
SACRUM

ET DECORUM

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

ROK XIII

2020



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 Olszewski, Uniwersytet Stefana Kardynała Wyszyńskiego, Warszawa
Maria Poprzęcka, Uniwersytet Warszawski, Warszawa
Stanisław Rodziński, Akademia Sztuk Pięknych, Kraków

Recenzenci / Reviewers

Marcin Lachowski, Iwona Luba, Giuglio Maspero, Renata Rogozińska, Miguel de Salis Amaral, Rafał Solewski

Redaktor naczelny / Editor-in-chief

Grażyna Ryba

Korekta wersji polskiej / Correction of Polish version

Elżbieta Kot

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:

Ryszard Ryba, *Boże Narodzenie*, płaskorzeźba w drewnie, fragment nastawy ołtarzowej w kościele św. Józefa w Woliczce

Ryszard Ryba, *Christmas*, wood relief, fragment of a retable in St. Joseph's Church in Woliczka

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: redakcja@sacrumetdecorum.pl / editorial@sacrumetdecorum.pl

ISSN 1689-5010

Nr DOI czasopisma: 10.15584/setde

Nakład 560 egz. / Edition: 560 copies

© Copyright by Wydawnictwo UR, 2020

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

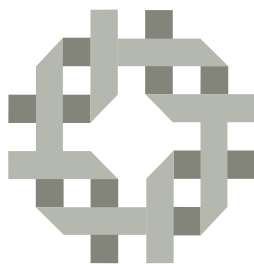
Łamanie i druk

Oficyna Wydawnicza ZIMOWIT



35-105 Rzeszów, ul. Boya-Żeleńskiego 27

e-mail: oficyna.zimowit@gmail.com



SPIS TREŚCI CONTENTS

Redakcja

Wprowadzenie

Introduction

5

ARTYKUŁY / ARTICLES

Janusz Królikowski

*Przemiany symboliczno-teologicznego znaczenia materii
i ich odzwierciedlanie się w estetyce i sztuce chrześcijańskiej*

*The transformations of the symbolic and theological meaning
of matter reflected in Christian aesthetics and art*

7

Maria Nitka

*Semantyka marmuru w teorii i praktyce polskiej rzeźby sakralnej
w drugiej połowie XIX wieku*

*Semantics of marble in the theory and practice of Polish sacred sculpture
in the second half of the 19th century*

28

Krystyna Czerni

Malarska „dwujęzyczność” Jerzego Nowosielskiego.

Związki między abstrakcją a ikoną w monumentalnych projektach sakralnych

Jerzy Nowosielski as a “bilingual” painter.

Relations between abstraction and icon in monumental religious projects

48

Anna Siemieniec

Burzliwe losy ikonostasów projektu Adama Stalony-Dobrzańskiego oraz ikon Sotyrysa Pantopulosa wykonanych dla katedry prawosławnej pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy we Wrocławiu oraz cerkwi pw. Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Gródku

The turbulent history of the iconostasis by Adam Stalony-Dobrzański and icons by Sotyrys Pantopulos for the Orthodox Cathedral of the Nativity of the Most Holy Mother of God in Wrocław and the Orthodox Church of the Nativity of the Virgin Mary in Gródek

81

MATERIAŁY / MATERIALS

Bożena Kostuch

Monumentalne kompozycje z łysogórskich płyt ceramicznych w wystroju budowli sakralnych
Monumental arrangements of the Łysa Góra ceramic panels in the decoration of church buildings

106

MISCELLANEA

Grzegorz Niemyjski

Wierzę w sztukę

I believe in art

128

INTRODUCTION

On 5–6 December 2019, Rzeszów hosted an academic symposium *The Sacred and the Matter. Expression and Symbolism of the Material in Sacred Art*, organised by the Documentation Centre for Contemporary Sacred Art at the University of Rzeszów as part of a series of meetings dedicated to the study of 19th- to 21st-century sacred art. The interdisciplinary conference, attended predominantly by artists and theologians, presented a wide range of topics concerning the relations between art and theology in the context of changes occurring in contemporary culture, related, among others, to the use of new materials or the emergence of new areas of artistic creativity (the so-called new media) favouring ephemeral activities on the borderlines of arts. In view of the wide range of issues, still so little explored, the editors of “Sacrum et Decorum” decided to support the popularisation of research in the field covered by the Rzeszów conference.

Fr Janusz Królikowski’s article, containing a synthetic view of the problems described above from a historical perspective up to the present day, may serve as an introduction to further analyses of the subject. A continuation of these reflections encompassing the latest art will be the subject of an article by another theologian – Karol Klauza, which is going to be published in the next issue of our journal.

In the current volume, the issues of symbolic content in relation to the material of sculpture in 19th century art are raised by Maria Nitka from the perspective of an art historian. The author focuses on the meaning of marble, a classical material of sculpture. Meanwhile, there are forthcoming texts showing how the contemporary revolution in the field of material and spatial structure formation has influenced sacred art, which are going to be published in the next issue of our journal.

Bożena Kostuch’s article presents a number of realisations made of ceramic panels intended for church interiors, which are not often to be found in contemporary sacred art. Most of them were created in the second half of the 20th century by cooperation between artists and craftspeople gathered in the “Kamionka” cooperative in Łysa Góra near Tarnów. In her text, the author indicates the need for a closer analysis of these interesting works, so far rather neglected in the literature on the subject.

WPROWADZENIE

DOI: 10.15584/setde.2020.13.1

W dniach 5–6 grudnia 2019 roku odbyło się w Rzeszowie sympozjum naukowe *Sacrum i materia. Ekspresja i symbolika materiału w twórczości o charakterze sakralnym*, zorganizowane w ramach cyklu spotkań poświęconych badaniom nad sztuką sakralną XIX–XXI wieku przez Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej Uniwersytetu Rzeszowskiego. Interdyscyplinarna konferencja, zdominowana przez artystów i teologów, ukazała ogrom zagadnień obecnych w sferze relacji sztuki i teologii w kontekście przemian zachodzących w kulturze współczesnej, związany między innymi z wykorzystaniem nowych materiałów czy powstaniem dziedzin twórczości artystycznej (tzw. nowych mediów) preferujących ulotne działania na pograniczu sztuk. Wobec rozległości problematyki, tak słabo jeszcze rozpoznanej, redakcja „Sacrum et Decorum” postanowiła włączyć się w propagowanie badań na polu zarysowanym podczas rzeszowskiej konferencji.

Jako wprowadzenie do dalszych analiz wspomnianej tematyki może posłużyć artykuł ks. Janusza Królikowskiego zawierający syntetyczny obraz zagadnienia w ujęciu historycznym, które autor kończy u progu współczesności. Kontynuację tych rozważań w odniesieniu do sztuki najnowszej stanowić będzie tekst kolejnego teologa – Karola Klauzy, który zostanie opublikowany w następnym tomie naszego pisma.

Natomiast w bieżącym numerze kwestie treści symbolicznych w nawiązaniu do materiału rzeźby w sztuce XIX wieku porusza Maria Nitka z perspektywy historyka sztuki. Autorka koncentruje się na znaczeniu marmuru, klasycznego materiału rzeźby. Tymczasem w przygotowaniu do kolejnego wydania naszego pisma są teksty wskazujące, jak współczesna rewolucja w zakresie materiału i kształtowania struktur przestrzennych wpłynęła na sztukę sakralną.

Artykuł Bożeny Kostuch prezentuje szereg realizacji z płyt ceramicznych przeznaczonych do wnętrz kościelnych, które nieczęsto spotyka się we współczesnej sztuce sakralnej. Większość z nich powstała w drugiej połowie XX wieku w ramach współpracy artystów z rzemieślnikami skupionymi w spółdzielni „Kamionka” w podtarnowskiej Łysej Górze. W swoim tekście autorka sygnalizuje konieczność bliższej analizy tych interesujących prac, dotychczas traktowanych marginalnie w literaturze przedmiotu.

Dwa inne opracowania stanowią kontynuację wątku malarstwa sakralnego inspirowanego sztuką ikon, który powracał wielokrotnie na łamach „Sacrum et Decorum”. Artykuł Krystyny Czerni porusza kwestie związków między abstrakcją a ikoną w monumentalnych projektach sakralnych Jerzego Nowosielskiego. Natomiast Anna Siemieniec poświęca swój tekst zagadnieniu współpracy Nowosielskiego i Stalony-Dobrzańskiego z innymi, mniej znanymi twórcami malarstwa ikonowego w Polsce oraz sprawom recepcji tego typu sztuki w społeczności wiernych.

W poprzednim tomie zainicjowaliśmy cykl esejsów pisanych przez artystów na temat własnej twórczości. Mogą to być potencjalne materiały do badań, nie tylko nad współczesną sztuką sakralną i inspirowaną religią, ale też szerzej – nad nurtem metafizycznym obecnym w kulturze naszych czasów. W tym numerze proponujemy tekst Grzegorza Niemyjskiego, rzeźbiarza związanego z Wrocławiem. Zapis refleksji artysty stanowi dopełnienie jego prac rzeźbiarskich, będących oryginalną interpretacją plastyczną treści biblijnych.

Oddając do rąk Czytelników najnowszy tom „Sacrum et Decorum”, zachęcamy więc jednocześnie do przypomnienia wątków wielokrotnie poruszanych na naszych łamach, jak również do zapoznania się z nowymi tematami, których kontynuacja nastąpi w kolejnym, przygotowywanym właśnie do druku, już czternastym numerze naszego rocznika.

Redakcja

The next two articles are a continuation of the theme of sacred painting inspired by the art of the icon, which has been frequently discussed in “Sacrum et Decorum”. Krystyna Czerni’s article discusses the relations between abstraction and icon in Jerzy Nowosielski’s monumental sacred projects. Anna Siemieniec, on the other hand, dedicates her text to the issue of Nowosielski’s and Stalony-Dobrzański’s cooperation with other, lesser-known icon painters in Poland, and to the issue of the reception of this type of art by the community of believers.

In the previous volume, we initiated a series of essays written by artists about their own work. These can provide potential materials for research, not only in contemporary sacred art and art inspired by religion, but also more broadly into the metaphysical trend present in the culture of our times. In this issue we offer a text by Grzegorz Niemyjski, a sculptor associated with Wrocław. This record of the artist’s reflections complements his sculptural works, which are an original artistic interpretation of biblical content.

With the latest volume of “Sacrum et Decorum” in hand, we would like to invite you to revisit the themes frequently discussed in our pages and to discover new topics, which will be continued in the next, forthcoming fourteenth issue of our annual publication.

The editors

Translated by Monika Mazurek

Fr. Janusz Królikowski
Pontifical University
John Paul II in Krakow

The transformations of the
symbolic and theological
meaning of matter reflected in
Christian aesthetics and art

Émile Mâle in his work on the religious art of the 13th c. called the artists of that era “submissive interpreters” of theologians¹. Perhaps this claim is somewhat overconfident, since the numerous theological denunciations of the errors appearing in medieval art show that this submissiveness was by no means self-evident, even though the artists of the thirteenth century certainly did not feel any special need to rebel against dogma, as confirmed by the plethora of artistic interpretations of many theological themes which, while remaining orthodox, reflected clearly their makers’ individuality. It remains true, however, that throughout the centuries dogma was the starting point for Christian art, which tried to read it correctly and interpret it artistically, in order to bring it closer to believers and help it express its meaning. It is a fact that art interprets the truths of faith through the means of expression that it uses and within its expressive capacity, which, despite its limitations, can play an important role in the communication of faith. This is the role attributed to it from the very beginning.

It must be remembered, however, that not all and not every Christian dogma is and can be directly expressed in and through art. There are many dogmas which, due to their exceptionally speculative and somewhat formal character, elude the possibility of being illustrated in an actual artistic work²; suffice to mention the personal union of divine and human natures in the person of the incarnate Word of God, Jesus

¹ É. Mâle *Religious Art in France XIII Century* transl. Dora Nussey, London and New York, 1913, p. 390 [orig. É. Mâle, *L'art religieux du XIII siècle en France*, Paris 1922, quoted after: J. Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris 2008, p. 252].

² Cf. F. Boespflug, *Dottrina delle immagini, immagini della dottrina. Meditazione storico-teologica*, in: *La sapienza del cuore. Omaggio a Enzo Bianchi*, Torino 2013, pp. 395–405.

ks. Janusz Królikowski
Uniwersytet Papieski
Jana Pawła II w Krakowie

Przemiany symboliczno-teolo-
gicznego znaczenia materii i ich
odzwierciedlanie się w estetyce
i sztuce chrześcijańskiej

DOI: 10.15584/setde.2020.13.2

Émile Mâle w pracy poświęconej trzynastowiecznej sztuce religijnej nazwał artystów tej epoki „uległymi interpretatorami teologów”¹. Być może to stwierdzenie jest nieco jednostronne, ponieważ ta uległość nie była wcale oczywista, o czym świadczy wielokrotnie powracające w wypowiedziach teologicznych demaskowanie błędów pojawiających się w ówczesnej sztuce, choć na pewno artyści XIII wieku nie czuli jakiejś specjalnej potrzeby buntu wobec dogmatu. Potwierdza to bogactwo ortodoksyjnych interpretacji artystycznych wielu tematów teologicznych, równocześnie odzwierciedlających bardzo wyraźnie indywidualność artystów. Pozostaje jednak prawdą, że w ciągu wieków sztuka chrześcijańska wychodziła od dogmatu, starając się go właściwie odczytać i zinterpretować artystycznie, by przybliżyć go wierzącym i pomóc mu przemówić swoim znaczeniem. Jest faktem, że sztuka interpretuje prawdy wiary za pośrednictwem środków wyrazu, którymi się posługuje, i w ramach swoich możliwości wypowiedzi, które mimo ograniczeń mogą spełniać ważną rolę w przekazie wiary. Taką rolę przypisuje się im od samego początku.

Trzeba jednak pamiętać, że nie cały i nie każdy dogmat chrześcijański jest i może być w sposób bezpośredni wyrażony w sztuce i za jej pośrednictwem. Mamy wiele dogmatów, które ze względu na wyjątkowo spekulatywny i poniekąd formalny charakter wymykają się możliwościom zilustrowania w dziele artystycznym². Wystarczy wspomnieć zjednoczenie osobowe natury boskiej i natury ludzkiej w osobie wcielonego Słowa Bożego – Jezusa Chrystusa. Można

¹ É. Mâle, *L'art religieux du XIII siècle en France*, Paris 1922, cyt. za: J. Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris 2008, s. 252.

² Por. F. Boespflug, *Dottrina delle immagini, immagini della dottrina. Meditazione storico-teologica*, w: *La sapienza del cuore. Omaggio a Enzo Bianchi*, Torino 2013, s. 395–405.

dodać choćby przeistoczenie czy większość dogmatów dotyczących relacji między naturą i łaską. Uwaga odnosi się do wielu innych prawd wiary, których ewentualne przedstawienie w sztuce opiera się na „analogii metaforycznej”. Ujęcie metaforyczne może wskazywać, niekiedy nawet bardzo sugestyniwnie, na jakieś prawdy wiary, ale nie może wiele wnieść do ich pogłębionego rozumienia. Może być wizualną prowokacją do ich odkrycia, drogą do ich dostrzeżenia i pomocą w ich kontemplacji, ale nie ma sensu i waloru dyskursywnego, od którego zależy właściwy postęp w rozumieniu każdej rzeczywistości.

Materia w doktrynie chrześcijańskiej

Przechodząc na tym ogólnym tle do zagadnienia materii, do jej znaczenia i rozumienia teologicznego, a także związków ze sztuką, musimy powiedzieć, że materia znajduje się w wyjątkowo szczęśliwym położeniu. Wynika to stąd, że wiele dogmatów chrześcijańskich ma bezpośrednie odniesienie do materii, a ona sama jest poniekąd ich koniecznym „uczestnikiem”, a nawet w jakiś sposób stanowi ich właściwą i integralną część. Wystarczy wspomnieć tajemnicę wcielenia, którą lapidarnie ujął św. Jan Ewangelista: „Słowo stało się ciałem” (J 1, 14). Trzeba pamiętać o sakramentach, z których większość posiada „element” materialny, należący do ich istoty, jak podkreśla klasyczna teologia. Można by pokazać wiele innych prawd wiary, które w rozmaity sposób łączą się z materią. W tym miejscu niech zwieńczeniem zauważonego zjawiska będzie przywołanie trafnego zdania Tertuliana, który już w początkach Kościoła mógł uogólniająco powiedzieć: *Caro salutis est cardo* – „Ciało jest podstawą zbawienia”³.

W wypowiedzi Tertuliana wyraża się i w jakiś sposób streszcza chrześcijańska opcja fundamentalna w stosunku do materii, afirmująca jej pozytywne znaczenie, co umożliwia zwłaszcza soteriologia związana z tajemnicą wcielenia. Idąc za tym pryncypium, wiara chrześcijańska zawsze stawiała na antypodach wszelkich postaci manicheizmu, widząc w nim jedno z najbardziej zasadniczych zagrożeń dla swojej istoty i dla swojego przesłania. Z tej racji już w sam początek wiary chrześcijańskiej wpisuje się szczególne zainteresowanie zagadnieniem stworzenia, które w swoim odniesieniu do Boga pozwala przede wszystkim wyrazić pozytywny stosunek wiary do świata materialnego, do ciała ludzkiego i w ogóle do tego wszystkiego, w czym uczestniczy w świecie człowiek wierzący. Adolf von Harnack, badając wnikliwie początki rozwoju doktryny chrześcijańskiej, słusznie zauważył, że zagadnienie stworzenia świata od początku było dla

Christ. One can add, for example, transubstantiation or most of the dogmas concerning the relationship between nature and grace. The above remark applies to many other truths of faith whose possible representation in art is based on “metaphorical analogy”. A metaphorical depiction may point, sometimes even very suggestively, to some truths of faith, but it cannot contribute much to their deeper understanding. It can be a visual stimulus to their discovery, a way to see them and an aid in contemplating them, but it lacks the sense and discursive value on which proper progress in understanding any reality depends.

Matter in Christian doctrine

Proceeding from these general observations to the question of matter, its meaning and theological understanding, and its relationship to art, we must say that matter is in a particularly fortunate position. This is because many Christian dogmas have direct reference to matter, and matter itself is in a way a necessary “participant” in them, and even in some way a proper and integral part of them; suffice to mention the mystery of the Incarnation, which was concisely expressed by St. John the Evangelist: “The Word became flesh” (J 1, 14). Also most sacraments have a material “component” that belongs to their essence, as classical theology emphasises. One could show many other truths of faith, which in various ways are connected with matter. At this point, let us conclude this observation by recalling the apt phrase of Tertullian, who already in the early days of the Church could say in a generalising way: *Caro salutis est cardo* – ‘The flesh is the hinge of salvation’³.

Tertullian’s statement expresses and in a way summarises the fundamental Christian position in relation to matter, affirming its positive significance, which is made possible in particular by the soteriology connected with the mystery of the incarnation. Following this principle, the Christian faith has always been opposed to all forms of Manichaeism, seeing in it one of the most fundamental threats to its essence and its message. For this reason, the very beginning of Christian faith is marked by a particular interest in the question of creation, which in its relation to God makes it possible first and foremost to express the positive attitude of faith towards the material world, the human body and in general towards everything in the world in which the believer participates. Adolf von Harnack, in his detailed study of the development of Christian doctrine, correctly pointed out that the

³ Tertulian, *De resurrectione carnis* 8, 2, w: *Katechizm Kościoła katolickiego*, Poznań 2002, nr 1015.

³ Tertullian, *De resurrectione carnis* 8, 2, quoted after *Catechism of the Catholic Church* https://www.vatican.va/archive/ENG0015/_INDEX.HTM, point 1015 [orig. *Katechizm Kościoła katolickiego*, Poznań 2002, point 1015].

question of the creation of the world was, from the outset, just as fundamental for Christian doctrine as the truth that Jesus of Nazareth is the eternal Word of God⁴. Both of these truths constitute the basis of Christian doctrine from its very beginning and were formed simultaneously, which best demonstrates their crucial importance to the Christian faith, as well as their connection with each other, which would be clarified by later theology.

Despite the fact that the question of matter was so important, Christianity never really developed a separate "theology of matter". We had to wait a long time for such an approach to this problem, because it did not appear until the 20th century⁵. However, this does not change the fact that it has been important for Christians from the beginning and has been taken into account with regard to many doctrinal truths. In each case where it was mentioned, it was presented to the extent necessary to grasp and express correctly especially the soteriological aspect of a truth of faith. This was due to the fact that in every doctrinal issue matter always appears in a slightly different way and to a different extent. It remains to be examined how, in a holistic sense, the issue of matter was present in ancient theology, that is, in the formational stage of Christian doctrine.

If we want to consider art, which is evidently and in many ways related to matter, manifesting itself in it and through it, it seems that, given its affirmation and its ways or forms of expression over the centuries, it is necessary to go back to the theology of creation and see how it has changed, how it has improved, and how its shape and message have been determined by the philosophical questions and cultural challenges of each era. The theology of creation is not just a relatively simple, though fundamental, statement that God created the world out of nothing, as is often and superficially believed. It is a vast complex of issues that, in different configurations and with different emphases, have evolved over the centuries, as evidenced by evolving doctrinal formulations. Christian art is a very good reflection of this process and I intend to draw the reader's attention to this phenomenon here.

The transformation of place and the significance of matter in art

Having noted at the beginning that art is related to the theology of creation, that is, to the religious view of material reality, it must first be said that

⁴ Cf. A. von Harnack, *Das Wesen des Christentums. Sechzehn Vorlesungen vor Studie aller Fakultäten im Wintersemester 1899–1900 an der Universität Berlin*, Leipzig 1901, p. 143.

⁵ Cf. M.-D. Chenu, *Teologia materii. Cywilizacja techniczna i duchowość chrześcijańska* [*Théologie de la matière. Civilisation technique et spiritualité chrétienne*], transl. O. Scherner, Paris 1969.

niej tak samo zasadnicze, jak prawda o tym, że Jezus z Nazaretu jest wiecznym Słowem Boga⁴. Obydwie te prawdy od samego początku stanowią podstawę doktryny chrześcijańskiej oraz formują się równolegle, co najlepiej pokazuje ich kluczowe znaczenie w wierze chrześcijańskiej, a także ich powiązanie ze sobą, które sprecyzuje późniejsza teologia.

Mimo iż zagadnienie materii było tak bardzo ważne, chrześcijaństwo właściwie nigdy nie wypracowało jakiejś osobnej „teologii materii”. Na takie ujęcie problemu trzeba było długo czekać, bo pojawiło się ono dopiero w XX wieku⁵. Nie zmienia to jednak faktu, że od początku było ono ważne dla chrześcijan i zostało uwzględnione w relacji do wielu prawd doktrynalnych. W każdym z tych przypadków, gdzie do niego się odnoszono, ukazywano je na tyle, na ile było to konieczne do poprawnego uchwycenia i wyrażenia, zwłaszcza aspektu soteriologicznego, jakiejś prawdy wiary. Wynikało to stąd, że w każdym z zagadnień doktrynalnych materia pojawia się zawsze w nieco odmienny sposób i w różnym zakresie. Pozostaje jeszcze do zbadania, jak w sensie całościowym zagadnienie materii było obecne w teologii starożytnej, czyli na etapie formowania się doktryny chrześcijańskiej.

Jeśli chcemy zająć się sztuką, która jest bezsprzecznie i wielorako związana z materią, w niej i za jej pośrednictwem się objawiając, to wydaje się, że biorąc pod uwagę jej afirmację i sposoby czy formy wyrazu w ciągu wieków, trzeba sięgnąć do teologii stworzenia oraz zauważyć, w jaki sposób ulegała ona zmianom, jak się doskonaliła, a także jak warunkowały jej kształt i przesłanie pojawiające się w poszczególnych epokach pytania filozoficzne i idące za nimi wyzwania kulturowe. Teologia stworzenia to nie tylko stosunkowo proste stwierdzenie, nawet jeśli jest fundamentalne, że Bóg stworzył świat z niczego, jak często i powierzchownie się sądzi. To rozległy kompleks zagadnień, które w różnej konfiguracji i z różnym rozkładem akcentów ewoluują w ciągu wieków, o czym świadczą rozwijające się formuły doktrynalne. Sztuka chrześcijańska jest bardzo dobrym odzwierciedleniem tego procesu i na to zjawisko zamierzam tutaj zwrócić uwagę.

Przemiany miejsca i znaczenia materii w sztuce

Zauważając wstępnie, że sztuka wykazuje związek z teologią stworzenia, czyli z religijnym widzeniem rzeczywistości materialnej, trzeba od razu zastrzec, że nie cała doktryna stworzenia znajduje odzwiercie-

⁴ Por. A. von Harnack, *Das Wesen des Christentums. Sechzehn Vorlesungen vor Studie aller Fakultäten im Wintersemester 1899–1900 an der Universität Berlin*, Leipzig 1901, s. 143.

⁵ Por. M.-D. Chenu, *Teologia materii. Cywilizacja techniczna i duchowość chrześcijańska*, tłum. O. Scherner, Paris 1969.

dlenie w sztuce chrześcijańskiej. Związek ten odnosi się do poszczególnych aspektów tej doktryny, zależnie od wspomnianych już przemian zachodzących w kulturze i od pojawiających się potrzeb doktrynalnych i duchowych. Na ich tle sytuuje się potem twórczość artystyczna mająca za przedmiot samą tajemnicę stworzenia, ale także rozmaite jego elementy i związki między nimi, w tym także ogólne znaczenie materii. Można już tutaj powiedzieć, że sposób ujmowania teologii stworzenia, który pozostaje także uzależniony od wpływów kulturowych, wprost przekłada się na rozumienie sztuki oraz na sposób ukazywania w niej wielu tematów religijnych.

Dobroć materii

Jak już wspomniano, pierwszym wielkim problemem dotyczącym materii, z którym musiała się zmierzyć wiara chrześcijańska, był manicheizm, a więc kierunek religijny, który najogólniej mówiąc, utożsamia materię ze złem, czyli traktuje ją negatywnie, a tym samym niejako w punkcie wyjścia dokonuje jej odrzucenia. Czyni to oczywiście w rozmaity sposób i z różnym rozkładem akcentów, zależnie od epoki, w której się pojawia i próbuje wzbudzić swoje oddziaływanie. Jest to zresztą bardzo tajemniczy kierunek religijny, który co jakiś czas powraca w dziejach religii, odznaczając się niebywałą wręcz żywotnością. Manicheizm – jak zauważył św. Augustyn – stale odżywa w ciągu wieków i niejednokrotnie jeszcze odżyje, ponieważ wbrew pozorom opiera się na mocno racjonalnych podstawach⁶. Już tutaj można zauważyć, że powraca on zawsze w ścisłej łączności z pojawianiem się tendencji ikonoklastycznych, do czego jeszcze nawiążemy.

Odpowiadając na manicheizm, wiara chrześcijańska, właśnie na gruncie doktryny stworzenia, czyli pochodzenia całego świata – materialnego i duchowego – od jednego Boga, podkreśliła jego dobroć. Jeśli wszystko pochodzi od Boga, który jest dobry, to wszystko jest też odbiciem Jego dobroci i jako takie nie może być odrzucane, a tym bardziej traktowane jako zło. Nie można więc afirmować stworzenia, a zarazem deprecjonować materii i cielesności. Problem ten powraca w ikonoklazmie. Jednym z argumentów za odrzuceniem obrazów było podkreślanie, że są one wykonane z materii, a więc już z tego powodu są złe i ze względu na zawartą w nich złą materialność należałoby je wyeliminować. Tego typu problem znajdujemy wyraźnie odzwierciedlony w słynnych mowach św. Jana Damasceńskiego (ok. 675–749) przeciw iko-

Christian art does not reflect the whole doctrine of creation. This relationship applies to particular aspects of that doctrine, depending on the cultural changes mentioned above and on emerging doctrinal and spiritual needs. They are the context for artistic creativity that addresses not only the mystery of creation itself, but also its various elements and the relationships between them, including the overall significance of matter. It can already be said here that the way in which the theology of creation is presented, which is also determined by cultural background, directly affects the understanding of art and the way in which art portrays many religious themes.

The goodness of matter

As has already been mentioned, the first great problem concerning matter which the Christian faith had to face was Manichaeism, that is a religious current that, broadly speaking, identifies matter with evil, or in other words treats it as evil, and thus, in a sense, rejects it out of hand. Of course, it does this in different ways and with different emphases, depending on the era in which it appears and attempts to influence. It is, moreover, a very mysterious religious current which reappears from time to time in the history of religions with an extraordinary vitality. As St Augustine pointed out, Manichaeism is constantly revived throughout the centuries and will continue to be revived because, against all appearances, it is based on very rational foundations⁶. Here already it may be noted that it always reappears in close connection with the rise of iconoclastic tendencies, a point to which we shall return.

In response to Manichaeism, Christianity, following the doctrine of creation, that is, the origin of the whole world – material and spiritual – from one God, emphasised its goodness. If everything comes from God, who is good, then everything is also a reflection of his goodness and as such cannot be rejected, much less treated as evil. One cannot, therefore, affirm creation and depreciate matter and flesh at the same time. This problem recurs in iconoclasm. One of the arguments for the rejection of paintings was to emphasise that they are made of matter, so for that reason alone they are evil, and because of the evil materiality contained in them they should be eliminated. We find this kind of problem clearly reflected in the famous speeches against iconoclasts of Saint John Damascene (c. 675–749). Arguing for the propriety of making and using images for wor-

⁶ Por. J. Królikowski, *L'aspetto soteriologico del manicheismo primitivo e le possibili cause della sua attrattiva*, w: *Pagani e cristiani alla ricerca della salvezza (secoli I–III)*. XXXIV Incontro di studiosi dell'antichità cristiana, Roma, 5–7 maggio 2005, Roma 2006, s. 597–606.

⁶ Cf. J. Królikowski, *L'aspetto soteriologico del manicheismo primitivo e le possibili cause della sua attrattiva*, w: *Pagani e cristiani alla ricerca della salvezza (secoli I–III)*. XXXIV Incontro di studiosi dell'antichità cristiana, Roma, 5–7 maggio 2005, Roma 2006, pp. 597–606.

ship, the great Damascene reaffirmed, among other things, the goodness of the matter from which they are made, which means there is no evil in them and they are not a medium for it because they come from the good Creator. In the second speech he said, among other things:

You look down upon matter and call it contemptible. This is what the Manicheans did, but holy Scripture pronounces it to be good; [...] I say matter is God's creation and a good thing. Now, if you say it is bad, you say either that it is not from God, or you make Him a cause of evil. [...] It is not matter which I adore; it is the Lord of matter; becoming matter for my sake, taking up His abode in matter and working out my salvation through matter. [...] Either reject the honour and worship of all these things, or conform to ecclesiastical tradition, sanctifying the worship of images in the name of God and of God's friends, and so obeying the grace of the Divine Spirit⁷.

As a direct result of the statements of John Damascene, during the Second Council of Nicea (787), the presence of Manichaean tendencies in the religious and cultural life of the time was criticised. In the following period, popes spoke authoritatively on several further occasions against Manichaean elements which, in their opinion, tended to diminish the legitimacy and the spiritual and religious significance of Christian art.

Thus, in the early period of Christian art it is clearly linked with the doctrine of creation, which is one of the main pillars of the legitimacy of art. Art grows out of the acceptance of the positive – from the theological point of view – meaning of matter, which is expressed above all in the recognition of matter as a vehicle of religious and spiritual reality that is vivid and suitable for man. On the other hand, it is also a manifestation of the positive view of matter in the Christian tradition. It is worth taking into consideration this aspect of the ancient theology of art, because it is most often connected only with the theology of the incarnation of the Son of God⁸.

It is worth mentioning here the representation of Christ Pantocrator – the Creator of all – appearing in ancient art, which refers, at least so it might seem, to

noklastom. Argumentując za odpowiedniością wykonywania i wykorzystania obrazów w wierze, wielki Damascenczyk dokonał między innymi ponownej afirmacji dobroci materii, z której one są wykonywane, a zatem nie ma w nich zła i nie są jego nośnikami, ponieważ pochodzą od dobrego Stwórcy. W drugiej mowie wypowiada się on między innymi tak:

Gardzisz materią i nazywasz ją niegodną czci. Tak też czynią manichejczycy. Pismo Święte uważa ją jednak za dobrą. [...] Ja więc potwierdzam, że materia jest dziełem Bożym i rzeczą dobrą. Ty zaś, jeśli twierdzisz, że jest ona zła, tym samym potwierdzasz, że albo nie pochodzi ona od Boga, albo czynisz Boga sprawcą rzeczy złych. [...] Nie czczę materii, ale czczę Stwórcę materii, który dla mnie stał się materią, który obratł sobie materialny świat za mieszkanie i poprzez materię dokonał mojego zbawienia. [...] Albo więc odmów temu wszystkiemu czci i szacunku, albo przeciwnie, przyjmij tradycję Kościoła i pozwól, aby czczono wizerunki samego Boga oraz Jego przyjaciół uświęconych Jego Imieniem, a przez to napełnionych łaską Ducha Świętego⁷.

W czasie obrad II Soboru Nicejskiego (787 r.), w bezpośrednim związku z wypowiedzią Jana Damascenkiego, krytykowano obecność w ówczesnej religijności i kulturze tendencji manichejskich. W późniejszym okresie papieże jeszcze niejednokrotnie wypowiadali się autorytatywnie przeciwko pierwiastkom manicheizmu, które zmierzały ich zdaniem do pomniejszenia prawomocności oraz duchowego i religijnego znaczenia sztuki chrześcijańskiej.

W pierwotnym okresie sztuki chrześcijańskiej uwidacznia się więc jej wyraźny związek z doktryną stworzenia, która stanowi jeden z nośnych filarów uzasadnienia prawomocności sztuki. Sztuka wyrasta z przyjęcia pozytywnego – z teologicznego punktu widzenia – znaczenia materii, co wyraża się przede wszystkim w uznaniu jej za żywy i odpowiedni dla człowieka nośnik rzeczywistości religijnej oraz duchowej. Z drugiej strony stanowi ona także manifestację pozytywnego spojrzenia na materię w tradycji chrześcijańskiej. Warto uwzględnić ten aspekt starożytnej teologii sztuki, ponieważ najczęściej łączy się ją wyłącznie z teologią wcielenia Syna Bożego⁸.

Warto w tym miejscu wspomnieć obecne w starożytnej sztuce przedstawienie Chrystusa Pantokratora – Wszech-Stwórcy, które nawiązuje, przynajmniej tak mogłoby się wydawać, do zagadnienia stworzenia⁹.

⁷ Saint John Damascene, *Apologia of St John Damascene Against Those Who Decry Holy Images Part II*, 72–74, transl. Mary H. Allies, London: Thomas Baker, 1898. [orig. Jan Damascenński *II mowa obronna przeciw tym, którzy odrzucają święte obrazy* (*Contra imaginum calumniatores*), 13–14 (transl. M.M. Dylewska), „VoxPatrum” 25 (2005), vol. 48, pp. 386–387].

⁸ Cf. Ch. Schönborn, *Ikona Chrystusa [Die Christus-Ikone]*, transl. W. Szymona, Poznań 2001; T.D. Łukaszuk, *Ikona w życiu, w wierze i w teologii Kościoła [The Icon in the Life, Faith, and Theology of the Church]*, Kraków 2002.

⁷ Jan Damascenński, *II mowa obronna przeciw tym, którzy odrzucają święte obrazy* (*Contra imaginum calumniatores*), 13–14 [tłum. M.M. Dylewska], „VoxPatrum” 25 (2005), t. 48, s. 386–387.

⁸ Por. Ch. Schönborn, *Ikona Chrystusa*, tłum. W. Szymona, Poznań 2001; T.D. Łukaszuk, *Ikona w życiu, w wierze i w teologii Kościoła*, Kraków 2002.

⁹ Por. F. Boespflug, *Dieu et ses images*, Paris 2017, s. 72–95.

Wciąż jest jednak przedmiotem dyskusji, czy obraz ten odnosi się do zagadnienia stworzenia w sensie kosmologicznym, czy ma charakter bardziej chrystologiczny. Okoliczności pojawienia się tego przedstawienia sugerują, że ma ono zasadniczo związek z debatami chrystologicznymi, a zwłaszcza z potrzebą zmanifestowania skierowanej przeciw arianom ortodoksji wyrażonej na I Soborze Nicejskim (325 r.). Byłby to więc w swoim przesłaniu teologicznym obraz antyariański, mający podkreślić wizualnie boskość Chrystusa, to znaczy Jego współlistotność z Ojcem. Taka interpretacja wydaje się najbardziej spójna i uzasadniona.

Estetyka stworzenia

Kolejny etap chrześcijańskiego spojrzenia na sztukę w ścisłej łączności z teologią stworzenia pojawia się wraz z odkryciem na Zachodzie pism Pseudo-Dionizego Areopagity. Przyczyniły się one do dalszej afirmacji pozytywnego znaczenia materii, ale wpłynęły także na kształt i rolę, którą zaczęła ona odgrywać w twórczości artystyczno-religijnej. Stało się to możliwe również dlatego, że zaczęto wówczas poznawać i stopniowo formułować to, co możemy uznać za „estetykę chrześcijańską”. Jest ona właściwie bardzo szczególną interpretacją tajemnicy stworzenia w jego konkretyzacji, której dostarcza świat widzialny.

Prekursorska rola w odczytaniu Areopagity przypadła Janowi Szkotowi Eriugenie (ok. 810–ok. 877). W swoim głównym dziele *De divisione naturae* widzi on w pięknie świata „symfonię” bytów, która manifestuje Boga i Jego piękno, mimo iż jest związana z immanentnymi procesami zachodzącymi w naturze¹⁰. Transcendentny Bóg jest niepojęty, dlatego można o Nim mówić tylko „negatywnie” (apofatycznie), do czego szczególnie jest przystosowany język symboliczny. Jan Szkot Eriugena utrzymuje, zwłaszcza w komentarzu do *Expositiones in Hierarchiam coelestem* Pseudo-Dionizego, że jeśli chce się przedstawić Boga w Jego nieuchwytniej istocie, to trzeba odwołać się przede wszystkim do symboliki jedności wszystkich rzeczy, która jest najwyższym obrazem istoty Boga. Na przykład słońce wskazuje na jeden początek wszystkich istot żyjących, to znaczy zarodków wszystkich i niezliczonych gatunków, które ukazują piękno natury. Natura świata z jej poszczególnymi elementami nabiera w tym ujęciu zdecydowanie symbolicznego znaczenia, wskazując wielorako na Boga i na Jego przymioty. Mamy tutaj do czynienia nie tylko z przyjęciem pozytywnego znaczenia materii, ale także uznaniem jej naturalnej zdolności mówienia o Bogu, a nawet niejako odśłaniania Go, co w znacznej mierze kłóci się z pierwotnym zało-

the issue of creation⁹. It is still up for debate, however, whether this image refers to the question of creation in a cosmological sense or is more Christological in nature. The circumstances of the appearance of this depiction suggest that it is essentially related to Christological debates, and especially to the need to manifest the anti-Arian orthodoxy declared at the First Council of Nicea (325 AD). Thus, in its theological message, it would be an anti-Arian image, intended to emphasise visually the divinity of Christ, i.e. his co-existence with the Father. This interpretation seems the most consistent and substantiated.

The aesthetics of creation

The next phase of the Christian view of art closely connected with the theology of creation comes with the discovery of the writings of Pseudo-Dionysius the Areopagite in the West. They contributed to a further affirmation of the positive significance of matter, but also influenced the shape and role it began to play in religious works of art. This was possible also because it was then that what we might call “Christian aesthetics” began to be recognised and gradually defined. It is in fact a very special interpretation of the mystery of creation in its actualisation provided by the visible world.

The pioneering reader of the Areopagite was John Scotus Eriugena (c. 810–c. 877). In his main work, *De divisione naturae*, he sees in the beauty of the world a “symphony” of entities that reveals God and his beauty, even though it is related to immanent processes occurring in nature¹⁰. The transcendent God is incomprehensible, therefore one can speak of him only “negatively” (apophatically), for which symbolic language is particularly appropriate. John Scotus Eriugena maintains, especially in his commentary to *Expositiones in Hierarchiam coelestem* of Pseudo-Dionysius, that if one wishes to represent God in his intangible essence, one must first of all resort to the symbolism of the unity of all things, which is the supreme image of God’s essence. The sun, for example, points to the one beginning of all living beings, that is, the germs of all and innumerable species, which reveal the beauty of nature. From this perspective, the nature of the world with its individual elements takes on an emphatically symbolic meaning, pointing in multiple ways to God and his attributes. We are dealing here not only with the acceptance of the positive significance of matter, but also with the recognition of its natural ability to speak about God,

⁹ Cf. F. Boespflug, *Dieu et ses images*, Paris 2017, pp. 72–95.

¹⁰ Cf. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, vol. 2: *Estetyka średniowieczna* [History of Philosophy. Vol. 2: Medieval Aesthetics], Warszawa 1988, pp. 88–93.

¹⁰ Por. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 2: *Estetyka średniowieczna*, Warszawa 1988, s. 88–93.

and even, as it were, to reveal him, which is largely at odds with the original apophatic premise of John Scotus Eriugena. He went so far in his proposed view that he was unable to avoid the error of pantheism.

It has already been noted on more than one occasion that a certain metaphysics of beauty emerging from this view is not literally an “aesthetics”, but a theological interpretation of the mystery of creation. Nevertheless, by drawing attention to the close relationship between the visible and the invisible, or rather between matter and spirit, this interpretation sees the world as a great “dictionary” (“book”) which can speak about God if one reads it properly. This interpretation was creatively influenced by theological reflection on the relationship between the ancient tradition and the Christian world, which led to the assumption that the wisdom of the world (matter) is closely connected with Christian wisdom (spirit), and thus sees this relationship in terms of interpenetration and complementarity. These two tendencies, philosophical and theological, even if subject to a certain excess of rationalism, contributed to an unquestionable appreciation of the material world in all its manifestations, opening it up in a new and wider sense to the spiritual and sacred.

Peter Abelard (1079–1142), in many places relying on John Scotus Eriugena, developed a theory of textual interpretation, both of the Greek classics and of the works of the Church Fathers, based on the assumption that Greek reason and Christian revelation are somewhat interchangeable, so ancient philosophers can be confidently used to interpret Christian dogmas¹¹. In the works of the Greek philosophers, claims Abelard, there is the same truth that the Christian faith accepts, although hidden under the veil of mythical stories. Rhetorical figures, metaphors or images are indications of the analogy between texts and truth. Neither Greek philosophers nor Christians diminish them with their words, but use symbolic and allegorical language, whose common point of reference is their belonging to the same world created by one God. Thanks to Abelard, despite many problematic aspects of his theology, the theology of creation witnessed a further affirmation of the spiritual and symbolic meaning of the material world. This marked the methodological beginning of a “symbolic theology” that would become one of the hallmarks of medieval theology and its innovative proposals¹².

Abelard’s claims, in which he advocates an allegorical and metaphorical interpretation of reality,

żeniem apofatycznym Jana Szkota Eriugeny. Poszedł on w proponowanym ujęciu tak daleko, że nie zdołał ustrzec się błędu panteizmu.

Już niejednokrotnie zauważono, że pewna metafizyka piękna, która pojawia się w tym ujęciu, nie jest w sensie dosłownym „estetyką”, ale teologiczną interpretacją tajemnicy stworzenia. Mimo to, zwracając uwagę na ścisłą relację zachodzącą między tym, co widzialne, i tym, co niewidzialne, a właściwie między materią i duchem, ta interpretacja widzi w świetle wielki „słownik” („księgę”), który może mówić o Bogu, jeśli odpowiednio się go czyta. Na takie przedstawienie tej kwestii twórczo wpłynął namysł teologiczny nad relacją między tradycją starożytną i światem chrześcijańskim, który doprowadził do przyjęcia, że mądrość świata (materii) ściśle łączy się z mądrością chrześcijańską (duchem), a tym samym ujmuje tę relację w kluczu wzajemnego przenikania się i dopełniania. Te dwie tendencje, filozoficzna i teologiczna, nawet ulegając pewnym przerostom racjonalizmu, przyczyniły się do niewątpliwego dowartościowania świata materialnego we wszystkich jego przejawach, otwierając go w nowym i szerszym sensie na to, co duchowe i sakralne.

Piotr Abelard (1079–1142), w wielu miejscach nawiązując do Jana Szkota Eriugeny, opracował teorię interpretacji tekstów, zarówno klasyków greckich, jak i dzieł ojców Kościoła, w której przyjmuje, że rozum grecki i objawienie chrześcijańskie są poniekąd zamienne w stosunku do siebie, tak że filozofowie starożytni śmiało mogą być wykorzystywani do interpretowania dogmatów chrześcijańskich¹¹. W dziełach filozofów greckich – stwierdza Abelard – znajduje się ta sama prawda, którą przyjmuje wiara chrześcijańska, chociaż ukryta pod zasłoną opowiadań mitycznych. Figury retoryczne, metafory czy obrazy są tym, co wskazuje na analogię między tekstami a prawdą. Ani filozofowie greccy, ani chrześcijanie nie dokonują ich pomniejszenia swoimi słowami, ale używają języka symbolicznego i alegorycznego, którego wspólnym punktem odniesienia jest przynależność do tego samego świata stworzonego przez jednego Boga. Za sprawą Abelarda – mimo wielu problematycznych aspektów jego teologii – na gruncie teologii stworzenia nastąpiła dalsza afirmacja duchowej i symbolicznej wymowy świata materialnego. Została w ten sposób metodycznie zapoczątkowana „teologia symboliczna”, która stanie się jednym z wyznaczników teologii średniowiecznej i jej nowatorskich propozycji¹².

Stwierdzenia Abelarda, w których opowiada się za

¹¹ Cf. D. Wąsek, *Koncepcja teologii Piotra Abelarda* [*Peter Abelard's Conception of Theology*], Kraków 2010.

¹² Cf. M.-D. Chenu, *La teologia nel dodicesimo secolo*, Milano 1986, pp. 179–235; I. Biffi, *Mirabile medioevo*, Milano 2009, pp. 157–165.

¹¹ Por. D. Wąsek, *Koncepcja teologii Piotra Abelarda*, Kraków 2010.

¹² Por. M.-D. Chenu, *La teologia nel dodicesimo secolo*, Milano 1986, s. 179–235; I. Biffi, *Mirabile medioevo*, Milano 2009, s. 157–165.

interpretacją alegoryczną i metaforyczną rzeczywistości, bez wprowadzenia stosownych rozróżnień między porządkami filozoficznym i teologicznym, musiały nieuchronnie wywołać kontrowersje¹³. Św. Bernard z Clairvaux († 1153) uznał stanowisko Abelarda za głupie i bliskie herezji¹⁴. Nie wchodząc w szczegóły sporu, trzeba zauważyć, iż w celu nawiązania dyskusji z Abelardem Bernard i inni cystersi zaczęli komentować *Pieśń nad Pieśniami*. Była ona najbliższą podjętemu zagadnieniu, ponieważ w niej najwyraźniej odzwierciedla się relacja między tym, co naturalne (materialne, cielesne), i tym, co duchowe i sakralne. W *Sermones in Cantica canticorum* Bernard dowodzi, że piękno nie jest zwieńczeniem wstępowania do prawdy Bożej, ale tylko do jej niższych poziomów. W konsekwencji, postępując drogą odwrotną niż droga platońska, podkreśla on różnicę między pięknem zmysłowym (pięknem świata) i pięknem wewnętrznym (duchowym), nieporównywalnym z żadnym innym. Tylko wtedy, gdy piękno wewnętrzne osiągnie głębi serca, może ujawnić się na zewnątrz, przenikając sobą ciała. Początkowy dualizm zostaje w ten sposób przekroczony w konieczności piękna wewnętrznego i jego blasku. Mamy tutaj do czynienia z wyraźną relatywizacją – w stosunku do ujęcia Jana Szkota Eriugeny i Abelarda – świata zmysłowego na rzecz świata duchowego, ale zachowuje on nadal swoje podporządkowane znaczenie, a poniekąd nawet swoją konieczność w obecnym porządku rzeczy¹⁵. Bernard, ponieważ bał się piękna zewnętrznego, oddzielonego od procesu, który łączy je z tym, co boskie, przeciwstawił się sztuce w kościołach klasztornych. Nie był to ikonoklazm, gdyż Bernard nie upatrywał w estetyce ani w sztuce samej w sobie niczego złego, ale rezygnacja z niej była dla niego jednym z przejawów ascetycznego zdystansowania się od świata, którym powinien odznaczać się monastycyzm¹⁶. Podobne ujęcia możemy znaleźć u innych cystersów, kontynuujących i uzasadniających założenia wskazane przez św. Bernarda.

Obok szkoły cysterskiej między XI i XII wiekiem uformowały się dwie wpływowe szkoły: św. Wiktora (Paryż) i szkoła w Chartres. Ta druga zdystansowała się od polemik teologicznych, być może z tej racji, że duży nacisk położyła na studium natury, astrologii i astronomii. Zgodnie z założeniami tej szkoły Bóg

without making appropriate distinctions between the philosophical and theological orders, must have inevitably provoked controversy¹³. St. Bernard of Clairvaux (d. 1153) considered Abelard's position foolish and verging on heresy¹⁴. Without going into the details of the dispute, it should be noted that in order to enter into discussion with Abelard, Bernard and other Cistercians began to comment on the *Song of Songs*. It was the work closest to the subject because it most clearly reflects the relationship between the natural (material, corporeal) and the spiritual and sacred. In his *Sermones in Cantica canticorum* Bernard argues that beauty is not the final step in ascending to divine truth, but only to its lower levels. Consequently, following the opposite path to that of Plato, he emphasises the difference between sensual beauty (the beauty of the world) and inner (spiritual) beauty, incomparable to any other. Only when inner beauty reaches the depths of the heart can it reveal itself externally, permeating the body. The initial dualism is thus transcended through the necessity of inner beauty and its radiance. What we have here is a clear relativisation – in comparison with the approach of John Scotus and Abelard – of the sensual world in favour of the spiritual world, but the latter still retains its subordinate importance and, in a way, even its necessary significance in the present order of things¹⁵. Because Bernard was afraid of external beauty, separated from the process that connects it to the divine, he objected to art in monastery churches. This was not iconoclasm, because Bernard did not see anything wrong with aesthetics or art in itself, but his renunciation of it was for him one of the signs of the ascetic distance from the world that should characterise monasticism¹⁶. We can find similar views also among other Cistercians, who continued and supported the ideas outlined by St Bernard.

Alongside the Cistercian school, two influential schools emerged during the 11th and 12th centuries, the School of St Victor (Paris) and the school at Chartres. The latter distanced itself from theological polemics, perhaps because it placed great emphasis on the study of nature, astrology and astronomy. According to this school, God is the architect and creator of the beauty of the world according to the

¹³ Por. Guglielmo di Saint-Thierry, *Bernardo di Chiaravalle, Pietro Abelardo. Una controversia teologica del XII secolo*, red. F. Troncarelli, Brescia 2010.

¹⁴ Por. J. Verger, J. Jolivet, *Bernardo e Abelardo, Il chiostro e la scuola*, Milano 1989; C.J. Mews, *Bernard of Clairvaux and Peter Abelard*, w: *A Companion to Bernard of Clairvaux*, red. B.P. McGuire, Leiden–Boston 2011, s. 133–167.

¹⁵ Por. E. Gilson, *Saint Bernard. Un itinéraire de retour à Dieu*, Paris 2011.

¹⁶ Por. J. Leclercq, *Essais sur l'esthétique de S. Bernard*, „Studi Medievali” 9 (1968), s. 688–728.

¹³ Cf. Guglielmo di Saint-Thierry, *Bernardo di Chiaravalle, Pietro Abelardo. Una controversia teologica del XII secolo*, ed. F. Troncarelli, Brescia 2010.

¹⁴ Cf. J. Verger, J. Jolivet, *Bernardo e Abelardo, Il chiostro e la scuola*, Milano 1989; C.J. Mews, *Bernard of Clairvaux and Peter Abelard*, in: *A Companion to Bernard of Clairvaux*, ed. B.P. McGuire, Leiden–Boston 2011, pp. 133–167.

¹⁵ Cf. E. Gilson, *Saint Bernard. Un itinéraire de retour à Dieu*, Paris 2011.

¹⁶ Cf. J. Leclercq, *Essais sur l'esthétique de S. Bernard*, „Studi Medievali” 9 (1968), pp. 688–728.

principles of harmony, conformity, form and figure. Beauty is a living and organic whole of which man is the most perfect and fulfilled element, its pinnacle. In the twelfth century, Bernard Silvestre, a clergyman from Chartres, saw in nature the manifestation of eternal Reason, an image of divine providence that gives order and beauty to the world. He defined such beauty with the word-category *ornatus*, because God not only creates the world but also works to make it beautiful. This is the intrinsic purpose of creation – God created the world in the beginning, but the beautiful adornment of the world is a continuous process of completing the work of creation and thus a way of perfecting it¹⁷.

The Parisian School of Saint Victor, whose most prominent representative was Hugh (d. 1141), represented more mystical tendencies. In *Didascalicon* Hugh dealt directly with the problems of beauty and art¹⁸. He shares with Bernard of Clairvaux a distrust of “dialectics”; like Bernard, he believes that the natural world and the human world are visible signs of invisible realities that can only be grasped through revelation and not through reason. However, he does not reject the instruments of reason if properly purified and assisted by faith. Unlike St Bernard, he values sensual beauty, stressing the dichotomy between a “worldly” theology (including the disciplines belonging to the *trivium* and *quadrivium*) and “divine” theology, i.e. based on revelation. In *Didascalicon*, then, we are provided with a kind of “guide” that shows us what qualities characterise sensual beauty. These qualities enable it to lead man to higher beauty, although sensual beauty also has its own autonomy, constituting a sort of “secular” introduction to its higher states. The beauty of “created things” is described by four essential elements: *situs*, *motus*, *species* and *qualitas*. Their visible beauty is commended as necessary for knowledge of the divine. The ultimate meaning of this beauty arises only from the fact that it is an image or symbol of the invisible beauty.

The symbolic and mystical tendencies of the School of St. Victor were picked up by its other outstanding representative, Richard (died 1173), in his writings. In a work titled *Benjamin maior* he lists six forms of contemplating beauty, pointing out that proper contemplation is connected with imagination and refers to sensual beauty. William of Auvergne (died 1249), Bishop of Paris, represents the transitional stage from monastic to scholastic thought. In his treatise *De bono et malo*, comparing moral beau-

jest architektem i twórcą piękna świata według zasad harmonii, zgodności, formy i postaci. Piękno jest żywą i organiczną całością, której człowiek jest najdoskonalszym i spełnionym elementem, jej szczytem. W XII wieku Bernard Silvestre, duchowny z Chartres, widział w naturze objawianie się wiecznego Rozumu, obraz opatrności Bożej, która nadaje światu porządek i piękno. Zdefiniował on takie piękno za pomocą słowa-kategorii *ornatus*, ponieważ Bóg nie tylko stwarza świat, ale także działa, aby go upiększyć. Taki jest wewnętrzny cel stworzenia – Bóg stworzył świat na początku, ale piękne ozdobienie świata jest nieustannym dopełnianiem dzieła stworzenia, a tym samym drogą jego udoskonalania¹⁷.

Paryska szkoła Świętego Wiktora, której najwybitniejszym przedstawicielem był Hugon († 1141), reprezentowała tendencje bardziej mistyczne. W *Didascaliconie* Hugon zajął się wprost problemami piękna i sztuki¹⁸. Łączy go z Bernardem z Clairvaux nieufność względem „dialektyki”; jak Bernard uważa on, że świat natury i świat człowieka są znakami widzialnymi rzeczywistości niewidzialnych, które mogą być uchwycone tylko za pośrednictwem objawienia, a nie dzięki rozumowaniu. Nie odrzuca on jednak narzędzi rozumowych, jeśli zostaną odpowiednio oczyszczone i będą wspomagane przez wiarę. W odróżnieniu od św. Bernarda dowartościowuje on piękno zmysłowe, akcentując dychotomię zachodzącą między teologią „światową” (obejmuje ona dyscypliny należące do *trivium* i *quadrivium*) a teologią „boską”, czyli opartą na objawieniu. W *Didascaliconie* otrzymujemy więc do dyspozycji coś w rodzaju „przewodnika”, który pokazuje, jakie cechy charakteryzują piękno zmysłowe. Właściwości te umożliwiają mu prowadzenie człowieka do piękna wyższego, chociaż piękno zmysłowe ma też własną autonomię, stanowiąc jakby „świeckie” wprowadzenie do jego wyższych stanów. Piękno „rzeczy stworzonych” opisują cztery zasadnicze elementy: *situs*, *motus*, *species* i *qualitas*. Ich piękno widzialne jest pochwalane jako konieczne dla poznania tego, co boskie. Sens ostateczny tego piękna wynika tylko z tego, że jest obrazem lub symbolem piękna niewidzialnego.

Tendencje symboliczne i mistyczne szkoły św. Wiktora podjął w swoich pismach inny wybitny jej przedstawiciel – Ryszard († 1173). W dziele zatytułowanym *Benjamin maior* wymienia on sześć form kontemplacji piękna, zaznaczając, że właściwa kontemplacja jest związana z wyobraźnią i odnosi się do piękna zmysłowego. Biskup Paryża Wilhelm z Auvergne († 1249) reprezentuje etap przejściowy od myśli monastycz-

¹⁷ This issue was extensively discussed by St. Thomas Aquinas in his theology of creation, when he stressed that one of the elements of God's creative action is to “beautify” the world (*opus decorationis*).

¹⁸ Cf. Hugh of Saint Victor, *Didascalicon czyli co i jak czytać* [*Didascalicon de studio legendi*], transl. P. Pludra-Żuk, Warszawa 2017.

¹⁷ Zagadnienie to szeroko uwzględnił św. Tomasz z Akwinu w swojej teologii stworzenia, podkreślając, że jednym z elementów stwórczego działania Boga jest „upiększanie” świata (*opus decorationis*).

¹⁸ Por. Hugon ze Świętego Wiktora, *Didascalicon czyli co i jak czytać*, tłum. P. Pludra-Żuk, Warszawa 2017.

nej do myśli scholastycznej. W traktacie *De bono et malo*, porównując ze sobą piękno moralne i piękno zmysłowe, twierdzi, że to ostatnie jest tym, co się podoba, przynosząc zadowolenie wzrokowi. Wszystko, co istnieje – jako stworzone przez Boga – jest dobre i piękne, odpowiednie dla człowieka i usytuowane tam, gdzie chce tego porządek rzeczy. Tę koncepcję piękna jako porządku i odpowiedniości między częściami można potem znaleźć u autorów franciszkańskich z XIII wieku, zwłaszcza w zbiorze pism teologicznych zatytułowanym *Summa fratris Alexandri*. Za przymioty piękna są uznane w nim miara, forma i porządek, będące uniwersalnymi przymiotami rzeczy. W tym samym kierunku idzie *Summa halensiana* (przypisywana Aleksandrowi z Hales), chociaż dodatkowo podkreśla się w niej znaczenie władz afektywnych.

Podobne ujęcia prezentują inni autorzy, zwłaszcza w szkole oksfordzkiej. Na uwagę zasługują Robert Grosseteste (ok. 1175–1253) i Roger Bacon (ok. 1214–1292), u których można znaleźć ciekawe syntezy platonizmu i filozofii natury inspirowanej się arystotelizmem. Grosseteste poświęcił traktatowi *O imionach Bożych* Pseudo-Dionizego specjalny komentarz *De luce seu de inchoatione formarum*¹⁹, mający duże znaczenie dla estetyki średniowiecznej²⁰. Piękno jest w nim przedstawiane jako harmonia poszczególnych części. Średniowieczny filozof nawiązuje do tradycji pitagorejskiej, łączącej początek piękna z proporcją konkretyzowaną przez liczby oraz z przyjemnością, którą czerpie z niej człowiek. Liczba jest pierwszorzędnym modelem w myśli Stwórcy, który dokonuje jej odbicia w dziele stworzenia. Poza aspektem matematycznym Grosseteste dowartościowuje światło, widząc w nim właściwe piękno i ozdobę świata materialnego, gdyż w swojej prostocie posiada ono najdoskonalszą proporcję i stanowi pierwotny warunek dostrzegania piękna. Światło jest zresztą dla całej szkoły oksfordzkiej pierwszą substancją cielesną stworzoną przez Boga, a więc wyznacza prawdziwe i właściwe ramy świata, który rozwija się, wychodząc od Boga i zmierzając do skonkretyzowania się w zjawiskach. Mimo że estetyka światła nie rozwinęła się szerzej poza szkołą oksfordzką, to jednak aspekty platońskie i augustyńskie obecne w dyskursie jej przedstawicieli zostały podjęte przez estetykę XIII wieku.

W orbicie franciszkańskiej pierwszorzędnę znaczenie zyskało dzieło św. Bonawentury z Bagnoregio (ok. 1217–1274). Centrum jego myśli stanowią idee św. Augustyna, na gruncie których uzasadnia, że teologia jest najwyższą formą wiedzy. W dyskurs teolo-

ty and sensual beauty, he claims that the latter is that which pleases, bringing satisfaction to the sight. Everything that exists – as created by God – is good and beautiful, suitable for man and situated where the order of things wants it to be. This concept of beauty as order and harmony between components can later be found in Franciscan authors of the 13th century, especially in the collection of theological writings entitled *Summa fratris Alexandri*. In it, measure, form and order, which are universal qualities of things, are recognised as qualities of beauty. *Summa halensiana* (attributed to Alexander of Hales) follows the same trend, although it additionally emphasises the importance of affective powers.

