gdy wspominałem o zadowoleniu, z jakim Bóg przyglądał się stworzonemu światu. Kiedy Bóg widział, że było dobre to, co stworzył, widział zarazem, że było piękne. Relacja między dobrem a pięknem skłania*

---

<sup>39</sup> Paweł VI, *Orędzie do artystów*, w: *I Tutti documenti del Concilio*, Massimo, Milano 1985, s. 556; tłumaczenie własne autora.

<sup>40</sup> Jan Paweł II, *List do artystów*, nr 1.

do refleksji. Piękno jest bowiem poniekąd widzialnością dobra, tak jak dobro jest metafizycznym warunkiem piękna. Rozumieli to dobrze Grecy, którzy zespalaając te pojęcia ukuli wspólny termin dla obydwu: „kalokagathia”, czyli „piękno-dobroć”. Tak pisze o tym Platon: „Potęga Dobra schroniła się w naturze Piękna”<sup>41</sup>.

Konkluzją zaś papieskiego przesłania do artystów stało się wskazanie na kategorię drogi:

*Niech różnorakie drogi, którymi podążacie, artyści całego świata, prowadzą was wszystkich do owego bezmiernego Oceanu piękna, gdzie zachwyt staje się podziwem, upojeniem, niewymowną radością*<sup>42</sup>.

Można tym samym przyjąć, że Jan Paweł II zastosował tu dopasowaną do mentalności artystów eschatologiczną formułę definicji nieba jako „Oceanu piękna”.

Przyjęcie wiodącej roli piękna w kontekście współczesnej chrystologii znalazło należne mu miejsce w nauczaniu następcy Jana Pawła II – Benedykta XVI. Zwrócił na nie uwagę między innymi w homilii inauguracyjnej pontyfikatu, gdy wskazywał, że:

*Nie ma nic piękniejszego, niż zostać osiągniętym, zaskoczonym przez Ewangelię, przez Chrystusa. Nie ma nic piękniejszego, niż poznać Go i dzielić się z innymi przyjaźnią z Nim. Zadanie pasterza, rybaka ludzi, może nieraz wydawać się męczące. Ale jest piękne i wielkie, bo jest w rzeczywistości służbą radości – radości Boga, który pragnie wkroczyć w nasz świat*<sup>43</sup>.

Doświadczenie człowieka przez Ewangelię i Chrystusa – Słowo, które przychodzi w nasz świat – okazuje się szczytowym momentem poznania i przeżycia piękna. Prowadzi w samo centrum bosko-ludzkiego dialogu i takiej samej fascynacji pięknem wcielnym (chrystologiczne elementy piękna w teologii). Dlatego okazuje się skuteczną drogą w docieraniu do tajemnicy Trójjedynego Boga<sup>44</sup> dokonującą się pod pełnym natchnieniem pięknem, wywodzącym się z *de Fonte vitae et sanctitatis* (pneumatologiczne elementy

<sup>41</sup> Ibidem, nr 3.

<sup>42</sup> Ibidem, nr 16.

<sup>43</sup> „Non vi è niente di più bello che essere raggiunti, sorpresi dal Vangelo, da Cristo. Non vi è niente di più bello che conoscere Lui e comunicare agli altri l'amicizia con lui. Il compito del pastore, del pescatore di uomini può spesso apparire faticoso. Ma è bello e grande, perché in definitiva è un servizio all'agioia, alla gioia di Dio che vuol fare il suo ingresso nel mondo. Omelia di Sua Santità Benedetto XVI, [http://www.vatican.va/holy\\_father/benedict\\_xvi/homilies/2005/documents/hf\\_ben-xvi\\_hom\\_20050424\\_inizio-pontificato\\_it.html](http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/homilies/2005/documents/hf_ben-xvi_hom_20050424_inizio-pontificato_it.html). Tłumaczenie: [http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/benedykt\\_xvi/homilie/inaug\\_piotra\\_24042005.html](http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/benedykt_xvi/homilie/inaug_piotra_24042005.html) [12.02.2012].

<sup>44</sup> Więcej o trynitarnym aspekcie *via pulchritudinis* zob. K. Klauza, *Teokalia. Piękno Boga. Prolegomena do estetyki dogmatycznej*, Lublin 2008, s. 48–71.

The document that first pointed to the possibility of using the category of beauty as a guide for *accommodata renovatio* (an adapted renewal of the Church in her relationship with the outside world) was Paul VI's *Council Address to Artists* of 8 December 1965. It was the third address to important social groups (after the *Address to the Rulers* and the *Address to Men of Thought and Science*) expressing the Church's openness to constructive dialogue. According to Paul VI, it forms a part of the Church's perennial relationship with artists: poets, writers, painters, sculptors, architects, musicians, theatre and filmmakers. Collaboration with them serves the Church's liturgy because anyone who is a friend of authentic art is also a friend of the Church.

*It is beauty, like truth, which brings joy to the heart of man ... unites generations and makes them share things in admiration*<sup>39</sup>.

John Paul II's unique document, the *Letter to Artists* of 4 April 1999, was written as a follow-up to this message. The Pope, as an eyewitness to the origins of the Council's positive attitude to artists, drew attention to the meaningful parallel between God's creative beauty and the creative activity of artists:

*None can sense more deeply than you artists, ingenious creators of beauty that you are, something of the pathos with which God at the dawn of creation looked upon the work of his hands. A glimmer of that feeling has shone so often in your eyes when – like the artists of every age – captivated by the hidden power of sounds and words, colours and shapes, you have admired the work of your inspiration, sensing in it some echo of the mystery of creation with which God, the sole creator of all things, has wished in some way to associate you*<sup>40</sup>.

Quoting the Polish poet Cyprian Kamil Norwid, the pope set artistic creation the same goal that the Church has set for herself and the world throughout history – to bring people to eternal life with God. This is the mystery of the Resurrection:

*[B]eauty is to enthuse us for work, and work is to raise us up'. The theme of beauty is decisive for a discourse on art. It was already present when I stressed God's delighted gaze upon creation. In perceiving that all he had created was good, God saw that it was beautiful as well. The link between good and beautiful stirs fruitful*

<sup>39</sup> Address of Pope Paul VI to Artists 8 December 1965, Messages of the Council, [https://www.vatican.va/content/paul-vi/en/speeches/1965/documents/hf\\_p-vi\\_spe\\_19651208\\_epilogo-concilio-artisti.html](https://www.vatican.va/content/paul-vi/en/speeches/1965/documents/hf_p-vi_spe_19651208_epilogo-concilio-artisti.html) [orig. I Tutti documenti del Concilio, Massimo, Milano 1985, p. 556; translation own].

<sup>40</sup> John Paul II, Letter to Artists, no 1.

reflection. In a certain sense, beauty is the visible form of the good, just as the good is the metaphysical condition of beauty. This was well understood by the Greeks who, by fusing the two concepts, coined a term which embraces both: *kalokagathia*, or beauty-goodness. On this point Plato writes: "The power of the Good has taken refuge in the nature of the Beautiful"<sup>41</sup>.

The conclusion of the Pope's message to artists was to point to the category of the path:

*Artists of the world, may your many different paths all lead to that infinite Ocean of beauty where wonder becomes awe, exhilaration, unspeakable joy*<sup>42</sup>.

Thus, it can be assumed that John Paul II applied here an eschatological formula fitting to the mentality of artists, defining heaven as an "ocean of beauty".

Accepting the leading role of beauty in the context of contemporary Christology found its due place in the teaching of John Paul II's successor – Benedict XVI. He drew attention to it, among others, in his homily inaugurating the pontificate, when he pointed out that:

*There is nothing more beautiful than to be surprised by the Gospel, by the encounter with Christ. There is nothing more beautiful than to know Him and to speak to others of our friendship with Him. The task of the shepherd, the task of the fisher of men, can often seem wearisome. But it is beautiful and wonderful, because it is truly a service to joy, to God's joy which longs to break into the world.*<sup>43</sup>

Reaching out to man through the Gospel and Christ as the Word that comes into our world proves to be the pinnacle of knowing and experiencing beauty. It leads to the very centre of the dialogue between God and man and of the same fascination with beauty incarnate (Christological elements of beauty in theology). Therefore it proves to be an effective way of reaching the mystery of the Triune God<sup>44</sup> which takes place un-

<sup>41</sup> Ibidem, no. 3.

<sup>42</sup> Ibidem, no. 16.

<sup>43</sup> Non vi è niente di più bello che essere raggiunti, sorpresi dal Vangelo, da Cristo. Non vi è niente di più bello che conoscere Lui e comunicare agli altri l'amicizia con lui. Il compito del pastore, del pescatore di uomini può spesso apparire faticoso. Ma è bello e grande, perché in definitiva è un servizio alla gioia, alla gioia di Dio che vuol fare il suo ingresso nel mondo. Omelia di Sua Santità Benedetto XVI, [http://www.vatican.va/holy\\_father/benedict\\_xvi/homilies/2005/documents/hf\\_ben-xvi\\_hom\\_20050424\\_inizio-pontificato\\_it.html](http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/homilies/2005/documents/hf_ben-xvi_hom_20050424_inizio-pontificato_it.html). (Polish translation after: [http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/benedykt\\_xvi/homilie/inaug\\_piotra\\_24042005.html](http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/benedykt_xvi/homilie/inaug_piotra_24042005.html) [12.02.2012]).

<sup>44</sup> More on the Trinitarian aspect of *via pulchritudinis* cf. K. Klauza, *Teokalia. Piękno Boga. Prolegomena do estetyki dogmatycznej [Theokalia, the Beauty of God. The Prolegomena to Dogmatic Aesthetics]*, Lublin 2008, pp. 48–71.

piękna w teologii). W tak rozumianej drodze piękna jego konkretyzacja w sztuce jawi się jako pochodna rzeczywistości odsłanianej uprzednio przez teologię słowa i teologię serca (dogmatyczną teodyceę i kardiognozę obiektywizowaną przez teologię ascetyczno-mistyczną). Wszelkie bowiem piękno ma swoje źródło w pięknie Boga-Stwórcy, a osoba ludzka zostaje włączona w proces poznawania piękna Boga i „widzenia” sercem.

Na gruncie metodologii teologicznej o historycznym, legitymizującym znaczeniu piękna przekonywał J. Ratzinger w swoim *Duchu liturgii*, gdy uzasadniał:

*Kościół zachodni nie musi rezygnować ze specyfiki swojej drogi, którą kroczy mniej więcej od XIII wieku. Powinna w nim jednak nastąpić rzeczywista recepcja siódmego soboru powszechnego, czyli Soboru Nicejskiego II, który wypowiedział się na temat zasadniczego znaczenia obrazu oraz jego teologicznego miejsca w Kościele. Kościół zachodni nie musi przyjmować wszystkich pojedynczych norm wypracowywanych w tej kwestii przez następne sobory i synody wschodu, który to proces zakończył się w 1551 roku na Soborze Moskiewskim („soborze stu rozdziałów”). Jednakże podstawowe zasady owej teologii obrazu Kościół zachodni powinien postrzegać jako obowiązujące również jego*<sup>45</sup>.

Autorytet byłego prefekta Kongregacji Nauki Wiary zwraca tym samym uwagę na metodologiczne znaczenie piękna przeniesionego z historii Kościołów wschodnich wraz z dziedzictwem teologii ikony. We wspólnym, jak widać, odkrywaniu piękna w duchowości i teologicznej tożsamości chrześcijaństwa zawiera się praktyczna odpowiedź na jedno z ważniejszych wyzwań współczesności – kulturę obrazu majoryzującą znaczenie kultury słowa. Miejsce retorycznego (homiletycznego) piękna mówienia o Bogu coraz pełniej zajmuje widzenie piękna w *imago* – obrazie. W istocie jest to forma świadectwa tożsamego z treścią ukazywaną w jej szczytowej postaci, jaką jest piękno sztuk audiowizualnych. Dlatego argument z *Ducha liturgii*, w ślad za kompetencją metodologiczną i autorytetem J. Ratzingera, przyjmujemy jako podstawowy paradygmat w zgodzie z zasadą: *lex orandi – lex credendi*. W takim też tonie wypada sformułować podstawową tezę, że trynitologiczne piękno Boga zostało przeniesione w akcie stworzenia człowieka jako akt odwzorowania i podobieństwa na człowieka – Adama (Rdz 1, 26). Ona to będzie wyznaczała cel szczegółowo określonej drogi piękna w fundamentalnym dokumencie Stolicy Apostolskiej, jakim stał się *La Via pulchritudinis, Cammino privilegiato di evangelizzazione e di dialogo* Papieskiej Rady do

<sup>45</sup> J. Ratzinger, *Duch liturgii*, tłum. E. Pieciul, Poznań 2002, s. 121.



spraw Kultury z 28 marca 2006 roku<sup>46</sup>. Znamienne jest w nim przede wszystkim użycie w tytule dopełniającego słowa *pulchritudo* (w tekście kilkakrotnie zastępowanego wyrazem *bellum*), przy świadomej rezygnacji z derywatów takich jak: *venustas, suavitas, gravitas czy decus*<sup>47</sup>. W warstwie metodologicznej dokument proponuje podjęcie przez Kościół kulturowego wyzwania w celu przygotowania do przyjęcia orędzia chrześcijańskiego i potwierdzenia tego dobrym postępowaniem (VP II, 1). W kwestii sposobu dawania odpowiedzi na tego rodzaju wyzwania związane z pięknem dokument odsyła do postawy związanej z programem „nowej ewangelizacji” (VP II, 2), przyjętej wcześniej w encyklice Jana Pawła II – *Fides et ratio* (nr 103). W argumentacji dokument przywołuje między innymi sugestie von Balthasara, a także bogaty treściowo paradygmat sformułowany przez Fiodora Dostojewskiego, iż *Piękno zbawi świat*<sup>48</sup>. Dla umożliwienia tego w skali osobowej i społecznej niezbędne staje się poznanie związków piękna z prawdą i dobrem (VP II, 3). Tu także, poza myślą teologiczną rozwijającą kulturowe sugestie Vaticanum II, pismo zwraca się w argumentacji do autorytetu Aleksandra Sołżenicyna, laureata Literackiej Nagrody Nobla z 1970 roku<sup>49</sup>.

Następnie wskazuje na konkretne toposy piękna w ramach tytułowej *Via pulchritudinis*. Są to: piękno stworzenia (VP III, 1), piękno sztuk (VP III, 2) a przede wszystkim osobowy, mistyczny model i wzór świętości ukazany w pięknie Chrystusa (VP III, 3). Proponowany przez dokument chrystocentryzm drogi piękna oznacza dążność ku Chrystusowi, by Go spotkać i Nim się zachwycić (VP III, 3 A), potwierdzenie pięknym życiem piękna orędzia ewangelicznego (VP III, 3 B). Swoje miejsce ma tu także piękno liturgii (VP, 3 C), które *Via pulchritudinis* opisuje słowami prawosławnego teologa Pawła Florińskiego jako przemianę czasu i przestrzeni w świątynię świętą, mistyczną, jaśniejącą blaskiem nieba (VP, 3 C).

Program pastoralny wypracowany przez Papieską Radę do spraw Kultury w 2006 roku stanowi element

<sup>46</sup> Papieska Rada do spraw Kultury, *La Via pulchritudinis, Cammino privilegiato di evangelizzazione e di dialogo*. Tekst oficjalny: [https://www.vatican.va/roman\\_curia/pontifical\\_councils/cultur/documents/rc\\_pc\\_cultur\\_doc\\_20060327\\_plenary-assembly\\_final-document\\_it.html](https://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_councils/cultur/documents/rc_pc_cultur_doc_20060327_plenary-assembly_final-document_it.html) [dalej cytowane jako: *Via pulchritudinis*].

<sup>47</sup> Szerzej na ten temat zob. K. Klauza, „*Via pulchritudinis* w mariologii, „*Salvatoris Mater*” 15, 2013, 1/4, s. 281–300.

<sup>48</sup> F. Dostojewski, *Idiota*, tłum. J. Jędrzejewicz, w: F. Dostojewski, *Dzieła wybrane*, Warszawa 1987, s. 424.

<sup>49</sup> *Lezione per il Premio Nobel*, w: *Opere*, t. 9, Vermont-Paris 1981, p. 9. W przemówieniu podczas wręczenia nagrody odwołał się do analogii drzewa, którego gałęziami są trzy naczelne wartości: prawda, dobro i piękno. W 1993 roku, po spotkaniu z Janem Pawłem II, powiedział w wywiadzie dla BBC: „Ten papież to prawdziwy dar z nieba”. Solzhenitsyn, Aleksandr, et al., *An Interview*, „*The Kenyon Review*” 1979, vol. 1, no. 4, p. 8, <http://www.jstor.org/stable/4335056>. [10.03.2021]; też: B. Lecomte, *Tajemnice Watykanu*, tłum. M. Romanek, Kraków 2010, I, s. 233.

der the inspiration of beauty, derived from *de Fonte vitae et sanctitatis* (pneumatological elements of beauty in theology). In this approach to beauty, its concretisation in art appears as a derivative of the reality previously unveiled by the theology of the word and the theology of the heart (dogmatic theodicy and cardiognosis objectified by ascetic-mystical theology). For all beauty has its source in the beauty of God the Creator, and the human person is included in the process of knowing the beauty of God and “seeing” with the heart.

In terms of theological methodology, J. Ratzinger argued for the historical, legitimising significance of beauty in his *Spirit of the Liturgy* in the following words:

*The Church in the West does not need to disown the specific path she has followed since about the thirteenth century. But she must achieve a real reception of the Seventh Ecumenical Council, Nicaea II, which affirmed the fundamental importance and theological status of the image in the Church. The Western Church does not need to subject herself to all the individual norms concerning images that were developed at the councils and synods of the East, coming to some kind of conclusion in 1551 at the Council of Moscow, the Council of the Hundred Canons. Nevertheless, she should regard the fundamental lines of this theology of the image in the church as normative for her*<sup>45</sup>.

The authority of the former prefect of the Congregation for the Doctrine of the Faith thus draws attention to the methodological significance of beauty carried over from the history of the Eastern Churches together with the heritage of icon theology. As can be seen, in this joint discovery of beauty in the spirituality and theological identity of Christianity lies a practical answer to one of the most important challenges of our times – the culture of image which dominates the culture of words. The place of rhetorical (homiletical) beauty of speaking about God is more and more fully taken by seeing beauty in *imago* – image. In fact, it is a form of testimony identical with the content shown in its pinnacle form, which is the beauty of audiovisual arts. Therefore, bowing to the methodological competence and authority of J. Ratzinger, we accept the argument from *The Spirit of the Liturgy* as the basic paradigm in accordance with the principle: *lex orandi – lex credendi*. It is in this spirit that we should formulate the basic thesis that the Trinitarian beauty of God was transferred in the act of creation of man as an act of imitation and likeness to the human being Adam (Gen 1:26). This will determine the purpose of the path of beauty detailed in the Holy See’s fundamental docu-

<sup>45</sup> J. Ratzinger, *The Spirit of the Liturgy*, transl. J. Saward, San Francisco 2000, pp. 132–133 [orig. *Duch Liturgii* transl. E. Pieciul, Poznań 2002, p. 121].

ment *La Via pulchritudinis, Cammino privilegiato di evangelizzazione e di dialogo* of the Pontifical Council for Culture of 28 March 2006<sup>46</sup>. It is notable above all for its use in the title of the genitive form of the word *pulchritudo* (in the text it is replaced several times by *bellum*), with a deliberate avoidance of its synonyms such as: *venustas, suavitas, gravitas* or *decus*<sup>47</sup>. At the methodological level, the document proposes that the Church take up the cultural challenge of aesthetically preparing the reception of the Christian message and confirming it with good behaviour (VP II.1). Regarding the way to respond to such challenges involving beauty, the document refers to the approach linked to the programme of the “new evangelisation” (VP II, 2), previously adopted in the encyclical of John Paul II – *Fides et ratio* (no. 103). In its argumentation, the document refers to, among other things, von Balthasar’s suggestions as well as the meaningful thought formulated by Fyodor Dostoyevsky that *beauty will save the world*<sup>48</sup>. To make this possible on a personal and social scale, it becomes necessary to know the relationship of beauty to truth and the good (VP II, 3). Here too, in addition to the theological thought that develops the cultural suggestions of Vatican II, the document turns in its argumentation to the authority of Aleksandr Solzhenitsyn, winner of the 1970 Nobel Prize in Literature<sup>49</sup>.

The Christocentrism of the way of beauty proposed by the document means striving towards Christ in order to meet him and marvel at him (VP III, 3 A), confirming the beauty of the Gospel message with a beautiful life (VP III, 3 B). The beauty of the liturgy also has its place here (VP, 3 C), which *Via pulchritudinis* describes in the words of the Orthodox theologian Pavel Florensky as the transformation of time and space in the holy, mysterious temple that shines with celestial beauty (VP, 3 C).

The pastoral programme developed by the Pontifical Council for Culture in 2006 is an element of the Church’s dialogue with the artistic community, as well as with the world in general under the pon-

tyfikatu Benedykta XVI i Franciszka. Rozwój estetyki teologicznej ma tu też swoje zadania wynikające z nowych sposobów uprawiania dyskursu w dynamicznie zmieniających się areopagach współczesnej kultury.

## Streszczenie

Celem niniejszej refleksji jest próba kontynuacji rozważań odwołujących się do niezwykle przydatnej i kompetentnej syntezy poglądów na związki sztuki i materii zawartej w artykule *Przemiany symboliczno-teologicznego znaczenia materii i ich odzwierciedlanie się w estetyce i sztuce chrześcijańskiej* autorstwa Janusza Królikowskiego.

Od XVI wieku w europejskiej refleksji nad naturą piękną zaistniały interpretacje wykorzystujące dorobek wielu dyscyplin naukowych. **Wypowiedzi na temat estetyki pojawiały się licznie** od baroku po pozytywizm w zakresie świeckim i od teologii potrydenckiej po koncepcję kultury **zrodzoną z accomodata renovatio II Soboru Watykańskiego w ujęciu kościelnym**. Filozofowie i historycy sztuki szukali nowych uzasadnień dla zmieniających się poglądów na piękno i jego rolę w budowaniu pokoleniowej tożsamości osoby ludzkiej.

Na gruncie filozofii swój renesans przeżywają współcześnie między innymi poglądy George’a Berkeleya, Immanuela Kanta, zaś w nurcie wyznaniowym Józefa Ratzingera – prefekta Kongregacji Nauki Wiary za pontyfikatu Jana Pawła II, ukonkretnione refleksją Hansa Ursa von Balthasara. Korespondują one z ideowymi inspiracjami współczesnych artystów. Dialog z nimi podejmują Kościoły chrześcijańskie w swoim Magisterium. Wypracowują w ten sposób elementy estetyki chrześcijańskiej. Swój wkład na tym polu ma także środowisko polskie.

**Słowa kluczowe:** estetyka filozoficzna, estetyka teologiczna, Berkeley George, Kochański Adam SJ, Balthasar von Hans, konwergencja sztuk, droga piękna

prof. dr hab. Karol Klauza

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

email: karolklauza@gmail.com

kklauza@kul.lublin.pl

## Bibliografia

Abijski M., *Problematyka adaptacji i recepcji monodii liturgicznej w dobie dominacji polifonii na przykładzie Polskiej Cerkwi Prawosławnej*, „Latopisy Akademii Supraskiej”, t. 8, Białystok 2017.

<sup>46</sup> Pontifical Council for Culture, *La Via pulchritudinis, Cammino privilegiato di evangelizzazione e di dialogo*. The official text: [https://www.vatican.va/roman\\_curia/pontifical\\_councils/cultr/documents/rc\\_pc\\_cultr\\_doc\\_20060327\\_plenary-assembly\\_final-document\\_it.html](https://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_councils/cultr/documents/rc_pc_cultr_doc_20060327_plenary-assembly_final-document_it.html) [later referred to as *Via pulchritudinis*].

<sup>47</sup> More on the subject cf. K. Klauza, „*Via pulchritudinis’ w mariologii* [‘*Via Pulchritudinis’ in Mariology*], „*Salvatoris Mater*” 15, 2013, 1/4, pp. 281–300].

<sup>48</sup> F. Dostoyevsky, *The Idiot*, transl. C. Garnett, New York, 1983, p. 370 [orig. F. Dostojewski, *Idiota*, transl. J. Jędrzejewicz, in: F. Dostojewski, *Dziela wybrane*, Warszawa 1987, p. 424].

<sup>49</sup> Lezione per il Premio Nobel, in: *Opere*, vol. 9, Vermont-Paris 1981, p. 9. In his speech at the award ceremony he referred to the analogy of a tree whose branches are the three main values: truth, goodness and beauty. In 1993, after meeting John Paul II, he said in a BBC interview: “The new Pope... it’s a gift from God!”. Solzhenitsyn, Aleksandr, et al., *An Interview*, “The Kenyon Review” 1979, vol. 1, no. 4, p. 8, <http://www.jstor.org/stable/4335056>.

*Ars interdisciplinis. Korespondencja. Na styku sztuk*, red. J. Cieślak-Klauza, M. Gajl, T. Baranowski, Białystok 2018.

Balthasar von H.U., *Burzenie bastionów*, tłum. J. Zakrzewski, E. Marszał, Kraków 2000.

Balthasar von H.U., *Dziela Balthasara: Chwala [Herrlichkeit]*, 7 tomów, tłum. J. Zakrzewski, E. Marszał, L. Łysień, J. Fenrychowa, Kraków 2008–2013.

Balthasar von H.U., *Duch chrześcijański*, tłum. Z. Włodkowa, Paryż 1976.

Balthasar von H.U., *Gloria. Gli aspetti estetici della Rivelazione*, I, Milano 1975.

Balthasar von H.U., *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*, 3 tomy, Einsiedeln 1961–1969.

Balthasar von H.U., *Modlitwa i kontemplacja*, tłum. Z. Włodkowa, Kraków 1965.

Balthasar von H.U., *O moim dziele*, tłum. M. Urban, Kraków 2004.

Balthasar von H.U., *Prawda jest symfoniczna. Aspekty chrześcijańskiego pluralizmu*, tłum. J. Bokwa, Poznań 1998.

Balthasar von H.U., *Teologia*, 3 tomy, tłum. J. Zychowicz, Kraków 2004–2005.

Balthasar von H.U., *Theodramatik*, Einsiedeln 1971–1983.

Balthasar von H.U., *Theologik*, Einsiedeln 1985–1987.

Begbie J.S., *Voicing Creation's Praise. Towards a Theology of the Arts*, Edinburgh 1991.

Berkeley G., *Dzienniki filozoficzne*, tłum. B. Żukowski, Gdańsk 2007.

Berkeley G., *Philosophical Commentaries*, t. 1, red. A.A. Luce, T.E. Jessop, London 1944.

Berkeley G., *Traktat o zasadach poznania ludzkiego*, tłum. J. Leszczyński, oprac. T. Czeżowski, B.J. Gawecki, G. Znamierowski, Warszawa 1956.

Bokwa I., *Metoda teologii Hansa Ursa von Balthasara*, „Studia Theologica Varsaviensia” 34, 1996, nr 2, s. 51–74.

Brown J.D., *Masks of Mystery. Explorations in Christian Faith and the Arts*, New York, London 1997.

Burke E., *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, tłum. P. Graff, Warszawa 1968.

Chałupniak R., *Fides ex visu we współczesnej teologii piękna*, „Studia Ottoniana” 1, 2014, s. 151–175.

Copleston F., *Historia filozofii*, t. 5: *Od Hobbesa do Hume'a*, tłum. J. Pasek, Warszawa 2005.

Darowski R., *Studia z filozofii jezuitów w Polsce XVII i XVIII w.*, Kraków 1998.

Dickens W.T., *Hans Urs von Balthasar's Theological Aesthetics: A Model for Post-critical Biblical Interpretation*, Notre Dame, IN, 2003.

Dostojewski F., *Idiota*, tłum. J. Jędrzejewicz, w: F. Dostojewski, *Dziela wybrane*, Warszawa 1987.

Eco U., *Historia piękna*, tłum. A. Kuciak, Poznań 2005.

Elter E., *Adam Kochański TJ, najwybitniejszy przedstawiciel Polski na europejskim terenie naukowym u schyłku XVI wieku*, w: *Sacrum Poloniae Millenium*, Rzym 1954.

tificates of Benedict XVI and Francis. The development of theological aesthetics also has its role here, arising from new ways of discourse in the dynamically changing agora of contemporary culture.

## Abstract

The aim of this study is an attempt to continue the discussion started by the extremely useful and competent synthesis of views on the relations between art and matter, presented in the article *The Transformations of the Symbolic and Theological Meaning of Matter Reflected in Christian Aesthetics and Art* by Janusz Królikowski.

Since the 16<sup>th</sup> century, European thought on the nature of beauty has been marked by interpretations that draw on the achievements of many academic disciplines. Numerous secular views on aesthetics were expressed in the period between the Baroque and positivism, and the ecclesiastical ones between the era of post-Tridentine theology to the time of *accomodata renovatio* of the Second Vatican Council and the concept of culture born out of it. Philosophers and art historians, especially of the nineteenth century, sought new justifications for changing views on beauty and its role in building the generational identity of the human being.

In the field of philosophy, the views of George Berkeley and Immanuel Kant, among others, are experiencing a renaissance, and in religious thought, the same is true for the views of Joseph Ratzinger, prefect of the Congregation for the Doctrine of the Faith during the pontificate of John Paul II, concretised by the thought of Hans Urs von Balthasar. They correspond with the ideological inspirations of contemporary artists. Christian Churches undertake a dialogue with them in their Magisterium. In this way they develop elements of Christian aesthetics. Polish researchers have also made their contributions to this field.

**Keywords:** Philosophical aesthetics, theological aesthetics, Berkeley George, Kochański Adam SJ, Balthasar von Hans, convergence of the arts, way of beauty

Prof. dr hab. Karol Klauza  
John Paul II Catholic University of Lublin  
email: karolklauza@gmail.com  
kklauza@kul.lublin.pl

Translated by Monika Mazurek

## Bibliography

- Abijski M., *Problematyka adaptacji i recepcji monodii liturgicznej w dobie dominacji polifonii na przykładzie Polskiej Cerkwi Prawosławnej* [Problems of Adaptation and Reception of Liturgical Monody in the Era of Dominating Polyphony on the Example of the Polish Orthodox Church] „Latopisy Akademii Supraskiej”, vol. 8 (2017), pp. 115–122.
- Ars inter disciplinis. Korespondencja. Na styku sztuk* [Correspondence. At the Intersection of the Arts], eds. J. Cieślík-Klauza, M. Gajl, T. Baranowski, Białystok 2018.
- Begbie J.S., *Voicing Creation's Praise. Towards a Theology of the Arts*, Edinburgh 1991.
- Balthasar von H.U., *Das betrachtende Gebet* [Polish translation *Modlitwa i kontemplacja*, transl. Z. Włodkowska, Kraków 1965].
- Balthasar von H. U., *Dzieła Balthasara* [The Works of Balthasar]: *Chwała* [Herrlichkeit], 7 vols, transl. J. Zakrzewski, E. Marszał, L. Łysień, J. Fenrychowa, Kraków 2008–2013.
- Balthasar von H.U., *Gloria. Gli aspetti estetici della Rivelazione*. I, Milano 1975.
- Balthasar von H.U., *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*, 3 vols. Einsiedeln 1961–1969.
- Balthasar von H.U., *Klarstellungen zur Prüfung der Geister* [Polish *Duch chrześcijański*, transl. Z. Włodkowska, Paris 1976].
- Balthasar von H.U., *Schleifung der Bastionen* [Polish *Burzenie bastionów*, transl. J. Zakrzewski, E. Marszał, Kraków 2000].
- Balthasar von H.U., *Theodramatik*, 4 vols., Einsiedeln 1971–1983.
- Balthasar von H.U., *Theologik*, 3 vols., Einsiedeln 1985–1987.
- Balthasar von H.U., *Teologia*, 3 vols., transl. J. Zychowicz, Kraków 2004–2005.
- Balthasar von H.U., *Die Wahrheit ist symphonisch: Aspekte des christlichen Pluralismus* [Polish translation *Prawda jest symfoniczna. Aspekty chrześcijańskiego pluralizmu*, transl. J. Bokwa, Poznań 1998].
- Balthasar von H.U., *Zu seinem Werk* [Polish translation *O moim dziele*, transl. M. Urban, Kraków 2004].
- Berkeley G., *Dzienniki filozoficzne* [Philosophical Commentaries], transl. B. Żukowski, Gdańsk 2007.
- Berkeley G., *Philosophical Commentaries*, vol. 1, eds. A.A. Luce, T.E. Jessop, London 1944.
- Berkeley G. *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge in Philosophical Writings*, ed. D. M. Clarke, Cambridge 2009, [orig. *Traktat o zasadach poznania ludzkiego*, transl. J. Leszczyński, eds. T. Czeżowski, B.J. Gawecki, G. Znamierowski, Warszawa 1956].
- Bokwa I., *Metoda teologii Hansa Ursa von Balthasara* [The Theological Method of Hans Urs von Balthasar], „Studia Theologica Varsaviensia” 34 (1996) no. 2, pp. 51–74.
- Encyklopedia Wychowawcza*, red. R. Pleniewicz, i in., t. 6, Warszawa 1904.
- Hogarth W., *Analiza piękna*, tłum. M. Lachman, Gdańsk 2011.
- Jan Paweł II, *List do artystów. Do tych, którzy z pasją i poświęceniem poszukują nowych „epifanii” piękna*. Oficjalna wersja pl. [http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pl/letters/1999/documents/hf\\_jp-ii\\_let\\_23041999\\_artists.html](http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pl/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html).
- Kant I., *Kritik der praktischen Vernunft*, Riga 1788.
- Katalog wystawy zbiorów historycznych Biblioteki Narodowej w Warszawie*, Warszawa 1933, s. VII, poz. 250. *Zbiór listów do Adama Kochańskiego SJ matematyka Rps z XVII w.*
- Kawecki W., *Teologia piękna. Poszukiwanie locus theologicus w kulturze współczesnej*, Poznań 2013.
- Klauza K., *Kultura przestrzeni dialogu Kościoła ze światem po Vaticanum Secundum*, „Ethos” 25, 2012, nr 4 (100), s. 101–117.
- Klauza K., *Teokalia. Piękno Boga. Prolegomena do estetyki dogmatycznej*, Lublin 2008.
- Klauza K., *The Iconic Anthropology of the „Eighth Day”*, „Latopisy Akademii Supraskiej” 6, 2015, s. 147–165.
- Klauza K., «*Via pulchritudinis*» w mariologii, „Salvatoris Mater” 15, 2013, 1/4, s. 281–300.
- Kobieliński S., *Dzieło sztuki, dzieło wiary. Przez widzialne do niewidzialnego*, Ząbki 2002.
- Kochański A., *Observationes Cyclometricae ad facilitandam Praxin accommodatae*, „Acta Eruditorum”, Lipsk 1685.
- Korespondencja Adama Adamandego Kochańskiego SJ (1657–1699)*, wyd. B. Lisiak, L. Grzebień, Kraków 2005.
- Kraśnińska M., *Dociekania filozoficzne... Edmunda Burke'a problem muzycznej wzniosłości*, „Studia z Historii Filozofii” 1 (11), 2020, s. 181–203.
- Królikowski J., *Przemiany symboliczno-teologicznego znaczenia materii i ich odzwierciedlanie się w estetyce i sztuce chrześcijańskiej*, „Sacrum et Decorum” 13, 2020, s. 7–27.
- Lecomte B., *Tajemnice Watykanu*, t. 1, tłum. M. Romanek, Kraków 2010.
- Loneragan B., *Theology in its new context*, w: *Second Collection. Papers by Bernard J. F. Lonergan SJ*, red. W.F.J. Ryan SJ, B.J. Tyrrell SJ, London 1974.
- Martin J.A., *Beauty and Holiness. The Dialogue Between Aesthetics and Religion*, New York 1990.
- Meandry piękna. Korespondencja. Na styku sztuk*, red. J. Cieślík-Klauza, Warszawa [w druku].
- Michalski S., *Protestanci a sztuka: spór o obrazy w Europie nowożytnej*, Warszawa 1989.
- Mycek S., *Kryzys kultury – kryzysem człowieka. Propozycje teodramatycznej antropologii Hansa Ursa von Balthasara jako krytyczny punkt odniesienia wobec współczesnej kultury*, „Communio. Międzynarodowy Przegląd Teologiczny” 6, 2003, s. 133–149.
- Papież Franciszek, *Encyklika Lumen Fidei*, za wydaniem Drukarni Watykańskiej, 2007.

- Paweł VI, *Oroędzie do artystów*, w: *I Tutti documenti del Concilio*, Milano 1985.
- Piękno zespolić ze sobą. *Korespondencja. Na styku sztuk*, red. K. Klauza, J. Cieślak-Klauza, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Białystok 2015.
- Pulchritudo delectans. Korespondencja. Na styku sztuk*, red. K. Klauza, J. Cieślak-Klauza, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Białystok 2017.
- Ratzinger J., *Duch liturgii*, tłum. E. Pieciul, Poznań 2002.
- Ratzinger J., *W drodze do Jezusa Chrystusa*, Kraków 2004.
- Schindler D.L., *Hans Urs von Balthasar: His life and work*, San Francisco 1991.
- Select Bibliography of Hans Urs von Balthasar*, „Communio. International Catholic Review” 2, 1975, nr 3, s. 220–227.
- Sherry P., *Spirit and Beauty. An Introduction to Theological Aesthetics*, Oxford 1992.
- Sołżenicyn A., *An Interview*. “The Kenyon Review” 1979, vol. 1, no. 4, s. 3–11, <http://www.jstor.org/stable/4335056>.
- Sołżenicyn A., *Lezione per il Premio Nobel*, in: *Opere*, vol. 9, Vermont–Paris 1981.
- Sztajner M., *Rozumienie kategorii „kenosis” w pismach Hansa Ursa von Balthasara*, „Ateneum Kapłańskie” 2002, t. 139, z. 2/3 (561/562), s. 240–256.
- Wołoskiuk W., *Wschodniosłowiańskie pieśni religijne. Ich geneza, struktura i zarys rozwoju*, Warszawa 2013.
- <http://www.cultura.va/content/cultura/en/pub/rivista.html>.
- [http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/benedykt\\_xvi/homilie/inaug\\_piotra\\_24042005.html](http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/benedykt_xvi/homilie/inaug_piotra_24042005.html)
- <https://www.tygodnikpowszechny.pl/wprowadzenie-do-muzyki-cerkiewnej-143220>
- <https://www.youtube.com/watch?v=P7FIjyLkuBk>.
- [http://www.vatican.va/roman\\_curia/pontifical\\_councils/cultr/documents/rc\\_pc\\_cultr\\_doc\\_20060327\\_plenary-assembly\\_final-document\\_it.html](http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_councils/cultr/documents/rc_pc_cultr_doc_20060327_plenary-assembly_final-document_it.html).
- [https://www.vatican.va/roman\\_curia/pontifical\\_councils/cultr/documents/rc\\_pc\\_cultr\\_doc\\_20060327\\_plenary-assembly\\_final-document\\_it.html](https://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_councils/cultr/documents/rc_pc_cultr_doc_20060327_plenary-assembly_final-document_it.html)
- [http://www.vatican.va/holy\\_father/benedict\\_xvi/homilies/2005/documents/hf\\_ben-xvi\\_hom\\_20050424\\_inizio-pontificato\\_it.html](http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/homilies/2005/documents/hf_ben-xvi_hom_20050424_inizio-pontificato_it.html)
- [https://wiadomosci.cerkiew.pl/news.php?id\\_n=3530](https://wiadomosci.cerkiew.pl/news.php?id_n=3530).
- [https://www.wikiwand.com/pl/Policealne\\_Studium\\_Ikonograficzne](https://www.wikiwand.com/pl/Policealne_Studium_Ikonograficzne)
- Brown J.D., *Masks of Mystery. Explorations in Christian Faith and the Arts*, New York, London 1997.
- Burke E., *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* [orig. *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, transl. P. Graff, Warszawa 1968].
- Chałupniak R., *Fides ex visu we współczesnej teologii piękna* [*Fides Ex Visu in Contemporary Theology of Beauty*], „Studia Ottoniana” 1(2014), pp. 151–175.
- Copleston F., *A History of Philosophy vol. 5, Hobbes to Hume*, London 1976, [orig. *Historia filozofii*, vol. 5, *Od Hobbesa do Hume’a*, transl. J. Pasek, Warszawa 2005].
- Darowski R., *Studia z filozofii jezuitów w Polsce XVII i XVIII w.* [*Studies in the Jesuit Philosophy in Poland of the 17th and 18th c.*], Kraków 1998.
- Dickens W.T., *Hans Urs von Balthasar’s Theological Aesthetics: A Model for Post-critical Biblical Interpretation*, Notre Dame, IN, 2003.
- Dostoyevsky F., *The Idiot*, transl. C. Garnett, New York, 1983, [orig. Dostojewski F., *Idiota*, transl. J. Jędrzejewicz, in: F. Dostojewski, *Dzieła wybrane*, Warszawa 1987].
- Eco U., ed. *History of Beauty*, transl. A. McEwen, New York 2004 [orig. *Historia piękna*], Poznań 2005.
- Elter E., *Adam Kochański TJ, najwybitniejszy przedstawiciel Polski na europejskim terenie naukowym u schyłku XVII wieku* [*Adam Kochański SJ, the Most Eminent Representative of Poland in European Science of the Late 17th c.*], in: *Sacrum Poloniae Millennium*, Roma 1954.
- Encyklopedia Wychowawcza* [*The Encyclopedia of Education*], eds. R. Plenkiewicz, et al., vol. 6, Warszawa 1904,
- Hogarth W., *Analysis of Beauty* [orig. *Analiza piękna*, transl. M. Lachman, Gdańsk 2011].
- John Paul II, *Letter to Artists. To all who are passionately dedicated to the search for new “epiphanies” of beauty*. Official English version [https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/en/letters/1999/documents/hf\\_jp-ii\\_let\\_23041999\\_artists.html](https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/en/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html).
- Kant I., *Critique of Practical Reason*, transl. W. S. Pluhar, Indianapolis 2002 [orig. *Kritik der praktischen Vernunft*, Riga 1788].
- Katalog wystawy zbiorów historycznych Biblioteki Narodowej w Warszawie* [*The Catalogue of the Exhibition of the Historical Collection of the National Library in Warsaw*], Warsaw 1933, p. VII, item 250 *Zbiór listów do Adama Kochańskiego SJ matematyka Rps z XVII w* [*A collection of letters to Adam Kochański SJ, a mathematician, MS from the 17th c.*].
- Kawecki W., *Teologia piękna. Poszukiwanie locus theologicus w kulturze współczesnej* [*Theology of Beauty. In Search of Locus Theologicus in Contemporary Culture*], Poznań 2013.
- Klauza K., *Kultura przestrzeni dialogu Kościoła ze światem po Vaticanum Secundum* [*Culture as the Space of Dialogue Between the Church and the World after Vaticanum Secundum*], „Ethos” 25, 2012, no. 4 (100), pp. 101–117.

- Klauza K., *Teokalia. Piękno Boga. Prolegomena do estetyki dogmatycznej* [*Theokalia, the Beauty of God. The Prolegomena to Dogmatic Aesthetics*], Lublin 2008.
- Klauza K., *The Iconic Anthropology of the "Eighth Day"*, „Latopisy Akademii Supraskiej” 6, 2015, pp. 147–165.
- Klauza K., ‘*Via pulchritudinis w mariologii* [*Via Pulchritudinis in Mariology*], „Salvatoris Mater” 15, 2013, no. 1/4, pp. 281–300.
- Kobieliński S., *Dzieło sztuki, dzieło wiary. Przez widzialne do niewidzialnego* [*The Works of Art, the Work of Faith. Through the Visible to the Invisible*], Ząbki 2002.
- Kochański A., *Observationes Cyclometricae ad facilitandam Praxin accomodatae*, „Acta Eruditorum”, Leipzig 1685.
- Korespondencja Adama Adamandego Kochańskiego SJ (1657–1699) [*The Correspondence of Adam Adamandy Kochański SJ (1657–1699)*], eds. B. Lisiak, L. Grzebiń, Kraków 2005;
- Kraśnińska M., *Dociekania filozoficzne... Edmunda Burke’a problem muzycznej wzniosłości* [*Edmund Burke’s Philosophical Enquiry and the Problem of the Musical Sublime*], „Studia z Historii Filozofii” 1 (11), 2020, pp. 181–203.
- Królikowski J., *The Transformations of the Symbolic and Theological Meaning of Matter Reflected in Christian Aesthetics and Art*, „Sacrum et Decorum” XIII, 2020, pp. 7–27.
- Loneragan B., *Theology in Its New Context*, in: *Second Collection. Papers by Bernard J. F. Lonergan SJ*, eds. W. F.J. Ryan SJ, B. J. Tyrrell SJ, London 1974.
- Martin J.A., *Beauty and Holiness. The Dialogue Between Aesthetics and Religion*, New York 1990.
- Meandry piękna. Korespondencja. Na styku sztuk* [*Meanderings of Beauty. Correspondence at the Intersection of Arts*], ed. J. Cieślak-Klauza, Warszawa [forthcoming].
- Michalski S., *Protestanci a sztuka: spór o obrazy w Europie nowożytnej* [*Protestants and Art: The Dispute over Paintings in Modern Europe*], Warszawa 1989.
- Mycek S., *Kryzys kultury – kryzysem człowieka. Propozycje teodramatycznej antropologii Hansa Ursa von Balthasara jako krytyczny punkt odniesienia wobec współczesnej kultury* [*The Culture Crisis – The Human Crisis. The Propositions of the Theodramatic Anthropology of Hans Urs von Balthasar as a Critical Reference Point for Contemporary Culture*], „Communio. Międzynarodowy Przegląd Teologiczny” 6, 2003, pp. 133–149.
- Paul VI, *Address of Pope Paul VI to Artists 8 December 1965, Messages of the Council*, [https://www.vatican.va/content/paul-vi/en/speeches/1965/documents/hf\\_p-vi\\_spe\\_19651208\\_epilogo-concilio-artisti.html](https://www.vatican.va/content/paul-vi/en/speeches/1965/documents/hf_p-vi_spe_19651208_epilogo-concilio-artisti.html) [orig. in: *I Tutti documenti del Concilio*, Milano 1985].
- Piękno zespolić ze sobą. Korespondencja. Na styku sztuk* [*Beauty Joined with Oneself, Correspondence. At the Intersection of Arts*], eds. K. Klauza, J. Cieślak-Klauza, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Białystok 2015.
- Pope Francis, *Encyclical Lumen Fidei* [https://www.vatican.va/content/francesco/en/encyclicals/documents/pa-pa-francesco\\_20130629\\_enciclica-lumen-fidei.html](https://www.vatican.va/content/francesco/en/encyclicals/documents/pa-pa-francesco_20130629_enciclica-lumen-fidei.html) [orig. *Encyklika Lumen Fidei*, Vatican Publishing House 2007].
- Pulchritudo delectans. Korespondencja. Na styku sztuk* [*Correspondence. At the Intersection of Arts*], eds. K. Klauza, J. Cieślak-Klauza, Białystok 2017.
- Ratzinger J., *The Spirit of the Liturgy*, transl. J. Saward, San Francisco 2000 [orig. *Duch Liturgii* transl. E. Pieciul, Poznań 2002].
- Ratzinger J., *Unterwegs zu Jesus Christus* [orig. *W drodze do Jezusa Chrystusa*, Kraków 2004].
- Schindler D.L., *Hans Urs von Balthasar: His Life and Work*, San Francisco 1991.
- Select Bibliography of Hans Urs von Balthasar*, „Communio. International Catholic Review” 2, 1975, no. 3, pp. 220–227.
- Sherry P., *Spirit and Beauty. An Introduction to Theological Aesthetics*, Oxford 1992.
- Solzhenitsyn, Aleksandr, et al., *An Interview*, “The Kenyon Review” 1979, vol. 1, no. 4, pp. 3–11, <http://www.jstor.org/stable/4335056>.
- Solzhenitsyn, Aleksandr, *Lezione per il Premio Nobel*, in: *Opere*, vol. 9, Vermont-Paris 1981.
- Sztajner M., *Rozumienie kategorii „kenosis” w pismach Hansa Ursa von Balthasara* [*The Meaning of “kenosis” in the Works of Hans Urs von Balthasar*], „Ateneum Kapłańskie” 2002, vol. 139, nos. 2/3 (561/562), pp. 240–256.
- Wołoski W., *Wschodniosłowiańskie pieśni religijne. Ich geneza, struktura i zarys rozwoju* [*East Slavonic Religious Songs. Their Origins, Structure and Development Overview*], Warszawa 2013.
- <http://www.cultura.va/content/cultura/en/pub/rivista.html>.
- [http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/benedykt\\_xvi/homilie/inaug\\_piotra\\_24042005.html](http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/benedykt_xvi/homilie/inaug_piotra_24042005.html)
- <https://www.tygodnikpowszechny.pl/wprowadzenie-domuzyki-cerkiewnej-143220>
- <https://www.youtube.com/watch?v=P7FIjyLkuBk>.
- [http://www.vatican.va/roman\\_curia/pontifical\\_councils/cultr/documents/rc\\_pc\\_cultr\\_doc\\_20060327\\_plenary-assembly\\_final-document\\_it.html](http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_councils/cultr/documents/rc_pc_cultr_doc_20060327_plenary-assembly_final-document_it.html).
- [https://www.vatican.va/roman\\_curia/pontifical\\_councils/cultr/documents/rc\\_pc\\_cultr\\_doc\\_20060327\\_plenary-assembly\\_final-document\\_it.html](https://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_councils/cultr/documents/rc_pc_cultr_doc_20060327_plenary-assembly_final-document_it.html)
- [http://www.vatican.va/holy\\_father/benedict\\_xvi/homilies/2005/documents/hf\\_ben-xvi\\_hom\\_20050424\\_inizio-pontificato\\_it.html](http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/homilies/2005/documents/hf_ben-xvi_hom_20050424_inizio-pontificato_it.html)
- [https://wiadomosci.cerkiew.pl/news.php?id\\_n=3530](https://wiadomosci.cerkiew.pl/news.php?id_n=3530).
- [https://www.wikiwand.com/pl/Policealne\\_Studium\\_Ikonograficzne](https://www.wikiwand.com/pl/Policealne_Studium_Ikonograficzne)

*Renata Rogozińska*

Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz,  
Poznań

## Christos Mandzios – pomiędzy Polską a Grecją

DOI: 10.15584/setde.2021.14.3

Twórczość rzeźbiarza Christosa Mandziosa, Greka urodzonego i zamieszkałego w Polsce, liczy sobie już ponad cztery dekady. Jest różnorodna formalnie, wielowątkowa, wykracza poza tradycyjne media, dyscypliny, środki artystycznego wyrazu. Na dorobek artysty składają się nie tylko dzieła rzeźbiarskie – trwałe i efemeryczne: z gipsu, piaskowca, marmuru, granitu, stali, brązu, drewna, szkła, ceramiki, z papieru pakowego, ligniny, chleba, ognia, ziemi, ziarna, trawy, światła lub cienia – lecz także rysunki, prace związane z architekturą i wyposażeniem wnętrz, rekonstrukcją i konserwacją dzieł sztuki, projekty i realizacje scenografii do spektakli teatralnych, teksty i wystąpienia publiczne i jeszcze inne działania wyłamujące się z tradycyjnym kategoriom plastycznym, sytuujące się na obrzeżach dyscyplin artystycznych i rozmaitych dziedzin ludzkiej aktywności. Twórca jest zwolennikiem i animatorem poszerzania granic sztuki, obejmowania nią coraz to nowych terytoriów. Sam śmiało wkracza na teren teatru i muzyki, performance'u, happeningu oraz poezji. Instytucje i miejsca, w których działa artysta, są bardzo różnorodne. Należą do nich macierzysta Akademia Sztuk Pięknych, gdzie jest profesorem zaangażowanym w pracę dydaktyczną i organizacyjną, muzea i galerie, a także wrocławski Monar, dom dziecka, kościoły, zakład karny, dworzec kolejowy i oczywiście przestrzeń miasta. Rozległość i niekonwencjonalność niektórych zainteresowań twórczych rzeźbiarz tłumaczy swą biografią, prowokującą do eksplorowania pogranicznych terenów sztuki. Jak pisze:

*Jestem Grekiem... z Wrocławia.*

*Ciągle żyłem na styku...*

*Ciągle żyłem na styku czasu minionego z teraźniejszym, teraźniejszego z przyszłym*

*Ciągle żyłem na styku pobytu w Polsce i wyjazdu – powrotu do Grecji...*

*Ciągle żyłem na pograniczu... różnych języków, mentalności, zwyczajów, obyczajów...*

*...urodziłem się we Wrocławiu...*

*W mieście odzyskanym...*

*Renata Rogozińska*

Magdalena Abakanowicz University of the Arts Poznan

## Christos Mandzios – between Poland and Greece

The artistic activity of the sculptor Christos Mandzios, a Greek born and living in Poland, has lasted for over four decades. It is formally diverse and multi-threaded, and it goes beyond traditional media, disciplines and means of artistic expression. The artist's output includes not only sculptural works – both permanent and ephemeral, made of plaster, sandstone, marble, granite, steel, bronze, wood, glass, ceramics, wrapping paper, lignin, bread, fire, earth, grain, grass, light or shadow – but also drawings, works related to architecture and interior design, reconstruction and conservation of works of art, the projects and productions of stage designs for theatre performances, texts and public appearances as well as other activities escaping traditional artistic categories, pushing at the boundaries of artistic disciplines and various areas of human activity. The artist is a supporter and animator of expanding the boundaries of art, including in it more and more territories. He himself boldly enters the area of theatre and music, performance, happening and poetry. The institutions and places where the artist works are very diverse. These include his home Academy of Fine Arts, where he is a professor involved in didactic and organisational work, museums and galleries, as well as the Monar addiction rehabilitation centre in Wrocław, an orphanage, churches, a prison, a railway station and, of course, the city space. The sculptor explains the scope and unconventionality of some of his creative interests by pointing to his biography, which provokes the exploration of the boundaries of art. He writes:

*I am a Greek... from Wrocław.*

*I have been living at the point of contact...*

*I have been living at the point of contact between the past and the present, the present and the future*

*I have been living at the point of contact between my stay in Poland and a departure: my return to Greece...*

*I have been living at the boundary of... different languages, mentalities, habits, customs...*

*... I was born in Wrocław...*

*In a city recovered...*

*In a city where the polonica and germanica intertwine...*

*In a city where the Polish, Czech, German and Jewish elements have left their testimonies...*

*In a city to which post-war settlers came from the Polish eastern borderlands,*

*from Central Poland, [...]*

*from Western Europe, from Southern Europe... [...]*

*In a city where I spent my youth...*

*In a city where I spend my life... [...]<sup>1</sup>*

## Paschal reflections

One of the signs of the artist's vividly felt ties with the country of his ancestors is the understanding of all domains and manifestations of art in an essentially classical way, in terms of Truth and Beauty. As he writes in his extensive *curriculum vitae*,

*For Art to happen – what must act are Beauty and Truth. It would seem that contemporary art “gives up” Beauty. As if it stood in opposition to Beauty. Assuming even such large simplifications towards contemporary art, it should be noted that even if it stands in opposition to Beauty, Beauty is still the fundamental and superior value, in view of which, against which manifestations, statements, etc. are made. Despite all, Beauty still is the absolute value of these phenomena, their essence and nature [...]. But for Beauty to be beautiful, it must be real<sup>2</sup>.*

An element that can be considered a reminiscence of the mental and artistic rooting of Mandzios' work in Greek culture and art is the presence of the human figure which takes the shape of an “anthropoid” (according to the artist's definition), as if derived from ancient Greek art, from Cycladic or Mycenaean idols of the Bronze Age, although the artist himself also points to the influence of the penitential crosses of Lower Silesia: simple, austere, carved from a single piece of rock. This last suggestion is not surprising in view of the relationship of some of Mandzios' works with the theme of Christ's Passion in older art, which will be discussed below. Although the sculptor's output also includes numerous non-figurative sculptures that transcend the verism of nature towards its more

<sup>1</sup> Ch. Mandzios, *Autoreferat* [Summary of professional accomplishments] prepared as part of the artist's application for the title of professor at the Eugeniusz Geppert Academy Art and Design in Wrocław, 2012 [typescript], p. 64. I would like to thank the artist for making this document available. The document presents the description of artistic achievements referred to in the Act of 14th March 2003 on academic degrees and titles as well as degrees and titles in the field of art. It proved extremely helpful in my preparation of this text.

<sup>2</sup> Mandzios 2012, as fn. 1, p. 26.

*W mieście gdzie polonikalia i germanikalia przeplatają się...*

*W mieście gdzie żywioł polski, czeski, niemiecki i żydowski pozostawił swoje świadectwa...*

*W mieście gdzie powojenni osiedleńcy zjechali z Polskich kresów wschodnich,*

*z Polski Centralnej, [...]*

*z Europy Zachodniej, z Europy Południowej... [...]*

*W mieście, gdzie przebiegała moja młodość...*

*W mieście gdzie przebiega moje życie... [...]<sup>1</sup>*

## Refleksje paschalne

Jedną z oznak żywo odczuwanej przez twórcę więzi z krajem przodków jest pojmowanie wszelkich dziedzin i przejawów sztuki w sposób co do istoty klasyczny, w kategoriach Prawdy i Piękna. Jak pisze w swym obszernym *curriculum vitae*:

*Aby Sztuka mogła się zdarzyć – musi zadziałać Piękno i Prawda. Pozornie zdawać by się mogło, iż sztuka współczesna „rezygnuje” z Piękna. Tak jakby stawiała w opozycji do Piękna. Przyjmując nawet takie duże uproszczenia wobec sztuki współczesnej, należałoby zauważyć, że nawet jeśli staje ona w opozycji do Piękna, to jednak Piękno jest wartością bazową i nadrzędną, wobec którego, przeciw któremu dokonuje się manifestacji, wystąpień, etc. Wartością bezwzględną tych zjawisk, ich esencją i naturą, ciągle mimo wszystko jest Piękno [...]. Lecz aby Piękno mogło być piękne, musi być prawdziwe<sup>2</sup>.*

Za reminiscencję mentalnego i artystycznego zakorzenienia twórczości Mandziosa w kulturze i sztuce greckiej można uznać obecność figury ludzkiej przybierającej kształt sylwetowego „antropoida” (według określenia artysty), jakby wywiedzionego ze sztuki starogreckiej, z idoli cykladzkich bądź mykeńskich epoki brązu, choć sam artysta powołuje się także na wpływ krzyży pokutnych Dolnego Śląska – prostych, surowych, wykutych z jednego kawałka skały. Ta ostatnia sugestia nie dziwi wobec pokrewieństwa niektórych realizacji Mandziosa z dawną sztuką pasyjną, o czym będzie jeszcze mowa. Jakkolwiek na dorobek rzeźbiarza składają się również liczne rzeźby o charakterze niefiguratywnym, wykraczające poza weryzm natury w kierunku bardziej skrytych/przesłoniętych jej cech, w tym obiekty z marmuru i granitu objęte przez twór-

<sup>1</sup> Ch. Mandzios, *Autoreferat* przygotowany w związku z ubieganiem się artysty o tytuł profesora na Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta, Wrocław 2012 [w maszynopisie], s. 64. W tym miejscu pragnę podziękować artyście za udostępnienie tego dokumentu, przedstawiającego opis osiągnięć artystycznych, o których mowa w Ustawie z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz stopniach i tytule w zakresie sztuki, niezmiernie pomocnego w pracy nad niniejszym tekstem.

<sup>2</sup> Mandzios 2012, jak przyp. 1, s. 26.





cę zbiorczą nazwą *Twarde – Miękkie* oraz wiele innych działań i dokonań twórczych o bardzo różnorodnym charakterze pod względem formy i wpisanych w nią treści, to jednak właśnie owego antropoida, obecnego przez lata w licznych realizacjach, uznać można za leitmotyw twórczości i swego rodzaju „znak firmowy” artysty, czym wpisuje się również w tradycję współczesnej rzeźby wrocławskiej. Jak słusznie zauważył Zbigniew Makarewicz:

*Figura, figuralność, przedstawieniowość – jak by tego nie nazwać – mają wyraźne, trwałe miejsce w praktyce rzeźbiarzy wrocławskich, nie tylko wymuszone przez okoliczności (zlecenia na medale, plakiety, płaskorzeźby, statuetki, pomniki, nagrobki, wyroby pamiątkarskie, monety). Rzeźba figuralna, jeśli ją dostatecznie szeroko pojmować, jest nadal ważna dla ewolucji form, dla kreowania nowych idei artystycznych. Co najmniej od lat sześćdziesiątych nie*

1. Christos Mandzios, *PRZEZ-SIEŻ-WID*, 2011, cykl *Zjawiska Świetlne XXVII* (płyta drewnopochodna malowana na czarno, ażury, wymiar człowieka), wystawa zbiorowa w Oblastní Galerie w Libercu (Czechy), 2011 r., fot. G. Niemyjski. W lustrze odbija się postać Christosa Mandziosa.

1. Christos Mandzios, *PRZEZ-SIEŻ-WID* [VIEW-THROUGH-ONESELF], 2011, cycle *Zjawiska Świetlne XXVII* [Light Phenomena XXVII] (wood-based plate, painted black, openwork, human size), collective exhibition at Oblastní Galerie v Liberci (Czech Republic), 2011, photo by G. Niemyjski. Reflected in the mirror is Christos Mandzios.

hidden/obscured features, including objects made of marble and granite and included by the artist under the collective name *Miękkie – Twarde* [Hard – Soft] as well as many other activities and creative achievements, extremely varied in terms of form and content, it is the anthropoid, present in numerous projects over the years, that can be considered a leitmotif of the artist’s work and his *sui generis* “trademark,” by which it also fits in the tradition of contemporary Wrocław sculpture. As Zbigniew Makarewicz rightly notes:

*The figure, figuralness, representationality – regardless of the name – have a distinct, permanent place in the practice of Wrocław sculptors, which is by no means just imposed by circumstances (commissions for medals, plaques, bas-reliefs, statuettes, monuments, tombstones, souvenir products, coins). Figural sculpture, if understood broadly enough, is still important for the evolution of forms, for the creation of new artistic ideas. At least since the 1960s, there has been no dispute among Wrocław sculptors over <abstraction> and <realism>. It would have to run through the work of almost all of them<sup>3</sup>. [...] Wrocław figural sculpture – as Makarewicz states elsewhere – is therefore not a relic of past methods and styles, is not only a servant of the custom of commemorating or decorating. By performing traditional functions, it also opens up new spaces for creative imagination<sup>4</sup>. [fig. 1]*

The schematic, depersonalized, two-dimensional figure of the human being is created by Mandzios in a way that is typical of him, i.e. from various materials already mentioned at the beginning of this text. By experimenting with the material and form of his art, he saturates them with existential, religious and spiritual meanings, and sometimes even polit-

<sup>3</sup> Z. Makarewicz, *Od portretów Antoniego Mehla do antropoidów Christosa Mandziosa. Wrocławska rzeźba figuralna w latach 1945–1999*, “Rzeźba Polska”, vol. VIII: 1996–1997, p. 71.

<sup>4</sup> Ibidem, p. 93.



2. Christos Mandzios, *TOPNIENIE*, 1983 (szary papier pakowy, wymiar człowieka), fot. D.J. Nowak

2. Christos Mandzios, *TOPNIENIE* [MELTING], 1983 (brown wrapping paper, human size), photo by D.J. Nowak

ical undertones. The artist included projects with the anthropoid motif in the following series: *Light Phenomena*, *Paschal Works*, *Gate*, *Bread*. Out of necessity, dictated by text length limitation, they will be presented only selectively.

Among the materials used by Mandzios in the past was papier-mâché made with grayish-brown wrapping paper, present in the projects in the years 1983–1996 [fig. 2]. “The selection of such material was deliberate,” explains Mandzios, “because it was in itself a perfect exemplification of reality. At that time, food was rationed, there was a shortage of all products and goods. Indeed, it was legitimate to talk about the so-called Gray Reality”<sup>5</sup>. Zbigniew Makarewicz viewed

*ma wśród rzeźbiarzy wrocławskich sporu o „abstrakcję” i „realizm”. Musiałby on przebiegać poprzez twórczość niemal każdego z nich*<sup>3</sup>. [...] *Wrocławska rzeźba figuralna – zapisuje Makarewicz w innym miejscu – nie jest więc reliktem zaprzysztych metod i stylistyk, nie jest tylko służą obyczaju upamiętniania lub ozdabiania. Spełniając tradycyjne funkcje, otwiera również nowe przestrzenie dla twórczej wyobraźni*<sup>4</sup> [il. 1].

Schematyczną, odpersonalizowaną, dwuwymiarową postać człowieka kreuje Mandzios, jak to ma w zwy-

<sup>5</sup> Mandzios 2012, as fn. 1, p. 42.

<sup>3</sup> Z. Makarewicz, *Od portretów Antoniego Mehla do antropoidów Christosa Mandziosa. Wrocławska rzeźba figuralna w latach 1945–1999*, „Rzeźba Polska”, t. VIII: 1996–1997, s. 71.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 93.



3. Christos Mandzios, *PO WYSUWANIU*, 1984 (szary papier pakowy, wymiar człowieka), fot. E. Biskup-Lewicka

3. Christos Mandzios, *PO WYSUWANIU [AFTER TAKING OUT]*, 1984 (brown wrapping paper, human size), photo by E. Biskup-Lewicka

czaju, z najróżniejszych materiałów, wymienionych już na wstępie niniejszego tekstu. Eksperymentując z tworzywem oraz formą plastyczną, nasycy je znaczeniami egzystencjalnymi, religijnymi, duchowymi, a niekiedy nawet wymową polityczną. Realizacje z motywem antropoida artysta ujął w cykle: *Zjawiska Światłne*, *Realizacje Paschalne*, *Brama*, *Chleb*. Z konieczności, dyktowanej ograniczeniem długości tekstu, przedstawimy je jedynie wybiórczo.

Wśród stosowanych przez Mandziosa tworzyw pojawiać się w przeszłości szary papier pakowy utwardzony roztworem wody klejowej, obecny w realizacjach z lat 1983–1996 [il. 2]. „Dobór takiego materiału był celowy – wyjaśnia Mandzios – albowiem był sam w sobie znakomitą egzemplifikacją istniejącej rzeczywistości. Wówczas reglamentowano żywność, brakowało wszelkich artykułów i towarów. Faktycznie uprawnione było mówienie o tzw. Szarej Rzeczywistości”<sup>5</sup>. Zbigniew Makarewicz spojrział na antropoidy z szarego papieru z jeszcze szerszej perspektywy, znajdując w nich „symboliczne odniesienia do losów ludzkości

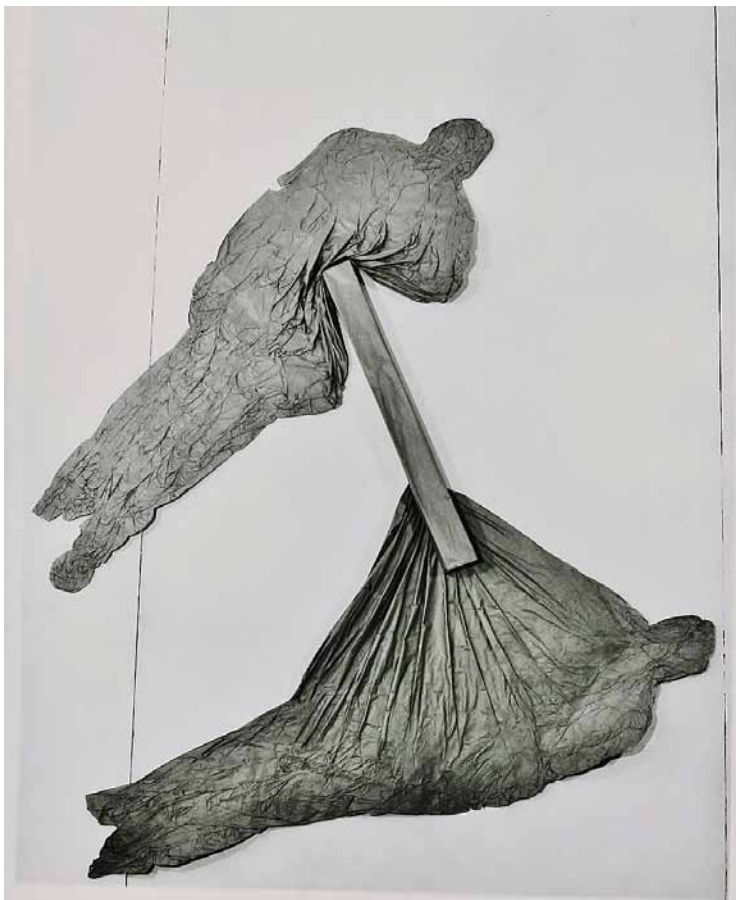
<sup>5</sup> Mandzios 2012, jak przyp. 1, s. 42.

the wrapping paper anthropoids from an even broader perspective, finding in them “symbolic references to the fate of mankind in the twentieth century,” and thus analogies to the works of Józef Szajna, where the human being is only a number, a shooting target, an object, a passive puppet stripped of individuality<sup>6</sup>.

An extensive set of anthropoids formed from papier-mâché appeared in Poznań at the artist’s individual exhibition in the Jesuit Gallery in 1996.<sup>7</sup> The anthropoids were accompanied by a wooden beam,

<sup>6</sup> Makarewicz 1996–1997, as fn. 3, p. 92.

<sup>7</sup> The wrapping paper anthropoids had been presented by the artist even earlier, in the years 1983–1985 at the State Higher School of Fine Arts in Wrocław. These were the series: *Z belką* [With a beam], *Notowanie cienia pion – poziom* [Noting down the shadow: vertical – horizontal], *Dopełnienie* [Completion], *Na schodach* [On the stairs], *Reakcje cienia wsuwanie – wysuwanie* [Reactions of shadow: putting in – taking out], *Reakcje cienia przytrzymanie – przesuwanie* [Reactions of shadow: holding - moving]. In 1988, Mandzios displayed the *Uprzestrzennianie* [Spatialising] series at the group exhibition entitled *ABCD* at the Kłodzko Cultural Centre, and in 1996 the *Transformacje* [Transformations] series at the individual exhibition *Obszary wspólne* [Common Areas] at the Jesuit Gallery in Poznań.



4. Christos Mandzios, *REAKCJE CIENIA*, 1984 (szary papier pakowy, wymiar człowieka), fot. E. Biskup-Lewicka

4. Christos Mandzios, *REAKCJE CIENIA* [SHADOW REACTIONS], 1984 (brown wrapping paper, human size), photo by E. Biskup-Lewicka

which gave them an overtone of Christ's Passion<sup>8</sup>. The relation between the anthropoid and the beam, which was clearly the source of oppression, abounded in tensions, conflicts and dramas [fig. 3–4]. The compressed human figure, crumpled, sliding from the wall to the floor, hanging with its head down, pushed into a corner, remained passive. The beam was thrust into it, causing various “painful” disturbances in its shape. References to the Passion played a twofold role. They were a clear sign of the dilemmas of human life in the repressive reality of martial law in Poland and, as Andrzej Kostołowski put it in another context, they were “vectors (arrows) leading us to a metaphysical point of reference”<sup>9</sup>. As a metaphor of suffering, death and, eventually, of the hope of deliverance from the harassment of the communist authorities, they were an example of an unprecedented return to the great

in the twentieth century”, and in the same analogy of the work of Józef Szajny, where a human being was only a number, a target, an object, a defenseless doll deprived of individuality<sup>6</sup>.

A vast set of anthropoids made of paper appeared in Poznań during an author's exhibition in the Jesuit Gallery in 1996<sup>7</sup>. Anthropoids were accompanied by a wooden beam, through which they were stretched passively<sup>8</sup>. The relationship between an anthropoid and a beam, which was the most expressive source

<sup>6</sup> Makarewicz 1996–1997, jak przyp. 3, s. 92.

<sup>7</sup> Anthropoids made of paper were presented by the author earlier, in the years 1983–1985, on the grounds of the Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych we Wrocławiu. They were part of the series: *Z belką, Notowanie cienia pion – poziom, Dopełnienie, Na schodach, Reakcje cienia usuwanie – wysuwanie, Reakcje cienia przytrzymanie – przesuwanie*. In 1988 Mandzios showed the cycle *Uprzestrzennianie* during an exhibition in the Kłodzki Ośrodek Kultury, and in 1996 he showed the series *Transformacje* at an individual exhibition *Obszary wspólne* in the Jesuit Gallery in Poznań.

<sup>8</sup> Christos Mandzios, *Obszary wspólne*, Galeria u Jezuitów, Poznań, 9–22 grudnia 1996 roku. O wystawie piszę szerzej w: *Christos Mandzios. Obszary wspólne*, „Przegląd Powszechny” 1997, nr 2, s. 237–238.

<sup>8</sup> Christos Mandzios, *Obszary wspólne* [Common Areas], the Jesuit Gallery, Poznań, 9–22 December 1996. I write more about the exhibition in: *Christos Mandzios. Obszary wspólne*, „Przegląd Powszechny” 1997, No. 2, pp. 237–238.

<sup>9</sup> A. Kostołowski, *Strzałki* [Arrows], „Znak” 2-3, 1986, p. 22.



5. Christos Mandzios, *ZWIELOKROTNIEŃIE – UKRZYŻOWANIE*, 1996 (papier preparowany ogniem, drewno, śruby stalowe), wystawa indywidualna pt. *Obszary wspólne*, Galeria u Jezuitów – Poznań 1996, fot. W. Napierała

5. Christos Mandzios, *ZWIELOKROTNIEŃIE – UKRZYŻOWANIE* [MULTIPLYING – CRUCIFIXION], 1996 (paper prepared with fire, wood, steel screws), individual exhibition entitled *Obszary wspólne* [Common Areas], the Jesuit Gallery – Poznań 1996, photo by W. Napierała

opresji, obfitowały w spięcia, konflikty, dramaty [il. 3–4]. Sprasowana sylweta ludzka, zmięta, osuwająca się ze ściany na podłogę, zwisająca do dołu głową, zepchnięta w kąt, pozostawała bierna. Belka wrażała się w nią, wywołując różne „bolesne” zakłócenia kształtu. Odniesienia do Męki Pańskiej odgrywały tu dwojaką rolę. Były zarazem czytelnym znakiem dyalematów życia ludzkiego w represyjnej rzeczywistości stanu wojennego w Polsce oraz, jak ujął to w innym kontekście Andrzej Kostołowski, „wektorami (strzałkami) wiodącymi nas ku metafizycznemu punktowi odniesienia”<sup>9</sup>. Jako metafory cierpienia, śmierci czy

<sup>9</sup> A. Kostołowski, *Strzałki*, „Znak” 1986, nr 2–3, s. 22.

traditions of religious art, which was substantially lost in our country in the post-war years<sup>10</sup>. [fig. 5]

In his commentary on the aforementioned group of works, the artist makes us aware of the importance of purely formal experiments for him at that time:

*Nevertheless, what was important in these works was not the symbolism itself, the overtone, the mental meaning. Although that was for me – at that time – a very significant, and perhaps even the leading issue.*

<sup>10</sup> I write about inspirations in the Passion of Christ, present in the art of post-war Poland, in the book *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002.

Nevertheless, I also became aware that if those works did not have a defined and quite precisely sensed issue of artistic form and composition, they could become an empty illustration, exaltation, cheap “externalisation”... As I now think, immodestly, I managed to contain in them attempts at formal considerations in a simple way... *The Trace, the Shadow of Man* understood as a kind of reduction of the third dimension, a relation to the vertical, a relation to the horizontal. The mutual reaction with other elements, the interaction with itself and with other elements encountered by the *Shadow in Space*, the materiality and immateriality of the *Shadow* contributed to the problems involved in investigations of the artistic form. Looking at these works after such a long time, I can see that they have stood the test of time, that they still exert an impact with their simplicity of form, expression, message... Despite their creation in impermanent and “just any material” – in brown wrapping paper – they still retain their power and, what may be surprising, they are paradoxically “durable.” They have stood the test of time<sup>11</sup>.

It is worth adding that the anthropoids created by the sculptor in granite at the same time, and devoted to similar issues, were, paradoxically, destroyed. What has survived is only their photographic documentation [fig. 6–7].

In the context of the Passion-related nature of paper anthropoids, which the artist showed in a wide selection at the Poznań exhibition, it is worth recalling his then famous para-artistic event that accompanied the group exhibition (with the participation of Czesław Chwiszczuk, Mariusz Mikołajek, Zbigniew Miła) at the Wrocław-Główny Railway Station in October 1992, entitled *PKP – Popatrz kiedy przechodzisz. Popatrz każdy przechodzi* [lit. ‘The Polish Railways – Look When You Pass By. Look, Everyone Passes By’]. The exhibition was a kind of artistic dialogue of the artists with travellers and the homeless inhabitants of the station, as well as an activity aimed at making this impersonal, because just “passable”, space more friendly, inspiring and thought-provoking. It was the first time that a large wooden table/altar covered with a white tablecloth appeared in the activities of the Mandzios – Mikołajek tandem. For several days in a row, both artists solemnly placed on it a large loaf of bread in the shape of a human silhouette (scale 1:1), formed and baked by Mandzios. The artists shared it with passers-by, which was a reference to the Paschal and Eucharistic meanings.

The first bread anthropoid created by the sculptor had appeared four years earlier: in 1988, during the regional art exhibition of the Association of Polish

wreszcie nadziei na wybawienie z szykan władzy komunistycznej stanowiły przykład bezprecedensowego nawrotu do wielkich tradycji sztuki religijnej, w zasadzie zaprzepaszczonej w naszym kraju w latach powojennych<sup>10</sup> [il. 5].