Similar approaches are presented by other authors, especially those of the Oxford school. Of particular note are Robert Grosseteste (c. 1175–1253) and Roger Bacon (c. 1214–1292), whose works contain interesting syntheses of Platonism and natural philosophy inspired by Aristotelianism. Grosseteste dedicated a special commentary, titled *De luce seu de inchoatione formarum*, to the treatise *Divine Names* by Pseudo-Dionysius¹⁹, which was very significant for medieval aesthetics²⁰. In it, beauty is presented as the harmony of individual parts. The medieval philosopher refers to the Pythagorean tradition, linking the origin of beauty to the proportion made concrete by numbers, and to the pleasure that man derives from it. The number is a primary model in the thought of the Creator, who creates its reflection in the work of creation. Apart from the mathematical aspect, Grosseteste values light, seeing in it the proper beauty and ornament of the material world, since in its simplicity it possesses the most perfect proportion and is the primary condition for perceiving beauty. For the whole Oxford school, light is the first corporeal substance created by God, and thus it determines the true and proper framework of the world, which develops starting from God and aiming at concretisation in phenomena. Although the aesthetics of light did not develop more widely outside the Oxford school, the Platonic and Augustinian aspects present in the discourse of its representatives were taken up by the aesthetics of the thirteenth century.

In the Franciscan milieu, the work of Saint Bonaventure of Bagnoregio (c. 1217–1274) gained primary importance. The centre of his thought is the ideas of St Augustine, on the basis of which he argues that theology is the highest form of knowledge. Bonaventure's theological discourse incorpo-

¹⁹ Por. *Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln*, red. L. Baur, Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, 9, Münster 1912.

²⁰ Por. F. Agnoli, *Roberto Grossatesta. La filosofia della luce*, Bologna 2007.

¹⁹ Cf. *Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln*, ed. L. Baur, Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, 9, Münster 1912.

²⁰ Cf. F. Agnoli, *Roberto Grossatesta. La filosofia della luce*, Bologna 2007.

rated certain aesthetic themes and the question of the image, which, although not directly related to art, influenced its understanding and shape in the Franciscan movement²¹. The world is beautiful in its entirety because it is based on harmony and order between its parts. The beauty of the senses is a reflection of the one and true beauty that can only be found in God. Therefore it has the character of light and is a proportional form, called by Bonaventure a *figure*, graspable by the senses, because it produces in the beholder a sensual delight. It is the initial stage of the human soul's journey towards God's beauty of a spiritual nature.

Dominican theologians, beginning with Saint Albert the Great (c. 1193–1280), draw on Greco-Arabic philosophy. Commenting on *Divine Names* by Pseudo-Dionysius the Areopagite, but quickly rejecting his Platonic premises, Albert and later his disciple Ulrich of Strasburg (1225–1277) place the question of beauty in an Aristotelian framework. What light was for the Platonists, “form” was for the Aristotelians, as it – according to Aristotle – defines the essence of things. Thus, beauty is the radiance of form, and God is beauty as the first cause. Beauty, in Aristotelian terms, is the causal principle of all beautiful things, that which moves them all, which embraces them all out of love for its own beauty. The supreme beauty is thus the exemplary cause, the first cause of all accidental beauty.

Aristotle's thought is also crucial for Albert's most distinguished disciple, St. Thomas Aquinas (d. 1274). It is also reflected in his aesthetics, which continues to provide inspiration for Christian tradition²². Thomas analyses thoroughly the relationship between faith and reason, emphasising the compatibility of these two realities. In this context, Aquinas defines beauty according to the principle which states that “things are called beautiful because they are pleasing to look at” (*pulchra enim dicuntur quae visa placent*)²³. “Looking” is to be understood here in a broad sense, not limited to the sensual world, but extended also to intellectual realities. For Thomas, goodness and beauty are not essentially different, even if reason can grasp the differences between them. Goodness refers to the final cause and is related to the desiring power (in the sense that in order to satisfy the desire for goodness, man must possess only goodness). Beauty, on the other hand, refers to the formal

giczny Bonawentury zostały włączone niektóre tematy estetyczne oraz zagadnienie obrazu, które mimo że nie dotyczy wprost sztuki, wywarło wpływ na jej rozumienie i kształt w nurcie franciszkańskim²¹. Świat jest piękny w swojej całości, gdyż opiera się na harmonii i porządku między poszczególnymi częściami. Piękno zmysłowe jest odbiciem jedynego i prawdziwego piękna, które można znaleźć tylko w Bogu. Ma więc ono charakter światła i jest formą proporcjonalną nazywaną przez Bonawenturę *figurą*, uchwytą zmysłowo, gdyż rodzi w patrzącym zmysłowy zachwyty. Jest to początkowy etap wędrówki duszy ludzkiej w kierunku piękna Bożego mającego charakter duchowy.

Teologowie dominikańscy, począwszy od św. Alberta Wielkiego (ok. 1193–1280), nawiązują do filozofii grecko-arabskiej. Komentując *O imionach Bożych* Pseudo-Dionizego Areopagity, ale dokonując jednak szybkiego odrzucenia jego założeń platońskich, Albert, a potem jego uczeń Ulryk ze Strasburga (1225–1277) sytuują zagadnienie piękna w perspektywie arystotelesowskiej. Czym było światło dla platoników, tym dla arystotelików staje się „forma”, która – według Arystotelesa – określa istotę rzeczy. W ten sposób piękno jest blaskiem formy, a Bóg jest pięknem jako pierwsza przyczyna. Piękno, mówiąc językiem arystotelesowskim, jest zasadą sprawczą wszystkich rzeczy pięknych, tym, co je wszystkie porusza, co wszystkie je obejmuje z miłości do swojego własnego piękna. Piękno najwyższe jest więc przyczyną wzorczą, pierwszą przyczyną wszelkiego piękna przypadłościowego.

Mysł Arystotelesa ma kluczowe znaczenie także dla najwybitniejszego ucznia Alberta, czyli św. Tomasza z Akwinu († 1274). Odzwierciedla się ona także w jego estetyce, która nadal odgrywa inspirującą rolę w tradycji chrześcijańskiej²². Tomasz wszechstronnie analizuje relacje zachodzące między wiarą i rozumem, podkreślając zgodność tych dwóch rzeczywistości. W tym kontekście Akwinata definiuje piękno według zasady mówiącej, że „rzeczami pięknymi są te, które podobają się wzrokowi” (*pulchra enim dicuntur quae visa placent*)²³. „Widzenie” należy tutaj rozumieć w sensie szerokim, nieograniczonym do świata zmysłowego, ale rozszerzonym także na rzeczywistości intelektualne. Dla Tomasza dobro i piękno istotowo nie różnią się między sobą, nawet jeśli rozum może uchwycić zachodzące między nimi różnice. Dobro odnosi się do przyczyny celowej i jest powiązane z władzą pożądaną (w tym sensie, że dla zaspokojenia pragnienia

²¹ Cf. C. Del Zotto, *La teologia dell'immagine in San Bonaventura*, Vicenza 1977; E. Cuttini, *Ars*, in: *Dizionario bonaventuriano. Filosofia, teologia, spiritualità*, ed. E. Caroli, Padova 2008, pp. 202–208.

²² Cf. U. Eco, *Il problema estetico in San Tommaso*, Torino 1956; P.S. Zambruno, *La bellezza che salva. L'estetica di Tommaso d'Aquino*, Napoli 2008.

²³ Thomas Aquinas, *Summa theologiae* I q. 5 a. 4 ad 1.

²¹ Por. C. Del Zotto, *La teologia dell'immagine in San Bonaventura*, Vicenza 1977; E. Cuttini, *Ars*, w: *Dizionario bonaventuriano. Filosofia, teologia, spiritualità*, red. E. Caroli, Padova 2008, s. 202–208.

²² Por. U. Eco, *Il problema estetico in San Tommaso*, Torino 1956; P.S. Zambruno, *La bellezza che salva. L'estetica di Tommaso d'Aquino*, Napoli 2008.

²³ Tomasz z Akwinu, *Summa theologiae* I q. 5 a. 4 ad 1.

dobra człowiek musi posiadać samo dobro). Piękno dotyczy natomiast przyczyny formalnej i jest związane z władzą poznawczą, która może zostać zaspokojona także za pośrednictwem obrazów. Piękno rodzi się z proporcji, która dostarcza przyjemności zmysłom, a jest ono postrzegane przez wzrok i słuch, to znaczy za pośrednictwem zmysłów, które w najwyższym stopniu służą rozumowi. Upodobanie – *delectatio* – rodzi się jednak tylko wtedy, gdy przedmiot ma w sobie następujące zasady: *proportio*, *claritas* i *integritas*, które określają wewnętrzną harmonię między jego częściami.

W nowym duchu tradycję scholastyczną pogłębił Jan Duns Szkot (ok. 1265–1308), dokonując syntezy estetyki augustiańskiej, przyjmowanej przez franciszkanów, i nowych rezultatów arystotelizmu scholastycznego, jednak bez pełnego zharmonizowania rozumu i wiary. W *Komentarzu do Sentencji* przedstawił on wyjątkowo udaną definicję piękna, w której odnosząc się do dobroci czynu moralnego, czyli dobroci bytu naturalnego, stwierdza – bez znaczenia, że marginalnie – iż piękno nie jest jakością absolutną jakiegoś ciała, ale tym, co rodzi się z całości relacji zachodzących między cechami charakterystycznymi ciała, jak wielkość, postać i kolor. Do tego określenia piękna będą w przyszłości nawiązywać zwłaszcza teoretycy malarstwa i rzeźby.

W tym miejscu warto także wspomnieć Wilhelma Ockhama (ok. 1285–1347/1349), któremu zawdzięczamy właściwie pierwszą pogłębioną filozoficznie analizę psychologiczną obrazu wraz z próbą pokazania jego znaczenia duchowego²⁴. Przyjmując mimetyczno-reprezentującą wymowę dzieła, wskazał on także na funkcję oddziaływania na widza, zamierzoną i realizowaną przez artystę. Sztuka w ujęciu Ockhama ma pozostawiać pewien czynny skutek w odbiorcy, a tym samym oddziaływać formacyjnie w dziedzinie ducha.

Przywołane aspekty estetyki chrześcijańskiej są bardzo ważne, ponieważ narodziły się wprost lub nie wprost z teologii stworzenia, a tym samym w kontekście materii i jej znaczenia. Kluczowym elementem odzwierciedlającym się w tej estetyce, który został potem mocno uwypuklony w teologii scholastycznej, zwłaszcza przez św. Tomasza z Akwinu, jest interpretacja stworzenia jako „pewnej relacji”²⁵. Świat stworzony pozostaje w stałym odniesieniu do Boga, od którego pochodzi. Dlatego nie tylko jest dobry, ale także racjonalny, a zatem – co się z tym łączy – piękny. Może zostać uznany za „głos”, w którym odzwierciedla się słowo Boże, oraz za „księgę”, w której można odczytywać rozmaite treści i znaczenia, zwłaszcza zbawczy zamysł Boga. Symbolika, do której odwołuje się estetyka średniowieczna i którą wyjątkowo nobilituje,

cause and is related to the cognitive power, which can also be satisfied through images. Beauty is born of a proportion that provides pleasure to the senses, and it is perceived through sight and hearing, that is, through the senses that serve reason to the highest degree. However, liking – *delectatio* – arises only when the object contains the following principles: *proportio*, *claritas* and *integritas*, which determine the inner harmony between its parts.

The scholastic tradition was further developed in a new vein by John Duns Scotus (c. 1265–1308), who completed a synthesis of Augustinian aesthetics, adopted by the Franciscans, and the new results of scholastic Aristotelianism, but without fully reconciling reason and faith. In his *Commentary on the Sentences*, he presented an exceptionally successful definition of beauty, in which, referring to the goodness of a moral act, that is to say, the goodness of natural being, he states – even though in passing – that beauty is not an absolute quality of a body, but that which arises from the totality of relations occurring between the characteristics of a body, such as size, form and colour. This definition of beauty would be referred to later especially by theorists of painting and sculpture.

At this point it is also worth mentioning Wilhelm Ockham (c. 1285–1347/1349), to whom we owe, in fact, the first philosophically advanced psychological analysis of a painting together with an attempt to show its spiritual significance²⁴. Accepting the mimetic and representational meaning of a work of art, he also identified its function of influencing the viewer, intended and performed by the artist. According to Ockham, art is supposed to leave a certain active effect in the viewer, and thus have a formative influence in the sphere of the spirit.

The aspects of Christian aesthetics that have been mentioned above are very important because they originated directly or indirectly in the theology of creation, and thus in the context of matter and its meaning. The key element reflected in this aesthetics, which was later strongly emphasised in scholastic theology, especially by St. Thomas Aquinas, is the interpretation of creation as a “certain relation”²⁵. The created world remains in constant relation to God, from whom it comes. Therefore, not only is it good, but also rational and therefore, by implication, beautiful. It can be considered as a “voice” in which the word of God is reflected and as a “book” in which various contents and meanings can be read, especially the redemptive design of God. The symbolism to which medieval aesthetics refers and which

²⁴ Por. Tatarkiewicz 1988, jak przyp. 10, s. 242–245.

²⁵ Tomasz z Akwinu, jak przyp. 23, I q. 45 a. 3: „Creatio in creatura non sit nisi relatio quaedam”.

²⁴ Cf. Tatarkiewicz 1988, as in footnote 10, pp. 242–245.

²⁵ Thomas Aquinas, as in footnote. 23, I q. 45 a. 3: “Creatio in creatura non sit nisi relatio quaedam”.

it uniquely elevates is not the result of convention, but the reflection of a primordial and internal relationship between God and the world he created.

It can thus be said that the symbolism of the material world is the aesthetic expression of the mystery of creation. It emphasises some very fundamental points about matter and thus, as it were, directs its use. Matter, already found to be good in the patristic era, is now described in greater detail, especially in its spiritual substance, making it possible to show how this goodness, especially of theological character, manifests itself. In fact, one could say that the common denominator of this goodness is its rationality and its symbolic capacity. This common denominator is what theology tries to grasp and express, taking into account certain contextual needs. These differ, in particular, depending on whether one is dealing with the monastic environment or with the broader ecclesiastical environment. In both cases, however, it is important to grasp and make visible the relationship between the world and God and to propose a way of experiencing it in such a way that the human spirit in the world can reach union with God, its Creator.

Many applications of the understanding of the created world described here, together with its aesthetic aspect, could be found in Christian art. Undoubtedly, the most complete, indeed spectacular, use was made of these aesthetic concepts in Gothic art, the quintessence of which is architecture. Following Victor Hugo, we can regard it as a “synthesis of the arts”²⁶, which, through its realisations, later influenced various, somewhat narrower fields of art. The monk Suger (1081–1151), abbot of Saint-Denis, enthusiastically combined various theological explanations concerning the aesthetics of creation with the question of paintings, ecclesiastical furnishings and eventually the entire church, thus turning architecture into *opus novum* or *modernum*²⁷. The architectural style of the Catholic church formed at that time was later called “Gothic” in contrast to the Carolingian-Ottonian, or Romanesque, church. Suger developed a kind of visual code which, among other things, is a very suggestive harbinger of the combination of theological aesthetics with the meaning of matter as a gift from the Creator, who also imprinted in it a nearly universal spiritual message and a whole series of symbolic meanings expressing it. A characteristic feature of these meanings is their relational sense, reflecting the contemporary theo-

nie jest rezultatem konwencji, ale odbiciem pierwotnej i wewnętrznej relacji zachodzącej między Bogiem i stworzonym przez Niego światem.

Można zatem powiedzieć, że symbolika świata materialnego jest estetycznym wyrazem tajemnicy stworzenia. Podkreśla ona kilka zasadniczych treści dotyczących materii, a tym samym niejako ukierunkowuje jej wykorzystanie. Materia, co do której już w epoce patrystycznej stwierdzono, że jest dobra, zostaje teraz opisana bardziej szczegółowo, zwłaszcza w swojej treści duchowej, co pozwoliło pokazać, w czym ta jej dobroć, szczególnie o charakterze teologicznym, się wyraża. Właściwie można by powiedzieć, że wspólnym mianownikiem tej dobroci jest jej racjonalność oraz jej nośność symboliczna. Ten wspólny mianownik teologia stara się uchwycić i wyrazić, z uwzględnieniem pewnych potrzeb kontekstualnych. Różnią się one zwłaszcza w zależności od tego, czy chodzi o środowisko monastyczne, czy też o szersze środowisko kościelne. W jednym i w drugim przypadku istotne jest jednak to, by uchwycić i ukazać relację zachodzącą między światem i Bogiem oraz zaproponować takie jej przeżywanie, aby duch ludzki w świecie mógł dojść do zjednoczenia z Bogiem, swoim Stwórcą.

Można by pokazać wiele zastosowań zarysowanego tutaj rozumienia świata stworzonego wraz z jego aspektem estetycznym w sztuce chrześcijańskiej. Ponad wszelką wątpliwość w najpełniejszy, wręcz spektakularny sposób wykorzystano te ujęcia estetyczne w sztuce gotyckiej, której kwintesencją jest architektura. Za Wiktorem Hugo możemy uznać ją za „syntezę sztuk”²⁶, która za pośrednictwem swoich realizacji oddziaływała potem na różne, poniekąd węższe dziedziny sztuki. Mnich Suger (1081–1151), opat z Saint-Denis, entuzjastycznie połączył różne wyjaśnienia teologiczne dotyczące estetyki stworzenia z zagadnieniem obrazów, sprzętów kościelnych, a w końcu także całej świątyni, czyniąc w ten sposób z architektury *opus novum albo modernum*²⁷. Ukształtowany wówczas styl architektoniczny świątyni katolickiej został potem nazwany „gotyckim” w przeciwieństwie do kościoła o charakterze karolińsko-ottońskim, czyli romańskiego. Suger opracował coś w rodzaju kodeksu wizualnego, który – poza innymi znaczeniami – bardzo sugestywnie, a nawet profetycznie łączy estetykę teologiczną z wymową materii będącej darem Stwórcy, który też wypisał w niej niemal wszechstronne przesłanie duchowe i cały szereg znaczeń symbolicznych je wyrażających. Charakterystycznym rysem tych znaczeń jest ich sens relacyjny, odzwierciedlający ówczesne teolo-

²⁶ Cf. V. Hugo, *Katedra Marii Panny w Paryżu [Notre-Dame de Paris]*, transl. H. Szumańska-Gross, Warszawa 2005, pp. 113–122.

²⁷ On this great cultural process cf. G. Duby, *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980–1420 [Le Temps des cathédrales. L'Art et la société (980–1420)]*, transl. K. Dolatowska, Warszawa 1997.

²⁶ Por. W. Hugo, *Katedra Marii Panny w Paryżu*, tłum. H. Szumańska-Gross, Warszawa 2005, s. 113–122.

²⁷ Na temat tego wielkiego procesu kulturowego por. G. Duby, *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980–1420*, tłum. K. Dolatowska, Warszawa 1997.

giczne spojrzenie na materię, które może oddziaływać na człowieka i go owocnie kształtować.

Przedłużeniem teologiczno-symbolicznego zamyśłu Suger'a w odniesieniu do sztuki kościelnej jest dzieło Wilhelma Duranda *Rationale divinatorum officiorum* w części poświęcone teologicznemu omówieniu poszczególnych elementów świątyni i jej wystroju, a tym samym ukazujące ich znaczenie religijne i duchowe²⁸.

Zarysowany tutaj problem stworzenia rozumianego jako relacja znajduje bardzo szczególne zastosowanie w sztukach figuralnych, zwłaszcza malarstwie i architekturze. W sztuce gotyckiej Bóg i tajemnice zbawcze są tak ukazywane, że wyraźnie zaznacza się w nich pewna bezpośredniość więzi zachodzącej między Nim a człowiekiem i światem. Można by pokazać wiele konkretyzacji tego faktu, ale warto zwrócić uwagę na jeden, często mylnie rozumiany, szczegół ikonograficzny, który na ogół bywa pomijany w interpretacji sztuki średniowiecznej, a mianowicie na intensyfikującą się w niej obecność aniołów, zwłaszcza na przedstawieniach malarskich. Nie służy ona tylko jakiemuś zapełnieniu i zilustrowaniu niebieskiego otoczenia Boga, ale zawiera ważne przesłanie, nawiązujące do tego, co zostało już tutaj zauważone. Relacja Stwórcy ze światem urzeczywistnia się i niejako konkretyzuje za pośrednictwem aniołów jako posłańców Bożych. Zobrazowanie istot niebiańskich zmierza do uwypuklenia bezpośredniości, a nawet wzajemnego przenikania się świata boskiego oraz stworzonego świata kosmicznego i ludzkiego. Odpowiada to nie tylko teologii średniowiecznej, ale i samemu objawieniu odnośnie do świata anielskiego. Gdy średniowieczni teologowie mówią na przykład, że gwiazdy są utrzymywane na firmamencie niebieskim przez aniołów, będących gwarancją ich stabilności, to chcą przede wszystkim ukazać, że kosmos pozostaje w ścisłej relacji z Bogiem. Tego typu relacyjność wyraził w późniejszym okresie Michał Anioł w swojej interpretacji tajemnicy stworzenia przedstawionej na freskach Kaplicy Sykstyńskiej²⁹. Ich motywem przewodnim jest zapoczątkowana suwerennie przez Boga i przedłużająca się w dziejach relacja między Stwórcą i stworzeniem, w której uczestniczą także aniołowie wychodzący od Boga i spełniający Jego posłanie. Tym samym świat jest miejscem obecności Boga i już uczestniczy w Jego tajemnicy, którą człowiek powinien odkrywać i której może doświadczać przez wiarę i wynikające z niej działania. Także artysta przez swoją twórczość, odzwierciedlającą przywołane założenia teologiczne, partycypuje w dziele Boga i niejako dokonuje Jego uobecniania ze względu na człowieka.

logical view of matter, which can influence and successfully mould man.

An extension of Suger's theological-symbolic ideas with regard to church art is William Durand's work *Rationale divinatorum officiorum*, in part devoted to a theological discussion of individual elements of the church and its decoration, and thus showing their religious and spiritual significance²⁸.

The problem of creation understood as a relationship described here finds very particular use in figurative arts, especially painting and architecture. In Gothic art, God and the mysteries of salvation are portrayed in such a way that a certain immediacy of the bond between him, man and the world is clearly indicated. We could show many concrete expressions of this fact, but it is worth drawing attention to one, often misunderstood, iconographic detail which is generally overlooked in the interpretation of medieval art, namely the increasing presence of angels, especially in paintings. It not only serves to fill in somehow and illustrate God's heavenly surroundings, but contains an important message, referring to what has already been noted here. The Creator's relationship with the world is realised and, in a way, concretised through angels as God's messengers. The depiction of the heavenly beings aims at emphasising the immediacy, and even the mutual interpenetration, of the divine world and the created cosmic and human worlds. This corresponds not only to medieval theology, but also to revelation itself regarding the angelic world. When medieval theologians say, for example, that the stars are supported in the heavenly firmament by angels, who guarantee their stability, they want above all to show that the cosmos remains in close relationship with God. This kind of relationality was expressed later by Michelangelo in his interpretation of the mystery of creation depicted in the frescoes in the Sistine Chapel²⁹. Their leitmotif is the relationship, initiated independently by God and prolonged through history, between Creator and creation, in which the angels also participate, coming from God and carrying out his mission. Thus the world is the place of God's presence and already participates in his mystery, which man must discover and experience through faith and the resulting actions. The artist also participates in the work of God through his work, which reflects the above-mentioned theological assumptions, and in a way makes God present to man.

²⁸ Por. *Rationale divinatorum officiorum Guillelmi Duranti Liber I et II*, red. G.F. Freguglia, Città del Vaticano, 2001.

²⁹ Por. P. Gibert, *Quand les peintres lisaient la Bible. L'exégèse des peintres à la Renaissance*, Paris 2015, s. 157–167.

²⁸ Cf. *Rationale divinatorum officiorum Guillelmi Duranti Liber I et II*, ed. G.F. Freguglia, Città del Vaticano, 2001.

²⁹ Cf. P. Gibert, *Quand les peintres lisaient la Bible. L'exégèse des peintres à la Renaissance*, Paris 2015, pp. 157–167.

The creator of things

One of the elements of the doctrine of creation, in addition to those already mentioned here, is *productio rerum*, or the creation of concrete things, since creation is *prima corporalis creaturae productio*³⁰. Hence, if God created the world, because only he can create, that is, make things out of nothing, then he must also have some share in the creation of all that is in the world. The Fathers of the Church already accepted this assumption in their explanation of the six days of creation (*Hexaemeron*), but this aspect of the doctrine of creation was not the most important for them³¹. This question became somewhat more important in medieval theology, although scholars of that period were more passionate about the problem of the creation of the world as a whole, especially its temporal aspect, which is confirmed by the extensive work of St. Thomas Aquinas. Medieval theologians were less concerned with finding an answer to the question of how the individual elements of the created world emerged, with the exception of the origin of the soul, to which they devoted particular attention, proving its direct creation by God. Gradually, however, as the natural sciences began to emerge and consolidate, the question of the emergence of concrete things became increasingly important. Mathematics began to interact with the natural sciences and was also incorporated into the interpretation of the world and the understanding of its shape and the phenomena occurring within it. In a way, this was already connected with the earlier theological and aesthetic issues, in which the Pythagorean motif of number was present, as already noted above. However, this issue did not lead to more serious research in the field of theological aesthetics.

Such issues were very soon reflected in an interesting, though little noticed or even misinterpreted iconographic motif, that of the “God of geometry” (*Deus geometra*). François Boespflug has recently devoted a very significant monograph to this issue, showing in detail how this motif developed from the 9th century to the 19th³². If in its initial phase, virtually until Michelangelo, the depiction of God the Creator combined all the above-mentioned elements of the theology of creation, especially its relational character (which the artists achieved by means of a theocentric perspective, taking as their point of departure the majesty of God appearing through

³⁰ Cf. Thomas Aquinas, as in footnote. 23, I q. 65 a. 3.

³¹ Cf. Y. Congar, *Le theme du Dieu créateur et les explications de l'Hexaemeron dans la tradition chrétienne*, in: *L'homme devant Dieu. Mélanges offerts au P. Henri de Lubac*, vol. 1, Paris 1964, pp. 189–222.

³² Cf. F. Boespflug, *Dieu au compas. Histoire d'une motif et de ses usages*, Paris 2017; cf. idem, *Le Créateur au compas. Deus geometra dans l'art d'Occident (IX^e–XIX^e siècle)*, “Micrologus” 19 (2011), pp. 113–130.

Twórca rzeczy

Jednym z elementów doktryny stworzenia, obok już tutaj wspomnianych, jest *productio rerum*, czyli tworzenie konkretnych rzeczy, skoro stworzenie jest *prima corporalis creaturae productio*³⁰. Jeśli więc Bóg stworzył świat, bo tylko On może stwarzać, czyli czynić z niczego, to musi mieć także jakiś udział w powstaniu tego wszystkiego, co jest na świecie. Już ojcowie Kościoła przyjmowali to założenie w swoich wyjaśnieniach sześciu dni stworzenia (*Hexaemeron*), ale akurat ten aspekt doktryny stworzenia nie był dla nich najważniejszy³¹. Nieco większego znaczenia nabrało to zagadnienie w teologii średniowiecznej, chociaż ówczesnych uczonych bardziej pasjonował problem powstania świata jako całości, zwłaszcza jego aspekt czasowy, co znajduje potwierdzenie w rozległym dziele św. Tomasza z Akwinu. Mniej zajmowało średniowiecznych teologów szukanie odpowiedzi na pytanie, jak wyłoniły się poszczególne elementy świata stworzonego, z wyjątkiem powstania duszy, której poświęcili wyjątkową uwagę, dowodząc jej bezpośredniego stworzenia przez Boga. Stopniowo jednak, w miarę, jak zaczęły się rodzić i konsolidować nauki przyrodnicze, zagadnienie powstania konkretnych rzeczy nabierało coraz większego znaczenia. Z naukami przyrodniczymi zaczęła współdziałać matematyka, która również została włączona w dzieło interpretacji świata oraz rozumienia jego kształtu i zachodzących w nim zjawisk. W jakiś sposób łączyło się to już z wcześniejszymi kwestiami teologiczno-estetycznymi, w których był obecny pitagorejski wątek liczby, jak zostało już wyżej zauważone. Zagadnienie to nie przełożyło się jednak na poważniejsze poszukiwania z zakresu estetyki teologicznej.

Kwestie tego typu bardzo szybko znalazły odzwierciedlenie w ciekawym, choć mało zauważanym albo w ogóle błędnie interpretowanym wątku ikonograficznym, jakim jest motyw „Boga geometry” (*Deus geometra*). Bardzo znaczącą monografię poświęcił ostatnio tej problematyce François Boespflug, wnikliwie ukazujący, w jaki sposób rozwijał się ten motyw od IX do XIX wieku³². Jeśli w fazie początkowej, jeszcze właściwie do Michała Anioła, obrazowanie Boga Stwórcy łączy w sobie wszystkie wspomniane wyżej elementy teologii stworzenia, zwłaszcza jego charakter relacyjny (co artyści osiągnęli za pośrednictwem przyjmowanej za punkt wyjścia perspektywy

³⁰ Por. Tomasz z Akwinu, jak przyp. 23, I q. 65 a. 3.

³¹ Por. Y. Congar, *Le theme du Dieu créateur et les explications de l'Hexaemeron dans la tradition chrétienne*, w: *L'homme devant Dieu. Mélanges offerts au P. Henri de Lubac*, t. 1, Paris 1964, s. 189–222.

³² Por. F. Boespflug, *Dieu au compas. Histoire d'une motif et de ses usages*, Paris 2017; por. idem, *Le Créateur au compas. Deus geometra dans l'art d'Occident (IX^e–XIX^e siècle)*, “Micrologus” 19 (2011), s. 113–130.

teocentrycznej, wychodząc od stawiania na pierwszym miejscu ukazującego się w stworzeniu Majestatu Boga), to już na przełomie XV i XVI wieku zdobywa przewagę bardziej jednostronne widzenie w tajemnicy stworzenia tylko aspektu sprawczego działania Bożego, tak że w końcu Bóg okazuje się tylko jednym z „działaczy” w świecie. Ze Stwórcy transcendentnego staje się twórcą świata w świecie, a więc także częścią immanentnych procesów światowych. Ciągłe jeszcze dzierży pierwszeństwo jako absolutny Rozum, ale znaczenie tego pierwszeństwa dramatycznie się kurczy. Materia w takim ujęciu staje się już tylko bezkształtnym i biernym tworzywem, w którym podlega jeszcze działaniu Bożemu, ale traci swoją pierwotną dobroć i nośność symboliczną, ponieważ wyłania się dopiero w procesie odpowiedniego przekształcenia, któremu zostaje poddana. Z czasem traci też swoją nośność symboliczną, która, nawet jeśli jest jeszcze uwzględniana, to tylko w kluczu konwencji, odległej już od swoich pierwotnych znaczeń, które pozwalała odkrywać teologia.

Za sprawą Kartezjusza (1596–1650), uznawanego później niemal za wyrocznię w filozofii oświeceniowej, następuje całkowite zdetronizowanie Boga Stwórcy, a jego miejsce zajmuje człowiek „władca i posiadacz natury”, jak zapisał francuski filozof w *Rozprawie o metodzie* (1637 r.). Niestety, teologia w okresie oświecenia, oczywiście nie tylko ze swojej winy, nie zdołała nawiązać twórczego dialogu z nowymi prądami filozoficznymi i osiągnięciami naukowymi, czego wyrazem jest między innymi znaczący regres teologii stworzenia. Teologowie nie umieli, i jest to prawdą także dzisiaj, zharmonizować teologii stworzenia z wyłaniającym się nowym obrazem świata³³. Tym samym w znacznej mierze zakończyło się jej realne oddziaływanie na rozumienie materii, które przeszło pod wyłączną dyspozycję nauk przyrodniczych. Sprawa pogłębiła się jeszcze w XIX wieku, z chwilą pojawienia się materializmu i pozytywizmu. Może tylko w okresie romantyzmu podjęto próbę bardziej religijnego spojrzenia na materię, ale szybko utraciła ona mozolnie odzyskiwane znaczenie. Właściwie do dzisiaj arbitralny sąd wydany przez Marksa, według którego zagadnienie stworzenia ma takie samo znaczenie dla człowieka, jak bajki dla dzieci, ciąży nad tą kwestią. Przekonanie to wpłynęło także na sztukę oraz na rozumienie w jej ramach tematu materii. Ze szlachetnego przedmiotu, którym była materia na mocy stworzenia, czyli relacji z Bogiem, posiadanej dzięki Niemu racjonalności i nośności symbolicz-

creation), then already at the turn of the fifteenth and sixteenth centuries a more one-sided vision of the mystery of creation as an aspect of God's causal action becomes predominant, so in the end God turns out to be only one of the “agents” in the world. From being the transcendent Creator, he becomes the creator of the world in the world, and thus also a part of immanent world processes. He still remains supreme as absolute Reason, but the significance of that supremacy shrinks dramatically. From this point of view matter becomes only formless and passive material, which is still subject to the actions of God, but it loses its original goodness and symbolic capacity because it emerges only in the process of the appropriate transformation to which it is subjected. With time, it also loses its symbolic capacity, which, even if it is still taken into account, is only present in a conventional sense, already distant from its original meanings which theology allowed to be discovered.

For Descartes (1596–1650), later regarded almost as an oracle of Enlightenment philosophy, God, the Creator, is completely dethroned and his place is taken by man, “the lord and possessor of nature”, as the French philosopher wrote in his *Discourse on Method* (1637). Unfortunately, theology in the period of the Enlightenment, obviously not only through fault of its own, did not manage to establish a creative dialogue with the new philosophical currents and scientific achievements, which is reflected, among others, by a significant regression in the theology of creation. Theologians were not able to reconcile the theology of creation with the newly emerging worldview, and this is still the case today³³. Thus ended, for the most part, its real influence on the understanding of matter, which came under the exclusive disposition of the natural sciences. The issue was further aggravated in the 19th century with the emergence of materialism and positivism. Perhaps only in the Romantic period was there an attempt to take a more religious view of matter, but it soon lost its painstakingly regained significance. In fact, to this day the arbitrary judgement made by Marx, according to which the question of creation has as much significance for man as children's stories, looms over this question. This conviction also influenced art and its understanding of the subject of matter. From a valuable thing, which matter had been by virtue of its creation, i.e. its relation to God, its rationality and symbolic capacity, it became a passive and even dark material which needed a human being, as only through their action

³³ Przejawem tego braku jest dzisiaj dyskusja nad błędnie postawioną alternatywą „ewolucja czy stworzenie?”. Tak ustawili zagadnienie myśliciele zmagający się z fundamentalizmem biblijnym. Problem sytuuje się jednak na zupełnie innym poziomie. Por. E. McMullin, *Ewolucja i stworzenie*, tłum. J. Rodzeń, Kraków 2014.

³³ A sign of this deficiency today is the discussion of the mistaken alternative “evolution or creation?” This is how thinkers struggling with biblical fundamentalism framed the issue. However, the problem lies on a completely different level. Cf. E. McMullin, *Ewolucja i stworzenie* [Evolution and Creation], transl. J. Rodzeń, Kraków 2014.

could it become something and thus acquire some value and meaning. The artist, from being a discoverer of God in matter, became a craftsman who tries to record his convictions in art, and not the truth of things, and thus matter serves them only as the material for their subjective statements.

Following the above analysis, one can say that in modern art matter has been completely deprived of light, which was guaranteed by its very creation, initiated by God by introducing light into the darkness of the primeval chaos, as we read in the first description of creation in the Book of Genesis (1:3). Matter became something meaningful when God subjected the primordial chaos to his action, bringing it into relation with his divine light; through his words: "Let there be light", matter acquired a sublime meaning; thus it is only in relation to the authentic theology of creation that it acquires its proper significance and can become suitable material for the artist who transforms it according to criteria of beauty that have their archetype in the eternal beauty of God himself. This conclusion is not new; it has already appeared many times in critical views of modern and contemporary art. In various studies of that art and its premises carried out in the 20th century, it has already been sufficiently proven and emphasised that modern art has lost its "centre" and "light", and thus sinks into darkness, returning, as it were, to the original chaos³⁴. Although this finding is not new, it deserves attention and further critical reflection.

Conclusion

The history of the relationship between the theology of creation and matter outlined here may seem troubling and lead to unfavourable conclusions for contemporary art. However, one should not be pessimistic. The elements of optimism are first of all brought by art itself, which, in spite of obstacles, seeks to express everything we have discussed in the context of the theology of creation in the ancient and medieval period. There are numerous examples, but here I will confine myself to mentioning the relationship between the theology of creation and matter and flesh, which was expressed in his art by Marc Chagall (1887–1985)³⁵. A similar message was conveyed by Georges Rouault (1871–1958) in his landscapes³⁶.

The contemporary search for the sacred in art and in artistic creativity in general, that sacred which is also closely linked to the manifold presence of God in the

nej, stała się biernym, a nawet mrocznym materiałem, który potrzebuje człowieka, aby dopiero dzięki jego działaniu stać się czymś, a tym samym nabrać jakiejś wartości i wymowy. Artysta z odkrywcy Boga w materii stał się rzemieślnikiem, który w sztuce usiłuje utrwalić swoje przekonania, a nie prawdę rzeczy, a tym samym materia służy mu jedynie za tworzywo jego subiektywnych wypowiedzi.

Nawiązując do przeprowadzonych wyżej analiz, można powiedzieć, że w sztuce nowożytnej materia została w najwyższym stopniu pozbawiona światła, które jej gwarantowało samo jej powstanie, zapoczątkowane przez Boga wprowadzeniem światła w mrok pierwotnego chaosu, jak czytamy w pierwszym opisie stworzenia w Księdze Rodzaju (1, 3). Materia stała się czymś znaczącym, gdy Bóg poddał swojemu działaniu pierwotny chaos, odnosząc go do swojego boskiego światła; dzięki Jego słowom: „Niechaj się stanie światłość” materia nabrała wzniesłego znaczenia, dlatego też tylko w odniesieniu do autentycznej teologii stworzenia zyskuje ona właściwą wymowę i może stać się odpowiednim tworzywem dla artysty, który ją przekształca według kryteriów piękna, mających swój archetyp w wiecznym pięknie samego Boga. Wniosek ten nie jest nowy, pojawił się już wielokrotnie w krytycznych spojrzeniach na sztukę nowożytną i współczesną. W rozmaitych analizach tej sztuki i jej założeń prowadzonych w XX wieku zostało już wystarczająco uzasadnione i podkreślone, że sztuka nowożytna utraciła „centrum” i „światło”, a tym samym pogrążyła się w mroku, powracając niejako do pierwotnego chaosu³⁴. Mimo iż wniosek nie jest nowy, zasługuje na uwagę i dalszą refleksję krytyczną.

Zakończenie

Zarysowane tutaj dzieje relacji między teologią stworzenia i materią mogą wydawać się niepokojące oraz prowadzić do niekorzystnych dla sztuki współczesnej konkluzji. Nie należy być wszakże pesymistą. Pierwiastki optymizmu przynosi najpierw sama sztuka, która mimo przeszkód szuka wyrażenia tego wszystkiego, o czym mówiliśmy w kontekście teologii stworzenia w okresie starożytnym i średniowiecznym. Przykłady można mnożyć, ale w tym miejscu ograniczę się do wspomnienia relacji między teologią stworzenia a materią i ciałem, które wyraził w swojej sztuce Marc Chagall (1887–1985)³⁵. Podobne przesłanie zawarł w swoich pejzażach Georges Rouault (1871–1958)³⁶.

³⁴ Cf. H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg 1998.

³⁵ Cf. S. Forestier, N. Hazan-Brunet, E. Kuzmina, *Chagall. Viaggio nella Bibbia. Studi inediti e gouaches*, Milano 2014.

³⁶ Cf. J. Maritain, *Georges Rouault*, New York 1952.

³⁴ Por. H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg 1998.

³⁵ Por. S. Forestier, N. Hazan-Brunet, E. Kuzmina, *Chagall. Viaggio nella Bibbia. Studi inediti e gouaches*, Milano 2014.

³⁶ Por. J. Maritain, *Georges Rouault*, New York 1952.

Budzi autentyczne uznanie dzisiejsze poszukiwanie sacrum w sztuce i w twórczości artystycznej w ogólności, tego sacrum, które ściśle łączy się także z wieloraką obecnością Boga w świecie³⁷. Na pewno estetyka światła zyskuje dzisiaj coraz bardziej na znaczeniu, a to łączy ją na nowo z samym początkiem tajemnicy stworzenia³⁸. Na uwagę zasługuje odradzanie się teologii stworzenia, która wychodzi poza wąskie interesowanie się jedynie „produkcją rzeczy”, a tym samym zmierza do nadania nowego znaczenia materii i cielesności człowieka, łącznie z tym, że powraca do uwzględniania także estetyki teologicznej i szukania w teologii „drogi piękna” (*via pulchritudinis*). Niewątpliwie znaczenie należy także nadać temu nurtowi teologicznemu, który stara się określić, na czym miałyby w nowych czasach polegać ukazanie sacrum w sztuce i w jaki sposób mogłaby ona podjąć tematy religijne, które w ciągu wieków starała się w ramach właściwych dla siebie możliwości interpretować³⁹. Jakkolwiek wiele pozostaje do zrobienia, nowe perspektywy, skłaniające także do optymizmu, zostały już otwarte, chociaż czekają jeszcze na rozwinięcie i skonkretyzowanie zarówno w teologii, jak i w sztuce.

Streszczenie

Niemal od samego początku wiara Kościoła włączyła sztukę w jej rozmaitych formach wyrazu w proces interpretacji doktryny. Stosunkowo szybko uwzględniła w tym procesie dogmat stworzenia, czyli powołania świata do istnienia przez Boga. Na początku, w polemice ze starożytnymi tendencjami manichejskimi, dogmat ten przyczynił się do pozytywnego spojrzenia na materię, a tym samym na możliwość jej wykorzystania w dziedzinie religii: skoro pochodzi ona od Boga, nie może być przeszkodą w oddawaniu Mu czci. Z biegiem czasu także sam temat stworzenia został uwzględniony w sztuce, przede wszystkim przez to, że kształtował estetykę chrześcijańską, która zawsze jakoś odzwierciedlała zasadnicze pierwiastki chrześcijańskiej wizji świata i materii: blask, proporcję, harmonię. Teologowie scholastyczni w średniowieczu zwrócili uwagę na to, że estetyka, nawiązując do stwórczego dzieła Boga, może spełniać służebną rolę w powrocie człowieka do Boga, dzięki temu, że podnosi jego ducha ku Stwórcy. W okresie średniowiecza wszedł do sztuki także motyw Boga Stwórcy zwłaszcza jako Twórcy wszystkiego. Pod wpływem tendencji oświeceniowo-pozytywistycznych materia straciła swoją nośność symboliczno-teologiczną, stając się tylko tworzywem danym do dyspozycji człowiekowi, a tym samym motyw stworzenia zniknął ze sztuki. Oznacza

³⁷ Por. *Metafizyka obecności. Inspiracje religijne w dziełach artystów krakowskich 2000–2019*, red. B. Stano, A. Dąca, Kraków 2019.

³⁸ Por. G. Mariani, *La luce*, Roma 2005.

³⁹ Por. *Morfologia sztuki. Współczesne oblicza transcendencji. Międzynarodowe sympozjum. Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, Wydział Rzeźby, 1–2 grudnia 2016*, Kraków 2019.

world, inspires genuine appreciation³⁷. Certainly, the aesthetics of light is gaining more and more importance today, and this reconnects it with the very beginning of the mystery of creation³⁸. It is worth noting the resurgence of a theology of creation that goes beyond a narrow interest in the mere “production of things” and thus seeks to give new meaning to matter and human corporeality, including a return to the inclusion of theological aesthetics and a search for a “path of beauty” in theology (*via pulchritudinis*). Undoubtedly, it is also important to note the importance of the theological current that tries to determine what it would be like in the new era to show the sacred in art and how art could take up religious themes, which it has tried over the centuries to interpret within the confines of its own capacities³⁹. While much remains to be done, new and encouraging perspectives have already been opened up, although they still need to be developed and fleshed out in both theology and art.

Abstract

Almost from its very beginning, the faith of the Church incorporated art in its various forms of expression into the process of interpreting its doctrine. Quite quickly the Church included in this process the dogma of creation, i.e. the calling of the world into existence by God. At first, in polemic against ancient Manichaeism tendencies, this dogma contributed to a positive view of matter, and thus to the possibility of using it in the realm of religion: since it comes from God, it cannot be an obstacle to worshipping him. Over time, the theme of creation itself was also incorporated into art, above all because it shaped Christian aesthetics, which always in some way reflected the essential elements of the Christian vision of the world and matter: radiance, proportion, harmony. Scholastic theologians in the Middle Ages drew attention to the fact that aesthetics, referring to the creative work of God, can play a supportive role in man's return to God, thanks to the fact that it lifts his spirit towards the Creator. In the Middle Ages the motif of God the Creator, especially as the Creator of all things, also appeared in art. Under the influence of Enlightenment and positivist tendencies, matter lost its symbolic and theological bearing, becoming

³⁷ Cf. *Metafizyka obecności. Inspiracje religijne w dziełach artystów krakowskich 2000–2019* [*The Metaphysics of Presence. Religious Inspirations in the Works of Krakow Artists 2000–2019*], eds. B. Stano, A. Dąca, Kraków 2019.

³⁸ Cf. G. Mariani, *La luce*, Roma 2005.

³⁹ Cf. *Morfologia sztuki. Współczesne oblicza transcendencji. Międzynarodowe sympozjum. Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, Wydział Rzeźby, 1–2 grudnia 2016* [*The Morphology of Art. Modern Faces of Transcendence. The International Symposium. Jan Matejko Academy of Fine Arts, Faculty of Sculpture, 1–2 December 2016*], Kraków 2019.



Stanisław Rodziński, *Na wsi*, 1997, własność i fot. Janusz Królikowski

Stanisław Rodziński, *In the countryside*, 1997, ownership and photo by Janusz Królikowski

only a material made available to man, and thus the motif of creation disappeared from art. This means that there is a need to search for the possibility of including the truth about creation in art.

Keywords: Creator, creation, dogma, art, matter, aesthetics, light

Fr. prof. dr hab. Janusz Królikowski
Pontifical University of John Paul II in Krakow
tel.: +48 502 179 223
e-mail: jkroliko@poczta.onet.pl

Translated by Monika Mazurek

to, że zachodzi potrzeba poszukiwania możliwości włączenia prawdy o stworzeniu do sztuki.

Słowa kluczowe: Stwórca, stworzenie, dogmat, sztuka, materia, estetyka, światło

ks. prof. dr hab. Janusz Królikowski
Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
tel.: +48 502 179 223
e-mail: jkroliko@poczta.onet.pl

Bibliografia

- Agnoli F., *Roberto Grossatesta. La filosofia della luce*, Bologna 2007.
- Baschet J., *L'iconographie médiévale*, Paris 2008.
- Biffi I., *Mirabile medioevo*, Milano 2009.
- Boespflug F., *Dieu au compas. Histoire d'une motif et de ses usages*, Paris 2017.
- Boespflug F., *Dieu et ses images*, Paris 2017.
- Boespflug F., *Dottrina delle immagini, immagini della dottrina. Meditazione storico-teologica*, w: *La sapienza del cuore. Omaggio a Enzo Bianchi*, Torino 2013.
- Boespflug F., *Le Créateur au compas. Deus geometra dans l'art d'Occident (IXe–XIXe siècle)*, „Micrologus” 19 (2011).
- Chenu M.-D., *La teologia nel dodicesimo secolo*, Milano 1986.
- Chenu M.-D., *Teologia materii. Cywilizacja techniczna i duchowość chrześcijańska*, tłum. O. Scherner, Paris 1969.
- Congar Y., *Le theme du Dieu créateur et les explications de l'Hexaemeron dans la tradition chrétienne*, w: *L'homme devant Dieu. Mélanges offerts au P. Henri de Lubac*, t. 1, Paris 1964.
- Cuttini E., *Ars*, w: *Dizionario bonaventuriano. Filosofia, teologia, spiritualità*, red. E. Caroli, Padova 2008.
- Jan Damasceniński, *II mowa obronna przeciw tym, którzy odrzucają święte obrazy (Contra imaginum calumniatores)*, 13–14 [tłum. M.M. Dylewska], „VoxPatrum” 25 (2005) t. 48.
- Del Zotto C., *La teologia dell'immagine in San Bonaventura*, Vicenza 1977.
- Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln*, red. L. Baur, Münster 1912.
- Duby G., *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980–1420*, tłum. K. Dolatowska, Warszawa 1997.
- Eco U., *Il problema estetico in San Tommaso*, Torino 1956.
- Forestier S., Hazan-Brunet N., Kuzmina E., *Chagall. Viaggio nella Bibbia. Studi inediti e gouaches*, Milano 2014.
- Gibert P., *Quand les peintres lisaient la Bible. L'exégèse des peintres à la Renaissance*, Paris 2015.
- Gilson E., *Saint Bernard. Un itinéraire de retour à Dieu*, Paris 2011.
- Guglielmo di Saint-Thierry, Bernardo di Chiaravalle, Pietro Abelardo. Una controversia teologica del XII secolo*, red. F. Troncarelli, Brescia 2010.
- von Harnack A., *Das Wesen des Christentums. Sechzehn Vorlesungen vor Studiereden aller Fakultäten im Wintersemester 1899–1900 an der Universität Berlin*, Leipzig 1901.
- Hugo W., *Katedra Marii Panny w Paryżu*, tłum. H. Szumańska-Gross, Warszawa 2005.
- Hugon ze Świętego Wiktora, *Didascalicon czyli co i jak czytać*, tłum. P. Pludra-Żuk, wstęp J. Soszyński, komentarz P. Pludra-Żuk, J. Soszyński, Warszawa 2017.
- Królikowski J., *L'aspetto soteriologico del manicheismo primitivo e le possibili cause della sua attrattiva*, w: *Pagani e cristiani alla ricerca della salvezza (secoli I–III). XXXIV Incontro di studiosi dell'antichità cristiana, Roma, 5–7 maggio 2005*, Roma 2006.

Bibliography

- Agnoli F., *Roberto Grossatesta. La filosofia della luce*, Bologna 2007.
- Baschet J., *L'iconographie médiévale*, Paris 2008.
- Biffi I., *Mirabile medioevo*, Milano 2009.
- Boespflug F., *Dieu au compas. Histoire d'une motif et de ses usages*, Paris 2017.
- Boespflug F., *Dieu et ses images*, Paris 2017.
- Boespflug F., *Dottrina delle immagini, immagini della dottrina. Meditazione storico-teologica*, in: *La sapienza del cuore. Omaggio a Enzo Bianchi*, Torino 2013.
- Boespflug F., *Le Créateur au compas. Deus geometra dans l'art d'Occident (IX^e–XIX^e siècle)*, „Micrologus” 19 (2011).
- Chenu M.-D., *La teologia nel dodicesimo secolo*, Milano 1986.
- Chenu M.-D., *Teologia materii. Cywilizacja techniczna i duchowość chrześcijańska [Théologie de la matière. Civilisation technique et spiritualité chrétienne]*, transl. O. Scherner, Paris 1969.
- Congar Y., *Le theme du Dieu créateur et les explications de l'Hexaemeron dans la tradition chrétienne*, in: *L'homme devant Dieu. Mélanges offerts au P. Henri de Lubac*, vol. 1, Paris 1964.
- Cuttini E., *Ars*, in: *Dizionario bonaventuriano. Filosofia, teologia, spiritualità*, ed. E. Caroli, Padova 2008.
- John Damascene, *Apologia of St John Damascene Against Those Who Decry Holy Images Part II*, transl. Mary H. Allies, London: Thomas Baker, 1898. [orig. Jan Damasceniński *II mowa obronna przeciw tym, którzy odrzucają święte obrazy (Contra imaginum calumniatores)*, 13–14 (transl. M.M. Dylewska), „VoxPatrum” 25 (2005), vol. 48].
- Del Zotto C., *La teologia dell'immagine in San Bonaventura*, Vicenza 1977.
- Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln*, ed. L. Baur, Münster 1912.
- Duby G., *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980–1420 [Le Temps des cathédrales. L'Art et la société (980–1420)]*, transl. K. Dolatowska, Warszawa 1997.
- Eco U., *Il problema estetico in San Tommaso*, Torino 1956.
- Forestier S., N. Hazan-Brunet, E. Kuzmina, *Chagall. Viaggio nella Bibbia. Studi inediti e gouaches*, Milano 2014.
- Gibert P., *Quand les peintres lisaient la Bible. L'exégèse des peintres à la Renaissance*, Paris 2015.
- Gilson E., *Saint Bernard. Un itinéraire de retour à Dieu*, Paris 2011.
- Guglielmo di Saint-Thierry, Bernardo di Chiaravalle, Pietro Abelardo. Una controversia teologica del XII secolo*, ed. F. Troncarelli, Brescia 2010.
- von Harnack A., *Das Wesen des Christentums. Sechzehn Vorlesungen vor Studiereden aller Fakultäten im Wintersemester 1899–1900 an der Universität Berlin*, Leipzig 1901.
- Hugh of Saint Victor, *Didascalicon czyli co i jak czytać [Didascalicon de studio legendi]*, transl. P. Pludra-Żuk, introduction J. Soszyński, comments P. Pludra-Żuk, J. Soszyński, Warszawa 2017.

- Hugo V., *Katedra Marii Panny w Paryżu* [*Notre-Dame de Paris*], transl. H. Szumańska-Gross, Warszawa 2005.
- Królíkowski J., *L'aspetto soteriologico del manicheismo primitivo e le possibili cause della sua attrattiva*, w: *Pagani e cristiani alla ricerca della salvezza (secoli I–III). XXXIV Incontro di studiosi dell'antichità cristiana, Roma, 5–7 maggio 2005*, Roma 2006.
- Leclercq J., *Essais sur l'esthétique de S. Bernard*, „Studi Medievali” 9 (1968).
- Łukaszuk T.D., *Ikona w życiu, w wierze i w teologii Kościoła* [*The Icon in the Life, Faith, and Theology of the Church*], Kraków 2002.
- Mâle E., *Religious Art in France XIII Century*, transl. Dora Nussey, London and New York, 1913, [orig. *L'art religieux du XIII siècle en France*], Paris 1922.
- Mariani G., *La luce*, Roma 2005.
- Maritain J., *Georges Rouault*, New York 1952.
- McMullin E., *Ewolucja i stworzenie* [*Evolution and Creation*], transl. J. Rodzeń, Kraków 2014.
- Metafizyka obecności. Inspiracje religijne w dziełach artystów krakowskich 2000–2019* 2019 [*The Metaphysics of Presence. Religious Inspirations in the Works of Krakow Artists 2000–2019*], eds. B. Stano, A. Dacia, Kraków 2019.
- Mews C.J., *Bernard of Clairvaux and Peter Abelard*, in: *A Companion to Bernard of Clairvaux*, ed. B.P. McGuire, Leiden–Boston 2011.
- Morfologia sztuki. Współczesne oblicza transcendencji. Międzynarodowe sympozjum. Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, Wydział Rzeźby, 1–2 grudnia 2016 r.* [*The Morphology of Art. Modern Faces of Transcendence. The International Symposium. Jan Matejko Academy of Fine Arts, Faculty of Sculpture, 1–2 December 2016*], Kraków 2019.
- Rationale divinatorum officiorum Guillelmi Duranti Liber I et II*, ed. G.F. Freguglia, Città del Vaticano, 2001.
- Schönborn Ch., *Ikona Chrystusa* [*Die Christus-Ikone*], transl. W. Szymona, Poznań 2001.
- Sedlmayr H., *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg 1998.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, vol. 2: *Estetyka średniowieczna* [*History of Philosophy. Vol. 2: Medieval Aesthetics*], Warszawa 1988.
- Tertullian, *De resurrectione carnis* 8, 2, in *Catechism of the Catholic Church* https://www.vatican.va/archive/ENG0015/_INDEX.HTM, point 1015 [orig. *Katechizm Kościoła katolickiego*, Poznań 2002, no. 1015].
- Thomas Aquinas, *Summa theologiae* I q. 5 a. Se4 ad 1.
- Verger J., Jolivet J., *Bernardo e Abelardo, Il chiostro e la scuola*, Milano 1989.
- Wąsek D., *Koncepcja teologii Piotra Abelarda* [*Peter Abelard's Conception of Theology*], Kraków 2010.
- Zambruno P.S., *La bellezza che salva. L'estetica di Tommaso d'Aquino*, Napoli 2008.
- Leclercq J., *Essais sur l'esthétique de S. Bernard*, „Studi Medievali” 9 (1968).
- Łukaszuk T.D., *Ikona w życiu, w wierze i w teologii Kościoła*, Kraków 2002.
- Mâle E., *L'art religieux du XIII siècle en France*, Paris 1922.
- Mariani G., *La luce*, Roma 2005.
- Maritain J., *Georges Rouault*, New York 1952.
- McMullin E., *Ewolucja i stworzenie*, tłum. J. Rodzeń, Kraków 2014.
- Metafizyka obecności. Inspiracje religijne w dziełach artystów krakowskich 2000–2019*, red. B. Stano, A. Dacia, Kraków 2019.
- Mews C.J., *Bernard of Clairvaux and Peter Abelard*, w: *A Companion to Bernard of Clairvaux*, red. B.P. McGuire, Leiden–Boston 2011.
- Morfologia sztuki. Współczesne oblicza transcendencji. Międzynarodowe sympozjum. Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, Wydział Rzeźby, 1–2 grudnia 2016 r.*, Kraków 2019.
- Rationale divinatorum officiorum Guillelmi Duranti Liber I et II*, red. G.F. Freguglia, Città del Vaticano, 2001.
- Schönborn Ch., *Ikona Chrystusa*, tłum. W. Szymona, Poznań 2001.
- Sedlmayr H., *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg 1998.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 2: *Estetyka średniowieczna*, Warszawa 1988.
- Tertullian, *De resurrectione carnis* 8, 2, w: *Katechizm Kościoła katolickiego*, Poznań 2002, nr 1015.
- Tomasz z Akwinu, *Summa theologiae* I q. 5 a. 4 ad 1.
- Verger J., Jolivet J., *Bernardo e Abelardo, Il chiostro e la scuola*, Milano 1989.
- Wąsek D., *Koncepcja teologii Piotra Abelarda*, Kraków 2010.
- Zambruno P.S., *La bellezza che salva. L'estetica di Tommaso d'Aquino*, Napoli 2008.

Maria Nitka

Akademia Sztuk Pięknych

im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

Semantyka marmuru w teorii i praktyce polskiej rzeźby sakralnej w drugiej połowie XIX wieku

DOI: 10.15584/setde.2020.13.3

Biały marmur to najważniejszy i najbardziej pożądanym materiał rzeźbiarski w XIX stuleciu. Preferowanie tego kamienia, jak i jego semantyka w „wieku historii” zrodziły się ze znacznie starszej tradycji. Już w starożytności uważano go za jeden z najszlachetniejszych materiałów rzeźby, szczególnie ceniąc ten zdalny do wykonywania figur, zwany „statuario”¹. To właśnie on stał się surowcem, z którego w większości wykuto odkrywane w nowożytności figury greckich i rzymskich bogów². W sztuce nowożytnej ceniono zwłaszcza marmur z Carrary. Pisał o nim już Giorgio Vasari: „w górach Carrary koło Karfagnany, blisko gór Luni wydobywa się różne rodzaje marmurów. [...] przede wszystkim gatunek marmurów najbielszych o mlecznym tonie, łatwych w obróbce i doskonałych do rzeźbienia figur”³. To ten marmur stał się materialem dla najsłynniejszych przedstawień sztuki religijnej renesansu i baroku, obrabiany przez dłuta Michała Anioła i Giana Lorenza Berniniego⁴.

Swą prawdziwą apoteozę biały marmur zawdzięcza ojcu historii sztuki, Johannowi Joachimowi Winckelmannowi, dla którego stał się on synonimem uniwersalnego piękna antycznej rzeźby⁵. Wedle auto-

¹ T.J. Żuchowski, *Poskromienie materii. Michał Anioł, Bernini, Canova*, Poznań 2011, s. 13–29.

² W epoce nowożytnej odkrywano głównie rzeźby marmurowe, figury wykonane z brązu zostały w większości odkryte później. C.C. Mattusch, *In Search of the Greek Bronze Original*, „Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes” 1, 2002, s. 99–115. JSTOR, www.jstor.org/stable/4238448. [dostęp 10.12.2020].

³ G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, tłum. K. Estreicher, t. 1, Warszawa–Kraków 1980, s. 98. Zob. też: K. Mikocka-Rachubowa, *Marmur w rzeźbie epoki „Grand Tour”*, w: *Materiał rzeźby. Między techniką a semantyką, /Material of Sculpture. Between technics and semantics*, red. A. Lipińska, Wrocław 2009, s. 489–503.

⁴ Żuchowski 2011, jak przyp. 1, s. 53–213.

⁵ Zob. M. Wagner, *Reinheit und Gefährdung. Weißer Marmor als ästhetische und ethnische Norm*, w: *Materiał rzeźby 2009*, jak przyp. 3, s. 232–234. J.J. Winckelmann wielokrotnie analizował piękno białego marmuru, szczególnie ceniąc marmur paryjski. Podkreślał też, iż doskonała rzeźba antyczna nie ma polichromii. Opisuując posąg Diany z pozostałością kolorowej polichromii, wskazywał, że jest ona

Maria Nitka

Eugeniusz Geppert Academy

of Fine Arts in Wrocław

Semantics of marble in the theory and practice of Polish sacred sculpture in the second half of the 19th century

In the 19th century white marble was the most important and desirable sculptural material. The preference for this stone as well as its semantics in the “age of history” came from a much older tradition. Already in antiquity, it was considered one of the finest materials for sculpture, with the kind suitable for making figures, called “statuario”, being particularly prized¹. This was the material used to carve most of the statues of Greek and Roman gods discovered in modern times². Carrara marble was particularly valued in early modern art. Already Giorgio Vasari wrote about it: “in the mountains of Carrara in the Carfagnana, near to the heights of Luni, there are many varieties of marble... The most abundant kind is pure white and milky in tone; it is easy to work and quite perfect for carving into figures.”³. It is this marble that became the material for the most famous religious representations of Renaissance and Baroque art, carved by Michelangelo and Gian Lorenzo Bernini⁴.

White marble was given its true apotheosis by the father of art history, Johann Joachim Winckelmann, for whom it became synonymous with the universal beauty of ancient sculpture⁵. According to the author

¹ T.J. Żuchowski, *Poskromienie materii. Michał Anioł, Bernini, Canova* [*Taming the Matter. Michelangelo, Bernini, Canova*], Poznań 2011, pp. 13–29.

² In the early modern era it was mainly marble sculptures that were discovered, bronze statues were generally discovered later. C.C. Mattusch, *In Search of the Greek Bronze Original*, “Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes” 1, 2002, pp. 99–115. JSTOR, www.jstor.org/stable/4238448. [access date 10.12.2020].

³ G. Vasari, *Vasari on Technique*, transl. L. S. Maclehorse, New York 1907, p. 45. [Translator’s note: in the original text G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, transl. K. Estreicher, vol. 1, Warszawa–Kraków 1980, p. 98.] Cf. also K. Mikocka-Rachubowa, *Marmur w rzeźbie epoki “Grand Tour”* [*Marble in the Sculpture of the “Grand Tour” Era*], in: *Materiał rzeźby Między techniką a semantyką, /Material of Sculpture. Between Technics and Semantics*, ed. A. Lipińska, Wrocław 2009, pp. 489–503.

⁴ Żuchowski 2011, as in footnote 1, pp. 53–213.

⁵ Cf. M. Wagner, *Reinheit und Gefährdung. Weißer Marmor als ästhetische und ethnische Norm*, in: *Materiał rzeźby 2009*, as in footnote 3, pp. 232–234. J.J. Winckelmann frequently analysed the

of *The History of Ancient Art*, the ancient gods could fully display their beauty only in white marble because, as he wrote, “colour assists beauty; generally it heightens beauty and its forms, but it does not constitute it... As white is the colour which reflects the greatest number of rays of light... a beautiful body will, accordingly, be the more beautiful the whiter it is”⁶. Winckelmann’s readers, followers of his aesthetics and enthusiasts of ancient statues, unable to purchase original antique sculptures due to legal or financial constraints, ordered copies of them, among which those made in Carrara marble were among the most sought after⁷. White marble thus became the material identified with the beauty of sculpture, which, together with the statues made from it, created the canon of classical art.

The recognition of marble as the noblest of materials also found resonance in Polish thought on art and sculptural practice not only in the 18th century, but also in the following one. This study will attempt to show the semantics of marble in Polish sculpture in the long nineteenth century, especially in its second half. Starting from the presentation of the role and significance of marble in the classical sculptural theory and practice, it will be shown how it was used in the sculpture of the later period, when this coherent theory disintegrated, and instead of art harmoniously combining matter and ideas, a postulate of art liberated from matter and sensuality would be formulated, showing the world according to the “spirit”. The ground for this analysis will be sacred sculpture, the fullest embodiment of “spiritual art”. For Polish and other sculptors, the unquestionable centre of sacred art was Italy, especially Rome, which is why this article will focus on Polish artists who travelled to Italy. The question arises how the antinomy of the idealistic concept of art and its material embodiment in the raw material that was traditionally considered to be the most perfect, that is marble, was reflected in their theoretical statements and practical realisations.

The connection between white marble and Greek sculpture was emphasised by Józef Kremer, following the masters of art history. In his treatise *Ancient Greece and Its Art, Especially Sculpture* (1866–1867), he repeatedly mentioned marble as the most important

beauty of white marble, particularly valuing Parian marble. He also stressed that perfect antique sculpture had no polychromy. Describing a statue of Diana with remnants of coloured polychromy, he indicated that it was reminiscent of an “archaic style”. J.J. Winckelmann, *The History of Ancient Art*, transl. G.H. Lodge, vol. 2, Boston 1880, p. 55 [Translator’s note: in the original text *Dzieje sztuki starożytnej*, transl. T. Zatorski, Kraków 2012, p. 229].

⁶ Winckelmann 1880, vol. 1, as in footnote 5, p. 308 [in the original text p. 143].

⁷ Cf. F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven, London 1998, pp. 1–31.

ra *Dziejów sztuki starożytnej* antyczni bogowie mogli w pełni ukazać swe piękno jedynie w białym marmurze, ponieważ, jak pisał, „barwa ma swój wkład w piękno, ale sama pięknem nie jest, lecz podnosi je [...] na wyższy poziom. Ponieważ barwa biała jest tą, która odbija najwięcej promieni światła [...] piękne ciało tym będzie piękniejsze im będzie bielsze”⁶. Czytelnicy Winckelmanna, wyznawcy jego estetyki i miłośnicy starożytnych statui, nie mogąc nabyć oryginalnych antycznych rzeźb z powodów ograniczeń prawnych bądź finansowych, zamawiali ich kopie, wśród których te wykonane w marmurze kararyjskim należały do najbardziej pożądaných⁷. Biały marmur stał się zatem materiałem utożsamianym z pięknem rzeźby, który wraz z wykonanymi z niego posągami stworzył kanon sztuki klasycznej.

Uznanie marmuru za najszlachetniejszy z materiałów znalazło też oddźwięk w polskiej myśli o sztuce i praktyce rzeźbiarskiej nie tylko w XVIII wieku, ale i w następnym stuleciu.

W studium tym podjęta zostanie próba ukazania semantyki marmuru w polskiej rzeźbie w długim wieku XIX, zwłaszcza w jego drugiej połowie. Wychodząc od prezentacji roli i znaczenia marmuru w klasycystycznej teorii i praktyce rzeźbiarskiej, pokazane zostanie jego zastosowanie w skulpturze okresu późniejszego, gdy ta spójna teoria ulega rozpadowi, a zamiast sztuki harmonijnie łączącej materię i idee sformułowany zostanie postulat sztuki wyzwolonej z materii i zmysłowości, ukazującej świat wedle „ducha”. Polem dla dokonania tej analizy będzie rzeźba sakralna, najpełniejsze wcielenie „sztuki duchowej”. Dla rzeźbiarzy polskich, i nie tylko, niekwestionowanym centrum sztuki sakralnej były Włochy, zwłaszcza Rzym, dlatego też uwaga w niniejszym artykule skupiona zostanie na twórcach rodem z Polski, którzy udali się właśnie do Italii. Rodzi się pytanie, jak w ich wypowiedziach teoretycznych i praktycznych realizacjach znalazła odzwierciedlenie antynomia idealistycznej koncepcji sztuki i jej materialne ucieleśnienie w surowcu, który uznany był w tradycji za najbardziej doskonały – marmurze?

Związek białego marmuru z grecką rzeźbą, za klasykami historii sztuki, podkreślał Józef Kremer. W rozprawie *Grecja starożytna i jej sztuka, zwłaszcza rzeźba* (1866–1867) wielokrotnie wymieniał marmur właśnie jako najważniejszy materiał skulptury⁸.

reminiscencją „archaicznego stylu”. J.J. Winckelmann, *Dzieje sztuki starożytnej*, tłum. T. Zatorski, Kraków 2012, s. 229.

⁶ Winckelmann 2012, jak przyp. 5, s. 143.

⁷ Por. F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven, London 1998, s. 1–31.

⁸ J. Kremer, *Grecja starożytna i jej sztuka, zwłaszcza rzeźba*, w: idem, *Dzieła*, t. 12: *Pisma pomniejszych*, oprac. H. Struve, Warszawa 1879, s. 91–272. Jest to wykład wygłoszony w latach 1866–1867 w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie, wydany pierwszy raz w Poznaniu w 1868 roku.

Twierdził, że „Greków nigdy nie kusila barbarzyńska chęć udawania natury przez malowanie farbami dzieł rzeźbiarskich”⁹. Wyrażał też przekonanie:

*Zrozumiemy tedy, że gdy już spiż w takim był poważaniu u Greków, cóż to dopiero marmur a biały! Będący tak szlachetną a szczęsną, tak misterną a czułą osnową dla dzieł sztuki. Opatrzny duch dziejów ludzkich przeznaczając Greków na lud-artystę przygotował im na ich ojczyznej zagrodzie **przepyszne marmury, z których mistrze hellenicy mieli wywołać zaklęte w nich postaci olimpijskich bogów** [podkr. autor]¹⁰.*

Biały marmur był zatem materiałem adekwatnym dla ukazywania piękna idealnych antycznych bogów. Ten klasycystyczny sąd Kremer wzbogacił jednak o myśl nową – oto hellenicy mistrzowie mieli „wywołać zaklęte” w tym materiale piękno. Ideę rzeźby i jej materiału jako materii, w której żyje piękno, cytowany autor rozwinął w innym miejscu. Pisał:

*Posąg cały, jego części, organa rozwinięte zwiastują duszę i swobodę, przeniknięte są duchem, duch w nich jest jakby dotykalny – **cały posąg jest przezroczem, duchowym widziadłem, cała powierzchnia posągu, nawet szata jest wcielonym duchem** [podkr. autor]¹¹.*

W tej interpretacji materia posągu nie jest jedynie doskonałym, lecz martwym surowcem, staje się kamieniem ożywionym. Choć tradycja „żywych posągów” ma długą historię w kulturze europejskiej, to idea posągu jako bytu obdarzonego duchem zyskała szeroką recepcję dopiero w romantycznej teorii sztuki¹². Najpełniejszy wyraz znalazła w filozofii Wilhelma Friedricha Hegla, który uznając duchowy charakter za wyróżnik wszelkiej wytwórczości artystycznej, ocenił rzeźbę jako najbardziej duchową ze sztuk. Pisał: „W rzeźbie spełnia się w ogólności ten cud, iż duch wciela się w czynnik czysto materialny i zewnętrzną tę w ten sposób kształtuje, iż sam staje się w niej dla siebie obecny i rozpoznaje w niej postać adekwatną swemu własnemu wnętrzu”¹³. Charakter duchowy wedle Hegla miał też i sam materiał, w którym kuto posąg. Takim „żywym” surowcem był dla niego marmur¹⁴. Uważał, że najlepiej nadawał się na tworzywo sztuki duchowej i, co oczywiste, religijnej, najlepiej odpowiadającej transcendentnemu powołaniu wsze-

material for sculpture⁸. He claimed that “the Greeks were never tempted by the barbaric desire to imitate nature by colouring sculptural works with paint”⁹. He also expressed the following belief:

*Let us understand, then, that while bronze was held in such high esteem by the Greeks, what about white marble! Being so noble and fortunate, so intricate and sensitive a warp for works of art. The providential spirit of human history, predestining the Greeks to be a nation of artists, prepared for them, in their homeland, **exquisite marbles, from which the Hellenic masters were to evoke the figures of the Olympian gods ensconced in them.** [emphasis original]¹⁰.*

White marble was thus an adequate material for depicting the beauty of the ideal ancient gods. However, Kremer added a new idea to this classicist view: the Hellenic masters were to “evoke the beauty ensconced” in this material. The idea of sculpture and its material as a matter in which beauty lives, was developed by the above-quoted author elsewhere. He wrote:

*The whole statue, its parts, its developed organs proclaim spirit and ease, they are permeated with spirit, the spirit in them is as though touchable – **the whole statue is a transparency, a spiritual vision, the whole surface of the statue, even the robe, is spirit incarnate** [emphasis original]¹¹.*

In this interpretation, the matter of the statue is not merely a perfect, but inanimate raw material; it becomes animated stone. Although the tradition of “living statues” has a long history in European culture, the idea of the statue as a being endowed with spirit did not gain wide acceptance until the Romantic theory of art¹². It found its fullest expression in the philosophy of Wilhelm Friedrich Hegel, who, recognising its spiritual character as the hallmark of all artistic production, ranked sculpture as the most spiritual of the arts. He wrote: “Sculpture in general comprises the miracle of spirit’s giving itself an image of itself in something purely material. Spirit so forms this external thing that it is present to itself in it and recognises in it the appropriate shape of its own inner

⁸ J. Kremer, *Grecja starożytna i jej sztuka, zwłaszcza rzeźba*, in: idem, *Dzieła [Works]*, vol. 12: *Pisma pomniejszych [Miscellaneous Texts]*, ed. H. Struve, Warszawa 1879, pp. 91–272. This is a lecture given in 1866–1867 at the School of Fine Arts in Krakow, first published in Poznan in 1868.

⁹ Ibidem, p. 236.

¹⁰ Ibidem, p. 226.

¹¹ Ibidem, p. 170.

¹² A. Melbechowska-Luty, “*Posąg jest przezroczem, duchowym widziadłem*”. *Kilka przypomnień o mitach i magii skulptury* [“*The Statue Is a Transparency, a Spiritual Vision*”. *A Few Reminders on Myth and Magic of Art.*], “Konteksty” LIX, 2005, no. 4, pp. 97–108.

⁹ Ibidem, s. 236.

¹⁰ Ibidem, s. 226.

¹¹ Ibidem, s. 170.

¹² A. Melbechowska-Luty, „*Posąg jest przezroczem, duchowym widziadłem*”. *Kilka przypomnień o mitach i magii skulptury*, „Konteksty” LIX, 2005, nr 4, 97–108.

¹³ G.W. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski, A. Landman, t. 2, Warszawa 1955, s. 457.

¹⁴ Wagner 2009, jak przyp. 5, s. 235–237.

life”¹³. According to Hegel, the very material in which the statue was wrought also had a spiritual character. Such an “animate” raw material for him was marble¹⁴. He believed that it was best suited as a material for spiritual and, of course, religious art, most fully corresponding with the transcendental vocation of all artistic activity. Similar opinions were voiced by Friedrich Theodor Vischer, for whom marble was not only animate stone, but also an “innocent”, “sinless” one. The spiritual, eternal durability of marble was the opposite of the “deadness” of gypsum and predestined this particular stone for sacred representations¹⁵.

Thus, in the Romantic conception of art, marble was no longer just a material adequate for the representation of the gods of Greek art, but “animate”, spiritual stone. For the generation of Kremer (who was a disciple and reader of Hegel), the metaphysical element was immanently connected with all artistic activity, which was to culminate in Christian art¹⁶. A true master, then, broke through the deadness of matter, giving it spiritual life, which brought out the element of the sacred. For Romantic critics, Michelangelo was such an artist. According to Kremer, he transcended the limitations of ancient sculpture, above all its dependence on nature, and conveyed the Christian spirit without the anti-naturalism of the Gothic. Kremer wrote in his *Journey to Italy*: “in Michelangelo’s works marble lost its resistance. It became as soft as wax under the gaze of the great man”¹⁷. For him, he was a creator who broke through the resistance of matter, that is the material of stone, and brought out its spirit.

Similar adoration of Buonarrotti can be seen in the thought of Cyprian Norwid (1821–1883), not only a poet and theoretician of fine arts, but also a practicing sculptor¹⁸. In November 1843, Norwid arrived in Italy to become a sculptor. He settled in Florence, where he began to study sculpture with Luigi

lkiej działalności artystycznej. Podobne sądy głosił Friedrich Theodor Vischer, dla którego marmur był kamieniem nie tylko żywym, ale i „niewinnym”, „bezgrzesznym”. Duchowe, wieczne trwanie marmuru było przeciwieństwem „martwoty” gipsu i predestynowało ten właśnie kamień do wyobrażeń sakralnych¹⁵.

W romantycznej koncepcji sztuki marmur był zatem już nie tylko materiałem adekwatnym do przedstawienia bogów sztuki greckiej, lecz kamieniem „żywym”, duchowym. Dla pokolenia Kremera (ucznia i czytelnika Hegla) metafizyczny pierwiastek był immanentnie związany z wszelką działalnością artystyczną, której szczytem miała być sztuka chrześcijańska¹⁶. Prawdziwy mistrz przełamywał zatem martwotę materii, oddając jej duchowe życie, co wydobywało element sacrum. Takim twórcą był dla romantycznej krytyki Michał Anioł. Wedle Kremera przekraczał on ograniczenia rzeźby starożytnej, przede wszystkim jej zależność od natury, i oddawał chrześcijańskiego ducha bez antynaturalizmu gotyku. Pisał Kremer w *Podróż do Włoch*: „w dziełach Michała Anioła marmur stracił opór swój. On zmiękł woskiem pod spojrzeniem wielkiego człowieka”¹⁷. Był on dla niego twórcą, który przełamał opór materii, czyli materiału, kamienia, i wydobył jego ducha.

Podobne uwielbienie Buonarottiego przebija się w myśli Cypriana Norwida (1821–1883), nie tylko poety, teoretyka sztuk pięknych, ale i praktyka – rzeźbiarza¹⁸. W listopadzie 1843 roku Norwid przybył do Włoch, by zostać rzeźbiarzem. Osiadł we Florencji, gdzie rozpoczął naukę rzeźby u Luigiego Pampaloniego (1791–1847)¹⁹. W tym czasie fascynowała go twórczość Michała Anioła. Aniela z Kuszłów Walewska, która spotkała poetę w latach 40. XIX wieku, przebywając w stolicy Toskanii, wspominała:

Pan N... , wielce ukształcony i artysta w całym znaczeniu tego wyrazu, z taką czcią mówił o Michale Aniele, o jego Mojżeszu, tłumacząc zarazem całą wartość i znaczenie słowa Piękności, gdzie ogół tak wtopia w siebie szczegóły, że się ich wprzód nie widzi, lecz później tym więcej się je uwielbia, że taką wielką całość stanowią. Gniew i miłość postannika Bożego oddać w marmurze, oddać tę chwilę rozpaczy, uniesienia, w której

¹³ G.W. Hegel, *Aesthetics. Lectures on Fine Art*, vol. 2, transl. T.M. Knox, Oxford 1975, p. 710 [Translator’s note: in the original text *Wykłady o estetyce*, transl. J. Grabowski, A. Landman, vol. 2, Warszawa 1955, p. 457].

¹⁴ Wagner 2009, as in footnote 5, pp. 235–237.

¹⁵ F.T. Vischer, *Das Material*, in: idem, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Dritter Teil: *Die Kunstlehre*, Stuttgart 1852, quoted after: *Materialästhetik: Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, eds. D. Rubel, M. Wagner, V. Wolff, Berlin 2017, pp. 47–51.

¹⁶ D. Pniewski, *Ideal, Matter and Material. Classical Greek Sculpture in the Writings of Cyprian Norwid, Józef Kremer and Karol Libelt*, in: *Material rzeźby* 2009, as in footnote 3, pp. 93–103.

¹⁷ J. Kremer, *Podróż do Włoch*, in: idem, *Dzieła*, vol. 8, ed. H. Struve, Warszawa 1878, p. 261.

¹⁸ For the summary of C. K. Norwid’s sculptural work see Ł. Kondratowicz, *Cyprian Norwid – rzeźbiarz. Szkic informacyjny [Cyprian Norwid: A Sculptor. An Outline of Information]*, „Studia Norwidiana” 1989, no. 7, pp. 63–82.

¹⁵ F.T. Vischer, *Das Material*, w: idem, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Dritter Teil: *Die Kunstlehre*, Stuttgart 1852, za: *Materialästhetik: Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, red. D. Rubel, M. Wagner, V. Wolff, Berlin 2017, s. 47–51.

¹⁶ D. Pniewski, *Ideal, matter and material. Classical Greek sculpture in the writings of Cyprian Norwid, Józef Kremer and Karol Libelt*, w: *Material rzeźby* 2009, jak przyp. 3, s. 93–103.

¹⁷ J. Kremer, *Podróż do Włoch*, w: idem, *Dzieła*, t. 8, oprac. H. Struve, Warszawa 1878, s. 261.

¹⁸ Podsumowanie twórczości rzeźbiarskiej C.K. Norwida zob. Ł. Kondratowicz, *Cyprian Norwid – rzeźbiarz. Szkic informacyjny*, „Studia Norwidiana” 1989, nr 7, s. 63–82.

¹⁹ Ibidem, s. 66.



1. Cyprian Norwid, *Parla!*, ok. 1861, piórkno, tusz, ołówek, akwarela na papierze, 10,9×8,1 cm, Biblioteka Narodowa

1. Cyprian Norwid, *Parla!*, c. 1861, pen, ink, pencil, and watercolour on paper, 10,9×8,1 cm, National Library

***śmie nawet tablice Boże roztrzaskać o kamień, nie jestże największego geniuszu piętnem?*²⁰.**

Oddanie w marmurze – materii tego, co duchowe i żywe, było zatem dla Norwida najważniejszym przymiotem artysty, znakiem jego geniuszu. Przypomina o tym też jego rysunek zatytułowany *Parla!* [il. 1]. Przedstawia on potłuczone rzeźby w celi artysty. Motyw ten nawiązuje do znanej anegdoty, według której Michał Anioł, widząc, że wykonana przezeń rzeźba jest jak żywa, uderzył ją młotkiem w kolano i zawołał: „Parla!” [Mów!], zawiedziony jej niemotą roztrzaskał ją młotkiem²¹.

Ponownie więc marmur miał przekraczać materialność, stać się żywym albo raczej „duchowym” kamieniem. Norwid poszukiwał umiejętności „ożywiania” materii marmuru także we współczesnej mu rzeźbie. Prócz twórczości swego nauczyciela Luigiego

²⁰ [A. Walewska], *Kilka chwil we Włoszech w latach 1847 i 1848 przez Wandę Odrowąż*, Poznań 1850, s. 50.

²¹ „Parla!” wedle innych wersji „perche non parli” miał powiedzieć Michał Anioł do figury Mojżesza. Na temat popularności mitu Michała Anioła – genialnego twórcy zob. E. Battisti, *Michelangelo: fortuna di un mito: cinquecento anni di critica letteraria e artistica*, Firenze 2012.

Pampaloni (1791–1847)¹⁹. At that time, he was fascinated by the works of Michelangelo. Aniela Walewska, née Kuszel, who met the poet in the 1840s while staying in the Tuscan capital, recalled:

*Mr. N., a highly educated artist in the full sense of the word, spoke with such reverence about Michelangelo, his Moses, explaining at the same time the whole value and meaning of the word Beauty, where the whole so blends into itself the details that one does not see them at first, but later admires them all the more because they constitute such a great whole. To render the anger and love of God’s messenger in marble, to render that moment of despair and exultation in which he dares to smash even God’s tablets against stone, is not this the mark of the greatest genius?*²⁰.

Thus, for Norwid, rendering in marble the matter of what is spiritual and animate was the most important quality of an artist, a sign of his genius. His drawing titled *Parla!* [fig. 1] also reminds us of this. It depicts broken sculptures in the artist’s cell. This motif refers to a well-known anecdote according to which Michelangelo, seeing that the sculpture he had made seemed as though it were alive, hit it on the knee with a hammer and cried out: “Parla!” [Speak!], and disappointed by its muteness, smashed it to pieces with a hammer²¹.

Once again, then, marble was to transcend materiality, to become animate or rather “spiritual” stone. Norwid also looked for the ability to “animate” the matter of marble in the sculpture of his contemporaries. Apart from the works of his teacher Luigi Pampaloni, he admired above all the works of Pio Fedi (1815–1892), who at that time specialized in religious themes, e.g. *Saint Sebastian* [fig. 2], *Christ and the Paralytic, Religion and Mercy*²². Fedi gave his sacred representations a realistic, sometimes veristic treatment, combining in them – as the critics emphasised – an “ideal” and a “material” element. One of his favourite materials was, of course, marble. For Norwid, Fedi was one of the most important contemporary artists, a worthy continuator of the tra-

¹⁹ Ibidem, p. 66.

²⁰ [A. Walewska], *Kilka chwil we Włoszech w latach 1847 i 1848 przez Wandę Odrowąż* [Some Moments in Italy in 1847 and 1848 by Wanda Odrowąż], Poznań 1850, p. 50.

²¹ “Parla!”, or according to other versions, “perche non parli” was supposedly said by Michelangelo to the statue of Moses. On the popularity of the myth of Michelangelo as the artistic genius see E. Battisti, *Michelangelo: fortuna di un mito: cinquecento anni di critica letteraria e artistica*, Firenze 2012.

²² *Il ratto di Polissena Pio Fedi scultore classico negli anni di Firenze Capitale*, eds. S. Condemni, E. Marconi, Milano 2018. Norwid presented his aesthetic views on contemporary sculpture in a short treatise *O rzeźbiarzach florenckich (dziś żyjących)* [On the Florentine Sculptors {Currently Living}], “Biblioteka Warszawska” 1, 1846, pp. 197–203.



2. Pio Fedi, *Święty Sebastian*, 1844, gips, Le Gallerie degli Uffizi. Galleria d'Arte Moderna, fot. Gallerie degli Uffizi

2. Pio Fedi, *St Sebastian*, 1844, plaster, Le Gallerie degli Uffizi. Galleria d'Arte Moderna, phot. Gallerie degli Uffizi

dition of the Florentine school. He wrote of him: “great knowledge of art, perfection of drawing, and understanding ancient masters not in a slavish way”²³.

Despite studying with a master craftsman of this material, Norwid did not, however, attempt to work in marble during his stay in Florence. This was also the case during his visit to Rome in 1845, where he went to learn sculpture, according to Ludwik Orpiszewski²⁴. Two years later, he was again in Rome, but this time he decided to devote himself to painting. Still, he admired the genius of Michelangelo's sculpture²⁵. Ultimately,

²³ Ibidem, p. 203.

²⁴ A letter from Ludwik Orpiszewski to Adam Czartoryski of 4 Aug 1844, National Museum in Kraków, Czartoryski Library, no. 5380, reprinted in: Z. Trojanowicz, *Rzecz o młodości Norwida* [On Norwid's Youth], Poznań 1968, p. 170. Kondratowicz 1989, as in footnote 18, p. 64.

²⁵ Z. Biliński, *Norwid w Rzymie* [Norwid in Rome], in: *Cyprian Norwid w 150-lecie urodzin. Materiały konferencji naukowej 23–25 września 1971* [Cyprian Norwid on the 150th Anniversary of His Birth. Proceedings of the Academic Conference 23–25 September 1971], ed. M. Żmigrodzka, Warszawa 1973, pp. 151–195.

Pampalonię podziwiał przede wszystkim dzieła Pio Fediego (1815–1892), specjalizującego się wówczas w tematach religijnych, np. *Święty Sebastian* [il. 2], *Chrystus i paralityk*, *Religia i Miłosierdzie*²². Sakralnym przedstawieniom Fedi nadawał realistyczne, nieraz werystyczne opracowanie, łącząc w nich – jak podkreślała krytyka – pierwiastek „idealny” i „materialny”. Do jego ulubionych materiałów należał oczywiście marmur. Dla Norwida Fedi był jednym z najważniejszych współczesnych artystów, godnym kontynuatorem tradycji szkoły florenckiej. Pisał o nim: „wielka sztuki znajomość, doskonałość rysunku i starożytnych mistrzów nie niewolnicze zrozumienie”²³.

²² *Il ratto di Polissena Pio Fedi scultore classico negli anni di Firenze Capitale*, red. S. Condemi, E. Marconi, Milano 2018. Swe sądy estetyczne o współczesnej rzeźbie wyraził C. Norwid w rozprawce *O rzeźbiarzach florenckich (dziś żyjących)*, „Biblioteka Warszawska” 1, 1846, s. 197–203.

²³ Ibidem, s. 203.

Pomimo nauki u mistrza tego materiału Norwid nie zmierzył się jednak z pracą w marmurze podczas swego pobytu we Florencji. Podobnie było w czasie jego wizyty w Rzymie w 1845 roku, dokąd przybył, by według Ludwika Orpiszewskiego, uczyć się rzeźby²⁴. Dwa lata później ponownie był nad Tybrem, tym razem jednak zdecydował się poświęcić malarstwu. Wciąż jednak podziwiał geniusz rzeźby Michała Anioła²⁵. Ostatecznie Norwid nie stworzył żadnej pracy w marmurze, nie jest nawet pewne, czy próbował podjąć się tego zadania. Wprawdzie wiadomo, że miał wykonać rzeźby o tematyce religijnej dla kaplicy w Turwi, z fundacji Dezyderygo Chłapowskiego, zamówione przez Jana Koźmiana, jednak nie zachowały się informacje, w jakim materiale miały być wykonane²⁶. Marmur pozostał dla Norwida synonimem najdoskonalszego, bo duchowego kamienia, takiego, który może ożyć, dzięki dłutu doskonałego artysty.

Fascynację Michałem Aniołem, geniuszem pracy w marmurze, odnajdujemy także w pismach innego poety i rzeźbiarza – Teofila Lenartowicza (1822–1893). Przybył on do Rzymu w 1856 roku, a po czterech latach przeniósł się na stałe do Florencji, gdzie pozostał do śmierci. Choć był w dużej mierze samoukiem w dziedzinie sztuk pięknych, to im właśnie, a przede wszystkim rzeźbie, poświęcił swe życie, mając Michała Anioła za wzór doskonałego artysty rzeźbiarza²⁷. W utworze *Wiersz do...*, załączonym do własnego tłumaczenia sonetu Michała Anioła, pisał, odnosząc się bezpośrednio do Buonarottiego: „Patrz, przyjacielu! Jak ów mocarz dłuta, / Ten stary Michał myśli swe układa; / Jak tu w marmurze każda głoska kuta, / Jak pomysłowi słowo odpowiada. / Znać wprawna rękę po pewności razu / I ciężką drogę po zadanym wrębie / **Jak marmur prawdy, duszy tej żelazu / Otwiera swoje tajemnicze głębie**”²⁸. W tej interpretacji marmur był więc kamieniem, z którego wielki Florentczyk potrafił wydobyć żyjące w nim idee. Słowa te korespondują z sonetem Buonarottiego: „Nic mistrz najlepszy pomyśleć nie zdoła / Poza tym, co już w marmurze spoczywa / W pełnym zarysie i co wydobywa / jeno dłoń, ducha spełniająca wolę”²⁹. Dłuto rzeźbiarza, zarówno

Norwid did not create any work in marble, and it is not even certain that he attempted such a task. Although it is known that he was supposed to make sculptures on religious themes for the chapel in Turew, funded by Dezydery Chłapowski and commissioned by Jan Koźmian, no information has survived as to the material in which they were to be made²⁶. For Norwid, marble remained a synonym of the most perfect, spiritual stone, one that can come to life thanks to the chisel of an excellent artist.

The fascination with Michelangelo, the genius of working in marble, can also be discerned in the writings of another poet and sculptor, Teofil Lenartowicz (1822–1893). He arrived in Rome in 1856 and after four years moved permanently to Florence, where he remained until his death. Although largely self-taught in the field of art, he dedicated his life to it, above all to sculpture, having Michelangelo as his model of the perfect sculptor²⁷. In the work *Wiersz do...* [A Poem to...] attached to his own translation of Michelangelo's sonnet, he wrote, referring directly to Buonarotti: “Oh look my friend! How can this mighty chisel, / help the old Michael to arrange his thought, / How it can make each sound in marble sizzle, / How with ideas every word is fraught. / The certain strokes reveal supreme control / And indents show how hard he worked to get there / **Like marble's truth, the iron of this soul / to us its hidden depths of secrets lays bare**”²⁸. In this interpretation, then, marble was the stone from which the great Florentine master was able to extract the ideas living in it. These words correspond with Buonarotti's sonnet: “The best of artists hath no thought to show / Which the rough stone in its superfluous shell / Doth not include: to break the marble spell / Is all the hand that serves the brain can do.”²⁹. Hence, for both Buonarotti and Lenartowicz, the sculptor's chisel is a tool that brings out the ideas living in the marble.

²⁴ Kondratowicz 1989, as in footnote 18, p. 69.

²⁷ A. Król, *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz* [Teofil Lenartowicz: A Sculptor]. The catalogue of the monograph exhibition, National Museum in Kraków, Kraków 1993, pp. 7–28.

²⁸ T. Lenartowicz, *Przesyłając przekład sonetu Michała Anioła Buonarotti, „Wiersz do...” fragm.* [On Sending the Translation of a Sonnet by Michelangelo Buonarotti, “A Poem To...”], „Tygodnik Ilustrowany” 3, 1861, no. 83, p. 158.

²⁹ Michelangelo Buonarotti, *Sonnet XV, The Lover and the Artist – Non ha l'ottimo artista alcun concetto...*, in *The Sonnets of Michael Angelo Buonarotti and Tommaso Campanella*, transl. J. A. Symonds, London 1878, p. 46 [Translator's note: in the original text: idem, *Poesje*, transl. L. Staff, ed. M. Brahmmer, Warszawa 1964, p. 52]. Unfortunately, Lenartowicz's translation is unknown, cf. M. Bartnikowska-Biernat, “Teeka florencka” Teofila Lenartowicza. *Twórczość literacka i rzeźbiarska* [“The Florence Portfolio” of Teofil Lenartowicz. *Literary and Sculptural Work*], doctoral dissertation written under the supervision of Prof. Dr hab. Olga Płaszczewska, Jagiellonian University, Faculty of Polish Studies, Kraków 2019. <https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/87139> [access date 20.09.2020].

²⁴ List Ludwika Orpiszewskiego do Adama Czartoryskiego z 4 VIII 1844, MNK, Biblioteka Czartoryskich, nr 5380, przedruk: Z. Trojanowicz, *Rzecz o młodości Norwida*, Poznań 1968, s. 170. Kondratowicz 1989, jak przyp. 18, s. 64.

²⁵ Z. Biliński, *Norwid w Rzymie*, w: *Cyprian Norwid w 150-lecie urodzin. Materiały konferencji naukowej 23–25 września 1971*, red. M. Żmigrodzka, Warszawa 1973, s. 151–195.

²⁶ Kondratowicz 1989, jak przyp. 18, s. 69.

²⁷ A. Król, *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz*. Katalog wystawy monograficznej, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1993, s. 7–28.

²⁸ T. Lenartowicz, *Przesyłając przekład sonetu Michała Anioła Buonarotti, „Wiersz do...” fragm.*, „Tygodnik Ilustrowany” 3, 1861, nr 83, s. 158.

²⁹ Michelangelo Buonarotti, *Non ha l'ottimo artista alcun concetto...*, w: idem, *Poesje*, przeł. L. Staff, oprac. M. Brahmmer, Warszawa



3. Teofil Lenartowicz, *Głowa św. Jana*, „Tygodnik Ilustrowany” XIV, 1874, nr 346, s. 116

3. Teofil Lenartowicz, *St John's Head*, „Tygodnik Ilustrowany” XIV, 1874, no. 346, p. 116

It is understandable, then, that Lenartowicz considered in his artistic creed – a dramatic scene titled *The Sculptor* (published in Biblioteka Warszawska) – bringing matter to life to be the most important objective of a sculptor's efforts. In this work, there is a dialogue between a master sculptor and his student. The master calls: “Brothers sculptors, work on / Till life from marble is drawn / From shapeless lumps, figures shall emerge / Driven by life's bold surge. ... Because the sculptor's soul / Like God, creates the whole. / What is shapeless, or formless, / It breaks, shatters”³⁰. The sculptor is thus a demiurge, a creator of life like God. Lenartowicz also saw this ability to bring life to stone – marble – in the works of the sculptor he esteemed the most among his contemporaries – Giovanni Dupré (1817–1882). He wrote of his *Sappho*: “this stone lives, breathes and one longs to implore it with Buonarotti's words, *Speak!*”³¹.

The perception of marble as a material “imbued with spirit” and animate is also apparent in art criticism on Lenartowicz's sculptural work. Agaton Giller in his report from the Vienna exhibition in 1873, where two works by Lenartowicz were shown – *St.*

³⁰ T. Lenartowicz, *Rzeźbiarz*, „Biblioteka Warszawska” 2, 1844, p. 135.

³¹ T. Lenartowicz, *Listy T. L. z Florencji* [*The Letters of T. L. from Florence*], „Gazeta Codzienna” 1861, no. 37, pp. 1–2.

dla Buonarrotiego, jak i dla Lenartowicza, jest zatem narzędziem wydobywającym żyjące w marmurze idee.

Zrozumiałe jest więc, iż Lenartowicz uznał w swym artystycznym credo – w scenie dramatycznej *Rzeźbiarz* (opublikowanej na łamach „Biblioteki Warszawskiej”) – ożywianie materii za najważniejszy cel starań artysty rzeźbiarza. W utworze tym znajduje się dialog pomiędzy mistrzem dłuta a jego uczniem. Mistrz wzywa: „Pracujcie, bracia rzeźbiarze, / Aż marmur życie okaże. / Z bezkształtnych brył, Wyrzecz mają figury/ Pełne życia, pełne sił. [...] Bo duch rzeźbiarza / Jako Bóg stwarza./ Co niekształtne, nieforemne, / Rozwala, rozbija”³⁰. Artysta rzeźbiarz jest tu zatem demiurkiem, stwórcą życia niczym Bóg. Ową umiejętność ożywiania kamienia – marmuru – widział Lenartowicz także w twórczości najbardziej cenionego przez siebie współczesnego mu rzeźbiarza Giovanniego Duprego (1817–1882). Pisał o jego *Safonie*: „kamień ten żyje, oddycha i aż się pragnie zakląć ją słowem Buonarottiego, *Mów!*”³¹.

Postrzeganie marmuru jako materiału „przepełnionego duchem” i żywego ujawnia się też w krytyce artystycznej poświęconej twórczości rzeźbiarskiej Lenartowicza. Agaton Giller w sprawozdaniu z wystawy wiedeńskiej z 1873 roku, na której były eksponowane dwie prace „lirnika mazowieckiego” – *Głowa św. Jana* [il. 3] i *Drzwi do grobowca Zofii Cieszkowskiej*³², pisał:

W tęsknocie tulactwa zamienia on często lirę na dłuto. Jak z tamtej wydobywa cudowne tony, które serce łzami nadziei napełniają, tak z marmuru wykrzesuje lekkie postacie, które są jakby światłem skamieniałych świętych, widzianych przez Błogosławioną dziewczkę wśród obłoków [podkr. autor]³³.

Co ciekawe, żadna z zaprezentowanych przez Lenartowicza prac nie została wykonana z marmuru, lecz były to... odlewy brązowe. Recenzja Gillera zawiera zapewne nie tyle pomyłkę, ile poetycką przenośnię, w której Lenartowicz jawi się jako ten, który **potrafi oddać ducha w materii**, a doskonałym ma-

1964, s. 52. Nieznane jest, niestety, tłumaczenie T. Lenartowicza, zob. M. Bartnikowska-Biernat, „*Teka florencka*” Teofila Lenartowicza. *Twórczość literacka i rzeźbiarska*, praca doktorska napisana pod opieką prof. dr hab. Olgi Płaszczewskiej, Uniwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki, Kraków 2019, <https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/87139> [dostęp 20.09.2020].

³⁰ T. Lenartowicz, *Rzeźbiarz*, „Biblioteka Warszawska” 2, 1844, s. 135.

³¹ T. Lenartowicz, *Listy T. L. z Florencji*, „Gazeta Codzienna” 1861, nr 37, s. 1–2.

³² Prace Lenartowicza zostały przekazane do Wiednia przez florencką Akademię Sztuk Pięknych i umieszczone w sekcji włoskiej, której przewodniczył Giovanni Dupré. Król 1993, jak przyp. 27, s. 52–53.

³³ A. Giller, *Polska na Wystawie Powszechnej w Wiedniu. Listy Agatona Gillera*, Lwów 1873, t. 2, s. 235.

teriałem do takiej twórczości jest marmur – kamień żywy. Co więcej, żyje on dzięki światłu, co prowadzi myśl wprost do greckiego znaczenia *marmaros* – świetlisty. Blask ten ma charakter sakralny, odnosi się bowiem do świętych. Marmur więc to kamień żyjący, „duchowy” i powołany na materię sztuki religijnej, jak można wywnioskować z tekstu Gillera.

Powiązanie marmuru i rzeźby religijnej w sztuce polskiej zrealizowało się w pełni w twórczości Tomasza Oskara Sosnowskiego (1810–1886). Rzeźbiarz ten pobierał nauki u Christiana Daniela Raucha (1777–1857) w Berlinie, skąd wyjechał do Rzymu w 1846 roku, gdzie pozostał do swej śmierci. Wpływ na wybór Wiecznego Miasta jako miejsca dalszego kształcenia i na zamiłowanie do kararyjskiego marmuru wywarł na Sosnowskim jego berliński mistrz, wielbiciel kamienia z Carrary, dokąd przeniósł swą pracownię w czasie pobytu w Italii³⁴. W Rzymie Sosnowski terminował u Pietra Teneraniego (1789–1869), który należał do czołowych przedstawicieli sztuki religijnej w Italii i Europie w połowie XIX wieku. Współtworzył ruch purystów, w którego manifestie (*Manifesto del Purismo* bądź *Del purismo nelle arti*, 1842), podpisanym też przez Johanna Friedricha Overbecka, Tommasa Minardiego i zredagowanym przez Antonia Bianchiego, postulowano odnowienie sztuki religijnej poprzez powrót do prostoty wzorów chrześcijańskich mistrzów³⁵.

Tenerani powracał zatem w swych pracach do sztuki „przed Rafaelem”, mistrzów Quattrocenta, a nawet Trecenta, nigdy nie odchodząc jednak od marmuru kararyjskiego jako najważniejszego materiału rzeźby. Kamień ten odgrywał w twórczości i biografii Teneraniego szczególną rolę. Rzeźbiarz urodził się bowiem w Torano (nieдалеко Carrary) jako syn i wnuk kamieniarzy (*capicava*), kształcił się u swego wuja Pietra Marchettiego (1766–1846), profesora i dyrektora akademii w Carrarze³⁶. Tam też uczył się obróbki kamienia i spotkał najważniejszych europejskich rzeźbiarzy (m.in. Ch.D. Raucha), którzy przebywali w Torano dzięki otwartości akademii kararyjskiej, jak i sprzyjającej sytuacji politycznej. Tenerani w rodzinne strony powracał wielokrotnie, często sam doglądał wyboru bloku kamienia, z jakiego miała być wykonana jego rzeźba, podążając w tej praktyce za wzorem renesansowych mistrzów. Niezmiernie rzadko używał innego materiału niż marmur i swe najsłynniejsze realizacje, takie jak: *Zdjęcie z krzyża* (1835–1846) czy *Anioł Zmartwychwstania z nagrobka Marii Colonna Lante* (1844, kościół Santa Maria Sopra Minerva, Rzym),

³⁴ Christian Daniel Rauch był w Carrarze w 1812, 1814, 1816, 1818; W. Geismeyer, *Christian Daniel Rauch 1777–1857*, Berlin 1981, s. 5–6. Zob. też: <https://rkd.nl> [dostęp: 10.09.2020].

³⁵ D. Vasta, *La pittura sacra in Italia nell'Ottocento: Dal Neoclassicismo al Simbolismo*, Roma 2012, s. 52–54.

³⁶ S. Grandesso, *Pietro Tenerani (1789–1869)*, Milano 2003, s. 17–22.

John's Head [fig. 3] and *The Door for the Tomb of Zofia Cieszkowska*³² – wrote:

In the yearning of his wanderings, he often exchanges the lyre for the chisel. Just like from the former he draws wonderful tones that fill the heart with tears of hope, so from marble he carves out slight figures that are like the light of petrified saints, seen by the Blessed damozel among the clouds [emphasis mine]³³.

Interestingly, none of the works presented by Lenartowicz were made of marble but they were... bronze casts. Giller's review is probably not so much a mistake as a poetic metaphor in which Lenartowicz appears as one who can express the spirit in matter, and the perfect material for such works is marble – animate stone. What is more, it lives thanks to light, which leads the mind directly to the Greek meaning of *marmaros* – luminous. This radiance has a sacred character, as it refers to saints. Marble, then, is animate, “spiritual” stone designated as the material of religious art, as can be deduced from Giller's text.

The link between marble and religious sculpture in Polish art was fully developed in the work of Tomasz Oskar Sosnowski (1810–1886). This sculptor studied with Christian Daniel Rauch (1777–1857) in Berlin, from where he left for Rome in 1846, where he remained until his death. Sosnowski was influenced in his choice of the Eternal City as a place for further education and in his passion for Carrara marble by his Berlin master, an admirer of the Carrara stone, where he moved his studio during his stay in Italy³⁴. In Rome, Sosnowski apprenticed with Pietro Tenerani (1789–1869), who was one of the leading representatives of religious art in Italy and Europe in the mid-19th century. He was a co-founder of the Purism movement, whose manifesto (*Manifesto del Purismo* or *Del purismo nelle arti*, 1842), also signed by Johann Friedrich Overbeck, Tommaso Minardi and edited by Antonio Bianchi, called for a renewal of religious art by returning to the simplicity of the models of Christian masters³⁵.

Tenerani thus returned in his works to the art “before Raphael”, the masters of the Quattrocento and even Trecento, but never departed from the Carrara

³² Lenartowicz's works were submitted to Vienna by the Florentine Academy of Fine Arts and placed in the Italian section headed by Giovanni Dupré. Król 1993, as in footnote 27, pp. 52–53.

³³ A. Giller, *Polska na Wystawie Powszechnej w Wiedniu. Listy Agatona Gillera [Poland at the General Exhibition in Vienna. The Letters of Agaton Giller]*, Lwów 1873, vol. 2, p. 235.

³⁴ Christian Daniel Rauch was in Carrara in 1812, 1814, 1816, 1818; W. Geismeyer, *Christian Daniel Rauch 1777–1857*, Berlin 1981, pp. 5–6. See also: <https://rkd.nl> [access date: 10.09.2020].

³⁵ D. Vasta, *La pittura sacra in Italia nell'Ottocento: Dal Neoclassicismo al Simbolismo*, Roma 2012, pp. 52–54.

marble as the most important material of sculpture. This stone played a special role in Tenerani's work and biography. The sculptor was born in Torano (near Carrara) as the son and grandson of stonemasons (*capicava*), and trained under his uncle Pietro Marchetti (1766–1846), professor and director of the Carrara academy³⁶. There he learnt to work stone and met the most important European sculptors (among them Ch. D. Rauch) who stayed in Torano thanks both to the openness of the academy of Carrara and the favourable political situation. Tenerani returned to his hometown many times, often personally supervising the selection of the block of stone from which his sculpture was to be made, following in this practice the example of the Renaissance masters. He rarely used any other material than marble and his most famous realisations, such as: *The Descent from the Cross* (1835–1846) or the *Angel of the Resurrection from the Tombstone of Maria Colonna Lante* (1844, the church of Santa Maria Sopra Minerva, Rome), were made in this stone [fig. 4]. These sculptures combine an ascetic form with smooth finish, sometimes even the impression of transparency of the marble medium, and the inclusion of fine, realistic detail. Made of Carrara marble, they became synonymous with superb religious sculpture not only in Italy, but also throughout Europe. This can be seen for example in Wanda Janczewska's sentimental novel *Cena szczęścia* [*The Price of Happiness*], published in the journal "Ognisko Domowe", in which the heroine lived in a house with a garden, "in the middle of which was a statue of the Blessed Virgin of Carrara marble – the work of Pietro Tenerani"³⁷. For the affected heroine of Janczewska's novel, it was obvious that the sculpture of the Madonna had to be made by Tenerani from Carrara marble, which had become the only suitable material for religious sculpture.

In many aspects of his own work, Sosnowski was inspired by the works of his master. An obvious example of a reference to Tenerani's work is the work *Angel of the Resurrection* [fig. 5] – as Leonard Marconi emphasised: "a statue in Carrara marble [...] made in Rome"³⁸ – intended for the cenotaph of Sosnowski's brothers in the Carmelite Church in Warsaw, at Krakowskie Przedmieście³⁹. The composition of the full-bodied, frontally framed angel with a trumpet was close to Tenerani's design from the tomb of Maria

wykonał właśnie w tym kamieniu [il. 4]. Rzeźby te łączą ascetyczną formę z gładkim opracowaniem, czasem wręcz wrażeniem przezroczystości marmurowego medium, oraz wkomponowaniem w nie finezyjnego, realistycznego detalu. Wykonane z marmuru kararyjskiego, stały się synonimem doskonałej rzeźby religijnej nie tylko w Italii, lecz także w całej Europie. Świadczy o tym choćby sentymentalna powieść Wandy Janczewskiej *Cena szczęścia*, publikowana na łamach „Ogniska Domowego”, w której bohaterka mieszkała w domu z ogrodem, „w środku którego znajdował się posąg Najświętszej Dziewicy z kararyjskiego marmuru – dzieło Piotra Tenerani”³⁷. Dla egzaltowanej bohaterki powieści Janczewskiej oczywiste było, że rzeźba Madonny musiała być wykonana przez Teneraniego z marmuru kararyjskiego, który stał się jedynym odpowiednim materiałem rzeźby religijnej.

W wielu aspektach własnej twórczości Sosnowski inspirował się pracami swego mistrza. Ewidentnym przykładem nawiązania do twórczości Teneraniego jest praca *Anioł Zmartwychwstania* [il. 5] – jak podkreślał Leonard Marconi: „posąg z marmuru karraryjskiego [...] wykonany w Rzymie”³⁸ – przeznaczony na symboliczny grób braci Sosnowskiego do kościoła oo. Karmelitów w Warszawie na Krakowskim Przedmieściu³⁹. Kompozycja pełnoplastycznego, frontalnie ujętego anioła z trąbą była bliska rozwiązaniu Teneraniego z nagrobka Marii Colony Lante⁴⁰. Podobieństwo do sztuki włoskiej zauważyła rzymska prasa. Zachwycony recenzent dwutygodnika „L'Album” pisał:

*Całość pracy jest tak w każdej części piękna i godna pochwały, że przynosząc zaszczyt Sosnowskiemu umieszcza go w szeregu najlepszych i najbardziej wartościowych artystów. I rzeczywiście, naśladując przykład wielkich mistrzów, tworzy sztukę zgodnie z najczystszyimi zasadami naszej włoskiej szkoły*⁴¹.

Dodać należy, iż wybór formy narzucał też wybór materiału.

W tym dziele ujawnia się też biegłość techniczna Sosnowskiego w pracy z marmurem. W kolejnych latach Sosnowski wyrzeźbił jeszcze kilka wer-

³⁶ S. Grandesso, *Pietro Tenerani (1789–1869)*, Milano 2003, pp. 17–22.

³⁷ [Wanda Janczewska], *Cena szczęścia*, „Ognisko Domowe” 1876, nr 28 (13 July), p. 343. A slightly changed reprint in „Tygodnik Romansów i Powieści” 28, 1882, nr 713, p. 262.

³⁸ „Tygodnik Ilustrowany” 1859, nr 1, pp. 1–2.

³⁹ L. Lameński, *Tomasz Oskar Sosnowski 1810–1886: Rzeźbiarz polski w Rzymie* [*Tomasz Oskar Sosnowski 1810–1886: A Polish Sculptor in Rome*], Lublin 1997, pp. 107–109.

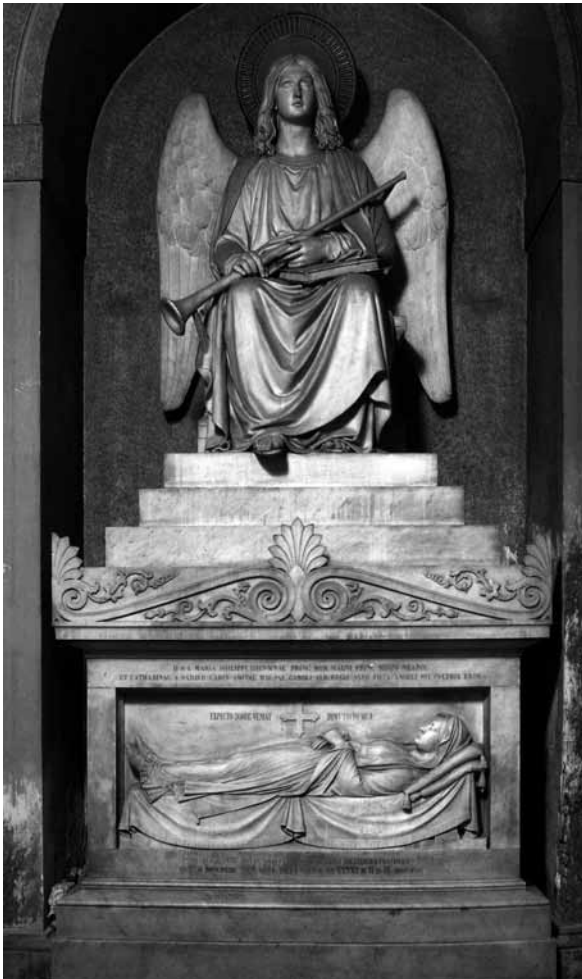
³⁷ [Wanda Janczewska], *Cena szczęścia*, „Ognisko Domowe” 1876, nr 28 (13 lipca), s. 343. Przedruk nieco zmieniony w: „Tygodnik Romansów i Powieści” 28, 1882, nr 713, s. 262.

³⁸ „Tygodnik Ilustrowany” 1859, nr 1, s. 1–2.

³⁹ L. Lameński, *Tomasz Oskar Sosnowski 1810–1886: Rzeźbiarz polski w Rzymie*, Lublin 1997, s. 107–109.

⁴⁰ Pierwszą wersję tematu *Anioła Zmartwychwstania* wykonał Sosnowski zaraz po przyjeździe do Rzymu w 1846 roku jako płaskorzeźbę, znalazła się ona później na jego nagrobku na Campo Verano (Lameński 1997, jak przyp. 39, Katalog cz. II, poz. 12). Dzieło Teneraniego mógł Sosnowski oglądać w jego pracowni, do której uczęszczał od początku pobytu w Rzymie. Ibidem, s. 108.

⁴¹ „L'Album” XVIII, 1851–1852, nr 8, s. 58, tłum. J. Drob. Cyt. za: Lameński 1997, jak przyp. 39, s. 107.



4. Pietro Tenerani, *Nagrobek Marii Colonna Lante*, 1844, kościół Santa Maria Sopra Minerva w Rzymie, fot. M. Nitka

4. Pietro Tenerani, *The Tombstone of Maria Colonna Lante*, 1844, Church Santa Maria Sopra Minerva in Rome, phot. M. Nitka

sji tej kompozycji, zarówno pełnoplastycznych figur, jak i płaskorzeźb, wszystkie w kararyjskim marmurze. Replika autorska pracy znajdowała się w studiu artysty w Rzymie i była pokazana na wystawie sztuki religijnej w tym mieście w 1870 roku, następnie umieszczona na nagrobku Jana Koźmiana w katedrze poznańskiej⁴². Płaskorzeźby znalazły się na nagrobku Konstantego Przedzieckiego (Warszawa, kościół oo. Kapucynów, ok. 1858), epitafium hrabiego Izzydora Czosnowskiego w rzymskim kościele św. Stanisława oraz na zaginionym reliefie z nagrobka przeznaczanego do prowansalskiego Hyeres⁴³. Posąg ten przez liczne realizacje i ich reprodukcje graficzne stał się popularny w sztuce polskiej, stanowiąc źródło inspiracji dla innych dzieł, m.in. dla *Anioła* dłuta Bolesława

⁴² Lameński 1997, jak przyp. 39, Katalog, cz. II, poz. 79.

⁴³ Ibidem, Katalog, cz. II, poz. 44 i 50; cz. III, poz. 8.



Anioł Zmartwychwstania.

Rzeźba, Oskara Sosnowskiego, w kościele Św. Józefa Oblubieńca (Karmelitów) w Warszawie. Rysował K. Pillati. Ryt. Malinowski, w Drzeworytni „Kłosów“.

5. Tomasz Oskar Sosnowski, *Anioł Zmartwychwstania*, rys. Ksawery Pillati, drzeworyt Aleksander Malinowski, Stanisław Antoszewicz, „Kłosy” 42, 1886 (20.02), nr 1079, s. 132

5. Tomasz Oskar Sosnowski, *The Angel of Resurrection*, drawing by Ksawery Pillati, woodcut Aleksander Malinowski, Stanisław Antoszewicz, „Kłosy” 42, 1886 (20.02), no. 1079, p. 132

Colonna Lante⁴⁰. The similarity to Italian art was noticed by the Roman press. A delighted reviewer of the biweekly ‘L’Album’ wrote:

The work as a whole is in every part so beautiful and praiseworthy that it brings honour to Sosnowski and places him in the ranks of the best and most valuable artists. And indeed, following the example of the great masters, he creates art according to the purest principles of our Italian school⁴¹.

⁴⁰ Sosnowski made his first version of *Angel of the Resurrection* soon after his arrival in Rome in 1846 as a bas-relief; later it was placed on his tombstone in Campo Verano (Lameński 1997, as in footnote 39, Catalogue part II, no. 12). Sosnowski may have seen Tenerani’s work in his studio, which he attended from the beginning of his stay in Rome. Ibidem, p. 108.

⁴¹ “L’Album” XVIII, 1851–1852, no. 8, p. 58, transl. J. Drob. Quoted after: Lameński 1997, as in footnote 39, p. 107.



6. Tomasz Oskar Sosnowski, *Chrystus w grobie*, 1847, marmur, kościół oo. Karmelitów w Warszawie, fot. M. Nitka

6. Tomasz Oskar Sosnowski, *Christ in the Tomb*, 1847, marble, the Carmelite Church in Warsaw, phot. M. Nitka

It should be added that the choice of form also dictated the choice of material.

This work also demonstrates Sosnowski's technical proficiency in working with marble. In the following years Sosnowski carved several more versions of this composition, both full-bodied figures and reliefs, all in Carrara marble. The author's replica of the work was in the artist's studio in Rome and was shown at an exhibition of religious art in that city in 1870, then placed on Jan Koźmian's tombstone in Poznań cathedral⁴². The reliefs were placed on the tombstone of Konstancy Przeździecki (Warsaw, the Capuchin Church, c. 1858), the epitaph of Count Izzydor Czosnowski in the Roman church of St Stanislaus and on a lost relief from a tombstone intended for the Provençal town of Hyeres⁴³. This statue, through numerous renderings and graphic reproductions, became popular in Polish art, becoming a source of inspiration for other works, including *The Angel* by Bolesław Syrewicz (1869). The frontally depicted hieratic angel made of white marble became a part of the Polish national imaginary; however, both critics and stonemasons who imitated the form focused on the semantics of the form of this iconographic solution, not on the meaning of the material used.⁴⁴

The case was different with *Christ in the Tomb* (1847) [fig. 6], one of the first sculptures by Sosnowski made in Rome. Carved in Carrara marble, the work was also intended for the Carmelite Church in Warsaw,

Syrewicza (1869). Frontalnie ujęty hieratyczny anioł z białego marmuru zagościł w narodowym polskim imaginariu, jednak zarówno krytyka, jak i naśladujący formę kamieniarze skupiali się na semantyce formy tego rozwiązania ikonograficznego, nie zaś na znaczeniu użytego materiału⁴⁴.

Inaczej było z pracą *Chrystus w grobie* (1847) [il. 6], jedną z pierwszych rzeźb Sosnowskiego wykonanych w Rzymie. Wykute w kararyjskim marmurze dzieło przeznaczone było także do kościoła oo. Karmelitów w Warszawie, gdzie zostało umieszczone w specjalnie zaprojektowanej kaplicy. Praca ta zyskała szeroką recepcję, wzbudzając zainteresowanie jeszcze w rzymskiej pracowni Sosnowskiego, a po umieszczeniu jej w Warszawie stała się najpopularniejszą rzeźbą religijną XIX-wiecznej stolicy⁴⁵. Jej sława znalazła wyraz w powieści Bolesława Prusa *Lalka*, co więcej, na jej kartach rzeźba ta... ożywa. Podczas wielkopiątkowej kwesty Stanisław Wokulski odwiedza bowiem kościół oo. Karmelitów i usiadłszy w konfesjonale, doświadcza widzenia.

W głębi kaplicy, w powodzi światła, leżał biały Chrystus otoczony kwiatami. Zdawało się Wokulskiemu, że pod wpływem migotliwych płomyków twarz jego ożywia się przybierając wyraz groźby albo litości i łaski. Kiedy pozytywka wygrywała Łucję z Lamermooru albo kiedy ze środka kościoła doleciał stukot pieniędzy

⁴² Lameński 1997, as in footnote 39, Catalogue, part. II. no. 79.

⁴³ Ibidem, Catalogue, part II. nos. 44 and 50; part III, no. 8.

⁴⁴ M.I. Kwiatkowska, *Rzeźbiarze warszawscy XIX wieku [The Warsaw Sculptors of the 19th Century]*, Warszawa 1995, p. 146.

⁴⁴ M.I. Kwiatkowska, *Rzeźbiarze warszawscy XIX wieku*, Warszawa 1995, s. 146.

⁴⁵ Opis rzeźby znalazł się na łamach pisma „L'Album” i „Giornale di Belle Arti”. Zob. Lameński 1997, jak przyp. 39, s. 101–107.

i francuskie wykrzykniki, oblicze Chrystusa ciemniało. Ale kiedy do krzyżofixu zbliżył się jaki biedak i opowiadał Ukrzyżowanemu swoje strapienia, Chrystus otwierał martwe usta i w szmerze fontanny powtarzał błogosławieństwa i obietnice... „Błogosławieni cisi... Błogosławieni smutni...” Do tacy podeszła młoda, uróżkowana dziewczyna. Położyła srebrną czterdziestówkę, ale nie śmiała dotknąć krzyża. Klęczący obok z niechęcią patrzyli na jej aksamitny kaftanik i jaskrawy kapelus. Ale gdy Chrystus szepnął: „Kto z was jest bez grzechu, niech rzuci na nią kamieniem”, padła na posadzkę i ucałowała jego nogi jak niegdyś Maria Magdalena⁴⁶.