W komentarzu do wzmiankowanej grupy prac artysta uświadamia nam wagę, jaką miały dlań wówczas także eksperymenty czysto formalne:

*Niemniej w tych pracach nie o samą symbolikę, o wydzwięk, o znaczenie mentalne chodziło. Wprawdzie było to dla mnie – w owym czasie – bardzo istotne, a nawet kto wie czy nie wiodące. Niemniej przychodziła też świadomość, że jeśli prace te nie będą miały postawionego i w miarę wyczutego zagadnienia formy plastycznej i kompozycji, stać się mogą pustą ilustracją, egzaltacją, tanim „wyzwężaniem się”... Jak – nieskromnie – sędzę, udało mi się w prosty sposób zawrzeć w nich próby rozważań formalnych... Ślad, Cień Człowieka pojety jako swoista redukcja trzeciego wymiaru, relacja do pionu, relacja do poziomu. Reakcja wzajemna z innymi elementami, oddziaływanie na siebie i na inne elementy napotkane przez Cień w Przestrzeni, materialność i niematerialność Cienia złożyły się na problematykę dociekań formy plastycznej. Patrząc po tak długim czasie na te prace, widzę, że oparły się próbie czasu, nadal oddziaływają swoją prostotą formy, ekspresją, przekazem... Pomimo zrealizowania ich w nietrwałym i w „byle jakim materiale” – w szarym papierze pakowym – nadal zachowują swoją siłę i co może bardzo dziwić, są paradoksalnie „trwałe”. Przetrwały próbę czasu<sup>11</sup>.*

Warto dodać, że równoległe tworzone przez rzeźbiarza antropoidy w granicie poświęcone podobnej problematyce uległy, o paradoksie, zniszczeniu. Zachowała się jedynie ich dokumentacja fotograficzna [il. 6–7].

W kontekście pasyjnego charakteru antropoidów z papieru, jakie w obszernym wyborze twórca pokazał na wystawie poznańskiej, warto przywołać jego głośną w swoim czasie akcję paraplastyczną towarzyszącą wystawie grupowej (z udziałem Czesława Chwiszczuka, Mariusza Mikołajka, Zbigniewa Miła) na dworcu Wrocław Główny w październiku 1992 roku, zatytułowaną *PKP – Popatrz kiedy przechodzisz. Popatrz każdy przechodzi*. Wystawa była rodzajem artystycznego dialogu twórców z podróżnymi oraz bezdomnymi mieszkańcami dworca, jak również działaniem zmierzającym do uczynienia tej bezosobowej, bo jedynie „przejezdnej” przestrzeni bardziej przyjazną, inspirującą, skłaniającą do refleksji. Wówczas

<sup>10</sup> O inspiracjach pasyjnych w sztuce powojennej Polski piszę w książce *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002.

<sup>11</sup> Mandzios 2012, jak przyp. 1, s. 42–43.

<sup>11</sup> Mandzios 2012, as fn. 1, pp. 42–43.



6. Christos Mandzios, *ŚLAD Z PLAMĄ*, 1985 (granit, wymiar człowieka), fot. T. Kizny

6. Christos Mandzios, *ŚLAD Z PLAMĄ [TRACE WITH A STAIN]*, 1985 (granite, human size), photo by T. Kizny



7. Christos Mandzios, *ŚLAD Z KWADRATEM*, 1985 (granit, wymiar człowieka), fot. T. Kizny

7. Christos Mandzios, *ŚLAD Z KWADRATEM [TRACE WITH A SQUARE]*, 1985 (granite, human size), photo by T. Kizny

to po raz pierwszy w działaniach tandemu Mandzios – Mikołajek pojawił się wielki drewniany stół/ółtarz nakryty białym obrusem. Przez kilka dni z rzędu obaj twórcy z namaszczeniem układali na nim wielki chleb w kształcie sylwety człowieka (skala 1:1), formowany i wypiekany przez Mandziosa. Artyści dzielili się nim z przechodniymi, co stanowiło nawiązanie do treści paschalno-eucharystycznych.

Pierwszy chlebowy antropoid autorstwa rzeźbiarza pojawił się cztery lata wcześniej – w 1988 roku podczas okręgowej wystawy plastyki Związku Polskich Artystów Plastyków we wrocławskiej Galerii Na Ostrowiu. Ostatni, czwarty z kolei, rzeźbiarz wypiekl w 2001 roku na Grób Pański w kościele Matki Bożej Królowej Pokoju we Wrocławiu-Popowicach. Artysta tak oto opisuje przeżycia związane z wypiekiem swej pierwszej chlebowej realizacji [il. 8]:

*W trakcie prac realizacyjnych w piekarni ze mną i z piekarzami działo się coś istotnego i tajemniczego zarazem. Surowe ciasto chlebowe formowane na desce piekarniczej nabierało kształtu człowieka. Trzęsło się, było*

Artists and Designers at the 'Na Ostrowiu' Gallery in Wrocław. The fourth and last was baked by the sculptor in 2001 for the Lord's Sepulchre in the Church of Our Lady Queen of Peace in Wrocław-Popowice. The artist describes his feelings related to the baking of his first bread project [fig. 8]:

*During the implementation tasks in the bakery, something important and mysterious happened with me and with the bakers. The raw bread dough formed on the baking board took the shape of a human being. It was shaking, it was vulnerable and "naked," sensitive to touch. It evoked some sensations of the "mystical" and erotic kind at the same time... When we were putting the naked and trembling dough into the baking oven, there was, in its meaning, something dramatic, mysterious but also something of the holocaust, death and, moreover, something of an immolation, transubstantiation... [...]. Taking it out of the oven was like going out into the world... And it went... to people [...] at the Wrocław-Główny Railway Station in 1992. [...] Why am I writing about this...? ...because in this*



8. Christos Mandzios, *CHLEB IV*, 2001 (chleb, wymiar człowieka), zdarzenie paraplasytyczne, Grób Pański, Agapa, kościół Matki Bożej Królowej Pokoju, Wrocław-Popowice, fot. M. Koch

8. Christos Mandzios, *CHLEB IV* [BREAD IV], 2001 (bread, human size), para-artistic event, the Lord's Sepulchre, Agapa, the Church of Our Lady Queen of Peace, Wrocław-Popowice, photo by M. Koch

*event it is clear that the important thing is not only the object (which soon ceased to exist anyway), but the Process. The process of becoming an object, the process of producing it ... And before that, the very thought of calling it into being, creating it ... At that time I was tormented by contradictory feelings... you can – you can't... you need to – what for? Profanation, desecration... And yet... the temptation to test it won...<sup>12</sup>.*

“A railway station is one of many ‘temples’ of homelessness,” wrote Janusz Marciniak four years later, on the occasion of his own exhibition *Syn Marnotrawny* [The Prodigal Son] at the Stuttgart train station. “At a place where the day awaits the night and the night looks to the day, life clings to the walls of the waiting room and reads from the open lexicon of homelessness: helplessness, insomnia, hopelessness... As long as there is homelessness [...] as a social phenomenon, «homeness» will in a sense be immoral”<sup>13</sup>.

Since then, Mariusz Mikołajek and Christos Mandzios have systematically entered places marked by their homelessness: an orphanage, a prison, the

*bezbronne i „nagie”, wrażliwe na dotyk. Wywoływało to doznania z rodzaju „mistycznych” i erotycznych zarażem... Kiedy nagie i drżące ciasto usuwaliśmy do rozgrzanej i ciemnej czeluści pieca piekarniczego, to miało to w swojej wymowie coś dramatycznego, tajemniczego, ale też coś z holocaustu, śmierci, a ponadto coś z ofiarowania, przeistoczenia... [...]. Wyjmowanie z pieca było, jak wyjście na świat... I poszedł... do ludzi [...] na Dworcu Kolejowym Wrocław - Główny w 1992 roku. [...] Dlaczego o tym piszę...? ...dlatego, że w tym właśnie zdarzeniu widać, iż istotną sprawą jest nie tylko obiekt (który i tak niebawem przestał istnieć), ale Proces. Proces stawania się obiektem, proces wytwarzania go... A wcześniej sama myśl o powołaniu go, stworzeniu... Wtedy targwały mną sprzeczne uczucia... można – nie można... trzeba – po co? Profanacja, zbezczeszczenie... A jednak... pokusa sprawdzenia zwyciężyła...<sup>12</sup>.*

„Dworzec to jedna z wielu «świątyń» bezdomności – pisał cztery lata później Janusz Marciniak, przy okazji własnej wystawy *Syn marnotrawny* na dworcu w Stuttgarcie. – Tam, gdzie dzień domaga się nocy, a noc wypatruje dnia, życie przywiera do ścian poczekalni i czyta z otwartego leksykonu bezdomności: bez-

<sup>12</sup> Mandzios 2012, as fn. 1, p. 36.

<sup>13</sup> J. Marciniak, *Homelessness*, “Znak” 1996, No. 4, p. 109.

<sup>12</sup> Mandzios 2012, jak przyp. 1, s. 36.



silność, bezsenność, beznadziejność... Dopóki istnieje bezdomność [...] stanowiąca zjawisko społeczne, dopóty «domność» będzie w pewnym sensie niemoralna”<sup>13</sup>.

Od tamtego czasu Mariusz Mikołajek i Christos Mandzios systematycznie wkraczają do miejsc nacechowanych bezdomnością – do domu dziecka, więzienia, Monaru, do zaniedbanych dzielnic miasta. Szczególnie silne wrażenie wywierają ich działania i wystawy w Monarze oraz więzieniu, dostępne dziś dzięki dokumentacji filmowej. Trudno pozostać niewzruszonym wobec akcji *Zjawiska Światłne XVII* we wrocławskim Monarze, przeprowadzonej w ramach działania i wystawy *Na styku ze sobą* (2000), podczas której powstawały sylwety ludzkie z szarego papieru pakowego, wykonywane kolejno na podstawie obrysu ciała każdego z uczestników akcji. Naklejone następnie na przezroczystą folię, zawieszane w przestrzeni i odpowiednio podświetlone, stały się (wraz z obrazami Mikołajka) kanwą do rozmów o sztuce, zwłaszcza o jej aspektach antropologicznych. Uświadomiły słuchaczom, iż celem sztuki i kryterium jej sensu winien być zawsze człowiek.

Kolejne zdarzenia paraplastyczne z serii *Na styku... – Sianie I* oraz *Sianie II*, pierwsze w Zakładzie Karnym nr 1 we Wrocławiu przy ul. Kleczkowskiej 35, drugie ponownie na Dworcu Głównym (oba w 2000 roku) były podobne w swym charakterze i symbolicznej wymowie, oba poprzedzały bowiem święta Wielkiej Nocy. Rozpoczęło je ceremonialne wniesienie do każdego z pomieszczeń (kaplica więzienna, hala dworcowa) potężnych bali drewna oraz narzędzi ciesielskich, starannie układanych przez twórców na białej tkaninie, by wywołać u widzów skojarzenia z narzędziami Męki Pańskiej. Artystom posłużyły one do skonstruowania stołu, mającego przywołać na myśl ołtarz ofiarny w kościele, a tym samym zwrócić uwagę oglądających na rzeczywistość Ofiary i Odkupienia. Następnie na białym podkładzie ułożyli wyciętą wcześniej ze szkła sylwetę człowieka, by w dalszej kolejności, wspólnie z uczestnikami akcji pokryć ją ziemią, obsiać zbożem i zrosić wodą. Rośliny, ziemia, ziarno to w istocie materiały niepozbawione wymowy symbolicznej, wiążącej się ze śmiercią i odrodzeniem w przyszłym życiu. Bez takiej nadziei nie byłoby możliwe życie chrześcijańskie. Oglądając tę sfilmowaną scenę, wyczuwamy wyraźnie, że powolny, spokojny rytm działań o czytelnej symbolice paschalnej wytworzył klimat misterium i poczucie wspólnoty. Po pewnym czasie, gdy ziemia zdążyła pokryć się zielenią, obaj artyści podzielili ją na części, włożyli do doniczek i wręczyli każdemu ze współuczestników wydarzenia.

*Duże znaczenie mają dla mnie miejsca, w których realizuję swoje obiekty, przeprowadzam Zdarzenia – zwi-*

<sup>13</sup> J. Marciniak, *Bezdomność*, „Znak” 1996, nr 4, s. 109.

Monar addiction rehabilitation centre, neglected neighborhoods of the city. Their activities and exhibitions in Monar and the prison, available today thanks to film documentation, make a particularly strong impression. It is hard to remain unmoved in the face of the happening *Zjawiska Światłne XVII* [Light Phenomena XVII] in the Monar centre in Wrocław, carried out as part of the project and exhibition *Na styku ze sobą* [In touch with one another] (2000), during which human silhouettes were created out of wrapping paper, made one by one on the basis of the body contours of each of the happening participants. Then, glued on transparent foil, suspended in space and illuminated in a certain way, they became (along with Mikołajek's paintings) a canvas for conversations about art, especially about its anthropological aspects. They made the audience aware that it is the human being that should always be the goal of art and the criterion of its meaning.

The next para-artistic events of the series: *Na styku... – Sianie I* and *Sianie II* [“In touch...” – ‘Sowing I’ and ‘Sowing II’], one in Prison No. 1 in Wrocław at Kleczkowska Street no. 35 and the other again at the Wrocław-Główny Railway Station (both in the year 2000), were similar in character and symbolic meaning, as both were preceded by Easter. They began with the ceremonial bringing to each of the rooms (prison chapel, station hall) huge logs of wood and carpentry tools, carefully arranged by the artists on white fabric to evoke associations with the tools of the Lord's Passion. The artists used them to construct a table that would resemble a sacrificial altar in a church, and thus draw the viewers' attention to the reality of the Sacrifice and the Redemption. Next, on a white background, they arranged a silhouette of a man cut out of glass, and then, together with the participants of the happening, they covered it with earth, sowed some grain and sprinkled water. Plants, soil, and grain are in fact materials that are not devoid of symbolic meaning, associated with death and rebirth in the next life. Without such a hope, Christian life would not be possible. Watching this filmed scene, we can clearly sense that the slow, calm rhythm of actions with their clear Easter symbolism created an atmosphere of mystery and a sense of community. After some time, when the soil had already been covered with green, both artists divided it into parts, put it in pots and handed it to each participant of the event. The sculptor confesses:

*The places where I create my objects and carry out Happenings are of great importance to me. The essence of the place and the situations present there are determined by the people who live, stay, work, rest, play there... I am concerned with the sociological and social*

*relations that prevail there. Creative activity in these places, among and for these people, often seems to be unnecessary, useless, because neither the people nor the places are prepared for it... and they are prepared and adapted to it... It is commonly believed so. In reality, however, it is slightly different, or even diametrically different... I have found out about this many times by deliberately carrying out my projects in the so-called "difficult" places... that is why, for example, I carried out some of my activities twice at the Wrocław-Główny Railway Station (1992, 2000), three times in a prison (1996, 2000, 2000), in Monar (2000), twice in an orphanage (2000) – and this is where I received such a powerful dose of good emotions and feelings... What children there lack the most is love, acceptance... and that is what they bestowed on me, they generously shared... It was an incredible lesson... A lesson in genuinely sharing even what is most lacking. [...] The attitude of the children stimulated the "tide" of the good that was lacking...<sup>14</sup>.*

In the current world of art, both among many artists and researchers of their work, the following terms/slogans are popular: the art of dialogue, the art of cooperation, the art of participation, relational art, inclusive art, and finally, the most commonly used and perhaps the most capacious: participatory art, derived from art theory in the English-speaking countries. The emergence and functioning of a new genre of public art, arising from the need to actively participate in social life and to change reality, is not without reason associated with leftist ideology, both in Western countries and in Poland<sup>15</sup>. Thus, the activities of artists with a different, sometimes even diametrically different worldview are overlooked by critics. Yet the activism of Christos Mandzios and Mariusz Mikołajek, charismatic enthusiasts of communal activities, despite being a derivative of social sensitivity, has had a different ideological basis. It is related to the Christian worldview, which is not concealed by the artists, and which entails a specific hierarchy of values and goals in the name of which they create their works and practice the art of cooperation. Let us not forget that the universe of values

<sup>14</sup> Mandzios 2012, as fn. 1, p. 105.

<sup>15</sup> Moving on to the situation in Poland, which reflects Western trends, let us mention the fact that the first texts devoted to the issue of participatory art appeared in relation to Polish critical art, and the most appreciated texts to this day are: A. Żmijewski's manifesto, *Stosowane sztuki społeczne* [Applied social arts], Warsaw 2006, the book *Partycypacja. Przewodnik Krytyki Politycznej* [Participation. A Guide to Political Critique], edited by J. Erbel, P. Sadura, Warsaw 2012, and the extensive volume *Skuteczność sztuki* [The Efficiency of Art], edited by T. Załuski, Łódź 2014. Among experts on the issue of public art are also authors: Piotr Juskowiak and Jan Sowa, who also do not conceal their decisively leftist ideological beliefs and political sympathies.

*rza się rzeźbiarz. – O istocie miejsca i panujących w nim sytuacjach stanowią ludzie, którzy tam mieszkają, przebywają, pracują, wypoczywają, bawią się... Zajmują mnie panujące tam relacje socjologiczne, społeczne. Działalność twórcza w tych miejscach, wśród tych i dla tych ludzi, często wydaje się być zbędna, płonna, gdyż ani ludzie, ani miejsca nie są na to... i do tego przygotowani i przystosowani... Tak potocznie się uważa. W rzeczywistości jednak jest nieco inaczej, albo wręcz diametralnie inaczej... O tym przekonywałem się niejednokrotnie, celowo realizując swoje przedsięwzięcia w tzw. „trudnych” miejscach... dlatego też np. część swoich działań przeprowadzałem dwukrotnie na Dworcu Kolejowym Wrocław – Główny (1992, 2000), trzykrotnie w więzieniu (1996, 2000, 2000), w Monarze (2000), dwukrotnie w Domu Dziecka (2000) – choć akurat w tym miejscu otrzymałem tak potężną dawkę dobrych emocji i uczuć... Dzieciom tam najbardziej brakuje miłości, akceptacji... a tym obdarzały, szczerze dzieliły się... To była nieprawdopodobna lekcja... Lekcja autentycznego dzielenia się nawet tym, czego najbardziej brakuje. [...] Postawa dzieci pobudziła „przyptyw” brakującego dobra...<sup>14</sup>.*

W obecnym świecie sztuki zarówno wśród wielu artystów, jak i badaczy ich twórczości popularne są terminy/hasła: sztuka dialogu, sztuka współpracy, sztuka uczestnictwa, sztuka relacyjna, sztuka włączająca czy wreszcie – najczęściej stosowany i bodaj najbardziej pojemny – sztuka partycypacyjna, wywodzący się z anglosaskiej teorii sztuki. Powstanie oraz funkcjonowanie nowego gatunku sztuki publicznej (*new genre of public art*), wyrastającej z potrzeby aktywnego udziału w życiu społecznym i zmiany rzeczywistości, jest nie bez powodu kojarzone z ideologią lewicową, i to zarówno w krajach zachodnich, jak i w Polsce<sup>15</sup>. Tym samym z pola widzenia krytyków umykają działania artystów o innym, niekiedy wręcz biegunowo odmiennym światopoglądzie. Tymczasem aktywizm Christosa Mandziosa oraz Mariusza Mikołajka, charyzmatycznych entuzjastów działań o charakterze wspólnotowym, choć również jest pochodną wrażliwości społecznej, miał i ma do dzisiaj odmienne podłoże ideowe. Wiąże się z nieukrywanym przez twórców światopoglądem chrześcijańskim, pociągającym za sobą określoną hierarchię wartości i celów, w imię których

<sup>14</sup> Mandzios 2012, jak przyp. 1, s. 105.

<sup>15</sup> Poprzestając na sytuacji w Polsce, stanowiącej odbicie trendów zachodnich, nadmierny, że pierwsze teksty poświęcone zagadnieniu sztuki partycypacyjnej pojawiły się w odniesieniu do polskiej sztuki krytycznej, a szczególnie cenioną lekturę stanowią do dzisiaj: manifest A. Żmijewskiego, *Stosowane sztuki społeczne*, Warszawa 2006, książka: *Partycypacja. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. J. Erbel, P. Sadura, Warszawa 2012 oraz obszerny tom *Skuteczność sztuki*, red. T. Załuski, Łódź 2014. Znaczącymi problemami sztuki publicznej są też znani autorzy – Piotr Juskowiak i Jan Sowa, także niekryjący swych zdecydowanie lewicowych przekonań ideowych i sympatii politycznych.

tworzą swe dzieła i uprawiają sztukę współpracy. Nie zapominajmy, że wśród uniwersum wartości wywiezionych z chrześcijaństwa swoje miejsce miały zawsze: odpowiedzialność, gotowość do poświęcenia, do ochrony słabszych, zarazem stanowiące narodowe repozytorium oraz (do czasów II wojny światowej) składnik inteligenckiego etosu<sup>16</sup>.

*Jak to – zapewne – widać, w mojej twórczości znaleźć można wątki związane z obrzędem religijnym, celebracją. Dla mnie są to niezmiernie istotne wartości, które mnie pociągają i fascynują – dowodzi Mandzios. – Staram się niezmiernie uważnie rozważyć aspekty moich ewentualnych działań na tym polu, aby z jednej strony unikać pułapki, jaką jest nachalna i prostacka dewocyjność, a z drugiej strony, aby nie popaść w nosne dziś, znakomicie promowane i ochoczo nagłaśniane manifestacje atakujące, obrażające, profanujące symbole i uczucia religijne<sup>17</sup>.*

## Przeświecanie

Neoplatońska koncepcja piękna, którą wspiera się Christos Mandzios w swej refleksji o istocie i znaczeniu sztuki, rozwinęła się w filozofii średniowiecznej. Sformułowana przez Dionizego Areopagite definicja: *Euarmostia kai aglaja* (łacińskie *consonantia et claritas*) wprowadza rozumienie piękna jako blasku, światła, jasności<sup>18</sup>. Jaśniejące blaskiem piękna widzialne formy są – jak ujął to później Jan Szkot Eriugena – „wyobrażeniami niewidzialnego piękna, przez które boska opatrność umysły ludzkie zwraca z powrotem ku czystemu i niewidzialnemu pięknu samej prawdy”<sup>19</sup>.

Z perspektywy metafizyki światła, rozwijanej i modyfikowanej przez kolejne wieki, aktualizującej swe znaczenie także w wielu realizacjach sztuki współczesnej, nie bez przyczyny nazywanej sztuką światła, można spojrzeć na liczebnie imponujący i różno-

derived from Christianity has always included: responsibility, readiness to sacrifice oneself, to protect the weaker, constituting both a national repository and (until World War II) and an element of the intellectual ethos<sup>16</sup>. Mandzios states:

*As can – probably – be seen, in my work one can find themes related to religious rites, to celebration. For me, these are extremely important values that attract and fascinate me. I do my best to carefully consider aspects of my possible actions in this field, in order to avoid the trap of intrusive and vulgar devotionism on the one hand, and on the other, in order not to fall into today's most popular, well-promoted and eagerly publicised demonstrations that attack, offend, and profane religious symbols and feelings<sup>17</sup>.*

## Shining through

The Neoplatonic concept of beauty, upon which Christos Mandzios supports his reflection on the essence and meaning of art, had developed in medieval philosophy. The definition formulated by Dionysius the Areopagite: *Euarmostia kai aglaja* (Latin *consonantia et claritas*) introduces the understanding of beauty as brilliance, light, brightness<sup>18</sup>. Shining with the splendor of beauty, the visible forms are, as John Scots Eriugena later put it, “representations of the invisible beauty through which divine providence turns human minds back towards the pure and invisible beauty of truth itself”<sup>19</sup>.

From the perspective of the metaphysics of light, developed and modified over the following centuries, updating its meaning also in numerous projects of contemporary art, not without reason called the art of light, we can look at the numerically impressive and formally diverse cycle of Christos Mandzios' light installations *Zjawiska Świetlne* [Light phenom-

<sup>16</sup> Warto w tym miejscu zaznaczyć, że działania partycypacyjne, podejmowane także w obszarze sztuki polskiej, nie ograniczają się do sztuk plastycznych, lecz obejmują swym zasięgiem także teatr, teatr tańca oraz kinematografię, czego przykładem, by poprzestać na jednym z wielu, jest tzw. „Polski teatr włączający”. Pomijając różnice natury ideologicznej, warto spojrzeć na akcje Mandziosa i Mikołajka także w jego kontekście. Według teatrolożki Magdaleny Hasiuk-Świerżbińskiej „składa się on co najmniej z kilku niekiedy interferujących ze sobą kręgów określonych przez odrębne środowiska (ludzi z niepełnosprawnością, chorych, bezdomnych, starszych, imigrantów, więźniów)”. Podobnie jak w przypadku wielu projektów o charakterze plastycznym powstał z nadzieją, by uczynić sytuację teatralną swoistym laboratorium, zarysem zmiany społecznej w duchu Augusto Boala. Por. M. Hasiuk, *Zdzierać maski pozorów*, „Teatr” 2015, nr 11.

<sup>17</sup> Mandzios 2012, jak przyp. 1, s. 109.

<sup>18</sup> Por: W. Stróżewski, *Z zagadnień piękna i dzieła sztuki*, w: *Historia filozofii średniowiecznej*, red. J. Legowicz, Warszawa 1979, s. 483. Zob. też: idem, *Claritas: Uwarunkowania historyczne i treść estetyczna pojęcia*, „Estetyka” II, 1961, s. 125–146.

<sup>19</sup> Jan Szkot Eriugena, za: Stróżewski 1979, jak przyp. 18, s. 484.

<sup>16</sup> It is worth noting at this point that participatory activities, also undertaken in the area of Polish art, are not limited to the field of fine arts, but include theatre, dance theatre and cinematography, an example of which, to give just one example out of many, is the so-called “Polish Inclusive Theatre.” Apart from ideological differences, it is worth looking at the actions of Mandzios and Mikołajek also in their context. According to the theatre scholar Magdalena Hasiuk-Świerżbińska, “it consists of at least several, sometimes overlapping circles defined by separate milieus (people with disabilities, the sick, the homeless, the elderly, immigrants, prisoners).” As in the case of many artistic projects, this one was created with the hope of making the theatrical situation a kind of laboratory, a trigger of social change in the spirit of Augusto Boal. Cf. M. Hasiuk, *Zdzierać maski pozorów*, “Teatr” 2015, no. 11.

<sup>17</sup> Mandzios 2012, as fn. 1, p. 109.

<sup>18</sup> Cf: W. Stróżewski, *Z zagadnień piękna i dzieła sztuki*, in: *Historia filozofii średniowiecznej*, ed. J. Legowicz, Warsaw 1979, p. 483. also: idem, *Claritas: Uwarunkowania historyczne i treść estetyczna pojęcia*, “Estetyka” II, 1961, pp. 125–146.

<sup>19</sup> Jan Scotus Eriugena, after: Stróżewski 1979, as in fn. p. 484.

ena], although this is probably not the only possible point of view<sup>20</sup>.

However, before their presentation, let us consider the set of works that were created on the occasion of the sculptor's individual exhibition at the City Gallery in Mosina near Poznań (located in a former synagogue) in 1997. Although they were not part of the *Zjawiska Światłne* [Light Phenomena] series, the effect of light is also important in their case. I am referring here to the paintings, unique in the work of Mandzios, and made using the technique of collage of coloured paper, entitled *Szkice Paschalne Niedomyślane* [Paschal Sketches Inadvertent]. The slender, hieratic, as if "transformed" figure of an anthropoid in the colour of gold or silver, situated centrally against the background of smooth coloured planes saturated with light, evoked – at least in the author of these words – irresistible associations with an icon. The other part of the exhibition, titled *Przenikanie* [Penetration] (from the *Zjawiska Światłne* [Light Phenomena] series), was a lighting installation composed of transparent layers of tulle, hanging in the gallery space, on which was projected an anthropoid made of light, material and unreal, elusive and static at the same time. Both fragments, although formally different, were linked by an ideological relationship. The artist explains:

*I have titled the exhibition in two ways: "PRZENIKANIE" [PENETRATION] and "SZKICE PASCHALNE – Niedomyślane" [PASCHAL SKETCHES – Inadvertent,' in accordance with the artist's original spelling]. Penetration, because in this place two religious traditions, Judaism and Christianity, overlapped each other, moreover, because I also sense in myself the focus of two Christian traditions: the Eastern and the Western one, because the duration of the exhibition was close to the Easter Feast of the Resurrection... Hence, the idea of a light-related project (in the *Zjawiska Światłne* [Light Phenomena] cycle that I was running) entitled PENETRATION seemed absolutely appropriate... [...] This exhibition also presented minimal pieces of wood and bronze works on the subject of the Passion... It was then that the idea of creating a cycle of "Paschal Works" during the Holy Week was born<sup>21</sup>.*

Although the collage images made of coloured paper, created in the following years, and reminiscent of Orthodox Christian icons, have not been made public by Mandzios, the *Light Phenomena* series has materialised in many ways and in various exhibition

rodny formalnie cykl instalacji świetlnych Christosa Mandziosa *Zjawiska Światłne*, choć nie jest to zapewne jedyny możliwy punkt widzenia<sup>20</sup>.

Zanim jednak przystąpimy do ich prezentacji, zatrzymajmy się jeszcze przez chwilę przy zestawie prac, które powstały z okazji wystawy indywidualnej rzeźbiarza w Galerii Miejskiej w Mosinie koło Poznania (usytuowanej w dawnej synagodze) w 1997 roku. Choć nie weszły w skład serii *Zjawiska Światłne*, to działanie światła ma również w ich przypadku istotne znaczenie. Mamy tu na myśli unikatowe w twórczości Mandziosa obrazy wykonane techniką *collage'u* z kolorowego papieru, noszące tytuł *Szkice Paschalne Niedomyślane*. Smukła, hieratyczna, jak gdyby „przemieniona” figura antropoida w kolorze złota lub srebra, usytuowana centralnie na tle gładkich barwnych płaszczyzn nasyconych światłem, budziła – w każdym razie w piszącej te słowa – nieodparte skojarzenia z ikoną. Drugą część ekspozycji zatytułowaną *Przenikanie* (z cyklu *Zjawiska Światłne*) tworzyła instalacja świetlna złożona z rozwieszonych w przestrzeni galerii przezroczystych płaszczyzn tiulu, na które padał z rzutnika świetlny antropoid, zarazem materialny i nierzeczywisty, ulotny i statyczny. Oba fragmenty, jakkolwiek odmienne formalnie, łączył związek ideowy.

*Wystawę zatytułowałem dwojako: „PRZENIKANIE” oraz „SZKICE PASCHALNE – Niedomyślane” (według oryginalnej pisowni artysty). Przenikanie – tłumaczy twórca – bo w tym miejscu nakładały się na siebie dwie tradycje religijne – judaizm i chrześcijaństwo – bo ponadto czuję w sobie ogniskowanie się dwóch tradycji chrześcijańskich – wschodniej i zachodniej, bo termin trwania wystawy pozostawał w bliskim sąsiedztwie Wielkanocnych Świąt Zmartwychwstania... Stąd zamysł realizacji świetlnej (z prowadzonego przeze mnie cyklu – *Zjawisk Światłnych*) zatytułowanej PRZENIKANIE wydawał mi się jak najbardziej na miejscu... [...] Na tej wystawie prezentowane były także w minimalnym zakresie prace z drewna i brązu o tematyce pasyjnej... Wtedy to właśnie zrodziła mi się idea prowadzenia cyklu „Realizacji Paschalnych” w czasie trwania Wielkiego Tygodnia<sup>21</sup>.*

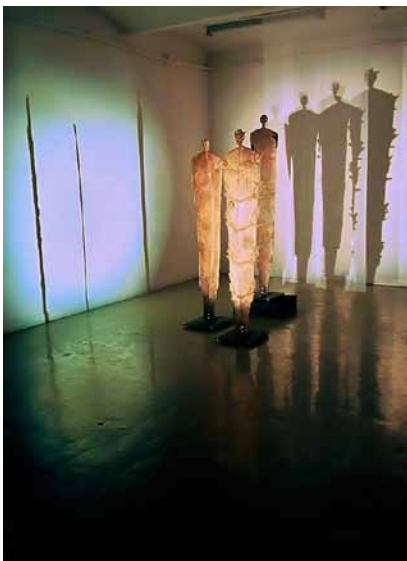
Jak powstałe w kolejnych latach kolażowe obrazy z kolorowego papieru, przywodzące na myśl ikony prawosławne, nie zostały dotąd przez Mandziosa upublicznione, tak seria *Zjawiska Światłne* materializuje się na wiele sposobów i w różnych przestrzeniach ekspozycyjnych przez ponad dwadzieścia lat.

<sup>20</sup> They following authors present the issue in more detail: P. Tendera, *Od filozofii światła do sztuki światła*, Kraków 2014; A. Panasiewicz, *Światło w sztuce*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis” 2, 2006, pp. 50–61.

<sup>21</sup> Mandzios 2012, as fn. 1, p. 109.

<sup>20</sup> Szerzej prezentują wskazane zagadnienie: P. Tendera, *Od filozofii światła do sztuki światła*, Kraków 2014, A. Panasiewicz, *Światło w sztuce*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis” 2, 2006, s. 50–61.

<sup>21</sup> Mandzios 2012, jak przyp. 1, s. 109.



9. Christos Mandzios, *CIEŃ-ko-RZEŻBY w OBSZARZE WSPÓLNYM*, 2002, cykl: *Zjawiska Światelne – XIX* (brąz, tiul, światła z rzutników, cienie), fot. Christos Mandzios

9. Christos Mandzios, *CIEŃ-ko-RZEŻBY w OBSZARZE WSPÓLNYM* [THIN-SHADOW-SCULPTURES in the COMMON AREA], 2002, series: *Zjawiska Światelne – XIX* [Light Phenomena – XIX] (bronze, tulle, lights from projectors, shadows), photo by Christos Mandzios



10. Christos Mandzios, *OPADANIE – WZLOT*, 1994, cykl *Zjawiska Światelne VII* (tiul, światło z rzutnika), wystawa indywidualna pt. *Obszary wspólne*, Galeria u Jezuitów – Poznań 1996, fot. W. Napierała

10. Christos Mandzios, *OPADANIE – WZLOT* [FALLING – RISING], 1994, cycle *Zjawiska Światelne – VII* [Light Phenomena – VII] (tulle, light from a projector), individual exhibition entitled *Obszary wspólne* [Common Areas], the Jesuit Gallery – Poznań 1996, photo by W. Napierała

Co więcej, artysta nie uważa dziś cyklu za definitywnie zamknięty. Nie można więc wykluczyć pojawienia się kolejnych realizacji<sup>22</sup>.

W efemerycznych ze swej natury działaniach

<sup>22</sup> W *Autoreferacie* artysta wymienia następujące realizacje z cyklu *Zjawiska Światelne*: 1989 – *Zjawiska Światelne I – W zwierciadle: Pozytyw – Negatyw*, 1991 – *Zjawiska Światelne II – Odbicia*, 1991 – *Zjawiska Światelne III – Z Ziemi*, 1992 – *Zjawiska Światelne IV – Jeszcze raz*, 1993 – *Zjawiska Światelne V – Ulotne*, 1994 – *Zjawiska Światelne VI – Pomiedzy*, 1994 – *Zjawiska Światelne VII – Opadanie – Wzlot*, 1995 – *Zjawiska Światelne VIII – Powielanie I*, 1995 – *Zjawiska Światelne IX – Powielanie II*, 1995, *Zjawiska Światelne X – Powielanie III*, 1997 – *Zjawiska Światelne XI – Przenikanie*, 1997 – *Zjawiska Światelne XII – Ślady*, 1997 – *Zjawiska Światelne XIII – Grób Pański I*; z cyklu *Realizacji Paschalnych*: 1999 – *Zjawiska Światelne XIV – Z wielokrotnieniem*, 2000 – *Zjawiska Światelne XV – Wypalanie – Brama I*, z cyklu *Realizacji Paschalnych*: 2000 – *Zjawiska Światelne XVI – Wypalanie – Brama II*, z cyklu *Realizacji Paschalnych*, 2000 – *Zjawiska Światelne XVII – W Starej pralni*, 2002 – *Zjawiska Światelne XIX – Cień-ko-Rzeźby w Obszarze Wspólnym* (w spisie realizacji udostępnionym przez artystę brakuje realizacji XVIII), 2006 – *Zjawiska Światelne XX – Odzwierciedlający*, 2007 – *Zjawiska Światelne XXI – Toż-Samość*, 2007 – *Zjawiska Światelne XXII – Ulotne II*, 2007 – *Zjawiska Światelne XXIII – Wypalanie – Brama III*, 2008 – *Zjawiska Światelne XXIV – Odzwierciedlanie Odzwierciedlającego – Generowanie Przestrzeni I*, 2009 – *Zjawiska Światelne XXV – Na-Się-Wid* z cyklu *Świat-O-Wid, Odzwierciedlenie Odzwierciedlającego – Generowanie Przestrzeni II*, 2010 – *Zjawiska Światelne XXVI – Świat-O-Wid*, z cyklu *Świat-O-Wid, Odzwierciedlanie Rzeczywistości – Generowanie Przestrzeni III*.

spaces for over twenty years. Moreover, the artist does not consider the cycle to be definitively closed today. Therefore, the emergence of further projects cannot be ruled out<sup>22</sup>.

In his naturally ephemeral activities involving light, the artist continues to focus his attention

<sup>22</sup> In his *Autoreferat* [Summary of Professional Achievements], the artist lists the following projects as part of the *Light Phenomena* series: 1989 - *Light Phenomena I - In the Mirror: Positive - Negative*, 1991 - *Light Phenomena II - Reflections*, 1991 - *Light Phenomena III - From the Earth*, 1992 - *Light Phenomena IV - Again*, 1993 - *Light phenomena V - Ephemeral*, 1994 - *Light phenomena VI - Between*, 1994 - *Light phenomena VII - Fall - Rise*, 1995 - *Light phenomena VIII - Reproduction I*, 1995 - *Light phenomena IX - Reproduction II*, 1995, *Light phenomena X - Reproduction III*, 1997 - *Light phenomena XI - Penetration*, 1997 - *Light phenomena XII - Traces*, 1997 - *Light phenomena XIII - the Lord's Sepulchre I*; in the cycle of *Paschal Works*: 1999 - *Light phenomena XIV - Multiplication*, 2000 - *Light phenomena XV - Burning out - Gate I*, in the cycle of *Paschal Works*: 2000 - *Light phenomena XVI - Burning out - Gate II*, in the cycle of *Paschal Works*, 2000 - *Light phenomena XVII - In the Old Laundry*, 2002 - *Light Phenomena XIX - Shadow-Thin-Sculptures in The Common Area* (the list of projects provided by the artist lacks project XVIII), 2006 - *Light Phenomena XX - The Reflecting One*, 2007 - *Light Phenomena XXI - Toż-Samość* [Same-ness], 2007 - *Light phenomena XXII - Fleeting II*, 2007 - *Light phenomena XXIII - Burning out - Gate III*, 2008 - *Light phenomena XXIV - Reflecting the Reflecting One - Generating Spaces I*, 2009 - *Light phenomena XXV - Na-Się-Wid* [View-Of-Oneself] in the cycle *Świat-O-Wid* [Svetovid, World-Seer], *Reflecting the Reflecting One -*



11. Christos Mandzios, *POMIĘDZY*, 1994, cykl *Zjawiska Światłne VI* (żyłki, tiul, światło z dwóch rzutników, ramiaki drewniane), wystawa indywidualna pt. *Obszary wspólne*, Galeria u Jezuitów – Poznań 1996, fot. W. Napierała

11. Christos Mandzios, *POMIĘDZY* [BETWEEN], 1994, series *Zjawiska Światłne – VI* [Light Phenomena – VI] (fishing line, tulle, light from two overhead projectors, wooden stiles), an individual exhibition entitled *Obszary wspólne* [Common areas], the Jesuit Gallery – Poznań 1996, photo by W. Napierała

on the human figure. What he sometimes uses for this purpose are his *Cień-ko-Rzeźby* [Shadow-Thin-Sculptures]: flat anthropomorphic figures created since 1995 in cast bronze, confronting the materiality of bronze with the immateriality of light and shadow [fig. 9]. For a similar purpose, but with a different visual effect, he uses mirror and openwork silhouettes cut in wood-based panels as well as an anthropoid motif projected from a slide projector [fig. 10]. With the help of light emitted by the projector, which is at the same time a driving “force” and an artistic “material,” he projects its silhouette into the space – multiplied, enlarged, reflected on walls, the ground, glass panes, and above all on translucent, airy fabrics made of tulle, reacting to air movement caused by people moving around the exhibition. The luminous figure, as anonymous and schematic as the human figure made of paper, is nevertheless incorporeal, not solidified in matter. Growing or becoming smaller, static and dynamic, elusive or clear, changing shape depending on the angle of view of the viewer – it seems to come from a different, extra-terrestrial real-

*Generating Spaces II*, 2010 - *Light Phenomena XXVI* - *Świat-O-Wid* [Svetovid, World-Seer], in the *Świat-O-Wid* [Svetovid, World-Seer] cycle, *Reflecting Reality - Generating Spaces III*.



12. Christos Mandzios, *PRZENIKANIE*, 1997, cykl *Zjawiska Światłne XI – Realizacje Paschalne* (tiul, światło z rzutnika), wystawa indywidualna *Przenikanie – Szkice Paschalne – Niedomyślne*, Galeria Miejska w Mosinie koło Poznania, 1997, fot. Ch. Mandzios

fig. 12. Christos Mandzios, *PRZENIKANIE* [PENETRATION], 1997, cycle *Zjawiska Światłne XI – Realizacje Paschalne* [Light Phenomena XI – Paschal Works] (tulle, light from a projector), individual exhibition *Przenikanie – Szkice Paschalne – Niedomyślne* [Penetration – Paschal Sketches – Unconceived], Municipal Gallery in Mosina near Poznań, 1997, photo by Ch. Mandzios

światłem artysta nadal ogniskuje uwagę na postaci człowieka. Niekiedy wykorzystuje w tym celu swe *Cień-ko-Rzeźby* – płaskie antropomorficzne postacie tworzone od 1995 roku w brązie lanym – konfrontując ze sobą materialność brązu z niematerialnością światła i cienia [il. 9]. W podobnym celu, choć z odmiennym efektem wizualnym, posługuje się sylwetami lustrzanymi oraz ażurowymi, wyciętymi w płytach drewnopochodnych, a także motywem antropoida na przezroczach emitowanych z rzutnika [il. 10]. Przy pomocy światła z projektora, które jest jednocześnie „siłą” sprawczą i „tworzywem” plastycznym, rzutuje w przestrzeń jego sylwetę – zwielokrotnianą, powiększaną, odbijającą się na ścianach, ziemi, taflach szklanych, a przede wszystkim na prześwitujących, zwiewnych tkaninach z tiulu, reagujących na ruch powietrza wywołany przez ludzi poruszających się po ekspozycji. Świetlista postać, równie anonimowa i schematyczna jak człowiek z papieru, jest jednak bezcielesna, nieutwierdzona w materii. Rosnąca lub malejąca, statyczna i dynamiczna, umykająca spojrzeniu bądź wyrazista, zmieniająca kształt w zależności od kąta patrzenia widza – wydaje się pochodzić z innej, pozaziemskiej rzeczywistości. W ciemności, w mroku, w półświatle zaciera się granica między przestrzenią



13. Christos Mandzios, *Z ZIEMI*, 1991, cykl *Zjawiska Światłne III* (ziemia, lustro, źródła światła, wymiar człowieka), wystawa indywidualna pod tytułem *Próba Zjawisk Początkowych*, Galeria Miejska – Wrocław, 1991, fot. Ch. Mandzios

13. Christos Mandzios, *Z ZIEMI* [FROM THE EARTH], 1991, cycle *Zjawiska Światłne III* [Light Phenomena III] (soil, mirror, sources of light, human size), individual exhibition entitled *Próba Zjawisk Początkowych* [A Trial of Initial Phenomena], Municipal Gallery – Wrocław, 1991, photo by Ch. Mandzios

realną i nierzeczywistą, działaniem światła – estetycznym i mistycznym. Zainteresowanie efektem czysto plastycznym niepostrzeżenie przeradza się w przeżycie duchowe. Poszczególne antropoidy różnią się między sobą nierównomiernym „uczestnictwem” w blasku. Niektóre, na wpół przejryste, jaśniejące bladym światłem, inne, wręcz oślepiające, jeszcze kolejne pogrążone w mroku, zdają się potwierdzać średniowieczną ideę, w myśl której światło jest wspólną formą wszystkich bytów, ich źródłem i esencją, choć przenika wszechświat nierównomiernie, zgodnie z jego hierarchią<sup>23</sup> [il. 11–12].

Na osobną wzmiankę zasługują *Zjawiska Światłne III*, noszące podtytuł *Z Ziemi* (1991). Obok źródła światła oraz lustra artysta wykorzystał również ziemię. W centrum usypanego z niej kulistego kopca/kurhanu ułożył lustrzanego antropoida, spod którego emanowało światło, spotęgowane odbiciami w lustrze. Powyżej, na sklepieniu pomieszczenia, widniał świetlny ślad antropomorficzny. W tej pracy szczególnie istotny stał się związek pomiędzy niematerialnym a materialnym, światłem a substancją [il. 13].

Każda kolejna instalacja z obszernego cyklu *Zjawiska Światłne*, liczącego 25 edycji (1989–2010),

<sup>23</sup> Zob. M. Boczar, *Grosseteste*, Warszawa 1994; S. Swieżawski, *Robert Grosseteste filozof przyrody i uczony*, w: *Charisteria. Rozprawy filozoficzne złożone w darze Władysławowi Tatarkiewiczowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. T. Czeżowski, Warszawa 1959, s. 251–291; M. Trepczyński, *Światło jako arché świata. Metafizyka światła Roberta Grosseteste*, „Ethos” 30, 2017, nr 3 (119), s. 93–115.

ity. In the dark, in the gloom, in the semi-light, the boundary between real and unreal space, the action of aesthetic and mystical space becomes blurred. An interest in a purely artistic effect turns imperceptibly into a spiritual experience. Individual anthropoids differ from each other by their uneven “participation” in the light. Some semi-transparent, shining with pale light, others even dazzling, still others plunged in darkness, seem to confirm the medieval idea according to which light is the form common for all beings, their source and essence, although it permeates the universe unevenly, in accordance with its hierarchy<sup>23</sup>. [fig. 11–12]

What deserves a separate mention are *Zjawiska Światłne III* [Light Phenomena III] with the subtitle *Z Ziemi* [From the Earth] (1991). Apart from a light source and a mirror, the artist also used soil. In the centre of a spherical mound/burial barrow made of it, he arranged a mirror anthropoid, with light emanating from beneath it, intensified by reflections in the mirror. Above, on the ceiling of the room, there was an anthropomorphic trail of light. In this project, what was particularly important was the relationship between the immaterial and the material, light and substance. [fig. 13]

Each subsequent installation in the extensive series *Zjawiska Światłne* [Light Phenomena], including 25 editions (1989–2010), is an expression of different initial assumptions and formal experiments, sometimes carried out while it was being created. It carries unique artistic effects, it differently presents the relations between light, shadow and darkness, static and kinetic images, what is visible and hidden, uncertain and indisputable. Each one also explores in its own way the phenomenon of multiplication, creation and disappearance of various light effects, and presents in its own way the phenomenon of reflecting, mirroring and expressing the essence of reality, the emergence of apparent phenomena creating the appearance of being real, thus giving the possibility of misunderstanding and failure to distinguish between the source and at the same time rudimentary qualities from secondary, merely derivative values. The endless “multiplication of multiplied mutual mirrored reflections” results in the impression of generating spaces.

According to the way Mandzios himself sums up his many years of work on the cycle, all those activities were for him “an intriguing pretext for various visual experiences and experiments related to percep-

<sup>23</sup> Cf. M. Boczar, *Grosseteste*, Warszawa 1994; S. Swieżawski, *Robert Grosseteste filozof przyrody i uczony*, in: *Charisteria. Rozprawy filozoficzne złożone w darze Władysławowi Tatarkiewiczowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, ed. T. Czeżowski, Warszawa 1959, pp. 251–291; M. Trepczyński, *Światło jako arché świata. Metafizyka światła Roberta Grosseteste*, “Ethos” 30, 2017, No. 3 (119), pp. 93–115.

tion and the perception of the existing Reality, which is not unambiguous, although we would – sometimes – want it to appear unambiguous, simple, communicative to us... But this Reality – damn it – always appears to us in many forms, in many meanings, not unambiguously at all, making nothing of our determinants and conditions that it has given us itself...<sup>24</sup>.

In the extensive series *Zjawiska świetlne* [Light Phenomena], four more projects should be distinguished due to their fundamentally different formal character and ideological meaning. Hence their double classification: the artist places them in the group of *Zjawiska świetlne* [Light Phenomena], and at the same time he assigns them to the cycle *Realizacje Paschalne* [Paschal Works]<sup>25</sup>. The projects in question include happenings entitled *Brama* [Gate], rich in light effects, carried out by the artist in various places and times: in a church, at a railway station, in the building of the Academy of Fine Arts, in art galleries. As in the case of many other works by Mandzios, what is no less important than the final work is the process of its creation: burning out a human silhouette in a corroded metal sheet placed vertically on a wooden frame. As a result of long-term operation, during which blinding ultraviolet light flashes, sparks fall, smoke vapours rise, not only is a tin anthropoid created but also a gate in the shape of a human silhouette, open to the outside space – constituting, in the context of Paschal meanings, symbolic transitions into another dimension, to a new life [fig. 14–15]. “The whole situation that has taken place – comments the artist – is for me a homogeneous artistic endeavour and I would not separate the resulting objects from the process of their creation. They are equally important to me... The invaluable and fleeting importance of this project lies in the immensely rich light phenomena that arise and disappear during the event. Their power, meaning, surprising richness combined with the simplicity of the means used, build the situational climate of the ongoing process”<sup>26</sup>. In the case of the happening *Wypalanie – Brama IV* [Burning out – Gate IV], carried out on Good Friday 2000 in the Church of Our Lady Queen of Peace (Wrocław-

jest wyrazem odmiennych założeń wyjściowych oraz eksperymentów formalnych, dokonywanych niekiedy jeszcze w trakcie jej powstawania. Niesie ze sobą oryginalne efekty plastyczne, inaczej ujmuje relacje między światłem, cieniem i ciemnością, obrazem statycznym i kinetycznym, tym, co zauważalne i niejawne, niepewne i bezsporne. Każda też na swój własny sposób eksploruje zagadnienie multiplikacji, tworzenia się i zanikania różnorodnych efektów świetlnych, prezentuje zjawisko odzwierciedlania, odbijania i oddawania esencji rzeczywistości, powstawania zjawisk pozornych sprawiających wrażenie realnych, dających tym samym możliwość mylnego rozumienia i nieodróżniania jakości źródłowych i zarazem rudymenarnych od wartości wtórnych, zaledwie pochodnych. Niekończące się „zwielokrotnienie zwielokrotnionych zwierciadlanych wzajemnych odzwierciedleń” daje w rezultacie wrażenie generowania przestrzeni.

Wszystkie te działania – podsumowuje Mandzios swą wieloletnią pracę nad cyklem – stanowiły dlań „intrygujący pretekst do różnych doświadczeń i eksperymentów wizualnych związanych z postrzeganiem i z percepcją zastanej Rzeczywistości, która nie jest jednoznaczna, choć bardzo byśmy – nieraz – chcieli, by nam się jawiła jednoznacznie, prosto, komunikatywnie... A ta – cholera jedna, czyli Rzeczywistość – ciągle ukazuje się nam w wielu postaciach, w wielu znaczeniach, wcale nie jednoznacznie, nic sobie robiąc z naszych determinant i uwarunkowań, którymi właśnie ona sama nas obdarowała...”<sup>24</sup>.

Z obszernego cyklu *Zjawiska Świetlne* należy wyodrębnić jeszcze cztery realizacje, a to ze względu na ich zasadniczo odmienny charakter formalny oraz sens ideowy. Stąd też wzięło się ich podwójne zaszerogowanie. Artysta sytuuje je w zespole *Zjawisk Świetlnych*, a równocześnie przyporządkowuje do cyklu *Realizacji Paschalnych*<sup>25</sup>. Rzecz dotyczy bogatych w efekty świetlne akcji *Brama*, realizowanych przez twórcę w różnym miejscu i czasie: w kościele, na dworcu PKP, w budynku macierzystej Akademii Sztuk Pięknych, w galeriach sztuki. Podobnie jak w przypadku szeregu innych działań Mandziosa, nie mniejsze znaczenie aniżeli finalne dzieło ma proces jego tworzenia – wypalania sylwety ludzkiej w skorodowanej bla-

<sup>24</sup> Mandzios 2012, as fn. 1, p. 58.

<sup>25</sup> This concerns the following projects: 1997 - *Light Phenomena XIII – the Lord’s Sepulchre I* (the first public presentation: the Church of Our Lady Queen of Peace in Wrocław-Popowice), 2000 - *Light phenomena XV – Burning out - Gate I* (the first public presentation: the Church of Our Lady Queen of Peace in Wrocław-Popowice, the event carried out as part of para-artistic exhibitions and activities entitled NA STYKU [IN TOUCH], with the participation of Mariusz Mikołajek), 2000 - *Light Phenomena XVI – Burning out - Gate II* (the first public presentation: the Municipal Art Gallery in Częstochowa, IV Sacred Art Triennial), 2000 - *Light Phenomena XXIII – Burning out - Gate III* (the first public presentation: the Small Gallery, Nowy Sącz 2007, as part of the Small Art Festival).

<sup>26</sup> Mandzios, as fn. 1, p. 49.

<sup>24</sup> Mandzios 2012, jak przyp. 1, s. 58.

<sup>25</sup> Mowa jest tu o następujących realizacjach: 1997 – *Zjawiska Świetlne XIII – Grób Pański I* (pierwsze upublicznienie – kościół Matki Bożej Królowej Pokoju – Wrocław-Popowice), 2000 – *Zjawiska Świetlne XV – Wypalanie – Brama I* (pierwsze upublicznienie – kościół Matki Bożej Królowej Pokoju we Wrocławiu-Popowicach, zdarzenie zrealizowane w ramach wystaw i działań paraplasytycznych NA STYKU – współudział – Mariusz Mikołajek), 2000 – *Zjawiska Świetlne XVI – Wypalanie – Brama II* (pierwsze upublicznienie – Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie, IV Triennale Sztuki Sacrum), 2000 – *Zjawiska Świetlne XXIII – Wypalanie – Brama III* (pierwsze upublicznienie – Galeria Mała, Nowy Sącz 2007 r., w ramach Małego Festiwalu Sztuki).



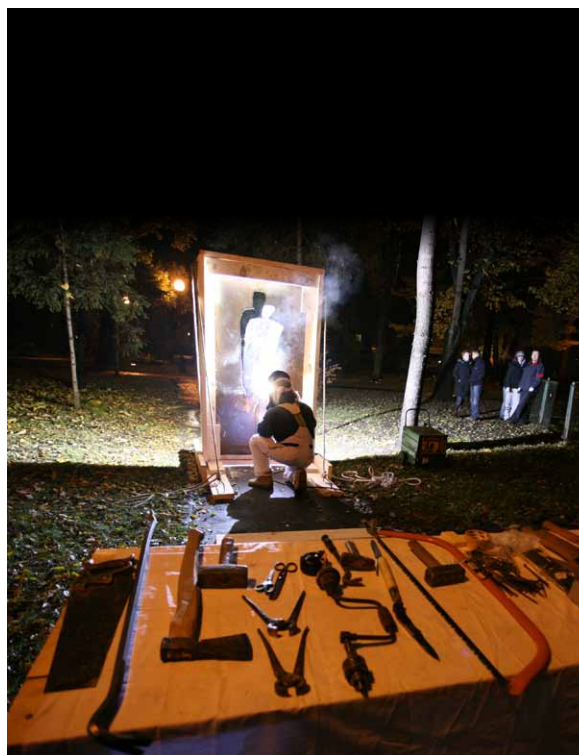


14. Christos Mandzios, *WYPALANIE–BRAMA VI*, 2007, cykl *Zjawiska Światłne*, zdarzenie paraplasytyczne w plenerze, na zaproszenie Galerii Małej w Nowym Sączu, w ramach Małego Festiwalu Form Artystycznych, fot. P. Drożdżik

14. Christos Mandzios, *WYPALANIE–BRAMA VI* [BURNING OUT – GATE VI], 2007, cycle *Zjawiska Światłne* [Light Phenomena], an outdoor para-artistic happening, by invitation of the Small Gallery in Nowy Sącz, as part of the Small Festival of Artistic Forms, photo by P. Drożdżik

sze, umieszczonej pionowo na drewnianym stelażu. W efekcie długotrwałego działania, podczas którego wybłyskuje oślepiające światło ultrafioletu, spią się iskry, unoszą opary dymu – powstaje nie tylko blaszany antropoid, lecz także brama w kształcie sylwetki człowieka, otwarta na przestrzeń zewnętrzną – stanowiąca, w kontekście treści paschalnych, symboliczne przejścia w inny wymiar, do nowego życia [il. 14–15]. „Cała zaistniała sytuacja – komentuje artysta – jest dla mnie homogenicznym przedsięwzięciem artystycznym i nie rozdzielałbym tu powstałych obiektów od procesu ich powstawania. Są dla mnie jednakowo ważne... Nieocenioną i ulotną wagą tej realizacji są niezmiernie bogate zjawiska świetlne, powstające i znikające w trakcie trwania zdarzenia. Ich moc, znaczenie, zaskakujące bogactwo przy prostocie użytych środków, budują klimat sytuacyjny dziejącego się procesu”<sup>26</sup>. W przypadku akcji *Wypalanie – Brama IV*, przeprowadzonej w Wielki Piątek 2000 roku w kościele

<sup>26</sup> Mandzios 2012, jak przyp. 1, s. 49.



15. Christos Mandzios, *WYPALANIE–BRAMA VI*, 2007, cykl *Zjawiska Światłne*, zdarzenie paraplasytyczne w plenerze, na zaproszenie Galerii Małej w Nowym Sączu, w ramach Małego Festiwalu Form Artystycznych, fot. P. Drożdżik

15. Christos Mandzios, *WYPALANIE–BRAMA VI* [BURNING OUT – GATE VI], 2007, cycle *Zjawiska Światłne* [Light Phenomena], an outdoor para-artistic happening, by invitation of the Small Gallery in Nowy Sącz, as part of the Small Festival of Artistic Forms, photo by P. Drożdżik

Popowice), the burnt out silhouette of Christ was placed in the Holy Sepulchre [fig. 16].

Let us recall, finally, one more happening: *Ślady* [Traces], carried out by the artist after dark on the walls of Prison No. 1 in Wrocław on 11<sup>th</sup> November 1997. It commemorated the shooting of the Home Army soldiers in that building. This time, Mandzios used the element of fire. As a result of activities consisting in “painting” human silhouettes with a flammable substance, and then setting them on fire to the sounds of snare drums, the figures flared up violently, and after a long while they gradually faded out. The participants of the happening remember the long-lasting glow of burned-out shadows, visible for many years in the form of soot anthropoids [fig. 17]. It is the only, deeply moving and at the same time artistically effective, example of a performative action using the silhouettes of anthropoids to convey meanings related to historical events important in the life of the nation. Although there are many references to



16. Christos Mandzios, *WYPALANIE – BRAMA*, Wielki Piątek 2000, cykl: *Zjawiska Światłne XV*, zdarzenie paraplasytyczne w ramach działań *Na styku*, zrealizowane z Mariuszem Mikołajkiem, kościół Matki Bożej Królowej Pokoju, Wrocław-Popowice, 2000, na zdjęciu: Złożenie do grobu, fot. M. Koch

16. Christos Mandzios, *WYPALANIE–BRAMA* [BURNING OUT – GATE], Good Friday 2000, cycle *Zjawiska Światłne XV* [Light Phenomena XV], a para-artistic happening as part of activities entitled *Na styku* [In Touch], performed with Mariusz Mikołajek, the Church of Our Lady Queen of Peace, Wrocław-Popowice, 2000, in the photo: Entombment, photo by M. Koch

the history of Poland, social life and political issues in the art of Mandzios, they are reflected mainly in his monumental sculpture, and to an even greater extent in the numerous commemorative plaques of his authorship dedicated to events and people, such as: the operators of the Wrocław underground radio stations in the years 1981–1989, Lech Kaczyński, Ryszard Kukliński, Fryderyk Chopin, Edith Stein – St. Theresa Benedict of the Cross, Krakow professors arrested by the Nazis in Krakow on 6<sup>th</sup> November 1939 and temporarily detained in Wrocław, or the Hungarian Revolution of 1956, to mention but a few of the most important ones.

*In my works, I am interested in the dependence of a symbol, a sign on its form and matter. By means of simple actions and simple situations, I try to show and signal meanings, values that lie at the source of culture, customs and spirituality of the time. I strive to build tension and visual activity using the simplest means and*



17. Christos Mandzios, *ŚLADY*, 1997 (emulgat acetonowy, ogień, werble wojskowe, wymiar człowieka), zdarzenie paraplasytyczne, 11 listopada 1997, Święto Niepodległości Polski, Zakład Karny nr 1 we Wrocławiu, fot. Ch. Mandzios

17. Christos Mandzios, *ŚLADY* [TRACES], 1997 (emulsifier acetone, fire, military snare drums, human size), para-artistic event, 11<sup>th</sup> November, 1997, Feast of the Independence of Poland, Prison No.1 in Wrocław, photo by Ch. Mandzios

Matki Bożej Królowej Pokoju (Wrocław-Popowice), wypalona sylweta Chrystusa została złożona w Grobie Pańskim [il. 16].

Przywołajmy, już na zakończenie, jeszcze jedną akcję – *Ślady*, przeprowadzoną przez twórcę po zmroku na murach więziennych Zakładu Karnego nr 1 we Wrocławiu 11 listopada 1997 roku. Upamiętniała ona rozstrzelanie żołnierzy Armii Krajowej w tym budynku. Tym razem Mandzios posłużył się żywiołem ognia. W wyniku działań polegających na „malowaniu” substancją łatwopalną ludzkich sylwet, a następnie ich podpaleniu przy dźwiękach werbli postacie gwałtownie zapłonęły, by po dłuższej chwili stopniowo gasnąć. W pamięci uczestników akcji pozostało długotrwałe żarzenie się wypalonych cieni, widocznych przez wiele lat w postaci antropoidów z sadzy [il. 17]. To jedyny, głęboko przejmujący, a zarazem efektywny plastycznie przykład działania performatywnego z wykorzystaniem sylwetek antropoidów do przekazu treści odnoszących się do ważnych w życiu narodu

wydarzeń historycznych. Wprawdzie odniesień do historii Polski, życia społecznego i problematyki politycznej w sztuce Mandziosa nie brakuje, to jednak znajdują swe odzwierciedlenie głównie w rzeźbie pomnikowej, a w jeszcze większym zakresie w licznych tablicach pamiątkowych jego autorstwa dedykowanych postaciom i wydarzeniom, takim jak: radiowcy podziemnych rozgłośni Wrocławia z lat 1981–1989, Lech Kaczyński, Ryszard Kukliński, Fryderyk Chopin, Edyta Stein – św. Benedykta od Krzyża, profesorowie krakowscy aresztowani przez nazistów w Krakowie 6 listopada 1939 roku, tymczasowo przetrzymywani we Wrocławiu, czy też rewolucji węgierskiej 1956, by poprzestać na kilku najważniejszych.

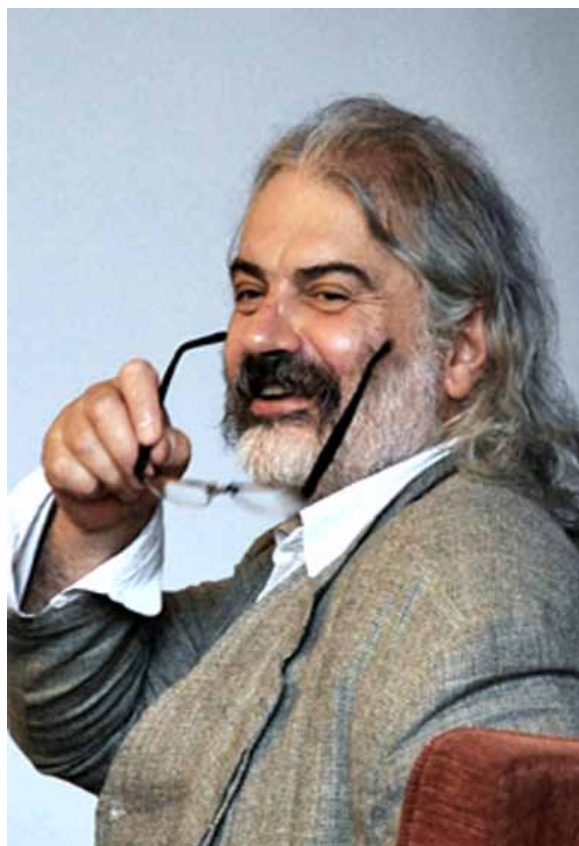
*W moich pracach zajmuje mnie zależność symbolu, znaku od jego formy i materii. Prostymi czynnościami i prostymi sytuacjami próbuję ukazać, zasygnalizować znaczenia, wartości, które leżą u źródła kultury, obyczajów i duchowości czasu. Dążę do budowania napięcia i aktywności wizualnej za pomocą najprostszych środków i metod. Prostota formy wiedzie do harmonii, a stąd blisko już do Piękna...*

– pointuje Christos Mandzios swą wieloletnią działalność artystyczną<sup>27</sup>. W obliczu przedstawionych realizacji oraz kilkakrotnie cytowanych wypowiedzi rzeźbiarza trudno nie przyznać mu racji. Z jednej strony przejawia on skłonność do eksperymentów formalnych, do ciągłego przekraczania granic sztuki, funkcjonowania na pograniczu różnych dyscyplin artystycznych oraz zabiega o pełną autonomię i bezwarunkową swobodę w określaniu własnych zasad i celów pracy twórczej; z drugiej, dbając o spójność formy i sensu, konsekwentnie traktuje znaczną część swego dorobku jako medium jeszcze innych, pozaformalnych wartości ugruntowanych na transcendentaliach klasycznej metafizyki chrześcijańskiej [il. 18].

## Streszczenie

Twórczość Christosa Mandziosa, Greka urodzonego i zamieszkałego w Polsce, choć różnorodna formalnie, wielowątkowa, wykraczająca poza tradycyjne media, dyscypliny, środki wyrazu artystycznego, jest związana z tradycją sztuki (staro)greckiej, zwłaszcza w sensie pojmowania istoty wszelkich działań twórczych w kategoriach Prawdy i Piękna. Za reminiscencję owej więzi uznać można obecność figury ludzkiej przybierającej kształt sylwetowego „antropoida” (według określenia artysty), jakby wywiedzionego z czasów prearchaicznych, z idoli cykladzkich bądź mykeńskich epoki brązu. Wykonany z przeróżnych tworzyw – z granitu, brązu, papieru pakowego, szkła, chleba,

<sup>27</sup> Mandzios 2012, jak przyp. 1, s. 106.



18. Christos Mandzios, fot. M. Michalak

18. Christos Mandzios, photo by M. Michalak

*methods. The simplicity of the form leads to harmony, and from there it is close to Beauty...*

– as Christos Mandzios concludes his many years of artistic activity<sup>27</sup>. In view of the sculptor's works, presented above along with his statements, it is difficult not to agree with him. On the one hand, he demonstrates a tendency towards formal experiments, to constant transgression of the boundaries of art, to functioning at the boundary of various artistic disciplines, and he strives for full autonomy and unconditional freedom in defining his own principles and goals of creative work, on the other hand, by taking care of the consistency of form and meaning, he consistently treats a significant part of his oeuvre as a medium of still other, non-formal values grounded in the transcendentals of classical Christian metaphysics. [fig. 18]

## Summary

The work of Christos Mandzios, a Greek born and resident in Poland, although formally diverse, multithreaded, going beyond traditional media, dis-

<sup>27</sup> Mandzios 2012, as fn. 1, p. 106.

ciplines and means of artistic expression, is related to the tradition of (ancient) Greek art, especially in the sense of understanding the essence of all creative activities in terms of Truth and Beauty. What can be considered a reminiscence of that bond is the presence of the human figure, taking the shape of an “anthropoid” (according to the artist’s definition), as if derived from pre-archaic times, from Cycladic or Mycenaean Bronze Age idols. Made of various materials – granite, bronze, wrapping paper, glass, bread, fire, earth, grain, grass, the “matter” of light and shadow – it becomes a carrier of existential, religious, spiritual and sometimes political meanings. In addition to permanent and ephemeral works, the sculptor undertakes para-artistic activities, usually in places marked by homelessness: in an orphanage, a prison, the Monar addiction rehabilitation centre, the Wrocław-Główny Railway Station. Apart from the series of works and performative activities entitled *Realizacje Paschalne* [Paschal Works], related to the symbolism and rituals of the Holy Week, the paper analyses the cycle *Zjawiska Światłne* [Light Phenomena], varied in artistic means and related to the metaphysics of light. Particular attention is paid to the happenings: *Wypalanie – Brama* [Burning out – Gate] and *Ślady* [Traces], performed on the walls of Prison No. 1 in Wrocław on 11<sup>th</sup> November 1997. On the one hand, the sculptor shows a strong inclination towards formal experiments, towards constantly transgressing the boundaries of art, to functioning at the boundary of various artistic disciplines; on the other hand, he consistently treats a significant part of his oeuvre as a medium of other, non-formal values, grounded in the transcendentals of classical Christian metaphysics.

**Keywords:** Christos Mandzios, sculpture, performative activities, art of light, art of collaboration, anthropoid, Paschal symbolism

dr hab. Renata Rogozińska  
Emeritus professor at the University of Arts  
Magdalena Abakanowicz in Poznań  
phone: 669 467 776  
email: r.rogozinska@wp.pl

Translated by Agnieszka Gicala

ognia, ziemi, ziarna, trawy, z „materii” światła i cienia – staje się nośnikiem znaczeń egzystencjalnych, religijnych, duchowych, niekiedy też politycznych. Obok realizacji trwałych i efemerycznych rzeźbiarz podejmuje działania paraplastyczne, zwykle w miejscach nacechowanych bezdomnością – w domu dziecka, więzieniu, Monarze, na Dworcu Kolejowym Wrocław Główny. Obok cyklu prac oraz działań performatywnych *Realizacje Paschalne*, mających związek z symboliką i obrzędowością Wielkiego Tygodnia, w artykule poddano analizie zróżnicowany w swych przejawach plastycznych cykl *Zjawiska Światłne*, związany z metafizyką światła. Osobną uwagą objęto akcje *Wypalanie – Brama* oraz zdarzenie *Ślady* przeprowadzone na murach Zakładu Karnego nr 1 we Wrocławiu 11 listopada 1997 r. Z jednej strony rzeźbiarz przejawia silną skłonność do eksperymentów formalnych, do ciągłego przekraczania granic sztuki, funkcjonowania na pograniczu różnych dyscyplin artystycznych; z drugiej konsekwentnie traktuje znaczną część swego dorobku jako medium innych, pozaformalnych wartości ugruntowanych na transcendentaliach klasycznej metafizyki chrześcijańskiej.

**Słowa kluczowe:** Christos Mandzios, rzeźba, działania performatywne, sztuka światła, sztuka współpracy, antropoid, symbolika paschalna

dr hab. Renata Rogozińska  
emerytowana profesor Uniwersytetu  
Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz  
w Poznaniu  
tel.: 669 467 776  
email: r.rogozinska@wp.pl

## Bibliografia

- Boczar M., *Grosseteste*, Warszawa 1994.
- Makarewicz Z., *Od portretów Antoniego Mehla do antropoidów Christosa Mandziosa. Wroclawska rzeźba figuralna w latach 1945–1999*, „Rzeźba Polska” VIII, 1996–1997.
- Mandzios Ch., *Autoreferat*, przygotowany w związku z ubieganiem się artysty o tytuł profesora na Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta, Wrocław 2012 [w maszynopisie].
- Panasiewicz A., *Światło w sztuce*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis” II, 2006.
- Skuteczność sztuki*, red. T. Załuski, Łódź 2014.
- Stróżewski W., *Z zagadnień piękna i dzieła sztuki*, w: *Historia filozofii średniowiecznej*, red. J. Legowicz, Warszawa 1979.
- Swieżawski S., *Robert Grosseteste filozof przyrody i uczoney*, w: *Charisteria. Rozprawy filozoficzne złożone w darze Władysławowi Tatarkiewiczowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. T. Czeżowski, Warszawa 1959.
- Tendera P., *Od filozofii światła do sztuki światła*, Kraków 2014.
- Trepczyński M., *Światło jako arché świata. Metafizyka światła Roberta Grosseteste*, „Ethos” 30, 2017, nr 3(119).

## Bibliography

- Boczar M., *Grosseteste*, Warszawa 1994.
- Makarewicz Z., *Od portretów Antoniego Mehla do antropoidów Christosa Mandziosa. Wroclawska rzeźba figuralna w latach 1945–1999*, „Rzeźba Polska” VIII, 1996–1997.
- Mandzios Ch., *Autoreferat*, [Summary of professional accomplishments] prepared as part of the artist's application for the title of professor at the Eugeniusz Geppert Academy Art and Design in Wrocław, 2012 [typescript].
- Panasiewicz A., *Światło w sztuce*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis” II, 2006.
- Skuteczność sztuki*, ed. T. Załuski, Łódź 2014.
- Stróżewski W., *Z zagadnień piękna i dzieła sztuki*, w: *Historia filozofii średniowiecznej*, ed. J. Legowicz, Warszawa 1979.
- Swieżawski S., *Robert Grosseteste filozof przyrody i uczoney*, in: *Charisteria. Rozprawy filozoficzne złożone w darze Władysławowi Tatarkiewiczowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, ed. T. Czeżowski, Warszawa 1959.
- Tendera P., *Od filozofii światła do sztuki światła*, Kraków 2014.
- Trepczyński M., *Światło jako arché świata. Metafizyka światła Roberta Grosseteste*, „Ethos” 30, 2017, no. 3(119).

## Bronze and glass in the symbology of liminal space. Between the sacred interior of the Christian temple and the secular exterior

Bronze and glass are materials that have been used for centuries in Christian church decoration. When these materials met on the border between the sacred and the secular, they acquired a special symbolic significance. Such an arrangement was predominantly found in the front façade of the church, with a carved bronze door and the window located on the axis above it which was glazed, often with colourful stained glass images. In this way there was a symbolic juxtaposition of material and colour: the carved bronze door in the earthly secular zone and the colourful glass paintings above it symbolising the sacred.

Bronze is a material of sculpture, which usually decorates the doors only on the outside and enters the space of the secular exterior. Its real three-dimensionality emphasises its material and earthly dimension, so that in the first centuries of Christianity it was recommended that sculpture could only be used outside the church, precisely in the decoration of church doors<sup>1</sup>. The coloured stained glass, which belongs to the domain of painting and is visible mainly inside the church, is associated with the symbolism of light (*lumen divinis*), sets the mood of the interior and creates the illusion of a metaphysical space, accessible only through contemplation and prayer<sup>2</sup>.

The interest in bronze and glass as well as in the form of carved doors and colourful stained glass windows, characteristic for medieval art, re-emerged in the 19<sup>th</sup> century along with the development of historical styles and grew in the 20<sup>th</sup> century, especially

<sup>1</sup> J. Królikowski, *Pierwotne kształtowanie się symboliki drzwi za pośrednictwem niektórych ich realizacji* [The Original Development of the Symbolism of the Door Through Some of its Implementations], in: *Fides ex Visu. U drzwi twoich* [Fides ex Visu. At Your Door], eds. R. Knapiński, A. Kramiszewska, Lublin 2013, p. 43.

<sup>2</sup> The symbolism of church doors and stained glass windows has been discussed in many publications. A comprehensive treatment of this issue can be found among others in: J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, [Le symbolisme du temple chrétien] transl. A. Laviqne, Kraków 1998.

## Brąz i szkło w symbolice przestrzeni granicznej. Między sacrum wnętrza świątyni chrześcijańskiej a zewnętrznym profanum

DOI: 10.15584/setde.2021.14.4

Brąz i szkło to materiały, które od wieków były wykorzystywane w wystroju świątyni chrześcijańskiej. Zestawione na granicy sacrum wnętrza świątyni i zewnętrznego profanum zyskiwały szczególne znaczenie symboliczne. Taki układ występował przede wszystkim w elewacji frontowej kościoła, w której znajdowały się rzeźbione drzwi z brązu, a okno umieszczone na osi powyżej było przeszklone, często barwnymi obrazami witrażowymi. W ten sposób symbolicznie przeciwstawiano materiał i barwę: rzeźbiony brąz drzwi w ziemskiej strefie profanum i ulokowane powyżej szklane barwne obrazy symbolizujące sacrum.

Brąz to materiał rzeźby, która zdobiąc najczęściej tylko zewnętrzne połacie drzwi, wkracza w przestrzeń zewnętrznego profanum. Swoją rzeczywistością trójwymiarowością podkreśla jego wymiar materialny i ziemski, tak iż w pierwszych wiekach chrześcijaństwa zalecano, aby rzeźbę można było stosować tylko na zewnątrz kościoła, właśnie w dekoracji wrót kościelnych<sup>1</sup>. Barwny witraż, który należy do dziedziny malarstwa, widoczny przede wszystkim wewnątrz kościoła, łączy się z symboliką światła (*lumen divinis*), buduje nastrój wnętrza i kreuje iluzję przestrzeni metafizycznej, dostępnej jedynie na drodze kontemplacji i modlitwy<sup>2</sup>.

Zainteresowanie brązem i szkłem oraz formą rzeźbionych drzwi i barwnych witraży charakterystyczne dla sztuki średniowiecznej powróciło w XIX stuleciu wraz z rozwojem stylów historycznych i nasiliło się w XX wieku, szczególnie w jego drugiej połowie, także w Polsce. Zjawisko obecne we współczesnej sztuce sakralnej łączy się z bardziej intensywnym wykorzystywaniem symboliki bramy w nauczaniu papieża i w życiu Kościoła przełomu tysiącleci<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> J. Królikowski, *Pierwotne kształtowanie się symboliki drzwi za pośrednictwem niektórych ich realizacji*, w: *Fides ex visu. U drzwi Twoich*, red. R. Knapiński, A. Kramiszewska, Lublin 2013, s. 43.

<sup>2</sup> Symbolice drzwi kościelnych z brązu oraz witraży poświęcono wiele publikacji. Syntetyczne ujęcie tej problematyki zawiera m.in.: J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, tł. A. Laviqne, Kraków 1998.

<sup>3</sup> Bulla Jana Pawła II *Aperite portas Redemptori* (<http://lp33>).