Rzeźba stała się zatem cielesnym posągiem, urzeczywistniając romantyczne marzenie o żyjącym kamieniu, którego kwintesencją miał być marmur. Reprezentowała też doskonale dzieło sakralne, mające moc ożywiania martwych dusz.

Entuzjazm wobec przedstawienia *Chrystusa w grobie* podzielała krytyka, dla której była to idealna rzeźba religijna. Korespondent „Czasu” pisał zachwycony: „nikt lepiej nie wyobraził sobie Chrystusa, nikt lepiej **w marmurze nie przelał przedwiecznej myśli Boga-człowieka! Nasz rzeźbiarz pojął idee zbawienia i w marmurze wysłowił**” [podkr. autor]⁴⁷. Pomimo jednak zachwytu „wysłowieniem idei w marmurze”, w większości krytyka nie przywiązywała wagi do semantyki tego materiału. Bolesław Podczaszyński pisał nawet:

Nie wiemy gdzie się obecnie znajduje cudna ta rzeźba marmurowa, ale radzibyśmy ażeby ona zdobiła którą z pięknych świątyń naszych, żeby w zmniejszonych nieco kopiach kamiennych, brązowych, lub wreszcie gipsowych nawet upowszechniła się w kraju, bo widok jej również zdolny jest wzbudzić uczucia wzniosłe, religijne, jak hymn jaki lub modlitwa nawet⁴⁸.

Rzeźba ta doczekała się repliki w marmurze karyjskim⁴⁹.

Najbardziej znaną rzeźbą Sosnowskiego była figura Matki Boskiej Niepokalanego Poczęcia. Popularność tego typu ikonograficznego łączy się z ustanowieniem w 1854 roku dogmatu o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Maryi Panny. Sosnowski pierwszą wersję tej rzeźby wykonał naj-

where it was placed in a specially designed chapel. The work achieved widespread popularity, arousing interest even in Sosnowski’s Roman workshop, and after its placement in Warsaw, it became its most popular religious sculpture⁴⁵. Its fame is reflected in the novel *The Doll* by Bolesław Prus, and what is more, the sculpture comes to life in the novel. During a Good Friday collection, its protagonist Stanisław Wokulski visits the Carmelite church and, sitting in the confessional, experiences a vision.

A white Christ figure, surrounded by flowers, lay in the depths of a chapel, under a flood of light. It seemed to Wokulski that its face had come alive under the influence of the flickering rays, taking on an expression of severity, or mercy and forgiveness. When a musical box played tunes from Lucia di Lammermoor, or when the clatter of money and exclamations in French came from the centre of the church, the features of the Christ darkened. But when a poor man approached the Crucifix and told the Crucified One of his sufferings, then Christ opened His dead lips and, against the tinkling of the fountain, repeated blessings and promises: ‘Blessed are the meek... Blessed are they who mourn...’

A young, painted girl went up to the tray. She placed a silver coin in it, but did not venture to touch the Cross. Those kneeling near looked askance at her velvet coat and gaudy hat. But when the Christ whispered: ‘Let him who is without sin cast a stone at her...’ she sank to the floor and kissed His feet as Mary Magdalene once did⁴⁶.

The sculpture thus became a corporeal statue, realising the romantic dream of the animate stone, of which marble was to be the quintessence. It also represented the perfect sacred work, with the power to bring dead souls to life.

The enthusiasm for the representation of *Christ in the tomb* was shared by critics, for whom it was an ideal religious sculpture. A correspondent of “Czas” wrote enthusiastically: “no one has better imagined Christ, no one has better **rendered in marble the eternal thought of the God-man! Our sculptor grasped the idea of salvation and expressed it in marble**”. [emphasis mine]⁴⁷. However, in spite of the admiration for the “rendering of thought in marble”, most critics did not attach importance to the semantics of this material. Bolesław Podczaszyński even wrote:

⁴⁵ The description of the sculpture was published in “L’Album” and “Giornale di Belle Arti”. Cf. Lameński 1997, as in footnote 39, pp. 101–107.

⁴⁶ B. Prus, *The Doll*, transl. D. Welsh, New York 2011, pp. 90–91 [Translator’s note: in the original text vol. 1, p. 65, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/lalka-tom-pierwszy.html> {access date 20.09.2020}].

⁴⁷ “Czas” 1855, no. 88, p. 2. A favourable review was also published in “Tygodnik Ilustrowany” V, 1862, no. 133, pp. 142–143.

⁴⁶ B. Prus, *Lalka*, t. 1, s. 65, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/lalka-tom-pierwszy.html> [dostęp 20.09.2020].

⁴⁷ „Czas” 1855, nr 88, s. 2. Pochlebna recenzję zamieszcza też „Tygodnik Ilustrowany” V, 1862, nr 133, s. 142–143.

⁴⁸ B.P. [Podczaszyński], *Wyobrażenie Zbawiciela wykonane w Rzymie z marmuru przez T. O. Sosnowskiego*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 1855, t. II. cz.1, s. 21.

⁴⁹ Marmurowa replika rzeźby *Chrystus w grobie* znajdowała się w rzymskiej pracowni Sosnowskiego, po śmierci artysty znalazła się w Ostrogu na Wołyniu. Lameński 1997, jak przyp. 39, s. 106, 186–188.

*We do not know where this marvellous marble sculpture is presently located, but we would be happy to see it adorning any of our beautiful shrines, or spreading throughout the country in slightly scaled-down copies made of stone, bronze or even plaster, since the sight of it is as capable of arousing lofty, religious feelings as a hymn or even a prayer*⁴⁸.

This sculpture was replicated in Carrara marble⁴⁹.

Sosnowski's best-known sculpture was the figure of the Virgin Mary of the Immaculate Conception. The popularity of this iconographic type is connected with the establishment of the dogma of the Immaculate Conception of the Virgin Mary in 1854. Sosnowski probably made the first version of this sculpture only a year later. Visiting his studio around 1858, Józef Ignacy Kraszewski mentioned that he saw "the Virgin of the Immaculate Conception reproduced in various sizes, a very graceful statue"⁵⁰. Sosnowski's monographer, Lechosław Lameński, found eight marble figures of Immacolata made by him, as well as five plaster full-figure models of the statues and two busts. The large number of replicas of the subject is evidence of a truly mass production of these statues by Sosnowski, encouraged by church founders promoting the cult of the Immaculate Conception of the Virgin Mary. The most popular of these statues was the Virgin Mary commissioned by Mother Marcelina Darowska for the seat of her congregation in Jazłowiec [fig. 7]. The foundress saw to it that the sculpture was made of Carrara marble⁵¹.

Sosnowski was also the author of other religious sculptures, often in many copies⁵². He produced all the final versions of his works in marble. He acquired it in Rome, where, thanks to the port on the Tiber, there was a very rich market for this material, supplying numerous sculpture studios, producing largely works on

⁴⁸ B.P. [Podczaszyński], *Wyobrażenie Zbawiciela wykonane w Rzymie z marmuru przez T. O. Sosnowskiego* [A Representation of the Saviour Made in Rome in Marble by T. O. Sosnowski], "Pamiętnik Sztuk Pięknych" 1855, vol. II, part 1, p. 21.

⁴⁹ The marble replica of the sculpture Christ in the Tomb was in Sosnowski's Roman studio, and after the death of the artist it was taken to Ostroh in Volhynia. Lameński 1997, as in footnote 39, pp. 106, 186–188.

⁵⁰ J.I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858–1864* [Travel Notes 1858–1864], Warszawa 1866, p. 456.

⁵¹ Lameński 1997, as in footnote 39, pp. 218–219.

⁵² His most important works include: *Pieta* (it was shown at the exhibition of ecclesiastical art in 1870 in Rome, awarded a medal, and is in the church of Carpineto Romano, as a gift of Pope Leo XIII. The second version, considered to be better, given to Pope Pius IX, is now at the Holy Stairs on Lateran. A replica of the *Pieta* is in Rivne in the Ukraine); *Virgin Mary with the Child Jesus* (1870, Ostroh, the Papal Polish Institute); *Christ the Saviour* (Rome, the Lateran Palace, 1856), *Ecce Homo* (1865, Jerusalem, the Church of the Sisters of Zion). Cf. Lameński 1997, as in footnote 39, Catalogue part II, nos. 40, 64–65, 71–74, pp. 210–211, 234–235, 238–241.

prawdopodobniej już rok później. Zwiedzający jego pracownię około roku 1858 Józef Ignacy Kraszewski wspominał, iż widział „N. Pannę niepokalanego poczęcia w różnych rozmiarach powtarzaną, posąg bardzo wdzięczny”⁵⁰. Monografista Sosnowskiego, Lechosław Lameński, odnalazł osiem figur marmurowych Immacolaty jego dłuta oraz pięć gipsowych całopostaciowych modeli posągów i dwa popiersia. Znaczna liczba replik tematu świadczy o prawdziwie masowej produkcji tych posągów przez Sosnowskiego, do której przyczynili się kościelni fundatorzy szerzący kult Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny. Najpopularniejsza z tych figur była Matka Boska wykonana na zamówienie matki Marceliny Darowskiej do siedziby zgromadzenia w Jazłowcu [il. 7]. Fundatorka zadbała o to, by rzeźba została wykuta w marmurze z Carrary⁵¹.

Sosnowski był autorem także innych rzeźb religijnych, często w wielu replikach⁵². Wszystkie swe prace w ostatecznych wersjach wykonywał w marmurze. Nabywał go w Wiecznym Mieście, gdzie dzięki portowi na Tybrze istniał bardzo bogaty rynek tego materiału, zaopatrujący liczne studia rzeźbiarskie. W dużej mierze wykonywano w nich dzieła o tematyce religijnej, często na zamówienie Kościoła. Niekiedy była to produkcja seryjna, a liczne przewodniki informowały potencjalnych nabywców o pracowniach artystycznych znajdujących się w Rzymie. W przeciwieństwie do rzeźbiarzy pracujących na zlecenie Sosnowski, dzięki dobrej sytuacji materialnej, był wolny od przymusu zamówień, a swe prace często ofiarowywał, a nie sprzedawał. Wierność marmurowi była zatem dla niego świadomym wyborem i przywilejem. W jego sztuce klasyczna forma i duch chrześcijański zespoliły się z tym właśnie materiałem.

Większość polskich rzeźbiarzy nie miała jednak życiowej swobody Sosnowskiego. O ich problemach z zakupem drogiego kamienia wymownie świadczy los rzeźbiarzy: Henryka Stattlera (1834–1877) i jego ojca Wojciecha Kornelego (1800–1875), wybitnego malarza krakowskiego. Obydwaj przybyli do Rzymu w 1852 roku, gdzie syn, dzięki pomocy ojca, otworzył pracownię na via Babuino 22. Nie odniósł jednak komercyjnego sukcesu, a koszty pracy w marmurze

⁵⁰ J.I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858–1864*, Warszawa 1866, s. 456.

⁵¹ Lameński 1997, jak przyp. 39, s. 218–219.

⁵² Do najważniejszych prac należą: *Pieta* (eksponowana na wystawie sztuki kościelnej w 1870 roku w Rzymie, wyróżniona medalem, obecnie znajduje się w kościele w Carpineto Romano jako dar papieża Leona XIII. Druga wersja, uznana za lepszą, ofiarowana papieżowi Piusowi IX, znalazła swe miejsce na Schodach Świętych na Lateranie. Replika *Piety* w Równym na Ukrainie); *Matka Boska z Dzieciątkiem Jezus* (1870, Ostroh; Papieski Instytut Polski); *Chrystus Zbawca* (Rzym, Pałac Laterański, 1856), *Ecce Homo* (1865, Jerozolima, kościół Sióstr Syjońskich). Zob. Lameński 1997, jak przyp. 39, Katalog, cz. II, poz. 40, 64–65, 71–74, s. 210–211, 234–235, 238–241.



7. Tomasz Oskar Sosnowski, *Matka Boska Niepokalanie Poczęta*, 1854, marmur, Dom Nowicjacki ss. Niepokalanek, Łomianki k. Warszawy, fot za: www. wikipedia

7. Tomasz Oskar Sosnowski, *Immaculata*, 1854, marble, The Novitiate House of the Sisters of the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary, Łomianki near Warsaw, phot. from: www. wikipedia

sprawiły, że Wojciech Korneli został zmuszony do zastawienia swych prac w Rzymie⁵³. Stattler zdołał jednak skończyć nad Tybrem jedną ważną pracę – posąg *Ecce Homo*, wykonany na zamówienie Potockich w 1859 roku i przeznaczony do kościoła św. Anny w Wilanowie (do ołtarza w nawie bocznej, według projektu Leonarda Marconiego). Dla tego posągu wybrał marmur kararyjski i był to wybór świadomy, jak zapisał bowiem oburzony tym poglądem Władysław Oleszczyński, uważał on [czyli Stattler], iż: „marmur

⁵³ M. Nitka, *Twórczość malarzy polskich w papieskim Rzymie w XIX wieku*, Warszawa–Toruń 2014. Katalog (dodatek CD), nr 76: W.K. Stattler, s. 110.

religious themes, often commissioned by the Church. Sometimes it was mass production, and numerous guidebooks informed potential buyers about the artistic studios located in Rome. Unlike sculptors working to order, Sosnowski, thanks to his good financial situation, was free from the constraints of commissions, and his works were often donated rather than sold. Thus, adherence to marble was for him a conscious choice and a privilege. In his art, classical form and the Christian spirit merged with this particular material.

Most Polish sculptors, however, were not as prosperous as Sosnowski. The fate of two sculptors Henryk Stattler (1834–1877) and his father Wojciech Korneli (1800–1875), a prominent painter from Kraków, is a telling sign of the problems they experienced in purchasing expensive stone. Both arrived in Rome in 1852, where the son, with the help of his father, opened a studio in Via Babuino 22. However, he was not commercially successful, and the cost of working in marble meant that Wojciech Korneli was forced to pawn his work in Rome⁵³. However, Stattler did manage to complete one important work in Rome – the *Ecce Homo* statue, commissioned by the Potockis in 1859 and intended for St Anne’s Church in Wilanów (for the altar in the side nave, designed by Leonardo Marconi). He chose Carrara marble for this statue, and it was a deliberate choice, as shown by the words of Władysław Oleszczyński, who, outraged by this view, wrote that Stattler believed that: “**marble is just the material in which an artist can give proof of thought, strength of truth and inspiration**”⁵⁴.

A dramatic example of an artist’s devotion to marble as the material for religious sculpture and his inability to work in it is the fate of another Polish “Roman” – Leon Szubert (1829–1859). He arrived in the Eternal City in 1855 on a scholarship from the Austrian government and had his studio in the Palazzo Venezia. Between 1856 and 1857 he worked there on the monumental sculpture *The Crowning of Christ*. It was an iconographically innovative composition depicting the visions of Catherine Emmerich. As described by one critic, the work consisted of “three figures: Christ, the soldier who crowned him with thorns and another who scourged the Saviour [...]. Reading the inspired revelations of Catherine Emmerich, full of sacred reality, he wanted to repeat them in his work”⁵⁵. This sculpture was modelled in clay – on iron rods – and was never

⁵³ M. Nitka, *Twórczość malarzy polskich w papieskim Rzymie w XIX wieku* [*The Work of Polish Painters in Papal Rome in the 19th c.*], Warszawa–Toruń 2014. Catalogue (CD attachment), no. 76: W. K. Stattler, p. 110.

⁵⁴ W. Oleszczyński, *O rzeźbie Luigiego Simonettiiego “Faun i Bacchantka”* [*On the Sculpture of Luigi Simonettiiego “Faun and a Bacchant”*] in *Posągi i ludzie* [*Statues and People*], eds. A. Melbechowska-Luty, P. Szubert, vol. 1, cz. 1, Warszawa 1993, p. 231.

⁵⁵ Leon Szubert, “Tygodnik Ilustrowany” 1860, no. 16, pp. 125–126.

completed. As the reviewer described it: “once, while working, [the artist] needed to bend or turn the iron frame, applied all his strength and during this exertion he felt as if some internal vessel had burst, which immediately caused a massive haemorrhage”⁵⁶.

In this article – Szubert’s obituary – it is noted that the artist’s works, especially the religious ones,

*seem to have the character of high purity combined with the grace of form, which was not a sophisticated way of pleasing, but came from the soul, explaining its feelings by the harmony of lines. [...] Not having the means to establish a carver’s workshop, he did not immortalise his thoughts in marble, but nevertheless this is why his creations are alive and will probably live longer, although in fragile material, than many statues made of expensive marble or bronze. As the cowl does not make the monk, so expensive material does not make art*⁵⁷.

Similar reflections on the unimportance of the creation material can be found in an article by the already mentioned sculptor Władysław Oleszczyński (1801–1866). He wrote:

*Thought and inspiration, that is, the spirit of God, regardless of measure and material, can be revealed in any projection of the artist – whether on clay or paper. Proof of this are the first drafts of paintings or statues by great masters, often drawn in the main lines only on blotting paper, reverently kept in museums today as a living reflection of incomparable artistic feeling and knowledge. Besides, these ancient figurines, famous for their perfection, both bronze and burnt clay, prove most clearly that greatness, inspiration and knowledge do not depend on the measure or material, but on the spirit and learning*⁵⁸.

Oleszczyński himself, however, went to Carrara in 1855 to search for suitable material for his statue. Unfortunately, like Szubert, he soon died.

Marble became material for the select few: a commercial raw material in which it was impossible to create true art. This is clearly reflected in Norwid’s short story *Ad leones*, written a dozen or so years after the poet left the Eternal City. The story takes place in Rome, where a talented sculptor is working in clay on a masterpiece of religious art depicting a scene of the martyrdom of Christians under Domitian – their being thrown to the lions. As a result of advice from critics and clients, the work undergoes a complete transformation. As Norwid writes, The sculptor undertakes to execute a group (CAPITALIZATION)

⁵⁶ Ibidem, p. 126.

⁵⁷ Ibidem, p. 126.

⁵⁸ W. Oleszczyński, *O rzeźbie L. Simonetti* [On the Sculpture of L. Simonetti], “Gazeta Codzienna” 1860, no. 194, p. 1; no. 204, p. 2.

jest to dopiero materiał, w którym artysta może dać dowód myśli, siły prawdy i natchnienia⁵⁴.

Dramatycznym przykładem przywiązania artysty do marmuru jako materiału rzeźby religijnej, a zarazem niemożności tworzenia w nim jest los innego polskiego „rymianina” – Leona Szuberta (1829–1859). Przybył on do Wiecznego Miasta w 1855 roku jako stypendysta rządu austriackiego i miał swe studio w Palazzo Venezia. W latach 1856–1857 pracował tam nad monumentalną rzeźbą *Ukoronowanie Chrystusa*. Była to innowacyjna ikonograficznie kompozycja ukazująca objawienie Katarzyny Emmerich. Jak opisywał krytyk, na dzieło składały się „trzy figury: Chrystus, żołnierz, który go cierniem wieńczył, i drugi, który biczował Zbawiciela [...] Odczytując pełne świętej rzeczywistości, natchnione objawienia Katarzyny Emmerich, chciał je powtórzyć w swoim utworze”⁵⁵. Rzeźba ta powstawała w glinie – na żelaznych prętach – i nigdy nie została skończona. Jak opisywał bowiem recenzent: „gdy raz pracując [twórca] potrzebował nagiąć czy obrócić szkielet żelazny, użył całej siły i w tem natężeniu uczuł jakby zerwanie się jakiegoś wewnętrznego naczynia, co natychmiast spowodowało obfity krwotok”⁵⁶. W tym artykule – nekrologu Szuberta – zaznaczono, iż prace artysty, zwłaszcza te religijne,

*zdają się mieć charakter wysokiej czystości połączonej z wdziękiem formy, który to wdźwięk nie był wyszukany, środkiem podobania się, lecz płynął z duszy, tłumaczącej się ze swoich uczuć harmonią linii. [...] Nie mając środków na założenie snycerskiego warsztatu myśli swoich nie uwiecznił w marmurze, lecz niemniej dlatego twory jego żyją i zapewne dłużej żyć będą, choć w wątplym materiale, niż niejedne z kosztownego marmuru lub brązu posągi. Jak suknia nie robi mnicha, tak kosztowny materiał nie robi sztuki*⁵⁷.

Podobne refleksje unieważniające materiał tworzenia możemy odnaleźć w artykule wspomnianego już rzeźbiarza Władysława Oleszczyńskiego (1801–1866). Pisał on:

Myśl i natchnienie, czyli duch boży, bez względu na miarę i na materiał mogą być objawione w lada rzucie artysty – czy glinianym czy na papierze. Dowodem tego są pierwsze projekta obrazów lub posągów wielkich mistrzów, skreślone w głównych liniach często tylko na bibule, chowane dzisiaj ze czcią po muzeach jako żywe odbicie nieporównanego czucia i wiedzy artystycznej. Zresztą owe sławne swą doskonałością figurki starożyt-

⁵⁴ W. Oleszczyński, *O rzeźbie Luigiego Simonetti* „Faun i Bachantka”, w: *Posągi i ludzie*, red. A. Melbeckowska-Luty, P. Szubert, t. 1, cz. 1, Warszawa 1993, s. 231.

⁵⁵ Leon Szubert, „Tygodnik Ilustrowany” 1860, nr 16, s. 125–126.

⁵⁶ Ibidem, s. 126.

⁵⁷ Ibidem, s. 126.

ne, tak brązowe, jak i z ziemi wypalanej, najostateczniej dowodzą, że wielkość, natchnienie i wiedza nie zależą od miary ani materiału, **ale od ducha i nauki**⁵⁸.

Sam Oleszczyński przybył jednak do Carrary w 1855 roku, by poszukiwać materiału odpowiedniego dla swego posągu. Niestety, podobnie jak Szubert, szybko zmarł.

Marmur stał się materiałem dla wybranych, komercyjnym surowcem, w którym niepodobna tworzyć prawdziwej sztuki. Doskonale odzwierciedla to opowiadanie Norwida *Ad leones*, napisane kilkanaście lat po opuszczeniu przez poetę Wiecznego Miasta. Jego fabuła toczy się w Rzymie, gdzie zdolny rzeźbiarz pracuje w glinie nad arcydziełem sztuki religijnej ukazującym scenę z martyrologii chrześcijan za czasów Domicjana – rzucenie ich lwom. Wskutek porad krytyków i zleceńodawców dzieło ulega kompletnej przemianie. Jak pisze Norwid, „Rzeźbiarz*** podejmuje się wykonać grupę (KAPITALIZACJĘ) z marmuru białego, o ile można bez plamy i skazy — nie przechodzącą o wiele ceną swoją 75000 lirów, i na rozkaz dostojnego Izaaka Edgara Middlebank (junior) etc., etc.”⁵⁹. Nowe arcydzieło – koniecznie w białym marmurze – nie ukazuje już sceny męczeństwa świętych, lecz alegorię współczesnych stosunków społeczno-ekonomicznych. Rzeźba straciła swe religijne przesłanie, sacrum uległo atrofii, dzieło stało się przedmiotem na sprzedaż z kosztownego i pięknego surowca.

Rzym był zatem stolicą sztuki religijnej, miejscem, gdzie tworzono w marmurze, ale jednocześnie, paradoksalnie, od niego odchodzono. Kamień ten z cennego estetycznie materiału, a nawet kamienia żywego stał się zwykłym, kosztownym surowcem, przekleństwem nie dość zamożnych rzeźbiarzy i luksusem bogaczy. W sztuce religijnej marmur znalazł realizację raczej w konwencjonalnych posągach Sosnowskiego, bez szans na materializację innowacyjnych dzieł Szuberta. Stawał się też często materiałem na sprzedaż – w samej Carrarze powstawały wyspecjalizowane pracownie sztuki religijnej, np. w warsztatach rodzinnych Lazzarinich, skąd marmurowa rzeźba była eksportowana w świat, w tym na terytorium Polski.

Streszczenie

Artykuł jest próbą przedstawienia semantyki marmuru w sakralnej rzeźbie polskiej doby romantyzmu. Wychodząc od nowożytniej teorii sztuki, podkreślono najpierw szczególną rolę białego marmuru w nowożytniej teorii i praktyce rzeźbiarskiej, a następnie

⁵⁸ W. Oleszczyński, *O rzeźbie L. Simonetti*, „Gazeta Codzienna” 1860, nr 194, s. 1; nr 204, s. 2.

⁵⁹ C. Norwid, *Ad leones*, s. 7, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/norwid-ad-leones.pdf> [dostęp 20.09.2020].

of white marble, as far as possible without stain or blemish – not exceeding by much the price of 75000 lira, and at the behest of the distinguished Isaac Edgar Middlebank (junior) etc., etc.”⁵⁹. The new masterpiece – which must be in white marble – no longer depicts a scene of the martyrdom of saints, but an allegory of contemporary socio-economic relations. The sculpture lost its religious message, the sacred was atrophied, the work became an object for sale made of expensive and beautiful material.

Rome was thus the capital of religious art, a place where people worked in marble but at the same time, paradoxically, moved away from it. From aesthetically valued material, or even animate stone, it became mere costly raw material, a curse for insufficiently wealthy sculptors and a luxury for the rich. In religious art, marble made its way into the rather conventional statues of Sosnowski, with no chance of being used in the innovative works of Szubert. It also often became commercial material – in Carrara itself specialist studios of religious art were established, e.g. in the Lazzarini family workshop, from where marble sculpture was exported worldwide, including to Poland.

Abstract

The article is an attempt to present the semantics of marble in the sacred Polish sculpture of Romanticism. Taking as its starting point the modern theory of art, it first emphasizes the special role of white marble in modern sculptural theory and practice, and then outlines the foundation of this judgment in the art of the classicist era, especially in the theory of J.J. Winckelmann. Together with the spread of classical tastes, the significance of this view for Polish modern sculpture is shown, in which, in accordance with Winckelmann's taste, white marble was perceived as the noblest raw material, worthy of the images of the gods. In the Romantic era, following G. W. Hegel, marble was regarded as “spiritual” stone, the most suitable for the depiction of the sacred. This was expressed in the theory and practice of sculpture by such artists as Cyprian Norwid and Teofil Lenartowicz, who went to Rome – the capital of sacred art – to sculpt in this material. They were followed by other Polish sculptors who also went to Rome to work in marble. The article shows their struggles, which ended successfully only for T.O. Sosnowski. In his works, however, white marble from “animate” stone went on to become material suitable for making repetitive compositions in the spirit of Italian Purism. Marble evolved from being material suitable for the representation of gods to one used for

⁵⁹ C. Norwid, *Ad leones*, p. 7, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/norwid-ad-leones.pdf> [access date 20.09.2020].

commercial objects, which was perfectly illustrated by Norwid in his short story *Ad leones!*

Keywords: sacred art of the 19th century, religious sculpture, semantics of the material, marble

dr Maria Nitka
Eugeniusz Geppert Academy
of Fine Arts in Wrocław
ul. Generała Romualda Traugutta 19/21,
50-416 Wrocław
e-mail: marysianitka@gmail.com

Translated by Monika Mazurek

Bibliography

- Battisti E., *Michelangelo: fortuna di un mito: cinquecento anni di critica letteraria e artistica*, Firenze 2012.
- Biliński Z., *Norwid w Rzymie [Norwid in Rome]*, in: *Cyprian Norwid w 150-lecie urodzin. Materiały konferencji naukowej 23–25 września 1971 [Cyprian Norwid on the 150th Anniversary of His Birth. Proceedings of the Academic Conference 23–25 September 1971]*, ed. M. Żmigrodzka, Warszawa 1973, pp. 151–195.
- B.P. [Podczaszyński], *Wyobrażenie Zbawiciela wykonane w Rzymie z marmuru przez T.O. Sosnowskiego [A Representation of the Saviour Made in Rome in Marble by T.O. Sosnowski]*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 1855, vol. II. part 1, p. 21.
- Buonarotti M., *Sonnet XV, The Lover and the Artist – Non ha l’ottimo artista alcun concetto...*, in *The Sonnets of Michael Angelo Buonarotti and Tommaso Campanella*, transl. J. A. Symonds, London 1878, p. 46 [Translator’s note: in the original text: idem, *Poezje*, transl. L. Staff, ed. M. Brahmmer, Warszawa 1964, p. 52].
- „Czas” 1855, no. 88, p. 2.
- Geismeyer W., *Christian Daniel Rauch 1777–1857*, Berlin 1981.
- Giller A., *Polska na Wystawie Powszechnej w Wiedniu. Listy Agatona Gillera [Poland at the General Exhibition in Vienna. The Letters of Agaton Giller]*, vol. 2, Lwów 1873.
- Grandesso S., *Pietro Tenerani (1789–1869)*, Milano 2003, pp. 17–22.
- Haskell F., Penny N., *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven, London 1998.
- Hegel G.W., *Aesthetics. Lectures on Fine Art*, vol. 2, transl. T.M. Knox, Oxford 1975 [Translator’s note: in the original text *Wykłady o estetyce*, transl. J. Grabowski, A. Landman, vol. 2, Warszawa 1955], <https://rkd.nl> [access date: 10.09.2020].
- [Janczewska W.], *Cena szczęścia [The Price of Happiness]*, „Ognisko Domowe” 1876, no. 28 (13 July).

zarysowano ugruntowanie tego sądu w sztuce doby klasycyzmu, zwłaszcza w teorii J.J. Winckelmana. Wraz z promieniowaniem gustu klasycznego ukazano znaczenie tego poglądu dla polskiej rzeźby nowoczesnej, w której zgodnie z gustem Winckelmana biały marmur był postrzegany jako najszlachetniejszy surowiec, godny wyobrażeń bogów. W dobie romantyzmu za G.W. Heglem uznano marmur za kamień „duchowy”, najodpowiedniejszy do przedstawień sacrum. Dali temu wyraz w teorii i praktyce rzeźbiarskiej tacy twórcy jak: Cyprian Norwid i Teofil Lenartowicz, którzy, by rzeźbić w tym materiale, przybyli do Rzymu – stolicy sztuki sakralnej. Ich śladem podążyli także inni polscy rzeźbiarze przyjeżdżający nad Tyber, by tworzyć w marmurze. W pracy ukazano ich zmagania, które zwyciężył sukcesem jedynie T.O. Sosnowski. W jego dziełach biały marmur z kamienia „żywego” stał się jednak materiałem odpowiednim do wykonania powtarzalnych kompozycji w duchu włoskiego puryzmu. Marmur z materiału adekwatnego dla przedstawień bogów stał się tworzywem, z którego wykonywane były przedmioty na sprzedaż, co doskonale ukazał Norwid w opowiadaniu *Ad leones!*

Słowa kluczowe: sztuka sakralna XIX wieku, rzeźba religijna, semantyka materiału, marmur

dr Maria Nitka
Akademia Sztuk Pięknych
im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu
ul. Generała Romualda Traugutta 19/21,
50-416 Wrocław
e-mail: marysianitka@gmail.com

Bibliografia

- Battisti E., *Michelangelo: fortuna di un mito: cinquecento anni di critica letteraria e artistica*, Firenze 2012.
- Biliński Z., *Norwid w Rzymie*, w: *Cyprian Norwid w 150-lecie urodzin. Materiały konferencji naukowej 23–25 września 1971*, red. M. Żmigrodzka, Warszawa 1973, s. 151–195.
- B.P. [Podczaszyński], *Wyobrażenie Zbawiciela wykonane w Rzymie z marmuru przez T. O. Sosnowskiego*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 1855, t. II. cz.1, s. 21.
- Buonarotti M., *Non ha l’ottimo artista alcun concetto...*, w: idem, *Poezje*, przeł. L. Staff, oprac. M. Brahmmer, Warszawa 1964, s. 52.
- „Czas” 1855, nr 88, s. 2.
- Geismeyer W., *Christian Daniel Rauch 1777–1857*, Berlin 1981.
- Giller A., *Polska na Wystawie Powszechnej w Wiedniu. Listy Agatona Gillera*, t. 2, Lwów 1873.
- Grandesso S., *Pietro Tenerani (1789–1869)*, Milano 2003.

- Haskell F., Penny N., *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven, London 1998.
- Hegel G.W., *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski, A. Landman, t. 2, Warszawa 1955, <https://rkd.nl> [dostęp: 10.09.2020].
- [Janczewska W.], *Cena szczęścia*, „Ognisko Domowe” 1876, nr 28 (13 lipca).
- Kondratowicz Ł., *Cyprian Norwid – rzeźbiarz. Szkic informacyjny*, „Studia Norwidiana” 1989, nr 7, s. 63–82.
- Kraszewski J.I., *Kartki z podróży 1858–1864*, Warszawa 1866.
- Kremer J., *Podróż do Włoch*, w: idem, *Dziela*, t. 8, oprac. H. Struve, Warszawa 1879.
- Kremer J., *Grecja starożytna i jej sztuka, zwłaszcza rzeźba*, w: idem, *Dziela*, t. 12: *Pisma pomniejsze*, oprac. H. Struve, Warszawa 1879.
- Król A., *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz*. Katalog wystawy monograficznej Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1993.
- Kwiatkowska M.I., *Rzeźbiarze warszawscy XIX wieku*, Warszawa 1995.
- Lameński L., *Tomasz Oskar Sosnowski 1810–1886. Rzeźbiarz polski w Rzymie*, Lublin 1997.
- Lenartowicz T., *Listy T. L. z Florencji*, „Gazeta Codzienna” 1861, nr 37, s. 1–2.
- Lenartowicz T., *Przesyłając przekład sonetu Michała Anioła Buonarotti*, „Wiersz do...” *fragm.*, „Tygodnik Ilustrowany” 3, 1861, nr 83, s. 158.
- Lenartowicz T., *Rzeźbiarz*, „Biblioteka Warszawska” 2, 1844, s. 135.
- Mattusch C.C., *In Search of the Greek Bronze Original*, „Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes” 1, 2002, pp. 99–115 [JSTOR, www.jstor.org/stable/4238448: access date 10.12.2020].
- Melbechowska-Luty A., „*Posąg jest przezroczeniem, duchowym widziadłem*”. *Kilka przypomnień o mitach i magii skulptury*, „Konteksty” LIX, 2005, nr 4, 97–108.
- Mikocka-Rachubowa K., *Marmur w rzeźbie epoki „Grand Tour”*, w: *Materiał rzeźby. Między techniką a semantyką / Material of Sculpture. Between technics and semantics*, red. A. Lipińska, Wrocław 2009, s. 489–503.
- Nitka M., *Twórczość malarzy polskich w papieskim Rzymie w XIX wieku*, Warszawa–Toruń 2014.
- Norwid C., *Ad leones!*, s. 7, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/norwid-ad-leones.pdf> [dostęp 20.09.2020].
- Norwid C., *O rzeźbiarzach florenckich (dziś żyjących)*, „Biblioteka Warszawska” 1, 1846, s. 197–203.
- Oleszczyński W., *O rzeźbie L. Simonettiego*, „Gazeta Codzienna” 1860, nr 194, s. 1; nr 204, s. 2.
- Pniewski D., *Ideal, matter and material. Classical Greek sculpture in the writings of Cyprian Norwid, Józef Kremer and Karol Libelt*, w: *Materiał rzeźby. Między techniką a semantyką / Material of Sculpture. Between technics and semantics*, red. A. Lipińska, Wrocław 2009, s. 93–103.
- Kondratowicz Ł., *Cyprian Norwid – rzeźbiarz. Szkic informacyjny* [Cyprian Norwid: A Sculptor. An Outline of Information] „Studia Norwidiana” 1989, no. 7, pp. 63–82.
- Kraszewski J.I., *Kartki z podróży 1858–1864* [Travel Notes 1858–1864], Warszawa 1866.
- Kremer J., *Podróż do Włoch* [A Journey to Italy], in: idem, *Dziela* [The Works], vol. 8, ed. H. Struve, Warszawa 1879.
- Kremer J., *Grecja starożytna i jej sztuka, zwłaszcza rzeźba* [Ancient Greece and Its Art, Especially Sculpture], in: idem, *Dziela* [Works], vol. 12: *Pisma pomniejsze* [Miscellaneous Texts], ed. H. Struve, Warszawa 1879.
- Król, A., *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz* [Teofil Lenartowicz: A Sculptor]. The catalogue of the monograph exhibition, National Museum in Kraków, Kraków 1993.
- Kwiatkowska M.I., *Rzeźbiarze warszawscy XIX wieku* [The Warsaw Sculptors of the 19th Century], Warszawa 1995.
- Lameński L., *Tomasz Oskar Sosnowski 1810–1886. Rzeźbiarz polski w Rzymie* [Tomasz Oskar Sosnowski 1810–1886: A Polish Sculptor in Rome], Lublin 1997.
- Lenartowicz T., *Listy T. L. z Florencji* [The Letters of T. L from Florence], „Gazeta Codzienna” 1861, no. 37, pp. 1–2.
- Lenartowicz T., *Przesyłając przekład sonetu Michała Anioła Buonarotti*, „Wiersz do...” *fragm.* [On Sending the Translation of a Sonnet by Michelangelo Buonarotti, “A Poem To...”, *fragm.*], „Tygodnik Ilustrowany” 3, 1861, no. 83, p. 158.
- Lenartowicz T., *Rzeźbiarz* [The Sculptor], „Biblioteka Warszawska” 2, 1844, p. 135.
- Mattusch C.C., *In Search of the Greek Bronze Original*, „Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes” 1, 2002, pp. 99–115 [JSTOR, www.jstor.org/stable/4238448: access date 10.12.2020].
- Melbechowska-Luty A., „*Posąg jest przezroczeniem, duchowym widziadłem*”. *Kilka przypomnień o mitach i magii skulptury* [“The Statue Is a Transparency, a Spiritual Vision”. A Few Reminders on Myth and Magic of Art.] „Konteksty” LIX, 2005, no. 4, pp. 97–108.
- Mikocka-Rachubowa K., *Marmur w rzeźbie epoki „Grand Tour”* [Marble in the Sculpture of the “Grand Tour” Era], in: *Materiał rzeźby. Między techniką a semantyką / Material of Sculpture. Between Technique and Semantics* ed. A. Lipińska, Wrocław 2009, pp. 489–503.
- Nitka M., *Twórczość malarzy polskich w papieskim Rzymie w XIX wieku* [The Work of Polish Painters in Papal Rome in the 19th c.], Warszawa–Toruń 2014.
- Norwid C., *Ad leones!*, p. 7, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/norwid-ad-leones.pdf> [access date 20.09.2020].
- Norwid C., *O rzeźbiarzach florenckich (dziś żyjących)* [On the Florentine Sculptors {Currently Living}], „Biblioteka Warszawska” 1, 1846, pp. 197–203.
- Oleszczyński W., *O rzeźbie L. Simonettiego* [On the Sculpture of L. Simonetti], „Gazeta Codzienna” 1860, no. 194, p. 1; no. 204, p. 2.
- Pniewski D., *Ideal, matter and material. Classical Greek sculpture in the writings of Cyprian Norwid, Józef Kremer and Karol Libelt*, in: *Materiał rzeźby. Między techniką*

- a semantyką / *Material of Sculpture. Between Technics and Semantics*, ed. A. Lipińska, Wrocław 2009, pp. 93–103.
- Posągi i ludzie [Statues and People], ed. A. Melbechowska-Luty, P. Szubert, vol. 1, part 1, Warszawa 1993.
- Prus B., *The Doll*, transl. D. Welsh, New York 2011 [Translator's note: in the original text *Lalka* vol. 1, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/lalka-tom-pierwszy.html> {access date 20.09.2020}].
- Il ratto di Polissena. Pio Fedi scultore classico negli anni di Firenze Capitale*, eds. S. Condemmi, E. Marconi, Milano 2018.
- Trojanowicz Z., *Rzecz o młodości Norwida [On Norwid's Youth]*, Poznań 1968.
- “Tygodnik Ilustrowany” 1859, no. 1, pp. 1–2.
- “Tygodnik Ilustrowany” 1860, no. 16, pp. 125–126.
- “Tygodnik Ilustrowany” V, 1862, no. 133, pp. 142–143.
- “Tygodnik Ilustrowany” XIV, 1874, no. 346, p. 116.
- “Tygodnik Romansów i Powieści” 28, 1882, no. 713, p. 262.
- Vasari G., *Vasari on Technique*, transl. L. S. Maclehorse, New York 1907. [Translator's note: in the original text *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, transl. K. Estreicher, vol. 1, Warszawa–Kraków 1985].
- Vasta D., *La pittura sacra in Italia nell'Ottocento: Dal Neoclassicismo al Simbolismo*, Roma 2012.
- Vischer E.T., *Das Material*, in: idem, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Dritter Teil: *Die Kunstlehre*, Stuttgart 1852, quoted after: *Materialästhetik: Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, eds. D. Rubel, M. Wagner, V. Wolff, Berlin 2017, pp. 47–51.
- Wagner M., „Reinheit und Gefährdung”. *Weißer Marmor als ästhetische und ethnische Norm*, in: *Materiał rzeźby. Między techniką a semantyką / Material of Sculpture. Between Technics and Semantics*, ed. A. Lipińska, Wrocław 2009, pp. 232–234.
- Walewska A., *Kilka chwil we Włoszech w latach 1847 i 1848 przez Wandę Odrowąż [Some Moments in Italy in 1847 and 1848 by Wanda Odrowąż]*, Poznań 1850.
- Winckelmann J.J., *The History of Ancient Art*, transl. G.H. Lodge, vol. 1 and 2, Boston 1880 [Translator's note: in the original text *Dzieje sztuki starożytnej*, transl. T. Zatorski, Kraków 2012].
- Żuchowski T.J., *Poskromienie materii. Michał Anioł, Bernini, Canova [Taming Matter. Michelangelo, Bernini, Canova]*, Poznań 2011.
- Posągi i ludzie*, red. A. Melbechowska-Luty, P. Szubert, t. 1, cz. 1, Warszawa 1993.
- Prus B., *Lalka*, t. 1, s. 65, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/lalka-tom-pierwszy.html> [dostęp 20.09.2020].
- Il ratto di Polissena Pio Fedi scultore classico negli anni di Firenze Capitale*, red. S. Condemmi, E. Marconi, Milano 2018.
- Trojanowicz Z., *Rzecz o młodości Norwida*, Poznań 1968.
- „Tygodnik Ilustrowany” 1859, nr 1, s. 1–2.
- „Tygodnik Ilustrowany” 1860, nr 16, s. 125–126.
- „Tygodnik Ilustrowany” V, 1862, nr 133, s. 142–143.
- „Tygodnik Ilustrowany” XIV, 1874, nr 346, s. 116.
- „Tygodnik Romansów i Powieści” 28, 1882, nr 713, s. 262.
- Vasari G., *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, tłum. K. Estreicher, t. 1, Warszawa–Kraków 1980.
- Vasta D., *La pittura sacra in Italia nell'Ottocento: Dal Neoclassicismo al Simbolismo*, Roma 2012.
- Vischer F.T., *Das Material*, w: idem, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Dritter Teil: *Die Kunstlehre*, Stuttgart 1852, za: *Materialästhetik: Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, red. D. Rubel, M. Wagner, V. Wolff, Berlin 2017, s. 47–51.
- Wagner M., *Reinheit und Gefährdung. Weißer Marmor als ästhetische und ethnische Norm*, w: *Materiał rzeźby. Między techniką a semantyką / Material of Sculpture. Between technics and semantics*, red. A. Lipińska, Wrocław 2009, s. 232–234.
- [Walewska A.], *Kilka chwil we Włoszech w latach 1847 i 1848 przez Wandę Odrowąż*, Poznań 1850.
- Winckelmann J.J., *Dzieje sztuki starożytnej*, tłum. T. Zatorski, Kraków 2012.
- Żuchowski T.J., *Poskromienie materii. Michał Anioł, Bernini, Canova*, Poznań 2011.

Unpublished works:

- Bartnikowska-Biernat M., „Teka florencka” Teofila Lenartowicza. *Twórczość literacka i rzeźbiarska*, [“The Florence Portfolio” of Teofil Lenartowicz. *Literary and Sculptural Work*], doctoral dissertation written under the supervision of Prof. Dr hab. Olga Płaszczewska, Jagiellonian University, Faculty of Polish Studies, Kraków 2019, <https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/87139> [access date 20.09.2020]. <https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/87139> [dostęp 20.09.2020].

Malarska „dwujęzyczność”
Jerzego Nowosielskiego.
Związki między abstrakcją
a ikoną w monumentalnych
projektach sakralnych

Jerzy Nowosielski as
a “bilingual” painter.
Relations between abstraction
and icon in monumental
religious projects

DOI: 10.15584/setde.2020.13.4

„Ikona przesycona jest duchem sztuki abstrakcyjnej – pisał Jerzy Nowosielski w 1968 roku. – Te dwa światy, pierwszy – pewnej determinacji właściwej malarstwu realistycznemu, odtwarzającemu, i drugi – świat wolnej kreacji abstrakcyjnej, istnieją w naszej ikonie [...] w stopniu największego napięcia i niejako na równych prawach”¹. W fundamentalnym tekście *Między Kaabą a Parthenonem* Nowosielski zwracał uwagę na współbrzmienie w ikonie dwóch tradycji: greckiej figuracji i związanej ze sztuką ludów islamu abstrakcji. Teologia ikony ma swoje początki w czasach ikonoklazmu, kiedy „całe połacie wschodniego chrześcijaństwa żyją pod władzą Arabów, w klimacie panującej religii i kultury islamu, ale również w klimacie pewnej koegzystencji, jakiejś wymiany dóbr z tym światem”². To właśnie na tych terenach i w tym czasie „sztuka religijna chrześcijańskiego hellenizmu spotkała się z nieziemskim spokojem, z niewypowiedzianą duchowością i słodyczą wielkiej, abstrakcyjnej sztuki, malarstwem i architekturą islamu. Z samym duchem islamu”³. Według malarza w „wysokiej temperaturze zasadniczej kontrowersji wizji”, na skrzyżowaniu dwu przeciwstawnych koncepcji religii i duchowości, na poziomie przeżycia malarskiego nastąpiło „przewycięzenie artystyczno-kulturowe”, w którym Nowosielski zobaczył „obietnicę” i „istotne dopełnienie świadomości dogmatycznej chrześcijan”.

Krakowski artysta wiele swoich wypowiedzi poświęcił duchowej zbieżności malarstwa abstrakcyjnego z ikoną. Mimo deklaracji, iż „sztuka malarska, jeżeli

“The icon is imbued with the spirit of abstract art”, wrote Jerzy Nowosielski in 1968. “These two worlds, the former with certain determination inherent in realistic, mimetic painting, and the latter – the world of free abstract creation, co-exist in our icon [...] with the highest tension and, as it were, on equal terms”¹. In his seminal text *Between the Kaaba and the Parthenon*, Nowosielski drew attention to the interplay of two traditions in the icon: Greek figuration and abstraction connected with the art of Islamic cultures. The theology of the icon has its beginnings in the times of iconoclasm, when “whole swathes of Eastern Christianity live[d] under the rule of the Arabs, in the prevailing atmosphere of Islamic religion and culture, but also in a kind of coexistence, a sort of mutual relationship with that world”². It was in these regions and at this time that “the religious art of Christian Hellenism met the unearthly serenity, the unspeakable spirituality and sweetness of the great abstract art, painting and architecture of Islam. With the very spirit of Islam.”³ According to the painter, in the “high temperature of the fundamental contradiction of both visions”, at the intersection of the two opposing concepts of religion and spirituality, at the level of the painting experience, an “artistic and cultural victory” took place, in which Nowosielski saw “a promise” and “an essential supplement to the dogmatic consciousness of Christians”.

¹ * Artykuł jest przedrukowanym fragmentem rozprawy doktorskiej *Koncepcja sztuki sakralnej Jerzego Nowosielskiego*, pisanej pod kierunkiem prof. Andrzeja Szczerskiego na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego, obronionej w czerwcu 2017 roku.

J. Nowosielski, *Między Kaabą a Parthenonem*, „Znak” 1968, nr 7–8, s. 169–170; przedruk w: idem, *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze*, Kraków 2013, s. 174.

² Nowosielski 2013, jak przyp. 1, s. 175.

³ Ibidem, s. 176.

¹ * The article is an edited fragment of the doctoral dissertation *Koncepcja sztuki sakralnej Jerzego Nowosielskiego* [Jerzy Nowosielski's *Conception of Sacred Art*], written under the supervision of Prof. Andrzej Szczerski at the Faculty of History at the Jagiellonian University and defended in June 2017.

J. Nowosielski, *Między Kaabą a Parthenonem*, “Znak” 1968, no. 7–8, pp. 169–170; reprinted in: idem, *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze* [The Lost Basilica. Reflections on Art and Faith], Kraków 2013, p. 174.

² Nowosielski 2013, as in footnote 1, p. 175.

³ Ibidem, p. 176.

Nowosielski commented many times on the spiritual convergence of abstract painting with icons. Despite his declaration that “the art of painting, if it is good, belongs in its essence to the domain of the sacred”⁴, in his artistic practice Nowosielski drew a strict line between secular painting, intended for sale and exhibited in museum rooms, and works used for prayer – whether in churches or in private homes. Nowosielski’s icons were rarely exhibited in galleries; when it did happen, the painter usually showed them next to the abstractions, suggesting a common origin and affinity of this art: “I have noticed for a long time, and I still maintain, that an icon speaks exceptionally strongly when accompanied by abstract paintings”⁵ – wrote Jerzy Nowosielski in the introduction to the exhibition catalogue *Icons. Abstractions* at Warsaw’s PAX gallery, asking at the same time what the paintings representing “free abstract creation” might have in common with those painted “within the strict rigours of the canon”:

*These are two artistic worlds. The world of “free” creation and the world of strict determination of reality as given and visually interpreted in the collective effort of charismatic painting. It is the task of the philosopher of art and the theologian of art to explain whether there is in fact an abyss between these two, seemingly contradictory, painting experiences, or whether perhaps one genre originates in some internal relation to the other. Perhaps they condition each other.*⁶

The “bilingualism” of Nowosielski, who simultaneously practised both abstract and figurative painting, remained with him practically throughout his entire creative life – consistently leading the artist to assign to abstraction the role of icon painting. The recurring dispute around Nowosielski as to whether his sacred paintings are or are not icons is in fact an academic dispute on terminology and is reminiscent of similar debates around many icons from the 17th–19th centuries, classified by researchers merely as “Orthodox church painting”, not entirely faithful to the canons. For Nowosielski, it was important to paint cult images which performed liturgical functions, and he approached this task solemnly and with the seriousness befitting sacred things. On many occasions he spoke approvingly about the canon itself, saying that the canon is not a constraint but – on the contrary – a release of the painter’s energy, as it frees him from a number of formal decisions, settled by previous generations, allowing him to concentrate on the essence of painting. At the same time Nowosielski

jest dobra, cała należy w swojej istocie do domeny *sacrum*”⁴, w praktyce artystycznej Nowosielski wyznaczał ścisłą granicę pomiędzy malarstwem świeckim, przeznaczonym na sprzedaż i eksponowanym w salach muzealnych, a dziełami służącymi do modlitwy – czy to w świątyniach, czy w domach prywatnych. Ikony Nowosielskiego nieczęsto były wystawiane w przestrzeni galeryjnej; gdy się to już zdarzyło – malarz pokazywał je zwykle właśnie obok abstrakcji, sugerując wspólną genezę i pokrewieństwo tej sztuki: „Od dawna zauważyłem, i ciągle w tym się utwierdzam, że ikona wyjątkowo silnie przemawia w towarzystwie obrazów abstrakcyjnych”⁵ – pisał we wstępie do katalogu wystawy *Jerzy Nowosielski. Ikony. Abstrakcje* w warszawskiej galerii PAX, stawiając równocześnie pytanie, co wspólnego mogą mieć obrazy należące do nurtu „wolnej kreacji abstrakcyjnej” z tymi malowanymi „w ścisłych rygorach kanonu”:

*Są to dwa światy plastyczne. Świat „wolnej” kreacji i świat ścisłego uwarunkowania rzeczywistości danej oraz interpretowanej plastycznie w zbiorczym wysiłku malarstwa charyzmatycznego. Jest rzeczą filozofa sztuki i teologa sztuki wyjaśnić, czy między tymi dwoma skrajnie przeciwstawnymi, zdawałoby się, doświadczeniami malarzkimi istotnie rozciąga się przepaść, czy też może jeden gatunek powstaje w jakimś wewnętrznym związku z gatunkiem drugim. Może się nawzajem warunkują.*⁶

Swoista „dwujęzyczność” Nowosielskiego, uprawiającego równoległe abstrakcję i malarstwo figuratywne, towarzyszyła mu praktycznie przez całą drogę twórczą – prowadząc artystę konsekwentnie do przypisania abstrakcji roli malarstwa ikonicznego. Powracający spór wokół Nowosielskiego o to, czy jego obrazy sakralne są, czy nie są ikonami, jest w gruncie rzeczy akademickim sporem z zakresu terminologii i przypomina podobne debaty wokół wielu ikon z XVII–XIX wieku, kwalifikowanych przez badaczy zaledwie jako „malarstwo cerkiewne”, nie do końca wierne kanonom. Dla Nowosielskiego istotne było, aby malować obrazy kultowe, pełniące funkcje liturgiczne, a do zadania tego przystępował solennie i z powagą należną rzeczym świętym. O samym kanonie wielokrotnie wypowiadał się w sposób afirmatywny, twierdząc, że kanon nie jest zniewoleniem, lecz – przeciwnie – wyzwoleniem malarskiej energii, zwalnia bowiem z szeregu rozstrzygnięć formalnych wypracowanych przez poprzednie pokolenia, pozwalając skoncentrować się na istocie malarstwa.

⁴ Z. Podgórzec, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim [The Conversations with Jerzy Nowosielski]*, Kraków 2014, p. 226.

⁵ Nowosielski 2013, as in footnote 1, p. 133.

⁶ Ibidem, p. 410.

⁴ Z. Podgórzec, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Kraków 2014, s. 226.

⁵ Nowosielski 2013, jak przyp. 1, s. 133.

⁶ Ibidem, s. 410.

Równocześnie Nowosielski nie chciał być „stróżem starożytności”, uważał, że ikona jako zjawisko historyczne nie może być powielana w formie kopii, ale należy ją dostosowywać do percepcji człowieka współczesnego. Kanon jest żywy, bo jest owocem spotkania z osobą żywego Boga, dlatego powinien być zmienny i dynamiczny. W prawosławiu malowanie ikon jest uważane za jeden z charyzmatów. Zarówno w swojej myśli teoretycznej, jak i w malarzkiej praktyce Nowosielski odróżniał tzw. kanon charyzmatyczny – jako wewnętrzną zasadę, która nie może być narzucona z zewnątrz – od kanonu historycznego, a nawet dogmatycznego: „Dla mnie kanon to po prostu uzewnętrznienie jakiejś rzeczywistości duchowej człowieka tworzącego ikonę. Kanon, który polega na przepisach, jak i co namalować, nic nie daje”⁷. Jego opinię potwierdzał ks. Henryk Paprocki: „Kanon jest pojęciem otwartym, bo dotyczy czegoś, co ciągle jest żywe, bo wciąż powstają nowe ikony. Umiejętność pisania ikon jest charyzmatem, podobnie jak sztuka, a trudno charyzmat ujmować w kanon”⁸.

Zbadanie rozległości historycznych wpływów i konkretnych, obrazowych odniesień w malarstwie sakralnym Nowosielskiego pozostaje intrygującym problemem badawczym, zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę rozległość jego zainteresowań i swobodę w czerpaniu z tradycji właściwą artystom nowoczesnym. Malarz sięgał do sztuki archaicznej i ludowej, koptyjskich ikon i kapadockich fresków. Jako człowiek pogranicza połączył nie tylko – jak zwykle się powtarza – Wschód z Zachodem, lecz także początek z końcem, sztukę wczesnochrześcijańską z duchem awangardy. Prostota, powściągliwość narracyjna i wyrazistość sztuki pierwszych wieków Kościoła, malarstwa katakumb, ikon z Synaju czy fresków z kapadockich jaskiń odpowiadała fascynacjom pierwszej awangardy, inspirującej się sztuką archaiczną i prymitywną, była też jakąś propozycją odrodzenia współczesnej sztuki sakralnej.

Najciekawszym historycznym kontekstem dla ikon Nowosielskiego wydaje się rodzima tradycja ikony karpackiej, zwanej także zachodnioruską lub ukraińską⁹, a zwłaszcza takie jej cechy, jak „szczególne uproszczenia formalne, przewaga linearyzmu i płaszczyzno-

did not want to be a “guardian of antiquity”; he believed that an icon as a historical phenomenon cannot be copied, but should be adjusted to the perception of a contemporary man. The canon is alive, because it is the product of an encounter with the person of the living God, and should thus be changeable and dynamic. In Orthodoxy, icon painting is considered one of the charisms. Both in his theoretical thought and in his painting practice Nowosielski distinguished the so-called charismatic canon – as an internal rule which cannot be imposed from the outside – from the historical or even dogmatic canon: “For me, the canon is simply the externalization of some spiritual reality of the man creating the icon. The canon which consists in prescriptions of how and what to paint, is of no use”⁷. His opinion was confirmed by Fr Henryk Paprocki: “The canon is an open concept, because it concerns something that is still alive, because new icons are still created. The skill of writing icons is a charisma, just like art, and it is difficult to include a charisma in the canon”⁸.

Investigating the extent of historical influences and specific pictorial references in Nowosielski’s sacred painting remains an intriguing research problem, especially if we take into account the range of his interests and the freedom in drawing on tradition characteristic of modern artists. The painter drew on archaic and folk art, Coptic icons and Cappadocian frescoes. As a man of the borderland, he combined not only – as is commonly said – East and West, but also the beginning and the end, early Christian art with the spirit of the avant-garde. Simplicity, narrative restraint and expressiveness of the art of the first centuries of the Church, catacomb painting, icons from Sinai or frescoes from Cappadocian caves corresponded to what fascinated the first avant-garde, inspired by archaic and primitive art; it was also a kind of a scheme for the revival of contemporary sacred art.

The most interesting historical context for Nowosielski’s icons seems to be the native Carpathian icon tradition, also known as West Ruthenian or Ukrainian⁹, and especially such of its features as “particular formal simplifications, predominance of linear

⁷ Podgórzec 2014, as in footnote 4, p. 331.

⁸ Quoted after: T. Potkaj, *Modlitwa w malowanej desce [A Prayer in the Painted Board]*, “Tygodnik Powszechny” 2002, no. 20, p. 6.

⁹ Cf. among others: W. Białopiotrowicz, *Z problemów ikony karpackiej [The Issues of the Carpathian Icon]*, in: *Chrześcijański Wschód a kultura polska [Christian East and Polish Culture]*, ed. R. Łużny, Lublin 1989, pp. 347–364; J. Czajkowski, R. Grządziela, A. Szczepkowski, *Ikona karpacka [The Carpathian Icon]*, Sanok 1998 (n.pag.); B. Puskás, *Między Wschodem a Zachodem. Ikony z regionu Karpat z XV–XVIII wieku [Between East and West. The Carpathian Icons from the 15th–18th c.]*, in: *Lemkowie w historii i kulturze Karpat [The Lemkos in the History and Culture of the Carpathians]*, ed. J. Czajkowski, Sanok 1994, p. 269–290; M. Gelytovych, *Ukraiński ikoni XIII – počatku XVI stolit’*, Kiiv 2014 (n.pag.).

⁷ Podgórzec 2014, jak przyp. 4, s. 331.

⁸ Cyt. za: T. Potkaj, *Modlitwa w malowanej desce*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 20, s. 6.

⁹ Zob. m.in.: W. Białopiotrowicz, *Z problemów ikony karpackiej*, w: *Chrześcijański Wschód a kultura polska*, red. R. Łużny, Lublin 1989, s. 347–364; J. Czajkowski, R. Grządziela, A. Szczepkowski, *Ikona karpacka*, Sanok 1998 (brak stron); B. Puskás, *Między Wschodem a Zachodem. Ikony z regionu Karpat z XV–XVIII wieku*, w: *Lemkowie w historii i kulturze Karpat*, red. J. Czajkowski, Sanok 1994, s. 269–290; M. Gelytovič, *Ukraiński ikoni XIII – počatku XVI stolit’*, Kiiv 2014 (brak stron).

and plane forms accompanied by frequent monumental compositional arrangements [...], light tones with characteristic, joyful expressive qualities¹⁰. According to the Byzantinist Mirosław Piotr Kruk, “a common feature of the paintings of Jerzy Nowosielski and Western Ruthenian icons seems to be the austere plane character of the forms combined with strong colour contrasts reminiscent of the palette of the Palaiologos era¹¹. As regards the Russian icon schools, Nowosielski was closest to the archaic-folk icons of the Novgorod school, about which Alpatov himself wrote that they were sometimes “childish and simple-minded¹². The Novgorod icons also featured simplicity of drawing, harmony of proportions, heraldic clarity of composition, and intense, vivid colours, with the characteristic cinnabar defining the tone of the entire colour range.

Among Nowosielski's icons and murals we can find clear signs of his being inspired by specific works, usually developed with the aim of decisively reducing the narrative and enhancing the colour scheme. Repeating the basic layout and colours of the original, the painter made a kind of modernising correction: he eliminated decorative details and ornaments, simplified the compositional scheme, giving the forms a geometric and flat emblematic character – closer to contemporary aesthetics.

An example of such an icon – a contemporary paraphrase of a canonical Carpathian icon – is the icon of *St George with Scenes of His Martyrdom*, presented by the painter to Father Klinger as a name day present in spring 1954 [fig. 1], at the time when they both were already working on the concept of Nowosielski's first independent wall paintings in the Orthodox Church in Kętrzyn. This icon, now owned by the priest's family, is a faithful repetition of the composition of the icon of St George from the turn of the 15th and 16th centuries from the collection of the National Museum in Lviv [fig. 2]. Particular scenes from the Kętrzyn wall paintings also refer to specific, canonical icons¹³.

The reverse of the icon is no less intriguing, as it contains a unique sketch of Nowosielski's character-

wości przy jednocześnie częstych monumentalnych założeniach kompozycji [...], tony jasne o charakterystycznych, radosnych walorach ekspresyjnych¹⁰. Według bizantynologa Mirosława Piotra Kruka „cechą zbieżną malarstwa Jerzego Nowosielskiego i ikon zachodnioruskich wydaje się surowa płaszczyznowość form połączona z silnymi kontrastami barw, przypominających paletę Paleologów¹¹. Spośród szkół rosyjskich Nowosielskiemu najbliższe było do archaiczno-ludowych ikon szkoły nowogrodzkiej, o których sam Alpatow pisał, że bywają „dziecinne i prostoduszne¹². Także ikony nowogrodzkie cechowała prostota rysunku, harmonia proporcji, heraldyczna klarowność kompozycji, a także intensywne, żywa kolorystyka, z charakterystycznym cynobrem, określającym ton całej gamy barw.

Wśród ikon i polichromii Nowosielskiego znajdujemy wyraźne oznaki inspiracji konkretnymi dziełami, przetworzonymi zwykle w kierunku zdecydowanej redukcji narracji i wzmocnienia kolorystyki. Powtarzając zasadniczy układ i kolory pierwowzoru, malarz dokonywał swoistej korekty w kierunku nowoczesności: eliminował zdobnicze detale i ornamenty, upraszczał schemat kompozycji, poddając formy geometryzacji i płaskiej emblematyczności – bliższym współczesnej estetyce.

Przykładem takiej ikony – współczesnej parafrazy kanonicznej ikony karpackiej jest ikona *Św. Jerzy ze scenami z męki*, ofiarowana przez malarza księdzu Klingerowi w prezencie imieninowym wiosną 1954 roku [il. 1], w czasie gdy obaj pracowali już nad koncepcją pierwszej samodzielnej polichromii cerkiewnej Nowosielskiego w Kętrzynie. Ikona ta, będąca dzisiaj własnością rodziny kapłana, jest wiernym powtórzeniem kompozycji ikony św. Jerzego z przełomu XV i XVI w. ze zbiorów Muzeum Narodowego we Lwowie [il. 2]. Do konkretnych, kanonicznych ikon nawiązują także poszczególne sceny z kętrzyńskiej polichromii¹³.

Nie mniej intrygujący okazuje się rewers ikony, na którym zachował się unikalny szkic charakterystycznej „trójkątnej” abstrakcji Nowosielskiego [il. 3]. To znamienne połączenie ilustruje – dosłownie i symbolicznie – dwoistość wyobraźni artysty, odmienne, komplementarne drogi ekspresji jego duchowości.

¹⁰ J. Kłosińska, *Ikony karpackie [Carpathian Icons]*, in: *Malarstwo Jerzego Nowosielskiego. Karpackie obrazy kultowe [Paintings by Jerzy Nowosielski: Carpathian Cult Images]*, exhibition catalogue, Warsaw Archdiocese Museum, 5.10–9.11.1985, p. 13.

¹¹ M.P. Kruk, *Ikony Jerzego Nowosielskiego w Kaplicy świętych Borysa i Gleba przy Fundacji św. Włodzimierza w Krakowie [The Icons of Jerzy Nowosielski in the Chapel of Saints Boris and Gleb at the Foundation of St. Vladimir]*, in: *Światło Wschodu w przestrzeni gotyku. Materiały pokonferencyjne [The Light of the East in the Gothic Space. Conference Proceedings]*, ed. K. Paślawska-Iwanczewska, Górowo Iławeckie 2013, p. 56.

¹² M. Alpatov, *Rublow [Rublev]*, transl. J. Guze, Warszawa 1975, p. 70.

¹³ For example, the image of St George on horseback depicted on the wall of the Orthodox Church in Kętrzyn (1954), unfortu-

¹⁰ J. Kłosińska, *Ikony karpackie*, w: *Malarstwo Jerzego Nowosielskiego. Karpackie obrazy kultowe*, katalog wystawy, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, 5X–9 XI 1985, s. 13.

¹¹ M.P. Kruk, *Ikony Jerzego Nowosielskiego w Kaplicy świętych Borysa i Gleba przy Fundacji św. Włodzimierza w Krakowie*, w: *Światło Wschodu w przestrzeni gotyku. Materiały pokonferencyjne*, red. K. Paślawska-Iwanczewska, Górowo Iławeckie 2013, s. 56.

¹² M. Alpatov, *Rublow*, tłum. J. Guze, Warszawa 1975, s. 70.

¹³ Np. wizerunek św. Jerzego na koniu z polichromii cerkwi w Kętrzynie (1954), zniszczony niestety przez nieudolną konserwację w latach 70., przypomina ikonę nowogrodzką z 1. połowy XVI w., ze zbiorów Galerii Tretiakowskiej w Moskwie.



1. Jerzy Nowosielski, *Św. Jerzy ze scenami z męki*, 1954, tempera na desce, 71,7×68 cm, fot. K. Kural

1. Jerzy Nowosielski, *St George with Scenes of His Martyrdom*, 1954, tempera on wood, 71.7×68 cm, phot. K. Kural



2. *Św. Jerzy ze scenami z męki*, przełom XV i XVI w., tempera na lipowej desce, 104×68×2,2 cm, Muzeum Narodowe we Lwowie

2. *St George with Scenes of His Martyrdom*, late 15th/early 16thc., tempera on linden wood, 104×68×2.2 cm, National Museum in Lviv

Istotnym dopełnieniem koncepcji sztuki sakralnej Nowosielskiego stało się bowiem jego malarstwo abstrakcyjne. Malarz dostrzegał w tej formie wyrazu ogromny duchowy potencjał, włączając ją w obręb sztuki liturgicznej, co było skutkiem osobistej malarzkiej intuicji, lecz również konsekwencją bogatej, wielowarstwowej genezy tego malarstwa.

Abstrakcje Nowosielskiego – łączące harmonię barw z muzycznością rytmicznych podziałów, pełne malarzkiej urody – należą do najbardziej zagadkowych jego obrazów. Szczególna gorliwość w praktykowaniu abstrakcji przypadła u Nowosielskiego na okres utraty wiary w wyniku traumatycznych wojennych przeżyć, takich jak obserwowanie z bliska zagłady lwowskiego getta czy krótki pobyt w obozie przejściowym¹⁴. Lata 1943–1955 były dla malarza czasem zwątpienia, „zaciemnienia Boga”, jednak mimo deklarowanego ateizmu Nowosielski pozostał w pewnym sensie człowiekiem religijnym, postrzegającym świat w kategoriach duchowych, uczestniczył także regularnie

¹⁴ Szerzej na ten temat zob. K. Czerni, *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Kraków 2011, s. 86–89.

istic ‘triangular’ abstraction [fig. 3]. This significant combination illustrates – literally and symbolically – the duality of the artist’s imagination, and different, but complementary ways of expressing his spirituality. His abstract paintings became an important complement to Nowosielski’s concept of sacred art. The painter perceived a huge spiritual potential in this form of expression, incorporating it into liturgical art, which was the result of his personal painting intuition, but also the consequence of the rich, multi-layered genesis of this kind of art.

Nowosielski’s abstractions – combining colour harmony with the musicality of rhythmic divisions, full of painterly beauty – are among his most enigmatic paintings. Nowosielski was particularly devoted to the practice of abstraction during the period when he lost his faith as a result of traumatic wartime experiences, such as witnessing first-hand the destruction of the Lviv ghetto and his short stay

nately disfigured by incompetent conservation in the 1970s, resembles a Novgorod icon from the first half of the 16th century, from the collection of the Tretyakov Gallery in Moscow.

in a transit camp¹⁴. The years 1943–1955 were for the painter a time of doubt, “God’s eclipse”, but despite his declared atheism Nowosielski remained in a sense a religious man, perceiving the world in spiritual categories. He also regularly participated in the Orthodox church liturgy, “simply appreciating the great poetry of these rites”¹⁵, as he admitted in one interview. Because of the moral devastation of wartime, art seemed to be the only space for spiritual support, and abstractions – icons written in the face of the death of God – allowed the artist to maintain a connection with transcendence and metaphysics.

After all, there was a time when I was a complete atheist, the painter confessed, and then art was the only, mysterious channel through which certain elements of the reality of spiritual entities somehow penetrated my mind and heart¹⁶. [...] For me, art was this religion, this thread that somehow tied me to metaphysical reality. I felt that not all the threads had been broken¹⁷.

Throughout his painting practice, Nowosielski regularly returned to abstraction, calling this craving “an act of spiritual hygiene”¹⁸. Henryk Waniek, observing Nowosielski’s inconsistencies in painting, called him “a painting iconoclast”, “a painter of icons and iconoclast in one paradoxical incarnation”¹⁹. The split between abstraction and figurative art in his case had deeper causes than just a desire to diversify his painting *oeuvre*. From the very beginning Nowosielski admitted to being in spiritual conflict – between the temptation of unconditional freedom and the craving for the canon, between heresy and orthodoxy. This very contradiction determined the whole concept of Nowosielski’s monumental sacred art, in which the artist attempted to reconcile the opposites – to resolve the conflict not only in artistic but also in spiritual terms. The internal “test of strength” experienced by the painter illustrated an eternal artistic and human dilemma: the conflict of spirit and matter, which is in fact a religious dispute. On the one hand, faith in deification, the sacred nature of the world, and on the other, fear of the realm of sinfulness, from which one must free oneself. This *coincidence*

¹⁴ For more on that subject see K. Czerni, *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego [A Bat in the Church. A Biography of Jerzy Nowosielski]*, Kraków 2011, pp. 86–89.

¹⁵ J. Nowosielski, *Sztuka po końcu świata. Rozmowy [Art after the End of the World. Conversations]*, Kraków 2012, p. 20.

¹⁶ Podgórzec 2014, as in footnote 4, p. 431.

¹⁷ Nowosielski 2012, as in footnote 15, p. 19.

¹⁸ Ibidem, p. 87.

¹⁹ Cf. H. Waniek, *Sztuka jako świętość i grzeszność [Art as Holiness and Sinfulness]*, “Konteksty” 1996, no. 3–4, p. 10; idem, *Jak to było z Nowosielskim? [What Was the Deal with Nowosielski?]*, “Twórczość” 2011, no. 10, pp. 119–120.



3. Jerzy Nowosielski, *Abstrakcja (rewers ikony Św. Jerzy ze scenami z męki)*, 1954, tempera na desce, 71,7×68 cm, fot. K. Kural

3. Jerzy Nowosielski, *Abstraction (the reverse of the icon St George with Scenes of His Martyrdom)*, 1954, tempera on wood, 71.7×68 cm, phot. K. Kural

w cerkiewnej liturgii, „doceniając po prostu wielką poezję tych obrzędów”¹⁵, jak wyznał w jednym z wywiadów. Wobec moralnego spustoszenia czasu wojny sztuka zdawała się jedyną przestrzenią duchowego wsparcia, a abstrakcje – ikony pisane w obliczu śmierci Boga – pozwalały utrzymać łączność z transcendencją i metafizyką.

Był przecież okres, kiedy byłem zupełnym ateistą – wyznał malarz – i wtedy sztuka była tym jedynym, tajemniczym kanałem, przez który pewne elementy rzeczywistości bytów duchowych przenikały jakoś do mojego rozumu i serca¹⁶. [...] Sztuka była dla mnie tą religią, tą nicią, która jakoś mnie wiązała z rzeczywistością metafizyczną. Czulem, że nie wszystkie nici zostały zerwane¹⁷.

Podczas całej swojej praktyki malarskiej Nowosielski regularnie wracał do abstrakcji, nazywając tę

¹⁵ J. Nowosielski, *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, Kraków 2012, s. 20.

¹⁶ Podgórzec 2014, jak przyp. 4, s. 431.

¹⁷ Nowosielski 2012, jak przyp. 15, s. 19.

potrzebę „aktem duchowej higieny”¹⁸. Henryk Waniek, śledząc malarskie niekonsekwencje Nowosielskiego, nazwał go „malującym ikonoklastą”, „malarzem ikon i obrazoburcą w jednym paradoksalnym wcieleniu”¹⁹. Rozdarcie między abstrakcją i sztuką figuratywną miało u tego artysty przyczyny głębsze niż tylko chęć urozmaicenia malarskiego *oeuvre*. Od początku Nowosielski przyznawał się do duchowego konfliktu – między pokusą bezwarunkowej wolności i potrzebą kanonu, między herezją a ortodoksją. Właśnie ta sprzeczność zdeterminowała całą koncepcję monumentalnej sztuki sakralnej Nowosielskiego, w której artysta podjął próbę pogodzenia przeciwieństw – zażegnania konfliktu nie tylko w wymiarze artystycznym, ale także duchowym. Przeżywana przez malarza wewnętrzna „próba sił” obrazowała odwieczny, artystyczny, ale i ludzki dylemat: konflikt ducha i materii, będący w gruncie rzeczy sporem natury religijnej. Z jednej strony wiara w przeobóstwienie, sakralność świata, z drugiej lęk przed obszarem grzeszności, z której trzeba się wyzwolić. Ta *coincidentia oppositorum* naznaczyła całą sztukę, myśl i życie Nowosielskiego, który wyznawał:

*W pewnym momencie poczułem się znużony i przerażony ograniczeniami i ciężeniem niejako w dół, ku przepaści, ku przemijaniu, ku nicości. Dlatego też z nadzieją uchwyciłem się nowej możliwości, możliwości wolnej kreacji malarskiej. Dała mi ona sposób wyzwolenia się duchowego, przejścia do świata bytów istniejących bardziej wolno, bardziej niezależnie, nie starzejących się, a więc może nie podlegających przekłębemu prawu przemijania i śmierci [...] Ja sam w moim osobistym doświadczeniu (jestem spirytualistą) w malowaniu abstrakcji znajdowałem spokój i pewność kontaktu ze światem wartości duchowych dobrych, przynoszących radość, poczucie siły i szczęście*²⁰.

Pierwsze znaczące abstrakcje zaczął malować Nowosielski tuż po wojnie, w 2. połowie lat 40. XX w. Po próbach syntetycznej, nieco naiwnej figuracji wpadł nagle na pomysł przedziwnej „magicznej” abstrakcji, łączącej surrealistyczny automatyzm z geometrią. Konfiguracje kwadratów, trapezów, zygzaki trójkątów, zagadkowe układanki – szkicowane odruchowo i spontanicznie – ujawniały poetycki szyfr, wewnętrzny szkielec, który z czasem miał zorganizować cały świat tej sztuki²¹. Trójkątne abstrakcje Nowosielskiego po latach zyskały miano „natchnionej geometrii”. Subtelne,

coincidentia oppositorum marked the whole art, thought and life of Nowosielski, who confessed:

*At one point I felt weary and frightened by limitations and the downward pull, as it were, towards an abyss, towards transience, towards nothingness. That is why, with hope, I grasped at a new possibility, the possibility of free painterly creation. It gave me a way of spiritual liberation, a passage to the world of beings existing more freely, more independently, not growing old, and therefore perhaps not subject to the accursed law of passing and death [...] In my personal experience (I am a spiritualist), in painting abstractions I found peace and certainty of contact with the world of good spiritual values, bringing joy, a sense of strength and happiness*²⁰.

Nowosielski started to paint his first significant abstractions just after the war, after 1945. After some attempts at synthetic and somewhat naive figuration, he suddenly came up with an idea of bizarre “magic” abstraction, combining surrealistic automatism with geometry. The configurations of squares, trapezoids, zigzags of triangles, enigmatic puzzles – sketched instinctively and spontaneously – revealed a poetic code, an internal skeleton, which in time was to give structure to the entire world of this art²¹. Nowosielski’s triangular abstractions became known years later as “inspired geometry”. The subtle, hand-drawn compositions of lines and polygonal forms were in fact hidden figuration; the canvases represented something very concrete:

*I felt that the world of forms, which are created under my pencil, is strangely close to me, Nowosielski explained. They reminded me of some city, the photographs of which I must have seen at some point... In turn, they started to be associated (when I was already painting such pictures) with everything that had ever impressed me, like the primitive, rigid image of the Archangel, like the battle plan with thin lines and tiny circles of topographical signs, the explosions of grenades (round white clouds). The colour with which I painted the emerging forms was reminiscent of the colour of the countries I longed for as a child, like Abyssinia – the battle plan and the blue colour of the Abyssinian mountains – this is how the “Battle of Addis Ababa” came into being. I know that the sharp turrets of Russian Orthodox churches are painted bright green, blue, rust-red and gold. In winter they are unusually sharp against the background of snowy fields. Doesn’t a white painting with tiny rusty and blue triangles represent winter in Russia for us?*²²

¹⁸ Ibidem, s. 87.

¹⁹ Zob. H. Waniek, *Sztuka jako świętość i grzeszność*, „Konteksty” 1996, nr 3–4, s. 10; idem, *Jak to było z Nowosielskim?*, „Twórczość” 2011, nr 10, s. 119–120.

²⁰ Nowosielski 2013, jak przyp. 1, s. 62, 64.

²¹ Szerzej na ten temat zob. K. Czerni 2011, jak przyp. 14, s. 124–129.

²⁰ Nowosielski 2013, as in footnote 1, pp. 62, 64.

²¹ More on the subject cf. K. Czerni 2011, as in footnote 14, pp. 124–129.

²² Nowosielski 2013, as in footnote 1, p. 405.

The decorativeness of the colourful compositions probably had its sources in the subconscious, remembered aesthetics of Lemko folk art. The Ukrainian critic Evhen Bednarchuk asked: “Could it be that in these works he heard subconsciously a distant echo of colourful Eastern embroideries and kilims? After all, Nowosielski saw Ukrainian costumes, embroideries and paintings in the churches of Lviv, Lemkivshchyna and Subcarpathia”²³.

The time when the first triangular abstractions were created and the artist’s own comments, however, direct us to a much more serious context – the persecution of the Eastern Church. The light, airy *House of Pigeons* was a reference to the rocky temples of Cappadocia, where the believers took refuge from the aggression of the Turkish invaders. *The Battle of Addis Ababa* evoked the tragic Italo-Ethiopian war and the martyrdom of Coptic Christians. *Winter in Russia, Fire and the blue Sword of the Archangel* alluded to the pacification of the Chełm region, but also to the contemporary tragedy of the Lemkos. “I witnessed the destruction of the iconostasis in the Orthodox Church in Krakow, and I still have dreams about it today”²⁴, Nowosielski recalled the events of 1947 many years later. The first “triangular abstractions” were created exactly at the time of the Operation Vistula, when the wave of anti-Ukrainian repressions intensified and transports of displaced people rolled across Poland. The painter’s father, a pre-war Ukrainian patriot and activist of *Prosvita*, wrote then a dramatic petition in which he renounced his nationality to protect his family²⁵. Nowosielski experienced the Ukrainian drama as a painter – creating an epitaph for the dying world encrypted in the tangle of lines and pulsation of colours.

The artist repeatedly stressed the importance of abstraction not only in the structure of the painting, but also in a philosophical sense. The objectlessness he discovered in his atheist phase became for him a substitute for spirituality, a liturgical language. At first, he experienced the abstract-figurative “bilingualism” as a painful rift. With time, especially after his return to religion and icons, he was able to achieve a remarkable synthesis of the two currents: abstractions became the skeleton of the composition in almost all his paintings, with consequences for all his works: the domination of lines, the flattening of form, the rejection of texture and modelling, as well as the special composition order, the mysterious interpenetration of the system of measures, distances

kreślone odręcznie kompozycje linii i wielobocznych form były w istocie ukrytą figuracją, płótna przedstawiały coś bardzo konkretnego:

*Czulem, że świat form, które powstają pod moim ołówkiem, jest mi dziwnie bliski – wyjaśniał Nowosielski – Miałem wrażenie, że gdzieś istnieje państwo takich właśnie form. Przypominały mi jakieś miasto, którego fotografie kiedyś musiałem widzieć... Z kolei zaczęły mi się one (kiedy już malowałem takie obrazy) kojarzyć z wszystkim tym, co kiedykolwiek wywierало na mnie wrażenie. Więc prymitywny, sztywny obraz Archaniola, więc plan bitwy z cienkimi liniami i drobnymi kółkami znaków topograficznych, wybuchy granatów (okrągłe białe obłoczki). Kolor, jakim zamalowywałem powstające formy, przypominał kolor krajów, za którymi tęskniłem będąc dzieckiem, a więc Abisynia – plan bitwy i niebieski kolor gór abisyńskich – tak powstała „Bitwa o Addis Abebę”. Wiem, że ostre wieżyczki rosyjskich cerkwi malowane są jaskrawo na kolor zielony, niebieski, rdzawoczerwony i złoty. W zimie nadzwyczaj ostro rysują się one na tle śnieżnych pól. Czy biały obraz z drobnymi rdzawymi i niebieskimi trójkącikami nie jest dla nas zimą w Rosji?*²².

Dekoracyjność barwnych kompozycji miała zapewne źródła w podświadomej, zapamiętanej estetyce łemkowskiej sztuki ludowej. Ukraiński krytyk Eugeniusz Bednarczuk pytał: „Czyżby w pracach tych podświadomie odzywało się u niego dalekie echo barwnych wschodnich wyszywank i kilimów? Przecie Nowosielski oglądał ukraińskie kostiumy, hafty i obrazy po cerkwiach Lwowa, Łemkowszczyzny i Podkarpacia”²³.

Czas powstania pierwszych trójkątnych abstrakcji i komentarze samego artysty każą jednak wpisać te prace w kontekst o wiele poważniejszy – przesładowań wschodniego Kościoła. Lekki, powietrzny *Dom Gołębi* był nawiązaniem do skalnych świątyń Kapadocji, gdzie chronili się wierni przed agresją tureckich najeźdźców. *Bitwa o Addis Abebę* przywoływała tragiczną włosko-etiopską wojnę i męczeństwo koptyjskich chrześcijan. *Zima w Rosji, Pożar* czy błękitny *Miecz Archaniola* nawiązywały do pacyfikacji Chełmszczyzny, ale także do przeżywanej współcześnie tragedii Łemków. „Ja przeżyłem zburzenie ikonostasu w cerkwi w Krakowie i to mi się do dzisiaj śni”²⁴ – wspominał wydarzenia 1947 roku jeszcze po wielu latach. Pierwsze „trójkątne abstrakcje” powstały dokładnie w czasie trwania akcji „Wisła”, gdy nasiliła się fala antyukraińskich represji, a po torach całej Polski krążyły transporty wysiedla-

²³ E. Bednarchuk, *Tvorchy individualizm Iurii Novosel'skogo*, „Nasha Kul'tura” 1960, no. 10, pp. 9–10.

²⁴ Nowosielski 2012, as in footnote 15, p. 289.

²⁵ For more on the subject see K. Czerni 2011 as in footnote 14, p. 123–124.

²² Nowosielski 2013, jak przyp. 1, s. 405.

²³ E. Bednarczuk, *Tvorčij individualizm Ūriâ Novoselskogo*, „Naša Kultura” 1960, nr 10, s. 9–10.

²⁴ Nowosielski 2012, jak przyp. 15, s. 289.

nych. Ojciec malarza – przedwojenny ukraiński patriota, działacz *Proswity* – napisał wtedy dramatyczne podanie, w którym zrzekał się narodowości, by chronić rodzinę²⁵. Nowosielski przeżywał ukraiński dramat po malarsku – tworząc epitafium dla ginącego świata zasztyfrowane w splocie linii i pulsowaniu kolorów.

Artysta wielokrotnie podkreślał znaczenie abstrakcji nie tylko w budowie obrazu, ale także w sensie filozoficznym. Odkryta na etapie ateizmu bezprzedmiotowość stała się dla niego namiastką duchowości, języka liturgicznego. Początkowo abstrakcyjno-figuratywną „dwujęzyczność” odczuwał jako bolesne rozdarcie. Z czasem, zwłaszcza po powrocie do religii i ikony, udało mu się dokonać niezwyklej syntezy obu nurtów: abstrakcje stały się szkieletem kompozycji niemal wszystkich obrazów, przynosząc konsekwencje w całym malarstwie: dominację linii, spłaszczenie formy, odrzucenie faktury i modelunku, a także szczególny ład kompozycji, tajemnicze przenikanie systemu miar, odległości i proporcji. „Natchniona geometria” oznaczała niezgodę na bezformie i rozbitcie świata, tęsknotę za uobecnieniem wyższego, boskiego porządku. Odczytując w stworzeniu szyfry absolutu, malarz odtwarzał mapę, według której *Architectus mundi* obmyślał świat.

Nowosielski do końca pozostał wierny obu nurtom obrazowania. Jednym z podstawowych założeń, jakie postawił w swojej koncepcji sztuki sakralnej, było przekonanie, że abstrakcja także może być sztuką kultową i może towarzyszyć działaniom liturgicznym. „To są ikony – powtarzał – Tylko ikony dotyczące rzeczywistości bytów subtelnych. Pewien rodzaj sztuki abstrakcyjnej może być ikoną”²⁶. W pewnym sensie wizja Nowosielskiego była próbą złączenia ikonoklazmu z ikonodulstwem, stając się – także w ten sposób – odwołaniem do tradycji Kościoła niepodzielnego, sprzed schizmy.

*Współczesny Kościół zajmuje się dydaktyką – brzmiała diagnoza malarza – a starożytny Kościół się zajmował mistagogią. To są dwie różne sprawy: wprowadzanie w tajemnicę i dydaktyka – ślizganie się po powierzchni pojęć i zjawisk, dogmatów. [...] Nie chodzi o to, żeby się modlić do obrazu, tylko żeby się modlić przy pomocy jego działania*²⁷.

Oskarżając zachodni Kościół współczesny o nadmierne zinstytucjonalizowanie i skodyfikowanie obrzędowości, przewagę elementów dyskursywnych i „oschłość liturgii” – Nowosielski zobaczył szansę odnowienia rytuałów właśnie we wprowadzeniu do

and proportions. “Inspired geometry” meant a disagreement with the formlessness and disintegration of the world, a longing for the presence of a higher, divine order. Reading the codes of the absolute in creation, the painter recreated the map according to which *Architectus mundi* devised the world.

Nowosielski remained faithful to both painting traditions till his last days. One of the basic assumptions he made in his concept of sacred art was the conviction that abstraction can also be cult art and can accompany liturgical actions. “ ‘These are icons’, he would repeat. ‘Only icons concerning the reality of subtle bodies. A certain kind of abstract art can be an icon’ ”²⁶. In a sense, Nowosielski’s vision was an attempt to unite iconoclasm with iconodulism, becoming – also in this way – a reference to the tradition of the undivided Church, from before the schism.

*The modern Church is engaged in didactics, the painter declared, while the ancient Church was engaged in mystagogy. These are two different things: an introduction into the mystery and didactics – skimming over the surface of concepts and phenomena, or dogmas. [...] It is not a question of praying to a painting, but of praying with its help*²⁷.

Accusing the contemporary Western Church of an excessive institutionalisation and codification of rituals, of the predominance of discursive elements and of “dryness of liturgy”, Nowosielski saw in introducing into liturgical art an element of mystery or understatement a chance for the renewal of rituals, and he found a theological justification for this presence: “ ‘Perhaps we could do today with a little iconoclasm?’, he asked rhetorically. ‘I can easily see good abstract paintings in church, painted without any intention to be put there. Paintings by Malevich or Mondrian’ ”²⁸. When asked directly, “Would you dare to introduce abstract art into the Church, in certain cases?” Nowosielski answered decisively:

Yes. I think it is essential. Abstract art is a completely new phenomenon. Of course, it has existed as long as figurative art, but abstract art did not acquire self-awareness until the 20th century. A certain genre of abstract art offers, in my opinion, the possibility of contacting spiritual greatness with which authentic contact would otherwise be impossible. These are forces that we could call “celestial forces”²⁹. It is contact with spiritual realities beyond anthropological concerns. We are simply re-entering authentic contact with the world of spirit.

²⁵ Szerzej na ten temat zob. K. Czerni 2011, jak przyp. 14, s. 123–124.

²⁶ Podgórzec 2014, jak przyp. 4, s. 163.

²⁷ Nowosielski 2012, jak przyp. 15, s. 159.

²⁶ Podgórzec 2014, as in footnote 4, p. 163.

²⁷ Nowosielski 2012, as in footnote 15, p. 159.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

[...] *Abstract art is precisely a new preceptor for human consciousness, by means of which we re-enter the orbit of influence and establish contact with these beings*³⁰.

The painter's declaration had to be accepted with all seriousness, like a declaration of faith. "For a painter, the interest in the reality of subtle bodies is not a ridiculous, infertile angelology", he argued. "It is an attempt to build, as far as we are able, a metaphysics of the phenomenon of abstract art"³¹.

Nowosielski's proposal was not and is not obvious to implement. The inclusion of abstraction into the sacred, liturgical space – although it has a long and rich tradition³² – is often seen as the helplessness of contemporary image making and a voluntary renunciation of rich, ecclesiastical tradition. In the post-Vatican II departure from religious narrative, some have seen a sterile epigonism of contemporary art and a new, extreme iconoclasm³³.

The Catholic Church essentially rejected the liturgical dimension of non-figurative art, deriving the necessity of art's anthropomorphism from the dogma of Christ's human nature. Recognition of the sacred potential of abstraction also encountered much resistance from Orthodox theologians³⁴, which was most clearly formulated by Paul Evdokimov, when he stated that "abstract art develops on a rainbow detached from its cosmic context. One can admire its solar spectrum, analyse and infinitely multiply its colours, but such a rainbow **no longer connects heaven and earth**, it says nothing about the essence of man"³⁵. But even Evdokimov saw and appreciated in abstraction a hunger for the metaphysical, an anticipation of the miraculous:

The immense undertaking of destruction that abstract art brings with it is a kind of asceticism, a purification, an attempt to provide a supply of fresh air – and we must acknowledge it with trembling respect. Abstract

³⁰ Ibidem, p. 191.

³¹ Podgórzec 2014, as in footnote 4, pp. 163–164.

³² Cf. among others: J. Onians, *Abstraction and imagination in late antiquity*, "Art Journal" 1980, vol. 3, no 1, pp. 1–24; B. Kiilerich, *Abstraction in Late Antique Art*, in: *Envisioning Worlds in Late Antique Art: New Perspectives on Abstraction and Symbolism in Late-Roman and Early-Byzantine Visual Culture (c. 300–600)*, ed. C. Olovsson, Berlin 2018, pp. 77–94; R. Warland, *Defining Space: Abstraction, Symbolism and Allegory on Display in Early Byzantine Art*, in: *ibidem*, pp. 120–136.

³³ M. Poprzęcka, *Między koniecznym a niemożliwym. O próbach nowej ikonografii religijnej [Between the Necessary and the Impossible. On the Attempts at New Religious Iconography]* "W Drodze" 1989, no. 3, pp. 53–63.

³⁴ For more on the subject see O. Rudenko, *Jerzy Nowosielski – malarz świecki czy religijny? [Jerzy Nowosielski: A Secular or Religious Painter?]*, "Kresy" 2000, no. 4, pp. 224–231.

³⁵ P. Evdokimov, *Życie duchowe w mieście [La Vie Spirituelle dans la ville]*, transl. M. Żurowska, Poznań 2011, p. 196.

sztuki liturgicznej elementu tajemnicy, niedopowiedzenia, i znajdował dla tej obecności teologiczne uzasadnienie: „Może by się przydało dzisiaj trochę ikonoklazmu? – pytał retorycznie. – Ja doskonale widzę dobre obrazy abstrakcyjne w kościele, malowane bez intencji, żeby w tym kościele były. Obrazy Malewicza, Mondriana”²⁸. Na zadane wprost pytanie: „Czy odważyłby się Pan wprowadzić do Kościoła, w pewnych wypadkach, sztukę abstrakcyjną?” Nowosielski odpowiadał zdecydowanie:

*Tak. Uważam, że jest to sprawa niezbędna. Sztuka abstrakcyjna to zupełnie nowe zjawisko. Oczywiście, istnieje tak dawno, jak istnieje sztuka figuracji, ale sztuka abstrakcyjna zdobyła swoją świadomość dopiero w XX wieku. Pewien gatunek sztuki abstrakcyjnej daje moim zdaniem możliwość kontaktowania się z wielkościami duchowymi, z którymi autentyczny kontakt innym sposobem byłby niemożliwy. Są to siły, które moglibyśmy określić jako „siły niebieskie”²⁹. Jest to kontakt z rzeczywistościami duchowymi poza problematyką antropologiczną. My po prostu wchodzimy na nowo w autentyczny kontakt ze światem ducha. [...] Sztuka abstrakcyjna jest właśnie nowym preceptorem dla świadomości ludzkiej, za pomocą którego wchodzimy znowu na orbitę oddziaływania i nawiązujemy kontakt z tymi bytami*³⁰.

Deklarację malarza należało przyjąć z całą powagą, jak wyznanie wiary. „Dla malarza zainteresowanie realnością bytów subtelnych nie jest bałamutną, bezpłodną angelologią – przekonywał – Jest próbą zbudowania na miarę naszych możliwości metafizyki fenomenu sztuki abstrakcyjnej”³¹.

Postulat Nowosielskiego nie był i nie jest oczywisty do spełnienia. Włączanie abstrakcji do przestrzeni sakralnej, liturgicznej – choć ma długą i bogatą tradycję³² – jest często postrzegane jako bezradność współczesnego obrazowania i dobrowolne wyrzekanie się bogatej, kościelnej tradycji. W posoborowym odejściu od religijnej narracji niektórzy dostrzegli jałowy epigonizm sztuki współczesnej i nowy, skrajny ikonoklazm³³.

Kościół katolicki zasadniczo odrzucił liturgiczny wymiar sztuki niefiguratywnej, wywodząc koniecz-

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem, s. 191.

³¹ Podgórzec 2014, jak przyp. 4, s. 163–164.

³² Zob. m.in.: J. Onians, *Abstraction and imagination in late antiquity*, „Art Journal” 1980, vol. 3, no 1, s. 1–24; B. Kiilerich, *Abstraction in Late Antique Art*, w: *Envisioning Worlds in Late Antique Art: New Perspectives on Abstraction and Symbolism in Late-Roman and Early-Byzantine Visual Culture (c. 300–600)*, ed. C. Olovsson, Berlin 2018, s. 77–94; R. Warland, *Defining Space: Abstraction, Symbolism and Allegory on Display in Early Byzantine Art*, w: *ibidem*, s. 120–136.

³³ M. Poprzęcka, *Między koniecznym a niemożliwym. O próbach nowej ikonografii religijnej*, „W Drodze” 1989, nr 3, s. 53–63.

ność antropomorfizmu sztuki z dogmatu o ludzkiej naturze Chrystusa. Uznanie sakralnego potencjału abstrakcji budziło także duży opór teologów prawosławnych³⁴, który najdobitniej sformułował Paul Evdokimov, uznając, iż „sztuka abstrakcyjna rozwija się na tęczy odłączonej od jej kontekstu kosmicznego. Można podziwiać jej słoneczne widmo, analizować i w nieskończoność mnożyć jej barwy, lecz taka tęcza **nie łączy już nieba i ziemi**, nie mówi nic o istocie człowieka”³⁵. Jednak nawet Evdokimov zobaczył i doznał w abstrakcji głód metafizyki, wyczekiwanie cudu:

*Ogromne przedsięwzięcie zniszczenia, które sztuka abstrakcyjna niesie ze sobą, to swoista forma ascetyzmu, oczyszczenia, to próba zapewnienia dopływu świeżego powietrza – i musimy ją uznać z pełnym drżeniem szacunkiem. Sztuka abstrakcyjna odpowiada czystości duszy, tęsknocie za utraconą niewinnością, chęci odnalezienia przynajmniej jednego promienia czy odprysku barwy, która nie byłaby zbrukana współwinią i dwuznaczną postacią czegoś stąd, z wymiaru ziemskiego. [...] sztuka ta wyraża rozpaczliwe oczekiwanie na cud, a cud, jak każdy cud, będzie mieć postać nie do przewidzenia*³⁶.

Nowosielski był świadomy wątpliwości związanych z wymogami antropomorfizmu sztuki sakralnej, niemniej główną wartość sztuki bezprzedmiotowej i jej przydatność w służbie kultu widział właśnie w niejednoznaczności, niedopowiedzeniach abstrakcji. Bezśowność, brak narracji, zawiera w sobie bowiem fundamentalną prawdę o „nieprzedstawialności” Boga, przekonanie o tym, że Bóg jest w istocie poza ludzką myślą i językiem. „Bóg jest za daleko – powtarzał Nowosielski. – Byty subtelne należą do świata tajemnic niebieskich, a Bóg jest jeszcze gdzie indziej, ponad niebem. Bóg jest absolutnie nieosiągalny”³⁷. Według pism ojców szkoły aleksandryjskiej – a angelologia pozostaje jednym z głównych depozytów chrześcijańskiej starożytności – zadaniem aniołów jest nie tylko pośredniczenie między Bogiem a człowiekiem, ale także ochrona transcendencji Boga. Skrytość i niedostępność Boga nie oznaczają jego niepoznawalności. Poznanie jest czymś diametralnie różnym od „rozumienia” – do władz poznania należy nie tylko intelekt, ale także uczucie, intuicja – ulubiony termin rosyjskich myślicieli prawosławnych, a za nimi i Nowosielskiego. Dziedzina religii, podobnie jak sztuka, jest dziedziną misterium, a poznanie religijne przekracza granice poznania rozumowego.

³⁴ Szerzej na ten temat zob. O. Rudenko, *Jerzy Nowosielski – malarz świecki czy religijny?*, „Kresy” 2000, nr 4, s. 224–231.

³⁵ P. Evdokimov, *Życie duchowe w mieście*, tłum. M. Żurowska, Poznań 2011, s. 196.

³⁶ Ibidem, s. 199–200.

³⁷ Podgórzec 2014, jak przyp. 4, s. 136.

*art responds to the purity of the soul, the longing for lost innocence, the desire to find at least one ray or splash of colour that would not be tainted by the complicity and ambiguity of something from down here, from the earthly dimension. [...] this art expresses a desperate expectation of a miracle, and the miracle, like any miracle, will take a form that cannot be predicted*³⁶.

Nowosielski was aware of the doubts connected with the requirements of anthropomorphism of the sacred art; still, he saw the main value of the non-objective art and its usefulness in the service of worship in the ambiguity, the understatement of abstraction. Indeed, wordlessness, the absence of narrative, contains the fundamental truth of the “unrepresentability” of God, the conviction that God is in fact beyond human thought and language. “‘God is too far away’, Nowosielski said repeatedly. ‘The subtle bodies belong to the world of celestial mysteries, and God is somewhere else, above the sky. God is absolutely unreachable’”³⁷. According to the writings of the Fathers of the School of Alexandria – and angelology remains an important part of the heritage of Christian antiquity – the task of angels is not only to mediate between God and man, but also to protect the transcendence of God. The secretiveness and inaccessibility of God does not mean his unknowability. Cognition is something diametrically opposed to “understanding” – the powers of cognition include not only intellect, but also feeling, intuition – a favourite term of Russian Orthodox thinkers followed by Nowosielski. The field of religion, like art, is a field of mystery, and religious cognition exceeds the limits of rational cognition.

Analysing the process of creation of his inspired, abstract visions, Nowosielski formulated the concept of “subtle bodies” – angelic promptings being the source of his inspiration as a painter and the evidence of the reality of the spiritual world.

*“The motivation of these paintings is for me mysterious and inscrutable”, he explained. “After all, I could not rationally explain to myself the emergence of certain elements of artistic vision which appeared to me and which forced me to paint in precisely such a way – the abstract way. I had the impression that someone simply dictated to me what I was to paint. [...] In any case, I felt clearly that the source of inspiration lay beyond me, beyond the reach of analysis on the plane of discursive thought.”*³⁸.

³⁶ Ibidem, pp. 199–200.

³⁷ Podgórzec 2014, as in footnote 4, p. 136.

³⁸ Ibidem, pp. 22–23.

The conviction of the supernatural source of inspiration led the painter to make a statement as radical as it was poetic: "Abstractions – these are angelic inspirations. These are icons of angels. Painting an angel as a man with wings is just infantile!"³⁹

The tradition of depicting angels in the history of Christian art is closely related to the development of theology, studying the ontology and phenomenology of spiritual beings, arguing about their materiality and corporeality or formulating their typology on the basis of scattered biblical references. The subject of angels was very actively researched in the first centuries of Christianity; however, the decisive influence for the Eastern iconography, was the writings of an anonymous Neoplatonist from the early Byzantine era, called Pseudo-Dionysius the Areopagite, who in his treatise *The Celestial Hierarchy*, written probably at the turn of the fifth and sixth century in Syria, included an extensive systematics of the angelic world, distinguishing nine angelic choirs (orders) grouped into three triads, differing from each other by the degree of closeness to God, and transmitting from higher to lower divine light and an insight into divine mysteries⁴⁰.

The dispute about the corporality of angels was one of the main controversies between the traditions of the Eastern and Western Churches, between the mystical spirituality of the East and the rationalism of the West. The imagination and thought of Western Christianity was dominated for a long time by scholastic theology, including angelology, leading to a certain trivialisation of the subject, and in effect to the atrophy of religious imagination. Twentieth-century theology of the Western Church completely marginalized the study of angels in the systematic teaching of faith. Deepening this knowledge became somehow embarrassing, causing the "banishment" of angels from the space of serious theological reflection into the world of poetic allegory and fairy tales. In the Christian world, it was the Orthodox Church and other Eastern churches, open to mysticism and deep spirituality, which maintained the belief in angels⁴¹, celebrating their presence both in iconography and in numerous liturgical texts containing prayer invocations to the "intercession of venerable, heavenly, incorporeal forces". For Nowosielski, the question of how to express this tradition in the

Analizując proces powstawania swoich natchnionych, abstrakcyjnych wizji, Nowosielski sformułował koncepcję „bytów subtelnych” – anielskich podszeptów będących źródłem malarskiej inspiracji i świadectwem realności świata duchowego.

*Motywacja tych obrazów jest dla mnie wartością tajemniczą i nieodgadnioną – tłumaczył. – Nie potrafiłem przecież racjonalistycznie wytłumaczyć sobie powstawania pewnych elementów wizji plastycznej, które mi się jawiły, które zmuszały mnie do malowania tak, a nie inaczej – abstrakcyjnie. Odnosiłem wrażenie, jakby mi ktoś po prostu dyktował to, co mam namalować. [...] W każdym razie czułem wyraźnie, że źródło inspiracji leży poza mną, jest nieosiągalne dla analizy w planie myśli dyskursywnej*³⁸.

Przekonanie o nadnaturalnym źródle inspiracji skłoniło malarza do tyleż radykalnej, co poetyckiej konstatacji: „Abstrakcje – to są inspiracje anielskie. To są ikony aniołów. Malowanie anioła jako człowieka ze skrzydłami to przecież infantylizm!”³⁹.

Tradycja obrazowania aniołów w dziejach sztuki chrześcijańskiej wiąże się ściśle z rozwojem teologii, badającej ontologię i fenomenologię bytów duchowych, spierającej się o ich materialność i cielesność czy formułującej ich typologię na podstawie rozproszonych wzmianek biblijnych. Temat aniołów był bardzo żywo badany w pierwszych wiekach chrześcijaństwa, jednak dla ikonografii wschodniej decydujące okazały się pisma anonimowego neoplatonika wczesnego Bizancjum, zwanego Pseudo-Dionizym Areopagitą, który w swoim traktacie *O hierarchii niebiańskiej*, pisanym prawdopodobnie na przełomie V i VI wieku w Syrii, zawarł rozbudowaną systematykę anielskiego świata, wyróżniając dziewięć chórów (porządków) anielskich pogrupowanych w trzy triady, różniących się od siebie stopniem bliskości do Boga, i przekazujących od wyższych do niższych Boską światłość i wprowadzenie w Boskie tajemnice⁴⁰.

Spór o cielesność aniołów był jedną z głównych kontrowersji między tradycją Kościoła wschodniego i zachodniego, między mistyczną duchowością Wschodu a racjonalizmem Zachodu. Wyobraźnię i myśl zachodniego chrześcijaństwa zdominowała na długo teologia, a zatem i angelologia scholastyczna, prowadząca do pewnej banalizacji tematu, a w efekcie do uwiadu religijnej wyobraźni. Dwudziestowieczna teologia Kościoła zachodniego zupełnie zmarginalizowała naukę o aniołach w systematycznym wykładzie

³⁸ Ibidem, s. 22–23.

³⁹ J. Nowosielski, *Listy i zapomniane wywiady*, Kraków 2015, s. 395.

⁴⁰ Dionizy Areopagita, *O hierarchii niebiańskiej*, w: *Dziela Świętego Dionizjusza Areopagity*, tłum., przedmowa i wstęp E. Bułhak, Kraków 1932, s. 117–174.

³⁹ J. Nowosielski, *Listy i zapomniane wywiady [Letters and Forgotten Interviews]*, Kraków 2015, pp. 395.

⁴⁰ Pseudo-Dionysius the Areopagite, *O hierarchii niebiańskiej [The Celestial Hierarchy]* in: *Dziela Świętego Dionizjusza Areopagity [The Works of Saint Dionysius Areopagite]*, transl., introduction and preface E. Bułhak, Kraków 1932, pp. 117–174.

⁴¹ Cf. A. Naumow, *Aniołowie w prawosławiu [Angels in the Orthodox Church]*, in: *Księga o Aniołach [Book of Angels]*, ed. H. Oleschko, Kraków 2002, pp. 264–270; G. Peers, *Subtle Bodies. Representing Angels in Byzantium*, Berkeley–Los Angeles–London 2001.

dzie wiary. Zgłębianie tej wiedzy stało się jakby krępujące, powodując „wycnanie” aniołów z przestrzeni poważnej refleksji teologicznej do świata poetyckiej alegorii i baśni. W kręgu chrześcijańskim to właśnie prawosławie i inne kościoły wschodnie – otwarte na mistycyzm i głęboką duchowość – podtrzymywały wiarę w anioły⁴¹, celebrując ich obecność zarówno w ikonografii, jak i w licznych tekstach liturgicznych, zawierających modlitewne wezwania do „wstawienictwa czcigodnych, niebiańskich sił bezcielesnych”. Dla Nowosielskiego aktualne stawało się pytanie – jak wyrazić tę tradycję w języku współczesnej sztuki? Z umowności i pewnej naiwności obrazowych konwencji od początku zdawali sobie sprawę także teologowie, nawet Dionizy-Areopagita, którego „hierarchia niebiańska” wywarła tak wielki wpływ na ikonografię. Rozbudowaną angelologię stworzył także czytany przez Nowosielskiego Sergiusz Bułgakow. Jego wydana w 1929 roku w Paryżu *Drabina Jakubowa. Rzecz o aniołach* to solidna, udokumentowana rozprawa o „bytach subtelnych”, ich hierarchiach, naturze, roli w ludzkim życiu, a nawet „duchowej płci” – wszystko w otocze sofiologii: teologii Mądrości Bożej⁴².

Sam Nowosielski w swoich ikonach i polichromiach wielokrotnie malował tradycyjne anioły, zgodne z wschodnimi kanonami obrazowania – i są to anioły wielkiej urody: w ozdobnych szatach, o wielobarwnych skrzydłach i kolorowych nimbach. Nieobca była także Nowosielskiemu typologia Pseudo-Dionizego, w jego ikonach znajdziemy dostojnych archaniołów, trzymających kuliste sfery ziemskie, sześcioskrzydłe serafiny i koliste, uskrzydłone trony. Malarz potrafił sprostać kanonicznej ikonografii, jednak nie chciał się do niej ograniczać.

Jest bardzo dużo pięknych ikon aniołów – przyznawał – a ja osobiście przeczuwam, że dzisiaj nie ma sensu malować ikony anioła dlatego, że dziś uzyskaliśmy pewien dostęp do świata rzeczywistości subtelnych bytów [...] dziś malarstwo abstrakcyjne daje o wiele bardziej bezpośrednie możliwości tworzenia ekwiwalentów plastycznych, w moim przekonaniu silnie związanych z rzeczywistością bytów subtelnych. [...] na kontakt z aniołami mamy inne sposoby w sztuce [...] Tak jak dawniej malowano aniołów – dzisiaj malować już nie można. Anioł jest to malarstwo abstrakcyjne⁴³.

Dla ukształtowania koncepcji estetycznych i religijnych Nowosielskiego niezwykle ważna stała się

⁴¹ Zob. A. Naumow, *Aniołowie w prawosławiu*, w: *Księga o Aniołach*, red. H. Oleschko, Kraków 2002, s. 264–270; G. Peers, *Subtle Bodies. Representing Angels in Byzantium*, Berkeley–Los Angeles–London 2001.

⁴² S. Bułgakow, *Drabina Jakubowa. Rzecz o aniołach*, tłum. T.P. Terlikowski, Warszawa 2005, s. 69.

⁴³ Podgórzec 2014, jak przyp. 4, s. 67–68.

language of contemporary art became topical. From the very beginning, the conventionality and certain naivety of pictorial conventions was also recognised by theologians, even Dionysius the Areopagite, whose “heavenly hierarchy” had such a great influence on iconography. An elaborate angelology was also created by Sergei Bulgakov, read by Nowosielski. His *Jacob's Ladder: On Angels*, published in Paris in 1929, is a solid, well documented treatise on “subtle bodies”, their hierarchies, nature, role in human life, and even “spiritual gender” – all within the setting of sophiology: the theology of Divine Wisdom⁴².

In his icons and murals Nowosielski himself many times painted traditional angels, following the Eastern canons of representation – and they are of great beauty: in decorative robes, with multicoloured wings and colourful nimbuses. Nowosielski was also familiar with the typology of Pseudo-Dionysius; in his icons, we can find dignified archangels holding earth spheres, six-winged seraphim and circular winged thrones. The painter was able to meet the requirements of canonical iconography, but did not want to limit himself to it.

There are many beautiful icons of angels, he admitted, and I personally feel that today there is no point in painting an icon of an angel, because today we gained some access to the world of the reality of subtle bodies [...] today abstract painting gives much more direct possibilities of creating artistic equivalents, in my opinion strongly connected with the reality of subtle bodies. [...] we have other ways of contacting angels in art [...] We cannot paint angels today the way they used to be painted. An angel is an abstract painting⁴³.

The idea of *Deus absconditus* – the tradition of apophatic theology, the group of the “theologians of darkness”: St. Gregory of Nyssa, Pseudo-Dionysius and St. John of the Cross – became extremely important in shaping Nowosielski's aesthetic and religious concepts. The peak stage of development of this tradition was precisely the thought of Pseudo-Dionysius the Areopagite and his theory of “dissimilar similitudes”, and Nowosielski's favourite text was Pseudo-Dionysius' lecture on mystical theology, suggested to him by Fr Klinger – a veritable litany of terms which cannot be used to describe God, stretching over several pages⁴⁴. According to Dionysius, God is completely beyond thought and language, beyond all affirmation, but also beyond all negation. We are powerless in the face of the First Person of the Divine, which

⁴² S. Bułgakow, *Drabina Jakubowa. Rzecz o aniołach*, transl. T.P. Terlikowski, Warszawa 2005, p. 69.

⁴³ Podgórzec 2014, as in footnote 4, pp. 67–68.

⁴⁴ Pseudo-Dionysius, as in footnote 40, pp. 114–115.

is and probably will remain hidden from our consciousness for all eternity.

The problem of intuitive knowledge of God became the main theme of Nowosielski's statements and reflections, in which he protested against a purely rational and discursive religiousness. He searched for traces of similar thinking in all theologies and philosophies, finding allies in oriental religions, heresies and branches of Protestantism. The idea of *Deus absconditus* was taken up by many thinkers who were convinced that divinity cannot be named and depicted in terms of human imagination, and that the knowledge of God requires renunciation of all mimetic or anthropomorphic associations. According to many contemporary philosophers and theologians, such as Rudolf Otto, Thomas Merton or Jean-Luc Marion⁴⁵ – the “theology of the time of trial” can only be a negative theology. For the same reasons, Nowosielski in many statements rejected the discursiveness of the icon and the whole “pedagogy of the image”. He wanted the icon to stop being “understood” and become “felt”: “An icon will be an authentic mystery when it ceases to be an object of intellectual speculation and becomes something more meaningful, because it will be an element of initiation”⁴⁶.

The crucial question is how to “translate” similar intuitions into the language of art. How can the idea of *Deus absconditus* be expressed in concrete terms in sacred contemporary art, within the space of the church? This subject was addressed by Władysław Stróżewski, reflecting in his works on the possibilities of capturing the sacred in or through a work of art and acknowledging the enormous emotional and semantic “potency” of abstraction. “The sacred in art,” wrote the philosopher, “is often expressed through the void of deprivation, through the asceticism of means, forms, objects, none of which is important for itself, but for something else, for pure meaning.”⁴⁷ Speaking of “values that by their very nature gravitate, as it were, towards the sacred” – alongside beauty and perfection, Stróżewski listed “sublimity, darkness, silence and stillness”⁴⁸.

⁴⁵ Cf. among others: R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych* [*The Idea of the Holy: An Inquiry into the Non-Rational Factor in the Idea of the Divine and its Relation to the Rational*], transl. B. Kupis, Wrocław 1993; T. Merton, *Szukanie Boga* [*In Search of God: a collection containing The Ascent to Truth, Monastic Peace, What Is Contemplation, Sacred Art and the Spiritual Life, The Primitive Carmelite Ideal*], transl. P. Parlej et al., Kraków 1983; J.-L. Marion, *Bóg bez bycia* [*God Without Being*], transl. M. Frankiewicz, Kraków 1996.

⁴⁶ Podgórzec 2014, as in footnote 4, p. 112.

⁴⁷ W. Stróżewski, *O możliwości sacrum w sztuce* [*On the Possibility of the Sacred in Art*], in: *Sacrum i sztuka* [*The Sacred and the Art*], ed. N. Cieślińska, Kraków 1989, p. 31.

⁴⁸ Ibidem, p. 34.

idea *Deus absconditus* – tradycja teologii apofatycznej, nurt „teologów ciemności”: św. Grzegorza z Nyssy, Pseudo-Dionizego i św. Jana od Krzyża. Szczytowym etapem rozwoju tej tradycji była właśnie myśl Pseudo-Dionizego Areopagity i jego teoria „symboli niepodobnych”, zaś ulubionym tekstem artysty stał się wykład teologii mistycznej Pseudo-Dionizego, podsunęty mu jeszcze przez ks. Klingera – prawdziwa, ciągnąca się przez kilka stron litania określeń, którymi nie da się opisać Boga⁴⁴. Według Dionizego Bóg jest całkowicie poza myślą i językiem, ponad wszelką afirmacją, ale także ponad wszelką negacją. Jesteśmy bezsilni wobec Pierwszej Osoby Boskiej, która przed naszą świadomością jest i prawdopodobnie przez całą wieczność pozostanie zakryta.

Problem intuicyjnego poznania Boga stał się koronnym tematem refleksji i wypowiedzi Nowosielskiego, protestującego przeciw czysto racjonalnej i dyskursywnej religijności. Śladów podobnego myślenia szukał we wszystkich teologiach i filozofiach, znajdując sojuszników w religiach orientalnych, herezjach czy odłamach protestantyzmu. Ideę *Deus absconditus* podjęło wielu myślicieli, przekonanych, że boskość nie może być nazwana i zobrazowana w kategoriach ludzkiej wyobraźni, a poznanie Boga wymaga wyrzeczenia się wszelkich mimetycznych czy antropomorficznych skojarzeń. Według wielu filozofów i teologów współczesności, takich jak: Rudolf Otto, Thomas Merton czy Jean Luc Marion⁴⁵, „teologia czasu próby” może być tylko teologią negatywną. Z tych samych przyczyn Nowosielski w wielu wypowiedziach odrzucał dyskursywność ikony i całą „pedagogikę obrazu”. Chciał, aby ikona przestała być „zrozumiała”, a stała się „odczuwana”: „Ikona będzie autentycznym misterium, gdy przestanie być obiektem spekulacji intelektualnej, stanie się czymś bardziej nośnym, będzie bowiem elementem wtajemniczenia”⁴⁶.

Zasadnicze pytanie brzmi, jak „przełożyć” podobne intuicje na język sztuki? Jak idea *Deus absconditus* może być konkretnie wyrażona w sakralnej sztuce współczesnej, w obrębie przestrzeni Kościoła? Temat ten podjął w swoich badaniach Władysław Stróżewski, zastanawiając się nad możliwościami uchwycenia *sacrum* w dziele lub poprzez dzieło sztuki i przyznając ogromną „potencję” emocjonalną i semantyczną abstrakcji. „*Sacrum* w sztuce – pisał filozof – wyraża się często poprzez pustkę ogołocenia, przez ascetyzm środków, form, przedmiotów, z których żaden nie jest ważny sam dla siebie, lecz dla czegoś innego, dla czy-

⁴⁴ Pseudo-Dionizy Areopagita, jak przyp. 40, s. 114–115.

⁴⁵ Zob. m.in.: R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. B. Kupis, Wrocław 1993; T. Merton, *Szukanie Boga*, tłum. P. Parlej i in., Kraków 1983; J.-L. Marion, *Bóg bez bycia*, tłum. M. Frankiewicz, Kraków 1996.

⁴⁶ Podgórzec 2014, jak przyp. 4, s. 112.

stego sensu⁴⁷. Mówiąc o „wartościach, które ze swej istoty ciążą niejako w kierunku sakralności”, obok piękna i doskonałości Stróżewski wymienił „wzniosłość, ciemność, ciszę i milczenie”⁴⁸.

Najbardziej nawet trafne teoretyczne analizy nie zniwelują jednak zasadniczej nieufności Kościoła wobec duchowego wymiaru abstrakcji, a co za tym idzie, jej przydatności w przestrzeni kultowej. Mimo to niektórzy teologowie znajdowali argumenty w obronie „abstrakcji liturgicznej”. Ks. Jan Popiel, kapłan i historyk sztuki, pisząc w 1964 roku o „sakralnym wyrazie sztuki chrześcijańskiej”, przyznawał: „Istnieją w przeżyciu dzieł sztuki nieprzedstawiającej chwili głębokiego olśnienia i wewnętrznego wstrząsu. Wydaje się wtedy, że w dziele ujawnia się coś wielkiego, coś – co istnieje poza nim, a w nim tylko znajduje swój wyraz. Można to nazwać, jak się chce. Można mówić o zagadce kosmosu, wielkiej harmonii wszechświata. Zasadniczą sprawą jest, że w dziele przejawia się coś wielkiego, co nie jest samym dziełem”⁴⁹. Według ks. Popiela jednym ze środków wyrażenia transcendencji w sztuce abstrakcyjnej może być przede wszystkim jej element muzyczny, echo *Harmonia Mundi*. W muzyce sfer niebieskich *Musica angelorum* widziano obraz rajy – harmonii boskiego świata⁵⁰.

Sztuka abstrakcyjna – argumentował Popiel – posiada strukturę pod pewnymi względami nieco zbliżoną do dzieła muzycznego. Dzieła należące do kręgu plastyki abstrakcyjnej, podobnie jak dzieła muzyczne, pozbawione są funkcji semantycznej, nie są natomiast pozbawione wyrazu [...]. Jeśli się przyjmie, że kompozycje wchodzące w zakres sztuki abstrakcyjnej mogą ewentualnie wyrażać transcendencję Boga, można zarazem z góry określić, że będą to kompozycje, w których będą dochodzić do głosu momenty takie jak wzniosłość, harmonia, potęga i tym podobne⁵¹.

Krytycy wielokrotnie zwracali uwagę na „muzycność” i harmonijność całego dzieła Nowosielskiego, pisząc o rytmach płaszczyzny, orkiestracji barw, synkopach, kontrapunktach i tonach, przyznając wreszcie malarzowi kolorystyczny „słuch absolutny”. Dla samego Nowosielskiego w abstrakcji, obok koloru, pierwszorzędne znaczenie miała jednak geometryczna morfologia obrazu. Także ikony rozpatrywał pod ką-

Even the most accurate theoretical analyses, however, will not remove the Church’s fundamental distrust of the spiritual dimension of abstraction and, by extension, its usefulness in the space of worship. Nevertheless, some theologians have found arguments in defence of “liturgical abstraction”. Fr Jan Popiel, a priest and art historian, writing in 1964 about the “sacred expression of Christian art”, admitted: “There are moments of profound enlightenment and inner upheaval in experiencing works of nonrepresentational art. Then it seems that something great is revealed in the work, something that exists outside it and only finds expression in it. You can call it whatever you like. You can talk about the mystery of the cosmos, the great harmony of the universe. The fundamental point is that something great, which is not the work itself, manifests itself in the artwork”⁴⁹. According to Fr Popiel, one of the means of expressing transcendence in abstract art may be primarily its musical element, an echo of *Harmonia Mundi*. In *Musica angelorum*, the music of the heavenly spheres, was seen the image of paradise – the harmony of the divine world⁵⁰.

Abstract art, argued Popiel, *has a structure which in some respects is somewhat similar to that of a musical work. Works of abstract art, just like musical works, are devoid of semantic function, but they are not devoid of expression [...]. If one accepts that abstract compositions may express the transcendence of God, one should assume that they would be compositions expressing values such as sublimity, harmony, power and the like*⁵¹.

Critics repeatedly noted the “musicality” and harmony of Nowosielski’s entire oeuvre, writing about the rhythms of the plane, colour orchestration, syn-copation, counterpoints and tones, and finally acknowledging the painter’s “absolute ear for colour”. For Nowosielski himself, in abstraction, apart from colour, the geometric morphology of a painting was of primary importance. He also considered icons from the perspective of the “abstract principle of organisation”, seeing in the canonical images not only the visual representation of the truths of faith, but also a consistent, geometric scheme. Invoking Cézanne, Nowosielski from the beginning emphasised the difference between the composition of an image and its construction: “The knowledge of construction shows

⁴⁷ W. Stróżewski, *O możliwości sacrum w sztuce*, w: *Sacrum i sztuka*, red. N. Cieślińska, Kraków 1989, s. 31.