W tryptyku drzwi prowadzących do kościoła św. Maksymiliana w Oświęcimiu<sup>4</sup> wykonanych w latach 1986–1989 Jan Siek ukazał sceny oparte na dokumentacji fotograficznej z czasu działalności obozu Auschwitz, wpisane w ciąg narracji biblijnej (*Boże Narodzenie, Droga Krzyżowa*). Na drzwiach głównego wejścia [il. 1], w dolnej części kompozycji, rozgrywa się dramatyczna scena selekcji do gazu z charakterystycznymi sylwetkami esesmanów i ich ofiar. Powyżej unosi się samotna postać św. Maksymiliana w więziennym pasiaku, dominująca nad całością przedstawienia. Szereg szczelinowych okien nad wejściem zajmuje olbrzymi barwny witraż Jerzego Skąpskiego ukazujący apokaliptyczną wizję połączoną z apoteozą męczenników Oświęcimia: Maksymiliana Kolbego i Edyty Stein [il. 2]<sup>5</sup>. Wielobarwny, jakby niematerialny obraz utkany ze światła, który można podziwiać w pełni, tylko pozostając w świątyni, znajduje się bezpośrednio nad wejściem, ozdobionym realistycz-

de/strona-lp33/ind8.htm, dostęp: 13.01.2022) inaugurująca jubileusz roku 1983 rozpoczynała się odwołaniem do symboliki drzwi: „Drzwi Święte, które osobiście otworzę w Bazylice Watykańskiej w dniu 25 marca tego roku, niech będą znakiem i symbolem nowego przystępu do Chrystusa”. Myśl zawartą w bulli Jan Paweł II rozwinął w wywiadzie rzece wydanym w formie książki (*Przekroczyć próg nadziei. Jan Paweł II odpowiada na pytania Vittoria Messoriego*, Lublin 1994) i kolejnej bulli *Incarnationis mysterium* (<http://lp33.de/strona-lp33/ind8.htm>) ogłaszającej Wielki Jubileusz Roku 2000. Rozpoczęcie i zakończenie owego Roku Jubileuszowego podkreślała ceremonia otwarcia i zamknięcia Drzwi Świętych w kolejnych bazylikach patriarchalnych, podkreślająca wyjątkowość tego okresu czasu. Dla popularyzacji symboliki drzwi szczególnie znaczenie miał ogłoszony przez Franciszka Rok Święty Miłosierdzia (8 XII 2015–20 XI 2016), który upamiętniał 50-lecie zakończenia Soboru Watykańskiego II. Wtedy to Drzwi Święte po raz pierwszy zostały otwarte nie tylko w Rzymie, ale też w każdej diecezji, w kościołach katedralnych i szczególnie nawiedzanych sanktuariach. W bulli *Misericordiae vultus* ([https://www.vatican.va/content/francesco/en/apost\\_letters/documents/papa-francesco\\_bolla\\_20150411\\_misericordiae-vultus.html](https://www.vatican.va/content/francesco/en/apost_letters/documents/papa-francesco_bolla_20150411_misericordiae-vultus.html), dostęp: 13.01.2022) papież Franciszek pisał: „otworzę z radością Drzwi Święte. Z tej okazji staną się one Bramą Miłosierdzia, gdzie każdy wchodzący będzie mógł doświadczyć miłości Boga, który pociesza, przebacza i daje nadzieję [...]”. Postanawiam również, aby w tę właśnie niedzielę w każdym Kościele lokalnym, w kościołach o szczególnym znaczeniu, została otworzona na cały rok taka sama Brama Miłosierdzia”. W następnych akapitach papież porównuje bieg życia ludzkiego do pielgrzymki. Człowiek zatem to „viator, pielgrzym, który przemierza drogę aż do osiągnięcia pożądanego celu. Również po to, aby dotrzeć do Drzwi Świętych [...] przekraczając Drzwi Święte, pozwolimy się objąć miłosierdziu Bożemu i zaangażujemy się, byśmy byli miłośnikami dla innych [...] mając pełne zaufanie, że towarzyszy nam moc Zmartwychwstałego Pana”. W tym dokumencie Franciszek jeszcze kilkakrotnie wskazuje na przekroczenie Drzwi Świętych jako znak przemiany człowieka i doświadczenia obecności Boga, który „nigdy nie przestaje otwierać drzwi swojego serca”.

<sup>4</sup> G. Ryba, *Oświęcimskie drzwi z brązu. Przyczynek do ikonografii św. Maksymiliana Kolbe*, w: *Limen expectationis. Księga ku czci św. ks. prof. dr. hab. Zdzisława Klisia*, red. ks. J. Urban, ks. A. Witko, Kraków 2012, s. 299–310.

<sup>5</sup> M.J. Żychowska, *Witraże Jerzego Skąpskiego*, w: *Witraże Jerzego Skąpskiego. Monumentalne szkłem malowanie*, red. B. Fekecz-Tomaszewska, Wrocław 2005, s. 12–13.

in its second half, including in Poland. The phenomenon present in contemporary sacred art is connected with more intensive use of the gate as a symbol in the teaching of popes and in the life of the Church at the turn of the millennium<sup>3</sup>.

In the triptych of the door leading to St Maksymilian's Church in Oświęcim<sup>4</sup> made between 1986–1989, Jan Siek depicted scenes based on photographic documentation from the time when Auschwitz was in operation, embedded in a sequence of biblical narratives (*Nativity, the Way of the Cross*). On the door of

<sup>3</sup> The bull of John Paul II *Aperite portas Redemptori* (<http://lp33.de/strona-lp33/ind8.htm>, access date: 13.01.2022) inaugurating the Jubilee of 1983 began with a reference to the symbolism of the door: “Let the Holy Door, which I will personally open in the Vatican Basilica on 25 March this year, be a sign and symbol of a new admission to Christ”. John Paul II elaborated on the thought contained in the bull in a book-length interview (*Przekroczyć próg nadziei. Jan Paweł II odpowiada na pytania Vittoria Messoriego [Varcare la soglia della speranza]*, Lublin 1994) and his next bull *Incarnationis Mysterium* (<http://lp33.de/strona-lp33/ind8.htm>) announcing the Great Jubilee of 2000. The beginning and end of this Jubilee Year were highlighted by the opening and closing ceremonies of the Holy Door in successive patriarchal basilicas, distinctively emphasising the uniqueness of this period of time. Of particular importance for the popularisation of the symbolism of the doors was the Holy Year of Mercy proclaimed by Francis (8 December 2015 - 20 November 2016), which commemorated the 50th anniversary of the end of the Second Vatican Council. It was then that the Holy Door was opened for the first time not only in Rome, but also in every diocese, in cathedral churches and particularly popular shrines. In the bull *Misericordiae vultus* ([https://www.vatican.va/content/francesco/en/apost\\_letters/documents/papa-francesco\\_bolla\\_20150411\\_misericordiae-vultus.html](https://www.vatican.va/content/francesco/en/apost_letters/documents/papa-francesco_bolla_20150411_misericordiae-vultus.html), access date: 13.01.2022, English version [https://www.vatican.va/content/francesco/en/apost\\_letters/documents/papa-francesco\\_bolla\\_20150411\\_misericordiae-vultus.html](https://www.vatican.va/content/francesco/en/apost_letters/documents/papa-francesco_bolla_20150411_misericordiae-vultus.html), access date 16.03.2022) Pope Francis wrote: “I will have the joy of opening the Holy Door on the Solemnity of the Immaculate Conception. On that day, the Holy Door will become a Door of Mercy through which anyone who enters will experience the love of God who consoles, pardons, and instils hope. [...] On the same Sunday, I will announce that in every local church, at the cathedral – the mother church of the faithful in any particular area – or, alternatively, at the co-cathedral or another church of special significance, a Door of Mercy will be opened for the duration of the Holy Year”. In the following paragraphs the Pope compares human life to a pilgrimage. The human being is then “a viator, a pilgrim travelling along the road, making his way to the desired destination. Similarly, to reach the Holy Door [...] by crossing the threshold of the Holy Door, we will find the strength to embrace God's mercy and dedicate ourselves to being merciful with others [...] fully confident that the strength of the Risen Lord, who constantly supports us on our pilgrim way, will sustain us.” In this document Francis points out several more times the crossing of the Holy Door as a sign of the transformation of man and the experience of the presence of God who “never tires of casting open the doors of his heart”.

<sup>4</sup> G. Ryba, *Oświęcimskie drzwi z brązu. Przyczynek do ikonografii św. Maksymiliana Kolbe [The Bronze Door of Oświęcim. A Contribution to the Iconography of St. Maksymilian Kolbe]* in: *Limen expectationis. Księga ku czci św. ks. prof. dr. hab. Zdzisława Klisia [Limen expectationis. A Festschrift in Memory of the Late Fr. Prof. Zdzisław Klis]*, eds. Fr. J. Urban, Fr. A. Witko, Kraków 2012, pp. 299–310.



1. Jan Siek, *Drzwi z brązu*, 1986, kościół św. Maksymiliana Kolbego w Oświęcimiu, fot. G. Ryba

1. Jan Siek, *The Bronze Door*, 1986, the Church of St. Maksymilian Kolbe in Oświęcim, phot. G. Ryba

the main entrance [fig. 1], in the lower part of the composition, there is a dramatic scene of people being selected for gassing with characteristic silhouettes of SS men and their victims. Above, there is a solitary figure of St Maksymilian in a prison striped uniform, dominating the whole composition. A row of slit windows above the entrance is filled with a huge colourful stained glass window by Jerzy Skąpski showing an apocalyptic vision combined with the apotheosis of the martyrs of Auschwitz: Maksymilian Kolbe and Edith Stein [fig. 2]<sup>5</sup>. A multi-coloured, seemingly immaterial image woven from light, which can only be admired in its entirety from inside the church, is located directly above the entrance, decorated with realistic three-dimensional reliefs of uniform bronze colour, visible only outside the walls of the temple. In this way, the antinomy of the sacred of the interior and the secular of the exterior space is expressed also by the division into vertical zones.

Contemporary sacred art in Poland at the end of the 20<sup>th</sup> century often uses in a similar way the

nymi trójwymiarowymi płaskorzeźbami o jednolitej barwie brązu, widocznymi wyłącznie poza murami świątyni. W ten sposób antynomia sacrum wnętrza – profanum przestrzeni zewnętrznej zostaje wyrażona podziałem na strefy także w układzie wertykalnym.

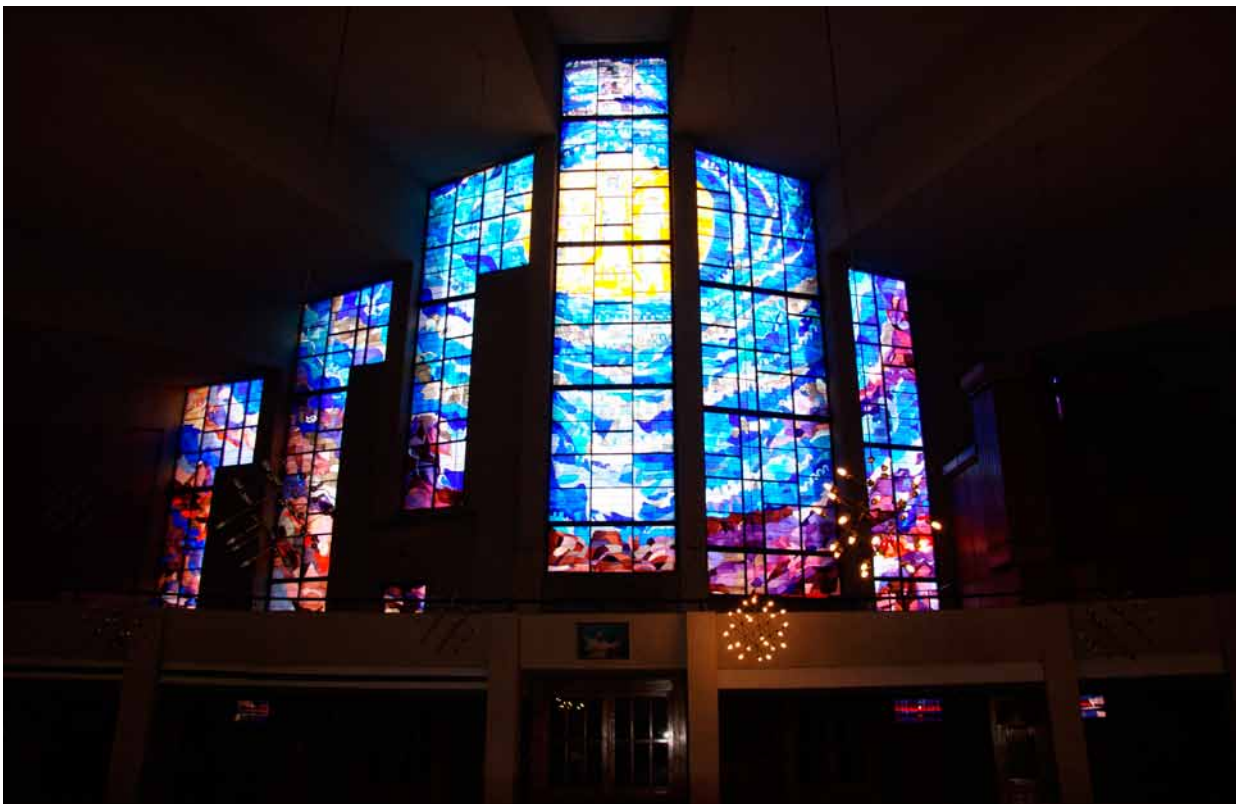
Współczesna sztuka sakralna w Polsce końca XX wieku często wykorzystuje w podobny sposób symbolikę zestawienia brązu i szkła. W katedrze rzeszowskiej sześciordzielne rzeźbione drzwi z brązu wykonane przez Zofię Miłal w 1991 roku przywołują liczne postaci i obrazy z najnowszej historii Polski, z dominującą postacią Jana Pawła II i biskupa Pelczara, propagatora kultu Serca Jezusowego, które stało się tematem współabstrakcyjnej kompozycji witrażowej Zygmunta Czyża, zamieszczonej powyżej<sup>6</sup>. Warto też wymienić dekorację drzwi autorstwa Bronisława Chromego (1999) i okna ponad nimi w elewacji frontowej kościoła Matki Bożej Niepokalanej w Nowym Sączu<sup>7</sup> czy w kościele pallotynów w Gdańsku, gdzie kontynuacją Drzewa Życia wyobrażonego na drzwiach według za-

<sup>5</sup> M.J. Żychowska, *Witraże Jerzego Skąpskiego [Stained Glass by Jerzy Skąpski]*, in: *Witraże Jerzego Skąpskiego. Monumentalne szkłem malowanie [Stained Glass by Jerzy Skąpski. Monumental Painting with Glass]*, ed. B. Fekecz-Tomaszewska, Wrocław 2005, pp. 12–13.

<sup>6</sup> A. Motyka, *Katedra rzeszowska*, w: *Encyklopedia Rzeszowa*, red. J. Draus i in., Rzeszów 2004, s. 216–217.

<sup>7</sup> G. Ryba, *Na granicy rzeczywistości. Mistrz, droga poznania mistycznego i artysta współczesny*, w: *Fides ex visu. Okiem mistyka*, red. A. Kramiszewska, Lublin 2012, s. 249–255.





2. Jerzy Skąpski, *Witraż*, 1994, kościół św. Maksymiliana Kolbego w Oświęcimiu, fot. G. Ryba

2. Jerzy Skąpski, *Stained-Glass Window*, 1994, the Church of St. Maksymilian Kolbe in Oświęcim, phot. G. Ryba

mysłu Janiny Stefanowicz-Schmidt (1986) jest rzeczywiste drzewo widoczne w oknie z wnętrza świątyni.

Obok przykładów świadczących o ciągłości tradycji na początku XXI wieku pojawiają się, szczególnie w krajach Europy Zachodniej, poszukiwania nowego zestawienia brązu (lub szerzej, metalu<sup>8</sup>) i szkła, które odzwierciedlałoby przemiany zachodzące współcześnie w odniesieniu do relacji pomiędzy sacrum i profanum oraz przestrzeni granicznej pomiędzy nimi. Zwraca się uwagę na specyfikę drzwi nie jako sztywnej przegrody, ale dynamicznej formy plastycznej, dominującej w kształtowaniu przestrzeni granicznej między sacrum a profanum, i właśnie ta problematyka budzi coraz większe zainteresowanie twórców. Częściej też w opracowaniu drzwi kościelnych jako podstawowe zagadnienie artystyczne akcentuje się przestrzeń wejścia (*Eingangsbereich*). Podkreśla się, że „ten obszar, na którym dwie sfery [sacrum i profanum] się stykają, należy kształtować ze szczególną wrażliwością”<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Artykuł niniejszy został poświęcony przede wszystkim realizacjom wykonanym z brązu i dętego podkreślono to w tytule tekstu. Wykorzystanie innych metali przytoczone w kilku przykładach łączy się przede wszystkim ze zmianą ich funkcji najczęściej redukowanej do stelażu podtrzymującego szklane płaszczyzny.

<sup>9</sup> M. Struck, *Relaunch Wegenkirche*, „Das Münster” 2012, nr 1, s. 28: „Besonders sensibel zu gestalten ist jener Bereich, an dem diese beiden entgegengesetzten Sphären sich berühren”.

symbolism of the combination of bronze and glass. In Rzeszów Cathedral, the six-piece sculpted bronze door made by Zofia Miśtał in 1991 refers to numerous figures and images from recent Polish history, with the dominating figure of John Paul II and Bishop Pelczar, the promoter of the cult of the Sacred Heart of Jesus, which became the subject of a semi-abstract stained glass composition by Zygmunt Czyż, shown above<sup>6</sup>. It is also worth mentioning the decoration of the door by Bronisław Chromy (1999) and the windows above it in the front façade of the Church of the Immaculate Mother of God in Nowy Sącz<sup>7</sup>, or in the Pallottine Church in Gdansk, where a continuation of the Tree of Life depicted on the door designed by Janina Stefanowicz-Schmidt (1986) is the actual tree visible through the window from inside the church.

<sup>6</sup> A. Motyka, *Katedra rzeszowska [Rzeszów Cathedral]*, in: *Encyklopedia Rzeszowa [The Rzeszów Encyclopedia]*, ed. J. Draus et al., Rzeszów 2004, pp. 216–217.

<sup>7</sup> G. Ryba, *Na granicy rzeczywistości. Mistrz, droga poznania mistycznego i artysta współczesny [On the Verge of Reality. The Mystic, the Path of Mystical Experience, and the Contemporary Artist]*, in: *Fides ex visu. Okiem mistyka [Fides ex visu. Through the Eyes of The Mystic]*, ed. A. Kramiszewska, Lublin 2012, pp. 249–255.

3. Lello Scorzelli, *Porta del Cielo*, drzwi z brązu z elementami ze srebra i marmuru, 1992, fragment, kościół św. Piotra w Portovenere, fot. według: <https://www.salentoacolory.it/la-chiesa-san-pietro-portovenere/>  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/67/Portovenere\\_Church\\_of\\_San\\_Pietro\\_door\\_%281437301841%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/67/Portovenere_Church_of_San_Pietro_door_%281437301841%29.jpg)

3. Lello Scorzelli, *Porta del Cielo*, the bronze door with silver and marble elements, 1992, a fragment, St Peter's Church in Portovenere, phot. after: <https://www.salentoacolory.it/la-chiesa-san-pietro-portovenere/>  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/67/Portovenere\\_Church\\_of\\_San\\_Pietro\\_door\\_%281437301841%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/67/Portovenere_Church_of_San_Pietro_door_%281437301841%29.jpg)



Apart from the examples proving the continuity of the tradition in the early 21<sup>st</sup> century, some artists, especially in Western Europe, have started a search for a new combination of bronze (or more broadly, metal<sup>8</sup>) and glass that would reflect the transformations taking place today with regard to the relationship between the sacred and the secular and the liminal space between them. Attention is paid to the special character of the door, not as a rigid partition but as a dynamic artistic form, dominant in the formation of the liminal space between the sacred and the secular, and it is precisely this issue that is attracting increasing interest among artists. It is also becoming more and more common in the study of church doors that the space of the entrance (*Eingangsbereich*) is highlighted as a fundamental artistic issue. It is emphasised that “this area, where the two spheres [sacred and profane] meet, must be shaped with particular sensitivity”<sup>9</sup>. The dominant tendency is to abolish clear-cut divisions in favour

<sup>8</sup> The present article is concerned mostly with works made of bronze, which is why it has been emphasised in the title of the text. In the few cited examples when other metals are used, their function is usually reduced to a frame supporting glass planes.

<sup>9</sup> M. Struck, *Relaunch Wegenkirche*, „Das Münster” 2012, no. 1, p. 28: „besonders sensibel zu gestalten ist jener Bereich an dem diese beiden entgegengesetzten Sphären sich berühren”.

Dominuje tendencja znosząca jednoznaczne podziały na rzecz raczej zacierania granic i tworzenia wrażenia przenikania przestrzeni.

Zainteresowanie przestrzenią graniczną jako elementem, który łączy obie sfery, znajduje odzwierciedlenie w pracach artystów i bywa wyrażane w różny sposób i w rozmaitej formie. Do kompozycji ukazanych na drzwiach wprowadza się barwę, zacieraając granicę między malarstwem a rzeźbą, które wcześniej przeciwstawiano w opozycji sacrum – profanum. Na drzwiach Lella Scorzello (1992) w romańskim kościele św. Piotra we włoskim Portovenere<sup>10</sup> dominuje abstrakcyjna dwubarwna kompozycja, w którą wpisano elementy rzeźbiarskie ukazujące realistycznie ujęte postaci [il. 3]. Kościół wzniesiono na skalistym cyplu otoczonym przez morze i do tego malowniczego otoczenia nawiązuje dekoracja drzwi, do której wykorzystano także elementy ze srebra i marmuru<sup>11</sup>. Analogiczne rozwiązania z wykorzystaniem

<sup>10</sup> F. Mauriac, M. Semino, *La Porta del cielo di Lello Scorzelli in San Pietro a Portovenere*, Roma 1993.

<sup>11</sup> “Solitamente una porta unisce o separa due spazi, in questo caso si tratta di un punto d’incontro tra la natura bellissima e quell’interno, opera dell’uomo, ricco di evocazioni storiche e religiose. L’artista coglie subito l’importanza di non ostacolare, né separare lo spazio naturale da quello sacro, perciò tenta una piacevole fusione tra l’opera naturale e quella artificiale [...]. Due campi distesi



4. Paolo Borghi, drzwi z brązu, 2000, sanktuarium S. Francesco di Paola w Cosenzy, fot. według: [https://www.santuariopaola.it/nuevo/index.php?option=com\\_content&view=article&id=68&Itemid=160](https://www.santuariopaola.it/nuevo/index.php?option=com_content&view=article&id=68&Itemid=160).

4. Paolo Borghi, the bronze door, 2000, the shrine of S. Francesco di Paola in Cosenza, phot. after: [https://www.santuariopaola.it/nuevo/index.php?option=com\\_content&view=article&id=68&Itemid=160](https://www.santuariopaola.it/nuevo/index.php?option=com_content&view=article&id=68&Itemid=160).

kompozycji barwnych stosują: Angelica Ballan w opracowaniu wrót do kościoła Il Gesu Divino Maestro w Rzymie<sup>12</sup>, Paolo Borghi w sanktuarium S. Francesco di Paola w Cosenzy (2000) [il. 4] czy Leonhard Eder w drzwiach do kościoła św. Michała w Rheinfelden (1992–1993) w Badenii<sup>13</sup>.

W innych rozwiązaniach występują elementy ze szkła wstawiane w kompozycje rzeźbiarskie na skrzydłach w formie swoistych inkrustacji. W sanktuarium

come spiagge solari di metallo chiaro, disegnati a lambire lo sfondo e il metallo scuro marchiato a rappresentare profondità marine” (Ch. Salvini, *La chiesa di San Pietro sul Promontorio di Portovenere*, <http://www.neldeliriononeromaisola.it/2021/01/347214/> dostęp: 7.01.2022).

<sup>12</sup> M. Apa, *Unità e crisi del racconto. La porta nel XX secolo*, <https://www.koinemagazine.it/edilizia-di-culto/unita-e-crisi-del-racconto-la-porta-nel-xx-secolo>, dostęp: 2.10.2021; P. Pais, *La fede fatta arte nell'opera di Suor Angelica Ballan*, *Voce Serafica*, maj 2009, <https://www.voceserafica.it/articolo.asp?ID=1436&idmagazine=2009005>, dostęp: 4.01.2022.

<sup>13</sup> Pierwsze doświadczenia z wprowadzaniem elementów barwnych do drzwi z brązu miały miejsce między innymi w twórczości Ewalda Mataré (*Brama Zwiastowania* w katedrze w Salzburgu, 1956–1957).

of blurring the boundaries and creating the impression of permeating spaces.

The interest in the liminal space as an element which connects the two spheres is reflected in the works of artists and is expressed in various ways and forms. Colour is introduced into compositions depicted on doors, thus blurring the boundary between painting and sculpture, which had previously been juxtaposed in the opposition between the sacred and the secular. The door by Lello Scorzelli (1992) in the Romanesque Church of St Peter in Portovenere, Italy<sup>10</sup> is dominated by an abstract two-colour composition, in which sculptural elements showing realistically depicted figures have been inserted [fig. 3]. The church was built on a rocky promontory surrounded by the sea and the decoration of the door, which also uses silver and marble elements, refers to this picturesque surrounding<sup>11</sup>. Similar solutions using

<sup>10</sup> F. Mauriac, M. Semino, *La Porta del cielo di Lello Scorzelli in San Pietro a Portovenere*, Roma 1993.

<sup>11</sup> “Solitamente una porta unisce o separa due spazi, in questo caso si tratta di un punto d’incontro tra la natura bellissima e

colour compositions are employed by: Angelica Ballan in her design of the church gates at Il Gesu Divino Maestro in Rome<sup>12</sup>, Paolo Borghi in the shrine of S. Francesco di Paola in Cosenza (2000) [fig. 4], and Leonhard Eder in the door of St Michael's Church in Rheinfelden (1992–1993) in Baden<sup>13</sup>.

Other approaches feature glass elements inserted into sculptural compositions on the leaves in the form of a kind of inlay. In the Shrine of the Sacred Heart of Jesus (1998–2014) in Ca' Staccolo near Urbino, Walter Valentini's tall bronze door made with coloured glass elements is intended to be "a perfect meeting of earth and heaven, of humanity and divinity"<sup>14</sup>. The door made by Armando Marrocco for the Cathedral of Lecce (2000) features a depiction of Christ as "the light of the world", shown between the celestial bodies – the sun and the moon, pictured as two glass spheres [fig. 5]<sup>15</sup>.

In the art of the late twentieth and early twenty-first centuries, there are increasingly frequent attempts at more or less subtle combinations of bronze surfaces and whole panes of uncoloured glass in church portals. These are largely intended to emphasise the rather ambiguous division between the two zones, which is, probably independently of the authors' intentions, in a way a sign of the fluidity and relativity of contemporary culture. Josef Subirachs, in the door to the Sagrada Familia basilica in Barcelona, used a direct juxtaposition of a bronze panel and a sheet of glass reflecting the sky<sup>16</sup>. In the Church of St. John of Capistrano in Munich, the heavy bronze carved door, placed by Heinrich Kirchner in a glazed façade (1960)

quell'interno, opera dell'uomo, ricco di evocazioni storiche e religiose. L'artista coglie subito l'importanza di non ostacolare, né separare lo spazio naturale da quello sacro, perciò tenta una piacevole fusione tra l'opera naturale e quella artificiale [...]. Due campi distesi come spiagge solari di metallo chiaro, disegnati a lambire lo sfondo e il metallo scuro marchiato a rappresentare profondità marine" (Ch. Salvini, *La chiesa di San Pietro sul Promontorio di Portovenere*, <http://www.neldeliriononeromaisola.it/2021/01/347214/> access date: 7.01.2022).

<sup>12</sup> M. Apa, *Unità e crisi del racconto. La porta nel XX secolo*, <https://www.koinemagazine.it/edilizia-di-culto/unita-e-criisi-del-racconto-la-porta-nel-xx-secolo>, access date: 2.10.2021; P. Pais, *La fede fatta arte nell'opera di Suor Angelica Ballan*, *Voce Serafica*, May 2009, <https://www.voceserafica.it/articolo.asp?ID=1436&idmagazine=2009005>, dostęp: 4.01.2022.

<sup>13</sup> The first experiments with introducing colour elements in bronze doors were made, among others, in the work of Ewald Mataré (The Annunciation Gate in Salzburg Cathedral, 1956-1957).

<sup>14</sup> „un perfetto incontro tra terra e cielo, tra umanità e divinità" (*„La Porta del cielo" di Walter Valentini – Urbino*. <http://www.laprimaweb.it/2010/06/15/porta-cielo-walter-valentini-urbino/>, access date: 3.03.2017); *Santuario di Sacro Cuore di Gesù. Un convegno e il completamento*, „Corriere Adriatico" no. 42, 16.11.2016, p. 2.

<sup>15</sup> *Armando Marrocco. Pregare col bronzo*, intr. P. Restany, Cinisello Balsamo, 2000.

<sup>16</sup> A. Puig i Tarrech, *Las puertas de la basilica de la Sagrada Familia de Barcelona*, „Anuario de Historia de la Iglesia" XXII, 2013, pp. 235–255.



5. Armando Marrocco, drzwi z brązu, 2000, katedra w Lecce, fot. według: <https://cubro.it/realizzazioni/portale-duomo-lecce/>

5. Armando Marrocco, the bronze door, 2000, the cathedral in Lecce, phot. after: <https://cubro.it/realizzazioni/portale-duomo-lecce/>

Serca Jezusowego (1998–2014) w Ca' Staccolo koło Urbino wysokie szpizowe drzwi Waltera Valentiniego wykonane z użyciem elementów z barwnego szkła mają stanowić „doskonałe spotkanie pomiędzy ziemią i niebem, między ludzkością a boskością"<sup>14</sup>. W drzwiach wykonanych przez Armanda Marrocca do katedry w Lecce (2000) znajduje się przedstawienie Chrystusa jako „światłości świata” ukazanego pomiędzy ciałami niebieskimi – Słońcem i Księżycem, wyobrażonymi jako dwie szklane kule [il. 5]<sup>15</sup>.

W sztuce przełomu XX i XXI wieku w portalach kościelnych można zaobserwować coraz częściej próby mniej lub bardziej subtelnych połączeń powierzchni z brązu i całych tafli niebarwionego szkła. Mają one w dużej mierze podkreślić raczej niejednoznaczność podziału na obie strefy, która stanowi, zapewne nie-

<sup>14</sup> „un perfetto incontro tra terra e cielo, tra umanità e divinità" (*„La Porta del cielo" di Walter Valentini – Urbino*. <http://www.laprimaweb.it/2010/06/15/porta-cielo-walter-valentini-urbino/>, dostęp: 3.03.2017); *Santuario di Sacro Cuore di Gesù. Un convegno e il completamento*, „Corriere Adriatico" nr 42, 16 XI 2016, s. 2.

<sup>15</sup> *Armando Marrocco. Pregare col bronzo*, wst. P. Restany, Cinisello Balsamo 2000.



6. Heinrich Kirchner, drzwi z brązu, 1960, kościół św. Jana Kapistrana w Monachium, fot. według: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portal\\_St.\\_Johann\\_von\\_Capistran\\_Muenchen-1.jpg?uselang=deu](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portal_St._Johann_von_Capistran_Muenchen-1.jpg?uselang=deu)

6. Heinrich Kirchner, the bronze door, 1960, the Church of St John of Capistrano in Munich, phot. after: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portal\\_St.\\_Johann\\_von\\_Capistran\\_Muenchen-1.jpg?uselang=deu](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portal_St._Johann_von_Capistran_Muenchen-1.jpg?uselang=deu)



7. Josef Oberberger, *Drzewo Jessego*, witraż, 1960, kościół św. Jana Kapistrana w Monachium, fot. według: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:M%C3%BCnchen,\\_St.\\_Johannes\\_von\\_Capistran\\_\(Bogenhausen\)\\_13.jpg?uselang=de](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:M%C3%BCnchen,_St._Johannes_von_Capistran_(Bogenhausen)_13.jpg?uselang=de)

7. Josef Oberberger, *The Tree of Jesse*, stained glass, 1960, the Church of St John of Capistrano in Munich, phot. after: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:M%C3%BCnchen,\\_St.\\_Johannes\\_von\\_Capistran\\_\(Bogenhausen\)\\_13.jpg?uselang=de](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:M%C3%BCnchen,_St._Johannes_von_Capistran_(Bogenhausen)_13.jpg?uselang=de)



8, 8a. Kościół Przemienienia Pańskiego, San Miniato Basso, 2009, elewacja frontowa, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c1/Nuova\\_parrocchia\\_Trasfigurazione\\_San\\_Miniato\\_Basso.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c1/Nuova_parrocchia_Trasfigurazione_San_Miniato_Basso.JPG)

8, 8a. The Church of Transfiguration, San Miniato Basso, 2009, the front façade, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c1/Nuova\\_parrocchia\\_Trasfigurazione\\_San\\_Miniato\\_Basso.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c1/Nuova_parrocchia_Trasfigurazione_San_Miniato_Basso.JPG)

that reflects the surrounding landscape, gives the impression of a free-standing visual art form [fig. 6]<sup>17</sup>. The church gate is topped with a stained glass window by Josef Oberberger, visible from inside, which depicts the Tree of Jesse and was painted in bold tones of blue and green with red accents [fig. 7]. It runs along the whole height of the façade, dominating the austere, circular interior of the church. The stained glass window is surrounded by transparent panes of glass influencing the expressive character of the colourful image in the middle, which to a greater extent than in traditional solutions is dependent on the season of the year and type of light. At the same time, the colourless glazing in a way introduces elements of the church's surroundings into the interior, integrating the external secular with the internal sacred in the entrance area. A similar solution combining carved doors, stained glass and clear panes of glass was used in the entrance to the Church of the Transfiguration in San Miniato Basso, Italy, also built on a central plan [fig. 8, 8a]<sup>18</sup>. There, however, thanks to Alban Poli's subtle design of the compositions placed on the bronze doors (2009), an effect of a synthesis of delicate relief and images reflected in the glazing framing

zależnie od intencji autorów, w pewnym sensie znak płynności i relatywności kultury współczesnej. Josef Subirachs w drzwiach do bazyliki Sagrada Familia w Barcelonie zastosował bezpośrednie połączenie płyty brązowej i tafli szklanej, w której odbija się niebo<sup>16</sup>. W kościele św. Jana Kapistrana w Monachium ciężkie rzeźbione w brązie drzwi, umieszczone przez Heinricha Kirchnera w przeszklonej elewacji (1960), która odbija otaczający pejzaż, sprawiają wrażenie formy plastycznej wolno stojącej [il. 6]<sup>17</sup>. Wrota kościelne wieńczy widoczny od wewnątrz witraż Josefa Oberbergera, który ukazuje Drzewo Jessego i jest utrzymany w mocnych tonach błękitu i zieleni z akcentami czerwieni [il. 7]. Przebiega on na całej wysokości elewacji, dominując nad surowym, kolistym wnętrzem świątyni. Witraż otaczają przejrzyste tafle szkła wpływające na ekspresję barwnego obrazu pośrodku, który w większym stopniu niż w tradycyjnych rozwiązaniach jest uzależniony w odbiorze od pory roku i rodzaju światła. Jednocześnie bezbarwne przeszklenia niejako wprowadzają do wnętrza elementy otoczenia świątyni, integrując w strefie wejścia zewnętrzne profanum z wewnętrznym sacrum. Podobne rozwiązanie łączące rzeźbione drzwi, witraż

<sup>17</sup> The door shows scenes from the Old Testament: Adam and Eve, Abraham's Sacrifice, Elijah; from the New Testament: Annunciation, Crucifixion, Resurrection.

<sup>18</sup> L. Niccolai, *La chiesa della Trasfigurazione a San Miniato Basso. Note storiche, artistiche e liturgiche*, San Miniato, 2019.

<sup>16</sup> A. Puig i Tarrech, *Las puertas de la basilica de la Sagrada Familia de Barcelona*, „Anuario de Historia de la Iglesia” XXII, 2013, s. 235–255.

<sup>17</sup> Na drzwiach ukazano przedstawienia ze Starego Testamentu: Adama i Ewę, Ofiarę Abrahama, Eliasza, z Nowego Testamentu zaś: Zwiastowanie, Ukrzyżowanie, Zmartwychwstanie.



9. Albano Poli, drzwi z brązu, kościół Przemienienia Pańskiego, San Miniato Basso, 2009, fot. według: <https://viafrancigena.visittuscany.com/site/en/points-of-interest/chiesa-della-trasfigurazione/>

9. Albano Poli, the bronze door, the Church of Transfiguration, San Miniato Basso, 2009, phot. after: <https://viafrancigena.visittuscany.com/site/en/points-of-interest/chiesa-della-trasfigurazione/>

i przejrzyste tafle szkła zastosowano w aranżacji wejścia do kościoła Przemienienia Pańskiego we włoskim San Miniato Basso, wzniesionego również na planie centralnym [il. 8, 8a]<sup>18</sup>. Tam jednak dzięki subtelnemu opracowaniu przez Albana Poliego kompozycji umieszczonych na drzwiach z brązu (2009) uzyskano efekt syntezy delikatnego reliefu i obrazów odbijających się w przeszkleniach obramiających wrota kościelne [il. 9]. Utrzymany w pastelowych barwach transparentny witraż nad wejściem, zaprojektowany przez tegoż artystę, dopełnia kompozycję, nawiązując również do tradycyjnego zestawienia materiałów i związanej z nim symboliki<sup>19</sup>. Drzwi z brązu otoczone szklanymi bezbarwnymi płaszczyznami z wtopionymi w nie płatkami złota zdobią także wejście do kościoła św. Rodziny z Nazaretu w Grassobbio koło Bergamo (2010).

<sup>18</sup> L. Nicolai, *La chiesa della Trasfigurazione a San Miniato Basso. Note storiche, artistiche e liturgiche*, San Miniato, 2019.

<sup>19</sup> Porównaj przytoczone uprzednio przykłady z kościoła św. Maksymiliana w Oświęcimiu czy katedry rzeszowskiej. W San Miniato Basso zarówno płaskorzeźby w brązie, jak i barwne obrazy na drzwiach to kompozycje abstrakcyjne.

the church gates was achieved [fig. 9]. A transparent stained glass window above the entrance, kept in pastel colours and designed by the same artist, completes the composition, also referring to the traditional combination of materials and the symbolism related to it<sup>19</sup>. A bronze door surrounded by colourless glass planes with gold flakes embedded in them also adorns the entrance to the Church of the Holy Family of Nazareth in Grassobbio near Bergamo (2010).

Mario Botta at the Church of John XXIII in Paderno di Seriate (2004)<sup>20</sup> emphasised in a surprising way the opposition of metal and glass within the main entrance to the building [fig. 10]. In the recess of the portal formed by a layer of large glass plates of a neutral greyish colour the architect placed a smoothly polished square of metal door, which, reflecting the light, creates a bright spot accentuating the entrance to the temple. Thus, the artist, by bringing out the expressiveness of both materials, which differs from the one usually used, also changes their symbolic meaning in the architecture of the building. On the inside, however, another layer of glass plates surrounding the entrance was covered with a turbulent abstract pattern contrasting with the warm brown tones of the gates, which harmonises with the colour scheme of the nave. Inside the building, the glazing in the door frame corresponds with the play of light used as a basic means of building the symbolic space of the temple [fig. 11].

Christian Rösner used the combination of metal and glass in yet another way. In the portal of the northern elevation of the Gothic church of St. Clare in Nuremberg, a double door was inserted (2008). The external, metal one consists of horizontal, unconnected metal strips creating openwork gaps [fig. 12]. In the internal one, the author of the arrangement put together narrow, horizontally arranged metal and glass elements. The composition of stripes thus created was repeated within a small vestibule and chapel, entered through the door. In this way a unity of the interior and entrance area was achieved<sup>21</sup>. It should be emphasised that the glass elements are at the same time carriers of artificial light, which works through the rhythm and undulation of parallel lines [fig. 13]. LED light is also an integral part of the structure made of crystal glass, designed by Valerio Paoloni and supported on a metal construction, which was inserted in 2020 in the entrance of the Church of the most Holy Name

<sup>19</sup> Cf. the examples cited above from St Maksymilian's Church in Oświęcim or the Rzeszów Cathedral. In San Miniato Basso, both the bronze reliefs and the colourful paintings on the doors are abstract compositions.

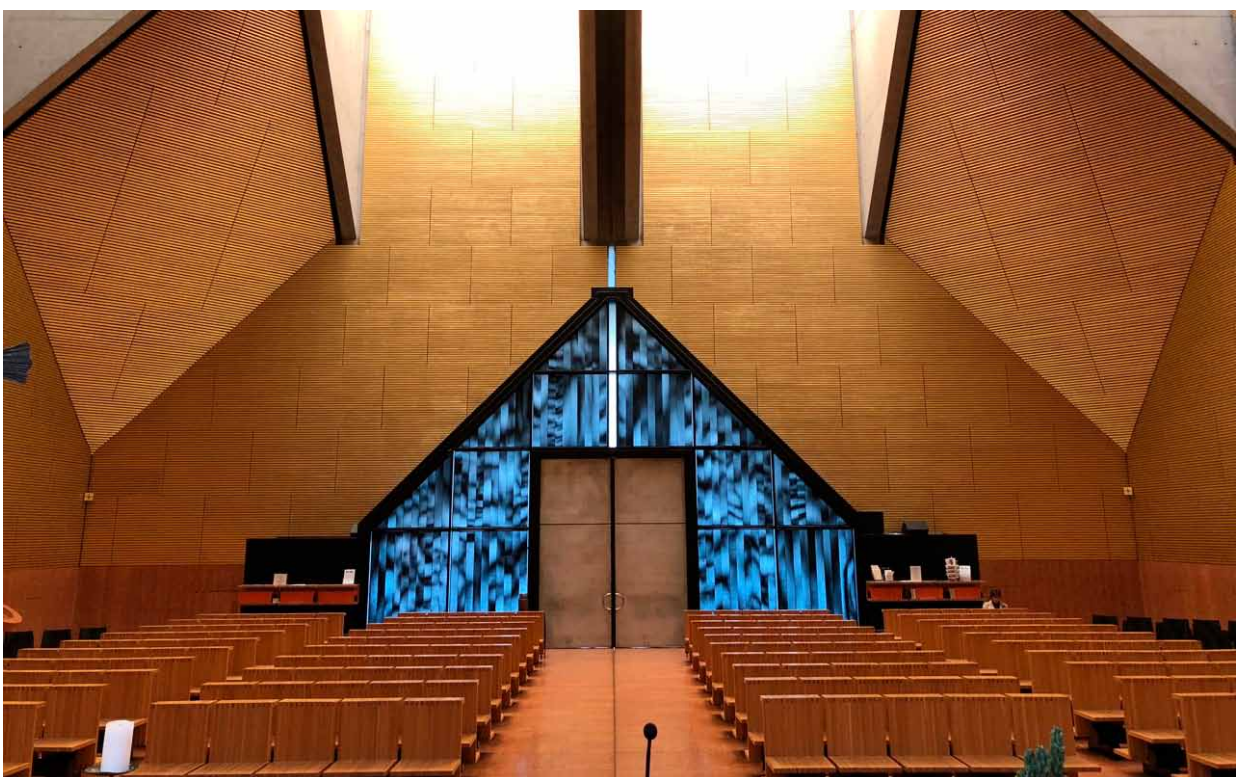
<sup>20</sup> M. Botta, *Chiesa a Seriate: Centro pastorale Giovanni XXIII*, Milano 2004.

<sup>21</sup> M. Struck, *Relaunch Wegkirche*, "Das Münster" 2012, no. 1, pp. 28-29.



10. Mario Botta, kościół Jana XXIII, Paderno di Seriate, 2004, elewacja frontowa, fot. według: [http://sacrank.altervista.org/mario-botta-centro-pastorale-giovanni-xxiii/?doing\\_wp\\_cron=1641584721.2991070747375488281250](http://sacrank.altervista.org/mario-botta-centro-pastorale-giovanni-xxiii/?doing_wp_cron=1641584721.2991070747375488281250)

10. Mario Botta, the Church of John XXIII, Paderno di Seriate, 2004, the front façade, phot. after: [http://sacrank.altervista.org/mario-botta-centro-pastorale-giovanni-xxiii/?doing\\_wp\\_cron=1641584721.2991070747375488281250](http://sacrank.altervista.org/mario-botta-centro-pastorale-giovanni-xxiii/?doing_wp_cron=1641584721.2991070747375488281250)



11. Mario Botta, kościół Jana XXIII, Paderno di Seriate, 2004, wnętrze, fot. według: <https://www.terredelvescovado.it/arte/chiesa-beato-giovanni-xiii-e-centro-pastorale-wAtzx7DxhI>

11. Mario Botta, the Church of John XXIII, Paderno di Seriate, 2004, interior, phot. after: <https://www.terredelvescovado.it/arte/chiesa-beato-giovanni-xiii-e-centro-pastorale-wAtzx7DxhI>





12. Christian Rösner, portal, 2008, kościół św. Klary w Norymberdze, elewacja północna, fot. według: M. Struck, *Relaunch Wegekirche*, „Das Münster” 2012, nr 1, s. 28.

12. Christian Rösner, the portal, 2008, St Clare's Church in Nuremberg, the northern elevation, phot. after: M. Struck, *Relaunch Wegekirche*, „Das Münster” 2012, no. 1, p. 28.

Mario Botta w kościele Jana XXIII w Paderno di Seriate (2004)<sup>20</sup> podkreślił w obrębie głównego wejścia do budowli w zaskakujący sposób opozycję metalu i szkła [il. 10]. Architekt umieścił we wnęce portalu utworzonego z warstwy dużych płyt szklanych o neutralnej szarawej barwie gładko wypolerowany kwadrat metalowych drzwi, które odbijając światło, tworzą jasną plamę akcentującą wejście do świątyni. Tym samym artysta, wydobywając odmienną od wykorzystywanej zazwyczaj ekspresję obu materiałów, dokonuje w konsekwencji także zmiany ich znaczenia symbolicznego w architekturze budowli. Natomiast od strony wewnętrznej kolejna warstwa szklanych płyt otaczających wejście pokryta została niespokojnym abstrakcyjnym wzorem przeciwstawiającym się ciepłym tonom brązu wrót, który współgra z kolorystyką nawy. We wnętrzu budowli przeszklenia w oprawie drzwi korespondują z grą światła zastosowaną jako podstawowy środek budowy przestrzeni symbolicznej świątyni [il. 11].

<sup>20</sup> M. Botta, *Chiesa a Seriate: Centro pastorale Giovanni XXIII*, Milano 2004.

of Mary at Trajan's Forum in Rome [fig. 14, 15]. The crystal is decorated with a delicate relief based on the patterns of icon painting, and appropriately applied techniques give the impression that the depicted scenes were seemingly drawn with luminous lines<sup>22</sup>.

Sometimes metal is also subordinated to sophisticated compositions, in which glass panels become the

<sup>22</sup> „Al centro, la scena dell'Annunciazione. Per questo abbiamo voluto raccontare, al centro della bussola il mistero dell'Incarnazione in cui Maria entra nel cuore della Trinità. A conferma di questo, sopra l'Annunciazione è rappresentato il banchetto della Trinità del pittore russo Andrej Rublov. [...] Maria accogliendo le parole dell'Angelo diventa dimora della Trinità e noi attraverso la Vergine entriamo in intimità con Dio. Attraverso Maria, Dio trova il modo di prendere parte alla storia dell'umanità, di assumere la fragilità e rendere la fragilità il mezzo della salvezza. In Maria Dio si allea con l'uomo e allo stesso tempo in Maria l'umanità è chiamata ad allearsi con Dio. [...] Sul lato destro, punto di accesso alla chiesa, sono raffigurati i santi Pietro e Paolo ai piedi di una croce A sinistra si contemplano due angeli oranti intorno a un albero di ulivo, simbolo di Cristo, e il sacrificio di Isacco che è al contempo il sacrificio della paternità di Abramo, chiamato a legarsi non al dono che ha ricevuto, ma a Colui che glielo ha donato” (*Nuova bussola d'ingresso della Chiesa di Santissimo Nome di Maria*, <https://www.ssnomemaria.it/la-bussola-di-ingresso/15-l-inaugurazione-della-porta.html>, access date: 5.01.2022).

primary material of the gate, intended to define the function of the liminal zone as connecting rather than dividing. This is the nature of the works of Andreas Horlitz, who described one of his projects as follows<sup>23</sup>:

*The entire surface of the gates will be covered with mirror glass that is partially engraved with a motif which is a representation of so-called Transverse Light Waves borrowed from quantum optics [...]. Reflective areas in the glass form a vivid surface reflecting the surroundings and the viewer, which never looks the same due to the constantly changing constellations in the urban environment and the changing light [...] The play with transparency, translucence and transcendence is intended to thematise openness, invitation to dialogue, communication, ecumenism, and Christian togetherness.*<sup>24</sup>.

Another reference to this idea can be found in the architectural form of the Church of the Heart of Jesus in Munich, where the entire façade of the building, consisting of glass panes supported on metal trusses, is a huge gateway that opens outwards<sup>25</sup>.

Also noteworthy is the use of openwork sculptural forms in church doors, which are a variant of grilles and complemented by panes of glass. In the entrances to Washington Cathedral – designed by Ulrich Hen in 1979, 1984 and 1987 – small bronze floral forms with small figural compositions inscribed in them, combined with glass, bring to mind analogies with the layout of a stained glass window. In the Polish art of the early 21<sup>st</sup> century sometimes figural bronze sculpture is combined with glass in the internal arrangements of swinging doors, obtaining effects that are interesting both from the formal and

<sup>23</sup> Made in 2015, the design of the gates for the complex of buildings belonging to Landeskirchenamt of the Evangelical Lutheran Church in Munich (H. Braun, *Andreas Horlitz – Transposition*, „Das Münster” 2015, no. 3, pp. 216–219). The quoted example is an exceptional case of an object connected with a Protestant denomination. It was included because in Horlitz’s formal experiments concerning the permeation of spaces, the issue of religion is a secondary factor and the artist himself emphasises the ecumenical nature of his work. He is also, among others, the author of a six-layer large-format stained glass window *Credo* (2008) and a four-part installation *Labyrinth* (2009) in Dominikuszentrum and *Gateway to Eternity* (2015) at St. Benno’s Church – Catholic sacred buildings in Munich (cf. p. 67 of this article).

<sup>24</sup> Ibid. p. 218: “Die Tore werden vollflächig mit Spiegelgläsern belegt die partiell motivisch graviert sind [...] gewählten Motiv handelt es sich um eine der Quantenoptik entnommene Darstellung sogenannter transversaler Lichtwellen [...]. Spiegelnde Bereiche in der Gläsern bilden eine lebendig wirkende Reflektionsfläche der Umgebung und des Betrachters, die durch die ständig neuen Konstellationen im urbanen Umfeld und durch das sich verändernde Licht niemals gleich wirkt [...] Das Spiel mit Transparenz, Transluzenz und Transzendenz soll Offenheit, Einladung zum Dialog, Kommunikation, Ökumene und christliches Miteinander thematisieren”.

<sup>25</sup> The Church of the Heart of Jesus in Munich, 2000, arch. Altman Sottier & Wappner (J.F. Pousse, *Lieux de culte et création architecturale contemporaine*, „Arts Sacrés” 2014, no. 31, p. 45).



13. Kaplica Mariacka przy kościele św. Klary w Norymberdze, fragment elewacji od strony wejścia, <http://kirchbauinstitut.de/st-klara-nurnberg/>

13. St. Mary’s Chapel at St. Clare Church in Nuremberg, fragment of the elevation on the entrance side, <http://kirchbauinstitut.de/st-klara-nurnberg/>

Jeszcze inaczej wykorzystał zestawienie metalu i szkła Christian Rösner. W portalu elewacji północnej gotyckiego kościoła św. Klary w Norymberdze wstawiono podwójne drzwi (2008). Zewnętrzne, metalowe – składają się z poziomych niepołączonych ze sobą pasów metalu tworzących ażurowe przeszwy [il. 12]. W wewnętrznych autor aranżacji zestawiał wąskie, poziomo ułożone elementy metalowe i szklane. Układ tak utworzonych pasów powtórzono w obrębie niewielkiego przedsionka i kaplicy, do których prowadzą drzwi. Osiągnięto dzięki temu jedność wnętrza i strefy wejścia<sup>21</sup>. Należy podkreślić, że elementy szklane są jednocześnie nośnikami sztucznego światła, oddziałującego rytmem i falowaniem równoległe zestawionych linii [il. 13]. Ledowe światło stanowi także integralną część zaprojektowanej przez Valeria Paoloniego struktury ze szkła kryształowego wspartej na metalowej konstrukcji, którą wstawiono w 2020 roku w wejściu kościoła Najświętszego Imienia Maryi przy Forum Trajana w Rzymie [il. 14, 15]. Kryształ

<sup>21</sup> M. Struck, *Relaunch Wegekirche*, „Das Münster” 2012, nr 1, s. 28–29.

zdobi delikatny relief oparty na schematach malarstwa ikonowego, a odpowiednio zastosowane zabiegi techniczne sprawiają wrażenie, że ukazane sceny zostały jakby narysowane świetlnymi liniami<sup>22</sup>.

Niekiedy dochodzi też do podporządkowania metalu wyrafinowanym kompozycjom, w których podstawowym materiałem bramy stają się tafle szklane, mające określać funkcję strefy granicznej jako raczej łączącej niż dzielącej. Taki charakter mają chociażby realizacje Andreasa Horlitza, który tak opisywał jeden ze swoich projektów<sup>23</sup>:

*Bramy zostaną wyłożone na całej powierzchni lustrzanym szkłem, które będzie częściowo pokryte grawerowanym wzorem stanowiącym zapożyczone z optyki kwantowej przedstawienie tzw. poprzecznych fal świetlnych [...]. Obszary na szkłe odbijające obraz tworzą, sprawiając wrażenie żywej, płaszczyzny odbijającej okolicę i obserwatora, która nigdy nie wydaje się jednakowa dzięki ciągle nowym konstelacjom w miejskim otoczeniu oraz dzięki zmieniającemu się światłu. [...] Gra przezroczystością, półprzezroczystością i transcendencją ma pokazywać otwartość, zaproszenie do dialogu, komunikację, ekumenizm i chrześcijańskie współistnienie<sup>24</sup>.*

<sup>22</sup> „Al centro, la scena dell’Annunciazione. Per questo abbiamo voluto raccontare, al centro della bussola il mistero dell’Incarnazione in cui Maria entra nel cuore della Trinità. A conferma di questo, sopra l’Annunciazione è rappresentato il banchetto della Trinità del pittore russo Andrej Rublov. [...] Maria accogliendo le parole dell’Angelo diventa dimora della Trinità e noi attraverso la Vergine entriamo in intimità con Dio. Attraverso Maria, Dio trova il modo di prendere parte alla storia dell’umanità, di assumere la fragilità e rendere la fragilità il mezzo della salvezza. In Maria Dio si allea con l’uomo e allo stesso tempo in Maria l’umanità è chiamata ad allearsi con Dio. [...] Sul lato destro, punto di accesso alla chiesa, sono raffigurati i santi Pietro e Paolo ai piedi di una croce. A sinistra si contemplano due angeli oranti intorno a un albero di ulivo, simbolo di Cristo, e il sacrificio di Isacco che è al contempo il sacrificio della paternità di Abramo, chiamato a legarsi non al dono che ha ricevuto, ma a Colui che glielo ha donato” (*Nuova bussola d’ingresso della Chiesa di Santissimo Nome di Maria*, <https://www.ssnomemaria.it/la-bussola-di-ingresso/15-l-inaugurazione-della-porta.html>, dostęp: 5.01.2022).

<sup>23</sup> Wykonany w 2015 roku projekt bram dla zespołu budynków należących do Landeskirchenamt Kościoła Ewangelicko-Luterańskiego w Monachium (H. Braun, *Andreas Horlitz – Transposition*, „Das Münster” 2015, nr 3, s. 216–219). Przytoczony przykład wyjątkowo odnosi się do obiektu związanego z wyznaniem protestanckim. Został uwzględniony, gdyż w eksperymentach formalnych Horlitza dotyczących przenikania przestrzeni kwestia wyznania stanowi czynnik drugorzędny i artysta sam podkreśla ekumeniczny charakter swojej pracy. Jest też m.in. autorem sześciowarstwowego wielkoformatowego okna witrażowego *Credo* (2008) i czteroczęściowej instalacji *Labirynt* (2009) w Dominikuszentrum oraz *Bramy do Wieczności* (2015) w kościele St. Benno – katolickich budowlał sakralnych w Monachium (por. s. 69. niniejszego tekstu).

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 218: „Die Tore werden vollflächig mit Spiegelgläsern belegt, die partiell motivisch graviert sind [...] gewählten Motiv handelt es sich um eine der Quantenoptik entnommene Darstellung sogenannter transversaler Lichtwellen [...]. Spiegelnde Bereiche in den Gläsern bilden eine lebendig wirkende Reflektionsfläche der Umgebung und



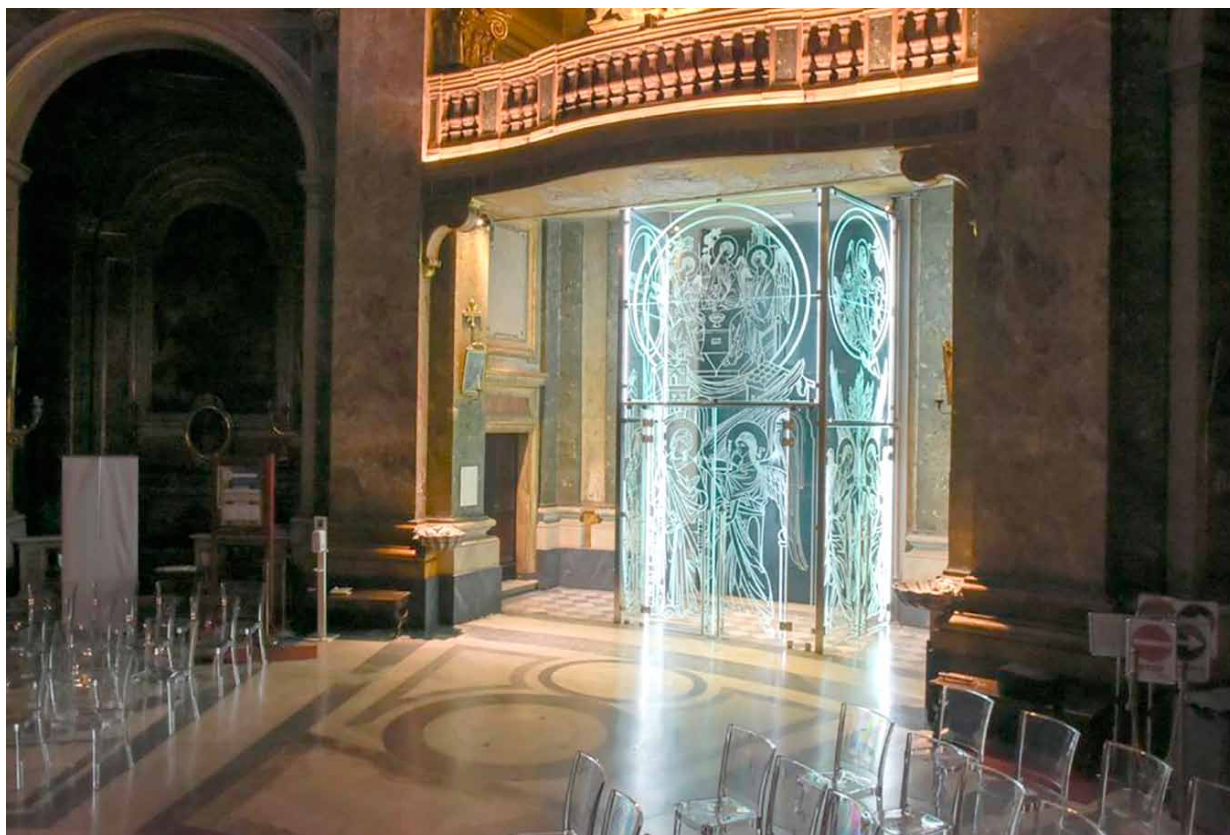
14. Kościół Najświętszego Imienia Maryi na Forum Trajana, Rzym, wejście w elewacji frontowej, fot. według: <http://www.greentechno.it/realizzazioni/nuova-bussola-ingresso-chiesa-ss-nome-di-maria-al-foro-traiano/>

14. The Church of the most Holy Name of Mary at Trajan's Forum in Rome, the entrance in the front façade, phot. after: <http://www.greentechno.it/realizzazioni/nuova-bussola-ingresso-chiesa-ss-nome-di-maria-al-foro-traiano/>

symbolic point of view. One of the more remarkable works of this kind is the so-called *Angel's Door* [“The crystal door”] by Zofia Miłał [fig. 16], which is part of a complex spatial arrangement (2010–2012) leading to the interior of the Bernardine (Franciscan) Church in Rzeszów<sup>26</sup>.

Within churches there also appear symbolic gates which enclose the architectural form in the shape of a portal, using the juxtaposition of metal and glass as an image of opposition or transformation of the secular and the sacred. They usually have a commemorative character or refer to the eschatological symbolism of antiquity. The Meister-Eckhart-Memorial (1991–1998) [fig. 17] in the former Dominican church

<sup>26</sup> G. Ryba, *Między historią a teologią. Kościół bernardynów w Rzeszowie. Mistagogia przestrzeni prowadzącej do wnętrza świątyni* [*Between History and Theology. The Bernardine Church in Rzeszów. Mystagogy of the Space Leading to the Interior of the Church*], „Folia Historica Cracoviensia” XXII, 2016, pp. 393–412.



15. Kościół Najświętszego Imienia Maryi na Forum Trajana, Rzym, widok wnętrza ku wejściu, <http://www.greentechno.it/realizzazioni/nuova-bussola-ingresso-chiesa-ss-nome-di-maria-al-foro-traiano/>

15. The Church of the most Holy Name of Mary at Trajan's Forum in Rome, interior view towards the entrance, <http://www.greentechno.it/realizzazioni/nuova-bussola-ingresso-chiesa-ss-nome-di-maria-al-foro-traiano/>

in Erfurt made by Siegfried Krepp has the form of a door within a profiled stone portal in the form of a Gothic pointed arch<sup>27</sup>. It consists of two fixed slabs cast in bronze, but they do not touch each other, and the space left between them is filled with a sheet of frosted glass. There is a dark bronze band of the same width, embedded in the paving outside the building, which, after passing the glass border, transforms into an immaterial streak of light, running along the floor of the church.

*Gateway to Eternity*<sup>28</sup> by Andreas Horlitz is a glass plate filling a neo-Romanesque, half-rounded quasi-portal crowning a conch in St Benno's church in Munich [fig. 18]. The glass plate was covered with small platinum discs arranged in the pattern of the genome of an anonymous blood sample. The artist "transposed the scientific analysis of the human genome into visual art and thus created an image of life reminiscent of the starry sky"<sup>29</sup>. This transparent

Za nawiązanie do tej idei należy uznać także formę architektoniczną kościoła Serca Jezusowego w Monachium, w której cała fasada budowli złożona z tafli szklanych opartych na metalowych kratownicach stanowi olbrzymie wrota otwierające się na zewnątrz<sup>25</sup>.

Na uwagę zasługuje też stosowanie w drzwiach kościelnych ażurowych form rzeźbiarskich, stanowiących odmianę kraty i dopełnionych przez tafle szkła. W wejściach do katedry waszyngtońskiej – zaprojektowanych przez Ulricha Hena z lat 1979, 1984, 1987 – drobne formy roślinne z brązu z wpisanymi w nie niewielkimi kompozycjami figuralnymi w połączeniu ze szkłem nasuwają analogie z układem witrażu. W sztuce polskiej początków nowego stulecia niekiedy stosuje się łączenie rzeźby figuralnej w brą-

des Betrachters, die durch die ständig neuen Konstellationen im urbanen Umfeld und durch das sich verändernde Licht niemals gleich wirkt [...]. Das Spiel mit Transparenz, Transluzenz und Transzendenz soll Offenheit, Einladung zum Dialog, Kommunikation, Ökumene und christliches Miteinander thematisieren".

<sup>25</sup> Kościół Serca Jezusowego w Monachium, 2000, arch. Altman Sottier & Wappner (J.F. Pousse, *Lieux de culte et création architecturale contemporaine*, „Arts Sacrés" 2014, nr 31, s. 45).

<sup>27</sup> Ryba 2012, as in footnote 7, pp. 247–248.

<sup>28</sup> The official name: Memorial St Benno 2015.

<sup>29</sup> "Er hat die naturwissenschaftliche Analyse des menschlichen Erbguts in die bildende Kunst überführt und so ein Bild des Lebens



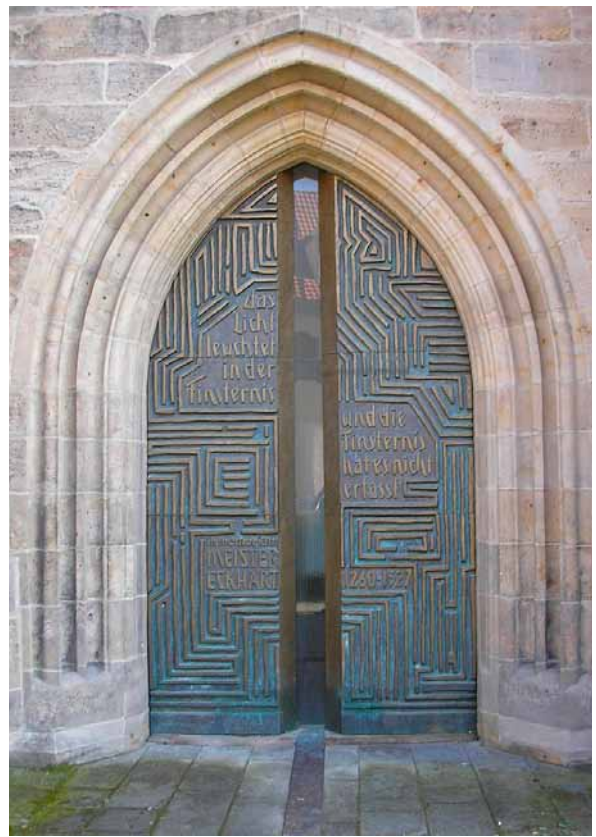
16. Zofia Miłał, „Drzwi kryształowe” [„Drzwi anielskie”], kościół Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Rzeszowie, 2010, odlew w brązie częściowo złocony, szkło, widok ku prezbiterium, fot. A. Piera

16. Zofia Miłał, “The crystal door” [“Angel’s Door”], Church of the Assumption of the Virgin Mary in Rzeszów, 2010, cast in bronze partly gilded, glass, view towards the presbytery, phot. A. Piera

zie ze szkłem w rozwiązaniach wewnętrznych drzwi wahadłowych, uzyskując efekty interesujące zarówno pod względem formalnym, jak i symbolicznym. Do ciekawszych realizacji tego typu należy zaliczyć tak zwane *Drzwi anielskie* [„Drzwi kryształowe”] Zofii Miłał [il. 16], stanowiące część złożonego układu przestrzennego (2010–2012) wprowadzającego do wnętrza kościoła bernardynów w Rzeszowie<sup>26</sup>.

W obrębie świątyń powstają także bramy symboliczne, które stanowią zamknięcie formy architektonicznej w kształcie portalu, wykorzystujące zestawienie metalu i szkła jako obrazu przeciwstawienia lub przemiany profanum i sacrum. Najczęściej mają one charakter kommemoratywny bądź nawiązują do wywodzącej się jeszcze z antyku symboliki o zabarwieniu eschatologicznym. *Meister-Eckhart-Memorial* (1991–1998) [il. 17] w poddominikańskim kościele w Erfurcie wykonany przez Siegfrieda Kreppa ma

<sup>26</sup> G. Ryba, *Między historią a teologią. Kościół bernardynów w Rzeszowie. Mistagogia przestrzeni prowadzącej do wnętrza świątyni*, „Folia Historica Cracoviensia” XXII, 2016, s. 393–412.



17. Siegfried Krepp, *Meister Eckhart Portal*, Predigerkirche, Erfurt, fot. [https://de.wikipedia.org/wiki/Meister\\_Eckhart#/media/Datei:Portal\\_Predigerkirche\\_Erfurt.JPG](https://de.wikipedia.org/wiki/Meister_Eckhart#/media/Datei:Portal_Predigerkirche_Erfurt.JPG)

17. Siegfried Krepp, *Meister Eckhart Portal*, Predigerkirche, Erfurt, phot. [https://de.wikipedia.org/wiki/Meister\\_Eckhart#/media/Datei:Portal\\_Predigerkirche\\_Erfurt.JPG](https://de.wikipedia.org/wiki/Meister_Eckhart#/media/Datei:Portal_Predigerkirche_Erfurt.JPG)

partition reflects the altar of the Holy Trinity at the other end of the nave and the figure of the observer, who as a result gains a kind of simulation of his own presence on the other side of the gate, impossible to cross in real life.

The Gate of the Third Millennium (*Tertii Millennii Porta*), designed for Wrocław and dedicated to the memory of Pope John Paul II “ushering Poland into the third millennium”, was to be essentially a secular undertaking, but one that contained references to religion. The authors intended it to be “an architectural and sculptural complex dominated by two glass blocks (the gate’s slabs)”, which were to symbolise “an open book of pages of history, Holy Scripture, Christianity and papal words uniting the two millennia”<sup>30</sup>. In one

geschaffen, das an den Sternenhimmel erinnert” (P.B. Steiner, Kirche über den Tod hinaus, „Das Münster” 2016, no. 1, p. 62).

<sup>30</sup> Statement by the author of the project Michał Teller, who in 2006 won an international competition organised by the Museum of Architecture in Wrocław. The competition was entered by 97 participants whose works can be the subject of interesting analysis from the point of view of an art historian ([www.architeon.pl/index](http://www.architeon.pl/index)).



18. Andreas Horlitz, *Memorial St. Benno*, kościół św. Benona, Monachium, fot. według: <https://www.vck-muenchen.de/resources/jb-steiner.pdf>

fig. 18. Andreas Horlitz, *Memorial St. Benno*, St Benno's Church, Monachium, phot. after: <https://www.vck-muenchen.de/resources/jb-steiner.pdf>

version of the design, the openwork formed between the slabs was to take the form of a cross, and those passing through the gate would walk along a promenade marking the 'axis of time'.

\*

Many contemporary projects are dominated by the traditional approach to the use of bronze and glass in the decoration of the church entrance. The examples cited above, however, indicate a search for new forms of expression and the formation of a new symbolism associated with the sacred building. The compilation of selected works shows a gradual evolution in the scope of employed solutions. The introduction of colour into the decoration of bronze doors leads to a blurring of the contrast (juxtaposition) between sculpture and painting and to a clear division into zones. Of similar importance is the use

<http://www.wiadomosci/projekty/240-brama-trzeciego-tysiaclecia-we-wroclawiu.html>, access date: 12.05.2013). The project was abandoned in 2012 and the idea was revisited in 2017, but so far without success.

formę drzwi zamykających ostrołukowy profilowany portal kamienny gotyckiej budowli<sup>27</sup>. Składają się one z dwóch nieruchomych skrzydeł odlanych z brązu, które jednak nie stykają się ze sobą, a pozostawiona między nimi przestrzeń jest wypełniona tafłą matoowego szkła. Prowadzi ku niemu wtopiony w bruk na zewnątrz budowli tej samej szerokości ciemny pas z brązu, który po przejściu szklanej granicy przekształca się w niematerialną smugę światła biegnącą już po posadzce świątyni.

*Brama do Wieczności*<sup>28</sup> Andreea Horlitz to tafła szklana wypełniająca neoromański, półkoliście zwieńczony niby-portal zamykający konchę w kościele St Benno w Monachium [il. 18]. Płyta szklana została pokryta małymi platynowymi krążkami ułożonymi według genomu anonimowej próbki krwi. Artysta „przeniósł naukową analizę ludzkiego genomu do sztuki i stworzył w ten sposób obraz życia, który przypomina gwiazdzone niebo”<sup>29</sup>. W tej przejrzystej przegrodzie odbija się ołtarz Trójcy Świętej znajdujący się na drugim końcu nawy i postać obserwatora, który w wyniku tego działania zyskuje jakby symulację własnej obecności po drugiej stronie bramy, niemożliwej do przekroczenia w realnej rzeczywistości.

Przedsięwzięciem świeckim w istocie, ale zawierającym odniesienia do religii miała być *Brama Trzeciego Tysiąclecia (Tertii Millenni Porta)* projektowana dla Wrocławia i poświęcona pamięci papieża Jana Pawła II „wprowadzającego Polskę w trzecie tysiąclecie”. W zamierzeniu autorów byłyby to „kompleks architektoniczno-rzeźbiarski zdominowany przez dwie szklane bryły (skrzydła bramy)”, które miały symbolizować „otwartą księgę stronic historii, Pisma Świętego, chrześcijaństwa i słów papieskich scalających dwa tysiąclecia”<sup>30</sup>. Ażur utworzony pomiędzy skrzydłami w jednej z wersji miał mieć formę krzyża, a przechodzący przez bramę poruszałby się wzdłuż promenady wyznaczającej „oś czasu”.

\*

W wielu współczesnych realizacjach dominuje tradycyjne podejście do wykorzystania brązu i szkła w dekoracji wejścia do kościoła. Przytoczone powyżej przy-

<sup>27</sup> Ryba 2012, jak przyp. 7, s. 247–248.

<sup>28</sup> Oficjalna nazwa: Memorial St Beno 2015.

<sup>29</sup> „Er hat die naturwissenschaftliche Analyse des menschlichen Erbguts in die bildende Kunst überführt und so ein Bild des Lebens geschaffen, das an den Sternenhimmel erinnert” (P.B. Steiner, Kirche über den Tod hinaus, „Das Münster” 2016, nr 1, s. 62).

<sup>30</sup> Wypowiedź autora projektu Michała Tellera, który w 2006 roku wygrał międzynarodowy konkurs zorganizowany przez Muzeum Architektury we Wrocławiu. Do udziału w konkursie dopuszczono 97 uczestników, których prace mogą być przedmiotem interesującej analizy z punktu widzenia historyka sztuki ([www.architeon.pl/index.php/wiadomosci/projekty/240-brama-trzeciego-tysiaclecia-we-wroclawiu.html](http://www.architeon.pl/index.php/wiadomosci/projekty/240-brama-trzeciego-tysiaclecia-we-wroclawiu.html), dostęp: 12.05.2013). Z realizacji zrezygnowano w 2012 roku, do idei powrócono w 2017 roku, ale jak dotąd bezskutecznie.

kłady wskazują jednak na poszukiwania nowych form ekspresji i kształtowanie się nowej symboliki związanej z budowlą sakralną. Zestawienie wybranych realizacji ukazuje stopniową ewolucję w zakresie stosowanych rozwiązań. Wprowadzenie koloru do dekoracji drzwi z brązu prowadzi do zatarcia kontrastu (przeciwstawienia) między rzeźbą i malarstwem oraz rezygnacji z wyrazistego podziału na strefy. Podobne znaczenie ma wykorzystanie elementów szklanych, tworzących swoiste inkrustacje na powierzchni brązowych połaci drzwi, które przywołują na myśl kosztowne relikwiarze chroniące zamknięte w nich sacrum. Stopniowo w realizowanych koncepcjach wejścia do świątyni coraz wyraźniej uwidacznia się dominacja szkła i ograniczanie metalu tylko do elementów konstrukcyjnych czy chroniących kruche tafle szklane. Często ekspresję szkła zaczynają dopełniać formy utworzone za pomocą nowych technik operowania sztucznym światłem. Poszukiwania twórców niejednokrotnie prowadzą do rozbudowania wejścia do świątyni, włączenia różnych form instalacji, coraz częściej kierują się też w stronę wykorzystania nowych mediów.

Współczesnych artystów inspiruje w dużej mierze stanowisko Kościoła, podkreślającego znaczenie przestrzeni granicznej między sacrum i profanum, a w konsekwencji coraz częściej odwołującego się do symboliki drzwi i patronującego kolejnym nowatorskim rozwiązaniom. Poszukiwania artystów i obecne w Kościele współczesnym odwołania do symboliki drzwi w pewnym stopniu łączy chęć przeciwstawienia się charakterystycznemu dla współczesności zanikowi przestrzeni świętej na rzecz chaosu dominującego profanum<sup>31</sup>. Wydaje się, że podkreślenie przestrzeni granicznej przez twórców współczesnych wyraża dążenie do zrekonstruowania tradycyjnego ustrukturyzowania przestrzeni tworzącej ramy istnienia człowieka i porządkującej jego życie za pomocą nowego języka wypowiedzi, kładącego akcent na przemianę zachodzącą w strefie przejścia.

## Streszczenie

Brąz i szkło to materiały, które od wieków były wykorzystywane w wystroju świątyni chrześcijańskiej jako nośniki znaczeń symbolicznych. Gdy w elewacji frontowej kościoła znajdowały się rzeźbione drzwi z brązu, a okno umieszczone na osi powyżej było przeszkłone, często wypełnione witrażami, następowało symboliczne przeciwstawienie materiału i koloru: rzeźbionego brązu drzwi w ziemskiej strefie profanum i umieszczanych powyżej szklanych barwnych obrazów symbolizujących sacrum. W artykule przytoczono

of glass elements, creating a kind of inlay on the surface of the bronze door, which bring to mind costly reliquaries protecting the sacred enclosed in them. Gradually, the dominance of glass and the restriction of metal only to structural elements or those protecting fragile glass panes became more evident in the implemented concepts of the church entrance. The expressiveness of glass is often complemented by forms created using new artificial light techniques. The artists' exploration often leads to the expansion of the church entrance, inclusion of various forms of installations, and increasingly often they turn to the use of new media.

Contemporary artists are to a large extent inspired by the Church's stance, which emphasises the importance of the liminal space between the sacred and the secular, and consequently more and more often refers to the symbolism of the door and sponsors new innovative solutions. To a certain extent, the artists' explorations and the contemporary Church's references to the symbolism of the door are probably connected by a desire to resist the disappearance of sacred space in favour of the chaos of the dominant secular, characteristic of modernity.<sup>31</sup>. It seems that the highlighting of the liminal space by contemporary artists is an expression of their desire to reconstruct the traditional structuring of the space that frames human existence and orders our lives through a new language of expression that emphasises the transformation taking place in the zone of transition.

## Abstract

Bronze and glass are materials that have been used for centuries in Christian church decoration as carriers of symbolic meaning. When the front façade of a church had a carved bronze door and the window placed on the axis above it was glazed, often filled with stained glass, there was a symbolic juxtaposition of material and colour: the carved bronze door in the earthly zone of the secular and the colourful glass images placed above it symbolising the sacred. The article cites examples indicating the search for new forms of expression and the formation of a new symbolism related to metal and glass in contemporary sacred art. The changes involve the introduction of colour into the decoration of bronze doors, glass inlays and the gradual domination of large panes of glass. Often, the expressiveness of glass begins to be complemented by forms created using new techniques of handling artificial light. The artists' exploration often leads to the expansion of the church entrance,

<sup>31</sup> A.N. Terrin, *La porta e il passare attraverso la porta. Un simbolo culturale e spaziale di cambiamento e di trasformazione nella storia delle religioni*, „Rivista Liturgica” 86, 1999, nr 5–6, s. 637–650.

<sup>31</sup> A.N. Terrin, *La porta e il passare attraverso la porta. Un simbolo culturale e spaziale di cambiamento e di trasformazione nella storia delle religioni*, „Rivista Liturgica” 86, 1999, nos. 5–6, pp. 637–650.

inclusion of various forms of installations, and increasingly often they turn to the use of new media. Contemporary artists are to a large extent inspired by the Church's stance, which emphasises the importance of the liminal space between the sacred and the secular, and consequently more and more often refers to the symbolism of the door and sponsors new innovative solutions.

**Keywords:** bronze door, stained glass window, liminal space, entrance zone, permeation of spaces

dr hab. Grażyna Ryba, prof. UR  
Uniwersytet Rzeszowski  
Institute of Fine Arts  
phone: 661 928 362  
email: grazyna.ryba@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-6920-4613

Translated by Monika Mazurek

## Bibliography

- Apa M., *Unità e crisi del racconto. La porta nel XX secolo*, <https://www.koinemagazine.it/edilizia-di-culto/unita-e-crisi-del-racconto-la-porta-nel-xx-secolo>.
- Armando Marrocco. *Pregare col bronzo*, introduction: P. Restany, Cinisello Balsamo, 2000.
- Botta M., *Chiesa a Seriate: Centro pastorale Giovanni XXIII*, Milano 2004.
- Brama Trzeciego Tysiąclecia we Wrocławiu [The Gate of the Third Millennium in Wrocław], [www.architeon.pl/index.php/wiadomosci/projekty/240-brama-trzeciego-tysiaclecia-we-wroclawiu.html](http://www.architeon.pl/index.php/wiadomosci/projekty/240-brama-trzeciego-tysiaclecia-we-wroclawiu.html)
- Braun H., *Andreas Horlitz – Transposition*, „Das Münster” 2015, no. 3, pp. 216–219.
- Francis, *Misericordiae vultus*, [franciszek\\_i/bulle/misericordiae-lev\\_11042015.html](http://franciszek_i/bulle/misericordiae-lev_11042015.html).
- Hani J., *Symbolika świątyni chrześcijańskiej* [[*Le symbolisme du temple chrétien*], transl. A. Laviq, Kraków 1998.
- John Paul II, *Aperite portas Redemptori*, <http://lp33.de/stro-na-lp33/ind8.htm>
- John Paul II, *Incarnationis Mysterium*, <http://lp33.de/stro-na-lp33/ind8.htm>
- Królikowski J., *Pierwotne kształtowanie się symboliki drzwi za pośrednictwem niektórych ich realizacji* [The Original Development of the Symbolism of the Door Through Some of its Implementations], in: *Fides ex Visu. U drzwi twoich* [Fides ex Visu. At Your Door], eds. R. Knapiński, A. Kramiszewska, Lublin 2013, pp. 39–48.
- „La Porta del cielo” di Walter Valentini – Urbino, <http://www.laprimaweb.it/2010/06/15/porta-cielo-walter-valentini-urbino>

przykłady wskazujące na poszukiwania nowych form ekspresji i kształtowanie się nowej symboliki związanej z metalem i szkłem we współczesnej sztuce sakralnej. Zmiany polegają na wprowadzeniu koloru do dekoracji drzwi z brązu, szklanych inkrustacji oraz stopniowej dominacji dużych tafli szkła. Często ekspresję szkła zaczynają dopełniać formy utworzone za pomocą nowych technik operowania sztucznym światłem. Poszukiwania twórców niejednokrotnie prowadzą do rozbudowania wejścia do świątyni, włączenia różnych form instalacji, coraz częściej kierują się też w stronę wykorzystania nowych mediów. Współczesnych artystów inspiruje w dużej mierze stanowisko Kościoła, podkreślającego znaczenie przestrzeni granicznej między sacrum i profanum, a w konsekwencji coraz częściej odwołującego się do symboliki drzwi i patronującego kolejnym nowatorskim rozwiązaniom.

**Słowa kluczowe:** drzwi z brązu, witraż, przestrzeń graniczna, strefa wejścia, przenikanie przestrzeni

dr hab. Grażyna Ryba, prof. UR  
Uniwersytet Rzeszowski  
Instytut Sztuk Pięknych  
tel.: 661 928 362  
email: grazyna.ryba@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-6920-4613

## Bibliografia

- Apa M., *Unità e crisi del racconto. La porta nel XX secolo*, <https://www.koinemagazine.it/edilizia-di-culto/unita-e-crisi-del-racconto-la-porta-nel-xx-secolo>.
- Armando Marrocco. *Pregare col bronzo*, wstęp: P. Restany, Cinisello Balsamo, 2000.
- Botta M., *Chiesa a Seriate: Centro pastorale Giovanni XXIII*, Milano 2004.
- Brama Trzeciego Tysiąclecia we Wrocławiu, [www.architeon.pl/index.php/wiadomosci/projekty/240-brama-trzeciego-tysiaclecia-we-wroclawiu.html](http://www.architeon.pl/index.php/wiadomosci/projekty/240-brama-trzeciego-tysiaclecia-we-wroclawiu.html)
- Braun H., *Andreas Horlitz – Transposition*, „Das Münster” 2015, nr 3, s. 216–219.
- Franciszek, *Misericordiae vultus*, [franciszek\\_i/bulle/misericordiae-lev\\_11042015.html](http://franciszek_i/bulle/misericordiae-lev_11042015.html).
- Hani J., *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, tłum. A. Laviq, Kraków 1998.
- Jan Paweł II, *Aperite portas Redemptori*, <http://lp33.de/stro-na-lp33/ind8.htm>
- Jan Paweł II, *Incarnationis mysterium*, <http://lp33.de/stro-na-lp33/ind8.htm>
- Królikowski J., *Pierwotne kształtowanie się symboliki drzwi za pośrednictwem niektórych ich realizacji*, w: *Fides ex visu. U drzwi Twoich*, red. R. Knapiński, A. Kramiszewska, Lublin 2013, s. 39–48.
- „La Porta del cielo” di Walter Valentini – Urbino, <http://www.laprimaweb.it/2010/06/15/porta-cielo-walter-valentini-urbino>



- www.laprimaweb.it/2010/06/15/porta-cielo-walter-valentini-urbino
- Mauriac F., Semino M., *La Porta del cielo di Lello Scorzelli in San Pietro a Portovenere*, Roma 1993.
- Motyka A., *Katedra rzeszowska*, w: *Encyklopedia Rzeszowa*, red. J. Draus i in., Rzeszów 2004, s. 216–217.
- Niccolai L., *La chiesa della Trasfigurazione a San Miniato Basso. Note storiche, artistiche e liturgiche*, San Miniato 2019.
- Nuova bussola d'ingresso della Chiesa di Santissimo Nome di Maria*, <https://www.ssnomemaria.it/la-bussola-di-ingresso/15-l-inaugurazione-della-porta.htm>
- Pais P., *La fede fatta arte nell'opera di Suor Angelica Ballan*, *Voce Serafica*, Maj 2009, <https://www.voceserafica.it/articolo.asp?ID=1436&cidmagazine=2009005>
- Pousse J.F., *Lieux de culte et création architecturale contemporaine*, „Arts Sacrés” 2014, no. 31, p. 45.
- Przekroczyć próg nadziei. Jan Paweł II odpowiada na pytania Vittoria Messori* [Varcare la soglia della speranza], Lublin 1994.
- Puig i Tarrech A., *Las puertas de la basilica de la Sagrada Familia de Barcelona*, „Anuario de Historia de la Iglesia” XXII, 2013, s. 235–255.
- Ryba G., *Między historią a teologią. Kościół bernardynów w Rzeszowie. Mistagogia przestrzeni prowadzącej do wnętrza świątyni*, „Folia Historica Cracoviensia” XXII, 2016, s. 393–412.
- Ryba G., *Na granicy rzeczywistości. Mistyk, droga poznania mistycznego i artysta współczesny*, w: *Fides ex visu. Okiem mistyka*, red. A. Kramiszewska, Lublin 2012, s. 249–255.
- Ryba G., *Oświęcimskie drzwi z brązu. Przyczynek do ikonografii św. Maksymiliana Kolbe*, w: *Limen expectationis. Księga ku czci św. ks. prof. dr. hab. Zdzisława Klisia*, red. ks. J. Urban, ks. A. Witko, Kraków 2012, s. 299–310.
- Salvini Ch., *La chiesa di San Pietro sul Promontorio di Portovenere*, <http://www.neldeliriononeromaisola.it/2021/01/347214/>
- Santuario di Sacro Cuore di Gesù. Un convegno e il completamento*, „Corriere Adriatico” nr 42, 16 XI 2016, s. 2.
- Steiner P.B., *Kirche über den Tod hinaus*, „Das Münster” 2016, nr 1, s. 62.
- Struck M., *Relaunch Wegenkirche*, „Das Münster” 2012, nr 1, s. 28–31.
- Terrin A.N., *La porta e il passare attraverso la porta. Un simbolo culturale e spaziale di cambiamento e di trasformazione nella storia delle religioni*, „Rivista Liturgica” 1999, t. 86, nr 5–6, s. 637–650.
- Mauriac F., Semino M., *La Porta del cielo di Lello Scorzelli in San Pietro a Portovenere*, Roma 1993.
- Motyka A., *Katedra rzeszowska [Rzeszów Cathedral]*, in: *Encyklopedia Rzeszowa [The Rzeszów Encyclopedia]*, ed. J. Draus et al., Rzeszów 2004, pp. 216–217.
- Niccolai L., *La chiesa della Trasfigurazione a San Miniato Basso. Note storiche, artistiche e liturgiche*, San Miniato 2019.
- Nuova bussola d'ingresso della Chiesa di Santissimo Nome di Maria*, <https://www.ssnomemaria.it/la-bussola-di-ingresso/15-l-inaugurazione-della-porta.htm>
- Pais P., *La fede fatta arte nell'opera di Suor Angelica Ballan*, *Voce Serafica*, May 2009, <https://www.voceserafica.it/articolo.asp?ID=1436&cidmagazine=2009005>
- Pousse J.F., *Lieux de culte et création architecturale contemporaine*, „Arts Sacrés” 2014, no. 31, p. 45.
- Przekroczyć próg nadziei. Jan Paweł II odpowiada na pytania Vittoria Messori* [Varcare la soglia della speranza], Lublin 1994.
- Puig i Tarrech A., *Las puertas de la basilica de la Sagrada Familia de Barcelona*, „Anuario de Historia de la Iglesia” XXII, 2013, pp. 235–255.
- Ryba G., *Między historią a teologią. Kościół bernardynów w Rzeszowie. Mistagogia przestrzeni prowadzącej do wnętrza świątyni [Between History and Theology. The Bernardine Church in Rzeszów. Mystagogy of the Space Leading to the Interior of the Church]*, „Folia Historica Cracoviensia” XXII, 2016, pp. 393–412.
- Ryba G., *Na granicy rzeczywistości. Mistyk, droga poznania mistycznego i artysta współczesny [On the Verge of Reality. The Mystic, the Path of Mystical Experience and the Contemporary Artist]*, in: *Fides ex visu. Okiem mistyka [Fides ex visu. Through the Eyes of The Mystic]*, ed. A. Kramiszewska, Lublin 2012, pp. 249–255.
- Ryba G., *Oświęcimskie drzwi z brązu. Przyczynek do ikonografii św. Maksymiliana Kolbe [The Bronze Door of Oświęcim. A Contribution to the Iconography of St. Maximilian Kolbe]* in: *Limen expectationis. Księga ku czci św. ks. prof. dr. hab. Zdzisława Klisia [Limen expectationis. A Festschrift in Memory of the Late Fr. Prof. Zdzisław Kłis]*, eds. Fr. J. Urban, Fr. A. Witko, Kraków 2012, pp. 299–310.
- Salvini Ch., *La chiesa di San Pietro sul Promontorio di Portovenere*, <http://www.neldeliriononeromaisola.it/2021/01/347214/>
- Santuario di Sacro Cuore di Gesù. Un convegno e il completamento*, „Corriere Adriatico” no. 42, 16.11.2016, p. 2.
- Steiner P.B., *Kirche über den Tod hinaus*, „Das Münster” 2016, no. 1, p. 62.
- Struck M., *Relaunch Wegenkirche*, „Das Münster” 2012, no. 1, pp. 28–31.
- Terrin A.N., *La porta e il passare attraverso la porta. Un simbolo culturale e spaziale di cambiamento e di trasformazione nella storia delle religioni*, „Rivista Liturgica” 1999, vol. 86, nos. 5–6, pp. 637–650.

## Woodcarving works on religious themes made in the circle of the Cyprian Kamil Norwid State Secondary School of Fine Arts in Lublin

Religious inspirations are rare in contemporary art. Certainly it is possible to find people or milieus where they remain significant, but this does not change the fact that in the landscape of 21<sup>st</sup> century art the sacred is a niche phenomenon. It may come as a surprise, then, that in the circle of artists associated with the Secondary School of Fine Arts in Lublin<sup>1</sup> since the 1990s to the present, more than 50 works with Christian connotations have been created by the students of the woodcarving specialisation and as part of sculpture classes and specialties in “sculpture techniques”<sup>2</sup>. I use the term “circle” broadly, including in its orbit students, graduates and teachers. However, these divisions are fluid, as more than half of the present teaching staff is made up of graduates of the Secondary School of Fine Arts in Lublin, who

<sup>1</sup> More than 90 years old, the institution has changed its name several times. On 10 October 1927, the Independent School of Painting and Drawing in Lublin, a branch of the Kraków school, began operating. Its founder, owner and first director was Ludwika Mehofferowa, Józef Mehoffer's sister-in-law. After her death in 1930, the school was taken over by the Lublin painter Janina Miłosiowa. In 1947 the owner was forced to hand the school over to the Youth Organisation of the Workers' University Association (OMTUR). Although the school was transformed into the OMTUR Fine Arts Secondary School, it remained private. Finally nationalised in 1951, it changed its name to the State Secondary School of Fine Arts in Lublin (PLSP). Renamed the State Secondary School of Artistic Techniques in Lublin, in 1957 it returned to its previous name, PLSP, which remained unchanged until 1999, i.e. until the educational reform. On 25 March 1972 the school was named after Cyprian Kamil Norwid. In the years 1999–2002, a 6-year General School of Fine Arts was created, and in 2002 – the Secondary School of Fine Arts. Thus, the Fine Arts Schools Group in Lublin (ZSP) was created, merging a 3-year middle school and a 4-year high school. Since the closure of middle schools in 2019 until the graduation of the middle and secondary school students the school has been operating as C.K. Norwid Fine Art Schools Group in Lublin. In September 2022, the name of the State Secondary School of Fine Arts in Lublin (PLSP) and the five-year education cycle are going to return. Therefore, in this article I will use the above name of the institution.

<sup>2</sup> I omit works made in other techniques, such as painting or fabric, which would significantly expand the list beyond the scope of this article.

## Obiekty snycerskie o tematyce religijnej zrealizowane w kręgu Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych im. Cypriana Kamila Norwida w Lublinie

DOI: 10.15584/setde.2021.14.5

Inspiracje religijne to rzadkość we współczesnej twórczości artystycznej. Oczywiście można wskazać osoby czy środowiska, dla których pozostają istotne, co nie zmienia faktu, iż w panoramie sztuki XXI wieku sacrum jest zjawiskiem niszowym. Może więc budzić zdziwienie, że w kręgu twórców skupionych wokół lubelskiego liceum plastycznego<sup>1</sup> od lat 90. XX wieku po czasy obecne na specjalizacji „snycerstwo”, w ramach przedmiotu „rzeźba” tudzież specjalności „techniki rzeźbiarskie”, powstało ponad 50 dzieł o konotacjach chrześcijańskich<sup>2</sup>. Pojęcie „kręgu” rozumiem szeroko, włączając w jego orbitę uczniów, absolwentów i nauczycieli. Podziały te są jednak płynne, bowiem ponad połowa obecnej kadry dydaktycznej re-

<sup>1</sup> Licząca ponad 90 lat instytucja kilkakrotnie zmieniała nazwę. 10 X 1927 roku rozpoczęła działalność Wolna Szkoła Malarstwa i Rysunku w Lublinie, filia szkoły krakowskiej. Jej założycielką, właścicielką i pierwszym dyrektorem była Ludwika Mehofferowa, bratowa Józefa Mehoffera. Po jej śmierci w 1930 roku szkołę przejęła lubelska malarka Janina Miłosiowa. W roku 1947 właścicielkę zmuszono do przekazania placówki na rzecz Organizacji Młodzieży Towarzystwa Uniwersytetu Robotniczego (OMTUR). Szkoła przekształcona w Liceum Sztuk Plastycznych OMTUR pozostała jednak prywatna. Ostatecznie upaństwowiona w roku 1951, zmieniła nazwę na Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w Lublinie (PLSP). Przemianowana na Państwowe Liceum Technik Plastycznych w Lublinie, w 1957 roku powróciła do poprzedniej nazwy PLSP, która obowiązywała do 1999 roku, czyli do reformy szkolnictwa. 25 III 1972 roku szkole nadano imię Cypriana Kamila Norwida. W latach 1999–2002 utworzono sześciolletnią Ogólnokształcącą Szkołę Sztuk Pięknych (cykl kształcenia podzielony był na trzyletnie gimnazjum oraz trzyletnie liceum), a w 2002 roku – Liceum Plastyczne (czterolletnie). Tym samym powstał Zespół Szkół Plastycznych w Lublinie (ZSP) scalający klasy Ogólnokształcącej Szkoły Sztuk Plastycznych i Liceum Plastycznego. Od likwidacji gimnazjów w 2019 roku do wygaśnięcia roczników gimnazjalnych i licealnych, szkoła działa jako ZSP im. C.K. Norwida w Lublinie. We wrześniu 2022 roku powróci nazwa Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych im. C.K. Norwida w Lublinie (PLSP) i pięcioletni cykl kształcenia. W związku z tym w artykule będę posługiwać się powyższą nazwą instytucji.

<sup>2</sup> Pomijam prace wykonane w innych technikach, jak malarstwo czy tkanina, które znacząco poszerzając listę, wykroczyłyby poza przyjęte ramy artykułu.

krutuje się z grona dawnych uczniów, którzy edukację plastyczną w PLSP w Lublinie rozpoczęli w latach 70., 80., a nawet w początkach lat 90. XX wieku.

Wybór problematyki religijnej jest autonomiczną decyzją ucznia bądź wynikiem inspiracji prowadzących. Z zasady temat ten podejmowany jest w ramach prac dyplomowych, rzadziej w klasach młodszych, jako jedno z zadań ujętych w cyklu kształcenia. Lista realizacji jest zróżnicowana: od ołtarzy, relikwiarzy, poprzez kompleksowy rzeźbiarski wystrój kaplic, drogi krzyżowe, szopki bożonarodzeniowe, po pojedyncze rzeźby. Część z tych obiektów powstała na zlecenie Kościoła, inne trafiły do miejsc kultu jako dary bądź zakupy poczynione przez instytucje kościelne. Reszta jest własnością autorów lub pozostaje w szkolnym archiwum.

Ów obszerny zbiór łączy problematyka, różniąc koncepcja plastyczna, skala i zakres realizacji, materiał i stopień jego rzeźbiarskiego opracowania. Na bazie własnej wiedzy, doświadczeń i umiejętności warsztatowych tudzież wniosków wynikających z pracy dydaktycznej nauczyciele wypracowywali stopniowo autorską, dychotomiczną koncepcję kształcenia obliczoną na uzyskanie określonych rezultatów zawodowych i artystycznych<sup>3</sup>. Jeden jej nurt opiera się na studiowaniu (kopiowaniu, kompilowaniu) wzorów historycznych. Dzięki nim uczniowie doskonalą warsztat, poznają historyczne techniki i technologie (polichromia, pozłotnictwo), style, ikonografię. Drugi oferuje swobodę wizji plastycznej, gdyż wychodząc od klasycznej definicji rzeźby rozumianej jako sztuka wklęsłości i wypukłości uzyskiwana przez dodawanie lub odejmowanie materiału, poszerza ją o eksperymenty z materiałem, formą, przestrzenią, ruchem. W obu kierunkach adepci podążają pod opieką tych samych pedagogów, którzy wprowadzają je wymiennie, celowo różnicując zadania. Nie ma kategoryzacji albo–albo. Przeciwnie, traktowane komplementarnie skutkują interesującymi rezultatami w trakcie edukacji, jak i w samodzielnej twórczości absolwentów. Zaproponowany przeze mnie wybór bynajmniej nie pretenduje do wyczerpującego ujęcia zagadnienia obecności sacrum w pracach snycerskich powstałych w kręgu szkoły. Staralam się natomiast dobrać obiekty reprezentatywne dla każdego z obu porządków kształcenia.

Nurt „studiów” obejmuje szerokie spektrum historycznych inspiracji. Poczesne miejsce zajmuje w nim sztuka dojrzałego i późnego średniowiecza, gdy kunszt snycerski osiągnął apogeum w gotyckich ołtarzach szafiastych. Adam Labuda wysunął tezę, że rzeźba w średniowieczu uchodziła za medium godne uobecniania sacrum. Z tej racji sytuowano ją w uroczystej wer-

began their artistic education at the school in the 1970s, 1980s and even in the early 1990s.

The choice of religious themes is an autonomous decision of a student or the result of the inspiration of the teachers. As a rule, this topic is taken up as part of diploma projects, and less frequently in lower classes as one of the tasks included in the curriculum. The list of works is varied, ranging from altarpieces, reliquaries, through complex sculptural decoration of chapels, the Way of the Cross, Christmas cribs, to individual sculptures. Some of these objects were commissioned by the Church, while others found their way to places of worship as gifts or purchases made by Church institutions. The rest are the property of their authors or remain in the school archives.

While this extensive collection is united by its subject matter, it differs in artistic conception, scale and scope of execution, material and the degree of its sculptural development. On the basis of their own knowledge, experience and technical skills, as well as findings resulting from their didactic work, the teachers gradually developed their own two-part concept of education aimed at achieving specific professional and artistic results<sup>3</sup>. One of its currents is based on studying (copying, compiling) historical patterns. Thanks to them, students perfect their skills, learn historical techniques and technologies (polychrome, gilding), styles, iconography. The second offers freedom of artistic vision, starting from the classical definition of sculpture understood as the art of concavity and convexity obtained by adding or subtracting material, and extending it by experiments with material, form, space and movement. In both cases adepts follow the same educators, who introduce them interchangeably, deliberately varying the tasks. It is not an either/or situation. On the contrary, treated complementarily, they result in interesting outcomes both in the course of training and in the independent work of the graduates. The selection of works I am proposing by no means aspires to be an exhaustive account of the question of the presence of the sacred in the woodcarving works created by the people associated with the school. Instead, I have tried to select objects representative of each of the two educational disciplines.

The “study” current covers a wide spectrum of historical inspirations. A prominent place in it is occupied by the art of the high and late Middle Ages, when the woodcarving craft reached its apogee in Gothic cabinet altars. Adam Labuda proposed a thesis that sculpture in the Middle Ages was considered a medium worthy of representing the sacred. For that

<sup>3</sup> Ogólnie o specjalizacji „snycerstwo” w polskich szkołach plastycznych zob. K. Dąbek, *O snycerstwie w szkołach plastycznych*, „Szkoła Artystyczna. Seria wydawnicza Centrum Edukacji Artystycznej” 3 (7), 2019, s. 119–128.

<sup>3</sup> For a general overview of the woodcarving specialisation in Polish art schools cf. K. Dąbek, *O snycerstwie w szkołach plastycznych [On Woodcarving in Art Schools]*, „Szkoła Artystyczna. Seria wydawnicza Centrum Edukacji Artystycznej” 3 (7), 2019, pp. 119–128.

reason, it was placed in the ceremonial version of the altar, while painting – in the more ordinary one. The differentiation was due to the powers attributed to each artistic discipline: “representational, timeless, dogmatic representations were associated with the sculptural medium, narrative, historical – with painting”<sup>4</sup>. In second place in the school ranking of historical inspirations is Baroque art with its concept of synaesthesia, which, in spite of its age, turns out to be a very contemporary approach. Learning by copying is a classic way of artistic education on both institutional and individual levels. In the history of art we come across artists who, learning from the works of their predecessors, gradually developed their own individual style. The copy is only a starting point, a necessary stage on the way to the concretisation of individual expression in art.

### The copy of the Hildesheim altarpiece

The 1994 diploma piece in the “woodcarving” specialisation, prepared under the direction of sculptors Jan Maria Marek and Krzysztof Kijewski, turned out to be pioneering and at the same time groundbreaking for the methodology of training. Kijewski in 1993, while working with the diploma project as a vocational teacher, helped students with technical and technological aspects in making several small woodcarving forms based on historical patterns and craft techniques<sup>5</sup>. The experience gained at that time led him to propose to the graduating students in the following year that they make one large-scale object requiring the cooperation of the whole team. The choice of the model monument was determined somewhat by chance, that is access to high-quality reproductions that enable an in-depth analysis of the work. The young people chose the late Gothic Marian triptych from around 1520 by Master Johannes, set in the western choir of St Michael’s Church in Hildesheim<sup>6</sup>. Its feast day version displays the sculptures of the Virgin with Child, St John the Evangelist and John the Baptist in the central frame, St James and St Andrew in the wings and St Barbara and St Elizabeth of Thuringia. Eight students took part in the project<sup>7</sup>. Seven of them were

<sup>4</sup> A. Labuda, *Wrocławski ołtarz św. Barbary i jego twórcy* [*The Wrocław Altar of St Barbara and its Makers*], Poznań 1984, p. 101.

<sup>5</sup> The works from 1993 include e.g.: Katarzyna Krygier *The Marian Triptych* (pear wood, wax), Monika Mazur *St Catherine* (linden wood, wood stain, wax), Renata Dybuchowicz *The Silesian Madonna* (polychromed, gilded).

<sup>6</sup> The two external wings depicting The Meeting with St Elizabeth and The Nativity were made by the painter Hans Rapon active in Westphalia. Cf. <https://kirchengemeindelexikon.de/einzelgemeinde/hildesheim-st-michaelis/>

<sup>7</sup> Wojciech Gilewicz, Jakub Gryglicki, Sylwia Jakubowska, Mariusz Kozik, Rafał Ludian, Marcin Mierzicki, Zbigniew Oleszczuk, Agnieszka Oleszek.

sji ołtarza, podczas gdy malarstwo – w powszedniej. Zróżnicowanie wynikało z kompetencji przydanych każdej z dziedzin artystycznych: „przedstawienia reprezentacyjne, ponadczasowe, dogmatyczne związane były z medium rzeźbiarskim, narracyjne, historyczne – z malarskim”<sup>4</sup>. Na drugim miejscu w szkolnym rankingu historycznych inspiracji plasuje się sztuka barokowa z jej koncepcją synestezji, która na przekór metryce okazuje się bardzo współczesnym podejściem. Nauka przez kopiowanie to klasyczna droga kształcenia artystycznego na poziomie instytucjonalnym, jak i indywidualnym. W historii sztuki co krok natrafiamy na artystów, którzy ucząc się na dziełach poprzedników, wypracowywali stopniowo własny, indywidualny styl. Kopia jest bowiem tylko punktem wyjścia, koniecznym etapem na drodze do konkretyzacji indywidualnej wypowiedzi w sztuce.

### Kopia ołtarza z Hildesheim

Pionierska, a zarazem przełomowa dla metodyki kształcenia, okazała się praca dyplomowa z 1994 roku na specjalizacji „snycerstwo” wykonana pod kierunkiem rzeźbiarzy Jana Marii Marka i Krzysztofa Kijewskiego. Ten drugi, pracując w 1993 roku przy dyplomach jako nauczyciel zawodu, od strony technicznej i technologicznej pomógł wykonać uczniom kilka małych form snycerskich opartych na historycznych wzorach i technikach warsztatowych<sup>5</sup>. Zebrane wówczas doświadczenia skłoniły go, aby w kolejnym roku zaproponować dyplomantom realizację jednego obiektu dużej skali, wymagającego współdziałania całego zespołu. O wyborze zabytku-wzoru zdecydował poniekąd przypadek, czyli dostęp do wysokiej jakości reprodukcji dającej możliwość wnikliwej analizy dzieła. Młodzież wskazała późnogotycki tryptyk maryjny z około 1520 roku dłuta Johanneses Meistersa, ustawiony w zachodnim chórze kościoła św. Michała w Hildesheim<sup>6</sup>. Jego odsłona świąteczna prezentuje w szafie głównej pełnoplastyczne figury Matki Bożej z Dzieciątkiem, św. Jana Ewangelistę i Jana Chrzciciela, na skrzydłach św. apostołów Jakuba i Andrzeja oraz św. Barbarę i Elżbietę z Turyngii. Do pracy przystąpiło ośmioro uczniów<sup>7</sup>. Siedmioro otrzymało zadanie wyrzeźbienia po jednej z figur, ósmy miał wykonać

<sup>4</sup> A. Labuda, *Wrocławski ołtarz św. Barbary i jego twórcy*, Poznań 1984, s. 101.

<sup>5</sup> Z 1993 roku pochodzą np.: Katarzyny Krygier *Tryptyk maryjny* (grusza, wosk), Moniki Mazur *św. Katarzyna* (lipa, bejca, wosk), Renaty Dybuchowicz *Madonna śląska* (polichromia, złocenie).

<sup>6</sup> Dwie kwatery zewnętrzne przedstawiające *Spotkanie ze św. Elżbietą i Boże Narodzenie* wykonał malarz Hans Rapon czynny w Westfalii. Zob. <https://kirchengemeindelexikon.de/einzelgemeinde/hildesheim-st-michaelis/>

<sup>7</sup> Wojciech Gilewicz, Jakub Gryglicki, Sylwia Jakubowska, Mariusz Kozik, Rafał Ludian, Marcin Mierzicki, Zbigniew Oleszczuk, Agnieszka Oleszek.



1. Praca zbiorowa, *Kopia tryptyku z Hildesheim*, Gdańsk, kaplica prowincjała oo. Franciszkanów przy kościele pw. św. Trójcy, stan z 2020 roku, fot. M. Kozik

1. Collective work, *The copy of the Hildesheim altarpiece*, Gdańsk, the chapel of the Minister Provincial in the Franciscan Church of the Holy Trinity, as of 2020, phot. M. Kozik

nastawę z jej różnorodną dekoracją, tj. maswerkami, reliefowym i pozłożonym tłem (za figurą Maryi także polichromowanym), płaskorzeźbionymi liliami na zewnętrznych skrzydłach.

Uczniowie dysponowali fotografią z widokiem ołtarza en face. Znali kompozycję, ale samodzielnie musieli odnaleźć wolumen ciał, zinterpretować przestrzennie kierunki, gesty postaci. Tym samym stopień ich własnej interpretacji był znaczący i zdecydował o efekcie końcowym [il. 1]. Zamianę rysunku w bryłę ułatwiały gliniane bozzetta. Figury zatwierdzone do realizacji były przeskalowywane, odlewane w gipsie i służyły za wzorce w procesie rzeźbienia<sup>8</sup>. Zasadniczy etap za-

given the task of carving one of the figures each, while the eighth had to make the retablo with its various decorations, i.e. with tracery, relief and gilded background (behind the figure of Mary also polychromed), and relief lilies on the outer wings.

The students had a photograph with an en face view of the altar. They knew the composition, but they had to find the volume of the bodies and interpret the directions and gestures of the figures spatially on their own. Thus, the degree of their own interpretation was significant and determined the final effect [fig. 1]. The transformation of the drawing into a solid was facilitated by clay bozzetti. The figures approved for realisation were rescaled, cast in plaster and served as models in the process of sculpting<sup>8</sup>. The main stage was completed with finishing

<sup>8</sup> Proces przygotowania rzeźby w drewnie jest długotrwały. Po szkicach rysunkowych projektuje się bozzetto, tj. trójwymiarowy szkic w małej skali wykonany zazwyczaj w szarej plastelinie. Na jego podstawie rysuje się szablon w skali 1:1 i nanosi się na przygotowane drewno. Rzeźbę wykonać można z jednego kawałka drewna (w przypadku większych prac z jednej kłody) lub z posklejanych ze sobą grubych bali. Materiał musi mieć odpowiednią wilgotność, aby nie popękał w trakcie pracy. Niekontrolowane spękania osłabiają techniczną wytrzymałość dzieła, mogą obniżyć wartość estetyczną, a nawet spowodować jego destrukcję (o ile nie są intencjonalnie przewidziane przez autora). Po odrysowaniu szablonu większe zbędne fragmenty usuwa się piłą łańcuchową lub siekierą. Kolejny etap to proces rzeźbienia dłutami, poczynając od dużych, zdejmując większe partie drewna,

<sup>8</sup> The process of preparing a wood sculpture is a long one. After drawing sketches, a bozzetto is designed, i.e. a three-dimensional sketch on a small scale made usually in grey plasticine. On its basis templates are drawn on a scale of 1:1 and applied to the prepared wood. The sculpture can be made from a single log (in the case of larger works from a single log) or from thick beams glued together. The material must have sufficient moisture content so that it does not crack during the work. Uncontrolled cracks weaken technical durability, may reduce aesthetic value even cause its destruc-

works: chiselling, polychrome, gilding and installation of sculptures in the altar frame. The realisation of the diploma project proved to be exemplary in terms of methodology. From then on, making plaster models of the sculptures on a scale of 1:1 became an obligatory point of the design process. Using them, problems connected with movement, composition, and development of the figure's surface were solved without wasting precious material.

After the diploma in April 1994, the altarpiece remained in the school hall. Less than half a year later, it was bought by the Franciscans from Gdańsk owing to the offer of Fr. Edward Iwo Zieliński, OFM Conv, Head of the Department of the History of Ancient and Medieval Philosophy at the Catholic University of Lublin (1990–2008) and Custodian of the Chapter of St. Maksymilian Province OFM Conv (1989–1996). Father Prof. Edward Iwo Zieliński had some handicraft skills (he painted, sculpted, and carried out minor restorations of wooden sculptures). His artistic interest led him to visit the PLSP at the invitation of Krzysztof Kijewski. During the visit, the idea of buying the object and using it in worship was born. Before the altarpiece left the school, it underwent some modifications: the anatomy and faces of the figures were re-carved, and polychrome and fine gilding were applied<sup>9</sup>. In late autumn 1994, the retable was transported to Gdańsk and placed in the chapel of the Minister Provincial in the Franciscan Church of the Holy Trinity.

A year later, the Franciscans commissioned Krzysztof Kijewski to make an altar table matching the retable. The whole process, from the design to the installation of the finished object in the chapel, was completed within the twelve months of 1995<sup>10</sup>. The segmented base of the altar resembles the bases of Gothic liturgical vessels. Each of its five projections constitutes a platform for a statue of the holy representatives the Order of Friars Minor: Anthony, Bonaventure, Duns Scotus, Yolanda, and Clare. The openwork tracery forms a kind of arcaded canopy over them, a clear sign of the distinction of the person who stands under it [fig. 2]. Kijewski skilfully

---

tion. After tracing the template, larger unnecessary fragments are removed with a chain saw or an axe. The next stage is the process of carving with chisels, starting with large ones, removing larger pieces of wood, gradually replacing them with smaller ones to define precisely and refine the form. The surface is smoothed with sandpaper or tool marks may be deliberately left. The final stage is protection of the wood – usually with wax, oil or varnish.

<sup>9</sup> Sculpting corrections were made by Krzysztof Kijewski and Mariusz Kozik, polychrome by Krzysztof Kijewski, gilding by Sylwia Jakubowska.

<sup>10</sup> Design and execution by Krzysztof Kijewski – stipes and antependium (linden); polychrome by Krzysztof Kijewski, gilding by Sylwia Jakubowska; the mensa (ash wood) was made with the help of Andrzej Mazuś.

mykały prace wykończeniowe: cyzelowanie, polichromowanie, złocenie, montaż rzeźb w szafie ołtarzowej. Realizacja dyplomu okazała się wzorcowa pod względem metodycznym. Za obligatoryjny punkt procesu projektowego przyjęto odtąd wykonywanie gipsowych modeli rzeźb w skali 1:1. Na nich, bez straty cennego materiału, rozwiązywano problemy związane z ruchem, kompozycją, opracowaniem powierzchni figury.

Po obronie w kwietniu 1994 roku ołtarz pozostał w auli szkolnej. Niespełna pół roku później odkupili go franciszkanie z Gdańska z inicjatywy o. prof. Edwarda Iwo Zielińskiego OFMConv – kierownika Katedry Historii Filozofii Starożytnej i Średniowiecznej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego (1990–2008) i kustosa kapituły Prowincji św. Maksymiliana OFMConv (1989–1996). Ojciec prof. Edward Iwo Zieliński przejawiał zdolności manualne (malował, rzeźbił, przeprowadzał drobne konserwacje rzeźb drewnianych). Jego zainteresowanie arkanami sztuki sprawiło, że odwiedził PLSP na zaproszenie Krzysztofa Kijewskiego. Podczas wizyty zrodził się pomysł zakupu obiektu i wykorzystania go w kulcie. Zanim ołtarz opuścił szkołę, został poddany przeróbkom: przerzeźbiono anatomię i twarze figur, wykonano polichromię, drobne złocenia<sup>9</sup>. Późną jesienią 1994 roku nastawę przewieziono do Gdańska i ustawiono w kaplicy prowincjała przy kościele oo. Franciszkanów pw. św. Trójcy.

Rok później franciszkanie zamówili u Krzysztofa Kijewskiego wykonanie korelującego z nastawą stołu ołtarzowego. Cały proces, od projektu po montaż gotowego obiektu w kaplicy, zamknął się w dwunastu miesiącach 1995 roku<sup>10</sup>. Rozczłonkowana podstawa ołtarza przypomina stopy gotyckich naczyń liturgicznych. Każdy z jej pięciu występów stanowi podest dla pełnoplastycznych figur świętych reprezentantów zakonu braci mniejszych: Antoniego, Bonawentury, Jana Dunsza Szkota, Jolandy, Klary. Ażurowe maswerki formują nad nimi rodzaj arkady-baldachimu, czytelny znak wyróżnienia osoby, która pod nim stoi [il. 2]. Kijewski umiejętnie scalił „koronkową” dekorację architektoniczną z figurami o zindywidualizowanych, nacechowanych psychologicznie twarzach. Za bezpośrednie źródło inspiracji posłużyła mu rzeźbiarska dekoracja katedry św. Szczepana w Wiedniu, zwłaszcza ambona z 1. ćwierci XVI wieku, z popiersiami czterech pierwszych doktorów Kościoła, hipotetycznie łączona z Antonem Pilgramem.

---

stopniowo zmieniając je na mniejsze, aby precyzyjnie określić i wy-cyzelować formę. Powierzchnię wygładza się papierem ściernym lub celowo pozostawia się na niej ślad narzędzi. Końcowym etapem jest zabezpieczenie drewna – przeważnie za pomocą wosku, oleju, lakieru.

<sup>9</sup> Korekty rzeźbiarskie wykonali: Krzysztof Kijewski i Mariusz Kozik, polichromię Krzysztof Kijewski, złocenia Sylwia Jakubowska.

<sup>10</sup> Projekt i wykonanie – Krzysztof Kijewski – stipes i antependium (lipa); polichromia – Krzysztof Kijewski, złocenia – Sylwia Jakubowska; przy wykonaniu mensy (jesion) pomagał Andrzej Mazuś.



2. Krzysztof Kijewski, *Stół ołtarzowy*, Gdańsk, kaplica prowincjała oo. Franciszkanów przy kościele pw. św. Trójcy, fot. M. Kozik

2. Krzysztof Kijewski, *Altar table*, Gdańsk, the chapel of the Minister Provincial in the Franciscan Church of the Holy Trinity, phot. M. Kozik

## Kopia późnogotyckiego tryptyku św. Jana Chrzciciela z kościoła św. Floriana na Kleparzu w Krakowie

W roku szkolnym 1999/2000 trzynastoosobowa grupa dyplomantów na specjalizacji snycerstwo<sup>11</sup> wykonała obiekt pomyślany jako wotum milenijne. Uczniowie odtworzyli wysoki na niemal pięć metrów ołtarz św. Jana Chrzciciela przypisywany warsztatowi Wita Stwosza. Po raz kolejny źródło ikonograficzne stało u podstaw powstania dzieła rzeźbiarskiego. Tym razem była to rycina dołączona do broszury z 1870 roku traktującej o ołtarzu<sup>12</sup>. Początkowo młodzi snycerze byli przekonani, że obiekt nie zachował się bądź jego elementy uległy rozproszeniu. Ich entuzjazm osłabł, kiedy w bocznej nawie kościoła pw. św. Floriana w Krakowie rozpoznali „swoje” retabulum. Po chwili zwątpienia podjęli pierwotny pomysł,

<sup>11</sup> Uczniowie: Tomasz Błażejczyk (konstrukcja, płaskorzeźba), Zbigniew Kolasa (konstrukcja, kolumny, korony), Artur Pluta (zwieńczenia, ornament na plecach), Michał Próchniak (konstrukcja korony nad główną grupą), Bartosz Rejmak (koronka główna), Magdalena Rudko (płaskorzeźba), Jarosław Skoczylas (grupa główna), Magdalena Sprawka (wieńczenie – góra), Marcin Stefański (konstrukcja, zwieńczenia skrzydeł, balkony), Beata Urniaż (grupa główna), Weronika Wójcik (płaskorzeźba), Artur Zdun (płaskorzeźba), Joanna Żurawska (portrety grupy na balkonach); Artur Pluta, Artur Zdun, Dawid Małek (serwis fotograficzny). Opiekunowie: Agnieszka Kasprzak, Krzysztof Kijewski, Waldemar Figiel.

<sup>12</sup> *Wiadomość o ołtarzu św. Jana Chrzciciela dzieła Wita Stwosza w kościele ś. Floryjana na Kleparzu. Z 5 tablicami. W Cieszynie czcionkami Karola Prochaski, 1870.*

merged the “lace” architectural decoration with figures that have individualised, emotional faces. His direct source of inspiration was the sculptural decoration of St Stephen’s Cathedral in Vienna, especially the pulpit from the first quarter of the 16th century, with the busts of the first four doctors of the Church, tentatively linked with Anton Pilgram.

## The copy of the late Gothic triptych of St John the Baptist from St Florian’s Church in Kleparz in Kraków

In the school year 1999/2000 a group of thirteen graduates specialising in woodcarving<sup>11</sup> created an object intended as a millennium votive offering. There had never been such a large and complicated work in the history of the PLSP. The students recreated the nearly five-metre high altar of St John the Baptist, attributed to the workshop of Veit Stoss. Once again, an iconographic source was at the origin

<sup>11</sup> The students: Tomasz Błażejczyk (construction, relief), Zbigniew Kolasa (construction, columns, crowns), Artur Pluta (finials, ornaments on the backs), Michał Próchniak (construction of the crown over the main group), Bartosz Rejmak (main tracery), Magdalena Rudko (relief), Jarosław Skoczylas (main group), Magdalena Sprawka (finial – top), Marcin Stefański (construction, wing finials, balconies), Beata Urniaż (main groups), Weronika Wójcik (relief), Artur Zdun (relief), Joanna Żurawska (portraits of the group in the balconies); Artur Pluta, Artur Zdun, Dawid Małek (photo service). Tutors: Agnieszka Kasprzak, Krzysztof Kijewski, Waldemar Figiel.



3. Praca zbiorowa, *Ołtarz milenijny (kopia późnogotyckiego tryptyku św. Jana Chrzciciela z kościoła św. Floriana na Kleparzu w Krakowie)*, widok całości, stan z 2000 roku, fot. W. Koryciński

3. Collective work, *The Millennium altarpiece (the copy of the late Gothic triptych of St John the Baptist from St Florian's Church in Kraków)*, overall view, as of 2000, phot. W. Koryciński



4. Praca zbiorowa, *Ołtarz milenijny – galeria autorów na skrzydle lewym*, płaskorzeźbiona kwaterna na skrzydle, stan z 2000 roku, fot. W. Koryciński

4. Collective work, *The Millennium altarpiece – the gallery of authors on the left wing*, relief section on the side wing, as of 2000, phot. W. Koryciński

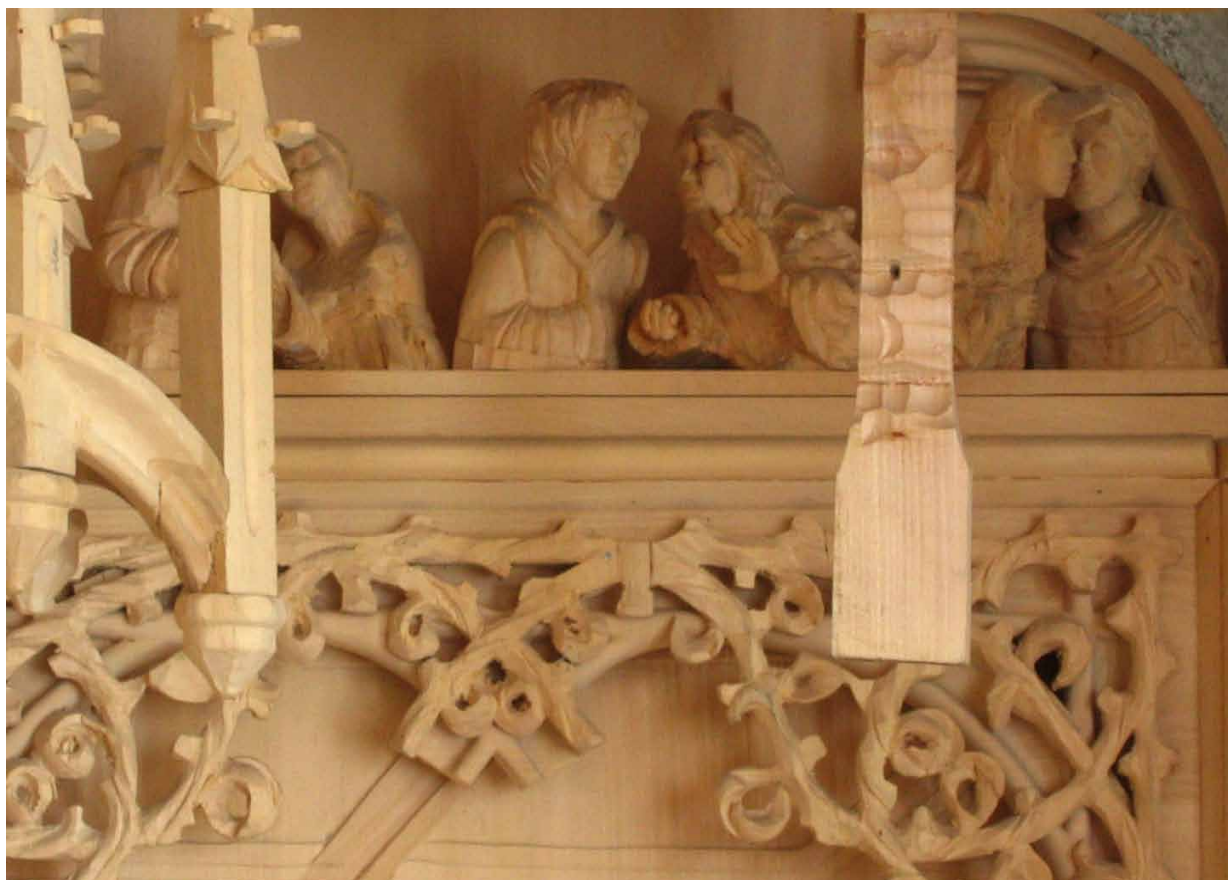
of the sculptural work. This time, it was an engraving attached to an 1870 booklet about the altar<sup>12</sup>. Initially, the young woodcarvers were convinced that the object had not survived or its elements had been dispersed. Their enthusiasm waned when they recognised “their” retable in the side nave of St Florian’s Church in Kraków. After a moment’s doubt, they took up the original idea, and the carefully examined and photographed original served them as supporting material. It took the young people seven months to complete the project, the scale and scope of which went far beyond the school curriculum requirements. The first to be created were clay prototypes of the figures on a scale of 1:1, which were used to make moulds from which plaster positives were obtained. This stage took three months. Four more were taken

<sup>12</sup> *Wiadomość o ołtarzu św. Jana Chrzciciela dzieła Wita Stwosza w kościele ś. Floryjana na Kleparzu. Z 5 tablicami. W Cieszynie czcionkami Karola Prochaski, 1870. [The News about the Altarpiece of St John the Baptist by Veit Stoss at St Florian's Church in Kleparz, With 5 Illustrations. Cieszyn: Karol Prochaska, 1870].*

zaś wnikliwie obejrzany i sfotografowany oryginał posłużył im za materiał pomocniczy. Realizacja, której skala i zakres wykraczały daleko poza programowe wymagania szkoły, zajęła młodzieży siedem miesięcy. Jako pierwsze powstały gliniane pierwotniki figur w skali 1:1. Posłużyły one do wykonania form, z których uzyskano gipsowe pozytywy. Ten etap trwał trzy miesiące. Cztery kolejne pochłonęło rzeźbienie, co należy uznać za zawrotne tempo. Wykonanie tak złożonego obiektu stanowiło novum i wyzwanie dla zespołu. Metodyka pracy przypominała warsztat średniowieczny, w którym podział obowiązków i rytm dyktowała przyjęta technologia. I tym razem uczniowie podeszli do tematu twórczo, nie kopiując wierne gotyckiej nastawy. W oryginale w scenie głównej brakuje figury św. Jana Chrzciciela i to zostało utrzymane [il. 3]. Ołtarz lubelski jest pomniejszony w stosunku do zabytku<sup>13</sup>, zaś autorzy „sygnowali” go, sytuując ponad kwaterami skrzydeł bocznych galerię

<sup>13</sup> Rysunek ołtarza przeskalowano, rzutując go na ścianę auli – najwyższego pomieszczenia w szkole.





5. Praca zbiorowa, *Ołtarz milenijny – galeria autorów na skrzydle prawym*, płaskorzeźbiona kwaterna na skrzydle, stan z 2000 roku, fot. W. Koryciński

5. Collective work, *The Millennium altarpiece – the gallery of authors on the right wing relief section on the side wing*, as of 2000, phot. W. Koryciński

swoich rzeźbiarskich popiersi [il. 4]. Ujęcia są wolne od hieratyzmu, swobodne, realistyczne (nie wyłączając stroju), stąd jedna z postaci na prawym skrzydle ma na głowie czapkę z daszkiem (bejsbolówkę) [il. 5]. Decyzja młodzieży, z pozoru bulwersująca, wpisuje się w długą tradycję autoportretów i kryptoportretów, które artyści zrezygnacyjnie wkomponowywali w narrację lub strukturę dzieł o charakterze sakralnym.

Nastawa powstająca we fragmentach w pracowniach realizacyjnych na początku kwietnia 2000 roku została przeniesiona i złożona w auli szkolnej. Montaż trwał blisko 20 godzin, lecz przebiegł bez komplikacji. Po przeprowadzonej obronie pracy dyplomowej została przewieziona do Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, gdzie od 10 do 15 kwietnia 2000 roku odbywał się Tydzień Eklezjologiczny. Obrady toczyły się w scenerii dzieł o tematyce sakralnej autorstwa uczniów lubelskiego PLSP. Pośród zgromadzonych prac tkackich i snycerskich właśnie ona robiła na obecnych największe wrażenie<sup>14</sup>. W połowie kwietnia 2000 roku powróciła do liceum. W lutym 2005 roku kupiło ją

<sup>14</sup> Stwierdzenie oparte na afirmatywnym tonie notek, które ukazały się w lokalnej prasie.

up by carving, which should be considered a dizzying pace. Carving such a complex object was a novelty and a challenge for the team. The working methodology was reminiscent of a medieval workshop, where the division of responsibilities and the rhythm of work were dictated by the technology adopted. This time, too, the students approached the subject creatively, without faithfully copying the Gothic setting. In the original, in the main scene, the figure of St John the Baptist is missing and this has been preserved [fig. 3]. The size of the Lublin altarpiece is reduced in comparison with the historic one<sup>13</sup>, and its authors “signed” it by placing a gallery of their sculptural busts above the sections of the side wings [fig. 4]. The portraits are informal, casual, realistic (including the clothes), hence one of the figures on the left is wearing a baseball cap on his head [fig. 5]. The decision of the young people, seemingly shocking, is a part of a long tradition of self- and cryptoportraits which the artists skilfully incorporated into the narration or the structure of sacred works.

<sup>13</sup> The drawing of the altar was scaled by projecting it onto the wall of the auditorium – the highest room in the school.

The retable, created in fragments in the production studios, was moved and assembled in the school auditorium in early April 2000. The assembly took nearly twenty hours but proceeded without any setbacks. After defence of the thesis, it was transported to the Catholic University of Lublin, where from 10 to 15 April 2000 the Ecclesiology Week was being held. The proceedings took place among sacred-themed works by students of Lublin's PLSP. Among the weaving and woodcarving works on display, this was the one that made the greatest impression on those present<sup>14</sup>. In mid-April 2000 it returned to the secondary school. In February 2005 it was bought by the Catholic Association Civitas Christiana. After the sale it was sent to Wojciech Koryciński's workshop for finishing works and adaptation for the needs of worship. The sculptural corrections were made by Marcin Michalak (a graduate of the PLSP in Lublin), the polychrome and gilding were done by Anna and Wojciech Koryciński. The work took a long time. It was not until October 2011 that it arrived in Ukraine, at the church of St Bartholomew the Apostle in Drohobych in the Lviv archdiocese. In this church, it served as the temporary main altar for five years<sup>15</sup>. Since 2016, it has been in the church of St. Anthony of Padua in Wołoszcha – a filial church to the parish in Drohobych. Set up as the main altar, it was solemnly consecrated on 17 June 2017<sup>16</sup> [il. 6]. The retable, made by the young people from Lublin, benefited from being moved. Its scale corresponds with the interior of a small church, and a close perspective reveals the craftsmanship and level of precision with which it was made.

### The Way of the Cross at “Poczekajka”

It was not copying of historical works of art, but rather being inspired by them that lay behind the artistic conception of the Way of the Cross for the Church of the Immaculate Heart of Mary and St Francis in the Lublin district of Poczekajka, which is run by the Capuchin Fathers. In 2008, commissioned by Father Waldemar Grubka<sup>17</sup>, Krzysztof Kijewski made the initial design for the cycle, assisted by Wojciech Koryciński, a former student of his who at the time had joined the teaching staff of

<sup>14</sup> Based on the approving tone of the notes published in the local press.

<sup>15</sup> The five-metre high altar, although placed on a kind of predella, visually disappeared in the interior of the church. For this reason, the then parish administrator, Fr Mirosław Lech, took steps to reconstruct the baroque retable, which was made specifically for this church in 1760.

<sup>16</sup> <https://bonifratrzy.pl/klasztor-drohobycz/2017/06/17/konsekracja-kosciola-pw-sw-antoniego-wołoszczy>

<sup>17</sup> Parish priest in 2006–2018.



6. Praca zbiorowa, *Ołtarz milenijny*, stan z 2017 roku, Wołoszcha (Ukraina), kościół pw. św. Antoniego, fot. A. Woźniak

6. Collective work, *The Millennium altarpiece*, as of 2017, Wołoszcha (Ukraine), St Anthony's Church, phot. A. Woźniak

Katolickie Stowarzyszenie Civitas Christiana. Po sprzedaży trafiła do pracowni Wojciecha Korycińskiego celem przeprowadzenia prac wykończeniowych i adaptacji do potrzeb kultu. Poprawki rzeźbiarskie wprowadził Marcin Michalak (absolwent PLSP w Lublinie), polichromię oraz pozłocenia wykonali Anna i Wojciech Koryciński. Prace przeciągnęły się w czasie. Dopiero w październiku 2011 roku ołtarz dotarł na Ukrainę, do kościoła pw. św. Bartłomieja Apostoła w Drohobyczu w archidiecezji lwowskiej. W tej świątyni przez pięć lat pełnił funkcję tymczasowego ołtarza głównego<sup>15</sup>. Od 2016 roku znajduje się w kościele pw. św. Antoniego z Padwy w Wołoszczy – filialnym względem parafii w Drohobyczu. Ustawiona jako ołtarz główny, została uroczystie konsekrowana 17 czerwca 2017 roku<sup>16</sup> [il. 6]. Nastawa wykonana przez młodzież z Lublina

<sup>15</sup> Wysoki na pięć metrów ołtarz, pomimo ustawienia na rozdaju predelli, optycznie niknął we wnętrzu świątyni. Z tej przyczyny ówczesny administrator parafii ks. Mirosław Lech podjął starania zmierzające do rekonstrukcji barokowej nastawy, którą wykonano specjalnie dla tegoż kościoła w 1760 roku.

<sup>16</sup> <https://bonifratrzy.pl/klasztor-drohobycz/2017/06/17/konsekracja-kosciola-pw-sw-antoniego-wołoszczy>

zyskała dzięki przeniesieniu. Jej skala konweniuje z wnętrzem niewielkiej świątyni, a bliska perspektywa ujawnia kunszt i poziom precyzji, z jaką została wykonana.

### **Droga krzyżowa w kościele oo. Kapucynów nazywanym często od nazwy dzielnicy, w której się mieści – „Na Poczekajce”**

Już nie kopiowanie dzieł sztuki lat minionych, lecz inspiracja nimi legła u podstaw plastycznej koncepcji stacji Drogi krzyżowej dla kościoła pw. Niepokalanego Serca Maryi i św. Franciszka w Lublinie, pozostającego pod kuratelą ojców kapucynów. W 2008 roku na zlecenie ojca Waldemara Grubki<sup>17</sup> wstępny projekt cyklu wykonał Krzysztof Kijewski wspomagany przez Wojciecha Korycińskiego, swojego byłego ucznia, który wówczas dołączył do grona dydaktyków macierzystej placówki edukacyjnej. Rok trwało gromadzenie materiałów i żmudne projektowanie. Rysunki stacji, które zaaprobował zamawiający, snycerze adaptowali na bozzetta i wedle tych trójwymiarowych, pomniejszonych szkiców z plasteliny przystępowali do prac snycerskich. Wykonanie pojedynczej stacji o wymiarach 130 x 310 cm zajmowało im blisko trzy miesiące. Po czterech latach (2009–2013) powstał czterdziestotrzymetrowy fryz, który wypełnił cały pas balustrady chóru [il. 7]<sup>18</sup>.

Cykl prezentuje klasyczne podejście do materii rzeźbiarskiej. W jawny sposób czerpie z dorobku sztuki barokowej, zwłaszcza z malarstwa iluzjonistycznego z jego zamiłowaniem do otwartej kompozycji zacierającej granicę pomiędzy światem ludzi a sacrum. Żłudne wychodzenie postaci poza lico ściany czy płótna zostało przetransponowane na drewno, dzięki mistrzowskiemu operowaniu wolumenem rzeźby. Artyści zróżnicowali wielkość figur i stopień rzeźbiarskiego opracowania detalu, wprowadzając pełną skalę różnic wysokości motywów, od trójwymiarowych po znacznie zagłębione w tło. Ich interpretacyjne i wykonawcze możliwości ujawnia już pierwsza stacja [il. 8]. Popiersie Piłata na pierwszym planie to rzeźba pełna w partii głowy i dłoni. Wielkością, wolumenem i opracowaniem detalu dominuje nad postacią Chrystusa przesuniętą na drugi plan, ukazaną *en trois quarts*, stąd po części zagłębioną w tło. Analogiczne rozwiązanie formalne zastosowano w scenie śmierci Jezusa, lecz z odmiennym rozłożeniem znaczeń [il. 10]. Głównym elementem kompozycji jest krucyfik, który odłączony od płyty mógłby funkcjonować jako autonomiczna rzeźba peł-

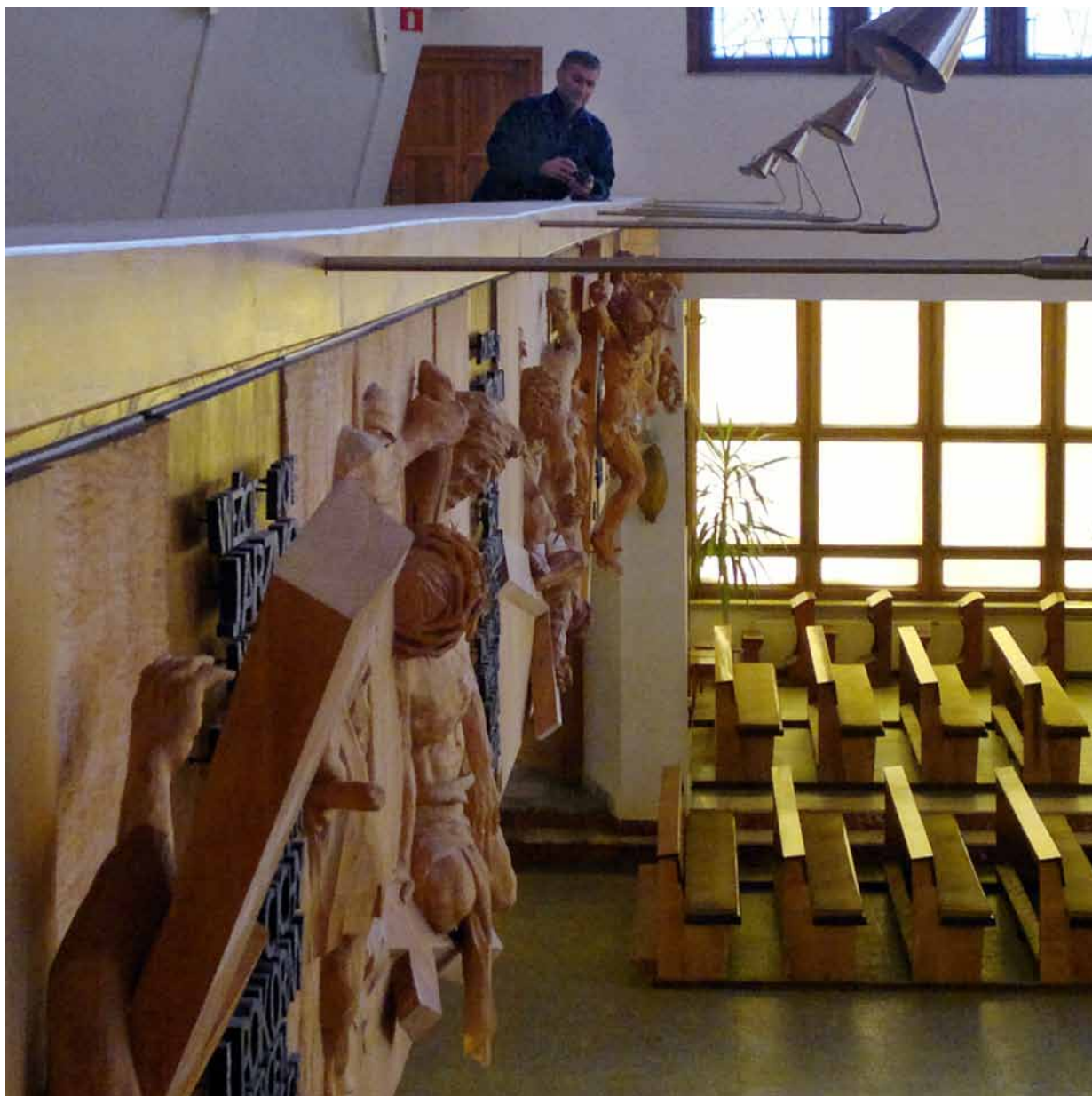
his former school. The collection of materials and the painstaking design process took a year. The drawings of the stations, which were approved by the client, were adapted by the woodcarvers to bozzetti, and on the basis of these three-dimensional, scaled-down sketches made of plasticine, the woodcarvers began their work. It took them nearly three months to make a single station measuring 130 x 310 cm. After four years (2009–2013), a forty-three-metre-long frieze was created, which filled the entire strip of the choir balustrade [fig. 7]<sup>18</sup>.

The series takes a classical approach to the sculptural matter. It openly draws on the achievements of Baroque art, especially illusionist painting with its penchant for open composition that blurs the boundary between the human world and the sacred. The illusory protrusion of figures beyond the face of the wall or canvas was transposed onto wood thanks to the masterful handling of the sculpture's volume. The artists varied the size of the figures and the degree of sculptural detailing, introducing a full range of differences in the thickness of the motifs, from three-dimensional to considerably recessed into the background. Their interpretative and performance possibilities are revealed already in the first station [fig. 8]. The bust of Pilate in the foreground is a full sculpture with regard to its head and hands. With its size, volume and elaboration of details it dominates over the figure of Christ moved to the background, shown *en trois quarts*, hence partly recessed into the background. An analogous formal solution was applied in the scene of Jesus' death, but with the meanings distributed differently [fig. 10]. The main element of the composition is the crucifix which, detached from the panel, could function as an autonomous full sculpture. On the left, it is accompanied by small figures of the Virgin Mary fainting in the arms of St John, slightly protruding above the background. The drama of God and people is expressed in the sculpted body of the Saviour and the grimacing faces of those who accompanied him. The style of the scene is close to the expressive woodcarving of the late Gothic or to the sculptures of Johann Georg Pinzel (died between 1761 and 1762). The last acts of the Passion maintain the same intense tone. Convulsive spasms of hands and feet and the movement of bodies form an evocative picture of agony. Its level is increased by the volume of the figures, whose many segments and almost the entire body of Jesus free themselves from the background to enter

<sup>17</sup> Proboszcz w latach 2006–2018.

<sup>18</sup> Realizacji podjął się Krzysztof Kijewski, przy dwóch pierwszych stacjach pomagał Wojciech Koryciński, przy kolejnych Marcin Michalak – absolwent PLSP. Montaż gotowych stacji: Krzysztof Kijewski, Wojciech Koryciński, Krzysztof Kot, Kamil Wojcieszuk.

<sup>18</sup> The execution was done by Krzysztof Kijewski, with the assistance from Wojciech Koryciński with the first two stations, and from Marcin Michalak – a graduate of the PLSP – with the following ones. The assembly of the completed stations: Krzysztof Kijewski, Wojciech Koryciński, Krzysztof Kot, Kamil Wojcieszuk.



7. Krzysztof Kijewski, Wojciech Koryciński, *Stacje Drogi krzyżowej*, stan z marca 2013 roku (w głębi Krzysztof Kijewski), Lublin, kościół pw. Niepokalanego Serca Maryi i św. Franciszka, fot. W. Koryciński

7. Krzysztof Kijewski, Wojciech Koryciński, *The Way of the Cross*, as of March 2013 (Krzysztof Kijewski in the background), Lublin, the Church of the Immaculate Heart of Mary and St Francis in Lublin, phot. W. Koryciński

the third dimension. The drapery in the scene of the *Entombment* behaves in a similar way. Raised in the air, in a moment it will cover the dead Christ, whose limp movement and classical beauty is a paraphrase of Michelangelo's *Pieta* [fig. 11]. Regarding the prototypes, the station with St Veronica is worth mentioning [fig. 9]. The scene is a kind of artistic quotation, as it transposes onto a solid material a painting from around 1580, where El Greco depicted Jerónima de las Cuevas as St Veronica<sup>19</sup>. Although Kijewski and

<sup>19</sup> El Greco, oil on canvas, 84 x 91 cm, Museo de Santa Cruz, Toledo. Antonina Vallentin wrote: "In all the Madonnas and

na. Z lewej strony towarzyszą mu niewielkie, nieznacznie wystające ponad tło postacie Matki Bożej omdlewającej w ramionach św. Jana. Dramat Boga i ludzi uzewnętrznia się w werystycznie opracowanym ciele Zbawiciela i wykrzywionych grymasem bólu twarzach towarzyszących mu osób. Styl sceny bliski jest ekspresyjnej snycerze późnego gotyku czy rzeźbom spod znaku Jana Jerzego Pinzela († pomiędzy 1761 a 1762). W tym samym pełnym napięcia tonie utrzymane są ostatnie akty Pasji. Konwulsyjne skurcze dłoni, stóp, ruch ciał kształtują sugestywny obraz gehenny. Jej poziom wzmacnia wolumen postaci, które w licznych par-



8. Krzysztof Kijewski, Wojciech Koryciński, *Stacje Drogi krzyżowej – stacja I*, Lublin, kościół pw. Niepokalanego Serca Maryi i św. Franciszka, fot. M. Kierczuk-Macieszko

8. Krzysztof Kijewski, Wojciech Koryciński, *The Way of the Cross – station I*, Lublin, the Church of the Immaculate Heart of Mary and St Francis in Lublin, phot. M. Kierczuk-Macieszko

tiach, a ciało Jezusa niemal w całości, uwolnione od tła zyskują trzeci wymiar. Podobnie zachowuje się draperia w scenie *Złożenia do grobu*. Uniesiona w powietrzu za moment okryje martwego Chrystusa, którego bezwładny ruch i klasyczne piękno stanowią trawestację *Piety* Michała Anioła [il. 11]. Odnośnie do pierwowzorów warto zwrócić uwagę na stację ze św. Weroniką [il. 9]. Scena jest rodzajem plastycznego cytatu, gdyż transponuje na twardy materiał obraz z około 1580 roku, na którym El Greco przedstawił Jeronimę de las Cuevas jako św. Weronikę<sup>19</sup>. Choć Kijewski i Koryciński korzystali z różnorodnych źródeł inspiracji, osiągnęli harmonię stylistyczną wieloelementowego cyklu, który wydaje się spójny i jednorodny.

Pomimo historycznego kostiumu język wizualny, jakim posłużyli się, aby opowiedzieć historię męki Jezusa, jest współczesny. Stacje przypominają kadry filmowe z akcją rozpiętą na liczne grono bohate-



9. Krzysztof Kijewski, Wojciech Koryciński, *Stacje Drogi krzyżowej – stacja VI*, Lublin, kościół pw. Niepokalanego Serca Maryi i św. Franciszka, fot. M. Kierczuk-Macieszko

9. Krzysztof Kijewski, Wojciech Koryciński, *The Way of the Cross – station VI*, Lublin, the Church of the Immaculate Heart of Mary and St Francis in Lublin, phot. M. Kierczuk-Macieszko

<sup>19</sup> El Greco, olej na płótnie, 84 x 91 cm, Museo de Santa Cruz, Toledo. Antonina Vallentin napisała: „łagodny smutek czy też ekstazy doni Jeronimy będziemy kolejno spotykać u wszystkich Madonn i świętych grzesznic El Greca, którym użyczyła ona w przyszłości swoich rysów”. A. Vallentin, *El Greco*, tłum. H. Ostrowska-Grabska, Warszawa 1958, s. 130.



10. Krzysztof Kijewski, Wojciech Koryciński, *Stacje Drogi krzyżowej – stacja XII*, Lublin, kościół pw. Niepokalanego Serca Maryi i św. Franciszka, fot. M. Kierczuk-Macieszko

10. Krzysztof Kijewski, Wojciech Koryciński, *The Way of the Cross – station XII*, Lublin, the Church of the Immaculate Heart of Mary and St Francis in Lublin, phot. M. Kierczuk-Macieszko



11. Krzysztof Kijewski, Wojciech Koryciński, *Stacje Drogi krzyżowej – stacja XIV*, Lublin, kościół pw. Niepokalanego Serca Maryi i św. Franciszka, fot. M. Kierczuk-Macieszko

11. Krzysztof Kijewski, Wojciech Koryciński, *Stations of the Cross – station XIV*, Lublin, the Church of the Immaculate Heart of Mary and St Francis in Lublin, phot. M. Kierczuk-Macieszko



12. Krzysztof Kijewski, *Projekt ołtarza głównego ze św. Franciszkiem dla kościoła pw. Niepokalanego Serca Maryi i św. Franciszka w Lublinie* – makieta, technika własna (projekt niezrealizowany), fot. W. Koryciński

12. Krzysztof Kijewski, *The project of the main altarpiece with St Francis for the Church of the Immaculate Heart of Mary and St Francis in Lublin* – model, mixed media (unrealised project), phot. W. Koryciński

rów, w której główny nurt oplatają wątki poboczne. Większość kompozycji oparta jest na wypracowanej w fotografii zasadzie „mocnych punktów”, z powodzeniem stosowanej przez operatorów filmowych. Neutralne płaszczyzny drewnianych blatów sugerują umowną przestrzeń rodem z teatru bądź kina. Za pomocą całej palety środków formalnych artyści osiągnęli wrażenie kompozycji, której akcja rozgrywa się na dwóch, trzech planach. Całość nosi cechy niemal fotorelacji, reportażu z wydarzenia Męki Pańskiej.

W przypadku części stacji autorzy przyjęli założenie, że wierni staną się mimowolnie uczestnikami dramatu. Kompozycje mają otwarty charakter,

Koryciński used various sources of inspiration, they achieved a stylistic harmony of the multi-part cycle, which seems coherent and homogeneous.

Despite the historical costume, the visual language they used to tell the story of Jesus' passion is contemporary. The stations resemble film frames with the action divided among a number of characters, the main thread being entwined with numer-

---

Magdalens to whom Doña Jeronima lent her features, one finds by turn her tender sorrow or her ecstasies”. A. Vallentin, *El Greco*, transl. Andrew Réval and Robin Chancellor, London 1954, p. 105. [the original text A. Vallentin, *El Greco*, transl. H. Ostrowska-Grabska, Warszawa 1958, p. 130].

ous side plots. Most of the compositions are based on the principle of “focal points” developed in photography and successfully used by cinematographers. Neutral planes of wooden surfaces suggest a conventional theatre or cinema-like space. Using a whole range of formal means, the artists achieved the impression of a composition whose action takes place on two or three planes. The whole work is almost like a photoreport, a reportage on the Passion of Christ.

In the case of some of the stations, the authors assumed that the worshippers would involuntarily become participants in the drama. The compositions are open in character, entering into a dialogue with those present in the church, revealing new realms of the visualisation of religious experience. An example is the scene in which Pilate points to Christ with his left hand, while with his right he reaches out to people who are not shown on the panel [fig. 8]. Willingly or not, the role of the crowd demanding the Saviour’s death is assumed by the worshippers gathered under the choir. The statue of the Roman governor is almost life-size to make it plausible that he is one of us. It is to us that the Holy Face imprinted on the veil is presented [fig. 9]. Christ looks at us, taking the cross on his shoulders and falling under its weight for the first time. Simon of Cyrene turns towards us, while Jesus extends his hand frozen in the air. Thanks to such formal treatments, meanings are transmitted and the work of art makes its value more concrete in relation to the viewer.

The monumentalised cross is always visible, presented in many shortened forms and from various perspectives. Its beams sink in or detach themselves and go beyond the rectangle of the panel, and freed from the ground they become a three-dimensional sculpture. It is only during the *Crucifixion* that the instrument of torment stands still, as if it were dying together with the body nailed to it [fig. 10].

In 2013, Krzysztof Kijewski designed the overall sculptural decoration of St Francis Church in Lublin. Apart from the Way of the Cross, it consisted of an unrealised altarpiece conceived as an openwork materialised vision suspended in space, with the figure of the saint at its centre. The three-dimensional composition was to expand in height as well as in depth and form a stylistic whole with the stations. What remains are photographs of the model [fig. 12] and the bozzetto of the figure of the saint.

### Statue of Christ in the chapel of the Poor Clares convent in Sitaniec

The crucifix is one of the most difficult challenges for the sculptor. In its historical dimension, it is the culminating moment of the Passion; in its

wchodzą w dialog z osobami obecnymi w świątyni, odślaniając nowe obszary wizualizacji doświadczenia religijnego. Przykładem jest scena, w której Piłat lewą ręką wskazuje Chrystusa, prawą zaś wyciąga do ludzi, których na płycie nie pokazano [il. 8]. Chcąc nie chcąc, rolę gawiedzi żadnej śmierci Zbawiciela przejmują wierni zebrani pod chórem. Figura rzymskiego namiestnika ma niemal naturalną wielkość, aby uprawdopodobnić, że jest jednym z nas. To nam prezentowane jest święte Oblicze utrwalone na chustce [il. 9]. Na nas patrzy Chrystus, biorąc krzyż na ramiona i pierwszy raz upadając pod jego ciężarem. Ku nam zwraca się Szymon z Cyreny, zaś Jezus wysuwa zastygłą w powietrzu dłoń. Dzięki takim zabiegom formalnym dochodzi do transmisji znaczeń, dzieło sztuki konkretyzuje swoją wartość w relacji do odbiorcy.

Zmonumentalizowany krzyż jest zawsze widoczny, ujęty w wielu skrótach i z różnych perspektyw. Jego belki zagłębiają się bądź odrywają i wykraczają poza prostokąt płyty, a uwolnione od podłoża stają się trójwymiarową rzeźbą. Jedynie podczas *Ukrzyżowania* narzędzie męki nieruchomieje, jakby zamierało razem z przybitym doń ciałem [il. 10].

W 2013 roku Krzysztof Kijewski zaprojektował całościowy wystrój rzeźbiarski kościoła św. Franciszka w Lublinie. Oprócz Drogi krzyżowej składał się nań niezrealizowany ołtarz pomysłany jako ażurowa, zawieszona w przestrzeni zmaterializowana wizja z centralną postacią świętego. Trójwymiarowa kompozycja miała rozwijać się na wysokość, jak i w głąb oraz tworzyć stylistyczną całość ze stacjami. Pozostały po niej zdjęcia makiety [il. 12] oraz bozzetto figury świętego.

### Figura Chrystusa w kaplicy klasztoru Sióstr Klarysek w Sitańcu

Krucyfiksy to jedno z trudniejszych wyzwań dla rzeźbiarza. W wymiarze historycznym jest kulminacyjnym momentem Pasji, w teologicznym – znakiem odkupienia. Rzesze artystów starały się oddać dostępnymi sobie środkami dramat, jak i zwyczajny wymiar śmierci Zbawiciela na Golgocie. Fundamentalny dla chrześcijaństwa temat był podejmowany i w PLSP w Lublinie, najczęściej w nawiązaniu do jego ekspresyjnych, czyli późnogotyckich bądź barokowych interpretacji<sup>20</sup>. Reprezentatywnym przykładem tych twórczych poszukiwań jest figura Chrystusa w kaplicy klasztoru Sióstr Klarysek pw. Niepokalanego Serca Maryi w Zamościu-Sitańcu. To wysokiej klasy arty-

<sup>20</sup> Np. Andrzej Wolski (1992, nauczyciele Jan M. Marek, Artur Fornalski), Paulina Piątek (2006, nauczyciele Agnieszka Kasprzak-Czekaj, Krzysztof Kijewski); Agnieszka Kasprzak-Czekaj (2006, dla kościoła pw. Miłosierdzia Bożego w Lublinie), Mateusz Maciąg (2014, nauczyciele Krzysztof Kijewski, Wojciech Koryciński).