⁴⁸ Ibidem, s. 34.

⁴⁹ Ks. J. Popiel SJ, *Zagadnienie sakralnego wyrazu sztuki chrześcijańskiej*, „Znak” 1964, nr 12, s. 1456–1457.

⁵⁰ Zob. R. Hammerstein, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern–München 1962; J. Jamie, *Muzyka sfer: o muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, tłum. M. Godyń, Kraków 1996.

⁵¹ Ks. J. Popiel SJ 1964, jak przyp. 49, s. 1456–1457.

⁴⁹ Fr. J. Popiel SJ, *Zagadnienie sakralnego wyrazu sztuki chrześcijańskiej* [*The Question of the Sacred Expression of Christian Art*], „Znak” 1964, no. 12, pp. 1456–1457.

⁵⁰ Cf. R. Hammerstein, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern–München 1962; J. Jamie, *Muzyka sfer: o muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata* [*The Music of the Spheres: Music, Science, and the Natural Order of the Universe*], transl. M. Godyń, Kraków 1996.

⁵¹ Fr Popiel SJ 1964, as in footnote 49, pp. 1456–1457.

the process of an image's accruing **in time**, it is a **dynamic view** of the development of a painting or drawing, as opposed to compositional analysis, which is a **static view**⁵². Composition which is a more or less neat arrangement of forms on the plane is monotonous; construction is polyphony, a vision of the dynamic whole of the work; it is the process of growing forms, building contrasts, organising directions and tensions. The principles applied by Nowosielski to the plane became all the more striking and obvious in space, where the reception was enhanced by natural, three-dimensional vision. And it was this fusion of the spirit of abstraction with an original interpretation of the Orthodox canons in a single vision that determined the unique, inimitable character of this artist's sacred interiors.

Nowosielski's two artistic languages, abstract and figurative, intrigued art critics and historians. An interesting interpretation of the painter's split imagination was presented by Władysław Panas, a scholar from Lublin, who perceived Nowosielski's entire oeuvre as a great iconostasis, where signs from various "artistic codes" exist on an equal footing: sacred icons, seemingly unholy landscapes, still lifes, and above all abstractions. According to Panas, it is this radical bilingualism that is crucial to Nowosielski's conception of painting.

*[Nowosielski] "writes" his artistic message as if in two languages, in parallel, side by side. This is a very distinct, even drastic borderline. One has to ask about the sense of such a radical separation of "languages". We know communities in which different languages were used to express different levels of reality: a different language was used to speak about human matters and another to speak about divine ones. After all, such bilingualism can be found in Orthodoxy, and until recently in Catholicism, with Latin as the liturgical language [...] it is in this context, I believe, that we should look at Nowosielski's current split: each language serves to express a different level of reality, a different system of signs conveys different meanings*⁵³.

According to Panas, Nowosielski's entire figurative painting speaks of earthly matters, including – paradoxically – the icons of Christ and saints, which, thanks to the grace of the Incarnation, depict the visible, sensually perceptible world. On the other hand, abstractions – icons of subtle bodies – speak of transcendence and divine matters.

⁵² Nowosielski 2013, as in footnote 1, p. 41.

⁵³ W. Panas, *Rozmowa o Nowosielskim* [Conversation on Nowosielski], in: Jerzy Nowosielski. *Malarstwo* [Jerzy Nowosielski: Painting], exhibition catalogue, The Art Gallery of the Visual Stage of the Catholic University of Lublin, February 1988, Lublin 1988, p. 5.

tem „abstrakcyjnej zasady organizacji”, widząc w kanonicznych wizerunkach nie tylko wizualny przekaz prawd wiary, ale także konsekwentny, geometryczny schemat. Odwołując się do Cézanne'a, Nowosielski od początku podkreślał różnicę między kompozycją obrazu a jego konstrukcją: „Wiedza o konstrukcji pokazuje proces narastania obrazu w **czasie**, jest **spojrzeniem dynamicznym** na kształtowanie się malowidła, czy rysunku, w przeciwieństwie do analizy kompozycyjnej, będącej **spojrzeniem statycznym**”⁵². Kompozycja jest mniej lub bardziej zgrabnym układem form na płaszczyźnie, to monotonia; konstrukcja – to polifonia, wizja dynamicznej całości dzieła; jest w niej proces narastania form, budowanie kontrastów, porządkowanie kierunków i napięć. Zasady stosowane przez Nowosielskiego na płaszczyźnie stawały się tym bardziej uderzające i oczywiste w przestrzeni, gdzie odbiór był wzmocniony naturalnym, trójwymiarowym widzeniem. I to właśnie scalenie w jednej wizji ducha abstrakcji z oryginalną interpretacją cerkiewnych kanonów zadecydowało o wyjątkowym, niepowtarzalnym charakterze sakralnych wnętrz tego artysty.

Abstrakcyjno-figuratywna dwujęzyczność Nowosielskiego intrygowała krytyków i historyków sztuki. Ciekawą interpretację rozdzielenia wyobraźni malarza przedstawił lubelski badacz Władysław Panas, postrzegający całe dzieło Nowosielskiego na wzór wielkiego ikonostasu, gdzie na równych prawach istnieją znaki z różnych „kodów plastycznych”: święte ikony, pozornie nieświęte pejzaże, martwe natury, a przede wszystkim abstrakcje. Właśnie ta radykalna dwujęzyczność jest według Panasza kluczowa dla koncepcji malarstwa Nowosielskiego, który

*„pisze” swój artystyczny przekaz jakby w dwóch językach, równoległe, obok siebie. To bardzo ostra, wręcz drastyczna granica. Trzeba zapytać o sens tak radykalnego rozdzielenia „języków”. Znane są wspólnoty, w których postugiwano się różnymi językami do wyrażenia odmiennych poziomów rzeczywistości: innym językiem mówiono o sprawach ludzkich, innym zaś o boskich. Przecież taka dwujęzyczność występuje w prawosławiu, do niedawna w katolicyzmie z łaciną jako językiem liturgicznym [...] w tym kontekście – sądzę – należy patrzeć na obecne u Nowosielskiego rozdzielenie: każdy z języków służy do wyrażenia innego poziomu rzeczywistości, odmienny system znaków przekazuje odmiennie znaczenia*⁵³.

Według Panasza o sprawach ziemskich mówi całe malarstwo figuratywne Nowosielskiego, także – pa-

⁵² Nowosielski 2013, jak przyp. 1, s. 41.

⁵³ W. Panas, *Rozmowa o Nowosielskim*, w: Jerzy Nowosielski. *Malarstwo*, katalog wystawy, Galeria Sztuki Sceny Plastycznej KUL, luty 1988, Lublin 1988, s. 5.

radoksalnie – ikony Chrystusa i świętych, obrazujące dzięki Łasce Wcielenia świat widzialny, uchwytny zmysłowo. O transcendencji i sprawach Boskich mówią natomiast abstrakcje – ikony bytów subtelných.

Liturgiczno-egzystencjalna dwujęzyczność, o jakiej pisze Panas, w wielu kulturach i religiach trwa nadal, co zauważał sam Nowosielski: „Mówi się o cudzie wskrzeszenia języka, dokonany w Izraelu, ale [...] skrajni ortodoksi uważają, iż jest to grzeszne, bo język hebrajski, to język liturgiczny, święty, i na co dzień nie wolno go używać”⁵⁴. Także w bliskim Nowosielskiemu chrześcijaństwie egipskim językiem liturgicznym pozostaje archaiczny koptyjski, daleki od potocznego słownictwa codzienności, podobnie jak sztuczny, koraniczny język używany w meczetach.

*Jeszcze w czasach Justyniana, a nawet później, w X wieku – zwracał uwagę Nowosielski – oficjalnym językiem państwowym Bizancjum była łacina. W ceremoniale uroczystości kościelnych, w których uczestniczył imperator [...], wszystko, co dotyczyło liturgii, było mówione po grecku, wszystko zaś, co dotyczyło osoby imperatora – po łacinie. [...] Na Rusi istniało natomiast co innego: żywy język ruski uważany był za zepsuty język starosłowiański. To był taki język, którym mówiło się w domu, na bazarze, w łaźni, w miejscach mniej świętych. Natomiast tym językiem nic ważnego i poważnego nie mówiono. Gdy chciano filozofować, mówić o religii czy w ogóle mówić poważnie, uciekano się do języka starosłowiańskiego, sakralnego*⁵⁵.

O ontoteologicznym statusie języka i znaku sakralnego, właśnie na przykładzie kultury prawosławia, pisał wnikliwie Cezary Wodziński:

*Język staro-cerkiewno-słowiański funkcjonuje na Rusi jako język święty i zbawczy – jako „ikona prawosławia” – a więc sposób ukazywania się Boskiej prawdy w świecie, prawdy, której to, co fałszywe i diabelskie, w ogóle nie może dotknąć i zniekształcić. Język wypowiadający – odstawiający – bezpośrednio i całkowicie wiernie prawdę Bożą. Dlatego wszelkie zmiany językowe – ortograficzne, gramatyczne, stylistyczne, retoryczne – muszą być odczytywane jako bluźniercza, nieboska ingerencja w przestrzeni objawiania się samej prawdy. I tak właśnie są traktowane przez staroobrzędowców, którzy jakkolwiek formalną innowację językową uznają za diabelski podszept i gotowi są „umrzeć za jedną literę” – kiedy, na przykład, zamiast starej pisowni słowa Isus wprowadza się nowy zapis: Iisus. Wszelkie modyfikacje tekstów sakralnych [...] uważają za grzeszne i diabelskie*⁵⁶.

The liturgical and existential bilingualism, of which Panas writes, still persists in many cultures and religions, as Nowosielski himself noticed: “People speak about the miracle of the resurrection of the language, done in Israel, but [...] the extreme orthodox believe that this is sinful, because Hebrew is a liturgical language, a sacred language, and it is forbidden to use it in everyday life”⁵⁴. Also in the Egyptian Christianity which was close to Nowosielski, the liturgical language is still archaic Coptic, far removed from the colloquial vocabulary of everyday life, as is the artificial Koranic language used in mosques.

*As late as in the times of Justinian, and even later, in the 10th century, as Nowosielski pointed out, the official state language of Byzantium was Latin. In the ceremonial celebrations of the Church in which the emperor participated [...], everything that concerned the liturgy was said in Greek, and everything that concerned the person of the emperor – in Latin. [...] In Rus’, on the other hand, there was a different situation: the living Ruthenian language was regarded as a corrupted Old Slavonic language. It was a language which was spoken at home, in the market, in the bathhouses, in less sacred places. But nothing important or serious was ever said in this language. When one wanted to philosophise, to speak about religion or to speak seriously at all, one resorted to Old Slavonic, a sacred language*⁵⁵.

Cezary Wodziński wrote perceptively about the ontotheological status of language and the sacred sign, using that very example of Orthodox culture:

*The Old Church Slavonic language functions in Ruthenia as a sacred and redemptive language – as an “icon of Orthodoxy” – that is, a way of revealing God’s truth in the world, a truth which the false and the diabolical cannot touch or distort at all. A language that expresses – reveals – directly and completely faithfully the truth of God. Thus all linguistic changes – in spelling, grammar, style, rhetoric – must be read as blasphemous, non-divine interference in the space of revelation of truth itself. And that is how they are treated by Old Believers, who regard any formal linguistic innovation as a devilish instigation and are ready to “die for one letter” when, for example, instead of the old spelling of the word Isus a new notation is introduced: Iisus. They regard any modification of sacred texts [...] as sinful and diabolical*⁵⁶.

⁵⁴ Nowosielski 2012, jak przyp. 15, s. 217.

⁵⁵ Podgórzec 2014, jak przyp. 4, s. 33, 47.

⁵⁶ C. Wodziński, *Trans, Dostojewski, Rosja, czyli o filozofowaniu siekierą*, Gdańsk 2005, s. 18–19.

⁵⁴ Nowosielski 2012, as in footnote 15, p. 217.

⁵⁵ Podgórzec 2014, as in footnote 4, pp. 33, 47.

⁵⁶ C. Wodziński, *Trans, Dostoyevsky, Russia, or Philosophising with an Axe*, Gdańsk 2005, pp. 18–19.

Only the use of a specific language in rituals “guaranteed access” to the sacred:

The characteristic feature of Old Ruthenian culture – the prominence of Old Church Slavonic and its status as an iconically sacred language – implied a confrontation with other languages [...] Latin, emblematically associated with Catholicism, is particularly negatively marked in Orthodox culture. In the Raskol period, it was considered a heretical, blasphemous, diabolical, pernicious and damning language. Whoever uses Latin goes astray from the only true Orthodox path towards Satanic heresy⁵⁷.

For Nowosielski, the alphabet of abstract forms became a synonym of “extraverbal speech”; his painted and drawn squares, triangles, and circles were a set of signs without recognizable designations, a kind of code, or rather a new, unknown language, evoking the spiritual world, guaranteeing transgression of the commonplace and access to the sacred. Nowosielski’s abstractions had their source not so much in iconoclasm but, on the contrary, in the artist’s deep faith in the power of art and in the charisma of glossolalia, known from the history of the Church.

“I believe that this true art is like speaking in tongues”, Nowosielski declared. “Apostolic Christianity knew this prophetic charism: even Mickiewicz asked in his lectures: how can it be that the gift of the Holy Spirit became unnecessary? Well, I think that art is precisely speaking in tongues, a prophecy for our times”⁵⁸.

The conviction about the need for a non-linguistic, mystagogical religious “initiation” always remained with Nowosielski. He did not disregard the historical and literary liturgical tradition, and many times spoke with respect and fascination about the Bible, which he knew almost by heart:

The icon should discard this whole symbolic layer. [...] it should cease to be “understandable” to people. It will [...] become an authentic mystery. The moment the icon ceases to be an object of intellectual speculation, it will become something more meaningful, because it will be an element of initiation⁵⁹. [...] An image has a cult effect when it does not give the impression of something that could be told. It is not a Biblia pauperum. Sacred images cannot replace the catechism for primary schools. Their recipient is not illiterate, as was often the case in the past. The era has changed, and so has the function of images⁶⁰.

Tylko użycie określonego języka w obrzędach stało się „gwarancją dostępu” do sacrum:

Charakterystyczne dla kultury Dawnej Rusi wyróżnienie języka staro-cerkiewno-słowiańskiego, nadanie mu statusu języka ikonicznie sakralnego – implikowało konfrontację z innymi językami [...] wyjątkowo negatywnie nacechowana jest w kulturze prawosławnej łacina, kojarzona emblematycznie z katolicyzmem. W okresie Raskola uchodzi za język heretycki, bluźnierczy, diabelski, zgubny i potępiający. Kto posługuje się łaciną, ten schodzi na manowce szatańskiej herezji z jedynej prawdziwej drogi prawosławnej⁵⁷.

Alfabet form abstrakcyjnych stał się dla Nowosielskiego synonimem „mowy pozawerbalnej”, jego malowane i rysowane kwadraty, trójkąty i koła były zespołem znaków bez rozpoznawalnych desygnatów, rodzajem szyfru czy może raczej nowego, nieznanego języka przywołującego świat duchowy, gwarantującego przekroczenie powszedniości i dostęp do *sacrum*. Abstrakcje Nowosielskiego miały swoje źródło nie tyle w obrazoburczym ikonoklazmie, ile – przeciwnie – w głębokiej wierze artysty w moc sztuki i w charyzmat glosolalii, znany z dziejów Kościoła.

Wierzę, że ta prawdziwa sztuka – to jak mówienie językami – deklarował Nowosielski. – Chrześcijaństwo czasów apostołskich znato ten prorocki charyzmat: jeszcze Mickiewicz pytał w swoich wykładach: jakże to tak, żeby dar Ducha św. stał się niepotrzebny? Otóż ja uważam, że sztuka to jest właśnie mówienie językami, proctwo naszych czasów⁵⁸.

Przekonanie o potrzebie pozajęzykowej, mistagogicznej „inicjacji” religijnej towarzyszyło Nowosielskiemu od zawsze. Nie lekcewał historycznej, literackiej tradycji liturgicznej, wielokrotnie z szacunkiem i fascynacją mówił o Biblii, którą znał niemal na pamięć – jednak w sztuce i liturgii dyskursywny przekaz prawd wiary miał według niego znaczenie drugorzędne:

Ikona powinna odrzucić tę całą warstwę symboliczną. [...] powinna przestać być „zrozumiała” dla ludzi. [...] zostanie autentyczne misterium. Z chwilą kiedy ikona przestanie być obiektem spekulacji intelektualnej, stanie się czymś bardziej nośnym, będzie bowiem elementem wtajemniczenia⁵⁹. [...] obraz ma działanie kultowe wtedy, gdy nie sprawia wrażenia czegoś, co mogłoby zostać opowiedziane. To nie Biblia pauperum. Obrazy sakralne nie mogą zastępować katechizmu dla szkół podstawowych. Ich odbiorca nie jest analfabeta,

⁵⁷ Ibidem, pp. 23–24.

⁵⁸ Nowosielski 2013, as in footnote 1, p. 432.

⁵⁹ Podgórzec 2014, as in footnote 4, pp. 111–112.

⁶⁰ Nowosielski 2012, as in footnote 15, p. 241.

⁵⁷ Ibidem, s. 23–24.

⁵⁸ Nowosielski 2013, jak przyp. 1, s. 432.

⁵⁹ Podgórzec 2014, jak przyp. 4, s. 111–112.



4. Kaplica Trójcy Świętej w Lublinie – polichromia sklepienia, 1407–1418, fot. P. Maciuk

4. Holy Trinity Chapel in Lublin – ceiling decoration, 1407–1418, phot. P. Maciuk

jak często niegdyś bywało. Zmieniła się epoka, zmieniła się i funkcja obrazów⁶⁰.

Takie rozumienie funkcji sztuki sakralnej płynęło wprost z tradycji prawosławnej, wedle której ikona nie jest „ilustracją”, lecz „iluminacją”, nie przedstawia, ale objawia, dając świadectwo o istnieniu⁶¹.

Dla bardziej sceptycznych umysłów misterne konfiguracje trójkątów i innych figur, jakimi malarz chciał ozdabiać ściany cerkwi i kościołów, mogły być zaledwie nowoczesną wersją dekoracyjnych ornamentów wypełniających zwyczajowo sakralne i reprezentacyjne wnętrza. Jednak „byty subtelne” Nowosielskiego – widziane przez niego w oknach, na sklepieniu i ścianach świątyni – były czymś nieporównanie ważniejszym od czysto dekoracyjnych, zdobniczych elementów. Nawet jeśli pełniły równocześnie rolę ornamentu, był to ornament szczególny, o wymiarze sakralnym, jak go rozumiał Wiesław Juszcak wskazujący na rolę ornamentu w kulturach archaicznych, gdzie potrzeba „zmysłu

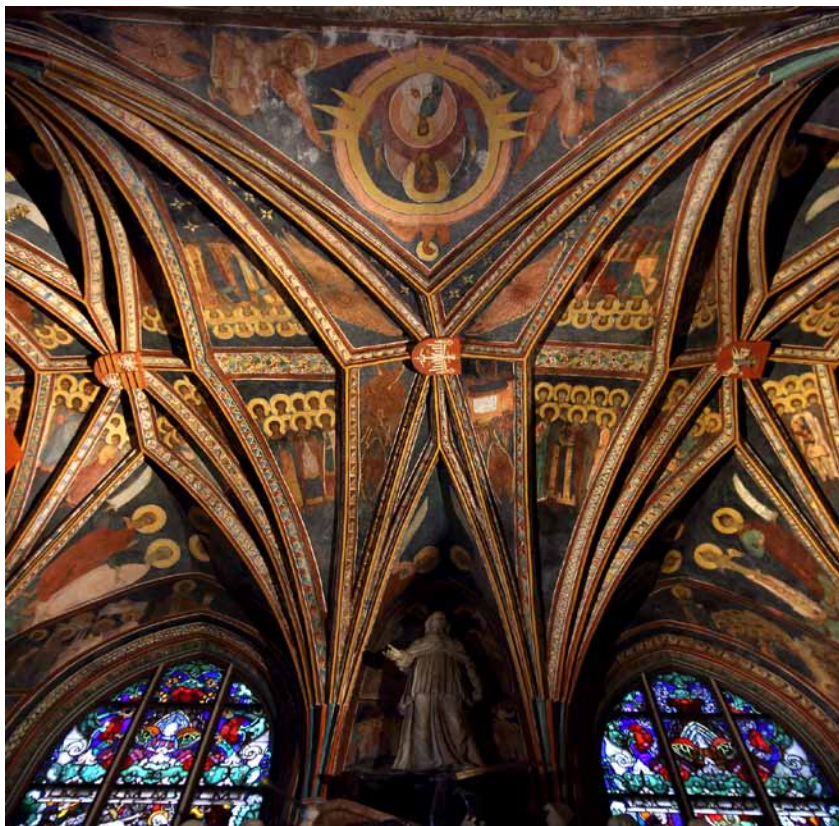
This understanding of the function of sacred art came directly from the Orthodox tradition, according to which an icon is not an “illustration” but an “illumination”; it does not present but reveals, bearing witness to existence⁶¹.

For more sceptical minds, the elaborate configurations of triangles and other figures, with which the painter wanted to decorate the walls of churches and Orthodox churches, could have been merely a modern version of the decorative ornaments which customarily fill sacred and official interiors. However, Nowosielski’s “subtle bodies” – seen by him in the windows, on the vault and the walls of the temple – were something incomparably more important than purely decorative, ornamental elements. Even if they played the role of an ornament, it was a special one, with a sacred dimension, as interpreted by Wiesław Juszcak, who points to the role of ornament in archaic cultures, where the need for the “sense of order” was combined with the “sense of mystery”, and

⁶⁰ Nowosielski 2012, jak przyp. 15, s. 241.

⁶¹ Ks. H. Paprocki, *Związki między ikoną, teologią i liturgią* [publ. 16 X 2011] http://liturgia.cerkiew.pl/texty.php?id_n=142&cid=114 [dostęp 16.04.2016].

⁶¹ Fr H. Paprocki, *Związki między ikoną, teologią i liturgią* [Relationships Between Icon, Theology and Liturgy] [publ. 16.10.2011] http://liturgia.cerkiew.pl/texty.php?id_n=142&cid=114 [access date 16.04.2016].



5. Kaplica świętokrzyska w katedrze królewskiej na Wawelu – polichromia sklepienia, 1470, fot. M. Curzydło

5. Holy Cross Chapel in the Royal Cathedral at Wawel – ceiling decoration, 1470, phot. M. Curzydło

decoration – a sacred gift, given from above – was an emanation of “shape, function, and – what is most important – the content and sense of things”⁶².

It is worth mentioning at this point that in the Byzantine art, to which Nowosielski referred, the angelic iconography had its place in the space of the temple – most often in the murals in the altar apse, and especially in the vault of the sanctuary and the nave⁶³. In Poland, the best example are the frescoes of the “Jagiellonian foundations” – monumental murals painted in *graeco opere*, adapting Byzantine iconography to the forms of Gothic architecture. The hosts of angels, painted in accordance with the hierarchy of Pseudo-Dionysius the Areopagite, were inscribed here into the structure of

ładu” łączyła się ze „zmysłem tajemniczy”, a dekoracja – święty dar, dany z góry – była emanacją „kształtu, funkcji, i – co najistotniejsze – treści i sensu rzeczy”⁶².

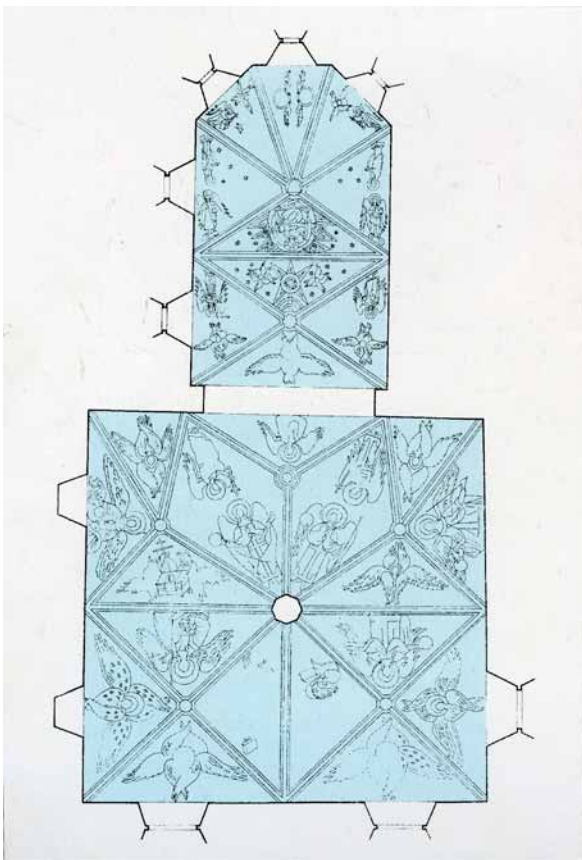
Warto przy okazji zauważyć, że w sztuce bizantyńskiej, do jakiej odwoływał się Nowosielski, ikonografia anielska miała swoje miejsce w przestrzeni świątyni – najczęściej w polichromii ołtarzowej absydy, a przede wszystkim sklepienia sanktuarium i nawy⁶³. Na ziemiach polskich najlepszym przykładem są freski „fundacji jagiellońskich” – malowane *graeco opere* monumentalne polichromie, dopasowujące bizantyńską ikonografię do form architektury gotyckiej. Zastępy aniołów, malowane w zgodzie z hierarchią Pseudo-Dionizego Areopagity, zostały tu wpisane w strukturę strzelistej architektury sklepienia, gdzie tworzą całą niebiańską konstelację. W kaplicy Świętej Trójcy na Zamku Lubelskim (1418) [il. 4] czy w wawelskiej kaplicy Świętokrzyskiej (1470) [il. 5] anielskie chóry

⁶² Cf. W. Juszcak, *Występny ornament [Corrupt Ornament]*, „Znak”, 1993, no. 11, pp. 41–54; qtd. after: W. Bałus, *Czego chcą ornamenty? [What Do Ornaments Want?]*, in: *Ornament i dekoracja dzieła sztuki. Studia z historii sztuki [Ornament and Decoration in the Work of Art. Studies in Art History]*, eds. J. Daranowska-Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej, Warszawa 2015, p. 26.

⁶³ Cf. A. Różycka-Bryzek, *Wyobrażenia aniołów w bizantyńsko-ruskich malowidłach kaplicy Św. Trójcy na zamku w Lublinie (1418) [Representations of Angels in Byzantine-Ruthenian Paintings of the Holy Trinity Chapel in Lublin Castle (1418)]*, „Folia Historiae Artium” XIII, 1977, p. 26.

⁶² Zob. W. Juszcak, *Występny ornament*, „Znak”, 1993, nr 11, s. 41–54; cyt. za: W. Bałus, *Czego chcą ornamenty?*, w: *Ornament i dekoracja dzieła sztuki. Studia z historii sztuki*, red. J. Daranowska-Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej, Warszawa 2015, s. 26.

⁶³ Zob. A. Różycka-Bryzek, *Wyobrażenia aniołów w bizantyńsko-ruskich malowidłach kaplicy Św. Trójcy na zamku w Lublinie (1418)*, „Folia Historiae Artium” XIII, 1977, s. 26.



6. Schemat rozmieszczenia hierarchii anielskich w polichromii sklepienia kaplicy Trójcy Świętej w Lublinie; za: A. Różycka-Bryzek, *Bizantyjsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, Warszawa 1983, s. 27

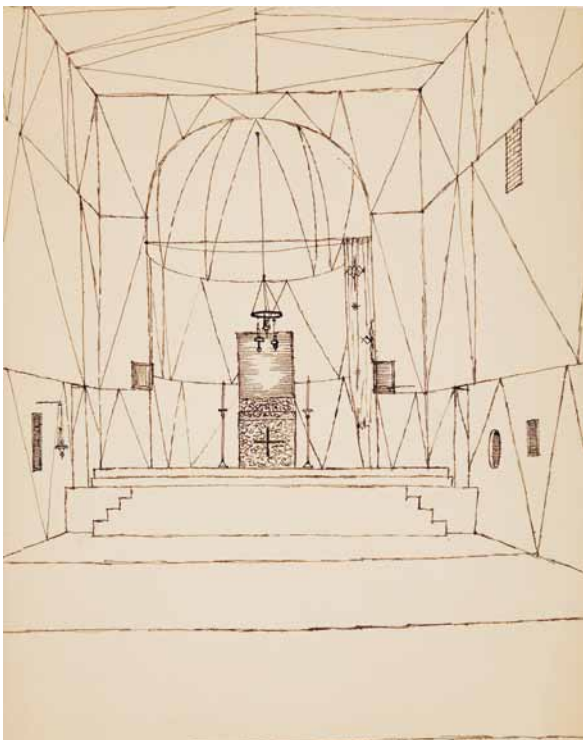
6. Diagram of the arrangement of angelic hierarchies in the ceiling decoration of the Holy Trinity Chapel in Lublin; quoted after: A. Różycka-Bryzek, *Bizantyjsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego* [Representations of Angels in Byzantine-Ruthenian Paintings of the Holy Trinity Chapel in Lublin Castle (1418)], Warszawa 1983, p. 27

„złapane w geometryczną sieć” szczupłych, gotyckich wysklepków spoglądają z wyżyn, przez żebra przęsła, na wiernych uwięzionych jakby w ziemskiej klatce. Tym samym na kanoniczną anielską ikonografię nałożyła się abstrakcyjna ikonografia geometrycznych, trójkątnych podziałów [il. 6]. Nowosielski znał i bardzo cenił wszystkie te przykłady.

Kontakt z „bytami subtelnymi” nawiązany w okresie duchowej pustyni i zwątpienia w prawdy wiary był dla artysty przeżyciem tak fundamentalnym, że nie chciał się go wyrzec także po powrocie na łono Kościoła – do Cerkwi prawosławnej, którą wybrał jako osobiste wyznanie. Na drugą połowę lat 50. przypadł okres odrodzonej, żarliwej religijności Nowosielskiego, który wspierał Adama Stalony-Dobrzańskiego w malowaniu cerkiewnych polichromii i szkicował dziesiątki cerkiewek oraz sakralnych wnętrz, próbując wypracować własną wymarzoną wersję „świątyni idealnej”. W wielu projektach wprowadzał do świątyni abstrakcję, pokrywając siecią trójkątnych „btyw subtelnych” ściany, sklepienia cerkwi, prezbiterium, niekiedy nawet podłogi [il. 7–10]. Jeszcze planując polichromie kościołów projektowanych przez Jerzego Sołtana, miał nadzieję na wprowadzenie tej idei do realizacji. Projekty kościoła w Nowej Hucie (1957) i Sochaczewie (1958) pokazują elementy figuralne i abstrakcyjne na równych

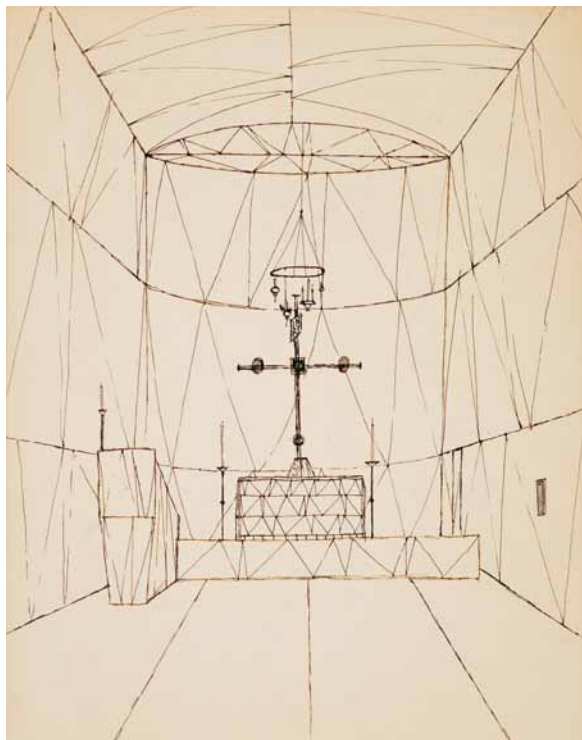
the soaring architecture of the vault, where they form a whole heavenly constellation. In the Chapel of the Holy Trinity at Lublin Castle (1418) [fig. 4] or in the Wawel Chapel of the Holy Cross (1470) [fig. 5], the angelic choirs “caught in the geometric net” of slim Gothic vaults look down from the heights, through the ribs of the bays, on the worshippers imprisoned as if in an earthly cage. Thus, the canonical angelic iconography was overlaid with an abstract iconography of geometric, triangular divisions [fig. 6]. Nowosielski knew and highly valued all these examples.

The contact with “subtle bodies” established in the period of spiritual desolation and religious doubt, was such a fundamental experience for the artist that he did not want to renounce it even after his return to the bosom of the Church – to the Orthodox Church, which he chose as his personal religion. The second half of the 1950s was a period of revived, fervent religiousness for Nowosielski, who supported Adam Stalony-Dobrzański in painting Orthodox church decorations and sketched dozens of Orthodox churches and sacred interiors, trying to work out his own dream version of the “ideal church”. In many projects he introduced abstraction into the church, covering the walls, vaults, chancel, sometimes even the floors with a network of triangular “subtle bodies” [fig. 7–10]. Even while plan-



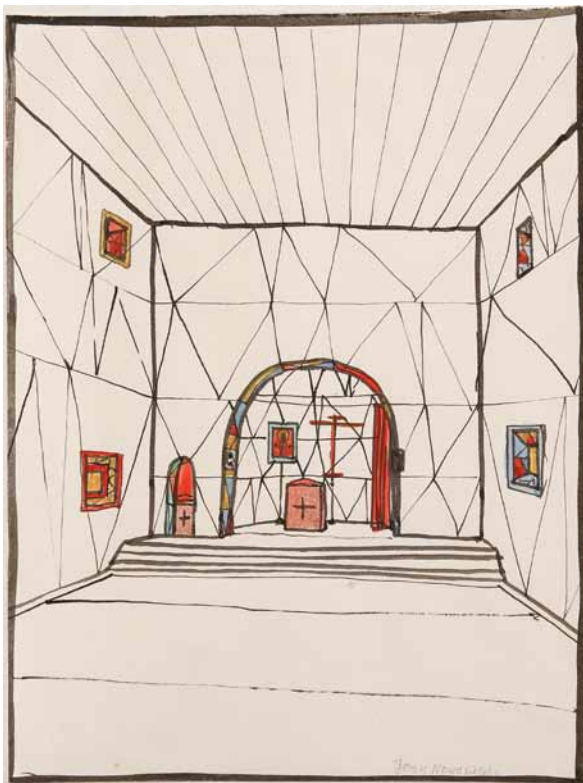
7. Jerzy Nowosielski, *Bez tytułu* (wnętrze cerkwi), 1952, tusz na papierze, 32,7×24,6 cm, wł. prywatna

7. Jerzy Nowosielski, *Untitled* (Orthodox church interior), 1952, ink on paper, 32.7×24.6 cm, private collection



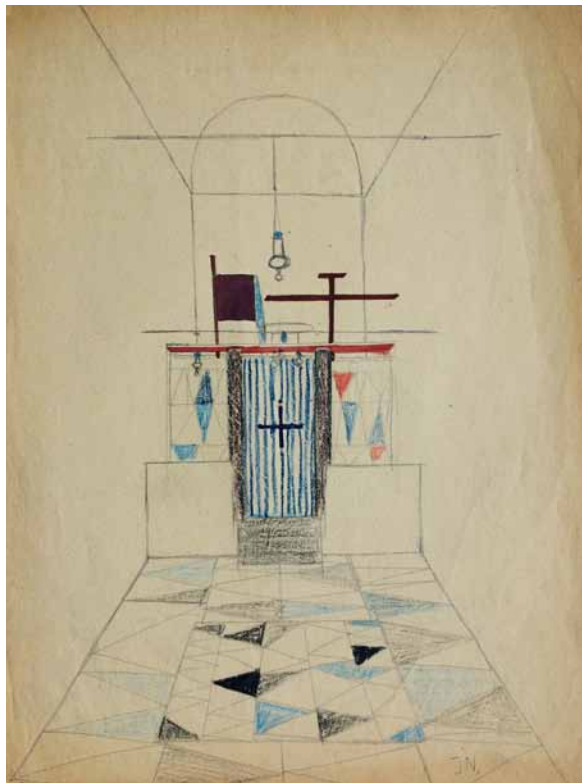
8. Jerzy Nowosielski, *Bez tytułu* (wnętrze cerkwi), 1952, tusz na papierze, 32,7×24,6 cm, wł. prywatna

8. Jerzy Nowosielski, *Untitled* (Orthodox church interior), 1952, ink on paper, 32.7×24.6 cm, private collection



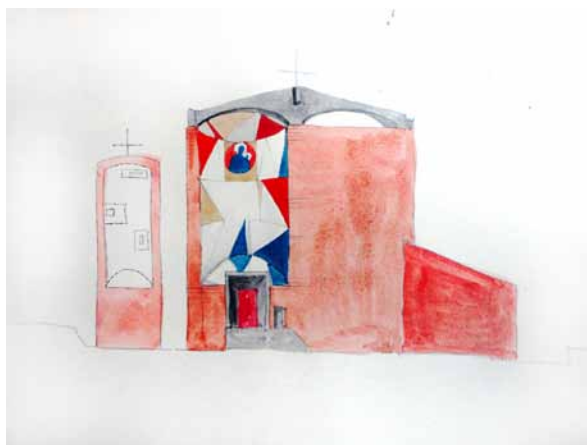
9. Jerzy Nowosielski, *Bez tytułu*, lata 50., tusz i akwabela na papierze, 32,5×22,5 cm, wł. ks. H. Paprocki

9. Jerzy Nowosielski, *Untitled*, 1950s, ink and watercolour on paper, 32.5×22.5 cm, the collection of Fr H. Paprocki



10. Jerzy Nowosielski, *Bez tytułu* (wnętrze cerkwi), 1. połowa lat 50., ołówek i kredka na papierze, 30×20 cm, wł. Galeria Artemis

10. Jerzy Nowosielski, *Untitled* (Orthodox church interior), the first half of the 1950s, pencil and crayon on paper, 30×20 cm, the collection of Galeria Artemis



11. Jerzy Nowosielski, *Projekt kościoła w Sochaczewie. Szkic kolorystyki wnętrza*, ok. 1958, ołówek i akwarela na papierze, 29,3×41,7 cm, Muzeum ASP w Warszawie

11. Jerzy Nowosielski, *Project of the church in Sochaczew. Sketch of interior colour scheme*, c. 1958, pencil and watercolour on paper, 29.3×41.7 cm, Museum of the Academy of Fine Arts in Warsaw



12. Jerzy Nowosielski, *Projekt kościoła w Sochaczewie. Szkic kolorystyki fasady*, ok. 1958, ołówek i akwarela na papierze, 29,3×41,7 cm, Muzeum ASP w Warszawie

12. Jerzy Nowosielski, *Project of the church in Sochaczew. Sketch of facade colour scheme*, c. 1958, pencil and watercolour on paper, 29.3×41.7 cm, Museum of the Academy of Fine Arts in Warsaw

prawach. Wielobarwne, wzlatające trójkąty na ścianie fasady czy w tle prezbiterium otaczają ikonę Matki Boskiej i wizerunki świętych [il. 11–12].

Do pomysłu tego wrócił jeszcze Nowosielski w najwcześniejszych projektach polichromii kościoła



13. Jerzy Nowosielski, *Projekt polichromii stropu kościoła pw. Ducha Świętego w Tychach*, 1982, ołówek i akwarela na papierze, 32,3×22,9 cm, Muzeum Miejskie w Tychach, fot. L. Rogowicz

13. Jerzy Nowosielski, *Project of the ceiling decoration in the Holy Spirit Church in Tychy*, pencil and watercolour on paper, 1982, 32.3×22.9 cm, City Museum of Tychy, phot. L. Rogowicz



14. Jerzy Nowosielski, *Projekt polichromii prezbiterium kościoła pw. Ducha Świętego w Tychach*, 1982, ołówek i akwarela na papierze, 14,4×32,2 cm, wł. prywatna

14. Jerzy Nowosielski, *Project of murals in the chancel of the Holy Spirit Church in Tychy*, 1982, pencil and watercolour on paper, 14.4×32.2 cm, private collection

ning the wall decorations of the churches designed by Jerzy Sołtan, he hoped to put this idea into practice. The designs of the church in Nowa Huta (1957) and Sochaczew (1958) show figural and abstract elements in equal measure. Multi-coloured, soaring triangles on



15. Jerzy Nowosielski, *Projekt polichromii i witraży w kościele pw. Podwyższenia Krzyża Świętego na Jelonkach w Warszawie*, 1965, ołówek i tempera na papierze, 22,7×32,4 cm, wł. prywatna

15. Jerzy Nowosielski, *Project of murals and stained glass in the Church of the Exaltation of the Holy Cross in Jelonki, Warsaw*, 1965, pencil and tempera on paper, 22.7×32.4 cm, private collection

the façade wall or in the background of the chancel surround the icon of the Virgin Mary and images of saints [fig. 11–12].

Nowosielski returned to this idea in his earliest mural projects for the church in Tychy (1982), where the whole surface of the slope walls of the tent-shaped ceiling was supposed to be covered with regular stripes of triangular “subtle bodies” – angels adoring the orant Virgin Mary, painted on the altar wall [ills. 13–14]. With time, due to the investors’ resistance, Nowosielski abandoned such plans, still trying to introduce triangular “angel icons” on the stained-glass windows. Also these projects – for the church in Jelonki (1965) [fig. 15] or in Tychy (1983) [fig. 16] – were not finally realised. Nowosielski managed to introduce abstract or abstract-figural glazing in the church in Wesoła (1978) [fig. 17], in the lower level of the Holy Cross Church in Wrocław (1991–1999) [fig. 18], and in the Orthodox Church of the Dormition of the Virgin Mary in Kraków (1997). Together with the earlier projects, they illus-

w Tychach (1982), gdzie całą powierzchnię ścian połączeniowych namiotowego stropu miały pokryć rytmiczne pasy trójkątnych „bytów subtelnych” – aniołów adorujących Matkę Boską Orantkę, namalowaną na ścianie ołtarzowej [il. 13–14]. Z czasem, wobec oporu inwestorów, Nowosielski odstąpił od podobnych pomysłów, próbując jeszcze wprowadzić trójkątne „ikony aniołów” na witraże. Także i te projekty – do kościoła w Jelonkach (1965) [il. 15] czy w Tychach (1983) [il. 16] – nie zostały ostatecznie zrealizowane. Abstrakcyjne bądź abstrakcyjno-figuralne przeszklenia udało się wprowadzić Nowosielskiemu w kościele w Wesołej (1978) [il. 17], w dolnym kościele Świętego Krzyża we Wrocławiu (1991–1999) [il. 18] i w cerkwi prawosławnej pw. Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny w Krakowie (1997). Wraz z wcześniejszymi projektami pokazują one bardzo dobrze zasadę tworzenia sakralnego wnętrza jako holistycznej, całościowej wizji przestrzeni „wyłączającej” uczestników liturgii z ziemskiej powszedniości i przenoszącej ich w inny, transcendentny wymiar.

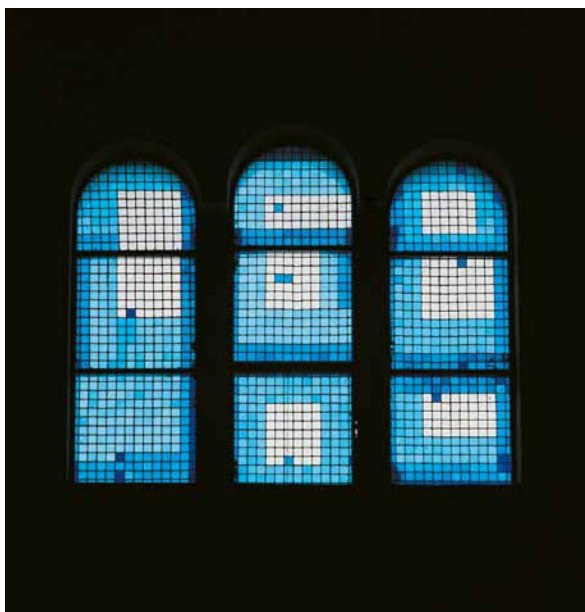


16. Jerzy Nowosielski, *Projekt wystroju wnętrza kościoła pw. Ducha Świętego w Tychach*, 1982, ołówek i akwarela na papierze, wł. prywatna
 16. Jerzy Nowosielski, *Project of interior decorations in the Holy Spirit Church in Tychy*, 1982, pencil and watercolour on paper, private collection

Tam, gdzie udało się Nowosielskiemu wprowadzić do polichromii elementy abstrakcji, wykreślone zuchwale linie organizowały całą przestrzeń, spinając ją w metafizycznej sieci. Polichromia kościoła pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Jelonkach (1964–1967) została wykonana tylko częściowo, nie zrealizowano też żadnej z dwu wersji zaprojektowanych witraży – jednak dynamiczne sklepienie pokryte siecią trójkątów, z motywem siedmiu apokaliptycznych pieczęci i świeczników, tworzyło oczekiwany efekt malarskiego „environnement” [il. 19]. Najbliższy wymarzonej wizji Nowosielskiego był wystrój w kościele pw. Opatrzności Bożej w Wesołej (1975–1977), gdzie udało się artyście wykonać polichromię całego kościoła, zaprojektować ołtarz, meble, drogę krzyżową, posadzkę i witraże. Polichromia prezbiterium w kolorach ciepłych oranży i czerwieni pozornie kontrastuje tu z mroczną gamą malowideł narteksu, w odcieniu ciemnego indygo, jednak kilka elementów wystroju, jakie malarz wprowadził do przestrzeni, spaja te kontrasty w harmonijną całość: abstrakcyjne witraże, rzucające na białe ściany błękitno-oranżową poświatę, kolorystyka stropu z motywem kasetonów łączą-

trate very well the principle of creating sacred interiors as a holistic, comprehensive vision of space which leads the participants of liturgy “out of everyday life” and into a different, transcendent dimension.

Wherever Nowosielski managed to introduce elements of abstraction into murals, the boldly drawn lines organised the entire space, linking it in a metaphysical network. The murals in the church of the Exaltation of the Holy Cross in Jelonki (1964–1967) were only partially completed. Neither of the two versions of the designed stained glass windows was realised; however, the dynamic vault covered with a network of triangles, with the motif of seven apocalyptic seals and candlesticks, created the expected effect of a painterly “environment” [fig. 19]. The project closest to Nowosielski’s dream vision was the decoration of the Divine Providence Church in Wesoła (1975–1977), where the artist managed to paint murals in the whole church, design the altar, furniture, the Stations of the Cross, the floor and stained glass windows. The paintings on the presbytery walls in the colours of warm orange and red seemingly contrast here with the gloomy colour range



17. Jerzy Nowosielski, *Witraż w ścianie zachodniej kościoła pw. Opatrzności Bożej w Warszawie-Wesołej*, ok. 1978, fot. T. Jaskowski

17. Jerzy Nowosielski, *Stained glass window in the western wall of the Divine Providence Church in Wesoła, Warsaw*, c. 1978, phot. T. Jaskowski

of the paintings in the narthex, in shades of dark indigo; however, several elements of the decoration, which the painter introduced into this space, unite these contrasts into a harmonious whole: abstract stained-glass windows, casting a blue-orange glow on the white walls, the colouring of the ceiling with the motif of coffers, combining both colour ranges [fig. 20], as well as the floor made of small tesserae, with a brick square in the middle of the church distinguished by colour – creating an optical keystone, a small but necessary module organising the whole space.

A dozen or so years later Nowosielski also arranged the decoration of the second chapel in the retreat house in Wesoła (1988–1989), filling with paintings the left wall of the chapel and the whole ceiling, whose surface, divided into nine double bays, was covered with small, assorted squares decorated with internal partition of oblique lines, colourful fields and geometrical figures. The whole composition, painted very softly, pictorially – with the predominance of red, white, warm orange and rare accents of black and blue – creates a heavenly constellation of “subtle



18. Jerzy Nowosielski, *Witraż dla cerkwi greckokatolickiej we Wrocławiu*, krypta św. Bartłomieja, dolny kościół Świętego Krzyża, połowa lat 90. XX wieku, fot. Pracownia Witraży Zbigniew Jaworski

18. Jerzy Nowosielski, *Stained glass window for the Greek Catholic Church in Wrocław*, St Bartholomew's crypt, the lower level of the Holy Cross Church, mid-1990s, phot. Pracownia Witraży Zbigniew Jaworski

ych obie gamy barwne [il. 20], a także posadzka z drobnych tesser z wyodrębnionym kolorystycznie ceglany kwadratem na środku kościoła – tworząc optyczny zwornik, niewielki, ale niezbędny moduł organizujący całą przestrzeń.

Kilkanaście lat później Nowosielski zaaranżował także wystrój drugiej kaplicy w domu rekolekcyjnym w Wesołej (1988–1989), wypełniając polichromią lewą ścianę kaplicy i cały strop, którego powierzchnię, podzieloną na dziewięć podwójnych przęseł,



19. Jerzy Nowosielski, *Siedem pieczęci i siedem świeczników Apokalipsy*, 1964–1967, polichromia sklepienia w kościele pw. Podwyższenia Krzyża Świętego na Jelonkach w Warszawie, fot. M. Gardulski

19. Jerzy Nowosielski, *Seven seals and seven candlesticks of the Apocalypse*, 1964–1967, ceiling decoration in the Church of the Exaltation of the Holy Cross in Jelonki, Warsaw, phot. M. Gardulski

pokryły niewielkie, różnorodne kwadraty ozdobione wewnętrznym podziałem skośnych linii, barwnych pól i geometrycznych figur. Całość malowana bardzo miękko, pikturalnie – z przewagą czerwieni, bieli, ciepłego oranżu oraz rzadkimi akcentami czerni i błękitu – tworzy niebiańską konstelację „bytów subtelných” czuwających z góry nad zgromadzeniem wiernych [il. 21].

Planując aranżację przestrzeni sakralnych, Nowosielski marzył o ogarnięciu całości, o kontroli nad każdym detalem wnętrza, najmniejszym elementem świątyni. Kompleksowo i drobiazgowo przemyślane wnętrza miały stworzyć właśnie efekt „przejścia”, „rozdarcia zasłony” – spoza której świta nowa, niebiańska rzeczywistość. W praktyce artysta rzadko miał okazję do konsekwentnego zrealizowania całościowej wizji – najczęściej projektował wybrane elementy wystroju,

bodies”, watching over the congregation of worshippers from above [fig. 21].

When planning arrangements of sacred spaces, Nowosielski dreamt of embracing the whole, of controlling every detail of the interior, the smallest element of the temple. The interiors, comprehensively and meticulously planned, were supposed to create the effect of “passing through”, “rending the veil” – from behind which a new, heavenly reality dawns. In practice, the artist rarely had the opportunity to implement his overall vision consistently – he usually designed selected elements of the décor and many of his ideas were rejected, damaged or irretrievably destroyed. Unfortunately, most of Nowosielski’s comprehensive, elaborate projects never went past the design stage.

It seems that in his authorial conception of sacred art – which could not be fully realized – Nowosielski wanted to combine three theological disciplines and their corresponding ways of representation: christology, sophiology and angelology. Beside a classical icon, called by the painter a “Christological-Chalcedonian” icon, Nowosielski demanded a “sophiological” icon, including into the space of a church an earthly, painful reality. The idea of Sophia – Wisdom of God, which fascinated the artist, borrowed from Russian thinkers of the “silver age”, especially Vladimir Solovyov, assumed that the traces of the divine plan for the world (the heavenly Sophia) should be sought in the sinful earthly reality (the fallen Sophia)⁶⁴.

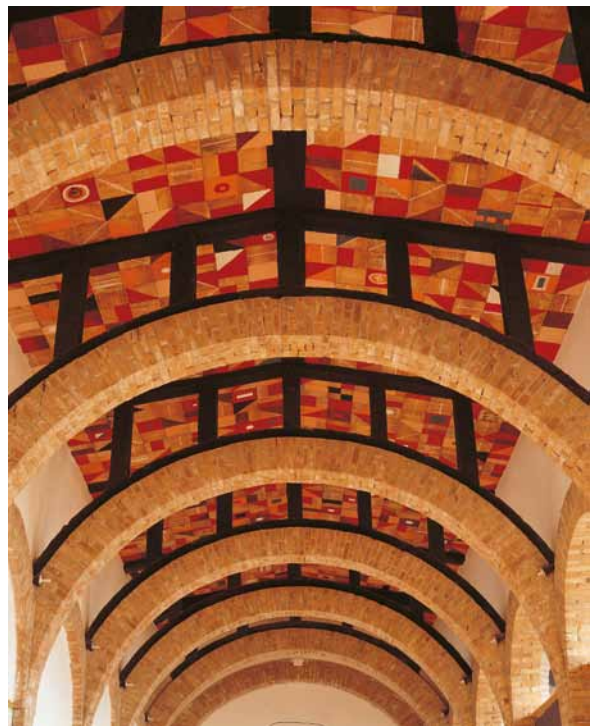
All of Nowosielski’s religious and artistic intuitions oscillated between these two paths to God: the Christological – by recognising Christ as his personal Saviour, and the sophiological – by seeking the sacred in every smallest speck of fallen matter. Within the church, “sophiology” meant agreeing to introduce elements of suffering, doubt and darkness into the icon. Christology and sophiology were reflected in the canonical icon, enriched (or as some would have it, impoverished) by the earthly stigma of suffering – the consciousness of the fallen Sophia, a reality tainted with the stigma of imperfection and pain. That is why, next to the idea of “Transfiguration” and the inextinguishable “Light of Tabor”, Nowosielski’s icons also depict the idea of “Anastasis” – the descent into hell. Hence the poignant sadness, sometimes even gloominess of his holy images, which traditionalists found so unpalatable. The holy images were to be complemented by abstraction, which in his concept of the sacred interior was something much more important and deeper than the superficial, geometric decoration

⁶⁴ Cf. Fr H. Paprocki, *Rosyjska sofologia [Russian sophiology]*, in: *Gnostycyzm antyczny i współczesna neognoza [Ancient Gnosticism and Contemporary Neo-Gnosticism]*, ed. W. Myszor, “Studia Antiquitatis Christianae”, vol. 12, Warszawa 1996, pp. 93–98.



20. Jerzy Nowosielski, *Wystrój wnętrza i polichromia stropu w kościele pw. Opatrzności Bożej w Warszawie-Wesołej*, 1975–1978, fot. M. Grychowski

20. Jerzy Nowosielski, *Interior decoration and ceiling painting in the Divine Providence Church in Wesoła, Warsaw*, 1975–1978, phot. M. Grychowski



21. Jerzy Nowosielski, *Polichromia stropu w kaplicy domu rekolekcyjnego przy kościele pw. Opatrzności Bożej w Warszawie-Wesołej*, 1989, fot. M. Gardulski

21. Jerzy Nowosielski, *Ceiling decoration in the chapel of the retreat house at the Divine Providence Church in Wesoła, Warsaw*, 1989, phot. M. Gardulski

hitherto allowed by tradition. The images of “subtle bodies” had the status of icons – abstract icons of angels, and Nowosielski wanted to see an equivalent place for them in the space of a church.

In spite of his theological erudition and factual expertise, Nowosielski seemed to neglect somewhat the significance of the narrative dimension of sacred murals. The pictorial layer was crucial – the very element of painting. The free arrangement of forms in space, the sovereign colour had their own power of “sanctifying” the interior, as if independent of the conveyed truths of faith. Nowosielski based his visionary sacred arrangements not on an elaborate information message but on a visual effect: the use of colour, geometry and painting matter. The belief in the causative power of art, which is able to raise a man above the material noise of the world, was certainly adopted by Nowosielski from the Orthodox Church. In his designs for religious interiors, the main basis for organising forms was the “monumental sense”: hieratic balance of composition, balanced proportions, harmony of colours. All these features built the festive and solemn character of Nowosielski’s entire art. And this effect was achieved more by the means of painting than by

wiele z jego pomysłów odrzucano, psuto, niszczone bezpowrotnie. Większość całościowych, dopracowanych projektów Nowosielskiego pozostała niestety tylko na papierze.

Wydaje się, że w swojej autorskiej koncepcji sztuki sakralnej – której nie dane było do końca się zżyć – Nowosielski chciał złączyć trzy dyscypliny teologiczne i odpowiadające im sposoby obrazowania: chrystologię, sofiologię i angelologię. Prócz klasycznej ikony, zwanej przez malarza ikoną „chrystologiczno-chalcedońską”, Nowosielski upominał się o ikonę „sofiologiczną”, włączającą w przestrzeń świątyni ziemską, bolesną realność. Fascynująca artystę idea Sofii-Mądrości Bożej, wzięta od myślicieli rosyjskich „srebrnego renesansu”, przede wszystkim Włodzimierza Sołowjowa, zakładała, że śladów boskiego zamysłu świata (Sofii niebiańskiej) należy szukać w grzesznej rzeczywistości ziemskiej (Sofii upadłej)⁶⁴. Wszystkie religijne i artystyczne intuicje Nowosielskiego krążyły między tymi dwiema drogami do Boga: chrystologiczną – poprzez uznanie

⁶⁴ Zob. ks. H. Paprocki, *Rosyjska sofiologia*, w: *Gnostycyzm antyczny i współczesna neognoza*, red. W. Myszor, „Studia Antiquitatis Christianae”, t. 12, Warszawa 1996, s. 93–98.

Chrystusa za osobistego Zbawiciela, i sofilogiczną – przez szukanie świętości w każdym najmniejszym okruchu upadłej materii. Pozostając w obrębie świątyni, „sofiologia” oznaczała zgodę na wprowadzenie do ikony elementów cierpienia, wątpliwości i mroku. Chrystologia i sofiologia znajdowały swój wyraz w kanonicznej ikonie, wzbogaconej (czy jak chcieli niektórzy, zubożonej) przez ziemski stygmat cierpienia – świadomość Sofii upadłej, rzeczywistości skażonej piętnem niedoskonałości i bólu. Dlatego obok idei „Przemienienia” i niegasnącego „Światła Taboru” ikony Nowosielskiego obrazują także ideę „Anastasis” – zstąpienia do piekieł. Stąd właśnie przejmujący smutek, niekiedy nawet mroczność świętych wizerunków, której tak bardzo nie mogli darować artyści tradycyjni. Dopelnieniem świętych wizerunków miała być właśnie abstrakcja, która w jego koncepcji sakralnego wnętrza była czymś znacznie ważniejszym i głębszym niż powierzchowna, geometryczna dekoracja, dopuszczana dotąd przez tradycję. Wizerunki „bytów subtelnych” miały status ikon – abstrakcyjnych ikon aniołów, dla których Nowosielski chciał widzieć równoważne miejsce w przestrzeni świątyni.

Mimo teologicznej erudycji i merytorycznych kompetencji Nowosielski zdawał się nieco lekceważyć znaczenie narracyjnego wymiaru sakralnych polichromii. Decydująca była warstwa piktoralna – sam żywioł malarstwa. Swobodna dyspozycja form w przestrzeni, suwerenny kolor miały swą własną moc „uświęcenia” wnętrza, jakby niezależną od przekazywanych prawd wiary. Swoje wizyjne sakralne aranżacje Nowosielski opierał nie na rozbudowanym przekazie treściowym, lecz na efekcie wizualnym: operowaniu kolorem, geometrią i malarską materią. Wiarę w sprawczą moc sztuki, która jest władna wynieść człowieka ponad materialny zgłęb świat, Nowosielski przejął bez wątpienia z prawosławia. W jego projektach wnętrz sakralnych naczelną podstawą organizacji form był „zmysł monumentalny”: hieratyczna równowaga kompozycji, wyważone proporcje, harmonia kolorów. Wszystkie te cechy budowały odświętny i uroczysty charakter całej sztuki Nowosielskiego. I efekt ten osiągnięty był w większej mierze środkami malarskimi niż religijną tematyką. Malarstwo w przestrzeni miało scalać rozbity świat, łączyć fizyczną i duchową rzeczywistość w jedną, integralną całość, gdzie zacierają się granice form, struktur, materii; gdzie światłość współistnieje z ciemnością, lęk z zachwytem, czas z trwaniem, a wszystko wokół łączy się i przenika, ogarniając zanurzonego w liturgii człowieka. Była to wizja świątyni budowanej na wzór Niebieskiej Jeruzalem, będącej osią świata – *axis mundi*, która łączy i porządkuje wszystkie poziomy bytu, podprowadzając człowieka najdalej, jak to jest możliwe, dając mu przedsmak nieba.

the religious subject matter. Painting in space was supposed to unite the broken world, combine physical and spiritual reality into one integral whole, where the borders of forms, structures and matter become blurred; where light coexists with darkness, fear with awe, time with permanence, and everything around combines and interpenetrates, embracing the human being immersed in the liturgy. It was a vision of a temple built on the model of the Heavenly Jerusalem, which is the *axis mundi* of the world, connecting and ordering all levels of existence, bringing man as far as possible, giving him a foretaste of Heaven.