13. Krzysztof Kijewski, *Figura Chrystusa*, stan podczas realizacji, marzec 2004 roku, fot. K. Kijewski

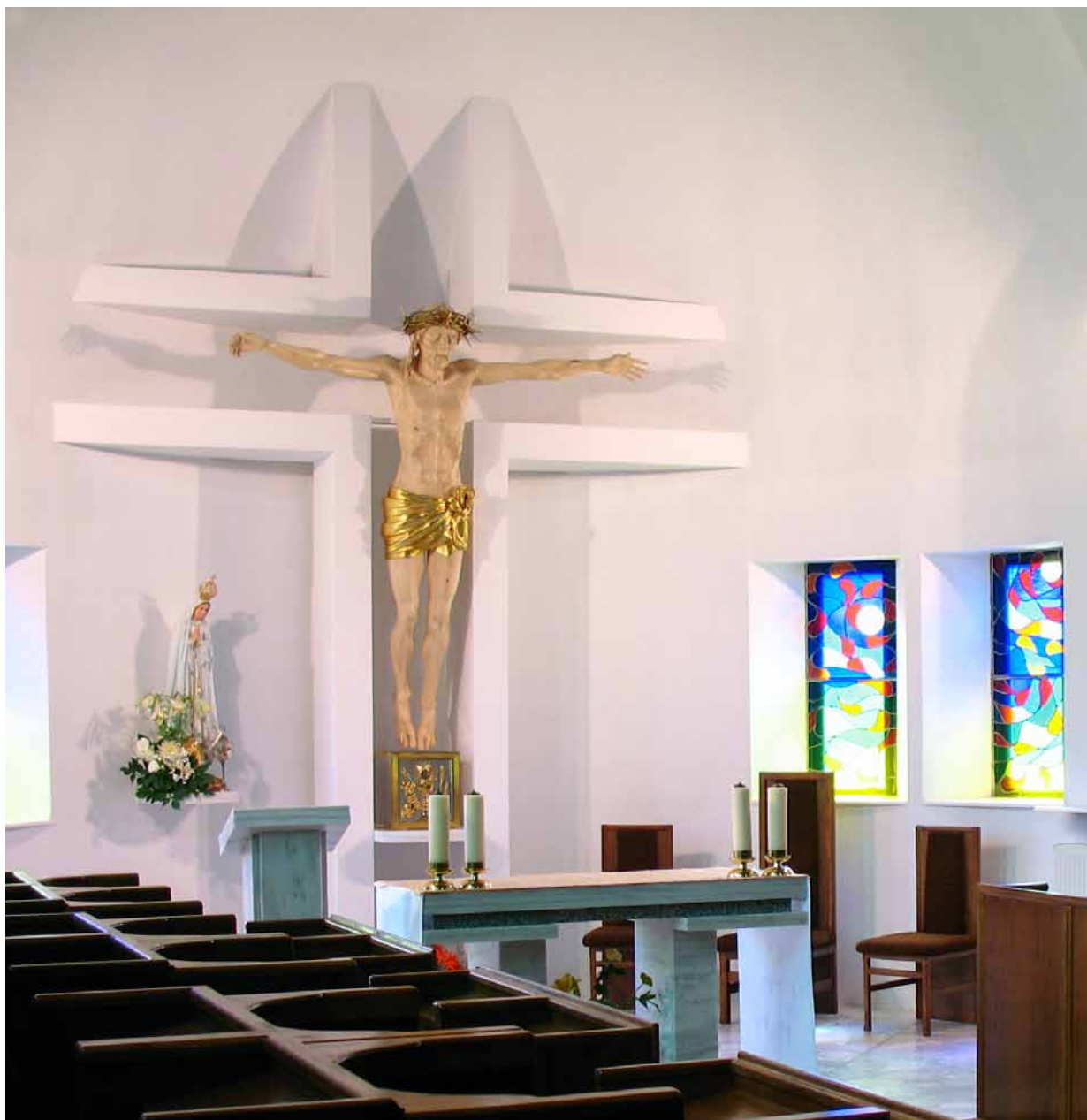
13. Krzysztof Kijewski, *The figure of Christ*, work in progress, March 2004, phot. K. Kijewski

stycznej dzieło zaprojektował i wyrzeźbił Krzysztof Kijewski na przełomie 2003/2004 roku<sup>21</sup>. Wyszedł od studium ciała żywego modela, ale podążył w stronę późnogotyckiej stylistyki. Artykulacja partii anatomicznych, pozorny bezruch ciała, który skrywa bolesne napięcia i skurcze znajdujące ujście w partii stóp, rąk, grymasie twarzy, czyni tę rzeźbę przejmująco

teologiczną, jest to znak zbawienia. Multitudy artystów próbowały wyrazić za pomocą wszystkich dostępnych środków zarówno dramatyczną, jak i zwycięską wymiar śmierci Zbawiciela na Golgocie. Temat fundamentalny dla chrześcijaństwa został również podjęty w PLSP, najczęściej odnosząc się do jego wyrazistych, to jest późnogotyckich lub barokowych, interpretacji<sup>20</sup>.

<sup>21</sup> W procesie rzeźbienia artystę okresowo wspomagali: Waldemar Arbaczewski – nauczyciel rzeźby i snycerstwa w PLSP oraz ówczesni absolwenci – Mariusz Kozik, Wojciech Koryciński. Figura jest elementem całościowej aranżacji wnętrza kaplicy, którą zaprojektował Krzysztof Kijewski.

<sup>20</sup> E.g. Andrzej Wolski (1992, teachers Jan M. Marek, Artur Fornalski), Paulina Piątek (2006, teachers Agnieszka Kasprzak-Czekaj, Krzysztof Kijewski); Agnieszka Kasprzak-Czekaj (2006, for the Church of Divine Mercy in Lublin), Mateusz Maciąg (2014, teachers Krzysztof Kijewski, Wojciech Koryciński).



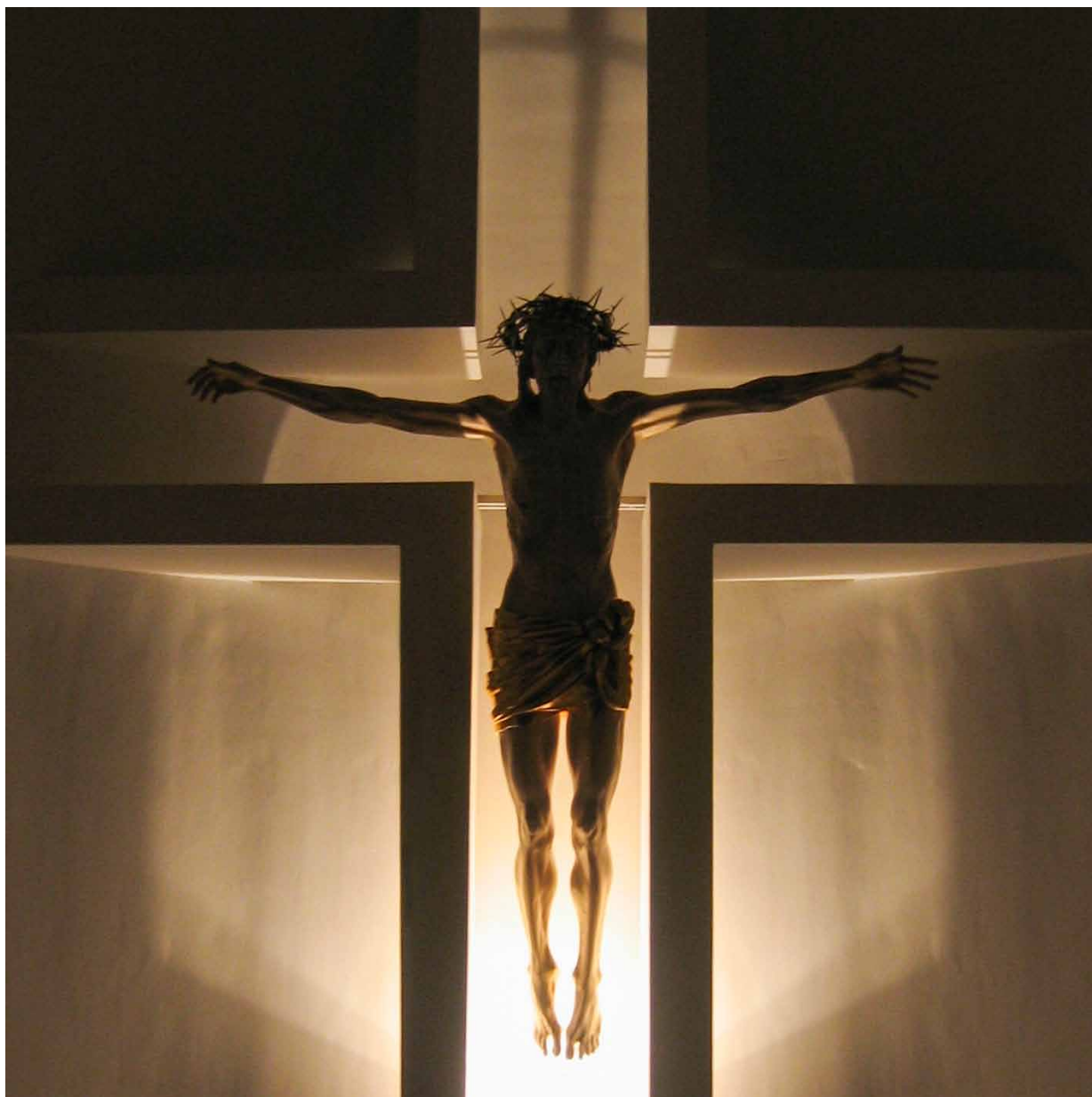
14. Krzysztof Kijewski, *Figura Chrystusa*, Zamość-Sitaniec, kaplica klasztoru Sióstr Klarysek pw. Niepokalanego Serca Maryi, stan z 2005 roku, fot. K. Kijewski

14. Krzysztof Kijewski, *The figure of Christ*, Zamość-Sitaniec, the chapel of the Poor Clares convent of the Immaculate Heart of Mary, as of 2005, phot. K. Kijewski

A representative example of these creative explorations is the statue of Christ in the chapel of the Poor Clares Convent of the Immaculate Heart of Mary in Zamość-Sitaniec. This high-class artistic work was designed and sculpted by Krzysztof Kijewski at the turn of 2003/2004<sup>21</sup>. He started from a study of the body of a live model, but moved towards the late Gothic

<sup>21</sup> In the process of sculpting, the artist was periodically assisted by Waldemar Arbaczewski – the teacher of sculpture and woodcarving at the PLSP, and the then graduates – Mariusz Kozik, Wojciech Koryciński. The statue is an element of the overall composition of the chapel's interior, which was designed by Krzysztof Kijewski.

jąca w odbiorze. Na naturalistycznie oddanym ciele krótkie, bogato drapowane perizonium, z niedużym węzłem na lewym biodrze, wygląda dekoracyjnie [il. 13]. Licząca ponad dwa metry figura, wykonana w drewnie lipowym, wkomponowana jest w środek ażurowego krzyża wymurowanego w prezbiterium kaplicy [il. 14]. Zgodnie z intencją autora postać zdaje się lewitować. Owo wrażenie narasta po włączeniu sztucznego oświetlenia kontrowego (tylnego) [il. 15]. Od koncepcji autorskiej odbiega natomiast bryła tabernakulum. Zaprojektowane jako poziomy prostopadłościan, optycznie miało imitować sup-



15. Krzysztof Kijewski, *Figura Chrystusa z oświetleniem kontrowym*, Zamość-Sitaniec, kaplica klasztoru Sióstr Klarysek pw. Niepokalanego Serca Maryi, stan z 2004 roku, fot. K. Kijewski

15. Krzysztof Kijewski, *The Figure of Christ with contrast lighting*, Zamość-Sitaniec, the chapel of the Poor Clares convent of the Immaculate Heart of Mary, as of 2004, phot. K. Kijewski

pedaneum, podnózek, do którego – wedle tradycji sztuki romańskiej – stopy Zbawiciela były przybite dwoma gwoździami.

Kijewski, łącząc odległe inspiracje stylowe, osiągnął efekt harmonijny i ekspresyjny zarazem. Figura wykonana klasyczną techniką rzeźbiarską wchodzi w dialog ze stylami historycznymi, jednocześnie żadnego z nich nie imitując w sposób oczywisty. Dzięki temu jest na wskroś współczesna, podobnie jak sposób jej ekspozycji.

style. The articulation of the anatomical parts, the apparent stillness of the body, which conceals painful tensions and spasms that find an outlet in the parts of the feet, hands, and facial grimaces, make this sculpture poignant to look at. On the naturalistically rendered body, a short, elaborately draped perizoma with a small knot on the left hip, looks decorative [fig. 13]. The figure, over two metres tall, made of linden wood, is set in the centre of an openwork cross built in the chapel's presbytery [fig. 14]. In accordance with the author's intention, the figure seems to levitate. This impression grows when

the artificial contrasting (back) lighting is turned on [fig. 15]. However, the shape of the tabernacle differs from the author's concept. Designed as a horizontal cuboid, it was supposed to optically imitate the suppedaneum, a footrest to which – according to the tradition of Romanesque art – the Saviour's feet were nailed with two nails.

By combining distant stylistic inspirations, Kijewski achieved a harmonious and expressive effect at the same time. The figure, made using classical sculpting techniques, enters into a dialogue with historical styles, without imitating any of them in an obvious way. Thanks to this, it is thoroughly modern, just like the manner of its exposition.

### Interpretation of the cross from the church of San Damiano

In comparison with Gothic and Baroque stylisations, that can be read in many woodcarving works created at PLSP in Lublin, the diploma work of Wojciech Koryciński from 1999 is an exception<sup>22</sup>. The artist's attention was attracted by the cross of San Damiano. This cross-shaped icon was painted in the 12th century (around 1100) in Umbria, among Syriac Christians or was influenced by Syriac painting<sup>23</sup>, and it is one of the most recognisable and widespread signs associated with St Francis and the Friars Minor. Koryciński reproduced the monument in the scale of 1:1 (210 cm high, 130 cm wide, 10 cm thick), whereas he interpreted the painted figure of Christ in bas-relief. He covered the whole with polychrome and gilded it according to the original pattern [fig. 16]. In 2001 the cross was bought by Capuchin fathers and destined for the "Honoratianum" Spirituality Centre in Zakroczym.<sup>24</sup>, where it was hung in the lecture hall.

Summarising the characteristic features of the group of objects described above, it should be pointed out that although the school demonstrates solutions developed in the art of the past, it does not concentrate on them. According to the accepted educational concept, craftsmanship, understood as the degree of mastery of the sculptor's technique and historical knowledge, is merely a solid foundation for targeted innovative research. The awareness of their own creative potential encourages artists to experiment with materials other than wood. On an interpretative level, it gives them the courage to interrogate the accepted

<sup>22</sup> Made in the school year 1998/1999 under the supervision of Jan M. Marek, Jan Kisiel.

<sup>23</sup> For more information cf. e.g. T. Jank, *Ikona Krzyża z San Damiano [The Icon of the San Damiano Cross]*, Kraków 2002.

<sup>24</sup> Formerly known as Franciscan-Capuchin Centre "Honoratianum". The Centre in Zakroczym is attached to the Capuchin monastery complex, which belongs to the Warsaw Province of the Order of Friars Minor Capuchin.



16. Wojciech Koryciński, *Kopia krzyża z San Damiano*, stan z 1999 roku, fot. W. Koryciński

16. Wojciech Koryciński, *A copy of San Damiano Cross*, as of 1999, phot. W. Koryciński

### Interpretacja krzyża z kościoła San Damiano

Na tle gotycko-barokowych stylizacji czytelnych w wielu pracach snycerskich powstałych w PLSP w Lublinie ewenementem jest dyplom Wojciecha Korycińskiego z 1999 roku<sup>22</sup>. Artysta skierował uwagę na krzyż z San Damiano. Owa ikona w kształcie krzyża namalowana w XII wieku (około 1100 roku) w Umbrii, w środowisku chrześcijan syryjskich lub pod wpływem malarstwa syryjskiego<sup>23</sup>, należy do najbardziej rozpoznawalnych i rozpowszechnionych znaków wiązanych ze św. Franciszkiem i braćmi mniejszymi. Koryciński odtworzył zabytek w skali 1:1 (210 cm wysokości, 130 cm szerokości, 10 cm grubości), przy czym malarską postać Chrystusa zinterpretował w płaskorzeźbie. Całość pokrył polichromią i wyzłocił wedle oryginalnego wzoru [il. 16]. W 2001 roku krzyż kupili ojcowie kapucyni z przeznacze-

<sup>22</sup> Zrealizowany w roku szkolnym 1998/1999 pod kierunkiem Jana M. Marka, Jana Kisiela.

<sup>23</sup> Więcej zob. np. T. Jank, *Ikona Krzyża z San Damiano*, Kraków 2002.

niem dla Centrum Duchowości „Honoratianum” w Zakroczymiu<sup>24</sup>, gdzie zawiśł w sali wykładowej.

Podsumowując charakterystykę powyższej grupy obiektów, należy zaznaczyć, że chociaż szkoła pokazuje rozwiązania wypracowane w sztuce dawnej, to się na nich nie koncentruje. Wedle przyjętej koncepcji kształcenia sztuki, rozumiany jako miara opanowania warsztatu rzeźbiarskiego i wiedza historyczna, to zaledwie solidna podwalina dla docelowych nowatorskich poszukiwań. Świadomość własnych możliwości twórczych zachęca artystów do eksperymentów z materiałem bądź surowcami innymi niż drewno. Na poziomie interpretacyjnym daje im odwagę do dyskursu z przyjętymi wzorami i proponowania nowatorskiej interpretacji znanych tematów. W poniższym bloku zostaną zaprezentowane prace dobre wedle tego klucza. Ich autorzy podjęli tematy, które wyrażają indywidualną wrażliwość religijną. Potencjał talentu i artystycznej wyobraźni kazał niektórym z nich wejść w polemikę z kalkami przedstawieniowymi zakorzenionymi w sztuce sakralnej. Wybrane dzieła łączy sugestywna trafność plastycznej metafory, adekwatność użytych środków wyrazu, techniki rzeźbiarskie – świadomie i konstruktywnie zastosowane we współcześnie rozumianym procesie twórczym. O rzeźbach tych nie sposób pisać w tonie innym niż afirmatywny, ze względu na dojrzałość, oryginalność ich koncepcji plastycznej tudzież wyzwania techniczne i technologiczne, które podjęli i z powodzeniem rozwiązali autorzy.

### **Dorota Rutkowska, *W prochu i w popiele (Hiob)* (2014)**

To pełnoplastyczna rzeźba o wymiarach 153 x 43 x 34 cm wykonana z drewna gruszy zniszczonej przez drewnojady, wykończona naturalnym woskiem, który uwypuklił rysunek słoików i wzmocnił naturalny odcień drewna<sup>25</sup> [il. 17].

<sup>24</sup> Dawna nazwa: Centrum Franciszkańsko-Kapucyńskie „Honoratianum”. Centrum w Zakroczymiu działa przy zespole klasztornym kapucynów należącym do prowincji warszawskiej Zakonu Braci Mniejszych Kapucynów.

<sup>25</sup> Autorka pracy otrzymała w 2013 roku stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Uczniom szkół artystycznych przyznaje się je za wybitne osiągnięcia w swojej dziedzinie.

Praca dyplomowa obroniona w kwietniu 2014 roku, zrealizowana pod kierunkiem Krzysztofa Kijewskiego i Wojciecha Korycińskiego, otrzymała I nagrodę na X Triennale Rzeźby – Ogólnopolskim Konkursie Rzeźby w Drewnie dla uczniów średnich szkół plastycznych, Zakopane 25 listopada 2015 roku. Jury pod przewodnictwem prof. Józefa Murzyna, dziekana Wydziału Rzeźby ASP w Krakowie, doceniło poziom artystycznych umiejętności i wysoką jakość kształcenia w zakresie technik rzeźbiarskich w lubelskim plastyku, skoro dwóm uczennicom tejże szkoły przyznało dwie równorzędne pierwsze nagrody. Równorzędną pierwszą nagrodę otrzymała Agata Golik za pracę *Liść* wykonaną pod kierunkiem Kijewskiego i Korycińskiego.

patterns and to propose innovative interpretations of well-known themes. In the following section, we will present the works selected according to the latter principle. Their authors took up subjects that express individual religious sensitivity. The potential of talent and artistic imagination led some of them to engage in a polemic with the representational clichés rooted in sacred art. What the selected works have in common is the suggestive accuracy of the visual metaphor, the appropriateness of the means of expression used, and the sculpting techniques consciously and constructively applied in the contemporary creative process. It is impossible to write about these sculptures in any other than an approving way, due to their maturity, the originality of their artistic concept, and the technical and technological challenges which their authors accepted and successfully solved.

### **Dorota Rutkowska, *In dust and ashes (Job)* (2014)**

This is a sculpture in the round, measuring 153 x 43 x 34 cm, made of pear wood damaged by king worms, finished with natural wax which emphasised the grain and enhanced the natural shade of wood<sup>25</sup> [fig. 17].

Iconography customarily depicts Job in a sitting position to emphasise the morbid weakness of his body. Rutkowska, against tradition, decided to portray him standing in a slight contrapposto, wanting to emphasise the heroic attitude of a man who, marked by the stigma of illness, rejected by people, endured patiently, trusting in the grace of God. Physically, he probably resembled the figure of Yahweh’s servant from the fourth song of Isaiah: “he had no form or comeliness that we should look at him, and no beauty that we should desire him. He was despised and rejected by men; a man of sorrows, and acquainted with grief” (Isa 53: 2–3). The problem of suffering can be conveyed through the form as well as through the matter of sculpture. Rutkowska deliberately selected and joined together four logs largely eaten by insects. Wood, a once living organism, is an excep-

<sup>25</sup> The author of the work received a scholarship from the Minister of Culture and National Heritage in 2013. It is awarded to students of art schools for outstanding achievements in their field. The diploma work defended in April 2014, executed under the supervision of Krzysztof Kijewski and Wojciech Koryciński, received the first prize at the 10th Triennial of Sculpture – National Competition of Sculpture in Wood for students of secondary art schools, Zakopane on 25 November 2015. The jury, chaired by Prof. Józef Murzyn, Dean of the Faculty of Sculpture at the Academy of Fine Arts in Kraków, appreciated the level of artistic skills and the high quality of education in sculpture techniques at the Lublin artistic school, as it awarded two students of the school with the first prize. The other first prize went to Agata Golik for her work *Leaf* created under the supervision of Kijewski and Koryciński.



17. Dorota Rutkowska, *W prochu i w popiele (Hiob)* (2014), fot. M. Kierczuk-Macieszko

17. Dorota Rutkowska, *In Dust and Ashes (Job)*, (2014), phot. M. Kierczuk-Macieszko



18. Dorota Rutkowska, *W prochu i w popiele (Hiob)* (2014), widok z boku, fot. M. Kierczuk-Macieszko

18. Dorota Rutkowska, *In Dust and Ashes (Job)*, (2014), side view, phot. M. Kierczuk-Macieszko

tional matter. Just like with the human body, the course of its vegetation and degradation is intrinsically coded in its structure. The author treated “her” medium with complete respect. She refrained from a comprehensive study of the figure in order to save as much as possible of the material’s entropic decay. She left large parts in a raw state, while others bear traces of chisel cuts and the “blemishes” made by axe cuts. She precisely shaped and sanded the healthiest ones [ills. 17, 18]. Thanks to such actions, the old, cracked wood in a suggestive, poignant, even turpist manner, illustrated the disease of the human body, the process of decomposition, which degrades and gradually changes it into shapeless matter. In this case, the sculptural technique of *non finito* known from the works of Auguste Rodin, which the artist shared with Michelangelo, active centuries earlier, acquired a completely new quality.

On an interpretative level, Rutkowska’s figure can be read as a clash between a spiritual element and matter that dominates it and, it would seem, triumphs. But Job does not give up and takes a small step with difficulty. His attitude expresses an inner tension. It is a study of the impulses of the soul focused in the movement of the body, as in the sculptures of Rodin, who tried “to render inner feelings

Ikonografia zwyczajowo pokazuje Hioba w pozycji siedzącej, aby podkreślić chorobliwą słabość jego ciała. Rutkowska, na przekór tradycji, postanowiła sportretować go stojącego w lekkim kontrapoście. Fizycznie zapewne przypominał postać sługi Jahwe z IV pieśni Izajasza: „Nie miał on wdzięku, ani też blasku, aby na niego popatrzeć, ani wyglądu, by się nam podobał. Wzgardzony i odepchnięty przez ludzi, mąż boleści oswojony z cierpieniem” (Iz 53, 2–3). Problematykę cierpienia można oddać w formie, ale i poprzez materię rzeźby. Rutkowska świadomie dobrała i złączyła cztery kłody w znacznym stopniu zjedzone przez owady. Drewno, ten niegdyś żywy organizm, to wyjątkowa materia. W strukturze ma immanentnie zakodowany przebieg swojej wegetacji i degradacji. Podobnie jak ciało człowieka. Autorka potraktowała „swoje” medium z pełnym szacunkiem. Zrezygnowała z całościowego studium postaci, aby ocalić jak najwięcej zgodnej z prawami entropii destrukcji materiału. Znaczne partie pozostawiła w stanie surowym, inne noszą ślady cięć dłuta, „skazy” uzyskane przez zacięcia siekiery, te najzdrowsze, precyzyjnie obrobiła i wyszlifowała [il. 17, 18]. Dzięki takim działaniom stare, popękane drewno w sugestywny, przejmujący, wręcz turpistyczny sposób zobrazowało chorobę ludzkiego ciała, proces rozkładu, który degradowuje i stopniowo

zmienia je w bezkształtną materię. W tym wypadku rzeźbiarska technika *non finito* znana z prac Augusta Rodina, którą ten dzielił z czynnym wieki wcześniej Michałem Aniołem, zyskała zupełnie nową jakość.

Na poziomie interpretacyjnym figurę Rutkowskiej można odczytać jako starcie pierwiastka duchowego z opanowującą go i, wydawać by się mogło, triumfującą materią. Hiob jednak nie poddał się i z trudem stawia mały krok. Jego postawa wyraża wewnętrzne napięcie. To studium impulsów duszy zogniskowanych w ruchu ciała. Jak w rzeźbach Rodina, który usiłował „wyrażać wewnętrzne uczucia poprzez ruch mięśni”<sup>26</sup>. Historia tej biblijnej osoby udręczonej bólem, lecz silnej pokorą, zmusza do namysłu nad ewoluującym przez stulecia podejściem do cierpienia i choroby. Wieki średnie wpisywały je w ekonomię odkupienia. „Rozpatrywanie problemu w oderwaniu od chrześcijańskiej myśli byłoby absurdem, podobnie jak skupienie uwagi na doświadczeniu jednostkowym. Średniowieczna refleksja nad cierpieniem to krańcowy przykład dialektyki personifikacji i depersonalizacji”<sup>27</sup>. Z początkiem XIX wieku namysł w tym temacie ewoluował w kierunku autonomii bólu. Do głosu doszło cierpienie jednostkowe. Modernistyczna absolutyzacja cierpienia, wyrażona najpełniej w filozofii Schopenhauera i Nietzschego, nieodwołalnie związała ludzką kondycję z doznawaniem cierpienia, czyniąc z niego samą istotę życia<sup>28</sup>.

Autorka, balansując pomiędzy klasycznymi technikami rzeźbiarskimi a nowatorskim podejściem do formy, osiągnęła sugestywny, a zarazem ekspresyjny rezultat. Figurę, z pozoru spokojną, cechuje wewnętrzne napięcie, które udziela się odbiorcy. Jej forma wynika z materiału, który świadomie dobrany i obrobiony stał się autonomicznym nośnikiem symbolu. Rutkowska wyszła od tematu biblijnego, ale dotknęła problemu uniwersalnego na poziomie egzystencjalnym. Doświadczenie choroby dotyka każdego człowieka. Postawa, którą Hiob wobec niej przyjął, nie jest już tak powszechna i oczywista. I tu powraca wątek religijny, ponieważ Hiob, wierny Bogu, doczekał się wybawienia.

### **Karolina Ogórek, *Wieża Babel* (2014)**

Podobne zrozumienie dla materiału wykazała Karolina Ogórek, realizując *Wieżę Babel* (2014) – pełnoplastyczną rzeźbę o wymiarach 180 (z cokołem 260) x 40 cm, wykonaną w pustym pniu lipy<sup>29</sup>. Naturalna

through muscular movement”<sup>26</sup>. The story of this biblical figure, tormented by pain but strong in humility, forces us to reflect on the approach to suffering and illness which has evolved over the centuries. The Middle Ages embedded them in the economy of redemption. “To consider the problem in isolation from Christian thought would be absurd, as would be to focus attention on individual experience. Medieval thinking about suffering is an extreme example of the dialectic of personification and depersonalisation.”<sup>27</sup>. At the beginning of the nineteenth century, views on the subject evolved towards the autonomy of pain. Individual suffering came to the fore. The modernist absolutisation of suffering, expressed most fully in the philosophy of Schopenhauer and Nietzsche, irrevocably tied the human condition to the experience of suffering, making it the very essence of life<sup>28</sup>.

The author, balancing between classical sculpting techniques and an innovative approach to form, achieved a suggestive and at the same time expressive result. The figure, seemingly calm, is characterised by internal tension, which is transmitted to the viewer. Its form results from the material, which, consciously selected and processed, became an autonomous carrier of the symbol. Rutkowska started from a biblical theme but touched upon a universal problem on an existential level. The experience of illness affects every human being. The attitude Job took towards it is not so common and obvious. And here the religious theme returns, because Job, faithful to God, lived to see his own deliverance.

### **Karolina Ogórek, *The Tower of Babel* (2014)**

Karolina Ogórek demonstrated a similar understanding of the material with her *Tower of Babel* (2014), a sculpture in the round measuring 180 (with the plinth 260) x 40 cm, made in a hollow linden trunk<sup>29</sup>. The natural structure of wood with numerous knots, in places deeply cut with chisels, with traces of the tool's track left, or even intentionally made visible, was juxtaposed with parts of finely worked out sculptural form. The morphology of the trunk was used to create architecture finished with multi-coloured waxes, which enhance the three-dimensionality of

<sup>26</sup> J. Selz, *Modern Sculpture: Origins and Evolution*, New York 1963, p. 107.

<sup>27</sup> M. Szubert, *Narodziny cierpienia zindywidualizowanego. W kręgu młodopolskiego doloizmu* [*The Birth of Individualised Suffering. Studying Young Poland's Dolorism*], in: *Literackie zmierzchy dziewiętnastowieczności* [Literary Twilights of the Nineteenth Century], eds. S. Brzozowska-Dybizbańska, A. Mazur, Opole 2013, p. 182.

<sup>28</sup> Szubert 2013, as in footnote 27, p. 183.

<sup>29</sup> The diploma work defended in April 2014, completed under the supervision of Krzysztof Kijewski and Wojciech Koryciński.

<sup>26</sup> J. Selz, *Modern Sculpture: Origins and Evolution*, Nowy Jork 1963, s. 107.

<sup>27</sup> M. Szubert, *Narodziny cierpienia zindywidualizowanego. W kręgu młodopolskiego doloizmu*, w: *Literackie zmierzchy dziewiętnastowieczności*, red. S. Brzozowska-Dybizbańska, A. Mazur, Opole 2013, s. 182.

<sup>28</sup> Szubert 2013, jak przyp. 27, s. 183.

<sup>29</sup> Praca dyplomowa obroniona w kwietniu 2014 roku, zrealizowana pod kierunkiem Krzysztofa Kijewskiego i Wojciecha Korycińskiego.



19. Karolina Ogórek, *Wieża Babel* (2014), fot. K. Ogórek

19. Karolina Ogórek, *The Tower of Babel* (2014), phot. K. Ogórek

the details [fig. 19]. The construction with a clearly marked vertical direction makes a monumental and disturbing impression. According to the account in the Book of Genesis, people started the construction driven by collective pride, the mania for greatness (“let us make a name for ourselves”) in order to reach the heavens (“let us build ourselves a city, and a tower with its top in the heavens”). The gesture against the Almighty perversely became proof of the excess of human aspirations, and impotence in the face of God’s will. The moralistic sense of the story is brilliantly visualised in the sculpture. In opposition to the grotesquely characterised “little man”, the tower’s lofty bulk signifies the power of the Creator, who with one intervention stopped the work, exposing the insignificance of the human race.

struktura drewna z licznymi sękami, miejscami głęboko zacięta dłutami, z pozostawionymi, a wręcz celowo uwidocznionymi śladami duktu narzędzi, została zderzona z partiami o finezyjnie wypracowanej formie rzeźbiarskiej. Morfologia pniaka posłużyła do kreacji architektury wykończony różnobarwnymi woskami, które wzmacniają trójwymiarowość detali [il. 19]. Konstrukcja o wyraźnie zaznaczonym kierunku wertykalnym sprawia monumentalne, a zarazem niepokojące wrażenie. Wedle zapisu w *Księdze Genesis* ludzie zainicjowali budowę kierowani zbiorową pychą, megalomanią („uczynimy sławne imię nasze”) w celu osiągnięcia nieba („zbudujemy sobie miasto i wieżę, której wierzch osiągnąłby nieba”). Gest wymierzony przeciw Najwyższemu przewrotnie stał się dowodem przerostu człowieczych aspiracji i niemocy wo-



bec woli Boga. Moralizatorski sens opowieści został znakomicie unaoczniony w rzeźbie. W opozycji do groteskowo scharakteryzowanego „człowieczka” wyniosła bryła wieży znamionuje potęgę Stwórcy, który jedną interwencją wstrzymał prace, obnażając małość ludzkiego plemienia.

Karolina Ogórek wybrała temat, który przez stulecia zapładniał wyobraźnię artystów, oferując im szerokie możliwości kreacji. Za szczególnie inspirujące dla siebie uznała wizje wieży Babel pędzla Pietera Bruegla, fantazje architektoniczne Giambattisty Piranesiego, niektóre płótna Zdzisława Beksińskiego<sup>30</sup>. Wskazane przykłady, choć pochodzą z różnych czasów, łączą wspólny mianownik – mają strukturę labiryntową. Wyobrażenie wieży jako labiryntu, który okazuje się dla człowieka pułapką, zdaje się mieć w umyśle ludzkim niemal archetypiczny charakter. W tym kierunku poszła i jej interpretacja.

### Julia Marek, *Boże Ciało*

Odmiennej język plastycznej wypowiedzi wybrała absolwentka PLSP w Lublinie Julia Marek<sup>31</sup>, realizując w 2019 roku pracę dyplomową na Wydziale Rzeźby warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych<sup>32</sup>. Jej *Boże Ciało* to dziewięciosobowa grupa rzeźbiarska o wymiarach około 75 x 200 x 450 cm (wraz z cokółem). Pojedyncza figura mierzy około 70 cm. Kompozycja z drewna lipowego i złomu stalowego we fragmentach jest zagruntowana i polichromowana. Figury przedstawiają kolejno: lektora z trybularem, dziewczynkę sypiącą kwiatki, lektora z feretronem, „plebana”, ministranta ze sztandarem, chłopca, zakrystiana z zestawem nagłaśniającym, parafiankę [il. 20]. Praca jest rzeźbiarską interpretacją procesji, która w Kościele katolickim stanowi istotną część obchodów uroczystości Najświętszego Ciała i Krwi Chrystusa.

Figury noszą cechy ludowo-prymitywnych rzeźb określanych mianem świątków. Wybór konwencji wynikał z obserwacji rzeczywistej oprawy święta, w której manifestuje się obyczajowość i pobożność ludowa. Jej specyficzna estetyka znajduje ujście w dekoracji trasy,

Karolina Ogórek chose a theme that for centuries had been captivating the imagination of artists, offering them a wide range of possibilities for creativity. In particular, she found inspiration in the visions of the Tower of Babel by Pieter Bruegel, architectural fantasies by Giambattista Piranesi, and some paintings by Zdzisław Beksiński<sup>30</sup>. The indicated examples, although dating back to different times, have a common denominator – they have a labyrinthine structure. The image of a tower as a labyrinth which turns out to be a trap for man seems to have an almost archetypal character in the human mind. This is the direction in which her interpretation went.

### Julia Marek, *Corpus Christi*

A different language of artistic expression was chosen by another graduate of the PLSP in Lublin, Julia Marek<sup>31</sup>, completing her diploma work at the Faculty of Sculpture of the Warsaw Academy of Fine Arts in 2019<sup>32</sup>. Her *Corpus Christi* is a nine-person sculptural group measuring approximately 75 x 200 x 450 cm (including the plinth). A single figure measures about 70 cm. The composition made of linden wood and steel scrap in fragments is primed and polychromed. The figures represent successively: a lector with a thurible, a girl strewing flowers, a lector with a portable altar, a “parson”, an altar boy with a banner, another boy, a sacristan with a sound system, and a female parishioner [fig. 20]. The work is a sculptural interpretation of the procession, which in the Catholic Church is an important part of the celebration of the Most Holy Body and Blood of Christ.

The figures have features of primitive Polish folk sculptures referred to as “świętki” or “saints”. The choice of the convention resulted from the observation of the actual setting of the feast, in which folk customs and piety manifest themselves. Its distinctive aesthetics finds an outlet in the decoration of the route, the altars, the girls looking smart in their communion dresses and the Voluntary Fire Service members in their uniforms. The composition has

<sup>30</sup> P. Bruegel (1563) namalował dwie wersje tematu: *Wieża Babel*, 114 x 155 cm, Wiedeń, Muzeum Historii Sztuki; *Mala Wieża Babel*, 60 x 74,5 cm, Rotterdam, Museum Boijmas Van Beuningen. G. Piranesi, *Invenzioni caprici di carceri* (1750, 1760). Z. Beksiński, obrazy pt. *AA83* (1983), *X2* (2000), *W7* (2002), *RE* (2003). Informacja za: dokumentacja pracy dyplomowej. Archiwum specjalizacji „snycerstwo” w ZSP w Lublinie.

<sup>31</sup> Prywatnie córka artysty rzeźbiarza Jana M. Marka (1951–2009) – wieloletniego nauczyciela PLSP w Lublinie.

<sup>32</sup> Dyplom z wyróżnieniem w pracowni prof. Adama Myjaka. Praca eksponowana na wystawie „Coming OuT - Najlepsze Dyplomy ASP w Warszawie 2019”, zakwalifikowana do „Zestawienia Najlepszych Prac Dyplomowych Absolwentów Uczelni Artystyczno-Projektowych 2019” portalu „FONT nie czcionka!”.

<sup>30</sup> P. Bruegel (1563) painted two versions of the subject: *The Tower of Babel*, 114 x 155 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum; *The “Little” Tower of Babel*, 60 x 74,5 cm, Rotterdam, Museum Boijmas Van Beuningen. G. Piranesi, *Invenzioni caprici di carceri* (1750, 1760). Z. Beksiński, paintings titled. *AA83* (1983), *X2* (2000), *W7* (2002), *RE* (2003). Information quoted after: the documentation of the diploma work. The archive of the “woodcarving” specialisation at the Fine Arts School Group in Lublin.

<sup>31</sup> She is a daughter of the sculptor Jan M. Marek (1951–2009), who taught at the PLSP in Lublin for many years.

<sup>32</sup> Honours degree at the workshop of Prof. Adam Myjak. The work displayed at the exhibition Coming Out – The Best Graduate Works at the Academy of Fine Arts in Warsaw 2019”, selected for the “List of the Best Diploma Works of Graduates of Schools of Art and Design 2019” compiled by the portal “FONT nie czcionka!”.



20. Julia Marek, *Boże Ciało* (2019), całościowy widok pracy, fot. J. Marek

20. Julia Marek, *Corpus Christi* (2019), overall view, phot. J. Marek

the character of a genre scene, a story with a touch of theatricality. The narrative message is emphasised by the directionality and rhythm of the group. The theme of the procession in the sculpture is reminiscent of Silesian woodcarving groups from the turn of the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries, intended for arrangements inside churches as a staging of the road to Golgotha. They consisted of wall-mounted and free-standing polychrome figures about 1.5 metres high, i.e. similar to the height of people at that time<sup>33</sup>. The sculptures from St Elizabeth's Church in Wrocław imitate living people to such an extent that they even wear wigs. Their origins can be linked to the liturgical dramas performed in the church's interior during Holy Week<sup>34</sup>. The language barrier of the liturgical

<sup>33</sup> The sets, e.g. from Mary Magdalene's Church in Wrocław, probably originally displayed during Holy Week in the Gethsemane chapel. Currently: Wrocław, National Museum, inventory number XI 1-10, 92; from the chapel of the Krappe family in St Elizabeth's Church in Wrocław, c. 1500. Currently: Warsaw, National Museum, inventory no. Śr. 104.

<sup>34</sup> The religious drama emerged in the Middle Ages as a constituent part of the liturgy in order to present vividly the main truths of faith to worshippers and to explain the religious concepts and symbols contained in liturgical texts. In the Polish Church until the beginning of the 13<sup>th</sup> century they were staged at the Wawel Cathedral. In other cathedral and collegiate centres they were gradually introduced during the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries. Their dissemination, in parish and monastic centres, took place (as in other European countries) at the turn of the fifteenth and sixteenth centuries, and it is during this period that this dramatic genre flourished. More on the subject in J. Okoń, *Dramat liturgiczny* [*The Liturgical Drama*],

ołtarzy, w elegancji dziewczynek w sukienkach komuniyjnych i członków Ochotniczej Straży Pożarnej w mundurach. Kompozycja ma więc charakter wydarzenia rodzajowego, opowieści z dozą teatralizacji. Narracyjny przekaz podkreślają kierunkowość i rytymizacja grupy. Temat procesji w rzeźbie przywołuje na myśl śląskie grupy snycerskie z przełomu XV i XVI stulecia, przeznaczone do aranżacji we wnętrzu świątyń jako inscenizacja drogi na Golgotę. Składały się na nie polichromowane figury przyściennie i wolno stojące wysokości około 1,5 metra, czyli zbliżonej do wzrostu ówczesnych ludzi<sup>33</sup>. Rzeźby z kościoła pw. św. Elżbiety we Wrocławiu poszły tak daleko w imitacji żywych osób, że noszą peruki. Ich powstanie można wiązać z dramatami liturgicznymi odgrywanymi w okresie Wielkiego Tygodnia w scenerii świątyni<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> Zespoły np.: z kościoła Marii Magdaleny we Wrocławiu, zapewne pierwotnie wystawiane w czasie Wielkiego Tygodnia w kaplicy Ogrojcowej. Obecnie: Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inwentarzowy XI 1-10, 92; z kaplicy rodziny Krappe w kościele pw. św. Elżbiety we Wrocławiu, ok. 1500 roku. Obecnie: Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inwentarzowy Śr. 104.

<sup>34</sup> Dramatyzacje powstały w średniowieczu jako składowa część liturgii w celu obrazowego przedstawiania wiernym głównych prawd wiary oraz wyjaśniania pojęć i symboli religijnych zawartych w tekstach liturgicznych. W Kościele polskim do początku XIII wieku wystawiano je w katedrze wawelskiej. W pozostałych ośrodkach katedralnych i kolegiackich wprowadzane były stopniowo w ciągu wieków XIV i XV. Ich upowszechnienie, na poziomie ośrodków parafialnych i zakonnych, dokonało się (jak w innych krajach Europy) na przełomie XV/XVI wieku i na ten czas przypada rozkwit tego gatunku



21. Julia Marek, *Boże Ciało* (2019), fot. J. Marek

21. Julia Marek, *Corpus Christi* (2019), phot. J. Marek

Bariera językowa śpiewanych i recytowanych po łacinie partii liturgicznych kierowała percepcją widza na płaszczyznę wizualną – scenografię oraz mimikę, gesty, ruch, kostiumy aktorów.

Julia Marek potraktowała uczestników procesji sylwetowo, zbudowała ich z prostych brył i dużych płaszczyzn [il. 21]. Zdają się być zatrzymani w pół drogi pomiędzy rzeźbą a lalką. *Boże Ciało* nosi znamiona groteski, gdyż zdaniem artystki „sztukę tak ważną w swej autentyczności zabija zbytnia powaga [...]”. Za zbyt cenną w twórczości uznają szczerłość, by kreować zimne, bezduszne monumenty<sup>35</sup>. Taka

dramatycznego. Więcej J. Okoń, *Dramat liturgiczny*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. IV, red. R. Łukaszyk, L. Bieńkowski, R. Gryglewicz, Lublin 1995, kol. 183 (tu literatura przedmiotu).

<sup>35</sup> J. Marek, *Boże Ciało – studium pracy własnej*. Teoretyczna praca dyplomowa napisana w Międzynarodowej Katedrze Historii i Teorii Sztuki pod kierunkiem dr Anny Oleńskiej, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydział Rzeźby, Warszawa 2019, 14 (bez paginacji).

parts sung and recited in Latin directed the audience's perception to the visual aspect – the set design and the actors' facial expressions, gestures, movement and costumes.

Julia Marek presented the participants of the procession as silhouettes, building them up from simple solids and large planes [fig. 21]. They seem to be halfway between sculpture and puppet. *Corpus Christi* bears traces of the grotesque, because, according to the artist, “art so important in its authenticity is killed by excessive seriousness [...]”. I consider sincerity too valuable in art to create cold, soulless monuments<sup>35</sup>. This formula of a group portrait is not new in Polish religious art. Jerzy Duda-Graczy used a similar one even in his sensu stricto sacred paintings such as *The Golgotha of Jasna Góra*<sup>36</sup>. Faithful to the ideals of uniquely poetic realism, portrayed people who were slightly deformed, of questionable beauty, behaving in a ridiculous or even pathetic manner. The presence of human physical ugliness in Christian art originally stemmed from the need to visualise moral evil and sin. The medieval Passion narratives, where the accumulation of human meanness was particularly evident, presented a gallery of physical ugliness mainly in the scenes of the *Arrest of Christ*, the *Judgement on Christ*, the Way of the Cross and the *Crucifixion cycles*<sup>37</sup>.

There is a great respect for materials in *Corpus Christi*. To quote the author: “exposing the natural aging process, respecting the cracks of the sculptural material, occasionally demonstrating its structure and grain, and even highlighting processing techniques, is in my work a manifestation of the care and attention given to its construction material”<sup>38</sup>. Hence “roughness”, a draft-like character, a manifest lack of finishing touches and precision of form. The “organic”

in: *Encyklopedia Katolicka [The Catholic Encyclopedia]*, vol. IV, eds. R. Łukaszyk, L. Bieńkowski, R. Gryglewicz, Lublin 1995, col. 183 (including reference literature).

<sup>35</sup> J. Marek, *Boże Ciało – studium pracy własnej [Corpus Christi – A Study of My Own Work]*. The theoretical thesis written at the International Department of History and Theory of Art under the Supervision of Dr Anna Oleńska, Academy of Fine Arts in Warsaw, the Faculty of Sculpture, Warszawa 2019, 14 (no pagination).

<sup>36</sup> *The Golgotha of Jasna Góra* – Jerzy Duda-Graczy's votive offering for the Jubilee of Christianity, exhibited in the so-called annex above the Chapel of Our Lady. The cycle started at the turn of 1999/2000 and finished in March 2001 consists of eighteen paintings, i.e. apart from the Stations of the Cross – Resurrection, Meeting with the Doubting Thomas, Dispersion of the Apostles, Ascension.

<sup>37</sup> U. Mazurczak, *Zmysłowa cielesność zła i piękno cierpienia. Obrazy cielesności w sztuce [The Sensual Corporeality of Evil and the Beauty of Suffering. Images of Corporeality in Art]*, in: *Sztuka i realizm. Księga pamiątkowa z okazji jubileuszu urodzin i pracy naukowej na KUL Prof. Henryka Kieresa [Art and Realism. The Festschrift for Prof. Henryk Kieres in Honour of the Anniversary of His Birthday and Academic Work at the Catholic University of Lublin]*, eds. T. Duma, A. Maryniarczyk, P. Sulenta, Lublin 2014, p. 169.

<sup>38</sup> Marek 2019, as in footnote 35, p. 18 (no pagination).

wooden figures hold the attributes made of steel. In the art of past centuries an attribute was accentuated by a change of scale, use of a different material, or gilding. It identified the figure, while remaining distinct from it. Following this lead, Julia Marek introduced corroded metal elements and then subjected the group to comprehensive treatments imitating erosion to obtain the effect of a visual unification of previously separate compositional elements. They act as a complement to the wood, because subjecting the group to comprehensive treatment imitating erosion visually unified its previously separate elements into a compositional whole [ills. 20, 21].

### ***The Way of the Cross in the church of St Maksymilian Kolbe in Lublin***

The three sculptural projects discussed above express the private perspective of the authors towards religious issues. The potential impact of these works is relatively small. Presented in galleries, at temporary exhibitions, or possibly in museums, they will attract the attention of a narrow circle of people interested in art, and thus properly prepared to receive it. The situation is different in the case of church art, available for worship to the large masses of believers. One example is the Way of the Cross in the Church of St Maksymilian Kolbe in Lublin, realised in 1993 according to the design of the sculptor Jan Maria Marek<sup>39</sup>.

The artist imposed on his viewers an expressive language far removed from the forms generally considered to be classically beautiful. His bas-relief, lean figures of elongated proportions have bony faces, protruding ribs and joints. Generally shown in foreshortened perspectives, they make dramatic, exaggerated movements. The exaggerated gestures accentuate the intentionally enlarged feet and hands. The hair and robes brought out by long, deep cuts are perfunctory, smoother than the skin covered with a texture obtained from cuts made by concave chisels. The strongly shaded figures appear almost impressionistic due to the polished surface with dark spots of stain that settled in the recesses of their bodies. Rough modelling full of nuances and angular outline make the movement of the artist's hand modelling with the chisel visible in the work [ills. 22–25]. Plastic, haptic figures contrast with the smooth background. The neutral plane allows their expression to develop and defines the field of action. Openings and cut-

<sup>39</sup> Made in 1992–1993. The artist was assisted in the sculpting process by Małgorzata Marek (his wife), Jerzy Zysko, Krzysztof Kijewski, Andrzej Mazuś – all connected with the PLSP in Lublin. Originally stained almost black, it was lightened at the request of the parish priest.

formuła zbiorowego portretu to nie novum w polskiej sztuce religijnej. Analogiczną stosował Jerzy Duda-Gracz nawet w obrazach sensu stricto sakralnych, jak *Golgota Jasnogórska*<sup>36</sup>. Wierny ideałom specyficznego rozumianego poetycko pojętego realizmu, przedstawiał ludzi lekko zdeformowanych, o wątpliwej urodzie, zachowujących się w sposób śmieszny lub wręcz żalony. Zadomowienie się w sztuce chrześcijańskiej fizycznej brzydoty człowieka wynikało pierwotnie z potrzeby unaocznienia zła moralnego, grzechu. Średniowieczne narracje Pasji, gdzie skumulowanie ludzkiej podłości było szczególnie widoczne, prezentowały galerię cielesnej brzydoty głównie w scenach *Pojmania, Sądu nad Chrystusem*, cyklach Drogi krzyżowej i *Ukrzyżowania*<sup>37</sup>.

Jest w *Bożym Ciele* wielki szacunek dla materiałów. Autorka stwierdza: „eksponowanie naturalnego procesu starzenia, respektowanie pęknięć rzeźbiarskiego tworzywa, demonstracja gdzieś jego struktury i usłojenia, a nawet podkreślanie technik obróbki jest w mojej pracy przejawem troski i uwagi poświęconej jej budulcowi”<sup>38</sup>. Stąd „chropowatość”, szkieletowy charakter, manifestacyjny brak wykończenia, wyczelowania formy. „Organiczne” drewniane figury dzierżą stalowe atrybuty. W sztuce wieków minionych atrybut akcentowano poprzez zmianę skali, użycie innego materiału, pozłocenie. Identyfikował postać, pozostając od niej odrębny. Idąc tym tropem, Julia Marek wprowadziła skorodowane elementy metalowe, po czym poddała grupę kompleksowym zabiegom imitującym erozję, aby uzyskać efekt wizualnego ujednolicenia odrębnych dotąd elementów kompozycyjnych [il. 20, 21].

### ***Droga krzyżowa w kościele pw. św. Maksymiliana Kolbego w Lublinie***

Trzy wyżej omówione realizacje rzeźbiarskie wyrażają prywatną perspektywę auterek wobec zagadnień religijnych. Zakres potencjalnego oddziaływania tych prac jest stosunkowo niewielki. Prezentowane w galeriach, na wystawach czasowych, ewentualnie w muzeach, przyciągną uwagę wąskiego grona osób zainteresowanych sztuką, tym samym odpowiednio przygotowanych do jej percepcji. Inaczej rzecz się ma

<sup>36</sup> *Golgota Jasnogórska* – wotum Jerzego Dudy-Gracza z okazji Jubileuszu Chrześcijaństwa, eksponowane w tzw. przybudówce nad kaplicą Matki Bożej. Cykl rozpoczęty na przełomie 1999/2000 roku ukończony w marcu 2001 roku liczy osiemnaście obrazów, tj. oprócz stacji *Drogi krzyżowej: Zmartwychwstanie, Spotkanie z niewiernym Tomaszem, Rozesłanie Apostołów, Wniebowstąpienie*.

<sup>37</sup> U. Mazurczak, *Zmysłowa cielesność zła i piękno cierpienia. Obrazy cielesności w sztuce*, w: *Sztuka i realizm. Księga pamiątkowa z okazji jubileuszu urodzin i pracy naukowej na KUL Profesora Henryka Kieresia*, red. T. Duma, A. Maryniarczyk, P. Sulenta, Lublin 2014, s. 169.

<sup>38</sup> Marek 2019, jak przyp. 35, s. 18 (bez paginacji).



22. Jan M. Marek, *Droga krzyżowa* (1993), *stacja I*, Lublin, kościół św. Maksymiliana Kolbego, fot. M. Kierczuk-Macieszko

22. Jan M. Marek, *The Way of the Cross* (1993), *station I*, Lublin, the church of St Maksymilian Kolbe, phot. M. Kierczuk-Macieszko

ze sztuką kościelną, dostępną w kulcie dla szerokich mas wiernych. Przykładem jest *Droga krzyżowa* w kościele pw. św. Maksymiliana Kolbego w Lublinie zrealizowana w 1993 roku wedle projektu rzeźbiarza Jana Marii Marka<sup>39</sup>.

Artysta narzucił widzom język ekspresji daleki od form uznawanych powszechnie za klasycznie piękne. Jego płaskorzeźbione, wychudłe figury o wydłużonych proporcjach mają kościste twarze, wystające żebra i stawy. Z zasady pokazane w skrótach perspektywicznych, wykonują dramatyczne ruchy. Przerysowane gesty akcentują intencjonalnie powiększone stopy i dłonie.

<sup>39</sup> Wykonana w latach 1992–1993. W procesie rzeźbienia artystę pomagali: Małgorzata Marek (żona), Jerzy Zyśko, Krzysztof Kijewski, Andrzej Mazuś – wszyscy związani z PLSP w Lublinie. Pierwotnie zabójczona niemal na czarno, na życzenie proboszcza została rozjaśniona.



23. Jan M. Marek, *Droga krzyżowa* (1993), *stacja II*, Lublin, kościół św. Maksymiliana Kolbego, fot. M. Kierczuk-Macieszko

23. Jan M. Marek, *The Way of the Cross* (1993), *station II*, Lublin, the church of St Maksymilian Kolbe, phot. M. Kierczuk-Macieszko

outs in the background indicate conventional spatial relations [ills. 22, 24]. Similarly to the figures, the monumentalised cross is a dynamic element, shown many times in a diagonal arrangement. Its beams dictate the directions of the composition, sometimes slightly protruding above the background, or in contrast, liberated, fully three-dimensional, they go beyond the rectangle of the panel and seem to dominate the sphere of temporality. In accordance with the design concept and the array of formal means used, the Way of the Cross reads like conventional signs. Instead of extended narration there are symbols, whose mystical references should be explored through individual contemplation.

By juxtaposing expressive figurativeness with a geometric, flat background, Jan M. Marek wanted to capture the attention of the worshipper and produce



24. Jan M. Marek, *Droga krzyżowa* (1993), *stacja IV*, Lublin, kościół św. Maksymiliana Kolbego, fot. M. Kierczuk-Macieszko

24. Jan M. Marek, *The Way of the Cross* (1993), *station IV*, Lublin, the church of St Maksymilian Kolbe, phot. M. Kierczuk-Macieszko

an emotional effect. The visual aspect of the stations is not meant to delight, but to shock, to provoke reflection and independent contemplation of the Passion of Christ. The contemporary concept that art should be emotionally moving has much in common with the religiosity of the high and late Middle Ages, when the Passion motif was one of the most significant features of spirituality. The writings and visual arts of the time elevated the value of emotions in religious experience. In a realistic, even veristic way, they made the Passion more concrete by using images of physical pain. Dolorous religiosity, aimed at arousing emotional religious experience, reached for extreme forms of expression, which by their explicitness and the drastic nature of the teaching of suffering were supposed to appeal to broad masses of uneducated people<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> G. Trościński, *Pieśń o Krzyżu i jej nieznaną późnośredniowieczny*



25. Jan M. Marek, *Droga krzyżowa* (1993), *stacja XIII*, Lublin, kościół św. Maksymiliana Kolbego, fot. M. Kierczuk-Macieszko

25. Jan M. Marek, *The Way of the Cross* (1993), *station XIII*, Lublin, the church of St Maksymilian Kolbe, phot. M. Kierczuk-Macieszko

Włosy oraz szaty wyprowadzone długimi, głębokimi cięciami są sumaryczne, gładze niż skóra pokryta fakturą uzyskaną z zacięć pozostawionych po wklęsłych dłutach. Silnie światłocieniowe postacie wydają się niemal „impresjonistyczne” za przyczyną wypolerowanej powierzchni z ciemnymi plamami bejcy, która osiadła w zagłębieniach ich ciał. „Chropowaty”, pełny niuansów modelunek, „kanciasty” kontur sprawiają, że w pracy widoczne są ruchy dłoni z dłutem modelującego artysty [il. 22–25]. Plastyczne, haptyczne figury kontrastują z gładkim tłem. Neutralna płaszczyzna pozwala rozwinąć się ich ekspresji, wyznacza pole działania. Ażury i wycięcia w tłach sygnalizują umowne stosunki przestrzenne [il. 22, 24]. Analogicznie do postaci, zmonumentalizowany krzyż jest elementem dynamicznym, pokazanym po wielokroć w układzie diagonalnym. Jego belki narzuca-

ją kierunki kompozycji, czasem nieznacznie wystają ponad tło lub przeciwnie, uwolnione, w pełni trójwymiarowe, wychodzą poza prostokąt płyty i zdają się dominować nad sferą doczesności. Zgodnie z założeniem projektowym i arsenalem użytych środków formalnych, stacje *Drogi krzyżowej* czyta się jak umowne znaki. Zamiast rozbudowanej narracji są symbole, których mistyczne odniesienia należy zgłębiać w indywidualnej kontemplacji.

Jan M. Marek, zderzając ekspresyjną figuratywność z geometrycznym, płaskim tłem, chciał zaabsorbować uwagę wiernych i odnieść skutek emocjonalny. Plastyka stacji nie ma zachwyć, lecz wstrząsnąć, sprowokować do refleksji, do samodzielnej kontemplacji męki Chrystusa. Współczesną koncepcję, wedle której sztuka ma poruszać emocjonalnie, łączy wiele wspólnego z religijnością dojrzałego i późnego średniowiecza, gdy nurt pasyjny był jednym z najistotniejszych rysów duchowości. Ówczesne piśmiennictwo i sztuki plastyczne podnosiły wartość uczuć w przeżyciu religijnym. W sposób realistyczny, nawet werystyczny, konkretyzowały Pasję, epatując obrazami fizycznego bólu. Religijność dolorystyczna, ukierunkowana na wzbudzenie emocjonalnego doświadczenia religijnego, sięgała po ekstremalne formy ekspresji, które swą wyrazistością i drastycznością nauki cierpienia miały przemawiać do szerokich rzesz niewykształconych<sup>40</sup>. Obrazy przemocy we współczesnej kulturze są w równym stopniu obecne, a zapotrzebowanie na ich oglądanie nie słabnie. Natomiast w sztuce kościelnej zostały zredukowane niemal do zera, więc gdy występują nawet w szczątkowej formie, z zasady budzą opór wiernych. A przecież ból, brzydota i deformacja ciała mają swoje miejsce w sztuce sakralnej, co więcej – umiejętnie użyte niejednokrotnie silniej i skuteczniej transportują treści.

Pierwiastek dolorystyczny czytelny w stacjach *Drogi krzyżowej* Jana M. Marka przywołuje typowo chrześcijańską kategorię współcierpienia (*compassio*). W stacji IV wyraża ją postawa Chrystusa tulącego Matkę oraz gest Maryi obejmującej Syna i dźwigany przez Niego krzyż [il. 24]. Wizualnie stopione obie sylwety unaocniają *compassio*. Jeśli cierpienie jest rodzajem braku, to współcierpienie jest doskonałością, ponieważ jest formą miłości<sup>41</sup>. W średniowieczu Kościół wskazał umęczzonego Chrystusa jako punkt odniesienia dla uzasadnień ludzkiego cierpienia, uzasadnień trojakich: przez naśladowanie, przez współodczuwanie, przez uświadamianie ludzkiej i ponadludzkiej miary misterium odkupienia na Golgocie.

<sup>40</sup> G. Trościński, *Pieśń o Krzyżu i jej nieznaną późnośredniowieczną przekaz. Z zagadnień polskojęzycznego zasobu literackich pozdrowień krzyża*, „Pamiętnik Literacki” 106, 2015, z. 1, s. 24.

<sup>41</sup> R.E. Rogowski, *Compassio Dei: próba hipotezy cierpiącego Boga*, „Wrocławski Przegląd Teologiczny” 3, 1995, nr 2, s. 69.

Images of violence are equally present in contemporary culture, and the demand to see them is not waning. In church art, on the other hand, they have been reduced almost to zero, so that when they appear even in a vestigial form, they generally meet with resistance from worshippers. And yet pain, ugliness and physical deformity have their place in sacred art; what is more, when skilfully used, they often convey content more strongly and effectively.

The doloristic element visible in the Way of the Cross by Jan M. Marek evokes the typically Christian category of co-suffering (*compassio*). In Station IV it is expressed by the attitude of Christ embracing his Mother and the gesture of Mary embracing her Son and the cross he carries [fig. 24]. Visually fused, the two silhouettes visualise *compassio*. If suffering is a kind of lack, then compassion is perfection, because it is a form of love<sup>41</sup>. In the Middle Ages, the Church pointed to the tortured Christ as the reference point for the justification of human suffering, a threefold justification: through imitation, through empathy, through awareness of the human and superhuman dimensions of the mystery of redemption at Golgotha. *Imitatio Christi* concentrated in the idea of *compassio*<sup>42</sup>. The image of the suffering God-man, in addition to religious experiences, made it possible to understand temporal hardships and gave hope for overcoming them. According to Heb 2:18, since Christ “himself has suffered and been tempted, he is able to help those who are tempted.”

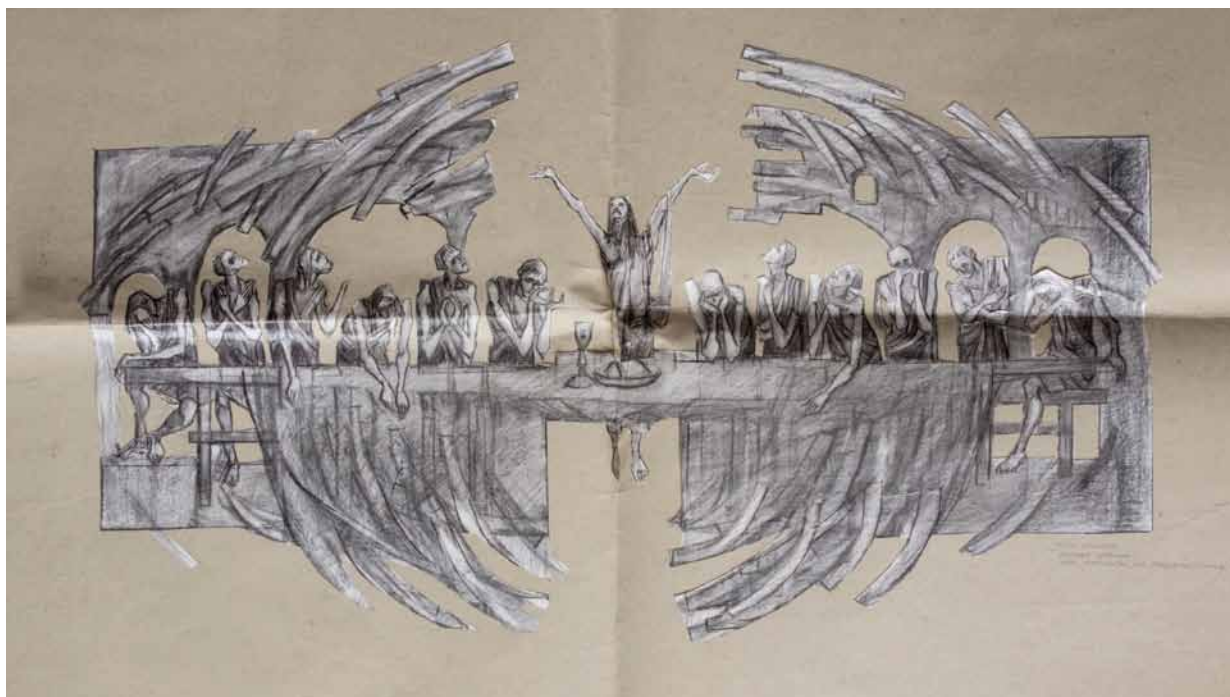
The artist consciously referred to the spirituality of the late Middle Ages, since he drew on the iconography of that time. In Station I, he used the image of Christ in the type of *Imago Pietatis* down to his waist, with his head lowered on his right shoulder, his eyes closed and his hands crossed on his chest<sup>43</sup> [fig. 22]. The composition of Station II is inspired by *The Throne of Grace*, with the difference that it is not God the Father but the Son who presents the instrument of his own torture [fig. 23]. In *The Descent from the Cross* Christ’s body carries such a concentration

przekaz. Z zagadnień polskojęzycznego zasobu literackich pozdrowień krzyża [The Song of the Cross and its Unknown Late Medieval Rendition. On the Issues of the Polish Literary Heritage of the Salutation of the Cross], „Pamiętnik Literacki” 106, 2015, no. 1, p. 24.

<sup>41</sup> R.E. Rogowski, *Compassio Dei: próba hipotezy cierpiącego Boga* [Compassio Dei: An Attempt at a Hypothesis of the Suffering God], „Wrocławski Przegląd Teologiczny” 3, 1995, no. 2, p. 69.

<sup>42</sup> Trościński 2015, as in footnote 40, p. 24.

<sup>43</sup> The representation originated in the East, probably during the reign of Alexios I Komnenus (1081-1118). The oldest is on a double-sided icon stored in Kastoria (church of Phaneromene) dated to the second half of the 12th century. In the mid-13th century it appeared in the Balkans and in the Latin part of Europe. Here it evolved from the bust view and became popular as the half-figure view. Cf: G. Jurkowlanec, *Chrystus Umęczony. Ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku* [The Agony of Christ. The Iconography in Poland Between the 13th – 16th c.] Warszawa 2001, pp. 26–28, passim.



26. Jan M. Marek, *Ostatnia Wieczerza* (1993), rysunek ołówkiem naklejony na papier pakowy; własność rodziny artysty, fot. M. Kierczuk-Macieszko

26. Jan M. Marek, *The Last Supper* (1993), pencil drawing pasted on wrapping paper; the property of the artist's family, phot. M. Kierczuk-Macieszko

of intense pain [fig. 25] that in spite of the different positioning of the body, the scale of the tension brings to mind the vision of *The Crucifixion* in the painting by Matthias Grünewald<sup>44</sup>. The expressive scale of both works accentuates the contradictions of the Passion experience, where life meets death and cruelty meets compassion. God does not always come in what is beautiful, but he is often hidden in what is imperfect, weak, ugly, rejected. Therefore, the presence of deliberate distortion in works of sacred art should not be offensive. Yet in many churches the Passion narrative is presented in a gentle, balanced way, preserving the conventional beauty of 19<sup>th</sup>-century academism. The theme is shown “with dignity”, in an accessible way, not upsetting the viewers. It appeals to their knowledge, but does it appeal to their faith and emotions?

The Way of the Cross in the church of St Maksymilian Kolbe was not the only work intended by Jan M. Marek for this church. A conceptual sketch of an altar with the representation of *The Last Supper* has survived [fig. 26]. The expressive, spatial composition together with the stations would create a visual circle closing horizontally the interior of the church. Unfortunately, it was not realised.

<sup>44</sup> The main panel of the Gothic-Renaissance retable, made between 1506 and 1515 for the church of the Antonine convent at Isenheim near Colmar in Alsace.

*Imitatio Christi* koncentrowała się w idei *compassio*<sup>42</sup>. Obraz cierpiącego Boga-człowieka, oprócz przeżyć religijnych, pozwalał zrozumieć doczesne trudy, dawał nadzieję na ich przezwycięzenie. Wedle zapisu w Hbr 2,18 : „W czym bowiem sam cierpiał będąc doświadczany, w tym może przyjść z pomocą tym, którzy są poddani próbom”.

Artysta świadomie nawiązał do duchowości końca wieków średnich, skoro sięgnął do ikonografii z tego czasu. W stacji I użył wizerunku Chrystusa w typie *Imago Pietatis* w ujęciu do pasa, z głową opuszczoną na prawe ramię, zamkniętymi oczami, z rękoma skrzyżowanymi na piersiach<sup>43</sup> [il. 22]. Kompozycja stacji II zainspirowana jest *Tronem łaski*, z tą różnicą, że nie Bóg Ojciec, lecz Syn prezentuje narzędzie własnej kaźni [il. 23]. W *Zdjęciu z krzyża* Chrystus ma taki ładunek drapieżnego bólu [il. 25], że pomimo odmiennego upozowania ciała, skalą napięcia przywodzi na myśl wizję *Ukrzyżowania* w malarskiej re-

<sup>42</sup> Trościński 2015, jak przyp. 40, s. 24.

<sup>43</sup> Przedstawienie powstało na Wschodzie, zapewne za panowania Aleksego I Komnena (1081–1118). Najstarsze widnieje na dwustronnej ikonie przechowywanej w Kastorii (koś. Phaneromene) datowanej na 2. poł. XII wieku. W poł. XIII wieku pojawiło się na Bałkanach i w łacińskiej części Europy. Tu z ujęcia popiersiowego wykształciło się i spopularyzowało ujęcie półpostaciowe. Za: G. Jurkowlaniec, *Chrystus Umęczony. Ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku*, Warszawa 2001, s. 26–28, passim.



dakcji Matthiasa Grünewalda<sup>44</sup>. Skala ekspresji obu dzieł akcentuje sprzeczności, które niesie doświadczenie Pasji, gdzie stykają się życie ze śmiercią i okrucieństwo ze współczuciem. Bóg nie zawsze przychodzi w tym, co piękne, nierzadko skryty w tym, co niedoskonałe, słabe, brzydkie, odrzucone. Nie powinna zatem oburzać obecność świadomego zniekształcenia w dziełach sztuki sakralnej. Tymczasem w wielu kościołach narracja Pasji snuta jest w sposób łagodny, wyważony, z zachowaniem konwencjonalnego piękna spod znaku XIX-wiecznego akademizmu. Temat pokazany „godnie”, w sposób zrozumiały, nie bulwersując widza, odwołuje się do jego wiedzy, ale czy do wiary i emocji?

Droga krzyżowa w kościele św. Maksymiliana Kolbego nie była jedyną realizacją przewidzianą przez Jana M. Marka dla tejże świątyni. Zachował się szkic koncepcyjny ołtarza z przedstawieniem *Ostatniej Wieczerzy* [il. 26]. Ekspresyjna, przestrzenna kompozycja w komplecie ze stacjami tworzyłaby optyczny krąg zamykający poziomo wnętrze świątyni. Niestety nie została zrealizowana.

## Uwagi końcowe

Wszechstronne wykształcenie na poziomie warsztatowym, ogólnoplastycznym oraz wiedza z zakresu historii sztuki umożliwiają swobodną kreację wypowiedzi twórczej. Osoby tak wyposażone zmieniają konwencje stylistyczne, szukając jednocześnie środków ekspresji zdolnych trafnie oddać ich własną wizję artystyczną. Do tego dochodzi świadomość artysty. Każdą z omówionych powyżej realizacji poprzedził namysł nad istotą podjętego tematu. Z rozmów przeprowadzonych z twórcami wynika, że były to dzieła głęboko przez nich przemyślane, wręcz przeżyte. Nie znajdziemy więc pośród nich kościelnej oczywistości obrazowej wykonywanej ku satysfakcji wiernych, którzy z zasady akceptują tylko to, co już widzieli. Przeciwnie, niektóre realizacje z racji formuły plastycznej drażnią odbiorców, ale są to wypowiedzi szczere, dalekie od anachronizmu obrazowego lub religijnej „sztuki naiwnej”, szeroko dostępnej w kościołach.

Wiele napisano o kondycji współczesnej sztuki sakralnej w Polsce<sup>45</sup>. Rzeźby lubelskie można potrak-

<sup>44</sup> Tablica główna gotycko-renesansowego retabulum wykonanego w latach 1506–1515 dla kościoła konwentu Antonitów w Isenheim koło Colmaru w Alzacji.

<sup>45</sup> Np. T. Chrzanowski, *W poszukiwaniu nowej ikonografii*, w: *Sacrum i sztuka*, red. N. Cielińska, Kraków 1989, s. 13–22; O. Mauer, *Kościół wobec sztuki współczesnej: bezradność i dystans*, „Znak” 12, 1991, s. 49–52; E. Wolicka, *Sacrum w sztuce. Punkty zapalne sporu*, „Znak” 12, 1991, s. 43–48; A. Draguła, *Religijne szanse sztuki współczesnej*, „Studia Nauk Teologicznych” 14, 2019, s. 43–60; S. Rodziński, *Dylematy współczesnej sztuki sakralnej*, „Nasza Przeszość. Studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce” 70, 1988, s. 253–271; idem, *O laicyzacji współczesnej sztuki sakralnej*,

## Final remarks

Comprehensive education in craft, general art and knowledge of art history help to express one's creativity without restriction. People armed with these change stylistic conventions while searching for means of expression capable of accurately conveying their own artistic vision. Then there is the artist's awareness. Each of the projects discussed above was preceded by a reflection on the nature of the subject. The interviews with the artists show that the works were deeply thought through, indeed personal. We are not going to find among them the obvious images typical of churches, made for the satisfaction of congregations, which as a rule accept only what they have already seen. On the contrary, some works irritate the audience because of their artistic formula, but they are sincere statements, far from pictorial anachronism or religious “naive art”, widely present in churches.

Much has been written about the condition of contemporary sacred art in Poland<sup>45</sup>. The Lublin sculptures can be treated as a voice in this discussion and the question can be asked of whether the Church as a patron knows what kind of art it expects from artists. Will it be inclined to favour eclecticism and historical costume for the sake of the clarity of its magisterium? Even inside it one can find claims that by reaching “for historical styles it adopts a retrospective attitude, which may be justified historically, but has no future”<sup>46</sup>. It is hard not to agree with Stanisław Rodziński, who pointed out that the contemporary “drama of the permanent choice between good and evil requires sacred art, which is supposed to help man understand suffering and redemption”<sup>47</sup>.

The question of the language of church art remains. Should it adhere to the mimetic formula, or should it come closer to the symbol, to the sign? Both languages of artistic expression – narrative and sign

<sup>45</sup> E.g. T. Chrzanowski, *W poszukiwaniu nowej ikonografii* [In Search of the New Iconography], in: *Sacrum i sztuka* [The Sacred and the Art], ed. N. Cielińska, Kraków 1989, pp. 13–22; O. Mauer, *Kościół wobec sztuki współczesnej: bezradność i dystans* [The Church and Contemporary Art: Powerlessness and Distance], „Znak” 12, 1991, pp. 49–52; E. Wolicka, *Sacrum w sztuce. Punkty zapalne sporu* [The Sacred in Art. The Flashpoints of the Dispute], „Znak” 12, 1991, pp. 43–48; A. Draguła, *Religijne szanse sztuki współczesnej* [Religious Opportunities of Contemporary Art.], „Studia Nauk Teologicznych”, 14, 2019, pp. 43–60; S. Rodziński, *Dylematy współczesnej sztuki sakralnej* [Dilemmas of Contemporary Sacred Art.], „Nasza Przeszość. Studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce” 70, 1988, pp. 253–271; idem, *O laicyzacji współczesnej sztuki sakralnej* [On the Secularisation of Contemporary Sacred Art.] <https://teologiapolityczna.pl/prof-stanislaw-rodzinski-o-laicyzacji-wspolczesnej-sztuki-sakralnej>

<sup>46</sup> The view of Bishop Michał Janocha from 2016, cf. <https://teologiapolityczna.pl/sztuka-ma-wyrzacz-wiare-kosciola-a-nie-tylko-indywidualna-wiare-artysty-rozmowa-z-bp-michalem-janocha>

<sup>47</sup> Rodziński 1988, as in footnote 45, p. 259.

– have found their rightful place in the long history of the Church. Both are desirable and can be useful on condition that they present a high level of design and execution. Here, however, the situation varies. It seems that the problem comes down not so much to art, but rather to the level of the education and artistic awareness of its potential buyers. An aware, prepared viewer can enter into dialogue with an artist ready to offer them more ambitious, artistically mature solutions. The example of Lublin sculptures proves that artists do not lack skills, knowledge and innovative ideas. Meanwhile, among people who make decisions about the furnishing of churches, there is often an astonishing lack of artistic sensitivity, especially in the matter of the overall concept of the interior arrangement. Instead, there is ad hoc thinking, adding individual, often artistically incongruous elements. The result is a visual patchwork completed by successive, ever-changing parish priests.

## Abstract

Since the 1990s, more than 50 different religious works, ranging from altars to single sculptures, have been created at the current Fine Arts School Group in Lublin. Some of these objects went to places of worship or religious institutions, while others remain the property of the school or their authors. This extensive collection is the result of a dual educational concept developed at the school. On the one hand, it is based on studying (copying, compiling) historical patterns; on the other, it offers freedom of artistic vision. In both cases the students follow the guidance of the same teachers, who introduce these concepts interchangeably, deliberately varying the tasks. Treated complementarily, they give interesting results both in the course of education and in the graduates' independent work. The selection of works presented in this article does not aspire to be an exhaustive presentation of the presence of the sacred in woodcarving works created in the circle of the Lublin School. Nevertheless, their selection illustrates in a suggestive manner artistic solutions representative for each of the two educational currents.

**Keywords:** religious sculpture, State Secondary School of Fine Arts in Lublin, woodcarving, wood sculpture

Dr Małgorzata Kierczuk-Macieszko  
C.K. Norwid Fine Arts School Group in Lublin  
phone 501 31 88 71  
e-mail: mkmpost@wp.pl

Translated by Monika Mazurek

tować jako głos w tej dyskusji i zadać pytanie, czy Kościół jako mecenas wie, jakiej sztuki oczekuje od twórców? Czy mając na względzie klarowność swego magisterium skłonny będzie faworyzować eklektyzm i historyczny kostium? W samym jego łonie dają się słyszeć głosy, iż sięgając „po arsenał stylów historycznych, przyjmuje postawę retrospektywną, która może być uzasadniona historycznie, ale nie ma przed sobą przyszłości”<sup>46</sup>. Trudno nie przyznać racji Stanisławowi Rodzińskiemu, który zwracał uwagę, iż współczesny „dramat stałego wyboru między dobrem a złem wymaga sztuki sakralnej, która ma pomagać człowiekowi w zrozumieniu cierpienia i odkupienia”<sup>47</sup>.

Pozostaje kwestia języka sztuki kościelnej. Czy ma pozostać przy formule mimetycznej, czy może zbliżyć się do symbolu, znaku? Oba języki wypowiedzi plastycznej – narracja i znak – znalazły należne sobie miejsce w długiej historii Kościoła. Oba są pożądane i mogą być użyteczne pod warunkiem, że prezentują wysoki poziom projektowy oraz wykonawczy. A pod tym względem bywa różnie. Wydaje się, że problem sprowadza się nie tyle do sztuki, ile raczej do poziomu edukacji i świadomości plastycznej jej potencjalnych zleceniodawców. Świadomy, przygotowany odbiorca może wejść w dialog z artystą gotowym zaproponować mu bardziej ambitne, dojrzałe plastycznie rozwiązania. Przykład rzeźb lubelskich dowodzi, że twórcom nie brakuje umiejętności, wiedzy i nowatorskich pomysłów. Tymczasem w grupie osób decydujących o wyposażeniu świątyń niejednokrotnie zdumiewa brak wrażliwości plastycznej, zwłaszcza w kwestii całościowej koncepcji aranżacji wnętrza. Jest za to myślenie doraźne, dokładanie pojedynczych, często odrębnych plastycznie elementów. Powstaje z nich wizualny patchwork uzupełniany przez kolejnych, zmieniających się proboszczów...

## Streszczenie

W Zespole Szkół Plastycznych w Lublinie, od lat 90. XX wieku tylko na specjalizacji „snycerstwo” zrealizowano ponad 50 różnorodnych prac o tematyce religijnej – od ołtarzy po pojedyncze rzeźby. Część z tych obiektów trafiła do miejsc kultu lub instytucji religijnych, inne pozostają własnością szkoły bądź autorów. Ten obszerny zbiór powstał w wyniku wypracowanej w szkole dychotomicznej koncepcji kształcenia. Z jednej strony opiera się ona na studiowaniu (kopiowaniu, kompilowaniu) wzorów historycznych, z drugiej oferuje swobodę wizji plastycznej. W obu kierunkach adeptci sztuki podążają pod opieką tych sa-

<https://teologia.polityczna.pl/prof-stanislaw-rodzinski-o-laicyzacji-wspolczesnej-sztuki-sakralnej>

<sup>46</sup> Opinia bpa Michała Janochy z 2016 r., zob. <https://teologiapolityczna.pl/sztuka-ma-wyrazac-wiare-kosciola-a-nie-tylko-indywidualna-wiare-artysty-rozmowa-z-bp-michalem-janocha>

<sup>47</sup> Rodziński 1988, jak przyp. 45, s. 259.

mych pedagogów, którzy wprowadzają je wymiennie, celowo różnicując zadania. Traktowane komplementarnie dają interesujące rezultaty w trakcie edukacji, jak i w samodzielnej twórczości absolwentów. Wybór prac przedstawionych w artykule nie pretenduje do wyczerpującego ujęcia zagadnienia obecności sacrum w pracach snycerskich powstałych w kręgu szkoły lubelskiej. Tym niemniej ich dobór w sposób sugestywny ilustruje rozwiązania plastyczne reprezentatywne dla każdego z obu nurtów kształcenia.

**Słowa kluczowe:** rzeźba religijna, Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w Lublinie, prace snycerskie, rzeźba w drewnie

dr Małgorzata Kierczuk-Macieszko  
Zespół Szkół Plastycznych  
im. C.K. Norwida w Lublinie  
tel. 501 31 88 71  
e-mail: mkmpost@wp.pl

## Bibliografia

### Źródła

Marek J., *Boże Ciało – studium pracy własnej*. Teoretyczna praca dyplomowa napisana w Międzynarodowej Katedrze Historii i Teorii Sztuki pod kierunkiem dr Anny Oleńskiej, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydział Rzeźby, Warszawa 2019.

### Opracowania

Dąbek K., *O snycerstwie w szkołach plastycznych*, „Szkoła Artystyczna. Seria wydawnicza Centrum Edukacji Artystycznej” 3 (7), 2019, s. 119–128.

Jank T., *Ikona Krzyża z San Damiano*, Kraków 2002.

Jurkowlaniec G., *Chrystus Umęczony. Ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku*, Warszawa 2001.

Labuda A., *Wrocławski ołtarz św. Barbary i jego twórcy*, Poznań 1984.

Mazurczak U., *Zmysłowa cielesność zła i piękno cierpienia. Obrazy cielesności w sztuce*, w: *Sztuka i realizm. Księga pamiątkowa z okazji Jubileuszu urodzin i pracy naukowej na KUL Profesora Henryka Kieresia*, red. T. Duma, A. Maryniarczyk, P. Sulenta, Lublin 2014.

Okoń J., *Dramat liturgiczny*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. IV, red. R. Łukaszyk, L. Bienkowski, R. Gryglewicz, Lublin 1995, kol. 183–188.

Rogowski R.E., *Compassio Dei: próba hipotezy cierpiącego Boga*, „Wrocławski Przegląd Teologiczny” 3, 1995, nr 2, s. 63–76.

Rodziński S., *Dylematy współczesnej sztuki sakralnej*, „Nasza Przeszłość. Studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce” 70, 1988, s. 253–271.

## Bibliography

### Primary sources

Marek J., *Boże Ciało – studium pracy własnej [Corpus Christi – A Study of My Own Work]*. The theoretical thesis written at the International Department of History and Theory of Art under the Supervision of Dr Anna Oleńska, Academy of Fine Arts in Warsaw, the Faculty of Sculpture, Warszawa 2019.

### Secondary sources

Dąbek K., *O snycerstwie w szkołach plastycznych [On Woodcarving in Art Schools]*, „Szkoła Artystyczna. Seria wydawnicza Centrum Edukacji Artystycznej” 3 (7), 2019, pp. 119–128.

Jank T., *Ikona Krzyża z San Damiano [The Icon of the San Damiano Cross]*, Kraków 2002.

Jurkowlaniec G., *Chrystus Umęczony. Ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku [The Agony of Christ. The Iconography in Poland Between the 13th – 16th c.]*, Warszawa 2001.

Labuda A., *Wrocławski ołtarz św. Barbary i jego twórcy twórcy [The Wrocław Altar of St Barbara and its Makers]*, Poznań 1984.

Mazurczak U., *Zmysłowa cielesność zła i piękno cierpienia. Obrazy cielesności w sztuce [The Sensual Corporeality of Evil and the Beauty of Suffering. Images of Corporeality in Art]*, in: *Sztuka i realizm. Księga pamiątkowa z okazji Jubileuszu urodzin i pracy naukowej na KUL Profesora Henryka Kieresia [Art and Realism. The Festschrift for Prof. Henryk Kieresi in Honour of the Anniversary of His Birthday and Academic Work at the Catholic University of Lublin]*, eds. T. Duma, A. Maryniarczyk, P. Sulenta, Lublin 2014.

Okoń J., *Dramat liturgiczny [The Liturgical Drama]*, in: *Encyklopedia Katolicka [The Catholic Encyclopedia]*, vol. IV, eds. R. Łukaszyk, L. Bienkowski, R. Gryglewicz, Lublin 1995, cols. 183–188

Rogowski R. E., *Compassio Dei: próba hipotezy cierpiącego Boga [Compassio Dei: An Attempt at a Hypothesis of the Suffering God]*, „Wrocławski Przegląd Teologiczny” 3, 1995, no. 2, pp. 63–76.

Rodziński S., *Dylematy współczesnej sztuki sakralnej [Dilemmas of Contemporary Sacred Art.]*, „Nasza Przeszłość. Studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce” 70, 1988, pp. 253–271.

Selz J., *Modern Sculpture: Origins and Evolution*, New York 1963.

Szubert M., *Narodziny cierpienia zindywidualizowanego. W kręgu młodopolskiego doloryzmu [The Birth of Individualised Suffering. Studying Young Poland's Dolorism]*, in: *Literackie zmierzchy dziewiętnastowieczności [Literary Twilights of the Nineteenth Century]*, eds. S. Brzozowska-Dybizbańska, A. Mazur, Opole 2013, pp. 181–195.

- Trościński G., *Pieśń o Krzyżu i jej nieznaną późnośredniowieczną przekaz. Z zagadnień polskojęzycznego zasobu literackich pozdrowień krzyża* [*The Song of the Cross and its Unknown Late Medieval Rendition. On the Issues of the Polish Literary Heritage of the Salutation of the Cross*], „Pamiętnik Literacki” 106, 2015, no. 1, pp. 23–44.
- Wiadomość o ołtarzu św. Jana Chrzciciela dzieło Wita Stwosza w kościele ś. Floryjana na Kleparzu. Z 5 tablicami.* W Cieszynie czcionkami Karola Prochaski, 1870. [*The News about the Altarpiece of St John the Baptist by Veit Stoss at St Florian's Church in Kleparz, With 5 Illustrations.* Cieszyn: Karol Prochaska, 1870].
- Vallentin A., *El Greco*, transl. Andrew Réval and Robin Chancellor, London 1954. Polish translation H. Ostrowska-Grabska, Warszawa 1958.

#### Internet sources

- <https://bonifratrzy.pl/klasztor-drohobycz/2017/06/17/konsekracja-kosciola-pw-sw-antoniego-woloszczy/> <https://kirchengemeindelexikon.de/einzelgemeinde/hildesheim-st-michaelis>
- <https://teologiapolityczna.pl/prof-stanislaw-rodzinski-laicyzacji-wspolczesnej-sztuki-sakralnej>
- <https://teologiapolityczna.pl/sztuka-ma-wyrazac-wiare-kosciola-a-nie-tylko-indywidualna-wiare-artysty-rozmowa-z-bp-michalem-janocha>

- Selz J., *Modern Sculpture: Origins and Evolution*, Nowy Jork 1963.
- Szubert M., *Narodziny cierpienia zindywidualizowanego. W kręgu młodopolskiego doloryzmu*, w: *Literackie zmierzchy dziewiętnastowieczności*, red. S. Brzozowska-Dybizbańska, A. Mazur, Opole 2013, s. 181–195.
- Trościński G., *Pieśń o Krzyżu i jej nieznaną późnośredniowieczną przekaz. Z zagadnień polskojęzycznego zasobu literackich pozdrowień krzyża*, „Pamiętnik Literacki” 106, 2015, z. 1, s. 23–44.
- Wiadomość o ołtarzu św. Jana Chrzciciela dzieło Wita Stwosza w kościele ś. Floryjana na Kleparzu. Z 5 tablicami.* W Cieszynie czcionkami Karola Prochaski, 1870.
- Vallentin A., *El Greco*, tłum. H. Ostrowska-Grabska, Warszawa 1958.

#### Netografia

- <https://bonifratrzy.pl/klasztor-drohobycz/2017/06/17/konsekracja-kosciola-pw-sw-antoniego-woloszczy/> <https://kirchengemeindelexikon.de/einzelgemeinde/hildesheim-st-michaelis>
- <https://teologiapolityczna.pl/prof-stanislaw-rodzinski-laicyzacji-wspolczesnej-sztuki-sakralnej>
- <https://teologiapolityczna.pl/sztuka-ma-wyrazac-wiare-kosciola-a-nie-tylko-indywidualna-wiare-artysty-rozmowa-z-bp-michalem-janocha>

*Zofia Szot*

naukowiec niezależny, Poznań

## Kolory Ofiary – akwarelowe malarstwo pasyjne Danyły Mowczana

DOI: 10.15584/setde.2021.14.6

Jaka powinna być współczesna sztuka religijna? Otóż jej zadaniem jest łączyć człowieka ze świętością, którą przedstawia, skłaniać do wyciszenia, refleksji, adoracji, modlitwy. Od setek lat ma ten nadrzędny cel, by zbliżyć istotę ludzką do Boga. W ciągu wieków zmieniało się podejście do niej, tak jak ulegały przeobrażeniom potrzeby ludzi, dla których została stworzona. Niezwykle istotną ścieżkę wytyczył malarz Jerzy Nowosielski, który pokazał światu ikonę nowoczesną, odważną, bogatą w treści teologiczne, a co najważniejsze, mocno oddziałującą na duchowość wiernych<sup>1</sup>.

Twórczość Nowosielskiego wywarła ogromny wpływ na współczesną sztukę religijną. Szczególnie można to zauważyć w obrębie sztuki Kościołów wschodnich. Mimo że ciągle przeważają tam tradycje artystyczne wypracowane w czasach Bizancjum, to pojawiają się również artyści, którzy śmiało eksperymentują z formą tak charakterystycznej dla chrześcijaństwa wschodniego ikony. Część z nich zgromadzona jest wokół lwowskiej galerii współczesnej sztuki sakralnej Iconart<sup>2</sup> i Międzynarodowych Warsztatów Ikonopisania w Nowicy, które odbywają się od 2009 roku<sup>3</sup>. Powstał również projekt zatytułowany „Nowa Ikona”, angażujący artystów rodzimych, ukraińskich i litewskich<sup>4</sup>. Udział w nim biorą między innymi: Krzysztof Sokołowski, Joanna Mazuś, Anna Makać, Luba Jackiw, Iwan Daszko, Krystyna Kwyk czy właśnie Danyło Mowczan, którego twórczość przedstawię w artykule.

Spośród bogatego dorobku artysty na szczególną uwagę zasługują prace wykonane w technice akware-

*Zofia Szot*

Independent scholar, Poznań

## Colours of the Sacrifice – Watercolour Passion Painting of Danylo Movchan

What should contemporary religious art be like? Its task is to connect man with the sanctity it depicts, to induce tranquillity, reflection, veneration and prayer. For hundreds of years, it has had this primary purpose to bring human beings closer to God. Over the centuries the approach to it has changed, just as the needs of the people for whom it was created have changed. An extremely important direction was set by the painter Jerzy Nowosielski, who showed the world a modern icon, bold, rich in theological content, and most importantly, strongly affecting the spirituality of the believers<sup>1</sup>.

Nowosielski's work has had a huge impact on contemporary religious art. This is particularly noticeable within the art of the Eastern Churches. Although artistic traditions developed during the Byzantine era still prevail there, there are also artists who boldly experiment with the form of the icon, so characteristic of Eastern Christianity. Some of them congregate around the Lviv gallery of contemporary sacred art Iconart<sup>2</sup> and International Icon Writing Workshops in Nowica, which have been held since 2009<sup>3</sup>. Moreover, domestic, Ukrainian, and Lithuanian artists are involved in a project titled “New Icon”<sup>4</sup>. Its participants include: Krzysztof Sokołowski, Joanna Mazuś, Anna Makać, Lyuba Yatskiv, Ivan Dashko, Khrystyna Kvyk, and Danylo Movchan whose work I am going to present in this article.

Among the artist's extensive oeuvre, works in watercolour are particularly noteworthy. These are mainly representations of religious themes, but there are also portraits, mythological or symbolic scenes. In the former, the viewer is surprised by their un-

<sup>1</sup> K. Czerni, *Nowosielski w Małopolsce. Sztuka sakralna*, Kraków 2015.

<sup>2</sup> <http://iconart.com.ua/en/index> (dostęp 4.01.2022).

<sup>3</sup> [https://ikonynowica.blogspot.com/?fbclid=IwAR3Vf1c-BWvUPsFRcB7mOw31O7fYINGB-27Z\\_liMxPZ0yPF2vdmrKipMmjvM](https://ikonynowica.blogspot.com/?fbclid=IwAR3Vf1c-BWvUPsFRcB7mOw31O7fYINGB-27Z_liMxPZ0yPF2vdmrKipMmjvM) (dostęp 4.01.2022).

<sup>4</sup> <http://nowaikona.pl/o-nas/> (dostęp 18.12.2021).

<sup>1</sup> K. Czerni, *Nowosielski w Małopolsce. Sztuka sakralna [Nowosielski in Małopolska. The Sacred Art]*, Kraków 2015.

<sup>2</sup> <http://iconart.com.ua/en/index> (access date 4.01.2022).

<sup>3</sup> [https://ikonynowica.blogspot.com/?fbclid=IwAR3Vf1cBWvUPsFRcB7mOw31O7fYINGB-27Z\\_liMxPZ0yPF2vdmrKipMmjvM](https://ikonynowica.blogspot.com/?fbclid=IwAR3Vf1cBWvUPsFRcB7mOw31O7fYINGB-27Z_liMxPZ0yPF2vdmrKipMmjvM) (access date 4.01.2022).

<sup>4</sup> <http://nowaikona.pl/o-nas/> (access date 18.12.2021).

conventionality—the combination of the emptiness of a sheet of paper with expressive spots of colour. The varying degree of dilution of paint, its transparency and the interpenetration of colours give them a mystical and visionary character. In this text, I will propose an interpretation of these works based primarily on the formal solutions applied by the painter and I will try to prove that the use of water-based paints can have a great influence not only on visual aspects, but also on content.

For my analysis I will use works on the Passion theme. The Passion motif is often explored in Movchan's work and is present in a considerable body of his works. It has a special place in Christian art, as it shows the most important events of Jesus' life, as well as those taking place after his death. The martyrdom on Golgotha is the fulfilment of God's plan of redemption for mankind, the fulfilment of Old Testament prophecies and the reopening of the gates of heaven. Apart from the theological thread, there is another important aspect here. These events are extremely emotionally charged and still move the hearts of people, even those who do not identify with Christianity or any other religion. I decided to concentrate on the representation of the Passion itself, which also enabled me to analyse the artist's approach to Christ's body, which plays the most important role in the Passion. This means that I omitted from my interpretation the works depicting the Last Supper and concentrated on the events from the crucifixion to the entombment of the Saviour. The painting *Jesus the True Vine* will also be omitted from my analysis, due to its purely symbolic rather than narrative nature.

Movchan's works have been created over the last few years, and the artist is constantly producing new works. While the older ones, made in tempera, have been described on the occasion of various exhibitions and interviews, those painted in water colours are still poorly recognised. In discussing them, therefore, I will mainly refer to the author's own comments and texts on his earlier works.

## Work

Danyło Movchan was born in 1979. He studied at the Faculty of Conservation of the Ivan Trush State College of Decorative and Applied Arts in Lviv. During his studies, which he completed in 2000, he came into contact with traditional icon painting. He then went on to study for six years at the Lviv National Academy of Arts at the Faculty of Sacred Art. He specializes in painting, iconography, and art conservation. His paintings are very well received and bring him recognition and respect. Movchan's

li. W głównej mierze są to przedstawienia o tematyce religijnej, znajdują się jednak także portrety, sceny mitologiczne czy symboliczne. W tych pierwszych zaskakuje widza ich niekonwencjonalność – połączenie pustki kartki papieru z ekspresyjnie wybrzmiewającymi plamami koloru. Różny stopień rozwodnienia farby, jej transparentność i wzajemne przenikanie się barw nadają im mistyczny i wizyjny charakter. W niniejszym tekście przedstawię propozycję interpretacji owych dzieł opartą przede wszystkim na zastosowanych przez malarza rozwiązaniach formalnych i postaram się udowodnić, że użycie farb wodnych może mieć bardzo duży wpływ nie tylko na przesłanie wizualne, ale również treściowe.

Do analizy posłużą mi prace o tematyce pasyjnej. Motyw Męki Pańskiej jest często eksploatowany w twórczości Mowczana i obecny w pokaźnym zbiorze jego dzieł. W sztuce chrześcijańskiej ma on swoje szczególne miejsce, ukazuje bowiem najważniejsze wydarzenia z życia Jezusa, jak i te dziejące się po Jego śmierci. Męczeństwo na Golgocie jest wypełnieniem Bożego planu odkupienia ludzkości, spełnieniem starotestamentowych prorocत्व i powtórnym otwarciem bram niebios. Oprócz wątku teologicznego dochodzi tutaj jeszcze jeden ważny aspekt. Wydarzenia te mają ogromny ładunek emocjonalny, do dzisiaj poruszają serca osób, nawet tych nieutożsamiających się z chrześcijaństwem czy jakkolwiek inną religią. Postanowiłam skoncentrować się na samych przedstawieniach męki, co posłużyło mi też do analizy podejścia artysty do ciała Chrystusa, które w Pasji odgrywa najważniejszą rolę. Wiąże się to tym samym z rezygnacją z interpretacji prac ukazujących Ostatnią Wieczerzę i skupieniem się na wydarzeniach od ukrzyżowania do złożenia Zbawiciela w grobie. W mojej analizie zabraknie także dzieła *Jezus Prawdziwa Winorośl*, ze względu na jego czysto symboliczny, a nie narracyjny charakter.

Prace Mowczana powstały w ciągu kilku ostatnich lat, a sam artysta cały czas tworzy nowe dzieła. O ile starsze, wykonane w technice tempery, zostały opisane przy okazji różnych wystaw i wywiadów, o tyle te namalowane farbami wodnymi wciąż pozostają słabo rozpoznane. Omawiając je, będę się zatem odwoływać w głównej mierze do wypowiedzi samego autora i tekstów dotyczących wcześniejszej twórczości.

## Twórczość

Danyło Mowczan urodził się w 1979 roku. Kształcił się na Wydziale Konserwacji Lwowskiego Państwowego Instytutu Sztuki Dekoracyjnej i Stosowanej im. Iwana Trusza. Na studiach tych, które ukończył w roku 2000, zetknął się z tradycyjnym malarstwem ikonowym. Następnie podjął sze-

ścioletnie studia we Lwowskiej Narodowej Akademii Sztuki, na Wydziale Sztuki Sakralnej. Specjalizuje się w malarstwie, ikonopisarstwie i konserwacji dzieł sztuki. Jego malarstwo spotyka się z bardzo dobrym odbiorem i zapewnia lwowskiemu artyście rozpoznawalność i szacunek. Dzieła Mowczana zdobią wnętrza kościołów i należą do prywatnych kolekcji między innymi na Ukrainie, Białorusi, w Polsce, Niemczech, Kanadzie i USA<sup>5</sup>. W 2012 roku artyście zostało przyznane stypendium „Gaude Polonia”, podczas którego doskonalili warsztat na wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych pod okiem prof. Jacka Jarczewskiego<sup>6</sup>.

Studia konserwatorskie pozwoliły Mowczanowi dogłębnie poznać tradycyjny warsztat ikonopisarski. Miał okazję pracować między innymi z ukraińskimi ikonami średniowiecznymi i tradycyjnymi ikonami zachodnioukraińskimi, osadzonymi silnie w tradycji bizantyjskiej, które stały się dla niego ważnym źródłem inspiracji<sup>7</sup>. Te drugie zachwyciły go swoją kolorystyką. W tym czasie malował przede wszystkim kopie dawnych dzieł. Kiedy rozpoczął naukę we Lwowskiej Narodowej Akademii Sztuki, zagłębił się w teologię ikony i zaczął tworzyć własne kompozycje. Na jego twórczość miała wpływ także sztuka XX wieku, w tym malarstwo Jerzego Nowosielskiego, jednakże to dawne wzorce stanowią jej główną inspirację<sup>8</sup>. Od modernistycznych i współczesnych twórców Mowczan czerpie minimalizm kompozycyjny oraz prostą i zdecydowaną kolorystykę. Postaci przedstawia dość konwencjonalnie: pod względem proporcji oraz anatomii są bliższe tradycyjnym ikonom niż przestylizowanym sylwetkom występującym u Nowosielskiego. Lwowski artysta zwraca także uwagę na współczesne malarstwo figuratywne<sup>9</sup>. W jego twórczości możemy znaleźć malarstwo temperą na desce, farbami wodnymi czy rysunki. Nie ogranicza się jedynie do ruchomego podłoża, maluje także na belkach czy ścianach budynków<sup>10</sup>.

W swojej twórczości Mowczan zdecydował się na malarstwo figuralne. Widać jednak, że ma ono zgeometryzowany charakter, nietrudno doszukać się w nim elementów kompozycyjnych zredukowanych do prostych figur. Obserwujemy to chociażby w *Chrzcie*

works decorate interiors of churches and are included in private collections in Ukraine, Belarus, Poland, Germany, Canada and the USA, among others<sup>5</sup>. In 2012, the artist was awarded the “Gaude Polonia” scholarship, during which he honed his skills at the Academy of Fine Arts in Wrocław under the supervision of Professor Jacek Jarczewski<sup>6</sup>.

His studies in conservation allowed Movchan to gain an in-depth knowledge of the traditional icon-writing craft. He had the opportunity to work with, among others, Ukrainian medieval icons and traditional Western Ukrainian icons, steeped in the Byzantine tradition, which became an important source of inspiration for him<sup>7</sup>. The latter delighted him with their colours. At that time he painted mainly copies of old works. When he began his studies at the National Academy of Art in Lviv, he delved into the theology of icons and began to create his own compositions. His work was also influenced by 20th century art, including the paintings of Jerzy Nowosielski; however, it is the old patterns that are its main inspiration<sup>8</sup>. From modernist and contemporary artists, Movchan borrows minimalist composition as well as simple and strong colours. The figures he depicts are quite conventional: in terms of proportions and anatomy, they are closer to traditional icons than to the over-stylized silhouettes found in Nowosielski's works. The Lviv artist also turns his attention to contemporary figurative painting<sup>9</sup>. Among his works we can find tempera paintings on wood, water colours or drawings. He does not limit himself to portable surfaces, but also paints on the beams or walls of buildings<sup>10</sup>.

In his work, Movchan chose figurative painting. However, it is clear that it has a geometrised character, and it is not difficult to find in it compositional elements reduced to simple figures. This can be seen, for example, in *The Baptism* from 2021, where the Jordan River is shown as a blue square<sup>11</sup>.

<sup>5</sup> <http://nowaikona.pl/artysta/danylo-movchan/> (access date 20.12.2021).

<sup>6</sup> T. Piersiak, *Nowa wystawa w Popówce. Malowanie, które jest modlitwą [A New Exhibition in Popówka. Painting As Praying]*, Częstochowa, Wyborcza.pl, <https://czestochowa.wyborcza.pl/czestochowa/7,35270,13649796,nowa-wystawa-w-popowce-malowanie-ktore-jest-modlitwa.html?disableRedirects=true> (access date 29.12.2021).

<sup>7</sup> <http://www.galeriaujezuitow.pl/2016/10/swieci-i-ciao-wystawa-malarstwa-danyly.html> (access date 10.12.2021).

<sup>8</sup> K. Jakubowska-Krawczyk, *Danyło Mowczan – ikony na Nowo [Danylo Movchan – Icons Anew]*, Droga Ikony, <http://www.drogai-kony.org.pl/2012/05/danylo-mowczan-ikony-na-nowo.html> (access date 2.01.2022).

<sup>9</sup> D. Movchan, 10.12.2021 r.

<sup>10</sup> <https://www.flickr.com/photos/danylomovchan/33969472648/> (access date 9.12.2021).

<sup>11</sup> <https://www.saatchiart.com/art/Painting-Baptism/763072/8217859/view> (access date 18.12.2021).

<sup>5</sup> <http://nowaikona.pl/artysta/danylo-movchan/> (dostęp 20.12.2021).

<sup>6</sup> T. Piersiak, *Nowa wystawa w Popówce. Malowanie, które jest modlitwą*, Częstochowa, Wyborcza.pl, <https://czestochowa.wyborcza.pl/czestochowa/7,35270,13649796,nowa-wystawa-w-popowce-malowanie-ktore-jest-modlitwa.html?disableRedirects=true> (dostęp 29.12.2021).

<sup>7</sup> <http://www.galeriaujezuitow.pl/2016/10/swieci-i-ciao-wystawa-malarstwa-danyly.html> (dostęp 10.12.2021).

<sup>8</sup> K. Jakubowska-Krawczyk, *Danyło Mowczan – ikony na Nowo*, Droga Ikony, <http://www.drogai-kony.org.pl/2012/05/danylo-mowczan-ikony-na-nowo.html> (dostęp 2.01.2022).

<sup>9</sup> D. Mowczan, 10.12.2021 r.

<sup>10</sup> <https://www.flickr.com/photos/danylomovchan/33969472648/> (dostęp 9.12.2021).

Among some angels we can see that the central part of the composition is a disk surrounded by a circle and framed by wings<sup>12</sup>.

For the painter, writing icons is communing with God, a kind of prayer. And this plays an important role in the creative process, since creation is the result of religious inspiration. In his works Movchan contemplates Christian ideas, and tries to approach Biblical stories in a new way. He does all this from the point of view of contemporary man<sup>13</sup>. The artist is in favour of showing sacred works to a wider audience because, in his view, they are meant to serve people. This is a profoundly evangelising way of thinking about art as a medium through which to tell people about God<sup>14</sup>.

The first thing that strikes the eye in the artist's works is the ubiquitous whiteness of the background. It is surprising especially in icons, because it replaces gold, blue or shades of brown and green – colours traditionally used in these representations. He uses the same artistic technique in his portraits, landscapes and the works with mythological motifs<sup>15</sup>. The figures or houses painted or drawn in strong colours contrast sharply with the pure brightness of the background. The artist himself says that he uses a light background to give neutrality to the space. It is not white paint, but the colour of the painting ground. He says that white can symbolise God's peace and spiritual purity<sup>16</sup>. It thus becomes a space for reflection for the artist, who is interested in capturing the essence of the depicted theme. When painting *Crucifixions*, he is not distracted by the walls of Jerusalem visible behind the cross<sup>17</sup>, and in *Icarus* one could look in vain for sun and sea<sup>18</sup>. There are exceptions, however, such as *Saint John of Dukla* from 2020<sup>19</sup> or *Man* from 2021<sup>20</sup>. The painter applies bold colours on top of the aforementioned whiteness. He approaches with deep respect the canonical use of these colours, at the same time developing his own palette. He does not avoid an intuitive choice of colours, choosing

z 2021 roku, gdzie rzeka Jordan została ukazana jako błękitny kwadrat<sup>11</sup>. Wśród niektórych aniołów możemy zaś zobaczyć, że centralną częścią kompozycji jest koło otoczone okręgiem i ujęte skrzydłami<sup>12</sup>.

Dla lwowskiego malarza pisanie ikon jest obcowaniem z Bogiem, swego rodzaju modlitwą. Ta zaś odgrywa istotną rolę w procesie twórczym. Tworzenie jest bowiem wynikiem religijnego natchnienia. W swoich pracach Mowczan kontempluje chrześcijańskie idee, stara się na nowo podchodzić do historii biblijnych. Robi to wszystko z perspektywy współczesnego człowieka<sup>13</sup>. Artysta jest zwolennikiem ukazywania dzieł sakralnych szerszej publiczności, ponieważ – jego zdaniem – mają one za zadanie służyć ludziom. Jest to głęboko ewangelizacyjne myślenie o twórczości jako medium, przez które można opowiadać ludziom o Bogu<sup>14</sup>.

W pracach artysty jako pierwsza rzuca się w oczy wszechobecna biel tła. Zaskakuje ona przede wszystkim na ikonach, ponieważ pojawia się zamiast złota, błękitu czy odcieni brązu i zieleni – barw tradycyjnie używanych w tych przedstawieniach. Ten sam zabieg artystyczny wykorzystuje w portretach, pejzażach czy obecnych w jego pracach motywach mitologicznych<sup>15</sup>. Postacie, domy namalowane lub narysowane mocną barwą silnie kontrastują z czystą jasnością drugiego planu. Sam artysta mówi, że używa jasnego tła dla nadania neutralności przestrzeni. Nie jest to biała farba, lecz kolor gruntu malarskiego. Mówi, że biel może symbolizować Boży pokój i duchową czystość<sup>16</sup>. Staje się więc przestrzenią rozważań twórcy, którego interesuje ujęcie istoty przedstawianego tematu. Malując *Ukrzyżowania* nie rozprasza się murami Jerozolimy widniejącymi za krzyżem<sup>17</sup>, a w *Ikarze* na próżno szukać słońca i morza<sup>18</sup>. Są jednak wyjątki, jak chociażby *Święty Jan z Dukli* z 2020 roku<sup>19</sup> czy *Człowiek* z 2021 roku<sup>20</sup>. Na wspomnianą biel malarz nakłada zdecydowane barwy. Podchodzi z głębokim szacunkiem do kanonicznego ich stosowania, jednocześnie wypracowując sobie własną paletę. Nie stro-

<sup>12</sup> <https://www.saatchiart.com/account/artworks/763072?page=3> (access date 18.12.2021).

<sup>13</sup> D. Movchan, *Tisha pered z'javoyu*, Zbruc, <https://zbruc.eu/node/105409> (access date 22.12.2021).

<sup>14</sup> Jakubowska-Krawczyk, as in footnote 8.

<sup>15</sup> <https://www.saatchiart.com/account/artworks/763072?page=2> (access date 20.12.2021).

<sup>16</sup> Movchan, as in footnote 13.

<sup>17</sup> <https://www.saatchiart.com/account/artworks/763072> (access date 31.01.2021).

<sup>18</sup> <https://www.saatchiart.com/art/Painting-Ikarus/763072/4659947/view> (access date 29.11.2021).

<sup>19</sup> <https://www.saatchiart.com/art/Painting-Saint-John-of-Dukla/763072/7475713/view> (access date 29.11.2021).

<sup>20</sup> <https://www.saatchiart.com/art/Painting-Man/763072/8536549/view> (access date 29.11.2021).

<sup>11</sup> <https://www.saatchiart.com/art/Painting-Baptism/763072/8217859/view> (dostęp 18.12.2021).

<sup>12</sup> <https://www.saatchiart.com/account/artworks/763072?page=3> (dostęp 18.12.2021).

<sup>13</sup> D. Mowczan, *Tysa pered z'javoyu*, Zbruc, <https://zbruc.eu/node/105409> (dostęp 22.12.2021).

<sup>14</sup> Jakubowska-Krawczyk, jak przyp. 8.

<sup>15</sup> <https://www.saatchiart.com/account/artworks/763072?page=2> (dostęp 20.12.2021).

<sup>16</sup> Mowczan, jak przyp. 13.

<sup>17</sup> <https://www.saatchiart.com/account/artworks/763072> (dostęp 31.01.2021).

<sup>18</sup> <https://www.saatchiart.com/art/Painting-Ikarus/763072/4659947/view> (dostęp 29.11.2021).

<sup>19</sup> <https://www.saatchiart.com/art/Painting-Saint-John-of-Dukla/763072/7475713/view> (dostęp 29.11.2021).

<sup>20</sup> <https://www.saatchiart.com/art/Painting-Man/763072/8536549/view> (dostęp 29.11.2021).



ni od intuicyjnego dobierania kolorów, wybiera te, które podkreślają temat i emocje z nim związane<sup>21</sup>.

Mowczan zaczął pracować z akwarelą w 2018 roku. Medium to pozwoliło mu na znacznie szybsze tworzenie prac. Dodatkowo, jak sam mówi, modelowanie ciała na mokrym papierze daje mu możliwość wzmocnienia obrazu cierpienia, któremu poddane jest ciało Chrystusa<sup>22</sup>. Biel arkusza papieru jest gotową płaszczyzną, bardzo dobrze spełniającą funkcję owego czystego, neutralnego tła. Staje się też idealnym podłożem do eksperymentów z medium, jakim jest akwarela dająca jedyny w swoim rodzaju, bogaty wachlarz efektów wizualnych. Artysta nie boi się ich, odważnie i śmiało nasączając biel kartek rozkwitającymi plamami wyrazistych barw, jednocześnie trzymając je w ściśle określonych ryzach konturów.

## Ukrzyżowania

Mimo że ukrzyżowanie jest kulminacyjnym momentem wydarzeń pasyjnych, to w malarstwie Mowczana stanowi pierwszy z tematów związanych z narracją męki Chrystusa. Dorobek twórczy artysty zawiera wiele realizacji tego wątku, który pojawia się zarówno we wczesnych, jak i w późniejszych pracach. Przedstawione niżej przykłady pokażą zarówno ambitne poszukiwania artystyczne, jak i głębię rozważań o temacie, nad którym pochyla się lwowski twórca.

Czerwone przedstawienia ciała Syna Bożego przyciągają wzrok żywym kolorem, którym zostały namalowane. W pracy *Krucyfik* z 2018 roku możemy zobaczyć zawieszoną w przestrzeni papieru postać Jezusa, którego anatomie artysta zaznaczył plamami szkarłatu<sup>23</sup>. Głowę Zbawiciela otacza fioletowo-czerwony nimb krzyżowy, a biodra przepasane są perizonium. Zostało ono jedynie nakreślone ołówkiem, przez co nie pełni swojej funkcji osłaniania miejsc intymnych. Krew cieknąca z pięciu ran oraz bliki artysta zaznaczył kreskami błękitu [il. 1].

W tej pracy pojawia się charakterystyczne rozwiązanie, które będzie obecne również w następnych dziełach – sposób namalowania ciała Chrystusa. Nie jest ono ukazane w całości, lecz tylko poprzez kontur z paroma plamami zaznaczającymi szczegóły anatomiczne. Jeżeli porównamy je z przedstawieniami bliższymi tradycyjnej ikonie, to dostrzeżemy, że są to bliki na ciele postaci, tyle że w nasyconym kolorem negatywie. Biorąc pod uwagę charakter techniki akwareli, można to tłumaczyć właśnie specyfiką medium. Takie zastosowanie farby wodnej przypomina także jedną z najcenniejszych relikwii chrześcijańskich – całun

those which emphasise the subject and the emotions related to it<sup>21</sup>.

Movchan started working with watercolour in 2018. This medium allowed him to create works much more quickly. In addition, he says, modelling the body on wet paper gives him the opportunity to enhance the image of suffering to which the body of Christ is subjected<sup>22</sup>. The whiteness of a sheet of paper is a ready-made surface which serves very well as this pure, neutral background. It also becomes an ideal ground for experiments with the medium of watercolour, which provides him with a unique, rich range of visual effects. The artist is not afraid of it, boldly and courageously saturating the white of the pages with blooming spots of vivid colours, at the same time keeping them within strictly defined contours.

## Crucifixions

Although the crucifixion is the finale of the Passion events, in Movchan's painting it is the first of the themes related to the narrative of Christ's passion. The artist's oeuvre contains many renditions of this theme, which appears in both his early and later works. The examples presented below will show both the ambitious artistic pursuit and the depth of the reflection on the theme which is explored by Movchan.

The red representations of the body of the Son of God catch the eye with the vivid colour with which they were painted. In the work *Crucifix* from 2018, we can see the figure of Jesus, whose anatomy the artist marked with spots of scarlet, suspended in the space of the paper<sup>23</sup>. The Saviour's head is surrounded by a purple and red cross nimbus and his hips are girded with a perizoma. It was merely outlined with a pencil, so it does not fulfil its function of covering the intimate parts. The blood dripping from the five wounds as well as the light accents were marked by the artist with dashes of blue [fig. 1]. In this work there appears a characteristic solution which will also be present in subsequent works – the manner of painting Christ's body. It is not shown as a whole, but only as an outline with a few spots marking anatomical details. If we compare it with more traditional icons, we can see that these are just light accents on the body of the figure, but in a negative saturated with colour. Considering the nature of the watercolour technique, this can be explained by the specificity of the medium. Such an application of watercolour paint is also reminiscent of one of the most precious Christian relics – the Shroud of Turin.

<sup>21</sup> Mowczan, jak przyp. 13.

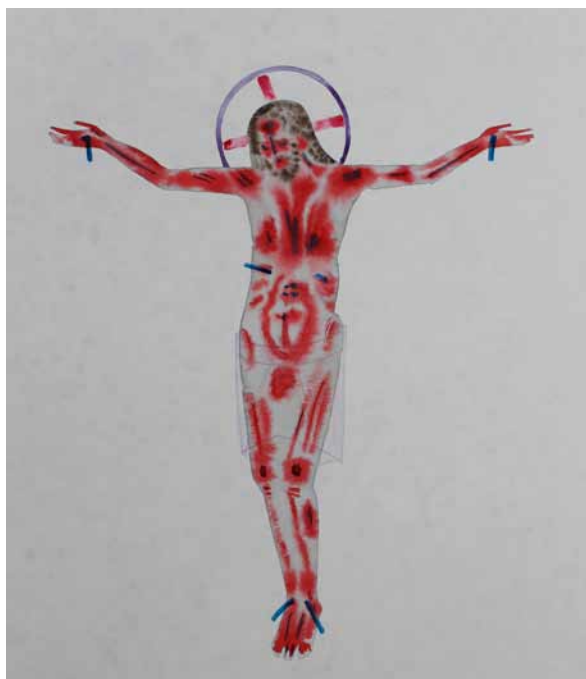
<sup>22</sup> Mowczan, 10.12.2021.

<sup>23</sup> <https://www.saatchiart.com/art/Painting-Crucifix/763072/7729526/view> (dostęp 4.11.2021).

<sup>21</sup> Movchan, as in footnote 13.

<sup>22</sup> Movchan, 10.12.2021.

<sup>23</sup> <https://www.saatchiart.com/art/Painting-Crucifix/763072/7729526/view> (access date 4.11.2021).



1. Danyło Mowczan, *Krucyfiks*, 2018, ołówek i akwarela na papierze, fot. archiwum artysty

1. Danylo Movchan, *The Crucifix*, 2018, pencil and watercolour on paper, phot. the artist's archive

This light canvas, marked with dark spots in places where it touched the protuberances of Christ's body, is an alleged reflection of the Saviour's image, his "most faithful" icon, showing the appearance, death and resurrection of the Son of God and documenting his incarnation. In Movchan's works, the paper seems to be a shroud, while the watercolour seems to be blood, sweat and water, signifying on the bright background the reflection of God, whom the artist contemplates. The body thus depicted is contrasted with the geometric treatment of the Saviour's wounds – the blue lines appear to be symbolic.

The artist is not afraid of Christ's corporality, marking his genitals. In this way, he seems to familiarize the viewer and the faithful with the human side of the nature of the Son of God, as if leading to a deepening of the personal relationship of the contemplating artist with the Passion. Traditional icon painting does not accentuate the private parts of Jesus' body, thus idealizing this figure and strongly removing it from bodily temptations, which are not unknown to ordinary people. The treatment applied by Movchan may thus be an encouragement for religious people to work on the virtue of chastity.

Another red *Krucyfiks* was made by the artist in 2021<sup>24</sup>. An unusual framing appears here – the figure

<sup>24</sup> <https://www.saatchiart.com/art/Painting-Crucifix/763072/8427549/view> (access date 10.11.2021).



2. Danyło Mowczan, *Krucyfiks*, 2021, ołówek i akwarela na papierze, fot. archiwum artysty

2. Danylo Movchan, *The Crucifix*, 2021, pencil and watercolour on paper, phot. the artist's archive

turyński. Owo jasne płótno poznaczone ciemnymi plamami w miejscach, gdzie dotykało wypukłości ciała Chrystusa, jest domniemanym odbiciem wizerunku Zbawiciela, Jego „najwierniejszą” ikoną ukazującą wygląd, śmierć i zmartwychwstanie Syna Bożego oraz dokumentującą Jego wcielenie. W pracach Mowczana papier zdaje się być całunem, akwarela zaś krwią, potem i wodą, znaczącą na jasnym tle odbicie Boga, którego artysta kontempluje. Z przedstawionym w ten sposób ciałem kontrastuje geometryczne potraktowanie ran Zbawiciela – błękitne kreski wydają się mieć charakter symboliczny.

Artysta nie boi się cielesności Chrystusa, zaznaczając Jego genitalia. Tym samym zdaje się oswajać widza i wiernych z ludzką stroną natury Syna Bożego, podprowadzając jakby do pogłębienia osobistej relacji kontemplującego przedstawienie z Umęczonym. Tradycyjne malarstwo ikonowe nie akcentuje intymnych części ciała Jezusa, powodując tym samym idealizację tej postaci i silne odsunięcie jej od pokus cielesnych, które nie są obce zwykłemu człowiekowi. Zabieg zastosowany przez Mowczana może więc być zachętą do religijnych rozważań o cnocie czystości.

Kolejny czerwony *Krucyfiks* został wykonany przez artystę w 2021 roku<sup>24</sup>. Pojawia się tutaj niezwykle kadr – postać Jezusa nie mieści się w nim w całości. Ręce

<sup>24</sup> <https://www.saatchiart.com/art/Painting-Crucifix/763072/8427549/view> (dostęp 10.11.2021).

widoczne są do nadgarstków, a dolna krawędź pola obrazowego ucina nogi na wysokości połowy łydek. Kolory użyte w pracy są bardzo żywe, jaskrawe, zdają się świecić. Autor wypełnił postać Zbawiciela płaską plamą jarzącej się czerwieni, ustępującej błękitowi w miejscach, w których zaznaczył szczegóły anatomiczne. Błękitny jest także nimb krzyżowy, którego świetlistość została bardzo dobrze zasugerowana odpowiednim zastosowaniem odcieni [il. 2].

Ta praca zdaje się atakować widza wizualnie. Wbija się w jego oko neonową czerwienią i świetlistym błękitem, można pomyśleć, że jest przy tym wręcz krzykliwa. Kadr powoduje, iż odbiorca odnosi wrażenie, że Zbawiciel zbliża się do niego i nie ma między nimi żadnego bezpiecznego dystansu. Jednakże po chwili kontemplacji uczucie opresyjności słabnie. Rozłożone ramiona Chrystusa zdają się wyciągnięte ku nam, jakby chciały objąć widzów. Żar kolorów staje się żarem miłości, którą Jezus czuje do patrzących nań ludzi. W tym przypadku bliskość kadru jest kluczowa, ponieważ Syna Bożego ukazano w akcie największego miłosierdzia, jakim jest poświęcenie własnego życia. Artysta przybliżył nam tę miłość, otula ją, czujemy jej ciepło pod intensywnością barw. Między dziełem a widzem wytwarza się więź o wręcz intymnym charakterze.

Wśród prac Mowczana znajdujemy także *Ukrzyżowania* z błękitnym Chrystusem. Pierwsze, z 2018 roku noszące tytuł *Krucyfiks*, ukazuje postać Zbawiciela naskicowaną niebieską akwarelą, z czerwonymi blikami, krzyżem wieńczącym głowę oraz kreskami czy też prostokątami umieszczonymi przy miejscach, gdzie znajdują się rany po gwoździach i włóczni [il. 3]<sup>25</sup>.

Jest to zabieg niezwykle ciekawy, ponieważ odseparowuje rany od ciała, nadając im zupełnie inny wymiar. Można uznać, że namalowane tutaj kolorem niebieskim ciało przywodzi na myśl to, co niebiańskie, pozazmysłowe, związane z duchem. Jednakże na tym „duchowym” błękitcie Mowczan nie boi się zaznaczać czerwienią ludzkiej anatomii, w tym również tej genitalnej. Zdaje się to również pokazywać dwie natury Chrystusa: boską i ludzką. Obrazowano je zazwyczaj na twarzy Chrystusa, gdzie jedna jej połowa różniła się fizjonomicznie od drugiej<sup>26</sup>. Trudno jednak było to stosować w przedstawieniach narracyjnych, na których twarz była mniejsza i ukazywana z półprofilu. W przypadku ukrzyżowania dochodzą do tego jeszcze zamknięte oczy, nie można więc stwierdzić, że jedno patrzy na wiernego, a drugie w górę. Przekładając to na znaczenie błękitu i czerwieni, można powiedzieć, że błękit wprowadza silne poczucie smutku, wrzące

of Jesus does not fit entirely within it. His hands are visible up to his wrists, and the bottom edge of the picture cuts off his legs at mid-calf height. The colours used in the work are very vivid, bright and seem to glow. The author filled the figure of the Saviour with a flat patch of glowing red, giving way to blue in places where he marked anatomical details. Blue is also used for the cross nimbus, whose brightness is very effectively suggested by the appropriate use of shades [fig. 2].

This work seems to attack the onlooker visually. It strikes the viewer's eye with its neon red and luminous blue, which could be considered even garish. The frame gives the viewer the impression that the Saviour is approaching him and there is no safe distance between them. However, after a moment of contemplation, the feeling of oppressiveness fades. Christ's outstretched arms seem to stretch towards us, as if to embrace the viewer. The heat of the colours becomes the heat of the love that Jesus feels for the people looking at him. In this case, the closeness of the frame is crucial, because the Son of God is shown in an act of the greatest mercy, that of sacrificing his own life. The artist brings us closer to this love, wraps us in it, and we feel its warmth under the intensity of the colours. A bond of almost intimate character is created between the work and the viewer.

Among Mowchan's works we also find *Crucifixions* with the blue Christ. The first one, from 2018 titled *The Crucifix*, shows the figure of the Saviour sketched in blue watercolour, with red light accents, a cross crowning his head and dashes or rectangles placed at the places where there are nail and spear wounds [fig. 3]<sup>25</sup>.

This is an extremely interesting procedure because it separates the wounds from the body, giving them a completely different dimension. One might think that the body painted here in blue brings to mind what is celestial, extrasensory, connected with the spirit. However, on this “spiritual” blue, Mowchan is not afraid to mark the human anatomy, including the genitals, with red. It also seems to show the two natures of Christ: divine and human. These were usually depicted on Christ's face, whose face was split in half, with different facial expressions on either side<sup>26</sup>. However, this was difficult to use in narrative depictions where the face was smaller and shown in semi-profile. In the case of the crucifixion, the eyes are also closed, so it cannot be said that one is looking at the believer and the other upwards. Translating this into the meaning of blue and red, we can say that

<sup>25</sup> <https://www.saatchiart.com/art/Painting-Crucifix/763072/4670721/view> (dostęp 4.11.2021).

<sup>26</sup> C. Schoenborn, *God's Human Face: The Christ icon*, Ignatius Press, 1994.

<sup>25</sup> <https://www.saatchiart.com/art/Painting-Crucifix/763072/4670721/view> (access date 4.11.2021).

<sup>26</sup> C. Schoenborn, *God's Human Face: The Christ icon*, Ignatius Press, 1994.



3. Danyło Mowczan, *Krucyfiks*, 2018, ołówek i akwarela na papierze, fot. archiwum artysty

3. Danylo Movchan, *The Crucifix*, 2018, pencil and watercolour on paper, phot. the artist's archive

blue introduces a strong sense of sadness, loneliness and cold, while red emphasises the emotionality of the depicted event.

Another blue crucifixion is *The Crucifix* from 2020<sup>27</sup>. It shows the blue figure of the Saviour with his cheeks, nose, forehead, mouth, hands, nipples, the wounds from carrying the cross and from the spear, navel, genitals, knees and feet marked in red. The hair and beard are in black, and the head is crowned with a nimbus in which the yellow tones are distributed in the shape of a cross. The same colour is used to paint the stigmata seals at the places where the five most important wounds are located. Under the feet of Jesus there is the skull of the first man, Adam, whose tomb according to tradition was to be found under Golgotha [fig. 4].

Here, too, I would like to concentrate for a moment on the way the red spots on Christ's body are arranged. In the case of this *Crucifix* they are more specific, because apart from the face, they show very characteristic places. The first of these are areas of wounds, which seems understandable. The injuries on the shoulder and knees may refer to the Way of the Cross. However, interestingly enough, red also marks the nipples, the navel and the genitals. These parts of the human body are quite intimate, they are

<sup>27</sup> <https://www.saatchiart.com/art/Painting-Crucifix/763072/8095448/view> (access date 11.11.21).



4. Danyło Mowczan, *Krucyfiks*, 2020, ołówek i akwarela na papierze, fot. archiwum artysty

4. Danylo Movchan, *The Crucifix*, 2020, pencil and watercolour on paper, phot. the artist's archive

nie osamotnienia, zimna, a czerwień dobrze podkreśla emocjonalność ukazanego wydarzenia.

Kolejnym niebieskim ukrzyżowaniem jest *Krucyfiks* z 2020 roku<sup>27</sup>. Widzimy na nim błękitną sylwetkę Zbawiciela z zaznaczonymi na czerwono policzkami, nosem, czołem, ustami, dłońmi, sutkami, raną od niesienia krzyża i po włóczni, pępkiem, genitaliami, kolanami i stopami. Włosy i zarost utrzymane są w kolorze czerni, głowę wieńczy nimb, w którym rozłożenie żółcieni tworzy kształt krzyża. Tą samą barwą namalowano pieczęcie stygmatów przy miejscach, w których znajduje się pięć najważniejszych ran. Pod stopami Jezusa widnieje czaszka pierwszego człowieka – Adama, którego grób według tradycji miał znajdować się pod Golgotą [il. 4].

Również tutaj chciałabym skoncentrować się na sposobie rozmieszczenia czerwonych plam na ciele Chrystusa. W przypadku tego *Krucyfiksu* są one bardziej skonkretyzowane. Oprócz twarzy pokazują bowiem charakterystyczne miejsca. Pierwsze z nich to obszary występowania ran, co wydaje się zrozumiałe. Obrażenia na ramieniu i kolanach mogą odnosić się do drogi krzyżowej. Interesujące jest jednak zaznaczenie sutków, pępka i genitaliów. Te części ciała człowieka mają bowiem dość intymny charakter, kojarzą się z narodzinami, zmysłowością, zazwyczaj

<sup>27</sup> <https://www.saatchiart.com/art/Painting-Crucifix/763072/8095448/view> (dostęp 11.11.21).

pozostają zakryte przed wzrokiem. Zaznaczenie ich zdaje się podkreślać intymną cielesność Syna Bożego. Tutaj znowu pojawia się temat ciała i wcielenia. W tradycyjnym malarstwie ikonowym brzuch Chrystusa przedstawiany jest zazwyczaj w formie mięśni układających się na kształt elipsy, podzielonych na cztery bądź sześć segmentów. Pępek, jeżeli jest, to namalowany dość niewyraźnie i trzeba się uważnie wpatrywać, aby go dostrzec. U Mowczana to właśnie on jako pierwszy rzuca się w oczy i koncentruje uwagę widza wokół czerwonych sutków, rany po włóczni i genitaliów Ukrzyżowanego. Mamy więc mocne podkreślenie, że Chrystus narodził się w ludzki sposób, ze wszystkimi tego oznakami, oraz że Jego ciało należało do prawdziwego człowieka.

Jedną z najciekawszych prac pasyjnych wykonanych w technice akwareli jest *Ukrzyżowanie* z 2020 roku. Na czystym tle białej kartki papieru ukazuje ona wiszącego Chrystusa. Artysta ołówkiem nakreślił kontur sylwetki Zbawiciela, którą wypełnił plamami akwareli. Mocną czerwienią namalował głowę, dłonie z przedramionami, lewy bok i stopy. Resztę ciała zaakcentował jasnoszarym kolorem. Jedyną częścią, która została wzbogacona w szczegóły, jest twarz Jezusa. Możemy zauważyć na niej zaznaczone partie czoła, oczu, nosa, policzków i ust, otoczone ciemniejszym odcieniem włosów oraz brody. Głowę Chrystusa okala biały nimb, zamknięty od zewnątrz rozmytym błękitem. Genitalia Zbawiciela zostały ukryte za białym czworokątem niezamalowanego papieru [il. 5]<sup>28</sup>.

W tym dość prostym przedstawieniu treści teologiczne wybrzmiewają wyjątkowo mocno. Kluczowe jest rozmieszczenie budujących sylwetkę plam czerwieni, znajdują się one bowiem w miejscach ran po gwoździach, koronie cierniowej i włóczni. Takie rozwiązanie podkreśla ich wagę, czyniąc je podstawą wizerunku Ukrzyżowanego. Chrześcijaństwo głosi, że Jezus pojawił się wśród ludzi, aby odkupić ich grzechy, a uczynił to właśnie poprzez swoją mękę i śmierć. W opisywanej akwareli Mowczan ukazuje to z wielką dosadnością. Rany, zazwyczaj ograniczane do punktów po gwoździach czy strumyków krwi, stały się tym, co tworzy ciało Zbawiciela. Reszta naszkicowana szarością zdaje się mieć mniej materialny charakter. Można więc powiedzieć, że istota wcielonego Syna Bożego opiera się na Jego ranach i krwi, które stały się dla wierzących źródłem oczyszczenia i życia wiecznego. Całość nabiera przez to mistycznego charakteru.

Warto jeszcze przyjrzeć się czworokątowi zasłaniającemu genitalia Chrystusa. W tym przypadku zdaje się on implikować dodatkowe znaczenia niż tylko te odnoszące się do perizonium, które miało służyć okryciu wstydlivych części ciała Zbawiciela przed wzro-

associated with birth, sensuality, and usually remain hidden from view. Marking them seems to emphasise the intimate corporeality of the Son of God. Here again, the theme of the body and the incarnation emerges. In traditional icon painting, Christ's abdomen is usually depicted as muscles arranged in the shape of an ellipse, divided into four or six segments. The navel, if there is one, is painted rather sparingly and one has to look carefully to notice it. In Movchan's painting, it is the navel that catches the eye first and focuses the viewer's attention around the red nipples, the spear wound and the genitals of the Crucified. Thus we have a strong emphasis that Christ was born human, with all the signs of this, and that his body was that of a real human being.

One of the most interesting passion works done in watercolour is *The Crucifixion* from 2020. It shows the hanging Christ against a blank white sheet of paper. The artist used a pencil to outline the Saviour's silhouette, which he filled in with watercolour spots. He painted the head, hands and forearms, the left side and feet in strong red. The rest of the body is accentuated with a light grey colour. The only part of the crucified body which was more detailed is Jesus' face. On it, we can notice marked parts of the forehead, eyes, nose, cheeks and mouth, surrounded by a darker shade of hair and beard. Christ's head is surrounded by a white nimbus, closed from the outside by a blurred blue. The Saviour's genitals are hidden behind a white square of unpainted paper [fig. 5]<sup>28</sup>.

In this rather simple representation, the theological content resounds very strongly. The distribution of the patches of red which build the silhouette is crucial, as they are located in the places of the wounds inflicted by the nails, the crown of thorns and the spear. This arrangement emphasises their importance, making them the basis of the image of the Crucified. The Christian belief is that Jesus appeared among people to redeem their sins, and he did this through his passion and death. In the watercolour described here, Movchan shows this with great bluntness. The wounds, usually confined to points by nails or streams of blood, become what constitutes the Saviour's body. The rest sketched in grey seems to have a less material character. One could say, then, that the essence of the incarnate Son of God is based on his wounds and blood, which became for believers the source of purification and eternal life. The whole thing thus takes on a mystical character.

It is also worth looking at the quadrangle covering Christ's genitals. In this case, it seems to imply additional meanings other than those related to the perizoma, which was to serve the purpose of cover-

<sup>28</sup> <https://www.saatchiart.com/art/Painting-Crucifix/763072/7829085/view> (dostęp 10.11.2021).

<sup>28</sup> <https://www.saatchiart.com/art/Painting-Crucifix/763072/7829085/view> (access date 10.11.2021).



5. Danyło Mowczan, *Ukrzyżowanie*, 2020, ołówek i akwarela na papierze, fot. archiwum artysty

5. Danylo Movchan, *The Crucifix*, 2020, pencil and watercolour on paper, phot. the artist's archive

ing the Saviour's private body parts from the eyes of not only the people on Golgotha, but also those looking at his image presented in art. The square is considered to be a figure symbolising the human being that Christ became through the incarnation. In this visionary image, therefore, the shape of the perizonium can be seen as marking the physical humanity of the Saviour. Because he was without sin, his body was not affected by human lust and remained pure, which seems to be emphasized by this white shape. This use of the quadrangle can also be seen in other works by Movchan, where colour variants of this figure appear on the silhouettes of men and angels<sup>29</sup>.

Another crucifixion that stands out is *The Crucifix*, which the artist produced in 2021<sup>30</sup>. Its uniqueness immediately catches the eye, as Movchan abandoned the white background characteristic of his work in favour of red spots spread over the entire surface of the sheet. Against this background, the Saviour is nailed to the cross. His contour, outlined in pencil, is filled in with bronze delineating his physiognomy. The head is surrounded by a blue cross nimbus and the wounds are emphasised with the colour of blood [fig. 6].

<sup>29</sup> <https://www.saatchiart.com/account/artworks/763072> (access date 10.11.2021).

<sup>30</sup> <https://www.saatchiart.com/art/Painting-Crucifix/763072/8370093/view> (access date 23.11.2021).



6. Danyło Mowczan, *Krucyfiks*, 2021, ołówek i akwarela na papierze, fot. archiwum artysty

6. Danylo Movchan, *The Crucifix*, 2021, pencil and watercolour on paper, phot. the artist's archive

kiem nie tylko ludzi na Golgocie, ale też patrzących na Jego wizerunek ukazywany w sztuce. Kwadrat jest uważany za figurę symbolizującą człowieka, którym stał się Chrystus poprzez wcielenie. W owym wizyjnym wizerunku można więc traktować kształt perizonium jako zaznaczenie fizycznego człowieczeństwa Zbawiciela. Z racji tego, że był bez grzechu, Jego ciało nie zostało dotknięte ludzką żądzą i pozostało czyste, co zdaje się podkreślać właśnie ów biały kształt. Takie zastosowanie czworokąta możemy zauważyć także w innych pracach Mowczana, gdzie pojawiają się warianty kolorystyczne tej figury umieszczane na sylwetkach ludzi i aniołów<sup>29</sup>.

Kolejnym ukrzyżowaniem wyróżniającym się spośród innych jest *Krucyfiks*, który artysta wykonał w 2021 roku<sup>30</sup>. Jego niezwykłość od razu przykuwa uwagę, Mowczan bowiem zrezygnował z charakterystycznego dla swojej twórczości białego tła na rzecz czerwonych plam rozmieszczonych na całym obszarze kartki. Na ich tle widnieje Zbawiciel przybity do krzyża. Jego obwiedziony ołówkiem kontur wypełniony jest przez brąz nakreślający fizjonomię. Głowa otoczona jest błękitnym nimbem krzyżowym, a rany podkreślone kolorem krwi [il. 6].

<sup>29</sup> <https://www.saatchiart.com/account/artworks/763072> (dostęp 10.11.2021).

<sup>30</sup> <https://www.saatchiart.com/art/Painting-Crucifix/763072/8370093/view> (dostęp 23.11.2021).

Kolory nakładane są bardzo swobodnie, tworzą na mokrym papierze dekoracyjne plamy o postrzępionych brzegach. Zdaje się więc, jakby Jezus widniał na tle swojej krwi, przelanej za ludzkie grzechy. W porównaniu do poprzedniej pracy Jego ciało zdaje się bardziej rzeczywiste, materialne, a symbolika i mistycyzm zostały w głównej mierze przerzucone właśnie na czerwień tła.

### Zdjęcie z krzyża, oplakiwanie i złożenie do grobu

Mowczan dotychczas przedstawił trzy prace pod tytułem *Zdjęcie z krzyża*, wykonane w technice akwareli. Pierwsza z nich powstała w 2018 roku. Widnieje na niej ciało martwego Chrystusa opadające z krzyża, którego belki są tylko lekko zaznaczone żółtymi kreskami. W stopach nadal tkwią gwoździe, mocno przytwierdzając je do drewna. Jego ręce są schowane za plecami, głowa odchyła się pod własnym ciężarem. Otacza ją nimb krzyżowy w barwach ciemnej żółcień. Opadające włosy, zarost i brwi zaznaczono szarym błękitem. Plamy na ciele rozlewają się delikatnie, zaznaczając brązem niektóre jego fragmenty. Kolor zyskuje na sile w miejscu ran w boku i na stopach oraz kreskach zaznaczających bliki [il. 7]<sup>31</sup>.

Jest to pierwsza z prac o tej tematyce, będąca równocześnie kompozycją, w której ciało Chrystusa jest najbardziej niematerialne, eteryczne. Schowanie zgiętej ręki za plecami wydaje się w sytuacji opadającego ciała dość nienaturalne. Jedynym elementem sugerującym poddanie się grawitacji są włosy. Połączenie tych dwóch zabiegów sprawia wrażenie, jakbyśmy patrzyli jednocześnie na opadającą z krzyża martwą postać oraz jej unoszącą się duszę. Sposób przedstawienia krzyża przykuwa uwagę i jest przykładem stosowanych przez artystę uproszczeń wizualnych, dających w tym przypadku bardzo udane połączenie figuratywności z minimalizmem, które pojawi się także w następnej z omawianych prac.

Zapowiedziane powyżej dzieło powstało w 2021 roku i nosi tytuł *Zdjęcie z krzyża*. Mowczan uniknął jednak powtarzalności i zastosował pewne zmiany<sup>32</sup>. Ciało Zbawiciela jest w nim mocniej zaznaczone przy pomocy ciemniejszego odcienia brązu, prawa ręka zwisa bezwładnie, inaczej wygląda także nimb, zaznaczony pojedynczą cieniowaną linią. Rany nie zwracają na siebie wielkiej uwagi, zostały bowiem pokazane w podobny sposób co kolana i twarz, a rozległość plam przypomina zaznaczenie kolorytu ciała, a nie jego uszkodzeń. Ich symbolem są dwa złote ślady na poziomej belce krzyża, oznaczające pieczęcie stygma-

The colours are applied very freely, creating decorative blotches with frayed edges on the wet paper. It seems as if Jesus is seen against the background of his blood, shed for human sins. Compared to the previous work, his body seems more real, more material, and the symbolism and mysticism are mainly transferred to the red background.

### Descent from the cross, lamentation and entombment

Movchan has so far presented three works titled *The Descent from the Cross*, done in watercolour. The first of these was created in 2018. It shows the body of the dead Christ descending from the cross, whose beams are only lightly marked with yellow lines. Nails are still stuck in his feet, holding them firmly to the wood. His hands are tucked behind his back, his head tilted under its own weight. It is surrounded by a cross nimbus in the shades of a very dark yellow. The drooping hair, beard and eyebrows are marked in grey blue. The spots on the body spread gently, marking some parts of it with brown. The colour gains strength in the area of wounds in the side and at the feet and in the lines marking the light accents [fig. 7]<sup>31</sup>.

This is the first of the works on this subject, which is also a composition in which Christ's body is most immaterial, ethereal. Hiding a bent hand behind the back seems rather unnatural in the context of a drooping body. The only element suggesting the surrender to gravity is the hair. The combination of these two moves makes it seem as if we were looking simultaneously at a dead figure falling from the cross and its ascending soul. The way the cross is presented attracts attention and is an example of the artist's visual simplification, resulting in this work in a very successful combination of figurativeness and minimalism, which will also appear in the next work discussed.

The work mentioned above was created in 2021 and is titled *The Descent from the Cross*. However, Movchan avoided repetition and applied some changes<sup>32</sup>. The body of the Saviour is here more strongly marked with a darker shade of brown, the right hand hangs inertly, and the nimbus, marked with a single shaded line, also looks different. The wounds do not attract much attention, as they are shown in a similar way as the knees and the face, and the size of the spots highlights more the colour of the body rather than its damage. Their symbols are two yellow marks on the horizontal bar of the cross, signifying the seals of the stigmata. The cross itself, drawn in blue cray-

<sup>31</sup> <https://www.saatchiart.com/art/Painting-The-descent-from-the-cross/763072/4592347/view> (dostęp 2.12.2021).

<sup>32</sup> D. Mowczan, 4.11.2021.

<sup>31</sup> <https://www.saatchiart.com/art/Painting-The-descent-from-the-cross/763072/4592347/view> (access date 2.12.2021).

<sup>32</sup> D. Movchan, 4.11.2021.



7. Danyło Mowczan, *Zdjęcie z krzyża*, 2018, ołówek i akwarela na papierze, fot. archiwum artysty

7. Danylo Movchan, *The Descent from the Cross*, 2018, pencil and watercolour on paper, phot. the artist's archive

on, ceases to be just a wooden instrument of torture and torment, as it is sanctified as a symbol of salvation. Movchan gives us the opportunity to witness this extraordinary transformation [fig. 8].

The third *Descent from the Cross*, made in 2020, focuses solely on the figure of Christ<sup>33</sup>. As in previous works, we see his body slipping, with his feet nailed to an invisible beam. Another change is the use of the perizoma covering the Saviour's hips. In this case, Movchan filled the body to a large extent with colour, making this work the most material of the three. The places of wounds were marked by the artist with red and spots of blue, which bring to mind the life-giving springs that cleanse humanity from sin. The nimbus is marked in blue and the shape of the cross is inscribed in it with a pencil [fig. 9].

This work by Movchan appears to show his utmost concentration on the most important elements. The work can be considered closer to conventional representations, through the aforementioned markings of the figure's corporeality or the clothing of the figure in the traditionally depicted loincloth. What is interesting is the artist's decision to remove everything that is not the figure of Christ, including the cross, which should be as important as Jesus himself when showing this subject. Its only mark can be seen in the fine pencil lines against the head. This

<sup>33</sup> <https://www.saatchiart.com/art/Painting-The-descent-from-the-Cross/763072/8137583/view> (access date 5.12.2021).



8. Danyło Mowczan, *Zdjęcie z krzyża*, 2021, ołówek i akwarela na papierze, fot. archiwum artysty

8. Danylo Movchan, *The Descent from the Cross*, 2021, pencil and watercolour on paper, phot. the artist's archive

tów. Sam krzyż narysowany niebieską kredką przestaje być tylko drewnianym narzędziem tortur i męki, gdyż zostaje uświęcony jako symbol zbawienia. Mowczan daje nam możliwość bycia świadkami tej niezwykłej transformacji [il. 8].

Trzecie *Zdjęcie z krzyża*, wykonane w 2020 roku, skupia się tylko i wyłącznie na postaci Chrystusa<sup>33</sup>. Tak jak w poprzednich pracach widzimy Jego osuwające się ciało, ze stopami przybitymi do niewidocznej belki. Zmianą jest również użycie perizonium okrywającego biodra Zbawiciela. W tym przypadku Mowczan w dużym stopniu wypełnił ciało kolorem, przez co praca jest najbardziej materialna z wszystkich trzech. Miejsca ran artysta zaznaczył czerwienią i plamami błękitu, które przywodzą na myśl życiodajne źródła oczyszczające ludzkość z grzechu. Nimb zaznaczono błękitem i wpisano w niego ołówkiem kształt krzyża [il.9].

Ta praca Mowczana zdaje się mieć najwięcej ze stosowanej przez niego koncentracji na najważniejszych elementach. Dzieło można uznać za bliższe konwencjonalnym przedstawieniom, poprzez wspomniane już zaznaczenia cielesności postaci czy odzianie jej w tradycyjnie przedstawioną przepaskę biodrową. Ciekawa jest decyzja artysty o usunięciu wszystkiego, co nie jest postacią Chrystusa, łącznie z krzyżem, który przy pokazywaniu tego tematu powinien być równie ważny, co sam Jezus. Widzimy go jedynie w delikat-

<sup>33</sup> <https://www.saatchiart.com/art/Painting-The-descent-from-the-Cross/763072/8137583/view> (dostęp 5.12.2021).





il. 9. Danyło Mowczan, *Zdjęcie z krzyża*, 2020, ołówek i akwarela na papierze, fot. archiwum artysty

fig. 9. Danyło Movchan, *The Descent from the Cross*, 2020, pencil and watercolour on paper, phot. the artist's archive

nych liniach ołówka na tle głowy. Sprawia to wrażenie, że postać Zbawiciela jest jeszcze bardziej samotna i opuszczona, mimo że w akcie zdjęcia z krzyża – zgodnie z tradycją ikonograficzną – brało udział kilka osób, w tym te najbliższe zmarłemu Jezusowi. Można wysnuć wniosek, że Mowczan chce nakłonić widza nie tylko do towarzyszenia Synowi Bożemu, ale też do miłosiernego i pełnego współczucia przyjęcia Jego ciała, męki i ofiary, tak jak z czułością zrobili to bliscy Chrystusa.

W dorobku artysty możemy znaleźć także przedstawienia Jezusa leżącego pod krzyżem. Pierwsze z nich powstało w 2018 roku i zatytułowane jest *Jezus Chrystus*<sup>34</sup>. Ukazuje ono nagiego Zbawiciela leżącego pod błękitnym krzyżem, na którym widnieją czerwone ślady krwi. Jego głowę otacza niebieski okrąg nimbu z wpisanym ołówkiem krzyżem. Ciało Syna Bożego zostało oddane w kolorze czerwonym, tą samą barwą artysta zaznaczył również rany, jednakże trzeba się uważnie przyjrzeć, aby je dostrzec. O wiele łatwiej je odnaleźć na wspomnianym krzyżu. W przeciwieństwie do leżącego pod nim ciała zdaje się opowiadać widzowi o męczeńskiej śmierci Zbawiciela. Namalowanie go rozwodnionym błękitem sprawia, że staje się on bardziej niematerialny, symboliczny. Postać natomiast jawi się przy nim jako bardziej namacalna, rzeczywista. Nimb otaczający jej głowę jest przygaszony, jednocześnie mocno koresponduje kolorystycznie z krzyżem, wydaje się to wskazywać na uświęcenie zarówno wcielenia Chrystusa, jak i krzyża, na którym został powieszony [il. 10].

gives the impression that the figure of the Saviour is even more lonely and abandoned, despite the fact that the act of removing him from the cross – according to iconographic tradition – involved several people, including those closest to the dead Jesus. One can conclude that Movchan wants to persuade the viewer not only to accompany the Son of God, but also to receive his body, passion and sacrifice with mercy and compassion, just as tenderly as Christ's relatives did.

In the artist's oeuvre we can also find representations of Jesus lying under the cross. The first of these was created in 2018 and is titled *Jesus Christ*<sup>34</sup>. It depicts the naked Saviour lying under a blue cross with red traces of blood on it. His head is surrounded by a blue circular nimbus with a cross inscribed in pencil. The body of the Son of God was rendered in red, and the artist also used the same colour to mark the wounds, but one has to look carefully to see them. They are much easier to find on the cross mentioned earlier. Unlike the body lying beneath it, it seems to tell the viewer about the Saviour's martyrdom. Painting it in watered-down blue makes it more immaterial, more symbolic. On the other hand, the figure appears more tangible and real. The halo surrounding its head is dimmed, but at the same time it strongly corresponds in colour with the cross, which seems to indicate the sanctification of both the incarnation of Christ and the cross on which he was hung. [fig. 10].

<sup>34</sup> <https://www.saatchiart.com/art/Painting-Jesus-Christ/763072/4596590/view> (dostęp 13.12.2021).

<sup>34</sup> <https://www.saatchiart.com/art/Painting-Jesus-Christ/763072/4596590/view> (access date 13.12.2021).



il. 10. Danyło Mowczan, *Jezus Chrystus*, 2018, ołówek i akwarela na papierze, fot. archiwum artysty

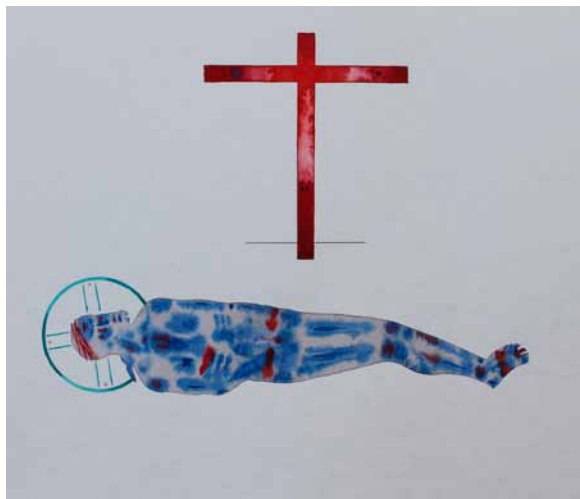
fig. 10. Danyło Mowczan, *Jesus Christ*, 2018, pencil and watercolour on paper, phot. the artist's archive

Another version of this theme titled *Christ and the Cross* was created in 2021 and is a work in which Mowczan decided on more daring artistic solutions<sup>35</sup>. It shows the body of the Saviour painted in blue and the wounds highlighted in vivid red. Interestingly, this work shows extensive bloody marks on Jesus' head from the crown of thorns, which are very rare in other paintings by the artist. Red was also used to paint light accents on the body. The cross, on the other hand, was shown reduced in size in relation to the previous work. The ground line can be seen on it. The colours are reversed: this time, the cross is red and the bloodstains are blue. This creates an interesting incongruity with the colour of the blood on the Saviour's body. This colour duality brings to mind both the water and the blood that flowed from Christ's pierced side. The turquoise nimbus of the cross surrounding Jesus' head contains the yellow points of the stigmata, thus introducing a third way of marking the wounds, which has a more mystical character [fig. 11].

The only work among those discussed in this article to feature another figure besides Jesus is the 2018 *Pieta*<sup>36</sup>. It portrays the seated Mary bending over the face of the Saviour taken down from the cross. Christ's naked body laid horizontally on his back seems to levitate against the bright background. Only the hair is subject to the law of gravity. The Mother does not touch the Son. All the tenderness between

<sup>35</sup> <https://www.saatchiart.com/art/Painting-Jesus-Christ-and-cross/763072/8413567/view> (access date 13.12.2021).

<sup>36</sup> <https://www.saatchiart.com/art/Painting-Pieta/763072/4646892/view> (access date 20.12.21).