Abstract

The sacred art of Jerzy Nowosielski, an outstanding Polish painter of the second half of the 20th century, is an example of the creative continuation of the Byzantine tradition in Poland, but also an embodiment of the debate with the painting tradition of the East and with the experience of the Church. Both in theory and in painting practice, the artist redefined the concept of the icon, attempting to expand its formula so that it not only spoke of the Kingdom, but also included the image of the earthly, imperfect reality of the pilgrim Church. In his designs of sacred interiors for churches of various Christian denominations, Nowosielski wanted to combine three theological disciplines and their respective ways of representation: Christology, sophiology and angelology. Beside a classical icon, called by the painter a “Christological-Chalcedonian” icon, Nowosielski demanded a “sophiological” icon, bringing into the space of a church an earthly, painful reality, traces of inner struggle and doubt – hence the presence of doloristic motifs in his icons. The “inspired geometry” also became a complement to the holy images; the artist noticed a huge spiritual potential in abstract painting, to which he eventually assigned the role of icon painting. The poetic concept of “subtle bodies” – abstract angels testifying to the reality of the spiritual world – drew from the early Christian theological thought, which argued about the corporeality of spiritual entities, from Byzantine angelology, the tradition of theosophy and occultism, but also from the art of the first avant-garde, especially that from Eastern Europe, which inherited the Orthodox cult of the image. Nowosielski’s bilingualism as a painter – practicing abstraction and figuration in tandem, including within the church – paralleled the liturgical practice of many religious communities using different languages to express different levels of reality: human affairs and divine affairs. The tradition of apophatic theology, proclaiming the truth about the “unrepresentability” of God, was also important in shaping Nowosielski’s ideas.

For Nowosielski's monumental art, the problem of the mutual relationship between painting and architecture proved crucial. The artist based his concept on the decisive domination of painting over architecture and the independence of monumental painting. His goal was the principle of creating a sacred interior as a holistic, comprehensive vision of space which leads the participants of liturgy "out of everyday life" and into a different, transcendent dimension, in which the painter saw the main purpose of sacred art. From his first projects from the 1950s till the end of his artistic practice Nowosielski tried to realize his own dream version of the "ideal church". In many of his projects he introduced abstraction into the temple, covering the walls, vaults, presbyteries, sometimes even the floors with a network of triangular "subtle bodies". Forced to compromise, he introduced sacred abstraction into murals, as accompanying geometries, or into stained glass windows. The interiors, comprehensively and meticulously planned, were supposed to create the effect of "passing through", "rending the veil" – from behind which a new, heavenly reality dawned. In practice, it was not always possible to achieve this intention, but the artist's aim was to create an impression of visual unity, a sense of "entering the painting", of being immersed in the element of painting. Painting in space was supposed to unite a broken world, to combine physical and spiritual reality into an integral whole. When designing sacred interiors, Nowosielski used the sanctity of the icon, but also the pure qualities of painting which were to cause a "mystical feeling of God's reality". The aim of sacred art understood in such a way turned out to be initiation rather than teaching. In this shift of emphasis Nowosielski saw the only chance for the revival of sacred art, postulating even a shift of the burden of evangelization from verbal teaching to the work of charismatic art.

Keywords: Jerzy Nowosielski, sacred art, icon, murals, Byzantine tradition, abstraction, avant-garde, subtle bodies

dr Krystyna Czerni
Institute for Art Historical Research IRSA
pl. Matejki 7/8, 31-157 Kraków
e-mail: krystyna.czerni@gmail.com

Translated by Monika Mazurek

Streszczenie

Sztuka sakralna Jerzego Nowosielskiego, wybitnego malarza polskiego 2. połowy XX wieku, jest przykładem twórczej kontynuacji tradycji bizantyńskiej na ziemiach polskich, lecz także wyrazem dyskusji z malarzką tradycją Wschodu i z doświadczeniem Kościoła. Tak w teorii, jak i w malarzkiej praktyce artysta prze-wartościował pojęcie ikony, podejmując próbę rozszerzenia jej formuły, by nie tylko mówiła o Królestwie, lecz obejmowała także obraz ziemskiej, niedoskonałej rzeczywistości pielgrzymującego Kościoła. W projektach aranżacji wnętrz sakralnych dla świątyń różnych obrządków chrześcijańskich Nowosielski chciał złączyć trzy dyscypliny teologiczne i odpowiadające im sposoby obrazowania: chrystologię, sofiologię i angelologię. Prócz klasycznej ikony, zwanej przez malarza ikoną „chrystologiczno-chalcedońską”, Nowosielski upominał się o ikonę „sofiologiczną”, włączającą w przestrzeń świątyni ziemską, bolesną realność, ślady wewnętrznej walki i zwątpienia – stąd obecność wątków dolorystycznych w jego ikonach. Dopowiedzeniem świętych wizerunków stała się także „natchniona geometria”, w malarstwie abstrakcyjnym artysta dostrzegł ogromny duchowy potencjał, któremu przypisał w końcu rolę malarstwa ikonicznego. Poetycka koncepcja „bytów subtelných” – abstrakcyjnych aniołów będących świadectwem realności świata duchowego – czerpała z wczesnochrześcijańskiej myśli teologicznej toczącej spór o cielesność bytów duchowych, z bizantyńskiej angelologii, tradycji teozofii i okultyzmu, ale także sztuki pierwszej awangardy, szczególnie tej z kręgu tradycji wschodniej, dziedziczącej prawosławny kult obrazu. Malarska dwujęzyczność Nowosielskiego – równoległe praktykowanie abstrakcji i figuracji, także w obrębie świątyni – miała swoje analogie w liturgicznej praktyce wielu wspólnot religijnych posługujących się różnymi językami do wyrażenia odmiennych poziomów rzeczywistości: spraw ludzkich i spraw boskich. Dla ukształtowania koncepcji Nowosielskiego ważną okazała się także tradycja teologii apofatycznej głosząca prawdę o „nieprzedstawialności” Boga.

Dla sztuki monumentalnej Nowosielskiego kluczowy okazał się problem wzajemnej relacji malarstwa i architektury. Artysta oparł swoją koncepcję na zdecydowanej dominacji malarstwa nad architekturą i samodzielności malarstwa monumentalnego. Jego celem była zasada stworzenia sakralnego wnętrza jako holistycznej, całościowej wizji, mistycznego *environnement*, przestrzeni „wyłączającej” uczestników liturgii z ziemskiej powszedniości i przenoszącej ich w inny, transcendentny wymiar, w czym malarz widział główne przeznaczenie sztuki sakralnej. Od pierwszych projektów z lat 50. do końca praktyki artystycznej Nowosielski próbował zrealizować własną, wymarzoną wersję „świątyni idealnej”.

W wielu projektach wprowadzał do świątyni abstrakcję, pokrywając siecią trójkątnych „bytów subtelnych” ściany, sklepienia, prezbiteria, niekiedy nawet podłogi. Zmuszany do kompromisów, wprowadzał sakralną abstrakcję do polichromii, jako geometrię towarzyszącą, lub na witraże. Kompleksowo przemyślane wnętrza miały tworzyć efekt „przejścia”, „rozdarcia zasłony”, spoza której świta nowa, niebiańska rzeczywistość. W praktyce osiągnięcie zamierzenia nie zawsze było możliwe, jednak celem artysty było stworzenie wrażenia wizualnej jedności, sytuacji „wejścia w obraz”, zanurzenia w malarskim żywiole. Malarstwo w przestrzeni miało scalać rozbity świat, łączyć fizyczną i duchową rzeczywistość w integralną całość. Projektując sakralne wnętrza, Nowosielski wykorzystał świętość ikony, ale także czyste jakości malarstwa, mające spowodować „mistyczne odczuwanie realności Boga”. Celem tak rozumianej sztuki sakralnej okazywało się nie nauczanie, a wtajemniczenie. W tym przesunięciu akcentów Nowosielski widział jedyną szansę na odrodzenie sztuki sakralnej, postulując wręcz przeniesienie ciężaru ewangelizacji z nauczania słownego na działanie sztuki charyzmatycznej.

Słowa kluczowe: Jerzy Nowosielski, sztuka sakralna, ikona, polichromie, tradycja bizantyńska, abstrakcja, awangarda, byty subtelne

dr Krystyna Czerni

Międzynarodowy Instytut Badań nad Sztuką IRSA
pl. Matejki 7/8, 31–157 Kraków
e-mail: krystyna.czerni@gmail.com

Bibliografia

- Alpatow M., *Rublow*, tłum. J. Guze, Warszawa 1975.
- Bałus W., *Czego chcą ornamenty?*, w: *Ornament i dekoracja dzieła sztuki. Studia z historii sztuki*, red. J. Daranowska-Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej, Warszawa 2015.
- Bednarczuk E., *Tvorčij individualizm Ūriâ Novoselskogo*, „Naša Kultura” 1960, nr 10.
- Białopiotrowicz W., *Z problemów ikony karpackiej*, w: *Chrześcijański Wschód a kultura polska*, red. R. Łużny, Lublin 1989.
- Bulgakov S., *Drabina Jakubowa. Rzecz o aniołach*, tłum. T.P. Terlikowski, Warszawa 2005.
- Czajkowski J., Grzędziela R., Szczepkowski A., *Ikona karpacka*, Sanok 1998.
- Czerni K., *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Kraków 2011.
- Dionizy Areopagita, *O hierarchii niebiańskiej*, w: *Dzieła Świętego Dionizjusza Areopagity*, tłum., przedmowa i wstęp E. Bułhak, Kraków 1932.

Bibliography

- Alpatov M., *Rublow* [*Rublev*], transl. J. Guze, Warszawa 1975.
- Bałus W., *Czego chcą ornamenty?* [*What Do Ornaments Want?*], in: *Ornament i dekoracja dzieła sztuki. Studia z historii sztuki* [*Ornament and Decoration in the Work of Art. Studies in Art History*], eds. J. Daranowska-Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej, Warszawa 2015.
- Bednarchuk E., *Tvorchyi individualizm Iuriia Novosel'skogo*, “Nasha Kul'tura” 1960, no. 10.
- Białopiotrowicz W., *Z problemów ikony karpackiej* [*The Issues of the Carpathian Icon*], in: *Chrześcijański Wschód a kultura polska* [*Christian East and Polish Culture*], ed. R. Łużny, Lublin 1989.
- Bulgakov S., *Drabina Jakubowa. Rzecz o aniołach* [*Jacob's Ladder: On Angels*], transl. T.P. Terlikowski, Warszawa 2005.
- Czajkowski J., Grzędziela R., Szczepkowski A., *Ikona karpacka* [*The Carpathian Icon*], Sanok 1998.
- Czerni K., *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego* [*A Bat in the Church. A Biography of Jerzy Nowosielski*], Kraków 2011.
- Evdokimov P., *Życie duchowe w mieście* [*La Vie Spirituelle dans la ville*], transl. M. Żurowska, Poznań 2011.
- Gelytovych M., *Ukraiń'ski Ikony XIII – pochátku XVI stoliť*, Kyiv 2014.
- Hammerstein R., *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern–München 1962.
- Jamie J., *Muzyka sfer: o muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata* [*The Music of the Spheres: Music, Science, and the Natural Order of the Universe*], transl. M. Godyń, Kraków 1996.
- Juszczak W., *Wstępny ornament* [*Corrupt Ornament*], “Znak” 1993, no. 11.
- Kiilerich B., *Abstraction in Late Antique Art*, in: *Envisioning Worlds in Late Antique Art: New Perspectives on Abstraction and Symbolism in Late-Roman and Early-Byzantine Visual Culture (c. 300–600)*, ed. C. Olovsson, Berlin 2018.
- Kłosińska J., *Ikony karpackie* [*Carpathian Icons*], in: *Malarstwo Jerzego Nowosielskiego. Karpackie obrazy kultowe* [*Paintings by Jerzy Nowosielski: Carpathian Cult Images*], exhibition catalogue, Warsaw Archdiocese Museum, 5.10– 9.11.1985.
- Kruk M.P., *Ikony Jerzego Nowosielskiego w Kaplicy świętych Borysa i Gleba przy Fundacji św. Włodzimierza w Krakowie Krakowie* [*The Icons of Jerzy Nowosielski in the Chapel of Saints Boris and Gleb at the Foundation of St. Vladimir*], in: *Światło Wschodu w przestrzeni gotyku. Materiały pokonferencyjne* [*The Light of the East in the Gothic Space. Conference Proceedings*], ed. K. Paślawska-Iwanczewska, Górowo Iławeckie 2013.
- Marion J-L., *Bóg bez bycia* [*God Without Being*], transl. M. Frankiewicz, Kraków 1996.
- Merton T., *Szukanie Boga* [*In Search of God: a collection containing The Ascent to Truth, Monastic Peace, What*

- Is Contemplation, Sacred Art and the Spiritual Life, The Primitive Carmelite Ideal*], transl. P. Parlej et al., Kraków 1983.
- Naumow A., *Aniołowie w prawosławiu* [*Angels in the Orthodox Church*], in: *Księga o Aniołach* [*Book of Angels*], ed. H. Oleschko, Kraków 2002.
- Nowosielski J., *Listy i zapomniane wywiady* [*Letters and Forgotten Interviews*], Kraków 2015.
- Nowosielski J., *Między Kaabą a Partenonem* [*Between the Kaaba and the Parthenon*], „Znak” 1968, no. 7–8.
- Nowosielski J., *Sztuka po końcu świata. Rozmowy* [*Art after the End of the World. Conversations*], Kraków 2012.
- Nowosielski J., *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze* [*The Lost Basilica. Reflections on Art and Faith*], Kraków 2013.
- Onians J., *Abstraction and Imagination in Late Antiquity*, „Art Journal” 1980, vol. 3, no 1.
- Otto R., *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych* [*The Idea of the Holy: An Inquiry into the Non-Rational Factor in the Idea of the Divine and its Relation to the Rational*], transl. B. Kupis, Wrocław 1993.
- Panas W., *Rozmowa o Nowosielskim* [*Conversation on Nowosielski*], in: *Jerzy Nowosielski. Malarstwo* [*Jerzy Nowosielski: Painting*], exhibition catalogue, The Art Gallery of the Visual Stage of the Catholic University of Lublin, February 1988, Lublin 1988.
- Paprocki H., *Rosyjska softologia* [*Russian sophiology*], in: *Gnostycyzm antyczny i współczesna neognoza* [*Ancient Gnosticism and Contemporary Neo-Gnosticism*], ed. W. Myszor, „Studia Antiquitatis Christianae”, vol. 12, Warszawa 1996.
- Paprocki H., *Związki między ikoną, teologią i liturgią* [*Relationships Between Icon, Theology and Liturgy*] [publ. 16.10.2011], http://liturgia.cerkiew.pl/texty.php?id_n=142&id=114 [access date 16.04.2016].
- Podgórzec Z., *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim* [*The Conversations with Jerzy Nowosielski*], Kraków 2014.
- Popiel J., *Zagadnienie sakralnego wyrazu sztuki chrześcijańskiej* [*The Question of the Sacred Expression of Christian Art*], „Znak” 1964, no. 12.
- Poprzęcka M., *Między koniecznym a niemożliwym. O próbach nowej ikonografii religijnej* [*Between the Necessary and the Impossible. On the Attempts at New Religious Iconography*], „W Drodze” 1989, no. 3.
- Potkaj T., *Modlitwa w malowanej desce* [*A Prayer in the Painted Board*], „Tygodnik Powszechny” 2002, no. 20.
- Peers G., *Subtle Bodies. Representing Angels in Byzantium*, Berkeley–Los Angeles–London 2001.
- Pseudo-Dionysius the Areopagite, *O hierarchii niebiańskiej* [*The Celestial Hierarchy*] in: *Dzieła Świętego Dionizjusza Areopagity* [*The Works of Saint Dionysius Areopagite*], transl., introduction and preface E. Bułhak, Kraków 1932.
- Evdokimov P., *Życie duchowe w mieście*, tłum. M. Żurowska, Poznań 2011.
- Gelitovič M., *Ukraiński ikoni XIII – początku XVI stolić*, Kiiw 2014.
- Hammerstein R., *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern–München 1962.
- Jamie J., *Muzyka sfer: o muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, tłum. M. Godyń, Kraków 1996.
- Juszcak W., *Występny ornament*, „Znak” 1993, nr 11.
- Kiilerich B., *Abstraction in Late Antique Art*, w: *Envisioning Worlds in Late Antique Art: New Perspectives on Abstraction and Symbolism in Late-Roman and Early-Byzantine Visual Culture (c. 300–600)*, ed. C. Olovsson, Berlin 2018.
- Kłosińska J., *Ikony karpackie*, w: *Malarstwo Jerzego Nowosielskiego. Karpackie obrazy kultowe*, katalog wystawy, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, 5 X–9 XI 1985.
- Kruk M.P., *Ikony Jerzego Nowosielskiego w Kaplicy świętych Borysa i Gleba przy Fundacji św. Włodzimierza w Krakowie*, w: *Światło Wschodu w przestrzeni gotyku. Materiały konferencyjne*, red. K. Paślowska-Iwanczewska, Górowo Iławeckie 2013.
- Marion J-L., *Bóg bez bycia*, tłum. M. Frankiewicz, Kraków 1996.
- Merton T., *Szukanie Boga*, tłum. P. Parlej i in., Kraków 1983.
- Naumow A., *Aniołowie w prawosławiu*, w: *Księga o Aniołach*, red. H. Oleschko, Kraków 2002.
- Nowosielski J., *Listy i zapomniane wywiady*, Kraków 2015.
- Nowosielski J., *Między Kaabą a Partenonem*, „Znak” 1968, nr 7–8.
- Nowosielski J., *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, Kraków 2012.
- Nowosielski J., *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze*, Kraków 2013.
- Onians J., *Abstraction and imagination in late antiquity*, „Art Journal” 1980, vol. 3, no 1.
- Otto R., *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. B. Kupis, Wrocław 1993.
- Panas W., *Rozmowa o Nowosielskim*, w: *Jerzy Nowosielski. Malarstwo*, katalog wystawy, Galeria Sztuki Sceny Plastycznej KUL, luty 1988, Lublin 1988.
- Paprocki H., *Rosyjska softologia*, w: *Gnostycyzm antyczny i współczesna neognoza*, red. W. Myszor, „Studia Antiquitatis Christianae”, t. 12, Warszawa 1996.
- Paprocki H., *Związki między ikoną, teologią i liturgią* [publ. 16.10.2011], http://liturgia.cerkiew.pl/texty.php?id_n=142&id=114 [dostęp 16.04.2016].
- Podgórzec Z., *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Kraków 2014.
- Popiel J., *Zagadnienie sakralnego wyrazu sztuki chrześcijańskiej*, „Znak” 1964, nr 12.
- Poprzęcka M., *Między koniecznym a niemożliwym. O próbach nowej ikonografii religijnej*, „W Drodze” 1989, nr 3.
- Potkaj T., *Modlitwa w malowanej desce*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 20.

- Peers G., *Subtle Bodies. Representing Angels in Byzantium*, Berkeley–Los Angeles–London 2001.
- Puskás B., *Między Wschodem a Zachodem. Ikony z regionu Karpat z XV–XVIII wieku*, w: *Lemkowie w historii i kulturze Karpat*, red. J. Czajkowski, Sanok 1994.
- Różycka-Bryzek A., *Wjobrażenia aniołów w bizantyńsko-ruskich malowidłach kaplicy Św. Trójcy na zamku w Lublinie (1418)*, „Folia Historiae Artium” XIII, 1977.
- Rudenko O., *Jerzy Nowosielski – malarz świecki czy religijny?*, „Kresy” 2000, nr 4.
- Stróżewski W., *O możliwości sacrum w sztuce*, w: *Sacrum i sztuka*, red. N. Cieślińska, Kraków 1989.
- Waniek H., *Jak to było z Nowosielskim?*, „Twórczość” 2011, nr 10.
- Waniek H., *Sztuka jako świętość i grzeszność*, „Konteksty” 1996, nr 3–4.
- Warland R., *Defining Space: Abstraction, Symbolism and Allegory on Display in Early Byzantine Art*, w: *Envisioning Worlds in Late Antique Art. New Perspectives on Abstraction and Symbolism in Late-Roman and Early-Byzantine Visual Culture (c. 300–600)*, ed. C. Olovsson, Berlin 2018.
- Wodziński C., *Trans, Dostojewski, Rosja, czyli o filozofowaniu siekierą*, Gdańsk 2005.
- Puskás B., *Między Wschodem a Zachodem. Ikony z regionu Karpat z XV–XVIII wieku* [*Between East and West. The Carpathian Icons from the 15th–18th c.*], in: *Lemkowie w historii i kulturze Karpat* [*The Lemkos in the History and Culture of the Carpathians*], ed. J. Czajkowski, Sanok 1994.
- Różycka-Bryzek A., *Wjobrażenia aniołów w bizantyńsko-ruskich malowidłach kaplicy Św. Trójcy na zamku w Lublinie (1418)* [*Representations of Angels in Byzantine-Ruthenian Paintings of the Holy Trinity Chapel in Lublin Castle (1418)*], „Folia Historiae Artium” XIII, 1977.
- Rudenko O., *Jerzy Nowosielski – malarz świecki czy religijny?* [*Jerzy Nowosielski: A Secular or Religious Painter?*], „Kresy” 2000, no. 4.
- Stróżewski W., *O możliwości sacrum w sztuce* [*On the Possibility of the Sacred in Art*], in: *Sacrum i sztuka* [*The Sacred and the Art*], ed. N. Cieślińska, Kraków 1989.
- Waniek H., *Jak to było z Nowosielskim?* [*What Was the Deal with Nowosielski?*], „Twórczość” 2011, no. 10.
- Waniek H., *Sztuka jako świętość i grzeszność* [*Art as Holiness and Sinfulness*], „Konteksty” 1996, no. 3–4.
- Warland R., *Defining Space: Abstraction, Symbolism and Allegory on Display in Early Byzantine Art*, in: *Envisioning Worlds in Late Antique Art. New Perspectives on Abstraction and Symbolism in Late-Roman and Early-Byzantine Visual Culture (c. 300–600)*, ed. C. Olovsson, Berlin 2018.
- Wodziński C., *Trans, Dostojewski, Rosja, czyli o filozofowaniu siekierą* [*Trance, Dostoyevsky, Russia, or Philosophising with an Axe*], Gdańsk 2005.

The turbulent history of the iconostasis by Adam Stalony-Dobrzański and icons by Sotyrys Pantopulos for the Orthodox Cathedral of the Nativity of the Most Holy Mother of God in Wrocław and the Orthodox Church of the Nativity of the Virgin Mary in Gródek

Contemporary Orthodox church art in Poland is an issue that influences many areas of research. Current research focuses both on the work of individual artists, as well as on new formal solutions used by them, aiming at enriching the Orthodox tradition. For many years, research has been conducted on the work of Jerzy Nowosielski and his vision of icon painting¹. The research on the oeuvre of Adam Stalony-Dobrzański and the connected issue of stained glass as an element of the interior design of Orthodox churches is also gradually progressing². Both artists had been working together since the early 1950s and contributed to a renaissance of Orthodox church art in Poland.

Undertaking a thorough study of Nowosielski's and Stalony-Dobrzański's artistic achievements revealed the enormous extent of contemporary Orthodox her-

¹ Among the extensive body of work on the artist, of particular note are the illustrated studies by Dr Krystyna Czerni, presenting Jerzy Nowosielski's church art in a given voivodeship or region of Poland: K. Czerni, *Nowosielski w Małopolsce. Sztuka sakralna [Nowosielski in Małopolska. Sacred Art.]*, Kraków 2015; eadem, *Nowosielski – sztuka sakralna. Podlasie, Warmia i Mazury, Lublin [Nowosielski – Sacred Art. Podlasie, Warmia and Mazury, Lublin]*, Białystok 2019. A volume on Nowosielski's sacred art in Silesia and Warsaw is forthcoming.

² A complete documentation and analysis of the stained-glass windows created by the artist is being developed by Anna Siemieniec, who is writing her doctoral dissertation *Gdzie Zachód spotyka się ze Wschodem. Sztuka witrażu Adama Stalony-Dobrzańskiego [Where the West Meets the East. The Stained Glass Artworks of Adam Stalony-Dobrzański]* under the supervision of Prof. Michał Janocha and Dr Henryk Paprocki at the University of Warsaw. The documentation of Stalony-Dobrzański's work and the popularisation of his art is also being compiled by the artist's grandson, Jan Pawlicki (also known as Jan Stalony-Dobrzański in reference literature), who is the author of the website: <http://stalony-dobrzanski.info>.

Burzliwe losy ikonostasów projektu Adama Stalony-Dobrzańskiego oraz ikon Sotyrysa Pantopulosa wykonanych dla katedry prawosławnej pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy we Wrocławiu oraz cerkwi pw. Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Gródku

DOI: 10.15584/setde.2020.13.5

Współczesna sztuka cerkiewna w Polsce stanowi zagadnienie wytyczające wielostronne kierunki badań. Obecnie zogniskowane są one zarówno wokół twórczości poszczególnych artystów, jak i zastosowanych przez nich nowych rozwiązań formalnych, zmierzających do ubogacenia tradycji cerkiewnej. Od wielu lat prowadzone są badania nad twórczością Jerzego Nowosielskiego i jego koncepcją malarstwa ikonowego¹. Sukcesywnie ukazywany jest także dorobek Adama Stalony-Dobrzańskiego, a co za tym idzie, zagadnienie witrażu jako elementu wystroju wnętrza cerkwi². Obaj artyści współpracowali ze sobą od początku lat 50. XX wieku i przyczynili się do renesansu sztuki cerkiewnej w Polsce.

Podjęcie gruntownych badań dotyczących dokonania artystycznych Nowosielskiego oraz Stalony-Dobrzańskiego odsoniło ogrom współczesnego dziedzictwa cerkiewnego oczekującego na inwenta-

¹ Spośród bogatej literatury przedmiotu poświęconej artyście na szczególną uwagę zasługują ilustrowane opracowania autorstwa dr Krystyny Czerni, prezentujące twórczość cerkiewną Jerzego Nowosielskiego w danym województwie lub rejonie Polski: K. Czerni, *Nowosielski w Małopolsce. Sztuka sakralna*, Kraków 2015; eadem, *Nowosielski – sztuka sakralna. Podlasie, Warmia i Mazury, Lublin*, Białystok 2019. W przygotowaniu jest tom poświęcony twórczości sakralnej Nowosielskiego na Śląsku i w Warszawie.

² Nad pełną dokumentacją oraz analizą wykonanych przez artystę witraży pracuje Anna Siemieniec, która obroniła pracę doktorską *Gdzie Zachód spotyka się ze Wschodem. Sztuka witrażu Adama Stalony-Dobrzańskiego* pod kierunkiem ks. bp. prof. Michała Janochy i ks. dr. Henryka Paprockiego na Uniwersytecie Warszawskim. Jednocześnie dokumentacją twórczości Stalony-Dobrzańskiego oraz popularyzacją jego sztuki zajmuje się wnuk artysty, Jan Pawlicki (w literaturze występujący również jako Jan Stalony-Dobrzański), który jest autorem strony internetowej: <http://stalony-dobrzanski.info>.

ryzację i analizę. Wskazało także nazwiska artystów z nimi współpracujących, których należy wpisać na karty polskiej historii sztuki. Oprócz prof. Aleksandra Grygorowicza³ – architekta – są nimi: Sotyrys Pantopulos, Michał Bogucki⁴, Michał Pieczonko⁵ czy Bolesław Oleszko⁶, którzy jako młodzi uczniowie poznawali tradycję sztuki ikonowej i tworzyli swoje pierwsze prace dla wnętrz cerkiewnych przy boku profesorów Stalony-Dobrzańskiego i Nowosielskiego. Dziełom tych artystów należy się poprawna atrybucja.

O współpracy wspomnianych mistrzów z młodszym pokoleniem świadczą chociażby dwa komplety ikon ukazujące Pantokratora oraz Bogurodnicę, namalowane przez Pantopulosa do ikonostasów projektu Stalony-Dobrzańskiego zrealizowanych dla katedry prawosławnej pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy we Wrocławiu oraz cerkwi pw. Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Gródku koło Białegostoku. Przez wiele lat ich autorstwo przypisywano głównie Stalony-Dobrzańskiemu. Z czasem ustalono, iż artysta ten jest ich projektantem, natomiast namalował je Pantopulos⁷. W świetle najnowszych badań okazuje się, że autorem projektu, jak i wykonania obu par ikon jest sam Pantopulos – urodzony w 1942 roku macedoński malarz ikon osiadły w Polsce, absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Dyplom na Wydziale Architektury Wnętrz uzyskał w 1970 roku w pracowni prof. Jana Budziłły. Mieszka w Krakowie, gdzie pracuje i tworzy w dziedzinie sztuki sakralnej. Uprawia malarstwo ścienne, sztalugowe, rzeźbę oraz witraż. Wspomniane wyżej ikony należy zaliczyć do jego młodzieńczych prac. W latach późniejszych wykształcił swój własny styl malowania ikon – nawiązujący do tradycji macedońskich i greckich.

Z powodzeniem rozwinął swoją działalność artystyczną przede wszystkim w dziedzinie malarstwa ściennego. Współpracę ze Stalony-Dobrzańskim, podjętą pod koniec lat 60. XX wieku, kontynuował do śmierci artysty w 1985 roku, realizując z nim polichromie w kościołach pw. św. Katarzyny w Tenczynku (1970) i św. św. Apostołów Szymona i Judy Tadeusza w Kozach (1974–1975), katedrze prawosławnej pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy we

itage awaiting cataloguing and analysis. It also identified the names of artists collaborating with them, who should be included in records of Polish art history. Apart from the architect Prof. Aleksander Grygorowicz³, they are: Sotyrys Pantopulos, Michał Bogucki⁴, Michał Pieczonko⁵ and Bolesław Oleszko⁶, who as young students learned the tradition of icon art and created their first works for church interiors alongside the professors Stalony-Dobrzański and Nowosielski. The works of these artists deserve correct attribution.

The evidence for the cooperation of these masters with the younger generation is, for example, two sets of icons depicting the Pantocrator and the Mother of God, painted by Pantopulos for the iconostasis designed by Stalony-Dobrzański for the Orthodox Cathedral of the Nativity of the Most Holy Mother of God in Wrocław and the Orthodox Church of the Nativity of the Virgin Mary in Gródek near Białystok. For many years, their authorship had been mainly attributed to Stalony-Dobrzański. Later it was determined that while Stalony was their designer, they were painted by Pantopulos⁷. The latest research shows that the author of both pairs of icons is Pantopulos himself – born in 1942, a Macedonian icon painter residing in Poland, a graduate of the Academy of Fine Arts in Kraków. He received his diploma from the Faculty of Interior Design in 1970 in the studio of Professor Jan Budziłło. He lives in Krakow where he works and produces sacred art. He produces mural and easel painting, sculpture and stained glass. The above-mentioned icons belong to his early works. In later years, he developed his own style of painting icons, drawing on Macedonian and Greek traditions.

Pantopulos successfully pursued his artistic career primarily in the field of mural painting. He continued his cooperation with Stalony-Dobrzański, which started in the late 1960s, until the artist's death in 1985 and together they created murals in the churches of St. Catherine in Tenczynek (1970), St. Simon and St. Jude Thaddeus the Apostles in Kozy (1974–1975),

³ Aleksander Grygorowicz (1923) – polski architekt, profesor doktor habilitowany Politechniki Poznańskiej.

⁴ Michał Bogucki (1946) – polski malarz ikon i witrażysta, absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, w latach 2008–2019 dyrektor Muzeum Ikon w Warszawie.

⁵ Michał Pieczonko (1948) – polski malarz ikon, absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku.

⁶ Bolesław Oleszko (1934–2014) – polski malarz, absolwent i profesor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

⁷ Zob.: P. Gerent, *Prawosławie na Dolnym Śląsku w latach 1945–1989*, Toruń 2007, s. 216; K. Czerni, *Projekty i realizacje sakralne Jerzego Nowosielskiego dla świątyń obrządku wschodniego we Wrocławiu* [Jerzy Nowosielski's Religious Projects and Works in the Churches of the Eastern Rite in Wrocław], „Sacrum et Decorum” VII, 2014, s. 74; Czerni 2019, jak przyp. 1, s. 62.

³ Aleksander Grygorowicz (1923) – polski architekt, profesor doktor habilitowany Politechniki Poznańskiej.

⁴ Michał Bogucki (1946) – a Polish icon painter and stained glass artist, graduate of the Academy of Fine Arts in Warsaw, in 2008–2019 director of the Icon Museum in Warsaw.

⁵ Michał Pieczonko (1948) – a Polish icon painter, graduate of the State Higher School of Visual Arts in Gdańsk.

⁶ Bolesław Oleszko (1934–2014) – a Polish painter, graduate and Professor of the Academy of Fine Arts in Kraków.

⁷ Cf.: P. Gerent, *Prawosławie na Dolnym Śląsku w latach 1945–1989* [Orthodoxy in Lower Silesia in 1945–1989], Toruń 2007, p. 216; K. Czerni, *Projekty i realizacje sakralne Jerzego Nowosielskiego dla świątyń obrządku wschodniego we Wrocławiu* [Jerzy Nowosielski's Religious Projects and Works in the Churches of the Eastern Rite in Wrocław], „Sacrum et Decorum” VII, 2014, p. 74; Czerni 2019, as in footnote 1, p. 62.

the Orthodox Cathedral of the Nativity of the Most Holy Mother of God in Wrocław (in the late 1960s and early 1970s), the Orthodox Church of St. Cyril and Methodius in Wrocław (1975–1976), the Church of St. James the Apostle in Skorogoszcz (1976–1980), St. James Church in Szczyrk (1977) and the Orthodox Church of Saint John Climacus in Warsaw's Wola district (1977 – c.1983). This cooperation allowed him to gain experience leading to his mature works in the field of monumental painting. His most important sacred murals are the paintings he made in collaboration with his wife, Lidia Pantopulos, in St. Nicholas Church in Drohiczyn (1985–1986) and the frescoes on the ceiling of the lower chapel of the Passion of Christ at the Metropolitan Orthodox Cathedral of Saint Mary Magdalene Equal to the Apostles in Warsaw (second half of the 1990s). This article provides an outline of Pantopulos's work. A more extensive study of his artistic oeuvre will be presented in a separate publication.

The research into Stalony-Dobrzański's work, the extensive access to his archive, and finally the interviews conducted with Pantopulos, allowed me to reconstruct the history of the creation of the two Wrocław icons and to discover the extremely interesting fact that the identical depictions of the Pantocrator and the Virgin Mary were painted at the same time for the iconostasis of the Orthodox church in Gródek.

How did it happen that identical sets of icons were painted for two Orthodox churches located in towns hundreds of kilometres apart? In this case, the links between Wrocław and Gródek, or – from another point of view – Gródek and Wrocław, should be sought by tracing the life and work of Stalony-Dobrzański.

In the early 1950s, the artist was invited by Father Włodzimierz Doroszkiewicz, the then parish priest of the Orthodox church in Gródek, to design the interior of the newly-built church, which stood on the site of a wooden church burnt down in 1943⁸. Stalony-Dobrzański undertook this work, creating a complete project of the interior decoration of the church, including not only impressive wall paintings and unique stained-glass windows, but also liturgical furnishings and the iconostasis. In the years 1951–1956, the artist, together with Jerzy Nowosielski and Krystyna Zwolińska, Marian Warzecha, Teresa Rudowicz, Adam Siemianowicz and Jan Śliwiński, made wall paintings in the interior of the church⁹.

⁸ A. Radziukiewicz, *Gródek nad Supraślą. Z dziejów prawosławnej parafii [Gródek on Supraśl. The History of the Orthodox Parish]*, Gródek 2011, p. 68.

⁹ The literature on the subject gives differing dates for the wall paintings and different names of the members of the painting team. In this article I rely on the author as the source and list the dates as given by Stalony-Dobrzański, which seem to be closest to reality; more on that subject in A. Siemienieć, *Witraże Adama Stalony-Dobrzańskiego*

Wrocławiu (przełom lat 60/70. XX wieku) i cerkwi pw. św. św. Cyryla i Metodego we Wrocławiu (1975–1976), kościele pw. św. Jakuba Apostoła w Skorogoszczy (1976–1980), kościele św. Jakuba w Szczyrku (1977) oraz w cerkwi pw. św. Jana Klimaka w Warszawie na Woli (1977 – ok.1983). Współpraca ta pozwoliła mu na zdobycie doświadczenia prowadzącego do dojrzałej działalności w zakresie malarstwa monumentalnego. Do najważniejszych polichromii sakralnych jego autorstwa należy zaliczyć wykonane we współpracy z żoną, Lidią Pantopulos, malowidła w cerkwi pw. św. Mikołaja w Drohiczynie (1985–1986) oraz freski stropu dolnej kaplicy Męki Pańskiej przy soborze metropolitalnym Świętej Równiej Apostołom Marii Magdaleny w Warszawie (2. połowa lat 90. XX wieku). W niniejszym artykule przedstawiam podstawowe informacje na temat twórczości Pantopulosa. Szersze opracowanie dotyczące jego dorobku artystycznego zostanie zaprezentowane w odrębnej publikacji.

Badania twórczości Stalony-Dobrzańskiego, szeroki dostęp do jego archiwum, a ostatecznie rozmowy przeprowadzone z Pantopulosem pozwoliły na odtworzenie historii powstania dwóch ikon wrocławskich oraz odkrycie niezwykle ciekawego faktu, iż bliźniacze przedstawienia Pantokratora i Bogurodzicy zostały namalowane w tym samym czasie do ikonostasu cerkwi w Gródku.

Jak to się stało, że dla dwóch prawosławnych świątyń ulokowanych w miejscowościach oddalonych od siebie o setki kilometrów namalowano bliźniacze komplety ikon? W tym przypadku powiązań pomiędzy Wrocławiem a Gródkiem, czy też – zmieniając perspektywę – Gródkiem a Wrocławiem, należy poszukiwać, wędrując śladami życia i twórczości Stalony-Dobrzańskiego.

Na początku lat 50. XX wieku artysta został zaproszony przez ks. Włodzimierza Doroszkiewicza, ówczesnego proboszcza cerkwi w Gródku, do wykonania wystroju wnętrza nowo budowanej świątyni, która stanęła na miejscu drewnianej cerkwi, spalonej w 1943 roku⁸. Stalony-Dobrzański podjął się tej pracy, tworząc kompleksowy projekt wewnętrznej aranżacji cerkwi, obejmujący nie tylko efektowną polichromię i unikatowe witraże, ale także wyposażenie liturgiczne oraz ikonostas. W latach 1951–1956 artysta wraz z Jerzym Nowosielskim oraz Krystyną Zwolińską, Marianem Warzechą, Teresą Rudowicz, Adamem Siemianowiczem oraz Janem Śliwińskim wykonali polichromię wnętrza cerkwi⁹. W pracach

⁸ A. Radziukiewicz, *Gródek nad Supraślą. Z dziejów prawosławnej parafii*, Gródek 2011, s. 68.

⁹ Literatura przedmiotu podaje rozbieżne lata powstania polichromii oraz różny skład osobowy wykonującego ją zespołu. W niniejszym artykule, powołując się na źródło autora, wskazuję datę powstania polichromii za Stalony-Dobrzańskim, co z perspektywy badań wydaje się najbliższe rzeczywistości, szerzej: A. Siemienieć,

malarskich z pewnością pomagał ks. Doroszkiewicz. Szklaną kontynuacją malowideł stały się witraże, po raz pierwszy zaprojektowane przez Stalony-Dobrzańskiego do okien świątyni prawosławnej. Sześć witraży zrealizowano w latach 1953–1955 w Pracowni Witrażów Romana Ryniewicza¹⁰.

W połowie lat 50. XX wieku rozpoczęto także wznoszenie ikonostasu według projektu Stalony-Dobrzańskiego. Prace te jednak zostały dokończone dopiero pod koniec lat 60. W międzyczasie ks. Doroszkiewicz sprowadził do Gródka drewniany ikonostas pozyskany z cerkwi na Suwalszczyźnie. Nie spodobał się on jednak parafianom, przeniesiono go więc najpierw do kaplicy cmentarnej w Gródku, a pod koniec lat 60. XX wieku do nowej cerkwi pw. Podwyższenia Krzyża Pańskiego w Jałówce, gdzie znajduje się do dziś¹¹.

Dotychczas nie natrafiono na szkic lub projekt gródeckiego ikonostasu z lat 50. XX wieku. W archiwum Stalony-Dobrzańskiego zachował się natomiast mały skrawek papieru z zarysem ikony pierwszego rzędu, ukazującej Bogurodnicę z Dzieciątkiem, na którym widnieje data 5 sierpnia 1956 roku. Być może pierwotny szkic przegrody ołtarzowej został podarty, a zachował się tylko ten jego niewielki fragment z ikoną, kilkanaście lat później zrealizowaną przez Pantopulos.

W początkowym zamyśle wszystkie ikony do gródeckiego ikonostasu miał wykonać Nowosielski. Z tego okresu zachowały się: ikona chramowa (świątynna) ukazująca Narodzenie Najświętszej Marii Panny (1954) – odrzucona przez parafian (obecnie w Fundacji św. Włodzimierza w Krakowie), oraz sześć mniejszych z carskich wrót: Zwiastowanie oraz Ewangelści (1958?), które jako jedyne z ikon Nowosielskiego znajdują się do dziś w omawianym ikonostasie¹².

Zainicjowaną w Gródku współpracę Stalony-Dobrzański i ks. Doroszkiewicz kontynuowali przez kolejne dziesięciolecia zarówno we Wrocławiu¹³, jak i w Warszawie¹⁴. Probszcz gródeckiej parafii po złożeniu ślubów zakonnych w 1959 roku i przyjęciu

Fr Doroszkiewicz certainly helped with the painting work. The stained-glass windows, the first such windows designed by Stalony-Dobrzański for an Orthodox church, became the glass extension of the paintings. Six stained-glass windows were made in the years 1953–1955 in the Stained Glass Workshop of Roman Ryniewicz¹⁰.

Also in the mid-1950s the construction of the iconostasis, designed by Stalony-Dobrzański, began, though this work was not completed until the late 1960s. In the meantime, Fr Doroszkiewicz brought to Gródek a wooden iconostasis from an Orthodox church in Suwałki. However, it did not satisfy the parishioners, so it was first moved to the cemetery chapel in Gródek, and in the late 1960s to the new church of the Elevation of the Holy Cross in Jałówka, where it remains to this day¹¹.

To date, no sketch or design of the Gródek iconostasis from the 1950s has been found. However, the Stalony-Dobrzański archive has preserved a small scrap of paper with an outline of the icon in the first row, depicting the Virgin Mary with Child, dated 5 August 1956. It is possible that the original sketch of the altar partition was torn, and only this small fragment with the icon, executed several years later by Pantopulos, has survived.

Initially, all icons for the iconostasis of Gródek were to be made by Nowosielski. The only icons preserved from this period are: the icon of the patronal feast depicting the Nativity of the Virgin Mary (1954) – rejected by parishioners (now in St. Vladimir's Foundation in Kraków), and six smaller icons from the Holy Doors: Annunciation and Evangelists (1958?), which are the only ones from Nowosielski's iconostasis¹².

Stalony-Dobrzański and Father Doroszkiewicz continued their cooperation, which had begun in Gródek, over the next decades, both in Wrocław¹³ as well as in Warsaw¹⁴. After taking monastic vows in

Witraże Adama Stalony-Dobrzańskiego w cerkwi pw. Narodzenia NMP w Gródku, konferencja naukowa „Cenne – Niedocenione. Z badań nad sztuką sakralną i religijną XIX–XXI wieku”, 16–17 XI 2017, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Uniwersytet Rzeszowski, artykuł złożony do druku.

¹⁰ Por. ibidem.

¹¹ Informacje przekazane przez ks. Mikołaja Ostapczuka oraz fragmenty jego wypowiedzi w niniejszym artykule przytaczam za rozmową przeprowadzoną 26 V 2020 roku.

¹² Czerni 2019, jak przyp. 1, s. 58, 61.

¹³ Szerzej: Czerni 2014, jak przyp. 7, s. 63–103; A. Siemieniec, *Witraże Adama Stalony-Dobrzańskiego dla cerkwi prawosławnych we Wrocławiu*, „Sacrum et Decorum” VII, 2014, s. 104–126.

¹⁴ Szerzej na temat prac wykonanych we wrocławskiej katedrze prawosławnej przez Stalony-Dobrzańskiego i Nowosielskiego: A. Siemieniec, *Projekty i realizacje witrażowe Adama Stalony-Dobrzańskiego dla warszawskich parafii prawosławnych*, „Sacrum et Decorum” IX, 2016, s. 97–127.

w cerkwi pw. Narodzenia NMP w Gródku [The Stained Glass Windows by Adam Stalony-Dobrzański in the Orthodox Church of the Nativity of the Virgin Mary in Gródek], academic conference “Cenne – Niedocenione. Z badań nad sztuką sakralną i religijną XIX–XXI wieku” [“Valuable Yet Undervalued. On Religious and Sacred Art from the 19th to the 21st century”], 16–17.11.2017, Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw, University of Rzeszów, awaiting publication.

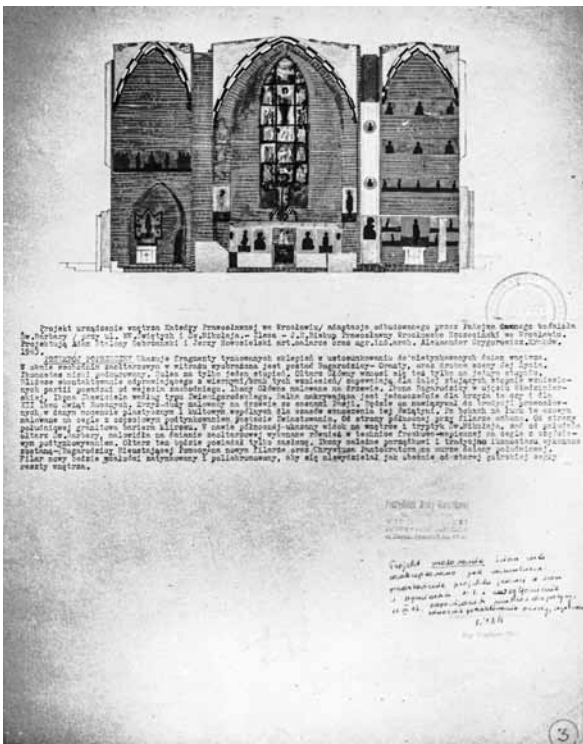
¹⁰ Cf. ibidem.

¹¹ The information provided by Fr Mikołaj Ostapczuk and the excerpts from his statements in this article are quoted from an interview conducted on 26 May 2020.

¹² Czerni 2019, as in footnotes 1, pp. 58, 61.

¹³ More in: Czerni 2014, as in footnote 7, pp. 63–103; A. Siemieniec, *Witraże Adama Stalony-Dobrzańskiego dla cerkwi prawosławnych we Wrocławiu* [Adam Stalony-Dobrzański's Stained Glass Windows for the Orthodox Churches in Wrocław], “Sacrum et Decorum” VII, 2014, pp. 104–126.

¹⁴ More on the work done in the Orthodox Cathedral in Wrocław by Stalony-Dobrzański and Nowosielski: A. Siemieniec,

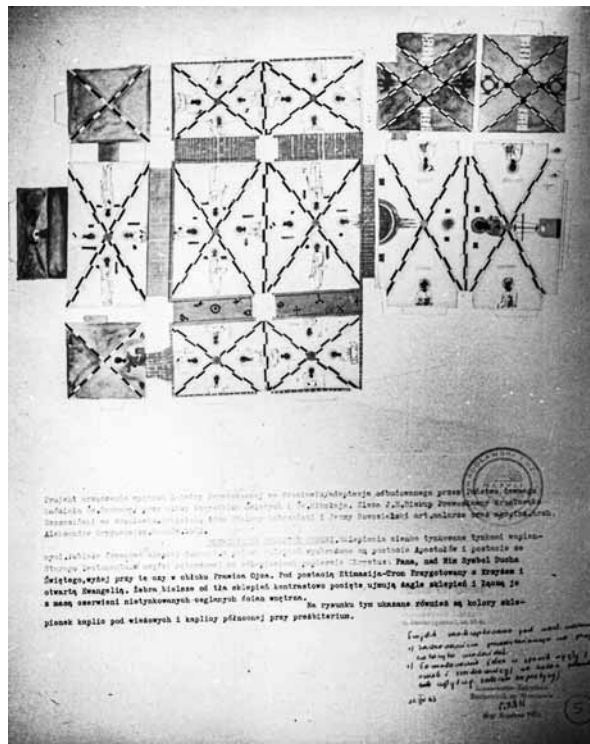


1. Adam Stalony-Dobrzański, Jerzy Nowosielski, Aleksander Grygorowicz, *Kopia projektu urządzenia wnętrza katedry prawosławnej pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy we Wrocławiu – aranżacja wschodniej części świątyni*, 1963, Kraków, archiwum Adama Stalony-Dobrzańskiego

1. Adam Stalony-Dobrzański, Jerzy Nowosielski, Aleksander Grygorowicz, *A copy of the project of the interior design of the Orthodox Cathedral in Wrocław – the arrangement of the eastern part of church*, 1963, Kraków, the archive of Adam Stalony-Dobrzański

1959 and adopting the name Bazylki, the parish priest of Gródek was ordained bishop of Bielsk, and in 1962 became bishop of the Wrocław-Szczecin diocese. As the Ordinary of the diocese of the so-called Regained Lands [(Translator's note) The territories of pre-war Germany that became part of Poland after World War II], he helped to organise dozens of new parishes to meet the needs of the Orthodox population resettled during Operation "Vistula" [(Translator's note) Forced resettlement of the Ukrainians from the south-eastern provinces of post-war Poland in 1947]. In 1963, the Gothic church of St. Barbara in Wrocław was taken over by the Polish Autocephalous Orthodox Church in order to create a cathedral there. It was then that work began on rebuilding the church and furnishing its interior for worship. Bishop Bazylki invited the

Projekty i realizacje witrażowe Adama Stalony-Dobrzańskiego dla warszawskich parafii prawosławnych [Adam Stalony-Dobrzański's Projects and Stained-glass Windows for Warsaw Orthodox Parishes], "Sacrum et Decorum" IX, 2016, pp. 97–127.



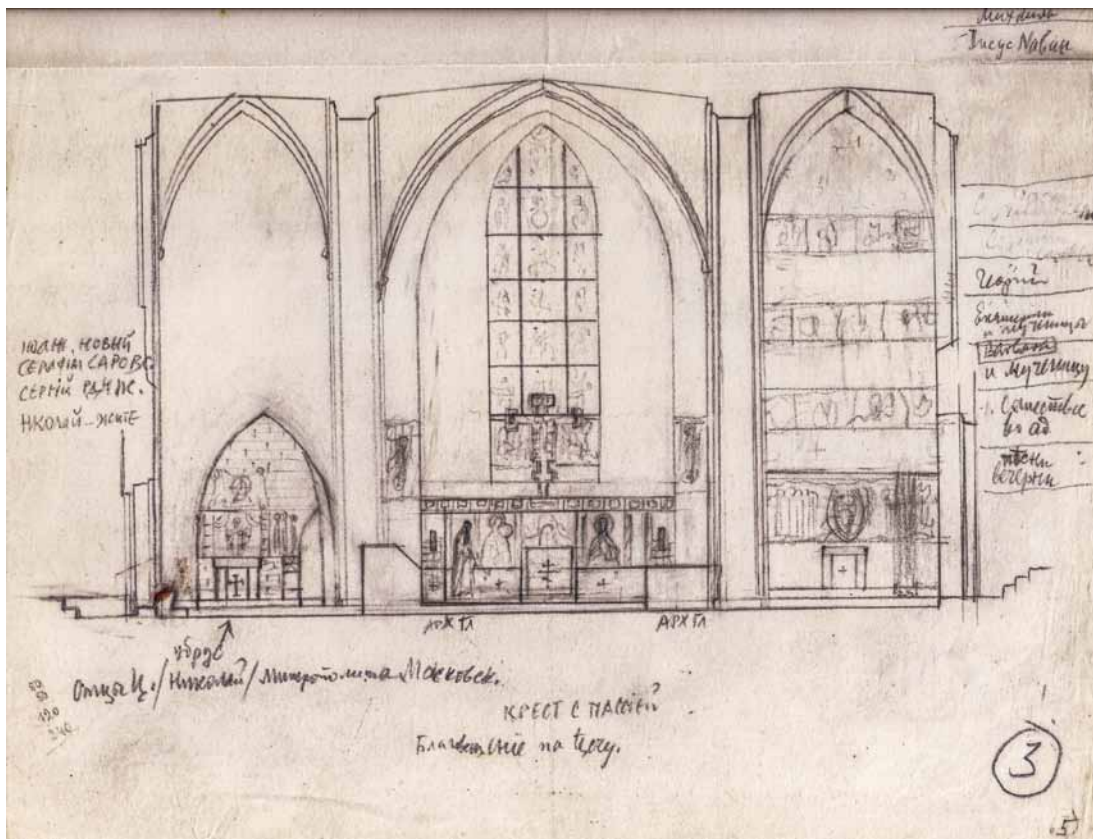
2. Adam Stalony-Dobrzański, Jerzy Nowosielski, Aleksander Grygorowicz, *Kopia projektu urządzenia wnętrza katedry prawosławnej pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy we Wrocławiu – polichromia sklepień*, 1963, Kraków, archiwum Adama Stalony-Dobrzańskiego

2. Adam Stalony-Dobrzański, Jerzy Nowosielski, Aleksander Grygorowicz, *A copy of the project of the interior design of the Orthodox Cathedral of the Nativity of the Most Holy Mother of God – vault polychromy*, 1963, Kraków, the archive of Adam Stalony-Dobrzański

imienia Bazylki został wyświęcony na biskupa bielskiego, a w 1962 roku objął biskupstwo wrocławsko-szczecińskie. Jako ordynariusz diecezji Ziemi Odzyskanych przyczynił się do organizacji kilkunastu nowych parafii tworzących na potrzeby ludności prawosławnej przesiedlonej w ramach akcji „Wisła”. W 1963 roku gotycki kościół pw. św. Barbary we Wrocławiu został przejęty przez Polski Autokefaliczny Kościół Prawosławny w celu utworzenia w nim katedry. Podjęto wówczas prace przy odbudowie świątyni oraz wyposażeniu jej wnętrza na potrzeby kultu. Do ich realizacji biskup Bazylki zaprosił dobrze znanych sobie i cenionych artystów – Stalony-Dobrzańskiego i Nowosielskiego, do których dołączył architekt Aleksander Grygorowicz¹⁵.

W archiwum Stalony-Dobrzańskiego zachowała się czarno-biała kopia projektu urządzenia wnętrza katedry opracowanego przez wyżej wymienionych artystów w 1963 roku w Krakowie [il. 1–2].

¹⁵ Por. Siemieniec 2014, jak przyp. 13, s. 105–106.



3. Adam Stalony-Dobrzański, *Projekt urządzenia wnętrza katedry prawosławnej pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy we Wrocławiu – aranżacja wschodniej części wnętrza*, 1963?, szkic na papierze, Kraków, archiwum Adama Stalony-Dobrzańskiego

3. Adam Stalony-Dobrzański, *The project of the interior design of the Orthodox Cathedral of the Nativity of the Most Holy Mother of God – the arrangement of the eastern part of the interior*, 1963?, sketch on paper, Kraków, the archive of Adam Stalony-Dobrzański

W jego opisie pojawiają się szczegóły dotyczące między innymi koncepcji ikonostasu oraz mających go wypełnić ikon:

Ikonostas niski podmurowany. Solea ma tylko jeden stopień. Ołtarz główny wznosi się też tylko na jednym stopniu. Bliższe skontaktowanie odprawiającego z wiernymi / brak tych wzniesień / zapewniają dla dalej stojących stopnie wzniesionych partii posadzki od wejścia zachodniego. Ikony główne malowane na drzewie. Ikona Bogarodzicy w ujęciu Włodzimierskiej. Ikona Zbawiciela według typu Zwenigorodzkiego. Belka nakrywająca jest jednocześnie dla krzyża tęczy i dla XII ikon Świąt Rocznych. Krzyż – duży malowany na drzewie ze scenami Pasji. Będzie on nawiązywał do tradycji prawosławnych, w danym momencie plastycznym i kultowym wspólnym dla czasów wznoszenia tej świątyni¹⁶.

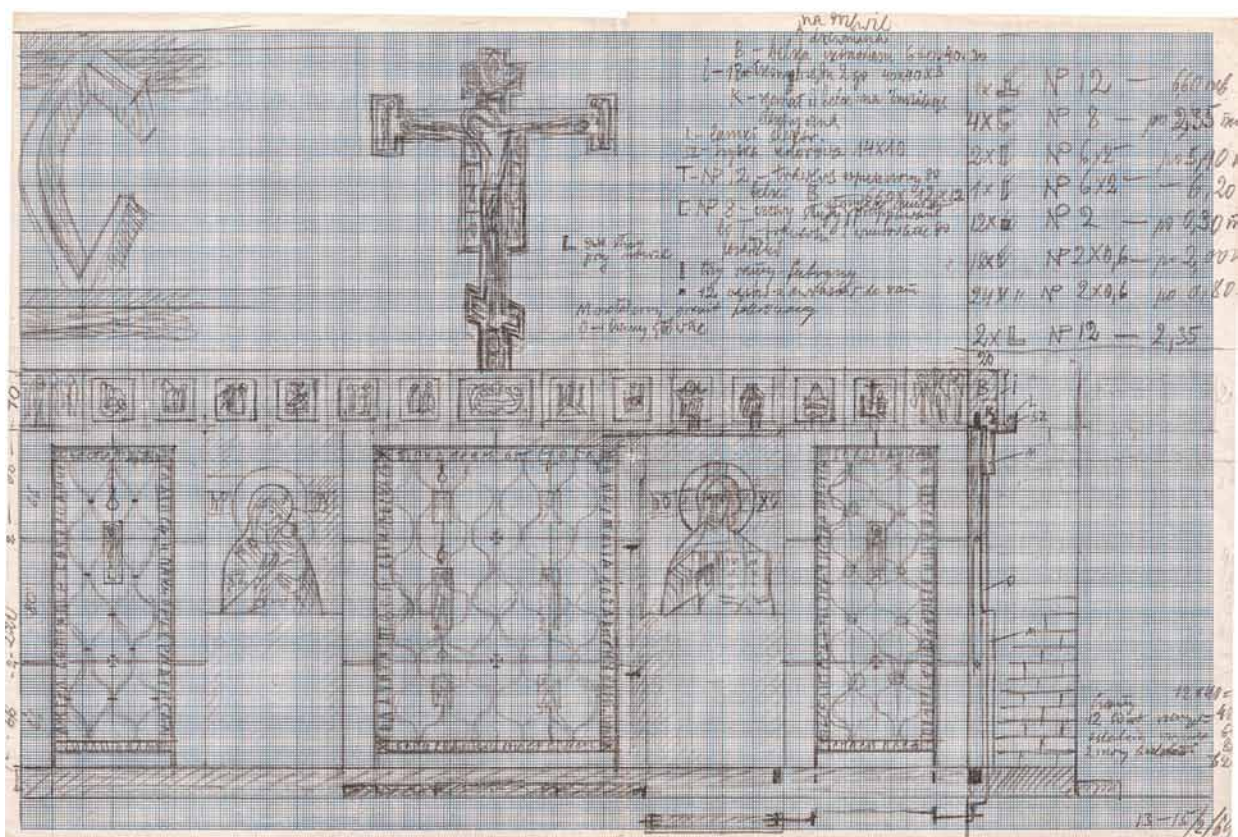
¹⁶ Archiwum Adama Stalony-Dobrzańskiego (=AASD), *Kopia projektu urządzenia wnętrza Katedry Prawosławnej we Wrocławiu autorstwa Adama Stalony-Dobrzańskiego, Jerzego Nowosielskiego i Aleksandra Grygorowicza*, Kraków 1963, s. 3.

well-known and respected artists Stalony-Dobrzański and Nowosielski, joined by the architect Aleksander Grygorowicz¹⁵.

The Stalony-Dobrzański archive holds a black-and-white copy of the project of the interior design of the cathedral, prepared by the above-mentioned artists in Kraków in 1963 [fig. 1–2]. The description of the project contains details concerning, among other things, the concept of the iconostasis and the icons that would fill it:

The low iconostasis on a base. The soleas has only one step. The main altar also stands on only one step. The closer contact between the celebrant and the worshippers / lack of these elevations / is achieved for those standing further away by the steps of the raised parts of the floor near the western entrance. The main icons are painted on wood. The icon of the Virgin Mary modelled on the icon of the Virgin of Vladimir. The icon of Christ is modelled after the Saviour of Zvenigorod. The top beam serves both the rood and the icons of the

¹⁵ Cf. Siemieniec 2014, as in footnote 13, pp. 105–106.



4. Adam Stalony-Dobrzański, *Projekt ikonostasu katedry prawosławnej pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy we Wrocławiu*, 1964, szkic na papierze, Kraków, archiwum Adama Stalony-Dobrzańskiego

4. Adam Stalony-Dobrzański, *The project of the iconostasis for the Orthodox Cathedral of the Nativity of the Most Holy Mother of God in Wrocław*, 1964, sketch on paper, Kraków, the archive of Adam Stalony-Dobrzański

twelve Great Feasts. A large cross is painted on wood with Passion scenes. It refers to the Orthodox traditions in the artistic and religious moment contemporary with the time of construction of this church¹⁶.

The general concept of the cathedral's interior is supplemented by a more detailed sketch of the layout of its presbytery [fig. 3], and sketches of the iconostasis made by Stalony-Dobrzański in the same year, which clearly show the artist's intention for the main Sovereign icons [fig. 4–5]. It matches the later execution of the paintings by Pantopulos¹⁷, and it was built with “polished granite, gilded in places, artistically crafted doors in stainless steel, richly dec-

Ogólną wizję wnętrza katedry dopełnia bardziej szczegółowy szkic aranżacji jej prezbiterium [il. 3] oraz szkice ikonostasu wykonane przez Stalony-Dobrzańskiego w tym samym roku, na których wyraźnie widać zamiysł artysty wobec głównych ikon namiestnych [il. 4–5]. Odpowiada on późniejszej realizacji malowideł przez Pantopulosa.