11. Danyło Mowczan, *Chrystus i krzyż*, 2021, ołówek i akwarela na papierze, fot. archiwum artysty

11. Danyło Mowczan, *Christ and the Cross*, 2021, pencil and watercolour on paper, phot. the artist's archive

Kolejna wersja tego tematu zatytułowana *Chrystus i krzyż* powstała w 2021 roku i jest już pracą, w której Mowczan zdecydował się na śmielsze rozwiązania artystyczne<sup>35</sup>. Ukazane na niej ciało Zbawiciela zostało namalowane błękitną farbą, a rany podkreślone wyrazistą czerwiecią. Co ciekawe, w tej pracy na głowie Jezusa widnieją rozległe krwawe ślady po koronie cierniowej, które bardzo rzadko występują w innych malowidłach artysty. Czerwień posłużyła także do namalowania blików na ciele. Krzyż natomiast został ukazany w pomniejszeniu w stosunku do poprzedniej pracy. Widać przy nim linię gruntu. Kolory natomiast uległy odwróceniu: tym razem to krzyż jest czerwony, a ślady krwi niebieskie. Tworzy to ciekawą niezgodność z barwą krwi na ciele Zbawiciela. Ten dualizm barwny przywodzi na myśl zarówno wodę, jak i krew, które wypłynęły z przebitego boku Chrystusa. Turkusowy nimb krzyżowy okalający głowę Jezusa zawiera w sobie żółte punkty stygmatów, tym samym wprowadza trzeci sposób zaznaczenia ran, mający charakter bardziej mistyczny [il. 11].

Jedyną pracą wśród omawianych w tym artykule, w której oprócz Jezusa występuje jeszcze inna postać, jest *Pieta* z 2018 roku<sup>36</sup>. Ukazuje ona siedzącą Marię pochyloną nad twarzą zdjętego z krzyża Zbawiciela. Nagie ciało Chrystusa ułożone na plecach w pozycji horyzontalnej zdaje się lewitować na jasnym tle. Tylko włosy podlegają tu prawu grawitacji. Matka nie dotyka Syna. Cała czułość między nimi została

<sup>35</sup> <https://www.saatchiart.com/art/Painting-Jesus-Christ-and-cross/763072/8413567/view> (dostęp 13.12.2021).

<sup>36</sup> <https://www.saatchiart.com/art/Painting-Pieta/763072/4646892/view> (dostęp 20.12.21).

ograniczona do zbliżenia ku sobie twarzy. Widzimy ciemne kreski silnie rysujące się na obliczu kobiety i wyrażające ból po stracie dziecka. Kontrastują one ze spokojem bijącym od martwego oblicza Chrystusa i Jego nienaturalnie ułożonego ciała. Cierpiąca twarz Marii jest otoczona żółcieniem linii nimbu i błękitem jej szaty, która została namalowana w podobny sposób jak ciało Jezusa. Efekt rozwodnionego błękitu rodzi skojarzenia z niebem pokrytym gdzieś białymi obłokami. Warto zaznaczyć, że ta praca jest także jedyną z omawianych, gdzie głowa Chrystusa nie jest zwieńczona nimbem. Mowczan postanowił otoczyć ją błękitem szat Marii, której postać okala półokręgiem twarz Syna. Taki zabieg został zastosowany przez artystę już wcześniej, co pokazuje nam praca z 2016 roku, także zatytułowana *Pieta*<sup>37</sup>. Ta realizacja wykonana w technice tempery na papierze dużo bardziej odnosi się do tradycyjnego malarstwa ikonowego [il. 12].

Zwyczaj przedstawienia oplakiwania są dla artysty okazją do ukazania sceny o silnym natężeniu emocjonalnym. Postacie wyrażają smutek po stracie ukochanego Syna, Nauczyciela, Towarzysza czy Przyjaciela. U Mowczana cała ta otoczka wydaje się nieobecna na pierwszy rzut oka. W końcu Maria i Jezus nawet się nie dotykają, a mimo to ich bliskość i ból Matki oddano tutaj niezwykle sugestywnie. Cała jej postać okala głowę Chrystusa, ostatnim matczynym gestem zdaje się wyrażać miłość do dziecka czy chronić Go przed fizyczną i psychiczną przemocą ze strony oprawców. Wspomniałam także o braku nimbu i postaci Marii, która go wizualnie naśladuje, będąc niejako śladem, dopełnieniem świętości zmarłego Syna. Płaszcz przypominający deseniem błękit nieba zdaje się ewokować nie tylko smutek Marii, lecz także pewien spokój, ukazywany przez pogodny nieboskłon. Po ciężkiej, pełnej obaw nocy w Ogrójcu, nasyconych ponizieniem godzinach sądu i cierpienia podczas biczowania, drogi krzyżowej i samej śmierci Matka zdaje się ofiarowywać Chrystusowi chwilę wytchnienia, nadziei i spokoju.

Kolejną grupą tematyczną prac Mowczana są te związane ze złożeniem ciała Chrystusa do grobu. W obrazie *Jezus Chrystus* z 2018 roku widzimy ciało Zbawiciela ciasno zawinięte w całun i leżące w prostokącie grobu. Nad grobem wznosi się pusty krzyż, dotykający dolną belką miejsca spoczynku Zbawiciela. Głowę Jezusa okala błękitny nimb krzyżowy, całun wypełniają ukośne pasy tkaniny, która poznaczona jest czerwienią krwi w miejscu pięciu najważniejszych ran [il. 13]<sup>38</sup>.

them is limited to bringing their faces close to each other. We can see dark lines strongly drawn on the woman's face, expressing the pain of losing her child. They contrast with the calmness of Christ's still face and his unnaturally positioned body. Mary's suffering face is surrounded by the yellow of the nimbus line and the blue of her robe, painted in a similar way to the body of Jesus. The effect of the diluted blue brings to mind a sky covered partly with white clouds. It is worth noting that this work is also the only one of those discussed where Christ's head is not crowned with a nimbus. Mowchan decided to surround it with the blue of Mary's robes, whose figure surrounds the face of her Son in a semicircle. This approach had been used by the artist before, as shown in a work from 2016, also titled *Pieta*<sup>37</sup>. This realization made in tempera on paper is much more related to traditional icon painting [fig. 12].

Usually representations of mourning are an opportunity for an artist to depict a scene of extremely strong emotional intensity. The figures express sadness at the loss of the beloved son, teacher, companion or friend. In Mowchan's work all this aura seems absent at first glance. After all, Mary and Jesus do not even touch each other, yet their closeness and the Mother's pain are clearly visible here. Her whole figure encircles Christ's head, and with a final maternal gesture she seems to express her love for her child or to protect him from the physical and psychological violence of his tormentors. I have also mentioned the lack of nimbus and the figure of Mary, who visually reproduces it, being in a way a trace, a complement of the holiness of the dead Son. The cloak, with its pattern reminiscent of the blue of the sky, seems to evoke not only Mary's sadness, but also a certain peace, shown by the serene sky. After the difficult, fearful night in the Garden, the humiliating hours of judgment and suffering during the scourging, the Way of the Cross and death itself, the Mother seems to be offering Christ a moment of rest, hope and peace.

Another thematic group of Mowchan's works are those related to the laying of Christ's body in the tomb. In the painting *Jesus Christ* from 2018, we see the body of the Saviour tightly wrapped in a shroud and lying in the rectangle of the tomb. An empty cross rises above the tomb, touching the Saviour's resting place with its lower beam. Jesus' head is encircled by a blue cross nimbus, and the shroud is filled with diagonal stripes of cloth, which is marked with red blood in the place of the five most important wounds [fig. 13]<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> <https://www.saatchiart.com/print/Painting-Pieta-sold/763072/3104537/view> (dostęp 20.12.2021).

<sup>38</sup> <https://www.saatchiart.com/art/Painting-Jesus-Christ/763072/4770045/view> (dostęp 29.11.2021).

<sup>37</sup> <https://www.saatchiart.com/print/Painting-Pieta-sold/763072/3104537/view> (access date 20.12.2021).

<sup>38</sup> <https://www.saatchiart.com/art/Painting-Jesus-Christ/763072/4770045/view> (access date 29.11.2021).



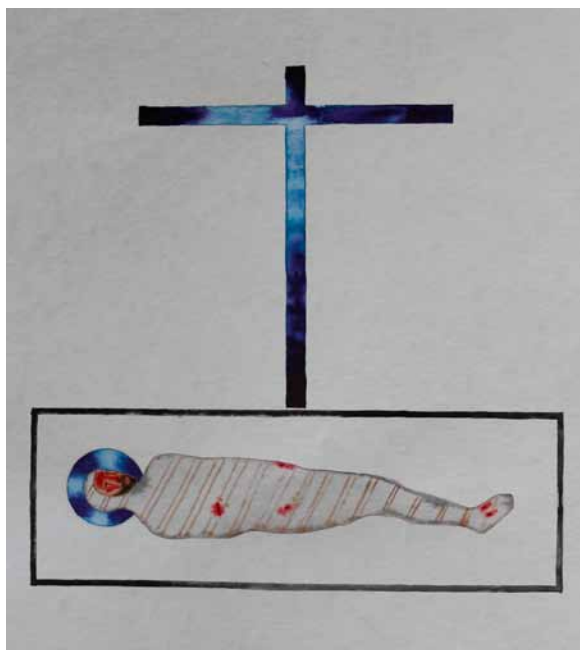
12. Danyło Mowczan, *Pieta*, 2018, ołówek i akwarela na papierze, fot. archiwum artysty

12. Danylo Movchan, *Pieta*, 2018, pencil and watercolour on paper, phot. the artist's archive

Depictions of the entombment are usually of a calming nature. The culmination of the Sacrifice is now over, and the shrouded body of Christ rests placed in the cool silence of the tomb or sarcophagus. In a stone-covered tomb, it will lie in expectant silence for three days. In Movchan's work, this silence resounds, heightened by the solitude of the dead Saviour. There is no one around, no weeping loved ones, only he, his cross and his tomb. However, the artist does not let us forget so easily the suffering and horror of the earlier events. On the crisp whiteness of the shroud, red stains of the still dripping blood blossom. The Passion of Golgotha is not yet over, but it still continues, even though the body from which this blood flows no longer has life in it. It seems, in spite of the words "it is accomplished" uttered by Christ hanging on the cross<sup>39</sup>, that the purifying of the world by his blood is desperately performed to the last moment, to the last drop, making full use of his sanctified human body. Moreover, it finds its continuation in every liturgy or confession that is celebrated. The medium of watercolour seems just made for this effect. The freshness of the water-based paint, its texture and the way it interacts with the paper is very reminiscent of the behaviour of fresh blood seeping into the fabric and produces evocative effects.

The next two works refer to the iconographic theme of Christ in the tomb, in which the Saviour

<sup>39</sup> John 19, 30.



13. Danyło Mowczan, *Jezus Chrystus*, 2018, ołówek i akwarela na papierze, fot. archiwum artysty

13. Danylo Movchan, *Jesus Christ*, 2018, pencil and watercolour on paper, phot. the artist's archive

Przedstawienia złożenia do grobu mają zazwyczaj charakter wyciszający. Kulminacja Ofiary jest już z nami, owinięte całunem ciało Chrystusa spoczywa umieszczone w chłodnej ciszy grobowca czy tumbi. W grobie zasuniętym kamieniem będzie leżało w pełnej oczekiwania ciszy przez trzy dni. W pracy Mowczana cisza ta wybrzmiewa, spotęgowana dodatkowo samotnością martwego Zbawiciela. Nie ma nikogo krzątającego się wokół, płaczących bliskich, tylko On, Jego krzyż i grób. Jednakże artysta nie daje nam tak łatwo zapomnieć o pełnych cierpienia i trwogi wcześniejszych wydarzeniach. Na świeżej bieli całunu wykwitają czerwone plamy ciekącej ciągle krwi. Męka Golgoty jeszcze się nie zakończyła, nadal trwa, pomimo że ciało, z którego ta krew płynie, nie ma już w sobie życia. Wydaje się, wbrew słowom „wykonało się” wypowiedzianym przez wiszącego na krzyżu Chrystusa<sup>39</sup>, że oczyszczanie świata przez Jego krew rozpaczliwie dokonuje się do ostatniego momentu, do ostatniej kropli, wykorzystując w pełni Jego uświęcone ludzkie ciało. Ponadto znajduje swoją kontynuację w każdej sprawowanej liturgii czy spowiedzi. Medium akwareli zdaje się wprost stworzone do uzyskania tego efektu. Świeżość wodnej farby, jej konsystencja i to, jak współpracuje z papierem, bardzo przypomina zachowanie świeżej krwi wnikażącej w tkaninę i daje sugestywne efekty.

Kolejne dwie prace odnoszą się do tematu ikonograficznego Chrystusa w grobie, w którym Zbawiciel ukazany jest w tumbie, z której wystaje górna połowa

<sup>39</sup> J 19, 30.



14. Danyło Mowczan, *Jezus Chrystus*, 2018, ołówek i akwarela na papierze, fot. archiwum artysty

14. Danylo Movchan, *Jesus Christ*, 2018, pencil and watercolour on paper, phot. the artist's archive

Jego ciała. Ręce są skrzyżowane, a oczy zamknięte. Czasami towarzyszą mu aniołowie czy Jego Matka.

Pierwsza z prac powstała w roku 2018 i nosi tytuł *Jezus Chrystus*<sup>40</sup>. Ukazuje ona Syna Bożego z opuszczonymi, skrzyżowanymi rękami, pochyloną głową otoczoną błękitno-czerwonym nimbem krzyżowym. Ciało wylania się z grobu, który został zaznaczony tylko błękitnym obramowaniem jego krawędzi. Widzimy tutaj uproszczenie wizualne, które daje dość ciekawe efekty, zwyczajowa ciemność grobu ustępuje bowiem jasności papieru, przez co połowa figury Zbawiciela zdaje się zawieszona w próżni, pomiędzy śmiercią i zmartwychwstaniem. Z ową próżnią dość mocno kontrastuje wyraźnie namalowane ciało, któremu ciemny brąz dodaje namacalności czy wręcz ciężkości. Sprawia to wrażenie oczekiwania na ten niezwykle moment zmartwychwstania, co mocno wybrzmiewa w ukazaniu postaci samego Zbawiciela [il. 14].

Druga realizacja tego tematu pochodzi z 2020 roku i również nosi tytuł *Jezus Chrystus*<sup>41</sup>. Ta wersja charakteryzuje się odważniejszym eksperymentowaniem z kolorem i medium, co skutkuje oryginalnością przedstawienia. Ciało Zbawiciela zaznaczone jest

<sup>40</sup> <https://www.saatchiart.com/art/Painting-Jesus-Christ/763072/4612311/view> (dostęp 28.12.2021).

<sup>41</sup> <https://www.saatchiart.com/art/Painting-Jesus-Christ/763072/7980507/view> (dostęp 27.12.2021).



15. Danyło Mowczan, *Jezus Chrystus*, 2020, ołówek i akwarela na papierze, fot. archiwum artysty

15. Danylo Movchan, *Jesus Christ*, 2020, pencil and watercolour on paper, phot. the artist's archive

is shown in a tomb from which the upper half of his body protrudes. His arms are crossed and his eyes are closed. He is sometimes accompanied by angels or his Mother.

The first of these works was created in 2018 and is titled *Jesus Christ*<sup>40</sup>. It depicts the Son of God with lowered, crossed arms and bowed head surrounded by a blue and red cross nimbus. The body emerges from the tomb, which is marked only by the blue border of its edge. The usual darkness of the tomb gives way to the brightness of the paper, so that half of the Saviour's figure appears to be suspended in a vacuum between death and resurrection. This vacuum is strongly contrasted with the clearly painted body, the dark brown of which adds tangibility or even heaviness. This gives the impression of awaiting the extraordinary moment of resurrection, which is strongly reflected in the representation of the Saviour himself [fig. 14].

The second realisation of this subject was created in 2020 and is also titled *Jesus Christ*<sup>41</sup>. This version is characterised by bolder experimentation with colour and medium, resulting in an original repre-

<sup>40</sup> <https://www.saatchiart.com/art/Painting-Jesus-Christ/763072/4612311/view> (access date 28.12.2021).

<sup>41</sup> <https://www.saatchiart.com/art/Painting-Jesus-Christ/763072/7980507/view> (access date 27.12.2021).

sensation. The Saviour's body is marked with pink spots, and the light accents are applied in blue. His crossed arms are raised at chest height. Vivid spots of red blood are spilling over his palms. Christ's head is crowned with a blue and turquoise cross nimbus. The figure of the Saviour is placed in the sarcophagus in the shape of a black square [fig. 15].

In this work, the artist achieved the impression of luminosity of the figures, reminiscent of stained glass, through the use of light shades. The effect was further emphasised by the blackness of the tomb. It seems to evoke Malevich's *Black square*, which is considered to be the most important icon of abstractionism. The abstract space of this dark figure seems ideal for depicting the interior of the tomb, where the greatest of miracles took place: the resurrection. The tomb containing the body of the Son of God, whose soul descended into hell and returned, becomes a place similar to Mount Tabor, where the tangible divinity of Christ is revealed. The association is heightened by the luminosity of the figure, which in this context recalls the Saviour shining with heavenly light from the Transfiguration scene. However, while Jesus revealed himself to his disciples on the mountain, rising from the dead is a miracle performed by him in the solitude and darkness of the tomb's interior. Unlike in the previous work, there is a very clear suggestion that the dead body shown here will miraculously come back to life. One can also have the impression that, shining brightly, it returns at the very moment in which the artist immortalised it.

## Conclusion

What should contemporary religious art be like? Should it be made of concrete, cast in bronze or painted in luminous, strong acrylic? Should it shine like an abstract stained glass window, or should it meet the viewer in the street, taking the shape of a homeless Christ? Maybe, in the end, it should just be a sheet of paper covered with a few spots of watercolour?

Movchan gives us art of an extremely personal, intimate nature. It could be hung in a room or a small chapel. His water-coloured Jesus would be lost in large church interiors, packed with worshippers. The space for this Christ seems to be not the church, but the mind and heart of the person who looks at him. The Redeemer is delicate, fragile, transparent, and yet representing the infinite love that pushed him to the very cross where he made the greatest of sacrifices. The artist contemplates this event in his works, each time giving us something new and moving. His simplicity is combined with courage, creativity, an uncompromising but also sophisticated style. This can be seen in his precise choice of colours, his

za pomocą różowych plam, bliki naniesiono kolorem niebieskim. Jego skrzyżowane ręce uniesione są na wysokości klatki piersiowej. Na dłoniach rozlewają się wyraziste plamy czerwonej krwi. Głowę Chrystusa wieńczy błękitno-turkusowy nimb krzyżowy. Postać Zbawiciela umieszczono w tumbie, która przybrała kształt czarnego kwadratu [il. 15].

W tej realizacji artysta uzyskał wrażenie świetlistości postaci, przywodzące na myśl witraże, poprzez użycie jasnych odcieni. Efekt został dodatkowo podkreślony przez czerń grobowca. On sam zdaje się przywoływać najważniejszą ikonę abstrakcjonizmu, za którą uważany jest *Czarny kwadrat* Malewicza. Abstrakcyjna przestrzeń tej ciemnej figury zdaje się idealna do ukazania wnętrza grobu, w którym wydarzył się największy z cudów: zmartwychwstanie. Tumba mieszcząca ciało Syna Bożego, którego dusza wstąpiła do piekieł i powróciła, staje się miejscem podobnym do góry Tabor, gdzie objawia się namacalna boskość Chrystusa. Skojarzenie spotęgowane jest przez świetlistość postaci, która w tym kontekście przypomina Zbawiciela jaśniejącego niebiańskim światłem ze sceny Przemienienia. O ile jednak na górze Jezus objawił się swoim uczniom, o tyle powstanie z martwych jest cudem uczynionym przez Niego w samotności i ciemności wnętrza grobowca. W przeciwieństwie do poprzedniej pracy pojawia się bardzo wyraźna sugestia mówiąca, że ukazane w niej martwe ciało w cudowny sposób powróci do życia. Można też odnieść wrażenie, że jaśniejąc, powraca w tej chwili, w której artysta je uwiecznił.

## Zakończenie

Jaka powinna być współczesna sztuka religijna? Czy ma być wykonana z betonu, odlana w brązie, czy namalowana świetlistym, mocnym akrylem? Zobowiązana jest jaśnieć niczym abstrakcyjny witraż, czy wychodzić widzowi na spotkanie, stojąc na chodnikach i przyjmując kształt bezdomnego Chrystusa? Może, w końcu, powinna być po prostu kartką papieru pokrytą paroma plamami akwareli?

Mowczan daje nam sztukę o charakterze niezwykle osobistym, intymnym. Można ją zawiesić w pokoju lub niedużej kaplicy. Jego malowany farbą wodną Jezus zgubiłby się w wielkich kościelnych wnętrzach, wypełnionych morzem wiernych. Przestrzenią dla tego Chrystusa wydaje się nie świątynia, lecz myśl i serce osoby, która na Niego patrzy. Odkupiciel jest delikatny, kruchy, przejrzysty, a jednocześnie będący nieskończoną miłością, która pchnęła Go na sam krzyż, gdzie złożył największą z ofiar. Artysta kontempluje to wydarzenie w swoich pracach, za każdym razem dając nam coś nowego, poruszającego. Jego prostota łączy się z odwagą, kreatywnością, bezkompromiso-

wością, ale też wysmakowaniem. Możemy to zauważyć w precyzyjnym dobieraniu barw, umiejętnym posługiwaniu się trudnym medium, jakim jest akwarela, przemyślanej i zaskakującej kompozycji.

Zastosowanie akwareli wynosi malarstwo religijne Mowczana na kolejny poziom. Nośnikiem treści przestaje być sama ikonografia, w bardzo udany sposób jest ona dopowiadana przez rozwiązania formalne. Mowczan cały czas kontynuuje eksperymenty z farbą wodną, szuka nowych rozwiązań i treści do przekazania. Jako człowiek wierzący stara się przełożyć historię Jezusa na język dzisiejszej sztuki i współczesnych ludzi. Połączony wodą pigment staje się dla niego materia oddającą nie tylko dogmaty, ale też emocje, mistycyzm i intymność relacji Boga z człowiekiem.

Warto też wspomnieć o jednej jeszcze rzeczy. Mowczan oprócz samych malowanych przez siebie prac oferuje także drukowane reprodukcje. Jest to nie tylko oczywisty sposób na pozyskanie środków do życia, jak czyni to wielu artystów, lecz także zaproszenie widza do medytacji nad danym wizerunkiem. Niezależnie od tego, czy jest wierzący czy też nie, ma okazję do kontemplowania dzieł artysty w domowym zaciszu, co nadaje zarówno oryginałom, jak i reprodukcjom cechy przedstawię domowych, intymnych. Mały format, prostota i szybkość wykonania tych akwrel pomagają malarzowi w wyprodukowaniu znacznej liczby dzieł, które następnie trafiają do nabywców. Zbliża to sztukę do człowieka, który nie zawsze ma możliwości kupienia malowanego temperą obrazu na płótnie lub desce. Mimo że obecnie ta metoda jest stosowana przez różnych artystów, to u Mowczana zdaje się nabierać wręcz ewangelizacyjnego charakteru. Jeżeli więc chcemy zastanowić się nad tematem Pasji Chrystusa czy po prostu nacieszyć oko dobrym przykładem współczesnej sztuki sakralnej, możemy w zależności od naszych możliwości finansowych zakupić samo dzieło, reprodukcję lub też udać się na jedną z wystaw, które często odbywają się na terenie Polski. Sztuka Mowczana na pewno pozostawi w nas ślad, tak jak sam artysta pozostawia mementa swoich rozważań na poznaczonej akwarelą białej kartce papieru.

## Streszczenie

Pochodzący z Ukrainy Danyło Mowczan należy do najciekawszych współczesnych artystów zajmujących się sztuką sakralną. Jego twórczość wywodzi się ze sztuki Kościoła wschodniego i obejmuje zarówno malarstwo ikonowe, jak i portrety, przedstawienia alegoryczne i mitologiczne. Wśród jego prac, charakteryzujących się minimalizmem i stosowaniem jasnego tła, wyróżniają się dzieła wykonane akwarelą. Odwołując się do realizacji pasyjnych artysty, przedstawiam interpretację dzieł, analizując zasto-

skilful use of the difficult medium of watercolour, as well as his thoughtful and surprising composition.

The use of watercolours takes Movchan's religious painting to another level. The iconography itself ceases to be the carrier of content, which is very successfully supplemented by formal solutions. Movchan continues to experiment with water-based paint, looking for new solutions and new content to convey. As a man of faith, he tries to translate the story of Jesus into the language of contemporary art and contemporary people. For him, the pigment combined with water becomes a material which conveys not only dogma, but also emotions, mysticism and intimacy.

One more thing is also worth mentioning. Movchan offers printed reproductions in addition to the works he paints himself. This is not only an understandable way of making a living, like with many artists, but it also invites the viewers to meditate on the image in question. Whether they are believers or not, they have the opportunity to contemplate the artist's work in the comfort of their homes, which gives both the originals and the reproductions the characteristics of domestic, intimate representations. The small format, simplicity and speed of execution of these watercolours help the painter to produce a significant number of works, which are then sold. This brings art closer to the individual, who does not always have the means to buy a tempera painting on canvas or wood. Although this method is currently used by various artists, in Movchan's case it seems to have taken on an almost evangelistic character. Therefore, if we want to reflect on the theme of the Passion of Christ or simply feast our eyes on a good example of contemporary sacred art, we can, depending on our financial possibilities, buy the work itself, a reproduction or go to one of the exhibitions which are often held in Poland. Movchan's art will surely leave its mark on us, just as the artist himself leaves a record of his reflections of God's relationship with man on a white sheet of paper marked with watercolours.

## Abstract

Ukrainian-born Danyło Movchan is one of the most interesting contemporary artists working in the field of sacred art. His work derives from the art of the Eastern Church and ranges from icon painting through portraits to allegorical and mythological representations. Among his works, characterised by minimalism and the use of light backgrounds, works in watercolour stand out. Referring to the artist's Passion representations, I present an interpretation of the works, analysing the formal techniques employed by Movchan, with particular reference to the way in

which he uses water colours. I look successively at the depictions of the crucifixion, descent from the cross, lamentation and entombment. I address issues such as biblical history, dogma, the emotionality of the depictions and the relationship between Jesus and the viewer contemplating the image. In the text, I try to prove that in Movchan's art, both iconography and the form of the artwork play an almost equal role in conveying events and scenes of a religious nature and reflections connected with them.

**Keywords:** Danylo Movchan, Ukraine, modern sacred art, painting, representations of the Passion, watercolour

mgr Zofia Szot  
Independent scholar, Poznań  
e-mail: zofiaszot95@onet.pl

Translated by Monika Mazurek

## Bibliography

- Bastiaansen L., *Ikony Wielkiego Tygodnia [Ikonen van de Goede Week]*, Kraków 2005.
- Czawaga K., *Podsumowanie Międzynarodowych Warsztatów Ikonopisania w Nowicy [Conclusion of the International Icon Writing Workshop in Nowica]*, „Kurier Galicyjski”, <https://arch.kuriergalicyjski.com/actualnosci/7194-podsumowanie-miedzynarodowych-warsztatow-ikonopisania-w-nowicy>
- Czerni K., *Nowosielski w Małopolsce. Sztuka sakralna [Nowosielski in Małopolska. The Sacred Art.]*, Kraków 2015.
- Evdokimov P., *Sztuka Ikony. Teologia Piękna [L'art de l'icône : Théologie de la beauté]*, Warszawa 2003.
- Florensky P., *Ikostas i inne szkice* [“Iconostasis” and other sketches – a collection], Białystok 1997.  
<https://www.flickr.com/photos/danylomovchan/>  
<http://ikonynowica.blogspot.com/>  
<http://nowaikona.pl/>  
<https://www.saatchiart.com/movchan>  
[https://www.youtube.com/watch?v=8DbchAe6rhc&ab\\_channel=Mi%C4%99dzynarodoweWarsztatyIkonopisaniaNowica](https://www.youtube.com/watch?v=8DbchAe6rhc&ab_channel=Mi%C4%99dzynarodoweWarsztatyIkonopisaniaNowica)  
[https://www.youtube.com/watch?v=qkcOYzIPku4&ab\\_channel=CHAPLINSKIYARTPLEINAIRS](https://www.youtube.com/watch?v=qkcOYzIPku4&ab_channel=CHAPLINSKIYARTPLEINAIRS)
- Jakubowska-Krawczyk K., *Danylo Mowczan – ikony na Nowo [Danylo Movchan – Icons Anew]*, Droga Ikony, <http://www.drogaikony.org.pl/2012/05/danyo-mowczan-ikony-na-nowo.html>
- Jakubowska-Krawczyk K., Sora M., *Nowa ikona, Nowica 2009–2017 [The New Icon, Nowica 2009–2017]*, Nowica 2018.

sowane przez Mowczana zabiegi formalne, ze szczególnym uwzględnieniem sposobu wykorzystania farb wodnych. Przyglądam się kolejno przedstawieniom ukrzyżowania, zdjęcia z krzyża, oplakiwania i złożenia do grobu. Uwzględniam takie treści jak: historię biblijną, dogmaty, emocjonalność przedstawień i relację Jezusa z kontemplującym. W dyskursie staram się udowodnić, że w sztuce lwowskiego artysty zarówno ikonografia, jak i forma dzieła sztuki pełnią niemalże równorzędną rolę w przekazywaniu wydarzeń i scen o charakterze religijnym oraz rozmyślań z nimi związanych.

**Słowa kluczowe:** Danyło Mowczan, Ukraina, współczesna sztuka sakralna, malarstwo, przedstawienia pasyjne, akwarela

mgr Zofia Szot  
naukowiec niezależny, Poznań  
e-mail: zofiaszot95@onet.pl

## Bibliografia

- Bastiaansen L., *Ikony Wielkiego Tygodnia*, Kraków 2005.
- Czawaga K., *Podsumowanie Międzynarodowych Warsztatów Ikonopisania w Nowicy*, „Kurier Galicyjski”, <https://arch.kuriergalicyjski.com/actualnosci/7194-podsumowanie-miedzynarodowych-warsztatow-ikonopisania-w-nowicy>
- Czerni K., *Nowosielski w Małopolsce. Sztuka sakralna*, Kraków 2015.
- Evdokimov P., *Sztuka ikony. Teologia piękna*, Warszawa 2003.
- Florenski P., *Ikostas i inne szkice*, Białystok 1997.  
<https://www.flickr.com/photos/danylomovchan/>  
<http://ikonynowica.blogspot.com/>  
<http://nowaikona.pl/>  
<https://www.saatchiart.com/movchan>  
[https://www.youtube.com/watch?v=8DbchAe6rhc&ab\\_channel=Mi%C4%99dzynarodoweWarsztatyIkonopisaniaNowica](https://www.youtube.com/watch?v=8DbchAe6rhc&ab_channel=Mi%C4%99dzynarodoweWarsztatyIkonopisaniaNowica)  
[https://www.youtube.com/watch?v=qkcOYzIPku4&ab\\_channel=CHAPLINSKIYARTPLEINAIRS](https://www.youtube.com/watch?v=qkcOYzIPku4&ab_channel=CHAPLINSKIYARTPLEINAIRS)
- Jakubowska-Krawczyk K., *Danylo Mowczan – ikony na Nowo, Droga Ikony*, <http://www.drogaikony.org.pl/2012/05/danyo-mowczan-ikony-na-nowo.html>
- Jakubowska-Krawczyk K., Sora M., *Nowa ikona, Nowica 2009–2017*, Nowica 2018.
- Kurska A., «Niebo na Ziemi», czyli Muzeum Ikon w Supraślu, Bstok.pl, <https://www.bstok.pl/niebo-na-ziemi-czyli-muzeum-ikon-w-supraslu/>
- Meyendorff J., *Teologia bizantyjska. Historia i doktryna*, Warszawa 1984.
- Mowczan D., *Tyśa przed zjavoju, Zbruč*, <https://zbruc.eu/node/105409>
- Nowosielski J., *Zagubiona Bazylika. Refleksje o sztuce i wierze*, Kraków 2012.



- Piersiak T., *Nowa wystawa w Popówce. Malowanie, które jest modlitwą*, Częstochowa. Wyborcza.pl, <https://czestochowa.wyborcza.pl/czestochowa/7,35270,13649796,nowa-wystawa-w-popowce-malowanie-ktore-jest-modlitwa.html?disableRedirects=true>.
- Rogosińska R., *Ikona w sztuce XX wieku*, Kraków 2009.
- Schoenborn C., *God's Human Face: The Christ icon*, Ignatius Press, 1994.
- Stróżewski W., *Wokół Piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002.
- Talaga-Nowicka A., *Uduchowanie*, e-Kalejdoskop, <https://www.e-kalejdoskop.pl/sztuka-a216/uduchowanie-r544>
- Kurska A., «Niebo na Ziemi», czyli Muzeum Ikon w Supraślu [*“Heaven on Earth”, or the Icon Museum in Supraśl*], Bstok.pl, <https://www.bstok.pl/niebo-na-ziemi-czyli-muzeum-ikon-w-supraslu/>
- Meyendorff J., *Teologia bizantyjska. Historia i doktryna [Byzantine Theology: Historical Trends and Doctrinal Themes]*, Warszawa 1984.
- Movchan D., *Tisha pered żywoju*, Zbruč, <https://zbruc.eu/node/105409>
- Nowosielski J., *Zagubiona Bazylika. Refleksje o sztuce i wierze [The Lost Basilica. Reflections on Art and Faith]*, Kraków 2012.
- Piersiak T., *Nowa wystawa w Popówce. Malowanie, które jest modlitwą [A New Exhibition in Popówka. Painting As Praying]*, Częstochowa. Wyborcza.pl, <https://czestochowa.wyborcza.pl/czestochowa/7,35270,13649796,nowa-wystawa-w-popowce-malowanie-ktore-jest-modlitwa.html?disableRedirects=true>.
- Rogosińska R., *Ikona w sztuce XX wieku [The Icon in the Art of the 20th c.]*, Kraków 2009.
- Schoenborn C., *God's Human Face: The Christ Icon*, Ignatius Press, 1994.
- Stróżewski W., *Wokół Piękna. Szkice z estetyki [On Beauty. Sketches on Aesthetics]*, Kraków 2002.
- Talaga-Nowicka A., *Uduchowanie [Spirituality]*, e-Kalejdoskop, <https://www.e-kalejdoskop.pl/sztuka-a216/uduchowanie-r544>

*Maciej Zychowicz*

The Maria Grzegorzewska University, Warszawa

## Material, matter, meaning

“What do you sculpt in?” is a question that keeps popping up in my life (I have heard it already probably a few hundred times) whenever it comes up in a conversation that I am a sculptor. It shows what the basic stereotype of sculpture is – that it is, above all, the production of artistic objects by working with (more or less solid) materials. I am always amused by this “fundamental” question, and I am rather annoyed with the stereotypes. Then I try to find a tactful answer. In the end, I usually fail and the one that comes to my mind sounds rather stilted. I say that I sculpt in mind, in concept, I organise space and try to use it to build a particular message or idea. What materials I end up using depends on the concept and its expressive needs. I have probably already used most of the materials used in classical sculpture and various combinations of them.

When I wanted to say all this at a conference on the importance of material in sacred art<sup>1</sup>, I realised that my paper would be immediately followed by a lecture by Professor Jerzy Fober, the head of the sculpture studio at the Silesian University, an excellent sculptor who works almost exclusively in wood. He does it with extraordinary finesse and, at the same time, transforming form in a personal, absolutely recognisable way. He is attached to this material – he sculpts with an axe, probably considering it the only really adequate tool, sometimes using it to produce very precise and “sensitive” forms. He makes use of the nature of the material, its initial shape, cracks, and natural directions. There have also been other excellent sculptors, such as Antoni Rząsa, mainly associated with wood and its natural character. Finally, there was Michelangelo, who sculpted only in marble, and many other sculptors who made the material a significant element of their own creative identity. It was a humbling check to my way of thinking about the material and it released some hot air of its self-importance. I realised that there are two fundamentally different approaches to material in sculpture. There

<sup>1</sup> VII National Academic Symposium “Sacrum and Matter. Expression and Symbolism of Material in Sacred Art”, University of Rzeszów 2019.

*Maciej Zychowicz*

Akademia Pedagogiki Specjalnej  
im. M. Grzegorzewskiej, Warszawa

## Materiał, materia, sens

DOI: 10.15584/setde.2021.14.7

„W czym Pan rzeźbi?”, to pytanie dopada mnie w życiu notorycznie (może już nawet kilkaset razy), ilekroć w rozmowie wyjdzie na jaw, że jestem rzeźbiarzem. Pokazuje ono, jaki jest podstawowy stereotyp dotyczący rzeźby – to przede wszystkim wytwarzanie obiektów plastycznych poprzez obróbkę (bardziej lub mniej twardych) materiałów. To „fundamentalne” pytanie budzi we mnie zawsze rozbawienie i pewną zgryźliwość wobec stereotypów. Próbuję wówczas znaleźć jakąś taktowną odpowiedź. Ostatecznie przeważnie mi to nie wychodzi i ta, która mi się nasuwa, brzmi dość napuszenie. Mówię, że rzeźbię w rozumie, w koncepcji, organizuję przestrzeń i staram się ją użyć do zbudowania konkretnego przesłania czy idei. To, jakich ostatecznie użyję materiałów, zależy od tej właśnie koncepcji i związanych z nią potrzeb wyrazowych. Użyłem już pewnie większości stosowanych w klasycznej rzeźbie materiałów i różnych ich kombinacji.

Kiedy chciałem to wszystko powiedzieć na konferencji poświęconej znaczeniu materiału w sztuce sakralnej<sup>1</sup>, zdałem sobie sprawę, że bezpośrednio po mnie będzie miał wykład profesor Jerzy Fober, prowadzący pracownię rzeźby na Uniwersytecie Śląskim, znakomity rzeźbiarz, który pracuje prawie tylko w drewnie. Czyni to z niezwykłą finezją i równocześnie osobistym, bezwzględnie rozpoznawalnym przetworzeniem formy. Jest związany z tym materiałem – rzeźbi siekierą, uważając ją chyba za jedyne naprawdę adekwatne narzędzie, wyprowadzając nią czasem formy bardzo precyzyjne i „czułe”. Wykorzystuje charakter materiału, jego wyjściową bryłę, pęknięcia, naturalne kierunki. Byli też inni znakomici rzeźbiarze, jak choćby Antoni Rząsa, związani głównie z drewnem i jego naturalnym charakterem. W końcu był też Michał Anioł, który rzeźbił tylko w marmurze, i wielu innych rzeźbiarzy, którzy materiał uczynili znaczącym elementem własnej tożsamości twórczej. Ta refleksja przywołała nieco pokory do mojego myślenia o mate-

<sup>1</sup> VII Ogólnopolskie Sympozjum Naukowe „Sacrum i materia. Ekspresja i symbolika materiału w twórczości o charakterze sakralnym”, Uniwersytet Rzeszowski 2019.

riale i „spuściła trochę powietrza” z jego patetycznego kształtu. Uświadomiłem sobie, że są dwa zasadniczo różne podejścia do materiału w rzeźbie. Są ci, którzy traktują materiał jako rodzaj identyfikacji artystycznej, wiążą się z konkretnym tworzywem, które staje się dla nich częścią osobistej stylistyki. Ten materiał żąda od nich pewnej lojalności i dużej pokory. Tak rozumiany materiał ma pewne cechy podmiotu. Często nagradza rzeźbiarza perfekcją, która jest oczywistym skutkiem długiego obcowania ze sobą.

Jest też inny sposób traktowania materiału – podejście przedmiotowe. Materiał traktowany instrumentalnie, jako surowiec, którego można użyć, ale człowiek się z nim nie wiąże, nie odczuwa potrzeby lojalności. To rozumienie jest mi znacznie bliższe. Nie znaczy to oczywiście, że uważam je za jedynie trafne.

Materiał to jest tworzywo, surowiec, substancja<sup>2</sup>. Dla mnie jest raczej środkiem, medium działania plastycznego niż jego celem, podmiotem. Tym niemniej jest oczywiście bezwzględnie ważny. Stwarza pewne możliwości, które lokują się poza samym sposobem budowania formy. Materiał sam znaczy i sam ewokuje pewne sensory. Konkretny materiał może umożliwić zbudowanie konkretnej specyficznej materii rzeźbiarskiej.

Materia, „to co dane w percepcji zmysłowej, stałej możliwości odbierania wrażeń”<sup>3</sup>, jest czymś, co funkcjonuje na wyższym poziomie abstrakcji, jest w zakresie, o którym tutaj mowa, rodzajem struktury rzeźbiarskiej czy malarskiej. Niekiedy pewien specyficzny rodzaj materii można zbudować tylko wskutek połączenia różnych materiałów, kolażu złożonego z substancji o przeciwstawnych lub dopełniających się właściwościach.

Świadome operowanie materiałami i materiami pozwala czasem zasugerować sposób odbioru i wspomóc budowanie sensu realizacji plastycznej. Tworzenie semantycznej klarowności i komunikatywności dzieła ułatwia niekiedy osadzenie znaczenia i symboliki niektórych materiałów w tradycji obrazowej wspólnoty. Na przykład użycie złota niesie ze sobą zazwyczaj odniesienie do świętości, transcendencji. Surowe drewno, szorstki kamień odeślą nas raczej do codzienności. W tę grę może być wciągnięte każde właściwie tworzywo – będzie to przedmiotem szerszej analizy, w której odwołam się do własnych doświadczeń z materiałami i materiami.

Wracając do głównego wątku, zauważmy, że użycie materiału bądź zestawienia różnych materiałów może być formą ożywiania i podtrzymywania tradycji oraz budowania czasowych mostów. Taki sposób uczestniczenia w tradycji jest dla mnie bardziej przekonujący niż stosowanie dosłownych stylistycznych podobieństw, historyzmów, nawiązań na poziomie samego sposobu

are those who treat material as a kind of artistic identification, who bind themselves to a particular material that becomes part of a personal style for them. This material demands from them a certain loyalty and a great deal of humility. Material understood in this way has certain characteristics of a subject. It often rewards the sculptor with a perfection that is the obvious result of a long relationship with it.

There is also another way of treating material – the object approach, which treats material instrumentally, as a raw material that can be used, but one does not get involved with it, does not feel the need for loyalty. This approach is much closer to me. This does not mean, of course, that I consider it to be the only appropriate one.

Material is stuff, raw matter, substance<sup>2</sup>. For me it is a means, a medium for artistic action rather than its goal, its subject. Nevertheless, it is of course absolutely important. It creates certain possibilities that lie beyond the very manner in which the form is constructed. The material itself means and constructs certain meanings. A specific material can facilitate the construction of a specific sculptural matter.

Matter, “something which is subject to sensory perception, the constant possibility of receiving impressions”<sup>3</sup>, is something that functions on a higher level of abstraction, and is, as far as we are concerned here, a kind of sculptural or painterly structure. Sometimes a specific kind of matter can only be constructed by combining different materials, a collage composed of substances with contrasting or complementary properties.

The intentional use of materials and matter can sometimes suggest a mode of reception and help build the meaning of a piece of art. Creating semantic clarity and communicativeness of the work is sometimes facilitated by embedding the meaning and symbolism of certain materials in the pictorial tradition of the community. For example, the use of gold usually carries a reference to the sacred, to transcendence. Raw wood, rough stone will rather remind us of the commonplace. Any material can be involved in this game – this will be the subject of a broader analysis in which I will refer to my own experience with matter and materials.

To return to the main subject: the use of material or the combination of different materials can be a form of reviving and maintaining tradition and building temporal bridges. I find this way of participating in tradition more convincing than the use of explicit stylistic similarities, historical styles, and references expressed through the very manner of de-

<sup>2</sup> *Słownik języka polskiego*, PWN, Warszawa 1979.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>2</sup> *Słownik języka polskiego [A Dictionary of the Polish Language]*, PWN, Warszawa 1979.

<sup>3</sup> *Ibid.*

piction. The affinities created through the unique nature of the sculptural or painting matter can be a more subtle form of referring to certain traditions or participating in their development.

Matter, above all, allows one to control the relation to reality. It acts here in the same way as scale does in sculpture. The use of a natural scale, i.e. the human scale, allows one to come closer to reality, to evoke the "here and now". Some materials used appropriately for the representation, which are embedded in the reality depicted, referring to specific objects and specific realities, have a similar effect. For example, the appropriate use of wood, stone or sand can help bring the representation closer to the everyday reality, making it more real. A similar effect was produced by the real fabric used to clothe sculptures (especially in Spain during the Baroque era and in Latin American countries).

Likewise, the use of polished metal or transparent materials, or even sometimes polished stone, will make the representation abstract and move it towards conventionality and symbolism, just as a change of scale can do (enlargement or reduction in relation to the natural, human scale). Both these procedures shift the action of a sculptural object towards something unreal and cause a certain abstraction of representation and space.

\*

In my attempt to analyse how material works as a medium for meanings, senses and symbols, I have applied several criteria. The first, obvious for a sculptor, is the relation to light, because in light and thanks to light we can see anything. Materials respond to light in different ways, creating different visual experiences. Another criterion is context – the relationship to surrounding materials, to the architecture in which the object is placed and with which it must harmonise. The third is the harmony of materials, building a palette of matters, juxtaposing similar and contrasting materials and searching for meanings through the very harmony of different materials.

In analysing these criteria, I will refer to examples from my own sculptural practice – both because of the availability of material and because I can guess at the artist's expressive intentions with greater certainty.

\*

Light. It reveals and builds solidity, but it also creates the character of matter, its weight, hardness, reality. The first category of light that I would like to consider is **brilliance**. The reflection of light most often refers to polished metal: gold, bronze, brass, silver. Polish makes the form unreal, loses its concreteness, introduces a certain randomness. This ef-

obrazowania. Pokrewieństwa zbudowane poprzez specyficzność materii rzeźbiarskiej czy malarskiej mogą być subtelniejszą formą nawiązania do pewnych tradycji czy uczestniczenia w ich budowaniu.

Materia przede wszystkim pozwala sterować relacją do rzeczywistości. Działa tutaj podobnie jak skala w przypadku rzeźby. Użycie skali naturalnej, czyli skali ludzkiej, pozwala przybliżyć do rzeczywistości, przywołać „tu i teraz”. Podobnie działają niektóre użyte adekwatnie do przedstawienia materiały, które są osadzone w tej obrazowanej rzeczywistości, odnoszącej się do konkretnych przedmiotów i do konkretnych realiów. Przykładowo – odpowiednie użycie drewna, kamienia czy piasku może ułatwić przybliżenie przedstawienia do codzienności, jego większą realność. Podobny skutek wywoływała prawdziwa tkanina, w którą ubierano rzeźby (szczególnie w Hiszpanii w okresie baroku i w krajach Ameryki Łacińskiej).

Analogicznie – posłużenie się wypolerowanym metalem czy materiałami przezjrzystymi, ale też niekiedy wypolerowanym kamieniem spowoduje wyabstrahowanie przedstawienia i przesunięcie go w stronę umowności, symboliczności, podobnie jak to czyni zmiana skali (powiększenie albo pomniejszenie w stosunku do naturalnej, ludzkiej). Oba te zabiegi przenoszą działanie obiektu rzeźbiarskiego w sferę jakby nierzeczywistą i powodują pewne wyabstrahowanie przedstawienia i przestrzeni.

\*

W próbie analizowania działania materiału jako nośnika znaczeń, sensów i symboli zastosowałem kilka kryteriów. Pierwszym, dla rzeźbiarza oczywistym, jest relacja do światła, bo w świetle i dzięki światłu cokolwiek widzimy. Materiały w różny sposób na światło reagują, prowokując różne doznania wzrokowe. Kolejnym kryterium jest kontekst – relacja do materiałów sąsiadujących, do architektury, w której obiekt jest osadzony i z którą musi współbrzmieć. Trzecim jest współbrzmienie materiałów, budowanie „gamy materii”, zestawianie materiałów bliskich i kontrastowych i poszukiwanie sensów poprzez samo współbrzmienie różnych surowców.

Analizując te kryteria, odwołam się do przykładów z własnej praktyki rzeźbiarskiej – i ze względu na dostępność materiału, i z tego choćby powodu, że z większą pewnością mogę się domyślać intencji wyrazowych twórcy.

\*

Światło. Ujawnia i buduje bryłę, ale też tworzy charakter materii, jej ciężar, twardość, realność. Pierwszą kategorią dotyczącą światła, jaką chciałbym rozpatrywać, jest **blask**. Odbijanie światła najczęściej odnosi się do polerowanego metalu: złota, brązu, mosiądku, srebra.

Błysk odrealnia formę, gubi jej konkretność, wprowadza pewną przypadkowość. Efekt ten skłania zaś do odesłań w stronę transcendencji, która z samej swojej istoty wymyka się definicjom, pełnemu rozpoznaniu i ścisłemu opisowi. Jest kategorią teologiczną, a więc zanurzoną w tajemnicy. Relacja do transcendencji nigdy nie jest oczywista, zawsze pojawia się tu doznanie zadziwienia, przypadku i zaskoczenia.

Wypolerowana płaszczyzna odbijająca światło powoduje, że każdy krok, nawet pół kroku, w dowolną stronę wszystko zmienia. Zmieniają się struktury przestrzenne, inaczej odbija się światło, inaczej działa forma. Takie właśnie działanie ma w sobie element przypadku i zaskoczenia i sprzyja budowaniu niejednoznaczności doznania wizualnego. Stąd moja skłonność, by oznaczać elementem blasku miejsca sprawowania sakramentów. Nie bez znaczenia jest tu też historyczne odniesienie kulturowe. Znaczenie złota i blasku wykorzystywane było konsekwentnie w sztuce religijnej od wieków, a w chrześcijańskiej sztuce sakralnej od czasów średniowiecza stało się oczywistym kodem znaczeniowym.

Niech za przykład posłużą dwie chrzcielnice. Pierwsza, którą zaprojektowałem dla kościoła Królowej Jadwigi w Krakowie, jest prostopadłościanem z marmuru bolechowickiego, który przekształca się w strukturę rzeźbiarską wykonaną z mosiądzu i wypolerowaną „na lustro”. Bryła przywołuje motyw płomienia. Jest formą zewnętrznie zwartą, a równocześnie otwierającą się do wnętrza. W środku tej trybowanej w blasze mosiężnej struktury umieszczona jest szyba z pleksi. Jest ona ugięta i swoim kształtem nawiązuje do formy płomienia. Wewnątrz bryły ukryte jest światło, którego źródła nie widać, jednak odbija się ono w wodzie chrzcielnicy i przez szybę wycieka na zewnątrz, oświetlając formę rzeźbiarską od środka, dzięki czemu cały obiekt jest oświetlony dwójako – od zewnątrz i od wewnątrz. Pozwala to na spotęgowanie efektu odbicia światła i gry refleksów. Ta bryła jest przecięta po przekątnej i w czasie chrztu zdejmuje się jej część stanowiąca rodzaj przykrywy. Bryła zmienia się w dwuelementową, zmienia się też gra światła [il. 1, 2].

Inna chrzcielnica jest częścią aranżacji prezbiterium kościoła w Kobiernicach koło Kęt, którą zrealizowałem wraz z Adamem Brinckenem. Starłem się tu zbudować formę odnoszącą się do symboliki Ducha Świętego – połączenie motywów płomienia i skrzydła. Lubię ten motyw, mający uzasadnienie w Piśmie Świętym. Ewangelisci w scenach, w których przywołana jest obecność Ducha Świętego, starają się najczęściej zasugerować, że manifestacje tej obecności są trudne do opisanego, że nie chodzi tu o obiekt, lecz o metaforę, piszą więc: **jak** płomień i **jak** gołębicą; nie że jest to płomień albo gołębicą, ale właśnie – jakby. Same zaś te dwie materie symbolu – ogień i ptak (a więc i pió-

fect encourages references to transcendence, which by its very nature escapes definition, full recognition and strict description. It is a theological category, and therefore immersed in mystery. The relation to transcendence is never obvious, but there is always a sense of wonder, chance and surprise.

The polished surface reflecting the light makes every step, even half a step, in any direction change everything. Spatial structures change, the light is reflected differently, the form works differently. This kind of action has an element of chance and surprise in it and helps to build up the ambiguity of the visual experience. Hence my inclination to mark the places where the sacraments are celebrated with a shiny element. The historical/cultural reference is also not without significance. The meaning of gold and shine has been used consistently in religious art for centuries, and in Christian sacred art it has become an obvious code of meaning since the Middle Ages.

Let us take two baptismal fonts as examples. The first, which I designed for the Church of Saint Jadwiga the Queen in Kraków, is a cuboid made of Bolechowice marble, which morphs into a sculptural structure made of mirror-finished brass. The solid resembles a flame. It is an externally compact form, but at the same time opens up to the interior. In the middle of this embossed brass structure, a plexiglass pane is placed. It is bent and its shape recalls the form of a flame. The light is concealed inside the structure, with its source invisible, but it is reflected in the water of the baptismal font and leaks out through the glass, illuminating the sculptural form from the inside, so that the whole object is illuminated in two ways – from the outside and from the inside. This enhances the effect of light reflection and the play of reflections. This solid is cut diagonally and during the baptism a part of it, which serves as a cover, is removed. The solid changes into a two-piece structure and the play of light also changes [fig. 1, 2].

Another baptismal font is a part of the interior design of the chancel in the church in Kobiernice near Kęty, which I completed together with Adam Brincken. I tried to build here a form referring to the symbolism of the Holy Spirit – a combination of the motifs of the flame and the wing. I like this motif, which has a foundation in the Holy Scriptures. The Evangelists, in the scenes where the presence of the Holy Spirit is evoked, usually try to suggest that the manifestations of this presence are difficult to describe, that it is not an object but a metaphor, so they write: **like** a flame and **like** a dove; not that it is a flame or a dove, but just – as if. The two symbolic materials themselves – the fire and the bird (and therefore feathers) have an inspiring element in them – dramatic and to some extent contradictory. Thus if one wants



1. Maciej Zychowicz, *Chrzcielnica* w kaplicy kościoła św. Królowej Jadwigi w Krakowie, blacha mosiężna, marmur bolechowicki, pleksi, ok.1987, fot. P. Zechenter

1. Maciej Zychowicz, *The baptismal font* in the chapel in the Church of St. Jadwiga the Queen in Kraków, brass sheet, Bolechowice marble, plexiglass, c. 1987, photo: P. Zechenter

to base a sculptural form on these motifs, then radiance and reflection are a natural resort which allows one to escape, to some extent, from the materiality of representation, its weight and literalness [fig. 3, 3a].

The free-standing tabernacle in the church in Bilcza is an integral part of the sculptural and painting arrangement which I completed together with Adam Brincken. It is a kind of rhythmical repetition of the verticality of the wooden cross, directly next to it, and it is also its liturgical and theological consequence. The pillar of dark brown marble is transformed into a wooden structure and is turned into gold by the use of polished brass casting. My intention was that the wood of the cross (the instrument of death), through the sublimation and “festiveness” of the matter, becomes a sign of the sacrament that is born of this death. The gap in this structure was closed with red stained glass and illuminated – it is an altar lamp, but also evokes the motif of the blood of Christ [fig. 3b].

*The Menorah of Dialogue* was the result of a competition for an object to be the focal point of meet-



2. Maciej Zychowicz, *Chrzcielnica* w kaplicy kościoła św. Królowej Jadwigi w Krakowie, blacha mosiężna, marmur bolechowicki, pleksi; fragment, ok.1987, fot. P. Zechenter

2. Maciej Zychowicz, *The baptismal font* in the chapel in the Church of St. Jadwiga the Queen in Kraków, brass sheet, Bolechowice marble, plexiglass; fragment, c. 1987, photo: P. Zechenter

ra) mają w sobie inspirujący element – dramatyczny i w jakimś stopniu przeciwstawny. Jeśli więc chce się oprzeć formę rzeźbiarską na tych motywach, to blask i refleks są naturalnym ratunkiem, który pozwala uciec w pewnym stopniu przed materialnością przedstawienia, jego ciężarem i dosłownością [il. 3, 3a].

Wolno stojące tabernakulum w kościele w Bilczy jest integralną częścią aranżacji rzeźbiarsko-malarskiej, jaką zrealizowałem wraz z Adamem Brinckenem. Jest ono jakby rytmicznym powtórzeniem pionu drewnianego krzyża, z którym bezpośrednio sąsiaduje, jest też jego liturgiczną i teologiczną konsekwencją. Słup z ciemnobrązowego marmuru przekształca się w strukturę drzewną i jest zamieniony w złoto poprzez zastosowanie wypolerowanego odlewu z mosiądzu. Moją intencją było, aby drewno krzyża (narzędzia śmierci) poprzez sublimację i „odświętność” materii stało się znakiem sakramentu, który jest z tej śmierci zrodzony. Szczelina w tej strukturze została zamknięta czerwonym szkłem witrażowym i podświetlona – stanowi wieczną lampkę, ale też ma przywołać motyw krwi Chrystusa [il. 3b].



3. Maciej Zychowicz, *Chrzcielnica* w prezbiterium kościoła św. Urbana w Kobiernicach, odlew mosiężny, marmur sławniowicki, 2014, fot. M. Zychowicz

3. Maciej Zychowicz, *The baptismal font* in the chancel of St. Urban Church in Kobiernice, brass cast, Sławniowice marble, 2014, photo: M. Zychowicz



3a. Maciej Zychowicz, *Chrzcielnica* w prezbiterium kościoła św. Urbana w Kobiernicach, odlew mosiężny, marmur sławniowicki, 2014, fot. M. Zychowicz

3a. Maciej Zychowicz, *The baptismal font* in the chancel of St. Urban's Church in Kobiernice, brass cast, Sławniowice marble, 2014, photo: M. Zychowicz



3b. Maciej Zychowicz, *Tabernakulum i fragment ołtarza głównego* w kościele pw. św. Kazimierza w Bilczy, odlew z mosiądzu, marmur bolechowicki, stiuk, drewno, akryl, 2017–2018, fot. M. Zychowicz

3b. Maciej Zychowicz, *The tabernacle and fragment of the main altar* in St. Casimir's Church in Bilcza, brass cast, Bolechowice marble, stucco, wood, acrylic, 2017–2018, photo: M. Zychowicz

ings for Christian-Jewish dialogue. It combines the motif of the menorah and the tree of life. It is composed in equal measure of sculptural form and its absence – openwork, light lines wandering in space. It is made up of wood-like structures and abstract thin-walled but spherical forms evoking associations with flames or leaves. They all serve as a medium for receiving and reflecting light. For this effect, the cast bronze sculpture was electroplated with silver and then polished [fig. 4a]. Its first presentation was combined with an installation by Janusz Marciniak, a professor at the Poznań University of Arts. It took place in the former Poznań synagogue turned into



4. Maciej Zychowicz, *Menora dialogu*, srebrzony odlew z brązu, Poznań 2004, fot. W. Wylegalski

4. Maciej Zychowicz, *The Menorah of Dialogue*, silver-plated bronze cast, Poznan 2004, photo: W. Wylegalski



4a. Maciej Zychowicz, *Menora dialogu*, srebrzony odlew z brązu, Poznań 2004, fot. W. Wylegalski

4a. Maciej Zychowicz, *The Menorah of Dialogue*, silver-plated bronze cast, Poznan 2004, photo: W. Wylegalski

*Menora dialogu* – była efektem konkursu na obiekt stanowiący centralny punkt spotkań dialogu chrześcijańsko-żydowskiego. Łączy w sobie motyw menor i drzewa życia. Zbudowana jest w równym stopniu z formy rzeźbiarskiej, jak i jej braku – ażurów, lekkich linii wędrujących w przestrzeni. Tworzą ją struktury drewnopodobne i abstrakcyjne cienkościenne, lecz sferyczne formy przywołujące skojarzenie z płomykami lub liśćmi. Wszystkie one służą jako medium przyjmujące i odbijające światło. Dla takiego działania odlana z brązu rzeźba została galwanicznie pokryta srebrem, a następnie wypolerowana [il. 4a]. Jej pierwsza prezentacja była połączona z instalacją autorstwa Janusza Marciniaka, profesora na Poznańskim Uniwersytecie





5. Maciej Zychowicz, *Monstrancja* dla kaplicy Bożego Miłosierdzia w kościele Chrystusa Króla w Jarosławiu, srebrzony odlew z brązu, kryształ górski, ok. 1999, fot. P. Zechenter

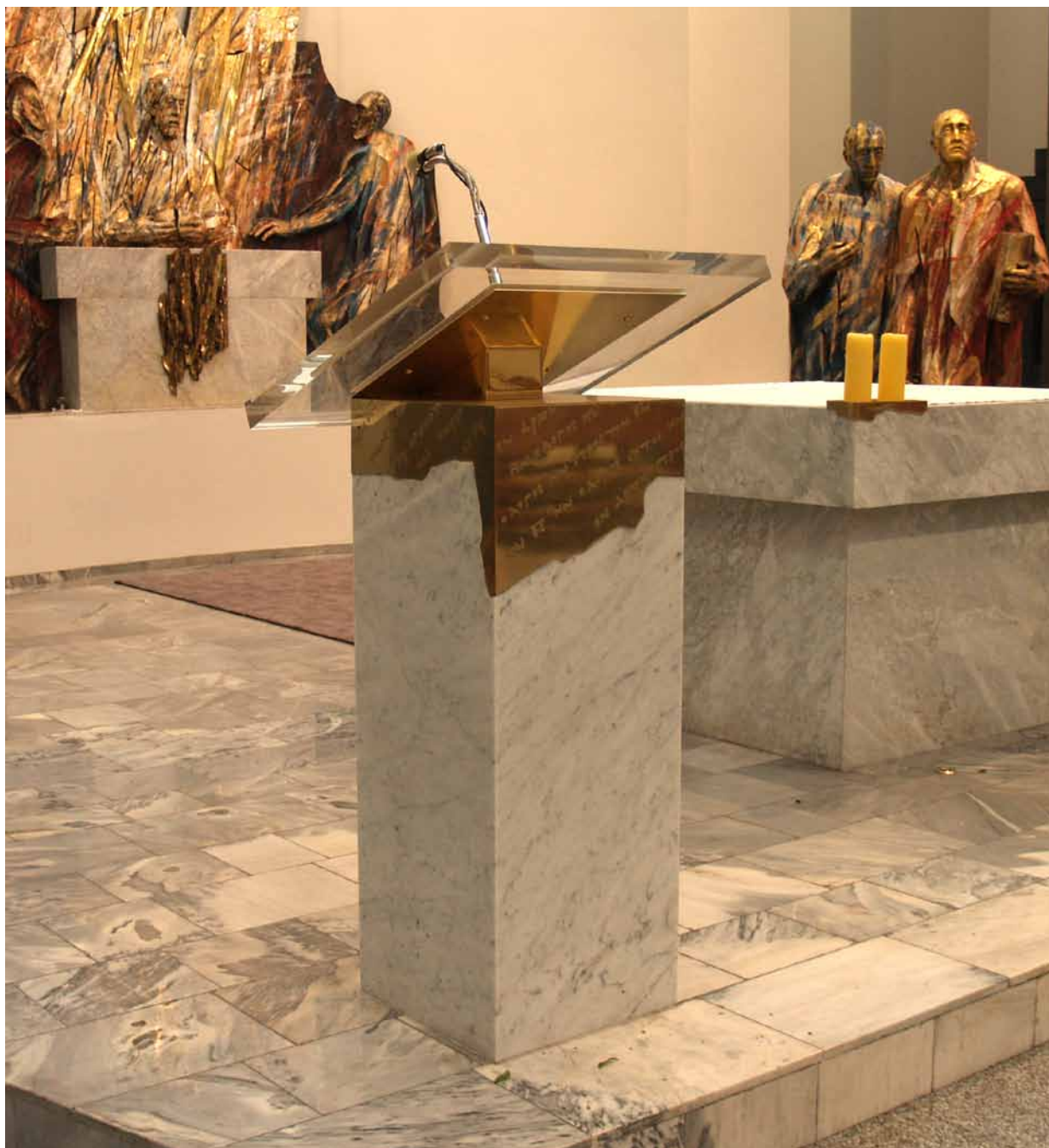
5. Maciej Zychowicz, *The monstrance* for the chapel of the Divine Mercy in the Church of Christ the King in Jarosław, silver-plated bronze cast, crystal, c. 1999, photo: P. Zechenter

Artystycznym. Odbyła się w byłej synagodze poznańskiej zamienionej przez hitlerowców w czasie okupacji na pływalnię miejską, która funkcjonuje do dzisiaj. Tę przejmującą instalację zbudował Janusz Marciniak z wody i płomieni. Na powierzchni basenu umieścił pływające świece, które odwzorowywały układ gwiazd na niebie w ostatnich dniach, kiedy ta synagoga była jeszcze miejscem spotkania modlitewnego żydowskiej wspólnoty Poznania. Odbicie i blask stały się w przypadku obydwu tych połączonych realizacji formą przywołania pamięci, z jej świetlistością i nieookreśleniem [il. 4].

Następnym kryterium, właściwością materiału jest **przejrzystość**, przepuszczanie światła. To z pozoru przeciwne działanie do blasku, wynikłego z pełnego odbicia promieni świetlnych; jednak powierzchnia materiałów przejrzystych jest zawsze gładka, co powoduje dodatkowo odbicie światła; ostatecznie więc przejrzystość i blask przeważnie ze sobą współistnieją, dając efekt lekkości, umowności i nieookreślenia. Do kościoła Chrystusa Króla w Jarosławiu stworzyłem monstrancję współbrzmiającą z materią tryptyku, w którym miała być wystawiana, i wnętrzem kaplicy o zdecydowanej i charakterystycznej stylistyce. Jej

a municipal swimming pool by the Nazis during the occupation, which is still in use today. This moving installation was created by Janusz Marciniak out of water and flames. He placed floating candles on the surface of the pool, which imitated the arrangement of stars in the sky in the last days of the period when this synagogue was still a place of prayer meeting of the Jewish community of Poznań. Reflection and radiance became, in the case of both of these combined projects, a form of recalling memory, with its luminosity and ambiguity [fig. 4].

Another criterion, a property of the material, is **transparency**, the transmission of light. It is seemingly the opposite of brilliance, which results from the full reflection of light rays; however, the surface of transparent materials is always smooth, which additionally causes the reflection of light; ultimately, transparency and brilliance usually coexist, giving the effect of lightness, arbitrariness and ambiguity. For the Church of Christ the King in Jarosław, I created a monstrance which harmonises with the matter of the triptych in which it was to be exhibited and with the interior of the chapel, which has a definite and characteristic style. Its matter is collage-like and



6. Maciej Zychowicz, *Ambona* w kościele seminaryjnym Księży Zmartwychwstańców w Krakowie, pleksi, blacha mosiężna, marmur sławniowicki, 2006, fot. J. Zychowicz

6. Maciej Zychowicz, *The pulpit* in the seminary Church of the Resurrectionists in Kraków, plexiglass, brass sheet metal, Sławniowice marble, 2006, photo: J. Zychowicz

at the same time drawn entirely from nature. The structure, consisting of imprints of wooden structures (different types of bark and split wood fragments), is meant to refer to the motif of the tree of life. This sculptural structure was then cast in bronze, silvered and polished. The main material of this object, however, is the rock crystal embedded in the structure. Its fragments, with natural fractures at the ends, were polished on their vertical sides. As

materia jest korażowa, a równocześnie zaczerpnięta w całości z natury. Konstrukcja złożona z odcisków struktur drzewnych (różnych rodzajów kory i rozszczepionych fragmentów drewna) ma nawiązywać do motywu drzewa życia. Ta struktura rzeźbiarska została następnie odlana z brązu, posrebrzona i wypolerowana. Główną materię tego obiektu stanowi wszakże wprawiony w tę konstrukcję kryształ górski. Jego fragmenty, z naturalnymi przełomami na końcach,

na pionowych ściankach zostały oszlifowane. Dzięki temu monstrancja przepuszcza światło zarówno przez liczne ażury, jak i przez główną część swojej materii. Taka przejrzystość obiektu miała przesunąć go w stronę rzeczywistości duchowej [il. 5].

Innym obiektem, w którym wykorzystałem tę właściwość materiału, jest ambona dla krakowskiego kościoła seminaryjnego Księży Zmartwychwstańców. Stanowi ona integralną część większego rozwiązania ikonograficznego, którego ideową konstrukcją jest symboliczny czas święta. Podstawą obiektu jest prostopadłościenny blok marmuru wyjętego jakby z mensy ołtarzowej. Jego górna część jest „zakuta” blachą mosiężną, w której wytrawione zostało faksymile fragmentu prologu Ewangelii św. Jana, zaczerpnięte z najstarszego bodaj zachowanego rękopisu (Papirus Rylandsa). Z tej formy mosiężnej unosi się i nachyla ku czytającemu gruba płyta ze szkła organicznego. Nie chciałem, aby sam pulpit stanowił odrębny przedmiot, starałem się tylko unieść ku oczom czytającego tamten obiekt przywołany z samych początków chrześcijaństwa, tworząc nie materialną, lecz właśnie ideową łączność czasową. Przejrzystość materiału tworzy w oczywisty sposób doznanie pewnej niematerialności.

Następną kategorią jest **transparencja**, czyli zdolność materiału do wpuszczania światła, stopniowe wnikanie światła w materiał.

Taką właściwość można nadać żywicy poliestrowej. To materiał o niezwyklej elastyczności – może być całkowicie nieprzejrzysty (jeśli wypełnić żywicę kruszywem i pigmentami nieprzepuszczającymi światła), można mu też nadać znaczną przeświecalność. Obie te właściwości starałem się wykorzystać w rzeźbie przeznaczonej do kaplicy przy kościele św. Szczepana w Krakowie. Łączy ona w jednej bryle postać Chrystusa Ukrzyżowanego ze Zmartwychwstałym. Dolna część rzeźby, odnosząca się do męki i śmierci, jest wypełniona kruszywem marmurowym i czarnym pigmentem. Jest grafitowa i całkowicie nieprzejrzysta. Górna zaś, w której przeważają biele, wpuszcza światło i traci nieco na swojej konkretności i ciężarze. Wizualne warstwy żywicy nakłada się pędzlem, można to zrobić sekwencją laserunków i uzyskać płynność przejścia od jednej materii do innej [il. 7].

Podobnym efektem posłużyłem się w rzeźbie zrealizowanej w kościele pw. św. Bernarda z Clairvaux w Sopotie. Tutaj żywica poliestrowa połączona została z drewnem. Z drewna wyrzeźbione zostały fragmenty krzyża; ulega on rozpadowi, jest bowiem, jako narzędzie tortury, fragmentem rzeczywistości materialnej podległej zniszczeniu i przemijaniu [il. 8a]. Te fragmenty zachowały ślady obecności umierającego Jezusa w formie odcisków jego dłoni i stóp. To, co w krzyżu jest nieprzemijające, to postać Chrystusa, który przewycięża śmierć. To on jest właściwym Krzyżem

a result, the monstrance lets light pass through the numerous openings as well as through the main part of its material. This transparency of the object was intended to shift it towards spiritual reality [fig. 5].

Another object in which I used this property of the material is the pulpit for the Krakow seminary Church of the Resurrectionists. It is an integral part of a larger iconographic design whose conceptual structure is a symbolic time of celebration. The base of the object is a cuboidal block of marble which seems to have been removed from the altar mensa. Its upper part is covered with a brass sheet, in which a facsimile of a fragment of the prologue of the Gospel of St John, taken from probably its oldest extant manuscript (the Rylands Papyrus), was etched. A thick plate of acrylic glass rises from this brass mould and leans towards the reader. I did not want the desktop itself to be a separate object, I only tried to lift up to the eyes of the reader that object summoned from the very beginnings of Christianity, creating not a material but an ideological link in time. The transparency of the material obviously creates an experience of a sort of immateriality.

The next category is **translucency**, which is the ability of the material to let in light and the gradual penetration of light into the material. This property can be given to polyester resin. It is an extremely flexible material – it can be completely opaque (if you fill the resin with aggregate and pigments impermeable to light), or it can be made very translucent. I tried to use both these properties in the sculpture intended for the chapel at St Stephen's Church in Kraków. It combines in one piece the figure of the Crucified Christ with the Risen Christ. The lower part of the sculpture, referring to the Passion and Death, filled with marble aggregate and black pigment, is graphite and completely opaque. The upper one, on the other hand, which is predominantly white, lets in light and loses some of its concreteness and weight. Since the visual layers of resin are applied with a brush, this can be done with a succession of glazes and a smooth transition from one matter to another [fig. 7].

I used a similar effect in a sculpture created in the Church of St. Bernard of Clairvaux in Sopot. Here, polyester resin was combined with wood. Fragments of the cross were carved in wood; it disintegrates because, as an instrument of torture, it is a fragment of material reality subject to destruction and transience [fig. 8a]. These fragments retain traces of the presence of the dying Jesus in the form of his hand and footprints. What is imperishable in the Cross is the figure of Christ who overcomes death. He is the Cross proper – the symbol of Death and Resurrection. However, since he probably already belongs to a different reality, I decided to look for



7. Maciej Zychowicz, *Zbawiciel*, kaplica przy kościele św. Szczepana w Krakowie, żywica poliestrowa, 1985, fot. A. Jędrach

7. Maciej Zychowicz, *The Saviour*, the chapel at St Stephen's Church in Kraków, polyester resin, 1985, photo: A. Jędrach

a specific expression for him, so I used transparent material in the main, central part of the figure. Thanks to the fact that the whole arrangement is placed against the background of the window which closes the chancel of the church, I could use the transparent properties of resin and natural light. It penetrates the central part of the figure, making it somewhat less physical. The closer the figure of Christ is to the cross, the darker and more opaque it becomes, enhancing this effect [fig. 8].

– symbolem Śmierci i Zmartwychwstania. Wobec faktu, że znajduje się w innej rzeczywistości, uznałem, że należy poszukać dla niej specyficznego wyrazu, dlatego posłużyłem się materia transparentną w zasadniczej, centralnej części postaci. Dzięki temu, że całość tej aranżacji umieszczona jest na tle okna, które zamyka prezbiterium kościoła, mogłem wykorzystać właściwości transparentne żywicy i naturalne światło. Wnika ono w bryłę w partii centralnej, odejmując jej nieco fizyczności. Postać Chrystusa im



8. Maciej Zychowicz, *Chrystus ukrzyżowany*, kościół pw. św. Bernarda z Clairvaux w Sopocie, żywica poliestrowa, drewno, konstrukcja stalowa, blacha mosiężna, fragment, 1991, fot. P. Radwański

8. Maciej Zychowicz, *Christ Crucified*, the Church of St. Bernard of Clairvaux in Sopot, polyester resin, wood, steel structure, brass sheet, fragment, 1991, photo: P. Radwański

blżej krzyża, tym staje się ciemniejsza i bardziej matowa, potęgując to działanie [il. 8].

Działanie transparencji bywa też bardziej powściągliwe – **światło wnika w zewnętrzną warstwę materiału**.

Takie właściwości ma wypolerowany marmur, który dzięki krystaliczności swojej struktury wpuszcza światło na głębokość kilkunastu milimetrów od powierzchni, co sprawia, że cała bryła jest odbierana jako nieco lżejsza i mniej materialna. To doświadczenie dla rzeźbiarza, szczególnie dla takiego, który nie

The effect of translucency can also be more restrained, with **light penetrating the outer layer of the material**.

Such properties can be found in polished marble which, thanks to the crystalline nature of its structure, lets light penetrate half an inch or so below the surface, lending the whole piece a slightly lighter and less material feel. For a sculptor, especially one who does not disdain classical techniques, this experience is archetypal. The stone, rough after being chiselled, reveals its colour and structure through grinding and



8a. Maciej Zychowicz, *Chrystus ukrzyżowany*, kościół pw. św. Bernarda z Clairvaux w Sopocie, żywica poliestrowa, drewno, konstrukcja stalowa, blacha mosiężna, fragment, 1991, fot. A. Brincken

8a. Maciej Zychowicz, *Christ Crucified*, the Church of St. Bernard of Clairvaux in Sopot, polyester resin, wood, steel structure, brass plate, fragment, 1991, photo: A. Brincken



9. Maciej Zychowicz, *Michał Giedroyć*, kościół św. Marka w Krakowie, marmur sławniowicki, 1988, fot. P. Zechenter

9. Maciej Zychowicz, *Michał Giedroyć*, St. Mark's Church in Kraków, Sławniowice marble, 1988, photo: P. Zechenter

polishing, thus becoming slightly darker; paradoxically, however, the penetrating light takes away some of its weight and concreteness. I also could not deny myself such an experience (and such joy). The first of these was the sculpture of Michał Giedroyć for St Mark's Church in Kraków. The figure of the lame and diminutive monk, who was a confidant and advisor to Krakow's elite at the turn of the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries, wanders around one of the vestibules of the Gothic church [fig. 9].

Another is the monument to "lost children" in the cemetery in Jaworzno-Szczakowa. This two-metre high block, which in its lower part is based on the motif of a hand, loses the concreteness of represen-

gardzi klasycznymi technikami, jest archetypiczne. Szorstki po obróbce dłutem kamień poprzez szlif i poler ujawnia swój kolor i strukturę, staje się przez to nieco ciemniejszy; paradoksalnie jednak penetrujące go światło odbiera mu część ciężaru i konkretności. Ja także nie potrafiłem sobie odmówić takiego doświadczenia (i takiej radości). Pierwszym z nich była rzeźba Michała Giedroycia dla kościoła św. Marka w Krakowie. Postać chromej i karłowatego mnicha, który był powiernikiem i doradcą krakowskich elit na przełomie XV i XVI wieku, wędruje po jednym z przedsionków gotyckiego kościoła [il. 9].

Inny to pomnik „dzieci utraconych” na cmentarzu w Jaworznie-Szczakowej. Ta dwumetrowa bryła,



10. Maciej Zychowicz, *Dzieciom utraconym*, pomnik na cmentarzu w Jaworznie-Szczakowej, marmur Polaris, fragment, 2014, fot. M. Zychowicz

10. Maciej Zychowicz, *To the Lost Children*, monument in the cemetery in Jaworzno-Szczakowa, Polaris marble, fragment, 2014, photo: M. Zychowicz



11. Maciej Zychowicz, *Dzieciom utraconym*, pomnik na cmentarzu w Jaworznie-Szczakowej, marmur Polaris, granit Impala, 2014, fot. M. Zychowicz

11. Maciej Zychowicz, *To the Lost Children*, monument in the cemetery in Jaworzno-Szczakowa, Polaris marble, Impala granite, 2014, photo: M. Zychowicz

która w swojej dolnej partii oparta jest na motywie dłoni, traci ku górze konkretność przedstawieniową, polerowany grecki marmur pozwala jej uwolnić się w jakimś stopniu od przedmiotowości [il. 10, 11].

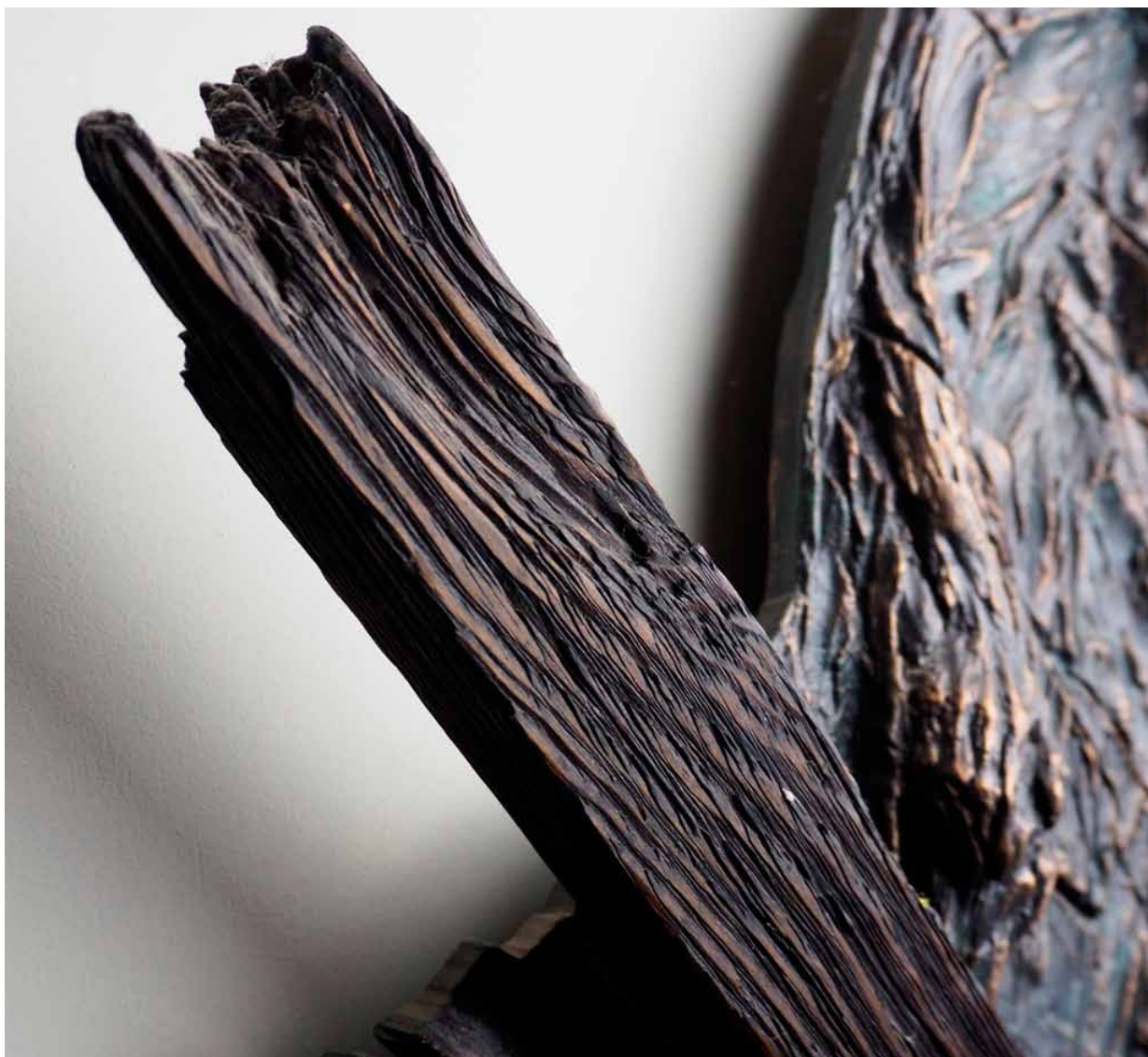
Idąc tropem relacji światła z powierzchnią materiału, trafiamy na dalszy jego ubytek – **pochłanianie światła**. Drewno, szczególnie to podległe erozji, robi się matowe i pochłania światło prawie w całości. Podobnie zachowuje się stiuk, który ma strukturę tynku, niepolerowany metal czy wypełniona matowo żywica polimerowa.

To jest przeciwny biegun budowania znaczeń za pomocą materiału. Szorstkiej, nieodbijającej światła materii używam do osadzenia przedstawienia w codzienności, podkreślenia jego historyczności, do przywołania „tu i teraz”. Materiał, który ulega zniszczeniu i erozji oraz fragmentaryzacji, przywołuje historyczność, zanurzenie w czasie i przemijaniu, w konkretności życia. Równocześnie wskazuje na fragmentaryczność naszego poznania, w szczególności wtedy, gdy

tation towards the top; the polished Greek marble allows it to free itself to some extent from objectivity [fig. 10, 11].

Following the relationship of light to the surface of a material, we come to its further loss – **light absorption**. Wood, especially eroded wood, becomes matt and absorbs light almost completely. Stucco, which has the texture of plaster, unpolished metal or matt-filled polymer resin also behave in a similar way.

This is the polar opposite of constructing meanings with the help of material. I use rough, non-reflective matter to set the representation in the everyday, to emphasise its historicity, to evoke the “here and now”. The material, which is being destroyed, eroded and fragmented, evokes historicity, immersion in time and passing, in the concreteness of life. At the same time it points to the fragmentary nature of our cognition, especially when it concerns the ultimate reality – it is by nature incomplete and fragmentary; I try to emphasise its imperfection.



12. Maciej Zychowicz, *Droga krzyżowa*, kościół św. Jadwigi Królowej w Krakowie, brąz, drewno preparowane, fragment, 1989–1990, fot. J. Zychowicz

12. Maciej Zychowicz, *The Way of the Cross*, the Church of St. Jadwiga the Queen in Kraków, bronze, processed wood, fragment, 1989–1990, photo: J. Zychowicz

In the *Way of the Cross* carved for the Church of St. Jadwiga the Queen in Kraków, I used wood which I prepared so as to suggest natural corrosion and decay resulting from the passage of time. Its deterioration is an element of the open, “broken” compositions [fig. 12]. The cross is here an instrument of torment, which is being destroyed and disintegrated, and in this representation it is contrasted with the figure of Christ reflecting the light in its polished bronze surface [fig. 12a].

The matte appearance of sand works in a different way, but evoking similar meanings. The sandy structure glued on the sculpture in the main altar arrangement in the Church of the Resurrectionists in Kraków (an element of the painting composition created by Adam Brincken) is supposed to evoke the

dotyczy ono rzeczywistości ostatecznej – jest z natury niepełne i fragmentaryczne; staram się zaakcentować jego niedoskonałość.

W *Drodze krzyżowej* rzeźbionej dla kościoła św. Jadwigi Królowej w Krakowie użyłem drewna, które preparowałem tak, aby sugerowało naturalną korozję i rozpad wynikły z upływu czasu. Jego destrukcja jest elementem otwartych, „urwanych” kompozycji [il. 12]. Krzyż jest tu narzędziem męki, które ulega zniszczeniu i rozpadowi, a w tym przedstawieniu przeciwstawiony jest postaci Chrystusa odbijającej światło, dzięki swojej powierzchni z polerowanego brązu [il. 12a].

W inny sposób, ale przywołując podobne sensy, działa matowość piasku. Struktura piaszczysta klejona na rzeźbie w głównym rozwiązaniu ołtarzowym w kościele Księży Zmartwychwstańców w Krakowie (ele-





12a. Maciej Zychowicz, *Droga krzyżowa*, kościół św. Jadwigi Królowej w Krakowie, brąz, drewno preparowane, fragment, 1989–1990, fot. P. Zechenter

12a. Maciej Zychowicz, *The Way of the Cross*, the Church of St. Jadwiga the Queen in Kraków, bronze, processed wood, fragment, 1989–1990, photo: P. Zechenter

ment warstwy malarskiej zrealizowanej przez Adama Brinckena) ma przywołać pył i znoj drogi [il. 13a]. Ta droga do Emaus, a następnie powrotna do Jerozolimy ma być zanurzona w kurzu i brudzie. Są one właściwe ludzkiemu wędrowaniu i wysiłkowi niezależnie od epoki [il. 13].

\*

Odrębnym kryterium jest **kontekst, który dla obiektów sztuki sakralnej tworzą architektura i elementy designu**. Ten kontekst wpływa bez wątpienia na ekspresję dzieła, ale też uczestniczy często w budowie warstwy semantycznej. Mówię tu oczywiście o tych elementach architektury wnętrza, sprzętach liturgicznych i meblach, które są świadomie projektowane. Rzeczywistość dostarcza nam niestety bez liku towarzyszy przypadkowych i niechcianych.

Relacja obiektu plastycznego z architekturą może przebiegać na zasadzie kontrastu, i to jest najczęściej stosowane w ciągu dziejów rozwiązanie. Mnie przeważnie interesują bardziej złożone relacje. Jestem przekonany, że podstawowym kryterium w projektowaniu jest integralność przestrzeni – staram się, jeśli projektuję rzeźbę, zaaranżować także cały jej kontekst, w poczuciu, że żyjemy w epoce pozbawionej dominanty stylistycznej. W baroku, renesansie czy gotyku jednorodność stylu powodowała, że prawie każdy obiekt plastyczny współbrzmiał ze swoim sąsiedztwem, przynajmniej na poziomie stylistyki – niekoniecznie proporcji. Dzisiaj różne stylistyki się wymieniają i konkurują, więc trzeba liczyć się z ryzykiem, że obiekty o znacznej autonomicznej wartości będą się wzajemnie unieważniać i degradować. Dlatego staram się przynajmniej pewne zamknięte strefy przestrzeni za-



13. Maciej Zychowicz, *Tryptyk Emaus*, kościół seminaryjny Księży Zmartwychwstańców w Krakowie, drewno lipowe, akryl, piasek, fragment, 2005–2006, fot. J. Zychowicz

13. Maciej Zychowicz, *The Emmaus Triptych*, the seminary Church of the Resurrectionists in Kraków, linden wood, acrylic, sand, fragment, 2005–2006, photo: J. Zychowicz

dust and weariness of the road [fig. 13a]. The road to Emmaus and then back to Jerusalem has to be covered in dust and dirt. These are characteristic of the human journey and effort regardless of the era [fig. 13].

\*

A separate criterion is the **context created for sacred art objects by architecture and design elements**. This context undoubtedly influences the expression of the work, but it also often contributes to its semantic layer. I am of course talking here about those elements of interior architecture, liturgical objects and furniture that are intentionally designed. Unfortunately, reality presents us with innumerable accidental and unwanted companions.

The relationship between the art object and architecture can be based on the principle of contrast, and this has been the most common solution throughout history. I am usually interested in more complex relations. I am convinced that the basic principle in design is the integrity of space – if I design a sculpture, I try to arrange its entire context, while feeling that we live in an epoch without stylistic dominants. In the Baroque, Renaissance or Gothic, the homogeneity of style meant that almost every art object resonated with its surroundings, at least with regard to their style – not necessarily to proportion. Today, different styles alternate and compete mutually, so one must reckon with the risk that objects of considerable autonomous value will invalidate and degrade each other. That is why I try to design at least some confined spaces as a coherent whole, with regard both to their layers of meaning and expression as well as their architecture and function, including liturgical objects.



13a. Maciej Zychowicz, *Tryptyk Emaus*, kościół seminaryjny Księży Zmartwychwstańców w Krakowie, drewno lipowe, akryl, piasek, fragment, 2005–2006, fot. J. Zychowicz

13a. Maciej Zychowicz, *The Emmaus Triptych*, the seminary Church of the Resurrectionists in Kraków, linden wood, acrylic, sand, fragment, 2005–2006, photo: J. Zychowicz

Of course, material also plays a part in the construction of these contexts. The first example is **stucco**, which is actually the **absence of material**. After all, stucco is gypsum with some additives and it has the structure of plaster. So on the one hand it is a sculptural material, on the other it is the same raw material that usually constitutes the finish of a wall. This offers some special possibilities – a representation that tries to be a part of the church's architecture does not stop at its edge. Stucco is related to plaster. It can be rough, matte, plastic, it can be used for casting from a mould, but it can also be applied "alla prima" on the wall, masonry, plaster, which allows us to blur somehow the boundaries between the art object and its absence, between the sculptural or painting form and the architectural space. It allows us to say that there is no beginning of the representation, that a story is happening and we participate only in its selected fragments. In a word, we can depict only some fragments of reality. At the same time, it allows us to treat the interior of the church as a whole. This is obviously not a new solution. It is an approach characteristic of the Baroque, whose creators particularly valued such a total approach to conquering space.

projektować jako spójną całość; zarówno jej warstwę znaczeniowo-ekspresyjną, jak i architektoniczną, funkcjonalną – do przedmiotów liturgicznych włącznie.

W budowaniu wspomnianych kontekstów uczestniczy też oczywiście materiał. Pierwszym przykładem niech będzie **stiuk**, czyli właściwie **brak materiału**. Stiuk jest ostatecznie gipsem z pewnymi dodatkami i ma strukturę tynku. Z jednej strony jest więc materiałem rzeźbiarskim, z drugiej jest tym samym surowcem, który tworzy zazwyczaj wykończenie ściany. To daje pewne specyficzne możliwości – przedstawienie, które się stara być częścią architektury kościoła, nie zatrzymuje się na swojej krawędzi. Stiuk jest pokrewny tynkowi. Może być szorstki, matowy, plastyczny, może służyć do odlewu z formy, ale można go też kłaść „alla prima” na ścianie, murze, tynku, co pozwala jakby zatrzeć granice pomiędzy obiektem plastycznym a jego nieobecnością, pomiędzy formą rzeźbiarską albo malarzką a przestrzenią architektoniczną. Pozwala powiedzieć, że nie ma początku przedstawienia, że historia się dzieje, a my uczestniczymy tylko w wybranych jej fragmentach. Słowem, możemy zobrazować tylko jakieś ułamki rzeczywistości. Równocześnie pozwala traktować wnętrze świątyni jako całość. To oczywiście



14. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Zwiastowanie*, kościół św. Urbana w Kobiernicach, stiuk, akryl, 2006–2007, fot. D. Rumiancew

14. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Annunciation*, St. Urban's Church in Kobiernice, stucco, acrylic, 2006–2007, photo: D. Rumiancew



14a. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Zwiastowanie*, kościół św. Urbana w Kobiernicach, stiuk, akryl, fragment, 2006–2007, fot. D. Rumiancew

14a. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Annunciation*, St. Urban's Church in Kobiernice, stucco, acrylic, fragment, 2006–2007, photo: D. Rumiancew



15. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Droga krzyżowa*, kościół św. Urbana w Kobiernicach, stiuk, akryl, fragment, 2009–2012, fot. D. Rumiancew

15. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Way of the Cross*, St. Urban's Church in Kobiernice, stucco, acrylic, fragments, 2009–2012, photo: D. Rumiancew



16. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Droga krzyżowa*, kościół św. Urbana w Kobiernicach, stiuk, akryl, 2009–2012, fot. D. Rumiancew

16. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Way of the Cross*, St. Urban's Church in Kobiernice, stucco, acrylic, 2009–2012, photo: D. Rumiancew



16a. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Droga krzyżowa*, kościół św. Urbana w Kobiernicach, stiuk, akryl, 2009–2012, fot. D. Rumiancew

16a. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Way of the Cross*, St. Urban's Church in Kobiernice, stucco, acrylic, 2009–2012, photo: D. Rumiancew



16b. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Droga krzyżowa*, kościół św. Urbana w Kobiernicach, stiuk, akryl, 2009–2012, fot. D. Rumiancew

16b. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Way of the Cross*, St. Urban's Church in Kobiernice, stucco, acrylic, 2009–2012, photo: D. Rumiancew

We deliberately invoked this tradition with Adam Brincken in St. Urban's Church in Kobiernice. On the walls of the chancel of this church we created three Marian scenes: *the Annunciation* in the centre, *the Nativity* and *the Pieta* on the sides. They all transition from full sculptural forms to relief and painting on the flat wall itself, losing the strict boundaries of the artistic object and trying to melt seamlessly into the architecture [fig. 14, 14a]. The sculptural structure of the wall merges here with painting, sometimes replacing each other. *The Way of the Cross* in the nave of the church is similarly constructed. The sections of stucco casts embedded in the wall are further expanded into relief sculpture partly in counter-relief and partly in relief and complemented by painting [fig. 16, 16a, 16b]. The sculptural and painterly objects are continued in Adam Brincken's stained glass windows, which are an emotional commentary, but also a compositional complement to the *Way of the Cross*. We tried to treat the whole as an integral work – to combine each scene with the stained glass as a separate composition, and at the same time to build a horizontal composition of the whole wall [fig. 17, 17a].

#### Material context in designing the surroundings.

Adam Brincken and I managed to design the interior of the Church of Christ the King in Jarosław as a whole. This was of course possible thanks to the determination and exceptional artistic awareness of the custodian of this space, Fr Andrzej Surowiec. Along

nie jest rozwiązanie nowe. Jest to działanie właściwe barokowi, którego twórcy szczególnie cenili taką totalność w zagarnianiu przestrzeni.

Świadomie odwołaliśmy się do tej tradycji z Adamem Brinckenem w kościele św. Urbana w Kobiernicach. Na ścianach prezbiterium tego kościoła stworzyliśmy trzy sceny maryjne: w centrum *Zwiastowanie*, a po bokach *Narodzenie* i *Pietę*. Wszystkie one przechodzą od form pełnoplastycznych do reliefu i samego malarstwa na płaskiej ścianie, gubiąc ściśle granice obiektu plastycznego i starając się płynnie roztopić w architekturze [il. 14, 14a]. Struktura rzeźbiarska ściany przenika się tu z malarstwem, niekiedy wzajemnie się zastępują. Podobnie zbudowana jest *Droga krzyżowa* w nawie kościoła. Partie odlewów w stiuku wprawione w ścianę zostały dalej rozciągnięte w płaskorzeźbę rzeźbioną po części w negatywie, a niekiedy w pozytywie i dopełnione malarstwem [il. 16, 16a, 16b]. Obiekty rzeźbiarsko-malarskie znajdują swoją kontynuację w witrażach Adama Brinckena stanowiących emocjonalny komentarz, ale i kompozycyjne dopełnienie stacji *Drogi krzyżowej*. Staraliśmy się całość traktować integralnie – komponować każdą scenę łącznie z witrażem jako odrębną, a równocześnie z tych całości budować horizontalną kompozycję całej ściany [il. 17, 17a].

**Kontekst materiałowy w projektowaniu sąsiedztwa.** Wnętrze kościoła Chrystusa Króla w Jarosławiu udało się nam (z Adamem Brinckenem) zaprojektować w całości. Możliwe to było oczywiście dzięki determina-



17. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Droga krzyżowa*, kościół św. Urbana w Kobiernicach, witraż, stiuk, akryl, 2009–2012, fot. D. Rumiancew

17. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Way of the Cross*, St. Urban's Church in Kobiernice, stained glass, stucco, acrylic, 2009–2012, photo: D. Rumiancew

cji i niespotykanej świadomości plastycznej gospodarza tej przestrzeni, ks. Andrzeja Surowca. Przez całą długość ścian poprowadziliśmy linię tektonicznego pęknięcia, które wędruje od zewnętrznego portalu przez ściany naw aż do prezbiterium. Na zewnątrz ta linia powstaje na styku tynku i kamiennej okładziny, wędruje w tej formie po wewnętrznych ścianach, a następnie przechodzi w krawędź drewnianej boazerii. Boazeria ta, której oczekiwał inwestor ze względów akustycznych, została



17a. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Droga krzyżowa*, kościół św. Urbana w Kobiernicach, witraż, stiuk, akryl, 2009–2012, fot. D. Rumiancew

17a. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Way of the Cross*, St. Urban's Church in Kobiernice, stained glass, stucco, acrylic, 2009–2012, photo: D. Rumiancew

the whole length of the walls we traced the line of a tectonic fracture which runs from the outer portal through the walls of the naves to the chancel. On the outside, this line is formed at the meeting point of plaster and stone cladding, travels in this form along the inner walls, and then merges with the edge of the wooden panelling. This panelling, which was required by the client for acoustic reasons, was designed by us in the form of thick panels of solid wood and turned



18. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Droga krzyżowa*, konfesjonal, aranżacja ściany nawy kościoła Chrystusa Króla w Jarosławiu, drewno modrzewiowe, blacha mosiężna, drewno lipowe, brąz, akryl, złocenia, 1994–1997, fot. P. Korzeniowski

18. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Way of the Cross*, confessional, decoration of the nave wall in the Church of Christ the King in Jarosław, larch wood, brass sheet, linden wood, bronze, acrylic, gilding, 1994–1997, photo: P. Korzeniowski

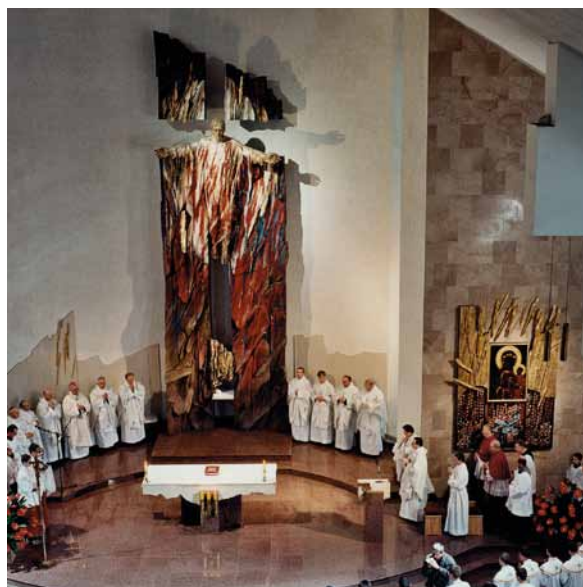
into a path followed by the scenes of the Lord's Passion, placed at varying heights and with varying rhythm. The confessionals designed by me form an integral part of this path. They are built of the same wood as the wall panelling and clad in brass sheets, the edges of which touch the line on the wall, and the colour and brilliance of which bring them closer to the nearby Way of the Cross. In the painting of these objects Adam Brincken used variously applied gold. We tried to emphasise the context of the sacrament of penance with the Way of the Cross, which seemed to us to be a semantic continuity, by the communion and affinity of the materials [fig. 18]. This tectonic line is completed in the chancel by the sedilia. They are also made of wood, but this time patinated in white to emphasise the solemnity and a certain distinctiveness of this space.

przez nas zaprojektowana w formie grubych płyt z litego drewna i zamieniona w drogę, po której posuwają się umieszczone na zmiennych wysokościach i różnie zrytmizowane sceny Męki Pańskiej. Zaprojektowane przeze mnie konfesjonały stanowią integralne części tej drogi. Są zbudowane z takiego samego drewna jak wykładzina ściany i „zakute” blachą mosiężną, której krawędzie wiążą się z linią ściany, a kolor i blask przybliżają je sąsiadującym stacjom drogi krzyżowej. W warstwie malarskiej tych obiektów Adam Brincken użył różnorodnie kładzonego złota. Kontekst sakramentu pokuty z drogą krzyżową, który wydał się nam semantyczną ciągłością, staraliśmy się podkreślić wspólnotą i pokrewieństwem materiałów [il. 18]. Wspomnianą tektoniczną linię domykają w prezbiterium sedilia. Wykonane są również z drewna, ale tym razem patynowanego na



19. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Droga krzyżowa*, aranżacja ściany nawy kościoła Chrystusa Króla w Jarosławiu, drewno modrzewiowe, drewno lipowe, brąz, akryl, złocenia, 1994–1997, fot. P. Korzeniowski

19. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Way of the Cross*, decoration of the nave wall in the Church of Christ the King in Jarosław, larch wood, linden wood, bronze, acrylic, gilding, 1994–1997, photo: P. Korzeniowski



20. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Rzeźba ołtarzowa Chrystus Król*, aranżacja prezbiterium kościoła Chrystusa Króla w Jarosławiu, 1994–1997, fot. P. Korzeniowski

20. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The altar sculpture Christ the King*, decoration of the chancel of the Church of Christ the King in Jarosław, 1994–1997, photo: P. Korzeniowski

biel dla podkreślenia uroczystości i pewnej odrębności tej przestrzeni.

Inny sposób budowania kontekstu to **pokrewieństwo materii z konstrukcją architektoniczną**. Niech przykładem będzie tu moja realizacja rzeźbiarska w prezbiterium kościoła pw. św. Bernarda z Clairvaux w Sopotcie. Jej podstawą jest krzyż, który zawiera w swojej dolnej części tabernakulum. Ramą konstrukcyjną tego krzyża jest struktura stalowa pokryta blachą mosiężną. Posługuje się ona modułem architektonicznym okna, które stanowi rodzaj przeszkłonej apsydy zamykającej prezbiterium, i wykorzystuje ten moduł do budowy głównego przesłania. Krzyż jest częścią tego kościoła, a kościół „rozwija się” z krzyża [il. 21]. Jednak materialny, historyczny krzyż jest naprawdę narzędziem tortury i jak każdy materialny i umieszczony w czasie historycznym przedmiot ulega erozji i rozkładowi. Rzeczywistym symbolem chrześcijaństwa jest zjednoczona z krzyżem postać Chrystusa, która nadaje wciąż nowego znaczenia temu narzędziu tortury. Jest ona obecna poza czasem i ma własną, przemienioną relację do materii. W mojej realizacji tam, gdzie się styka z krzyżem, nabiera materialności. Stosuję tu płynnie przeprowadzoną gradację waloru, tak że żywica, z której odlana jest postać Chrystusa, dochodząc do struktury drewna, zmienia swój kolor, walor i przejrzystość, dzięki czemu nie widać, gdzie się kończy i w którym miejscu przechodzi w drewno krzyża [il. 21a].

Another way of establishing the context is through **the affinity of the matter with the architectural structure**. Let my sculptural project in the chancel of the Church of St Bernard of Clairvaux in Sopot serve as an example. It is based on a cross which contains the tabernacle in its lower part. The framework of this cross is a steel structure covered with sheet brass. It employs the architectural module of the window, which is a kind of glazed apse closing the chancel, and uses this module to form the main message. The cross is a part of this church, and the church “unfolds” from the cross [fig. 21]. But the material, historical cross is really an instrument of torture, and like any material and historically placed object it erodes and decays. The real symbol of Christianity is the figure of Christ, united with the cross, which gives ever new meaning to this instrument of torture. It is present beyond time and has its own transformed relation to matter. In my work, where it meets the cross, it acquires materiality. I use here a smooth gradation of value, so that the resin from which the figure of Christ is cast, reaching the structure of the wood, changes its colour, value and transparency, thanks to which we cannot see where it ends and where it turns into the wood of the cross [fig. 21a].

Using an architectural structure as a material and module in a sculptural object can make it a part of



21. Maciej Zychowicz, *Chrystus ukrzyżowany*, kościół pw. św. Bernarda z Clairvaux w Sopocie, żywica poliestrowa, drewno, konstrukcja stalowa, blacha mosiężna, 1991, fot. A. Brincken

21. Maciej Zychowicz, *Christ Crucified*, the Church of St. Bernard of Clairvaux in Sopot, polyester resin, wood, steel structure, brass sheet, 1991, photo: A. Brincken



21a. Maciej Zychowicz, *Chrystus ukrzyżowany*, kościół pw. św. Bernarda z Clairvaux w Sopocie, żywica poliestrowa, drewno, konstrukcja stalowa, blacha mosiężna, fragment, 1991, fot. A. Brincken

21a. Maciej Zychowicz, *Christ Crucified*, the Church of St. Bernard of Clairvaux in Sopot, polyester resin, wood, steel structure, brass sheet, fragment, 1991, photo: A. Brincken

the church and make it more of a liturgical centre than simply situating it in the centre of the chancel.

\*

And now the subject closest to my heart – my particular, personal relation to matter:

It is a **meeting of different materials and matters** in one artistic undertaking. From the very beginning I have been looking for such connections – I was intrigued by how such meetings create new expression and new meanings. The meeting of materials as a space for dialogue, for the creation of new meanings – those at the intersection, and sometimes in contrast, at the border. This is how I usually think in relation to material.

The combination of materials dovetails with the second theme that is always important to me – the combination of relief and counter-relief form. This comes to me repeatedly as a Platonic structure – the reality we deal with every day is like the reflection of real figures on the wall of a cave – flat and alienated in relation to this full-scale, true reality.

The function of true human reality is fulfilled here by a counter-relief form, an imprint, while that

Wykorzystanie konstrukcji architektonicznej jako materiału i modułu w obiekcie rzeźbiarskim może uczynić go częścią kościoła i stworzyć zeń centrum liturgiczne bardziej dobitnie niż samo usytuowanie go w centrum prezbiterium.

\*

A teraz temat mi najbliższy – moja szczególna, osobista relacja do materii.

**Spotkanie różnych materiałów i materii** w jednym przedsięwzięciu plastycznym. Od początku szukałem takich połączeń – frapowało mnie, jak takie spotkania budują nowy wyraz i tworzą nowe znaczenia. Spotkanie materiałów jako przestrzeń dialogu, powstawania nowych sensów – tych na przecięciu, a czasami w kontraście, w przeciwieństwie, na pograniczu. Tak biegnie najczęściej moje myślenie w odniesieniu do materiału.

Połączenie materiałów wiąże się z drugim motywem, który jest dla mnie zawsze istotny – to połączenie formy pozytywowej z negatywową. Narzuca mi się to wielokrotnie jako struktura platońska – realność, z którą obcujemy na co dzień, jest jak odbicie rzeczywistych postaci na ścianie jaskini – płaskie





22. Maciej Zychowicz, *Droga krzyżowa*, kościół św. Jadwigi Królowej w Krakowie, brąz, drewno preparowane, 1989–1990, fot. P. Zechenter

22. Maciej Zychowicz, *The Way of the Cross*, the Church of St. Jadwiga the Queen in Kraków, bronze, processed wood, 1989–1990, photo by P. Zechenter



22a. Maciej Zychowicz, *Droga krzyżowa*, kościół św. Jadwigi Królowej w Krakowie, brąz, drewno preparowane, 1989–1990, fot. P. Zechenter

22a. Maciej Zychowicz, *The Way of the Cross*, the Church of St. Jadwiga the Queen in Kraków, bronze, processed wood, 1989–1990, photo: P. Zechenter



23. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Droga krzyżowa*, kościół Chrystusa Króla w Jarosławiu, drewno lipowe, brąz, akryl, złocenia, 1994–1997, fot. A. Brincken

23. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Way of the Cross*, the Church of Christ the King in Jarosław, linden wood, bronze, acrylic, gilding, 1994–1997, photo: A. Brincken

which touches transcendence, which is truly real, refers to the relief – a material and three-dimensional spatial form. These two “states” of spatiality usually correspond to different materials. Typically, the lighter, more malleable, less durable ones are associated with the counter-relief form; conversely, the harder, more durable and reflective ones carry the relief forms.

This way of thinking about the sculptural form – which is happening between the counter-relief and the relief, is sometimes a figure and sometimes a trace left by it, and at the same time is a dialogue between materials – was already with me when I created one of my first sacred works. In the *Way of the Cross* in the Church of St. Jadwiga the Queen in Krakow, I juxtaposed a bronze cast with processed and patinated wood. The bronze sculpture is here the medium of the main narrative operating with a variable perspective. It shows some scenes from below, as if more monumentally, and sometimes it makes the observer look from above. Then one can enter the position of a torturer or a witness. Sometimes it is a negative into which one can enter and take on the various roles in the depicted scenes. In each of the stations, the processed wood of the cross appears. This wood, juxtaposed with the abstracted bronze structure, evokes the materiality, the historicity, the real passion of Jesus.

The richest palette of materials and matters was used by Adam Brincken and me in the arrangement



24. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Droga krzyżowa*, kościół Chrystusa Króla w Jarosławiu, drewno lipowe, brąz, akryl, złocenia, blacha ołowiana, 1994–1997, fot. A. Brincken

24. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Way of the Cross*, the Church of Christ the King in Jarosław, linden wood, bronze, acrylic, gilding, lead sheet, 1994–1997, photo: A. Brincken



24a. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Droga krzyżowa*, kościół Chrystusa Króla w Jarosławiu, drewno lipowe, brąz, akryl, fragment 1994–1997, fot. A. Brincken

24a. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Way of the Cross*, the Church of Christ the King in Jarosław, linden wood, bronze, acrylic, fragment 1994–1997, photo: A. Brincken



24b. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Droga krzyżowa*, kościół Chrystusa Króla w Jarosławiu, drewno lipowe, brąz, akryl, blacha ołowiana, 1994–1997, fot. A. Brincken

24b. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Way of the Cross*, the Church of Christ the King in Jarosław, linden wood, bronze, acrylic, lead sheet, 1994–1997, photo: A. Brincken

i wyobcowane w stosunku do tej pełnowymiarowej, prawdziwej rzeczywistości.

Funkcję realnej ludzkiej rzeczywistości spełnia tu forma negatywowa, odcisk, podczas gdy tej, która dotyka transcendencji, która jest prawdziwie rzeczywista – pozytyw, materialna i trójwymiarowa forma przestrzenna. Tym dwóm „stanom” przestrzenności odpowiadają zazwyczaj różne materiały. Lżejsze, bardziej plastyczne, mniej trwałe wiążą się z formą negatywową; twardsze, trwalsze i odbijające światło są nośnikami form pozytywowych.

Taki sposób myślenia o formie rzeźbiarskiej – która dzieje się pomiędzy negatywem a pozytywem, jest czasem figurą, a niekiedy pozostawionym przez nią śladem, a równocześnie jest rozmową materiałów – towarzyszył mi już przy tworzeniu jednej z pierwszych moich realizacji sakralnych. W stacjach *Drogi krzyżowej* w kościele Królowej Jadwigi w Krakowie zestawilem odlew z brązu z wypreparowanym i spatynowanym drewnem. Rzeźba w brązie jest tu medium narracji głównej operującej zmienną perspektywą. Niektóre sceny pokazuje z dołu, jakby bardziej monumentalnie, czasami każe obserwatorowi patrzeć z góry. Wtedy można wejść w pozycję oprawcy albo świadka. Czasami jest to negatyw, w który można się wpisać i przyjąć różne role tych scen obrazowanych. W każdej ze stacji pojawia się wypreparowane drewno krzyża. To drewno w zestawieniu z wyabstrahowaną strukturą z brązu przywołuje materialność, historyczność, rzeczywistą mękę Jezusa.

Najbogatszą paletą materiałów i materii posłużyliśmy się z Adamem Brinckenem w aranżacji wnętrza kościoła Chrystusa Króla w Jarosławiu. Przede wszystkim obecne jest tu połączenie rzeźby z malarstwem. To poszukiwanie materii, która jest sama dialogiem. Poza rozmową rzeźbiarsko-malarską uczestniczy w tym dialogu szereg materiałów [il. 23].

Podstawowym tworzywem *Drogi krzyżowej*, która jest elementem plastycznie dominującym w tym wnętrzu, jest drewno lipowe. Reprezentuje ono rzeczywistość doczesną drogi na Golgotę. Figuracja, która się w nim pojawia, fragmenty przedstawienia, oddana jest najczęściej negatywami. Odlew z brązu stara się przywołać boską naturę Jezusa i zawsze jest formą pozytywową i przestrzenną. To przejście od negatywu w pozytyw idzie czasami w poprzek przedstawienia i wiąże się ze zmianą materiału – forma pozytywowa, która jest odlewem w brązie, jest kontynuowana jako negatyw, „odcisk” w drewnie w obrębie jednej postaci. Pojawia się też blacha ołowiana, którą „zakute” są fragmenty rzeźbionej w drewnie struktury reliefu. Jest ona czasami ekwiwalentem krzyża, ale przede wszystkim ma zbudować doznanie ciężaru spadającego na postać Jezusa, która jest tu właściwie jedyną postacią obrazowaną. Faktury na powierzchni, często

of the interior of the Church of Christ the King in Jarosław. First of all, there is a combination of sculpture and painting. It is a search for matter, which is itself a dialogue. Apart from the conversation between sculpture and painting, a number of materials participate in this dialogue [fig. 23]:

The basic material of the Way of the Cross, which is the artistically dominant element in this interior, is linden wood. It represents the temporal reality of the road to Golgotha. The figuration which appears in it, the fragments of the representation, are mostly negatives. The bronze casting tries to evoke the divine nature of Jesus and is always a spatial form in relief. This transition from counter-relief to relief sometimes goes across the representation and involves a change of material – the relief form, which is cast in bronze, continues as a negative, an ‘imprint’ in wood within a single figure. Lead sheeting is also used in covering the fragments of the wood-carved structure of the relief. It is sometimes the equivalent of the cross, but above all it is supposed to create the sensation of the weight falling on the figure of Jesus, who is actually the only figure depicted here. The textures on the surface, often created with sand, are meant to evoke the nature of the road to Golgotha – its harsh, rough, painful reality [fig. 24].

Another basic element of this collage is the whole layer of painting which creates the expression of the representation. It also includes gold applied in various ways – sometimes on coarse textures, e.g. jute glued to the surface of the relief, and sometimes burnished and placed on carefully modelled surfaces. This gold is meant to enliven the transcendent perspective, referring to the convention present in Christian art for centuries. Apart from the primary liturgical and theological-expressive function, we tried to evoke here the characteristic features of the late mature, over-expressive Gothic, characteristic of the eastern parts of Poland and sometimes called baroque Gothic. Its examples are very common in Przemyśl and Lviv, among others [fig. 24a, 24b].

We used a similarly rich, collage-like matter in the arrangement of the chancel in the Church of Virgin Mary Queen of Poland in Wejherowo. Here we also attempted to take over the whole space with painting and sculpture. It consists of a relief in stucco covering the entire wall of the chancel, in which is carved the negative of the crucifixion. Again, what is human and subject to corruption and death is only a shadow, a negative, an imprint of the real Being. The real, actual Presence is the figure of the resurrected Christ, evoked by a full bronze sculpture seamlessly connected to that negative form. Above, there is a stained glass designed by Adam Brincken, intended as a continuation and closing of the composition [fig. 25]. The



25. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, Aranżacja prezbiterium kościoła pw. Najświętszej Marii Panny Królowej Polski w Wejherowie, 1997, fot. A. Brincken

25. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, The decorations in the chancel of the Church of Virgin Mary Queen of Poland in Wejherowo, 1997, photo: A. Brincken

sharpness of the transition between the square of the wall and the triangle of light from the stained-glass window is softened by the spatial forms made of gilded and burnished wood, which cut across this division and extend the rhythms of the relief into the stained-glass window. Sometimes the gold is applied directly onto the stucco and forms a part of the painting layer. So there are a stucco structure carved in relief and counter-relief, and a relief bronze form, gilded wooden forms suspended in space, and painting. This painting also has a collage structure. It is double-layered – in large parts it is a restrained monochromatic mural, and sometimes in vivid, bold colour it merges with the stained glass above, which closes the whole. In our opinion such a baroque abundance of means and materials was justified by the need to join together this architecture wounded by the division of the altar wall, but above all by the need to find solemn means to evoke the most important act for the church. So I treat this abundance and confusion of materials and matter as a form of celebration, of saying that there is nothing more important for Christianity than the death and resurrection of Christ [fig. 26].

tworzone z użyciem piasku, mają przywołać naturę drogi na Golgotę – jej dotkliwość, szorstkość, bolesną realność [il. 24].

Kolejnym i podstawowym elementem tego kolażu jest cała warstwa malarska budująca ekspresję przedstawienia. Należy do niej też złoto kładzione na różne sposoby – raz na zgrzebnych fakturach, na przykład na jucie klejonej na powierzchnię reliefu, a czasami na starannie modelowanych płaszczyznach, polerowane „na blachę”. To złoto ma ożywiać perspektywę transcendentną, odwołując się do obecnej od wieków w sztuce chrześcijańskiej konwencji. Poza pierwszoplanową funkcją liturgiczną i teologiczno-ekspresyjną staraliśmy się tutaj przywołać charakterystyczne cechy późnego dojrzałego, nadekspresyjnego gotyku, charakterystycznego dla wschodnich ziem Polski i nazywanego czasami gotykiem barokowym. Jego przykłady są mocno obecne między innymi w Przemyślu i we Lwowie [il. 24a, 24b].

Podobnie bogatą, kolażową materią posłużyliśmy się w aranżacji prezbiterium kościoła pw. Najświętszej Marii Panny Królowej Polski w Wejherowie. Tu też podjęliśmy próbę zagarnięcia całej przestrzeni materią malarsko-rzeźbiarską. Składa się na nią płaskorzeźba w stiuku obejmująca całą ścianę prezbiterium, w niej wyrzeźbiony jest negatyw ukrzyżowania. Ponownie to, co ludzkie i podległe zniszczeniu i śmierci, jest tylko cieniem, negatywem, odciskiem rzeczywistego Bytu. Prawdziwą, rzeczywistą Obecnością jest postać Chrystusa zmartwychwstającego, przywoływana pełnoplastyczną rzeźbą z brązu połączoną płynnie z tamtą formą negatywową. Powyżej znajduje się projektowany przez Adama Brinckena witraż pomyślany jako kontynuacja i domknięcie kompozycji [il. 25]. Ostrość przejścia pomiędzy kwadratem ściany a trójkątem światła z witrażowego okna łagodzi przestrzenne formy z drewna wyzłoconego „na blachę”, przecinające ten podział i rozciągające rytmy płaskorzeźby na witraż. Czasami złoto położone jest bezpośrednio na stiuku i stanowi część warstwy malarskiej. Jest tu więc struktura stiuku rzeźbiona w pozytywie i negatywie oraz pozytywowa forma z brązu, podwieszona w przestrzeni złożone formy drewniane i malarstwo. To malarstwo też ma strukturę kolażową. Jest dwuwarstwowe – w znacznych partiach jest powściągliwą monochromatyczną polichromią, a niekiedy soczystym, dosadnym kolorem wchodzi w związek z zamykającym całość witrażem powyżej. Taką barokową zgoła obfitość środków i materii uzasadniała w naszym odczuciu potrzeba zszycia tej architektury zranionej podziałem ściany ołtarzowej, nade wszystko jednak potrzeba znalezienia środków uroczystych dla przywołania aktu dla Kościoła najważniejszego. Traktując więc to bogactwo i pomieszanie materiałów i materii jako formę celebracji, powiedzenia, że nie ma



26. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Chrystus Zbawiciel*, prezbiterium kościoła pw. Najświętszej Marii Panny Królowej Polski w Wejherowie, stucok, brąz, drewno lipowe, akryl, złocenia, witraż, fragment, 1997, fot. A. Brincken

26. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Christ the Saviour*, chancel of the Church of Virgin Mary Queen of Poland in Wejherowo, stucco, bronze, linden wood, acrylic, gilding, stained glass, fragment, 1997, photo: A. Brincken

dla chrześcijaństwa niczego ważniejszego niż śmierć i zmartwychwstanie Chrystusa [il. 26].

W kościele seminaryjnym Księża Zmartwychwstańców w Krakowie stworzyliśmy tryptyk, którego kanwą jest ewangeliczna droga do Emaus. Staralem się w tę kompozycję wpruć całą przestrzeń prezbiterium i wszystkie materiały, które biorą udział w jej organizacji. Stół ze środkowej sceny w gospodzie, w której uczniowie rozpoznają Zmartwychwstałego przy łamaniu chleba, jest zrobiony z tego samego materiału (szary marmur sławniowicki) i ma te same proporcje co mensa ołtarzowa. Tożsamość materiału mówi, że w istocie to ten sam stół. Ostatecznie jest to

In the seminary Church of the Resurrectionists in Kraków we created a triptych based on the Road to Emmaus from the Gospels. I tried to incorporate the entire space of the chancel and all the materials involved in the composition. The table from the central scene in the inn where the disciples recognise the Risen Christ when breaking the bread is made of the same material (grey Sławniowice marble) and has the same proportions as the altar mensa. The sameness of the material tells us that it is in fact the same table. Ultimately, it is a piece about time: in the space between the old table, set in the Gospel story, and the contemporary one, symbolic time is



27. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Tryptyk Emaus*, kościół seminaryjny Księży Zmartwychwstańców w Krakowie, drewno lipowe, akryl, złocenia, piasek, marmur sławniowicki, 2005–2006, fot. J. Zychowicz

27. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Emmaus Triptych*, the seminary Church of the Resurrectionists in Kraków, linden wood, acrylic, gilding, sand, Sławniowice marble, 2005–2006, photo: J. Zychowicz



27a. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Tryptyk Emaus*, kościół seminaryjny Księży Zmartwychwstańców w Krakowie, drewno lipowe, akryl, złocenia, fragment, 2005–2006, fot. J. Zychowicz

27a. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Emmaus Triptych*, the seminary Church of the Resurrectionists in Kraków, linden wood, acrylic, gilding, fragment, 2005–2006, photo: J. Zychowicz



27b. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Tryptyk Emaus*, kościół seminaryjny Księży Zmartwychwstańców w Krakowie, drewno lipowe, akryl, złocenia, odlew mosiężny, fragment, 2005–2006, fot. J. Zychowicz

27b. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Emmaus Triptych*, the seminary Church of the Resurrectionists in Kraków, linden wood, acrylic, gilding, brass cast, fragment, 2005–2006, photo: J. Zychowicz



28. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Trzy krzyże*, ołtarz główny w kościele pw. św. Kazimierza w Bilczy, stiuk, brąz, konstrukcja stalowa, drewno, akryl, złocenia, witraż, 2017–2018, fot. J. Zychowicz

28. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Three Crosses*, main altar in St. Casimir's Church in Bilcza, stucco, bronze, steel structure, wood, acrylic, gilding, stained glass, 2017–2018, photo: J. Zychowicz

rzecz o czasie – w przestrzeni pomiędzy tym starym, osadzonym w opowieści ewangelicznej stołem a tym współczesnym jest przywoływany czas symboliczny, czas święta, który powraca zawsze, kiedy sprawowana jest eucharystia. W przestrzeń tego czasu wchodzi celebrujący mszę świętą kapłan [il. 27].

Rzeźbiony w drewnie lipowym tryptyk, który rozpoczyna się od płaskorzeźby (wędrującej między pozytywem i negatywem), a kończy bryłą pełnoplastyczną, ma materię gotycką, o mocnych, ciepłych barwach. W części centralnej Adam Brincken wprowadził do warstwy malarskiej liczne złocenia, potęgując ten charakter. Dzięki tym elementom, złożonym niekiedy na pełen poler, możliwe było zbudowanie mocnego kontrastu przebiegającego w obrębie jednego przedstawienia. W dolnych partiach ta dźwięczna i pełna blasku materia przechodzi w struktury szorstkie i matowe, stworzone z użyciem piasku, które budują odniesienia do drogi zanurzonej w kurzu i pyłe [il. 27a].



28a. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Trzy krzyże*, ołtarz główny w kościele pw. św. Kazimierza w Bilczy, stiuk, brąz, konstrukcja stalowa, drewno, akryl, złocenia, fragment, 2017–2018, fot. J. Zychowicz

28a. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Three Crosses*, main altar in St. Casimir's Church in Bilcza, stucco, bronze, steel structure, wood, acrylic, gilding, fragment, 2017–2018, photo: J. Zychowicz

evoked, a sacred time, which always returns when the Eucharist is celebrated. The priest celebrating Mass enters the space of that time [fig. 27].

The triptych, carved in linden wood, begins with a bas-relief (waving between relief and counter-relief) and ends with a sculpture in the round, has Gothic fabric, with strong, warm colours. In the central part, Adam Brincken introduced numerous gildings into the painting layer, enhancing this feature. Thanks to these elements, sometimes gilded to full polish, it was possible to build a strong contrast within one representation. In the lower parts, this sonorous and luminous matter changes into rough and matt structures, created with sand, which create references to a road covered in dust and dirt [fig. 27a].

Similarly, the altar design in St Casimir's Church in Bilcza (near Kielce) takes place at the meeting point of painting and sculpture. The compositional frame here is a kind of monumental (12.6 x 5 m) altarpiece painted directly on the wall of the chan-



29. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Dobry łotr*, fragment ołtarza głównego w kościele pw. św. Kazimierza w Bilczy, stiuk, brąz, konstrukcja stalowa, drewno, akryl, złocenia, 2017–2018, fot. J. Zychowicz

29. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Good Thief*, fragment of the main altar in St. Casimir's Church in Bilcza, stucco, bronze, steel structure, wood, acrylic, gilding, 2017–2018, photo: J. Zychowicz

cel apse. The strongest highlights of the painting are placed on spatial forms built of stucco [fig. 28]. Adam Brincken, who was again the author of the painting layer here, “pre-ordered” these forms as supports for white and gold [fig. 28a]. The iconography of this arrangement is based on the motif of three crosses. The central cross is set in the space of the apse and touches the wall only with the ends of its arms, thus linking itself, also physically, to the painting. It bears a sculpture of the crucified Christ cast in bronze and patinated so that the form gradually lightens upwards. The figures of the two thieves are carved in counter-relief and modelled in stucco, so that they blend seamlessly into the structure of the painting. The thief crucified to the left of Jesus is a mere shadow embedded in the masonry, while the figure of the “good thief” is also a counter-relief in stucco in its lower parts, but towards the top it transitions smoothly into a sculpture in the round cast in bronze – through the act of invocation it acquires



30. Adam Brincken, Celina Kędziera, ornat – tkanina, aplikacja oraz ściana ołtarzowa kościoła św. Urbana w Kobiernicach – stiuk, akryl, drewno lipowe, złocenia, 2006–2013, fot. A. Brincken

30. Adam Brincken, Celina Kędziera, chasuble – fabric, appliqué and altar wall of St. Urban's Church in Kobiernice – stucco, acrylic, linden wood, gilding, 2006–2013, photo: A. Brincken

Podobnie na styku malarstwa i rzeźby, rozgrywa się aranżacja ołtarzowa w kościele pw. św. Kazimierza w Bilczy (koło Kielc). Kompozycyjną ramę stanowi tu rodzaj monumentalnej (12,6 x 5 m) nastawy ołtarzowej malowanej bezpośrednio na ścianie apsydy prezbiterium. Najmocniejsze światła obrazu kładzione są na formach przestrzennych budowanych ze stiuku [il. 28]. Adam Brincken, który ponownie był tu autorem warstwy malarskiej, „zamówił” te formy jako nośniki bieli i złota [il. 28a]. Ikonografia tej aranżacji opiera się na motywie trzech krzyży. Krzyż centralny jest posadowiony w przestrzeni apsydy i styka się ze ścianą tylko końcami ramion, łącząc się w ten sposób, również fizycznie, z malarstwem. Niesie on na sobie rzeźbę ukrzyżowanego Chrystusa odlaną z brązu i patynowaną tak, aby forma się ku górze stopniowo rozjaśniała. Postaci dwóch łotrów są rzeźbione w negatywie i modelowane w stiuku tak, aby przechodziły płynnie w strukturę malarską. Łotr ukrzyżowany po lewej stronie Jezusa jest tyl-



ko cieniem pograżonym w grubości muru, „dobry lotr” natomiast jest również stiukowym negatywem w dolnych partiach, ale ku górze przechodzi płynnie w formę pełnoprzestrzenną odlaną z brązu – przez akt powołania nabiera struktury rzeczywistego bytu [il. 29]. Tak jak poprzednio stiuk i drewno (krzyża) służą zakorzenieniu w doczesności, natomiast metal ma odesłać do strefy rzeczywistego bytu i świętości.

Niekiedy materiał pozwala przekroczyć granice obrazowania i wejść w strefę rzeczywistości. Może to pomóc budować spójną całość przestrzeni liturgicznej. Przykładem próby takiego zawładnięcia całością przestrzeni prezbiterium jest projekt ornatu wielkanocnego, który Adam Brincken zrealizował dla kościoła św. Urbana w Kobiernicach. Tkanina (w tym wypadku aplikacja), która jakby wychodzi z warstwy malarskiej sceny *Zwiastowania*, wprowadza w tę przestrzeń księdza sprawującego mszę świętą jako uczestnika misterium, również na poziomie formy [il. 30].

\*

Tę przydługą nieco odpowiedź na „zasadnicze”, przywołane na wstępie pytanie: „w czym Pan rzeźbi?” chciałbym zakończyć podziękowaniem.

Nawet jeśli nie przyznaję materiałowi roli podmiotu i prawa rządzenia, winien mu jestem wdzięczność. Przydaje bowiem rzeźbie działania, takiego, którego żaden rzeźbiarz nie jest w stanie spowodować samą mocą swoich umiejętności i koncepcji. Materiał działa sam przez siebie i wnosi w formę przestrzenną właściwości i znaczenia, których często nie sposób przywołać przez warstwę przedstawieniową, formę, skalę czy posadowienie obiektu w przestrzeni.

dr hab. Maciej Zychowicz,  
prof. APS im. M. Grzegorzewskiej w Warszawie  
Instytut Edukacji Artystycznej,  
Katedra Grafiki i Rzeźby  
e-mail: maciej\_zychowicz@wp.pl

the structure of real being [fig. 29]. As before, the stucco and wood (of the cross) serve the purpose of anchoring it in temporality, while the metal is meant to refer to the sphere of real existence and holiness.

Sometimes the material allows us to transcend the limits of representation and enter the realm of reality. This may help to build a coherent whole of the liturgical space. An example of such an attempt to dominate the whole of the chancel space is the project of an Easter chasuble, which Adam Brincken made for the Church of St Urban in Kobiernice. The fabric (in this case appliqué), which seems to come out of the painting layer of the *Annunciation* scene, introduces the priest celebrating Mass into this space as a participant of the mystery, including on the formal level [fig. 30].

\*

I would like to end this somewhat lengthy answer to the fundamental question posed at the beginning: “what do you sculpt in?” with a note of thanks.

For even if I do not grant the material the role of subject and the right to decide, I owe it my gratitude. For it gives sculpture an action that no sculptor is able to produce by the power of his skills and concepts alone. The material acts on its own and brings into spatial form properties and meanings that often cannot be evoked by the representational aspect, form, scale or the position of the object in space.

Prof. Maciej Zychowicz,  
The Maria Grzegorzewska University, Warszawa  
Institute of Art Education,  
Department of Graphic Arts and Sculpture  
e-mail: maciej\_zychowicz@wp.pl

Translated by Monika Mazurek

Stanisław Sobolewski  
Pedagogical University of Krakow

## About Stanisław Rodziński (1940–2021) – A Remembrance

“An artist chained to the galleys of the age, as Camus put it, is a witness and participant of his time, but, as I believe, he is not exempt from any responsibility”<sup>1</sup> This sentence by Stanisław Rodziński offers, as I believe, a key concept for understanding his stance as a painter, writer, citizen and – ultimately – human being. Responsibility became the basis of all his activity in so many different fields. He was an original painter, an educator with an outstanding devotion to his vocation as a teacher who, like few others, travelled the difficult path from the role of an instructor in an orphanage, through teaching in primary and secondary schools, to university professorship, and finally a writer who made his position on significant developments in art clear, but who also invariably stressed the ethical duty of the artist. An expert in the history of art, drawing on the tradition of European painting, openly identifying his favourite masters, including Grünewald, van Gogh and Roualt, Chmielowski and Czapski, he created his own, recognisable image of the world and man. It is recognisable both in the expressive language of painting, the characteristic gesture and range of colours, as well as the message it conveys, stemming from an extremely personal and careful search for the metaphysical spirit in nature.

Rodziński's landscapes, though originating in lived experience, are essentially symbolic compositions. A house, a tree, an endless space characteristically simplified are probably the most frequent landscape motifs. They sometimes retain the features of their originals, and they retain the characteristic mood of landscapes, but in fact they are signs, records of the meaning and order of the universe so rarely found by man. Whether these are sights familiar to the artist from his native village of Nawojowa, or the half-imaginary expanses of Siberian snow dotted with the silhouettes of prison guard towers, they all always lead the viewer towards a fundamental reflection on the essence of the world and the human condition. Light is always the primary feature in Stanisław Rodziński's

<sup>1</sup> Stanisław Rodziński: „Czy artyście wszystko wolno?” [“May an Artist Do Anything?”] [in:] same author: *Mój szkicownik* [My Notebook] Kraków – Lublin 2005, p.210

Stanisław Sobolewski  
Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji  
Edukacji Narodowej, Kraków

ORCID: 0000-0002-6294-8169

## O Stanisławie Rodzińskim (1940–2021) – wspomnienie

DOI: 10.15584/setde.2021.14.8

„Artysta przykuty do galery epoki, jak pisał Camus, jest świadkiem i uczestnikiem swego czasu, ale jak sądzę, nie jest zwolniony z jakiegokolwiek odpowiedzialności”<sup>1</sup>. To zdanie Stanisława Rodzińskiego przynosi kluczowe – jak uważam – pojęcie dla rozumienia jego postawy jako malarza, publicysty, obywatela i ostatecznie – człowieka. Odpowiedzialność stała się podstawą całej jego aktywności na tak wielu różnych polach. Oryginalny artysta malarz, pedagog wybitnie oddany nauczycielskiemu powołaniu, który, jak niewiele, przemierzył ten trudny szlak od roli wychowawcy w domu dziecka, poprzez szkolnictwo podstawowe, średnie, aż po profesurę akademicką, wreszcie publicysta, wyraźnie precyzujący swe stanowisko wobec znaczących zjawisk w sztuce, ale też podkreślający niezmiennie etyczny obowiązek artysty. Znamca dziejów sztuki, czerpiący z tradycji europejskiego malarstwa, otwarcie wskazujący na swych umiłowanych mistrzów, wśród których spotkamy między innymi Grünewalda, van Gogha i Roualta, Chmielowskiego i Czapskiego, stworzył swój własny, rozpoznawalny obraz świata i człowieka. Rozpoznawalny zarówno w wyrazie języka malarskiego, charakterystycznego gestu i gamy kolorystycznej, jak i wyrażonego nim przesłania płynącego z niezwykle osobistego i uważnego odnajdywania w naturze metafizycznego tchnienia.

Pejzaże Rodzińskiego, choć płynące z doświadczenia rzeczywistości, w istocie są kompozycjami symbolicznymi. Dom, drzewo, bezkresna przestrzeń w charakterystycznym uproszczeniu to bodaj najczęstsze motywy krajobrazu. Zachowują niekiedy cechy pierwowzorów, zachowują cechy właściwej pejzażom nastrojowości, ale w istocie są znakami, zapisem tak rzadko odnajdywanych przez człowieka śladów sensu i porządku uniwersum. Czy to bliskie Artyście widoki, korzeniami tkwiące w rodzinnej Nawojowej, czy na poły imaginacyjne przestrzenie syberyjskiego śniegu przecinane sylwetkami łągiernych wież strażniczych,

<sup>1</sup> Stanisław Rodziński: „Czy artyście wszystko wolno?” w: idem, *Mój szkicownik*, Kraków – Lublin 2005, s. 210.



Stanisław Rodziński, fot./photo: J. Sawicz

paintings. Not only does it play an essential compositional role, but it is also the key to understanding the path the artist follows in his search for the meaning of existence. When do we still see the light of day? When, unknowingly, are we already immersed in the metaphysical light?

The biblical 'fiat lux' accompanied Rodziński throughout his life. With his deep, focused and thoughtful faith, he found friendship with eminent figures who created the intellectual and ethical environment of the Catholic magazine *Tygodnik Powszechny*, which was so close to his heart. He spent many years as a journalist working for the magazine and his texts provided readers with a guide through the intricacies of contemporary art, including that known as sacred or religious art. He paid much attention and care to the question of the role of art in the life of a believer or in the activities of church institutions. He complained about the endless flood of kitsch and trash in Polish churches: quasi-realistic plaster figures, clumsy copies or downright chromolithographed "paintings", not only present at parish fair stalls, but also rampant in historic interiors and contemporary buildings. In view of the hermetic character of contemporary art, and its near absence from the sacrum, he called for a clear distinction between the terms "religious art" and "sacred art". He granted the former the status of an intimate, personal prayer of the artist, thus acknowledging the full freedom of artistic expression, which is not limited by the function of a commonly read message. Let us add that expression may be a source of mystical inspiration for others, but has no such fundamental purpose. On the other hand, "sacred art", existing explicitly in the life of the church, must fulfil

*the requirement that the work should be communicative, that its intention should be linked to the rhythm of the life of the Church as a community, to the liturgy, so that the artist, without giving up the highest quality of the work, should feel responsible for its experience, its emotion and for a kind of pedagogy of art in the interior of the church.*<sup>2</sup>

Stanisław Rodziński's painting, dealing in general with New Testament motifs, is located somewhere in between the two categories defined by the artist. On the one hand, the recognisability of the themes, which could be called the key images of the Gospel, and the clarity of the outlined forms unambiguously indicate the interpretative routes. On the other hand, however, the individualised features of the pictorial

<sup>2</sup> Ibid, „Współczesna sztuka sakralna – odnajdywanie Boga w czasach zamętu” [“Contemporary Sacred Art.: Finding God in the Times of Chaos”], p. 56.

wszystkie one zawsze prowadzą widza ku podstawowej refleksji nad istotą świata i kondycją człowieka. Zawsze w obrazach Stanisława Rodzińskiego zjawiskiem pierwszoplanowym jest światło. Nie tylko odgrywa zasadniczą rolę kompozycyjną, ale jest kluczem do zrozumienia drogi, jaką Artysta podąża w poszukiwaniu sensu istnienia. Kiedy jeszcze widzimy światło dnia? Kiedy, nieświadomie, zanurzeni jesteśmy już w światło metafizycznym?

Biblijne „fiat lux” towarzyszyło Rodzińskiemu całe życie. Na drodze głębokiej, skupionej i przemyślanej wiary odnalazł przyjaźń wybitnych osobowości, tworzących tak bliskie mu klimatem intelektualnym i etycznym środowisko „Tygodnika Powszechnego”. Z piśmem związał wiele lat swej publicystycznej aktywności i ówcześni czytelnicy w jego tekstach otrzymywali przewodnik po meandrach sztuki współczesnej. Także tej zwanej sakralną czy religijną. Kwestii roli sztuki w życiu osoby wierzącej czy w aktywności instytucji Kościoła poświęcił wiele uwagi i troski. Zżymał się na bezmiar kiczu i tandety zalewający polskie kościoły. Na gipsowe, quasi-realistyczne figury, nieudolne kopie czy wprost oleodrukowe „obrazy”, nie tylko obecne na odpustowych straganach, ale panoszące się zarówno w zabytkowych wnętrzach, jak i współcześnie powstających budowlach. Wobec hermetyzacji sztuki współczesnej, a tym samym jej niemal nieobecności w przestrzeni sacrum, postulował wyraźne rozgraniczenie pojęć „sztuka religijna” i „sztuka sakralna”. Tej pierwszej kategorii przyznawał status intymnej, osobistej modlitwy artysty, tym samym uznawał za oczywistą pełną wolność artystycznej wypowiedzi, która nie jest ograniczona funkcją powszechnie odczytywanego komunikatu; wypowiedzi, dodajmy, która może być dla innych źródłem inspiracji mistycznych, ale nie ma takiego podstawowego celu. „Sztuka sakralna” natomiast, jednoznacznie istniejąca w życiu kościoła, musi spełniać

*wymaganie, by dzieło było komunikatywne, by jego zamysł łączył się z rytmem życia wspólnoty Kościoła, z liturgią, by artysta, nie rezygnując z najwyższej jakości dzieła, poczuł się odpowiedzialny za jej przeżycia, wzruszenia i za swego rodzaju pedagogię sztuki we wnętrzu świątyni*<sup>2</sup>.

Malarstwo Stanisława Rodzińskiego – najogólniej mówiąc – poświęcone motywom Nowego Testamentu lokuje się gdzieś pomiędzy obu definiowanymi przez Artystę kategoriami. Z jednej strony rozpoznawalność wątków, można powiedzieć – kluczowych obrazów Ewangelii, czytelność zarysowanych form jednoznacznie wskazuje drogi interpretacji. Z drugiej jednak zin-

<sup>2</sup> „Współczesna sztuka sakralna – odnajdywanie Boga w czasach zamętu”, jak przyp. 1, s. 56.

dywidualizowane cechy malarskiego języka, redukujące mimetyczne myślenie o figuracji, wykorzystujące dramaturgię wywodzący się z doświadczeń ekspresjonizmu, specyficzny rodzaj uproszczeń i przekształceń, jakim poddany jest kształt postaci ludzkiej, wskazuje na żarliwy, osobisty charakter przeżyć malarza. Jest też – twierdzenie takie nie wydaje się zbyt ryzykowne – rodzajem prywatnej bitwy wydanej przez Artystę zalewowi kiczu i lukrowanej tandety królujących w świadomości większości wiernych wypełniających wnętrza polskich kościołów. Rodziński był przekonany, że obraz może być nośnikiem autentycznego, głębokiego przeżycia mistycznego. Przeżycie nigdy nie będzie skutkiem lekkostrawnej papki malowideł ołtarzowych wywodzących się z dziewiętnastowiecznego naturalizmu, a tym bardziej ze „świętych obrazków”, „pobożnych makatek” czy buteleczek na wodę święconą, w których rolę korka pełni głowa Matki Bożej lub „Polskiego Papieża”.

Postać człowieka w ujęciu Rodzińskiego nie ma nic z tak zwanej „ładności”. Jest antytezą tego, do czego przywykł „lud boży”. Zamiast schematycznej konwencji pojawia się człowiek cierpiący, ułomny, niosący z wysiłkiem swój los. Taki jest w obrazach poświęconych van Goghowi, rodzinnym męczennikom II wojny<sup>3</sup> czy tragicznej ofierze ks. Popieluszki. Tym bardziej to dramatyczne napięcie pojawia się w wizjach męki Boga – Człowieka. W religijnych obrazach malarza naczelną pozycję zajmują wizje scen drogi krzyżowej, ukrzyżowania, piety czy opłakiwania. Ekspresja form rysunkowych wzmocniona i dopełniona jest grą harmonii barwnej, posępnej i dramatycznej, ale zawsze rozdzieranej przenikliwym światłem. Światłem nadziei.

Myślę, że sposób, w jaki Rodziński patrzył na sprawy świata i ludzi, wynikał z jego osobowości – wyrazistego światopoglądu i autentycznej dobroci. Życzliwość, jaką wszystkich obdarzał, miała swe źródło w nadzwyczajnej wrażliwości na każdą egzystencjalną mizериę. Dziesiątki, a raczej setki przyjaciół, uczniów, także mniej znanych czy bliskich, mogło cieszyć się Jego prawdziwym zainteresowaniem, wsparciem, mądrą radą, a często też bezpośrednią pomocą. Poczucie społecznego obowiązku, niezgoda na każdy fałsz i opresję nakazały mu uczestniczyć w opozycyjnym Towarzystwie Kursów Naukowych, prowadzić różnorodną aktywność w Związku Polskich Artystów Plastyków, wreszcie w NSZZ Solidarność, a później w Ruchu Kultury Niezależnej. Jego bogata i twórcza osobowość została rychło zauważona w śro-

<sup>3</sup> Ciotka (siostra ojca) S. Rodzińskiego, zakonnica, zginęła w obozie koncentracyjnym i wraz z towarzyszkami została uznana błogosławioną przez Kościół rzymskokatolicki. Zob. Mirosława Justyna Dombek OP, *Moc w słabości. Życie i męczeństwo siostry Julii Rodzińskiej*, Kraków 1998.

language, reducing the mimetic approach to figuration, making use of the drama derived from the experience of expressionism, the particular kind of simplifications and transformations to which the shape of the human figure is subjected, point to the fervent, personal character of the painter's experiences. It is also – and such a statement does not seem too bold – a kind of private battle fought by the Artist, who opposes the deluge of kitsch and sugary trash reigning in the minds of most of the believers filling the interiors of Polish churches. Rodziński was convinced that a painting can be a carrier of an authentic, deep mystical experience – an experience that will never arise from the easily digestible pulp of altar paintings originating from 19<sup>th</sup> century naturalism, let alone from “holy pictures”, “pious tapestries” or holy water bottles with the head of the Virgin Mary or the “Polish Pope” as the stopper.

The human form, as seen by Rodziński, has nothing of the so-called “prettiness”. It is the antithesis of what “God's people” are used to. Instead of a schematic convention, there is a suffering man, imperfect, struggling to cope with his fate. Such is the case in the paintings dedicated to van Gogh, to Polish martyrs of World War II<sup>3</sup> or to the tragic sacrifice of Father Popieluszko. This dramatic tension appears all the more in the visions of the Passion of God – Man. In the religious works of the painter the main focus is on the visions of the Way of the Cross, Crucifixion, Pieta or mourning. The expression of drawn forms is strengthened and complemented by the interplay of colour harmonies, gloomy and dramatic, but always pierced by a penetrating light – the light of hope.

I think that the way Rodziński perceived the world and people's issues resulted naturally from his personality – a strong world view and genuine kindness. The benevolence he showed towards everyone had its source in his extraordinary sensitivity to every existential misery. Dozens, or rather hundreds of friends, pupils, even those less well known or close to him, could enjoy his genuine interest, support, wise counsel and often direct assistance. His sense of social duty and his refusal to accept any untruths and oppression led him to participate in the dissident Towarzystwo Kursów Naukowych (Society for Educational Courses), to be active in the Association of Polish Artists and Designers, and finally in the NSZZ Solidarność (Solidarity Trade Union) and later in the Independent Culture Movement. His rich and creative personality was soon recognised in ar-

<sup>3</sup> Rodziński's aunt (his father's sister), a nun, died in a concentration camp and together with her companions was recognised as blessed by the Roman Catholic Church. Cf. Mirosława Justyna Dombek OP, *Moc w słabości. Życie i męczeństwo siostry Julii Rodzińskiej*, [Power in Weakness. The Life and Martyrdom of Sister Julia Rodzińska], Krakow 1998.

tistic and academic circles, bringing him to a place of great honour and responsibility, that is to the chair of the Rector of the Academy of Fine Arts in Krakow. Rodziński's extraordinary sense of humour played a significant role in his public presence, creating a sense of detachment towards emerging difficulties and spreading optimism in difficult times.

I was looking at the wreaths and flowers, those sent by officials and institutions as well as those placed by those whose hearts urged them to do so. The slanting rays of the last July eventide, filtering through the leaves of the trees, seemed to revive the flowers drooping in sultry weather. And then, from the silence, disturbed only by birds singing, came to me the long forgotten words of Mickiewicz: "It is more difficult to live a day well than to write a book".

Stanisław Rodziński wrote his book beautifully – with a brush and a pen. And he lived his day well.

Translated by Monika Mazurek

dowisku artystycznym i akademickim, przywodząc go do miejsca, w którym odpowiedzialność łączy się z godnością – do fotela rektora krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Niemalą rolę w społecznej obecności Rodzińskiego odgrywało jego nadzwyczajne poczucie humoru, budujące dystans wobec pojawiających się trudności, rozsiewające w trudnych czasach ziarno optymizmu. Charakterystyczny odcień autoironii pozwalał mu spokojnie przyjmować liczne i zasłużone dowody uznania.

Patrzyłem na wieńce i kwiaty. Te państwowe i oficjalne, a także te, położone potrzebą serca. Pochyłe promienie ostatniego lipcowego przedwieczera przedzierające się przez liście drzew zdawały się ożywiać znużone spiekotą kwiaty. I wtedy, z ciszy, zakłócanej tylko śpiewem ptaków, przyleciały do mnie dawno nie wspomniane Mickiewiczowe słowa: „Trudniej dzień dobrze przeżyć niż napisać księgę”.

Stanisław Rodziński pięknie – pędzlem i piórem – napisał swoją księgę. I dobrze dzień swój przeżył.

# SACRUM ET DECORUM MATERIAŁY I STUDIA Z HISTORII SZTUKI SAKRALNEJ

## ZASADY PUBLIKOWANIA

1. Rocznik „SACRUM ET DECORUM. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej” to czasopismo, którego wersję pierwotną stanowią tomy wydawane w formie tradycyjnego nośnika informacji – druku na papierze, ujętego w formę kodeksu.
2. Do druku przyjmowane są dotychczas niepublikowane artykuły o objętości do 20 stron maszynopisu, w wyjątkowych przypadkach – po wcześniejszym uzgodnieniu z zespołem redakcyjnym – dopuszczalne jest zwiększenie objętości tekstu.
3. Oprócz artykułów Redakcja zamieszcza recenzje merytoryczne oraz informacje o książkach bądź wydarzeniach artystycznych (m.in. wystawy, konferencje) o objętości do 5 stron maszynopisu.
4. Do tekstu prosimy dołączyć: krótką informację o autorze, zawierającą jego imię, nazwisko, tytuł i stopień naukowy, miejsce pracy.
5. Wymogi techniczne:
  - a) teksty prosimy przysyłać w jednym egzemplarzu (wydruk komputerowy oraz w wersji elektronicznej);
  - b) teksty artykułów winny zawierać streszczenie (ok. 0,5 strony) i pięć lub sześć słów kluczowych;
  - c) forma zapisu odnośników została podana na stronie internetowej [www.sacrumetdecorum.pl](http://www.sacrumetdecorum.pl);
  - d) strona znormalizowanego maszynopisu zawiera 30 wersów tekstu z ok. 60 znakami w wersie (ok. 1800 znaków na stronie).
6. Redakcja zastrzega sobie możliwość wprowadzania zmian bądź skrótów w tekstach artykułów, po uprzednim uzgodnieniu z autorami.
7. Materiałów niezamówionych Redakcja nie zwraca.
8. Zasady przyjmowania, oceny i proces recenzji tekstów są zgodne z wytycznymi Ministerstwa Edukacji i Nauki oraz standardami Komitetu do spraw Etyki Publikacyjnej (COPE – Committee

# SACRUM ET DECORUM MATERIALS AND STUDIES ON THE HISTORY OF SACRED ART

## PUBLICATION GUIDELINES

1. The annual *SACRUM ET DECORUM. Materials and studies on the history of sacred art* is a journal primarily published in print, in a book format.
2. The journal accepts unpublished original articles of up to 20 pages of typescript that are concerned with the sacred art of the last two centuries. In exceptional cases (following agreements with the editors), some of these articles may exceed 20 pages.
3. Besides articles, the journal also publishes reviews of books on topics suitable to the profile of the journal, as well as short notices on current artistic and academic events such as exhibitions or conferences. These articles should not generally exceed 5 pages of typescript.
4. All texts should be accompanied by: a short note on the author, including their full name, academic credentials, place of work.
5. Technical requirements:
  - a) Texts should be sent in one copy (print-out and electronic version).
  - b) Texts of articles should include an abstract of around half a page and five or six keywords.
  - c) References should conform to the stylesheet available on the website [www.sacrumetdecorum.pl](http://www.sacrumetdecorum.pl).
  - d) One page of standardised typescript should consist of 30 lines of text with approximately 60 characters per line, and therefore an approximate total of 1800 characters per page.
6. The editors reserve the right to modify the text of articles, following permission given by the authors.
7. The editors do not return texts that are uncommissioned.
8. The rules for the submission, evaluating and reviewing process are in accordance with the guide-

lines of the Ministry of Education and Science and Committee on Publication Ethics – COPE – and are described in detail on the web page [www.sacrumetdecorum.pl](http://www.sacrumetdecorum.pl).

9. The Editorial Board follows the guidelines of the Ministry of Education and Science and Committee on Publication Ethics (COPE) for safeguarding the originality of academic publications.
10. All instances of academic dishonesty and breaches of the academic code of conduct will be reported by the Editorial Board to the appropriate institutional bodies.
11. The authors will be held liable for infringement of copyright of the images published in their articles.
12. By submitting their work authors agree to their contact details, the abstract, and the full text of the article or its fragments being published not only in „Sacrum et Decorum” (both in paper and internet editions), but also in the databases indexing „Sacrum et Decorum”.

**Correspondence should be sent to:**

Redakcja „Sacrum et Decorum”  
Uniwersytet Rzeszowski  
Centrum Dokumentacji  
Współczesnej Sztuki Sakralnej  
35–002 Rzeszów, pl. Ofiar Getta 4–5/35  
tel. +48 661 928 362

on Publication Ethics), szczegółowo opisanymi na stronie internetowej [www.sacrumetdecorum.pl](http://www.sacrumetdecorum.pl).

9. Redakcja stosuje sugerowane przez Ministerstwo Edukacji i Nauki oraz Komitet do spraw Etyki Publikacyjnej (COPE) procedury zabezpieczające oryginalność publikacji naukowych.
10. O wszelkich przejawach nierzetelności naukowej i naruszania zasad etyki obowiązujących w nauce Redakcja będzie informować odpowiednie podmioty, posiadające możliwość jurysdykcji wobec autora niepodporządkowującego się obowiązującym normom.
11. Odpowiedzialność prawną wynikającą z wykorzystania zdjęć towarzyszących artykułom ponoszą autorzy.
12. Złożenie artykułu do druku jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na publikację danych kontaktowych autora, abstraktu artykułu, artykułu (lub jego fragmentu) nie tylko w „Sacrum et Decorum” (wersja papierowa i internetowa), ale i w bazach danych, z którymi „Sacrum et Decorum” współpracuje.

**Wszelką korespondencję proszę kierować na adres:**

Redakcja „Sacrum et Decorum”  
Uniwersytet Rzeszowski  
Centrum Dokumentacji  
Współczesnej Sztuki Sakralnej  
35–002 Rzeszów, pl. Ofiar Getta 4–5/35  
tel. +48 661 928 362, +48 17 872 20 98



## ZAMÓWIENIE ROCZNIKA „SACRUM ET DECORUM”

Uprzejmie informujemy, że zamówienia na zakup rocznika „Sacrum et Decorum” przyjmuje Dział Kolportażu Wydawnictwa Uniwersytetu Rzeszowskiego, 35–959 Rzeszów, ul. prof. S. Pigonia 6, tel. 17 872 13 69. Przyjmujemy także zamówienia wysyłane listem, faksem: 17 872 14 26, pocztą elektroniczną na adres: [wydaw@ur.edu.pl](mailto:wydaw@ur.edu.pl), oraz za pośrednictwem strony internetowej: <https://wydawnictwo.ur.edu.pl>

Zamówienia przyjmuje również Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej Uniwersytetu Rzeszowskiego (35–002 Rzeszów, pl. Ofiar Getta 4–5/35, tel. 17 872 20 98, 661 982 362).

Zamówiony numer pisma zostanie przesłany pod wskazany adres. Opłaty dokonuje się przy odbiorze. Cena rocznika wynosi 25 zł (cena nie uwzględnia kosztów przesyłki).

For international orders please contact our distribution department ([wydaw@ur.edu.pl](mailto:wydaw@ur.edu.pl)) or our sales representative:

M. Woliński, Lexicon Bookstore  
Ul. M. Sengera „Cichego” 24/2A  
tel./fax + 48 22 648 41 23  
02–790 Warszawa, Poland,  
e-mail: [lexicon@lexicon.net.pl](mailto:lexicon@lexicon.net.pl)



WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU RZESZOWSKIEGO