Ikonostas wykonano i zamontowano w 1967 lub w 1968 roku¹⁷, a został on zbudowany z „polerowanego granitu, miejscami złożonego, artystycznie wykonanych drzwi z nierdzewnej stali, bogato zdobionych wykonanymi z blachy miedzianej połączanymi literami i innymi upiększeniami”¹⁸.

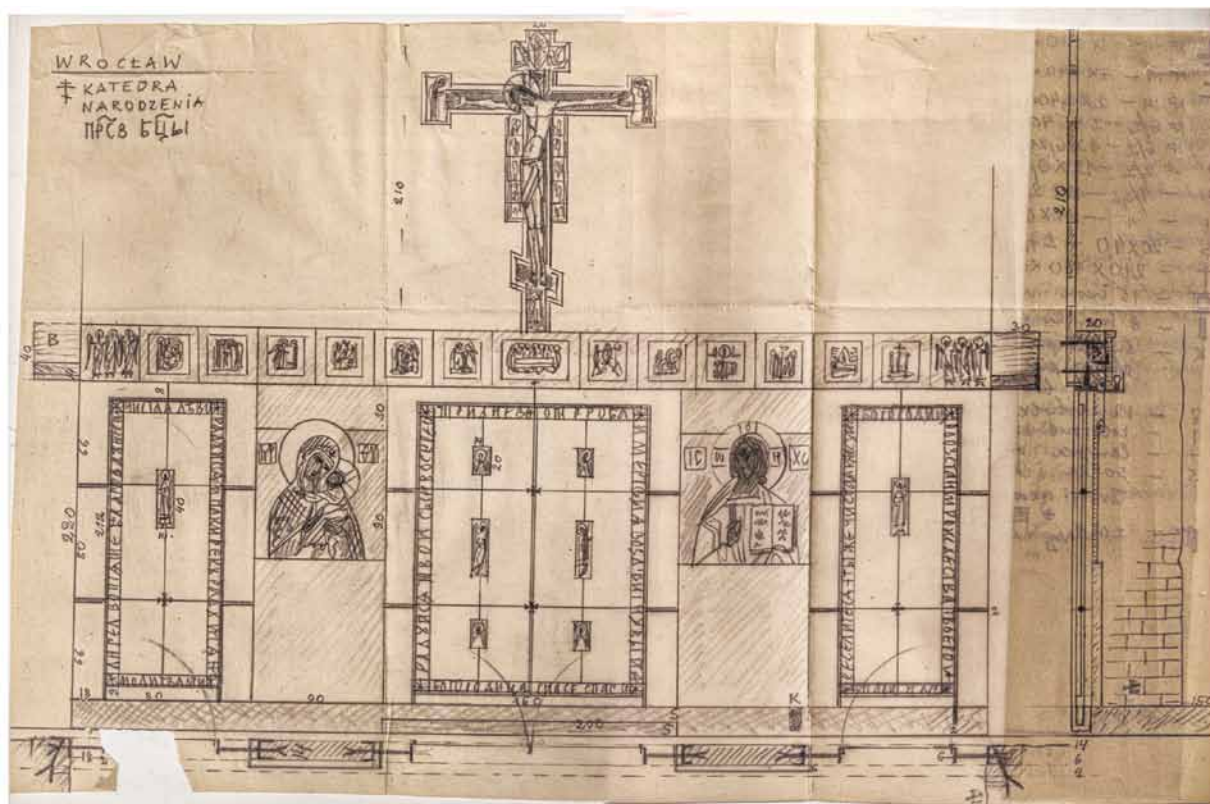
Wypełniły go ikony, które są dziełem kilku malarzy [il. 6]. Już w 1966 roku prace nad rzędem świątecznym do ikonostasu rozpoczął Nowosielski, podejmując

¹⁶ The Archive of Adam Stalony-Dobrzański (=AASD), *A copy of the project of the interior design of the Orthodox Cathedral in Wrocław by Adam Stalony-Dobrzański, Jerzy Nowosielski and Aleksander Grygorowicz*, Kraków 1963, p. 3.

¹⁷ 1967 is indicated by: Gerent 2007, as in footnote 7, p. 216. The assumption that it was made in 1968 is confirmed by the content of the letter: Archive of the Municipal Conservator in Wrocław (=AKMW), ref. 288/15, the letters of Bishop Bazylei to the Municipal Conservator of Wrocław and to the Office for Religious Affairs of March 17 1975.

¹⁷ Na rok 1967 wskazuje: Gerent 2007, jak przyp. 7, s. 216. Przypuszczenie, iż został on wykonany w 1968 roku, potwierdza treść pisma: Archiwum Konserwatora Miejskiego we Wrocławiu (=AKMW), sygn. 288/15, Listy Metropolity Bazylego do wrocławskiego Konserwatora Zabytków oraz do Urzędu do Spraw Wyznań z 17 III 1975.

¹⁸ Ibidem.



5. Adam Stalony-Dobrzański, *Projekt ikonostasu katedry prawosławnej pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy we Wrocławiu*, 1964?, szkic na kalce, Kraków, archiwum Adama Stalony-Dobrzańskiego

5. Adam Stalony-Dobrzański, *The project of the iconostasis for the Orthodox Cathedral of the Nativity of the Most Holy Mother of God in Wrocław*, 1964?, sketch on tracing paper, Kraków, the archive of Adam Stalony-Dobrzański

się wykonania prazdników – ikon świątecznych, które malował do 1969 roku [il. 7]. W tym samym roku wykonał polichromowany krzyż wieńczący konstrukcję¹⁹. Realizację ikon namiestnych zlecono Pantopulosowi, który był wówczas studentem na Wydziale Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

Jak większość adeptów krakowskiej uczelni, młody artysta był uczniem Stalony-Dobrzańskiego, który prowadził tam obowiązkowe dla większości studentów zajęcia z liternictwa. Pantopulos korzystał czasem z jego pracowni, ponieważ w akademiku nie znajdował miejsca na działalność artystyczną. Oprócz przestrzeni uczelnianej obu artystów łączyło wyznanie prawosławne. Pantopulos, z pochodzenia Macedończyk, spotykał się ze Stalony-Dobrzańskim w krakowskiej cerkwi przy ul. Szpitalnej. Ikona była dla niego „rzeczywistością naturalną” – wychował się w blasku wielkiej tradycji malarstwa macedońskiego, a także wielowiekowej spuścizny ikonowej góry Athos. Z uwagi na biegłą znajomość greki wielokrotnie udzielał konsultacji swojemu nauczycielowi – mistrzowi liternictwa, który w twórczości sakralnej powszechnie stosował greckie inskrypcje.

¹⁹ Czerni 2014, jak przyp. 7, s. 74, 78.

orated with gilded copper sheet lettering and other embellishments¹⁸. It was filled with icons which are the work of several painters [fig. 6]. Already in 1966 the works on the feasts row for the iconostasis were begun by Nowosielski, who undertook to make “prazdniki” – the feast icons, which he was painting until 1969 [fig. 7]. In the same year he made the polychrome cross crowning the construction¹⁹. Pantopulos, who was then a student at the Faculty of Interior Design in the Academy of Fine Arts in Krakow, was commissioned to produce the Sovereign icons.

Like the majority of the students at the Kraków Academy, the young artist was a student of Stalony-Dobrzański, who taught the lettering classes which were obligatory for most students. Pantopulos sometimes used his studio, as there was no room for artistic work in the halls of residence. In addition to the university environment, both artists were connected by their Orthodox faith. Pantopulos, a Macedonian by origin, would meet with Stalony-Dobrzański in the Kraków Orthodox church on Szpitalna Street. For

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Czerni 2014, as in footnote 7, p. 74, 78.



6. Adam Stalony-Dobrzański, Jerzy Nowosielski, Sotyrys Pantopulos, *Iconostas katedry prawosławnej pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy we Wrocławiu*, lata 70. XX wieku, zdjęcie, archiwum Adama Stalony-Dobrzańskiego, fot. nieznanym

6. Adam Stalony-Dobrzański, Jerzy Nowosielski, Sotyrys Pantopulos, *The iconostasis for the Orthodox Cathedral of the Nativity of the Most Holy Mother of God in Wrocław*, the 1970s, photo, the archive of Adam Stalony-Dobrzański, photographer unknown

him, the icon was a “natural reality” – he grew up in the splendour of the great Macedonian painting tradition, as well as the centuries-old icon legacy of Mount Athos. Because of his fluency in Greek, he frequently advised his teacher, a master letterer who made extensive use of Greek inscriptions in his sacred work.

Stalony-Dobrzański often engaged students to help him with sacred works, as he struggled with the volume of orders and lack of time. He himself focused on stained-glass work, while he hardly did any icon painting at that time. The Orthodox church interiors that he decorated were Nowosielski’s creative space, but his icons with their experimental style often did not suit the congregation and were eventually rejected by parishioners. For this reason, there was a demand for artists who could make them and thus fulfil the plans and obligations towards the parish.

The circumstances of receiving the order to make two icons for the Orthodox Cathedral in Wrocław are described by Pantopulos himself:

It all started with the icon of Our Lady of Częstochowa²⁰, which my friend Telemach Pilitsidis, who was

²⁰ The icon of Our Lady of Częstochowa made by Telemach Pilitsidis and Sotyrys Pantopulos probably in 1969 was intended to be placed in the side chapel under the western tower of the Orthodox



7. Jerzy Nowosielski i bp Aleksy (Jaroszuk) we wnętrzu katedry prawosławnej pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy we Wrocławiu, lata 70. XX wieku, archiwum Adama Stalony-Dobrzańskiego, fot. nieznanym

7. Jerzy Nowosielski and Bishop Aleksy (Jaroszuk) inside the Orthodox Cathedral of the Nativity of the Most Holy Mother of God in Wrocław, the 1970s, the archive of Adam Stalony-Dobrzański, photographer unknown

Stalony-Dobrzański często angażował studentów do pomocy przy pracach sakralnych, ponieważ borykał się z ogromem zleceń i brakiem czasu. Sam był skupiony na twórczości witrażowej, natomiast malowaniem ikon w tym okresie prawie się nie zajmował. Wnętrza cerkiewne, które aranżował, były twórczą przestrzenią Nowosielskiego, jednakże jego ikony w swojej awangardowej stylistyce częstokroć nie odpowiadały wiernym i ostatecznie były odrzucane przez parafian. Dlatego też poszukiwano artystów, którzy mogliby je wykonać i tym samym dopełnić realizacji planów oraz zobowiązań wobec parafii.

O okolicznościach otrzymania zlecenia wykonania dwóch ikon do wrocławskiej katedry prawosławnej opowiada sam Pantopulos:

Zaczęto się od Ikony Matki Bożej Częstochowskiej²⁰, którą dla soboru we Wrocławiu rozpoczął malować mój kolega pochodzący z Grecji – Telemach Pilitsidis. Mieszkaliśmy razem w akademiku. Poprosił mnie, żebym

²⁰ Ikona Matki Bożej Częstochowskiej wykonana przez Telemacha Pilitsidisa i Sotyrysa Pantopulosa prawdopodobnie w 1969 roku miała być umieszczona w kaplicy bocznej pod wieżą zachodnią katedry prawosławnej we Wrocławiu. Przeniesiono ją później do utworzonej w latach 70. XX wieku cerkwi pw. św. św. Cyryla i Metodego przy ul. św. Jadwigi, gdzie do dziś eksponowana jest na południowej ścianie nawy.

dokończył za niego pracę nad ikoną, bo on musiał pilnie wyjechać do domu. Skończyłem wówczas malowanie tego obrazu, a było to w pracowni Stalony-Dobrzańskiego na ASP w Krakowie. Potem pojechaliliśmy z tą ikoną do Wrocławia, do Władzyki Bazylego. Jemu ta ikona bardzo się spodobała, i tak wpadliśmy na pomysł, że do wrocławskiego ikonostasu wykonam ikony, których jeszcze brakowało. Władzyka poprosił mnie także o namalowanie ikon do ikonostasu w Gródku²¹.

W tamtym czasie prowadzone były bowiem w gródeckiej parafii intensywne prace wykończeniowe.

Już w 1967 roku Stalony-Dobrzański omawiał z proboszczem parafii w Gródku, ks. Włodzimierzem Doroszkiewiczem (stryjecznym bratem biskupa Bazylego, współimiennikiem), wykończenie wnętrza cerkwi. Wspominał wówczas, iż należy wykonać prace przy ikonostasie oraz metalową przegrodę solei. Poruszył także kwestię ikon – Chrystusa i Bogurodzicy, Narodzenia Najświętszej Marii Panny, św. Mikołaja oraz prazdników, zaznaczając, że zostaną one wykonane „w bieżącą zimę”²². Prawdopodobnie nadmienił o ikonach, które Nowosielski malował już od jakiegoś czasu dla Gródka, z których znana jest tylko ikona chramowa Narodzenia Najświętszej Marii Panny z 1965 roku²³. Pantopulos wspominał później, iż artysta ten wykonał także wszystkie prazdniki do gródeckiej cerkwi. „Parafia je odrzuciła, były nie do przyjęcia – oni to nazywali «totemy na temat», a nie ikony. Widziałem je na ASP w pracowni Stalony-Dobrzańskiego, Nowosielski trzymał je u niego w takim schowku. Z czasem się rozproszyły”.

Zaprezentowany przez Stalony-Dobrzańskiego projekt gródeckiego ikonostasu nie podobał się parafianom, ponieważ był za niski i zbyt prosty w formie. Pomimo głosów krytyki w liście z 30 kwietnia 1968 roku artysta bronił swojej wizji:

Ikonostas ten od samego początku został postanowiony właśnie taki, t.j. niski, dwujarusnyj [dwurzędowy], i ażurowy, dla dwóch względów, mianowicie: 1-/ taki typ i układ ikonostasu oparty jest na autentycznej tradycji prawosławnej. [...] Wystarczy zajrzeć do każdego dobrego katechizmu, by się przekonać, że nawet w Sofii-Premudrości [Mądrości] Bożej w Konstantynopolu i w Sofii Kijowskiej, tych najwspanialszych i najbogatszych niegdyś na świecie cerkwiach prawosławnych, były właśnie ikonostasy niskie i proste, i że tematy ikonograficzne były wyobrażone tam na ścianie zaoltarzowej, w absy-

²¹ Informacje przekazane przez Sotyrysa Pantopulosa oraz fragmenty jego wypowiedzi w niniejszym artykule przytaczam z rozmowami przeprowadzonymi w dniach 20 IX 2013 roku oraz 27 V 2020 roku.

²² AASD, *List Adama Stalony-Dobrzańskiego do ks. Włodzimierza Doroszkiewicza*, Kraków, 10 IX 1967, s. 1–2.

²³ Czerni 2019, jak przyp. 1, s. 59, 61.

from Greece, started to paint for the Wrocław church. We lived together in the halls of residence. He asked me to finish the work on the icon for him, because he had to leave for home urgently. I finished painting this picture then, and it took place in the studio of Stalony-Dobrzański at the Academy of Fine Arts in Kraków. Then we went with this icon to Wrocław, to His Grace Bazylego. He liked the icon very much, and so we came up with the idea that I would make icons for the iconostasis in Wrocław, which it was still lacking. His Grace also asked me to paint icons for the iconostasis in Gródek²¹.

At that time the parish church in Gródek was undergoing intensive refurbishment work.

As early as 1967, Stalony-Dobrzański discussed the work on the interior of the church with the parish priest of Gródek, Fr Włodzimierz Doroszkiewicz (Bishop Bazylego's cousin and namesake). He mentioned that work should be done on the iconostasis and the metal partition of the soleas. He also raised the issue of the icons of Christ and the Virgin Mary, the Nativity of the Virgin Mary, St. Nicholas and the feast icons, noting that they would be made “this winter”²². He probably meant the icons which Nowosielski had been painting for Gródek for some time, the only one of which is known is the patronal icon of the Nativity of the Virgin Mary from 1965²³. Pantopulos later recalled that this artist also made all the feast icons for the Gródek church. “The parish rejected them, they were unacceptable – they called them ‘totems on a theme’, not icons. I saw them at the Academy of Fine Arts in Stalony-Dobrzański's studio, Nowosielski kept them with him in a kind of locker. Over time they got dispersed”.

The Gródek iconostasis project presented by Stalony-Dobrzański was not popular with parishioners, because it was too low and too simple in form. Despite the criticism, the artist defended his vision in a letter dated 30 April 1968:

From the very beginning, the iconostasis was determined to be like that, i.e. low, “dvojarusnyj” [double row], and openwork, for two reasons, namely 1-/ this type and arrangement of the iconostasis is based on authentic Orthodox tradition. [...] It is enough to look into any good catechism to find out that even in the Hagia Sophia [Wisdom of God], in Constantinople and in

Cathedral in Wrocław. It was later moved to the Orthodox Church of St. Cyril and Methodius in św. Jadwigi Street, founded in the 1970s, where it is still displayed on the south wall of the nave.

²¹ I quote the information provided by Sotyrysa Pantopulos and excerpts from his comments in this article from interviews held on 20 September 2013 and 27 May 2020.

²² AASD, *letter of Adam Stalony-Dobrzański to Fr. Włodzimierz Doroszkiewicz*, Kraków, 10 Sep 1967, pp. 1–2.

²³ Czerni 2019, as in footnote 1, p. 59, 61.

Saint Sophia Cathedral in Kyiv, those most magnificent and once the richest Orthodox churches in the world, there were low and simple iconostases, and that iconographic themes were depicted there on the wall behind the altar, in the apse, and besides that – 2/ such is also the need of our times, so that the iconostasis doesn't divide the church into separate halves, so that it doesn't separate the celebrant from the people. Nowadays people baptised in the Orthodox church are becoming increasingly indifferent to it and are leaving the church en masse, largely also because they don't sufficiently understand the liturgy, all its richness and meaning, because they don't participate in it enough together with the celebrant, and precisely at the most important moments. And this, of course, will be helped neither by too pronounced a partition, nor by pomp and overloading the iconostasis with fancy shapes and ornaments²⁴.

Due to a lack of technical information, for which Stalony-Dobrzański had been waiting for several months, the work was delayed. At the same time, tension mounted in the parish of Gródek over the issue of the unfinished iconostasis. In a letter to Stalony-Dobrzański of 30 June 1968, Fr Doroszkiewicz, parish priest in Gródek, wrote:

It somehow happened, oddly enough, that the iconostasis from Gródek / I mean the wooden one [from the Suwałki region] /, which doesn't fit our church, will supposedly fit the church in Jałówka. So the parish of Jałówka wants to take it at all costs. The parishioners of Gródek do not want to hand it over. One of the reasons for this stance is that the stone iconostasis is not finished. Thus, it is necessary to finish the iconostasis already set up in Gródek – the stone one – in order to be able to make a further decision about the wooden one. [...] At one time, His Grace Bishop Bazyli was in Gródek, and he took the icons that were to be placed in the iconostasis, as Sovereign icons²⁵. Bishop Bazyli said that he would take these icons to Kraków and when they were finished we would receive them, which would not be later than Christmas /1966/. A year and a half has passed since then, and there are still sheets hanging in the church²⁶.

According to Stalony-Dobrzański's conception, it is likely that the iconostasis with its granite pillars and forged metal gates, closed at the top with a pine beam, was completed in 1968, as Fr Ostapczuk reported.

dzie, a obok tego – 2/ taka jest również potrzeba naszych czasów, by ikonostas nie dzielił cerkwi na oddzielne połowy, by nie oddzielał odprawiającego od ludu, bo dziś ochrzczeni w cerkwi ludzie masowo do niej obojętnieją i masowo od cerkwi odchodzą, w znacznej mierze także i dlatego, że mało rozumieją liturgię, całe jej bogactwo i sens, bo za mało w niej wspólnie uczestniczą wraz z odprawiającym, i to właśnie w najistotniejszych momentach. A temu, rzecz oczywista, nie będzie pomagać ani zbyt wyraźna przegroda, ani pompa i przeladowanie ikonostasu wymyślnymi formami i ozdóbkami²⁴.

Z powodu braku informacji technicznych, na które Stalony-Dobrzański oczekiwał kilka miesięcy, wykonanie prac przeciągało się. Równocześnie w gródeckiej parafii pojawiły się napięcia wokół sprawy niewykończonego ikonostasu. W liście do Stalony-Dobrzańskiego z 30 czerwca 1968 roku proboszcz z Gródka – ks. Doroszkiewicz pisze:

Tak jakoś się dziwnie złożyło, że ikonostas Gródecki / mam na myśli drewniany [z Suwalszczyzny] /, który nie pasuje do naszej cerkwi, odpowiadać będzie rzekomo cerkwi w Jałówce. Toteż parafia Jałowska chce go zabrać za wszelką cenę. Parafianie Gródka nie chcą go oddać. Jedną z przyczyn takiego stanowiska jest to, że ikonostas kamienny nie jest ukończony. Toteż należy zakończyć ikonostas ustawiony już w Gródku – kamienny, aby móc podjąć dalszą decyzję co do drewnianego. [...] W swoim czasie był w Gródku J.E. Biskup Bazyli, i zabrał ikony, które miały być umieszczone w ikonostasie, jako miastynje²⁵. Biskup Bazyli powiedział, że ikony te zawiezie do Krakowa i kiedy będą ukończone otrzymamy je i to nie później jak do Bożego Narodzenia /1966 r./ Od tego czasu minęło półtora roku, a w cerkwi wiszą płachty²⁶.

Wedle zamysłu Stalony-Dobrzańskiego najprawdopodobniej jeszcze w 1968 roku zrealizowano ikonostas o granitowych filarach, z kutymi, metalowymi wrotami zamknięty u szczytu belką sosnową – relacjonował ks. Ostapczuk.

W 1969 roku artysta namalował polichromię w przedsionku gródeckiej cerkwi, zaś w tym samym lub kolejnym roku wykonał witraż do naświetla jego drzwi wejściowych. W archiwum Stalony-Dobrzańskiego zachowały się umowy z 7 lipca 1969 roku pomiędzy artystą a proboszczem parafii, ks. Doroszkiewiczem, dotyczące realizacji tych prac, a także – co ciekawe wobec odrzu-

²⁴ AASD, letter of Adam Stalony-Dobrzański to Fr. Włodzimierz Doroszkiewicz, 30 April 1968.

²⁵ Probably it refers to the icons painted by Nowosielski, including the patronal icon of the Nativity of the Virgin Mary from 1965.

²⁶ AASD, letter of Fr. Włodzimierz Doroszkiewicz to Adam Stalony-Dobrzański, pencilled reception date 30 June 1968.

²⁴ AASD, List Adama Stalony-Dobrzańskiego do ks. Włodzimierza Doroszkiewicza, 30 IV 1968.

²⁵ Prawdopodobnie chodzi tu o ikony malowane przez Nowosielskiego, m.in. ikonę chramową Narodzenia NMP z 1965 roku.

²⁶ AASD, List ks. Włodzimierza Doroszkiewicza do Adama Stalony-Dobrzańskiego, ołówkowa data otrzymania listu 30 VI 1968 roku.



8. Sotyrus Pantopulos w pracowni Adama Stalony-Dobrzańskiego na ASP w Krakowie malujący ikonę Pantokratora dla cerkwi pw. Narodzenia NMP w Gródku, 1969, zdjęcie, Kraków, archiwum Adama Stalony-Dobrzańskiego, fot. nieznaną

8. Sotyrus Pantopulos in the studio of Adam Stalony-Dobrzański at the Academy of Fine Arts in Kraków painting the Pantocrator icon for the Orthodox church of the Nativity of the Virgin Mary in Gródek, 1969, photo, Kraków, the archive of Adam Stalony-Dobrzański, photographer unknown



9. Sotyrus Pantopulos w pracowni Adama Stalony-Dobrzańskiego na ASP w Krakowie na tle ikon Pantokratora namalowanych dla katedry prawosławnej pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy we Wrocławiu i cerkwi pw. Narodzenia NMP w Gródku, 1969, zdjęcie, Kraków, archiwum Sotyrusa Pantopulosa, fot. nieznaną

9. Sotyrus Pantopulos in the studio of Adam Stalony-Dobrzański at the Academy of Fine Arts in Kraków with the Pantocrator icons painted for the Orthodox Cathedral of the Nativity of the Most Holy Mother of God in Wrocław and the Orthodox church of the Nativity of the Virgin Mary in Gródek in the background, 1969, photo, Kraków, the archive of Sotyrus Pantopulos, photographer unknown



10. Sotyrus Pantopulos i Adam Stalony-Dobrzański na ASP w Krakowie na tle ikon namalowanych dla katedry prawosławnej pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy we Wrocławiu i cerkwi pw. Narodzenia NMP w Gródku, 1969, zdjęcie, Kraków, archiwum Adama Stalony-Dobrzańskiego, fot. nieznaną

10. Sotyrus Pantopulos and Adam Stalony-Dobrzański at the Academy of Fine Arts in Kraków with icons painted for the Orthodox Cathedral of the Nativity of the Most Holy Mother of God in Wrocław and the Orthodox church of the Nativity of the Virgin Mary in Gródek in the background, 1969, photo, Kraków, the archive of Adam Stalony-Dobrzański, photographer unknown

In 1969, the artist painted murals in the vestibule of the church in Gródek, and in the same or the following year he made a stained-glass window for its entrance door. The archives of Stalony-Dobrzański contain the agreements dated 7 July 1969 between the artist and the parish priest, Father Doroszkiewicz, concerning the realisation of these works, as well as – interestingly enough, given the rejection of Nowosielski's feast icons – Stalony-Dobrzański's work on sixteen icons for the iconostasis, i.e. four large icons for the first row and feast icons²⁷. However, this contract was not signed. Apparently, Stalony-Dobrzański passed on the order to paint these icons to Pantopulos, who out of the entire series of requested works made then only the image of the Pantocrator and the Mother of God, as Stalony-Dobrzański confirms in his letter to Fr Doroszkiewicz in January 1970: "Less than 4 months remain until the deadline of His Grace Nikanor, and this is already very short time for 12 small and 2 large icons for the iconostasis. Meanwhile already more than 4 months have passed without your decision on this matter"²⁸. Eventually, the iconostasis was supplemented with chromolithograph icons, as Fr Ostapczuk reported.

As Pantopulos recalls:

The parish rejected Nowosielski's feast icons, so I was asked to paint them. I was then given one icon from this set, to make twelve feasts using its format. I painted them, but they were not installed in Gródek. When they installed the Stalony-Dobrzański stained-glass window in the vestibule, they saw that the technical conditions weren't right, and the people weren't mature enough to hang such icons there. Therefore the icons stayed with me. Only two icons of mine were installed in the iconostasis.

The colour photos taken in Stalony-Dobrzański's studio show Pantopulos at work on two sets of icons – for Wrocław and Gródek [fig. 8–9]. In one of the photographs, the young artist is accompanied by his teacher [fig. 10]. These photos make it clear that the first icons to be painted were those for the Orthodox Cathedral in Wrocław, and then those for Gródek.

A characteristic feature allowing us to distinguish between the pairs of icons is the colour of the background – which in the Wrocław set is pink, while in the Gródek set is yellow. They also differ in the size of the boards²⁹, and, consequently, the proportion of the size of the depicted figures to the overall picture sur-

czenia prazdników Nowosielskiego – wykonania przez Stalony-Dobrzańskiego szesnastu ikon do ikonostasu, czyli czterech dużych ikon do pierwszego rzędu oraz prazdników²⁷. Umowa ta nie została jednak podpisana. Najwyraźniej Stalony-Dobrzański przekazał zlecenie namalowania tych ikon Pantopulosowi, który z całej serii oczekiwanych prac wykonał wówczas tylko wizerunek Pantokratora i Bogurodzicy, co potwierdza Stalony-Dobrzański w liście do ks. Doroszkiewicza w styczniu 1970 roku: „Do terminu władzy Nikanora pozostaje niecałe 4 miesiące, a to jest bardzo już mało na 12 małych i 2 duże ikony do ikonostasu. Minęło tymczasem już przeszło 4 miesiące bez waszej decyzji w tym przedmiocie”²⁸. Ostatecznie ikonostas uzupełniono ikonami w formie oleodruków – wskazał ks. Ostapczuk.

Pantopulos wspomina:

Parafia odrzuciła prazdniki Nowosielskiego, dlatego ja miałem je namalować. Otrzymałem wtedy jedną ikonę z tego kompletu, by według jej formatu zrobić dwanaście świąt. Namalowałem je, ale one też nie zostały zamontowane w Gródku. Kiedy montowali witraż Stalony-Dobrzańskiego do przedsionka, zobaczyli, że nie ma tam warunków technicznych, a i ludzie nie dorosli, by im takie ikony wieszać. Dlatego też zostały one u mnie. W ikonostasie zainstalowano tylko dwie ikony namiestne mojego autorstwa.

Barwne fotografie wykonane w pracowni Stalony-Dobrzańskiego ukazują Pantopulosa przy pracy nad dwoma kompletami ikon – wrocławskim i gródeckim [il. 8–9]. Na jednym ze zdjęć młodemu artyście towarzyszy jego nauczyciel [il. 10]. Dzięki tym ujęciom wyraźnie widać, iż jako pierwsze namalowane zostały ikony do katedry prawosławnej we Wrocławiu, a następnie do Gródka.

Charakterystyczną cechą pozwalającą na rozróżnienie par ikon jest kolor tła – które w komplecie wrocławskim jest różowe, natomiast w gródeckim żółte. Różnią się one także rozmiarem deski²⁹, a co za tym idzie, proporcją wielkości przedstawionych postaci do płaszczyzny obrazu, umiejscowieniem pól na inskrypcje po dwóch stronach nimbów, a także nasyceniem światła w opracowaniu karnacji [il. 11–12]. Postaci na ikonach wrocławskich są większe, a ich koloryt ciemniejszy. Odważne kolorystycznie ikony Pantopulosa, który zastosował pastelowe odcienie tła, mają czytelny, graficzny rysunek podkreślony czarnym konturem, z łagodnie naniesionymi światłami. Ich autor dekla-

²⁷ AASD, *Commission agreement made between Fr Włodzimierz Doroszkiewicz and Adam Stalony-Dobrzański*, 7 July 1969, Gródek, p. 1.

²⁸ AASD, *Letter of Adam Stalony-Dobrzański to Fr Włodzimierz Doroszkiewicz*, Kraków, 25 Jan 1970, p. 1.

²⁹ The size of the Wrocław icons: 97×89 cm; the size of the Gródek icons: 124×100 cm.

²⁷ AASD, *Umowa-zlecenie zawarta pomiędzy ks. Włodzimierzem Doroszkiewiczem a Adamem Stalony-Dobrzańskim*, 7 VII 1969, Gródek, s. 1.

²⁸ AASD, *List Adama Stalony-Dobrzańskiego do ks. Włodzimierza Doroszkiewicza*, Kraków, 25 I 1970, s. 1.

²⁹ Wymiary ikon wrocławskich: 97×89 cm; wymiary ikon gródeckich: 124×100 cm.



11. Sotyrus Pantopulos, *Pantokrator*, 1969, tempera na desce, wym. 97×89 cm, katedra prawosławna pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy we Wrocławiu, fot. R. Mokrzycki

11. Sotyrus Pantopulos, *The Pantocrator*, 1969, tempera on wood, size 97×89 cm, the Orthodox Cathedral of the Nativity of the Most Holy Mother of God in Wrocław, phot. R. Mokrzycki



12. Sotyrus Pantopulos, *Bogurodzica Włodzimierska*, 1969, tempera na desce, wym. 97×89 cm, katedra prawosławna pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy we Wrocławiu, fot. R. Mokrzycki

12. Sotyrus Pantopulos, *The Virgin of Vladimir*, 1969, tempera on wood, size 97×89 cm, the Orthodox Cathedral of the Nativity of the Most Holy Mother of God in Wrocław, phot. R. Mokrzycki

ruje, iż do twórczości Nowosielskiego starał się nie nawiązywać, inspiracji poszukiwał raczej w klasycznych formach³⁰. Nie można się jednak oprzeć wrażeniu, iż swoista świeżość koloru ikon Pantopulosa została pobudzona malarstwem Nowosielskiego – zwłaszcza różowe tło ikon wrocławskich, w kolorystyce zbieżne z tłem sześciu ikon Nowosielskiego umieszczonych na carskich wrotach ikonostasu w Gródku³¹ [il. 13–14].

Według projektu wnętrza wrocławskiej katedry z 1963 roku wzorem dla ikon ukazujących Chrystusa był wizerunek Pantokratora odkryty w 1918 roku w Zwienigorodzie, którego domniemanym autorem jest Andriej Rublow. Przez setki lat ikona uległa zniszczeniu i z pierwotnej warstwy malarskiej zachowała się tylko jedna piąta obrazu, ukazująca okoloną niebieską szatą twarz Zbawiciela, spoglądającego wprost na widza.

W obu parach ikon Pantopulos przedstawił Pantokratora trzymającego w lewej ręce otwartą księgę Ewangelii, a prawą błogosławiącego światu. Jego głowę otacza nimb krzyżowy z wpisanymi literami O ΩN. Po bokach umieszczono inicjały imienia Jezus Chrystus – IC XC. Na otwartych kartach Pisma Świętego zamiesz-

face, the location of the fields for inscriptions on both sides of the nimbuses, as well as the light saturation in the treatment of the complexion [fig. 11–12]. The figures in the Wrocław icons are larger, and their colouring darker. The brightly coloured icons of Pantopulos, who used pastel shades in the background, have a clear, graphic drawing highlighted by a black outline, with softly applied highlights. Their author declares that he was trying not to refer to Nowosielski's work, and that he was rather looking for inspiration in classical forms³⁰. However, one cannot but think that the peculiar freshness of colour in Pantopulos's icons was inspired by Nowosielski's painting – especially the pink background of the Wrocław icons, in its colour scheme similar to that of the six icons by Nowosielski placed on the Beautiful Gate of the iconostasis in Gródek³¹ [fig. 13–14].

According to the 1963 project for the interior of the Wrocław Cathedral, the icon depicting Christ was based on the image of the Pantocrator discovered in 1918 in Zvenigorod, ascribed to Andrei Rublev. The icon has been damaged over the centuries and only one fifth of the original painting has survived,

³⁰ Informacja przekazana przez Sotyrusa Pantopulosa 27 V 2020 roku.

³¹ Por. Czerni 2019, jak przyp. 1, s. 60–61 (il.).

³⁰ Information provided by Sotyrus Pantopulos 27 May 2020.

³¹ Cf. Czerni 2019, as in footnote. 1, pp. 60–61 (ill.).



13. Sotyrus Pantopulos, *Pantokrator*, 1969, tempera na desce, wym. 124×100 cm, cerkiew pw. Narodzenia NMP w Gródku, fot. P. Sawicki

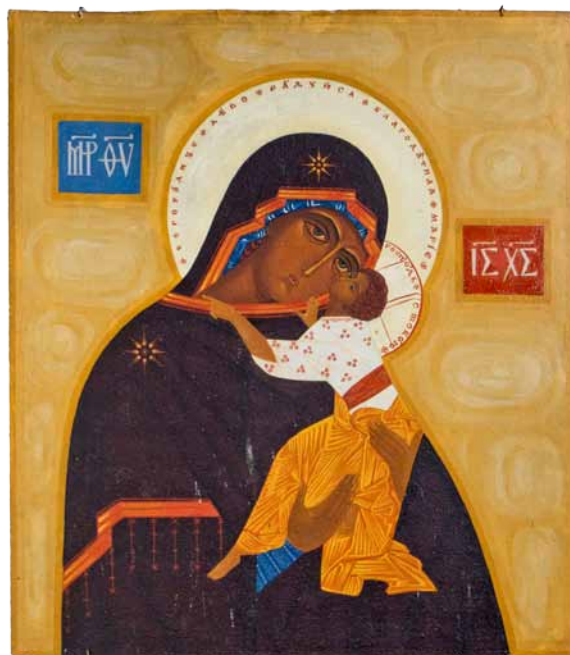
13. Sotyrus Pantopulos, *The Pantocrator*, 1969, tempera on wood, size 124×100 cm, the Orthodox church of the Nativity of the Virgin Mary in Gródek, phot. P. Sawicki

showing the Saviour's face surrounded by a blue robe, looking straight at the viewer.

In both pairs of icons Pantopulos depicted the Pantocrator holding an open Gospel book in his left hand and blessing with his right. His head is surrounded by a cruciform halo with the inscribed letters O Ω N. On the sides are the initials of the name Jesus Christ – IC XC. On the open pages of the Bible there is a quote from the Gospel of Matthew³², while on the inner side of the halo there is a fragment of the text quoted from the hirmos of the 3rd canon for the feast of the Presentation³³. The ornate lettering,

³² The inscriptions in the Church Slavonic are reproduced in this article thanks to the help in transcribing and translating them received from Agnieszka Olecka and Professor Aleksander Naumov. The Wrocław and Gródek icons: „ПРІИДИТЕ | КО МНѢ ВСИ | ТРУЖДАЮЩИ | СА И ѿБРЕМЕ|НЕННИИ И АЗЪ | ОУПОКОЮ ВЫ | И НАУЧИТЕСА ѿ | МЕНЕ ІАКѿ КРО|ТОК ЕСМЪ И СМИ | РЕН СЕРДЦЕМ И | ѿБРАЩЕТЕ ПОКОЙ | ДУШАМ ВАШЫМ”, transl.: “Come unto me, all ye that labour and are heavy laden, and I will give you rest. [...] and learn of me; for I am meek and lowly in heart: and ye shall find rest unto your souls.” (Mt 11, 28–29).

³³ The Wrocław icon: „ОУТВЕРДИ + ГОСПОДИ + ЦЕРКОВ + ТВОЮ+ ЮЖЕ + СТАЖАЛ + ЕСИ + ЧЕСТНОЮ + ТВОЕЮ + КРОВІЮ”, the Gródek icon: „+ УТВЕРДИ...”, transl. from Church Slavonic: “Strengthen, O Lord, your Church which you purchased with your dearest blood”



14. Sotyrus Pantopulos, *Bogurodzica Włodzimierska*, 1969, tempera na desce, wym. 124×100 cm, cerkiew pw. Narodzenia NMP w Gródku, fot. P. Sawicki

14. Sotyrus Pantopulos, *The Virgin of Vladimir*, 1969, tempera on wood, size 124×100 cm, the Orthodox church of the Nativity of the Virgin Mary in Gródek, phot. P. Sawicki

czono cytaty z Ewangelii św. Mateusza³², natomiast na wewnętrznym profilu nimbu fragment tekstu zaczerpnięty z hirmosu 3. kanonu na Spotkanie Pańskie³³. Ozdobne literactwo, wykonane własnoręcznie przez Pantopulosa, jest oznaką oddziaływania warsztatu artystycznego Stalony-Dobrzańskiego, zawodowego liternika.

Przedstawienia Bogurodzicy wykonane zostały według ikony Włodzimierskiej, która jest jedną z najbardziej czczonych w Cerkwi prawosławnej. Wizerunek namalowany w 1. połowie XII wieku na terenie Bizancjum ukazuje Matkę Bożą z Dzieciątkiem w typie Eleusa.

³² Inskrypcje w języku cerkiewnosłowiańskim w niniejszym artykule przytaczam dzięki pomocy w ich spisaniu i przetłumaczeniu otrzymanej od mgr Agnieszki Oleckiej oraz prof. Aleksandra Naumowa. Ikona wrocławska i gródecka: „ПРІИДИТЕ | КО МНѢ ВСИ | ТРУЖДАЮЩИ | СА И ѿБРЕМЕ|НЕННИИ И АЗЪ | ОУПОКОЮ ВЫ | И НАУЧИТЕСА ѿ | МЕНЕ ІАКѿ КРО|ТОК ЕСМЪ И СМИ | РЕН СЕРДЦЕМ И | ѿБРАЩЕТЕ ПОКОЙ | ДУШАМ ВАШЫМ”, tłum. z języka cerkiewnosłowiańskiego: „Przyjdźcie do Mnie wszyscy, którzy utrudzeni i obciążeni jesteście, a ja was pokrzepię. [...] I uczcie się ode Mnie, bo jestem cichy i pokorny sercem, a znajdziecie ukojenie dla dusz waszych” (Mt 11, 28–29).

³³ Ikona wrocławska: „ОУТВЕРДИ + ГОСПОДИ + ЦЕРКОВ + ТВОЮ+ ЮЖЕ + СТАЖАЛ + ЕСИ + ЧЕСТНОЮ + ТВОЕЮ + КРОВІЮ”, ikona gródecka: „+ УТВЕРДИ...”, tłum. z języka cerkiewnosłowiańskiego: „Umocnij Panie Kościół Twój, który nabyłeś najdroższą swoją krwią”.

Na prawej ręce trzyma ona Jezusa, który przytulając się do jej twarzy, lewą ręką obejmuje szyję Rodzicielki. Dwie ikony Pantopulosa zostały skomponowane jakby w odbiciu lustrzanym względem tego wzorca, z widoczną jednak różnicą w geście Jezusa, który ręką nie obejmuje szyi Maryi, ale obiema dłońmi chwyta za krawędź maforionu. Jego głowę otacza nimb krzyżowy z wpisanymi literami O ΩN. Zgodnie z tradycją postaci zostały podpisane greckimi literami: MP ΘΥ – przy Matce Bożej oraz IC XC – przy Dzieciątku Jezus. Na wewnętrznej krawędzi nimbu Bogurodzicy umieszczono fragment Pozdrowienia anielskiego³⁴.

Pary ikon wrocławskich i gródeckich Pantopulosa mają nie tylko wspólną genezę i autora. Łączy je także fakt przeniesienia z ikonostasów, do których były przeznaczone – obu zaprojektowanych przez Stalony-Dobrzańskiego, ostatecznie przebudowanych lub zdemontowanych.

Już w 1975 roku nowy proboszcz katedry prawosławnej we Wrocławiu zdecydował o demontażu ikonostasu i zastąpieniu go neobarokowym, który znajdował się wówczas w bocznej kaplicy Podwyższenia Krzyża Świętego. Na pismo złożone w tej sprawie przez władze katedry do konserwatora zabytków we Wrocławiu zareagował biskup Bazyle, który wówczas był już metropolitą warszawskim, broniąc dzieła zaprzyjaźnionych artystów wykonanego na jego zlecenie³⁵. W korespondencji do konserwatora zabytków oraz Urzędu do Spraw Wyznań z 17 marca 1975 roku pisał:

Swego Czasu we Wrocławskiej Katedrze Prawosławnej p.w. św. Barbary został wybudowany nowy ikonostas zgodnie z zaleceniami Konserwatora Zabytków m. Wrocławia i zatwierdzonym przez niego projektem. Całość ikonostasu stanowi projekt trwały, nieruchomy [...]. Wykonane ikony do tego ikonostasu przez profesora Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Jerzego Nowosielskiego, najwybitniejszego izografa w Polsce, i b. zdolnego absolwenta powyższej Akademii Sotyrysa Pantopulosa, stanowią nieprzeciętną wartość artystyczną. Całość ikonostasu stanowi dokument wzbogacający ogólnonarodową kulturę. Z tej racji podlega ochronie prawnej. Po siedmiu latach znaleźli się ludzie, którzy chcą zmienić ustalony tam i zatwierdzony przez odnośne władze państwowe plan dalszego działania, dotyczący kompleksowego plastycznego uporządkowania wystroju Katedry. Chcę podkreślić, że nowy ikonostas ma stanowić całość z projektowanym dużym witrażem w oknie głównym prezbiterium. [...] Gdyby doszło do wyburzenia ikonostasu, byłby to bardzo dotkliwy cios w mój au-

³⁴ „БОГОРОДИЦЕ + ДЪВО + РАДУЙСА + БЛАГОДАТНАА + МАРІЕ + ГОСПОДЪ + С + ТОБОЮ”, tłum. z języka cerkiewnosłowiańskiego: „Bogurodzico Dziewico, bądź pozdrowiona, łaski pełna, Maryjo Pan z Tobą”.

³⁵ Por. Czerni 2014, jak przyp. 7, s. 81.

handmade by Pantopulos, is a sign of the impact of the artistic craftsmanship of Stalony-Dobrzański, a professional letterer.

The representation of the Virgin Mary was based on the icon of the Virgin of Vladimir, which is one of the most venerated in the Orthodox Church. The image, painted in the first half of the 12th century in Byzantium, shows the Virgin Mary with the Child of the Eleusa type. With her right arm she supports Jesus, who, nestling against her face, embraces the neck of his mother with his left arm. The two Pantopulos icons are composed as if they were a mirror image of this model, with a noticeable difference in the gesture of Jesus, who does not embrace Mary's neck with his arm, but with both hands grasps the edge of the maphorion. His head is surrounded by a cruciform halo with the inscribed letters O ΩN. According to tradition, the figures were captioned with Greek letters: MP ΘΥ – for the Virgin Mary and IC XC – for the infant Jesus. On the inner edge of the Virgin's halo is a fragment of the Hail Mary³⁴.

The pairs of icons from Wrocław and Gródek by Pantopulos not only share their origins and author. They are also connected by the fact that they were moved from the iconostases for which they were intended – both designed by Stalony-Dobrzański, eventually rebuilt or dismantled.

As early as 1975, the new provost of the Orthodox Cathedral in Wrocław decided to remove the iconostasis and replace it with a Neo-Baroque one, which was then in the side chapel of the Elevation of the Holy Cross. Bishop Bazyle, who at that time was already the Metropolitan Bishop of Warsaw, reacted to the letter submitted by the cathedral authorities to the conservator in Wrocław, defending the work of his artist friends, which had been commissioned by him³⁵. In his letter to the conservator and the Office for Religious Affairs of 17 March 1975, he wrote:

Some time ago in St. Barbara's Orthodox Cathedral in Wrocław a new iconostasis was built according to the recommendations of the City Conservator in Wrocław and the project approved by him. The whole iconostasis is a permanent, immovable project [...]. The icons for this iconostasis made by Professor of the Academy of Fine Arts in Kraków, Jerzy Nowosielski, the most outstanding icon painter in Poland, and a very talented graduate of the Academy, Sotyrys Pantopulos, are of outstanding artistic value. The whole iconostasis is a document enriching the national culture. For this reason it is under

³⁴ “БОГОРОДИЦЕ + ДЪВО + РАДУЙСА + БЛАГОДАТНАА + МАРІЕ + ГОСПОДЪ + С + ТОБОЮ”, transl. from the Church Slavonic: “Theotokos Virgin, rejoice, Mary full of grace, the Lord is with thee.”

³⁵ Cf. Czerni 2014, as in footnote 7, p. 81.

legal protection. After seven years there are people who want to change the plan of further development determined there and approved by the relevant state authorities, concerning the complete artistic arrangement of the cathedral's décor. I would like to emphasise that the new iconostasis is intended to form a whole with the planned large stained-glass window in the main chancel window. If the iconostasis were demolished, it would be a severe blow to my authority as the Metropolitan Bishop and creator of this building, as well as to the state authorities which approved this project, and it would also expose to public ridicule the artists of the Academy of Fine Arts in Krakow: Jerzy Nowosielski and Adam Stalony-Dobrzański, who are also members of the Metropolitan Council of the PAKP [Polish Autocephalous Orthodox Church]. The demolition of the new iconostasis will be a great loss for our Church and will not bring honour to those who [...] want to carry out a work of destruction to the detriment of our national culture, especially in the Lands regained after centuries³⁶.

At the time, the internal dispute in the Church was ended by the General Conservator. On 26 May 1975, the Ministry of Culture and Art issued a statement that the final decision about the fate of the iconostasis was left to the Orthodox Metropolitan Bishop of Warsaw and All Poland, Bazyl³⁷. Thanks to this intervention, the iconostasis was then saved – unfortunately, only for the next 45 years.

The icons of the Pantocrator and the Mother of God by Pantopulos in the church in Gródek were the first to change their place. In 1995, the parish priest, Fr Mikołaj Ostapczuk, made the right decision to expand the unfinished iconostasis, which was largely filled with chromolithographs. The Stalony-Dobrzański construction from the late 1960s, consisting mainly of granite pillars and metal gates, was then completed.³⁸ [il. 15–16]. A marble, richly decorated, carved and gilded part designed by Jan Kabac was added, in which new icons commissioned from Minsk artists Alexander Los³ and Teodor Karashkevich were placed³⁹ [il. 17]. The iconostasis was consecrated on 21 September 1998 by Metropolitan Bishop Sava (Hrycuniak). The six icons Nowosielski painted in 1954 remained on the Beautiful Gate, while the two Pantopulos icons were moved to the choir, where they are now displayed on the north and south walls. As Fr Ostapczuk recalls, “There was a problem that

torytet jako metropolity i budowniczego tego obiektu, a także władz państwowych, które ten projekt zatwierdziły, oraz wystawienie na publiczne pośmiewisko artystów-plastyków Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie: Jerzego Nowosielskiego i Adama Stalony-Dobrzańskiego, którzy ponadto piastują godność członków Rady Metropolitalnej PAKP [Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego]. Wyburzenie nowego ikonostasu będzie wielką stratą dla naszego Kościoła i nie przyniesie dobrej chwały tym, którzy [...] chcą dokonać dzieła zniszczenia na szkodę naszej ogólnarodowej kultury, zwłaszcza na Ziemiach po wiekach odzyskanych³⁶.

Wówczas wewnętrzny spór w cerkwi został zakończony przez Generalnego Konserwatora Zabytków. 26 maja 1975 roku Ministerstwo Kultury i Sztuki wydało oświadczenie, iż ostateczną decyzję co do losów ikonostasu pozostawia w rękach Prawosławnego Metropolity Warszawskiego i Całej Polski Bazylego³⁷. Dzięki tej interwencji ikonostas wówczas ocalał – niestety, jedynie na kolejne 45 lat.

Jako pierwsze zmieniły miejsce swojego przeznaczenia ikony Pantokratora i Bogurodzicy autorstwa Pantopulosa z cerkwi w Gródku. W 1995 roku proboszcz parafii ks. Mikołaj Ostapczuk podjął – w tym wypadku słuszną – decyzję o rozbudowie niewykończonych oraz w dużej mierze wypełnionych oleodrukami ikonostasu. Uzupełniono wówczas konstrukcję Stalony-Dobrzańskiego z końca lat 60. XX wieku składającą się głównie z granitowych filarów i metalowych wrót³⁸ [il. 15–16].

Nadbudowano marmurową, bogato zdobioną, rzeźbioną i złożoną część projektu Jana Kabaca, w której umieszczono nowe ikony zamówione u artystów z Mińska: Aleksandra Łosia i Teodora Karaszkevicza³⁹ [il. 17]. Ikonostas został poświęcony 21 września 1998 roku przez metropolitę Sawę (Hrycuniaka). Sześć ikon Nowosielskiego namalowanych w 1954 roku pozostało na carskich wrotach, natomiast dwie ikony Pantopulosa zostały przeniesione na chór, gdzie obecnie są eksponowane na ścianie północnej i południowej. Jak wspomina ks. Ostapczuk: „Był taki problem, że nie wiadomo było co zrobić z tymi ikonami, jak je w ikonostacie osadzić, ponieważ nie miały żadnych ram. Aby dopasować ikony do otworów trzeba by je przyciąć, ale nikt się na to nie odważył. Nie było też przekonania, by estetycznie iść w kierunku Sotyrysa. Dlatego podjęliśmy decyzję, że ikony przeniesiemy na chór”.

³⁶ AKMW 1975, as in footnote 17.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Cf. *Parafia Prawosławna Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Gródku. Historia* [The Orthodox Parish of the Nativity of the Virgin Mary in Gródek. History], <http://www.grodek.cerkiew.pl/historia-1> [access date 26.05.2020].

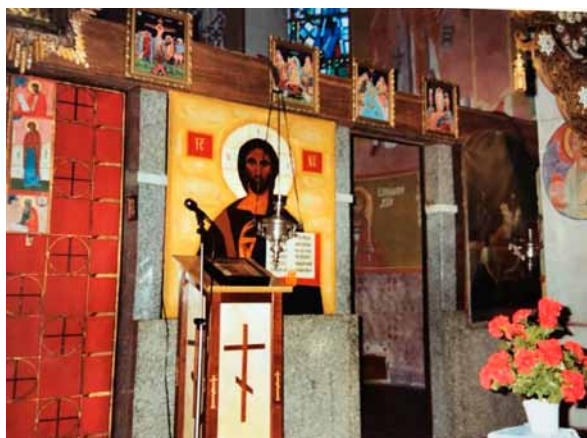
³⁹ Radziukiewicz 2011, as in footnote 8, p. 125; Czerni 2019, as in footnote 1, p. 62.

³⁶ AKMW 1975, jak przyp. 17.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Por. *Parafia Prawosławna Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Gródku. Historia*, <http://www.grodek.cerkiew.pl/historia-1> [dostęp 26.05.2020].

³⁹ Radziukiewicz 2011, jak przyp. 8, s. 125; Czerni 2019, jak przyp. 1, s. 62.



15. Ikonostas projektu Adama Stalony-Dobrzańskiego (nieukończony) z ikoną Pantokratora namalowaną przez Sotyrysa Pantopulosa we wnętrzu cerkwi pw. Narodzenia NMP w Gródku, 1995, zdjęcie, archiwum parafii pw. Narodzenia NMP w Gródku, fot. nieznanym

15. The iconostasis designed by Adam Stalony-Dobrzański (incomplete) with the icon of the Pantocrator painted by Sotyrys Pantopulos inside the Orthodox Church of the Nativity of the Virgin Mary in Gródek, 1995, photo, the archive of the parish of the Nativity of the Virgin Mary in Gródek, photographer unknown



16. Ikonostas projektu Adama Stalony-Dobrzańskiego (niewykończony) z ikoną Bogurodzicy Włodzimierskiej namalowaną przez Sotyrysa Pantopulosa we wnętrzu cerkwi pw. Narodzenia NMP w Gródku, 1995, zdjęcie, archiwum parafii pw. Narodzenia NMP w Gródku, fot. nieznanym

16. The iconostasis designed by Adam Stalony-Dobrzański (incomplete) with the icon of the Virgin of Vladimir painted by Sotyrys Pantopulos inside the Orthodox Church of the Nativity of the Virgin Mary in Gródek, 1995, photo, the archive of the parish of the Nativity of the Virgin Mary in Gródek, photo-grapher unknown

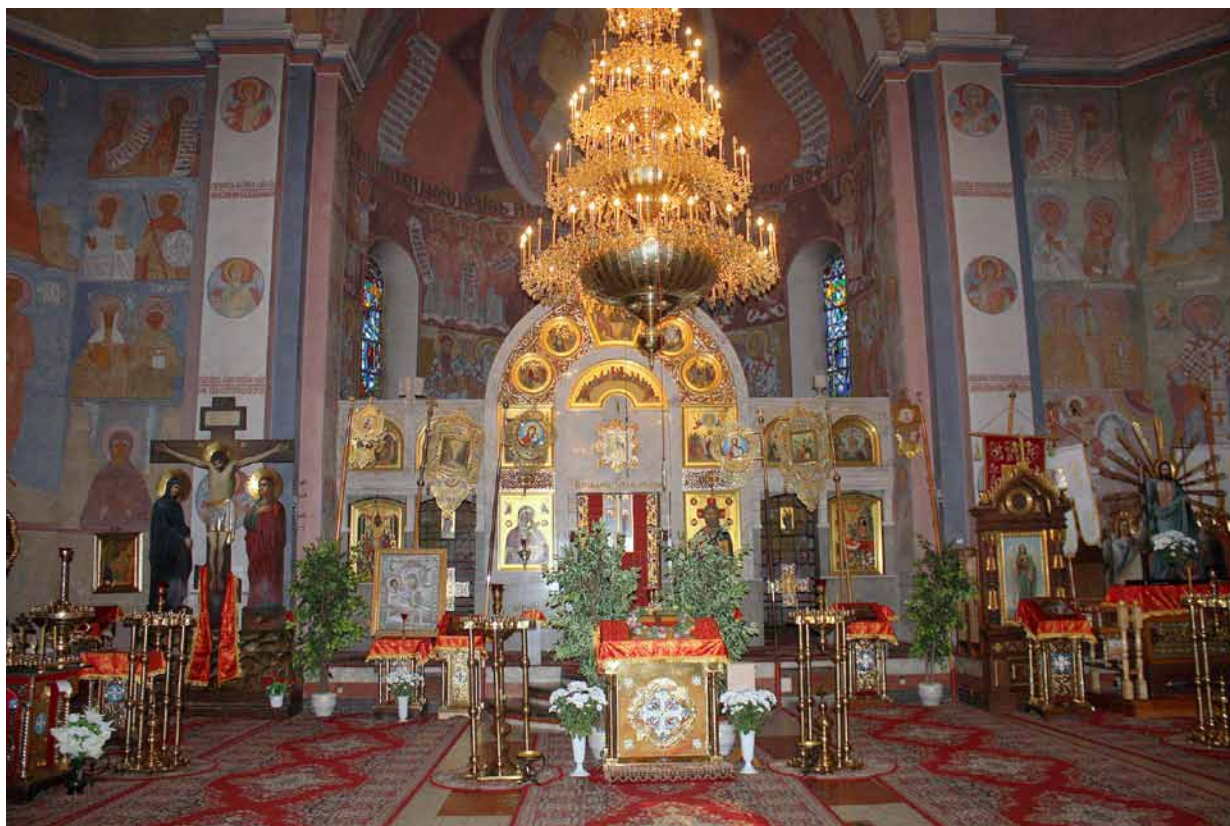
We Wrocławiu natomiast sprawa likwidacji ikonostasu w prawosławnej katedrze powróciła niespodziewanie po 45 latach. Zdawać by się mogło, iż we wnętrzu tej świątyni – od 1995 roku znajdującej się na terenie Dzielnicy Wzajemnego Szacunku Czterech Wyznań⁴⁰, przez co jej duchowe i materialne dziedzictwo jest szeroko promowane – omawiany ikonostas zachwycać będzie niezmiennie jako unikatowe dziedzictwo współczesnej sztuki cerkiewnej w Polsce oraz istotny element historii i tożsamości powojennego Wrocławia. Zapanowało jednak wielkie zdziwienie, gdy w 1. połowie 2019 roku władze parafii pod zwierzchnictwem arcybiskupa Jerzego (Pańkowskiego) ogłosiły plany dotyczące jego demontażu i zastąpienia nową przegrodą ołtarzową. „Ikonostas jest niepełny, prowizoryczny, nie spełnia swojej roli – jest ażurowy, nie odgradza dokładnie części prezbiterialnej od reszty świątyni” – tłumaczył podjętą decyzję proboszcz parafii

⁴⁰ Dzielnica Wzajemnego Szacunku Czterech Wyznań, <http://www.fundacja4wyznan.pl/index.php?str=2> (dostęp 27.05.2020); „W stolicy Dolnego Śląska znajduje się unikalna na skalę Polski i Europy ‘Dzielnica Wzajemnego Szacunku, gdzie w odległości 300 m od siebie znajdują się kościoły: prawosławny, ewangelicki, katolicki oraz synagoga należąca do Gminy Żydowskiej. Duchowni i społeczności wszystkich tych czterech wyznań od ponad 10 lat współpracują ze sobą tworząc autentyczny dialog. [...] Obecnie w ‘Dzielnicy Wzajemnego Szacunku’ społeczności czterech wyznań nie tylko biorą udział w wydarzeniach religijnych, ale razem tworzą i realizują wspólne inicjatywy: artystyczne, edukacyjne, społeczne”.

one did not know what to do with these icons, how to set them in the iconostasis, because they had no frames. In order to fit the icons into the openings, they would have to be cut, but nobody dared to do it. Nor was there the will to embrace the aesthetics of Sotyrys. So we took the decision to move the icons to the choir.”

In Wrocław, however, the issue of the removal of the iconostasis in the Orthodox Cathedral returned unexpectedly after forty-five years. It would seem that inside this church, which since 1995 had been within the District of Mutual Respect of Four Denominations 40 – thanks to which its spiritual and material heritage is widely promoted – the iconostasis in question will continue to impress as a unique piece of contemporary Orthodox art in Poland and an important element of the history and identity of post-war Wrocław. However, much to general sur-

⁴⁰ Dzielnica Wzajemnego Szacunku Czterech Wyznań [The District of Mutual Respect of Four Denominations], <http://www.fundacja4wyznan.pl/index.php?str=2> (access date 27.05.2020); “In the capital of Lower Silesia, there is a ‘District of Mutual Respect’, unique in Poland and Europe, where the Orthodox, Protestant and Catholic churches and the synagogue belonging to the Jewish community are located within 300 metres of each other. The clergy and communities of all these four faiths have been working together for over 10 years, creating an authentic dialogue. [...] Today, in the ‘District of Mutual Respect’, the communities of four faiths not only take part in religious events, but also create and carry out joint artistic, educational and social initiatives”.



17. Ikonostas projektu Jana Kabaca z ikonami Jerzego Nowosielskiego, Aleksandra Łosia i Teodora Karaszkievicza we wnętrzu cerkwi pw. Narodzenia NMP w Gródku, 2016, zdjęcie, fot. A. Zych

17. The iconostasis designed by Jan Kabac with the icons by Jerzy Nowosielski, Alexander Los' and Teodor Karashkevich inside the Orthodox church of the Nativity of the Virgin Mary in Gródek, 2016, photo by A. Zych

prise, in the first half of 2019, the parish authorities under Archbishop Jerzy (Pankowski) announced plans to dismantle it and replace it with a new altar partition. “The iconostasis is incomplete, makeshift, does not fulfil its role – it is openwork, does not accurately separate the presbytery part from the rest of the church,” explained the provost Fr Jerzy Szczur⁴¹. As stated on the website of the Orthodox Diocese of Wrocław-Szczecin:

The replacement of the iconostasis is the culmination of the process of adapting the church to the needs of Orthodox worship, which was initiated by the late Archbishop Jeremiasz and was consistently continued by His Grace Jerzy. The three-stage project, starting with murals, through crowning the church tower with a six-armed cross, was completed with the erection of an icon-

ks. Jerzy Szczur⁴¹. Jak podano na stronie Prawosławnej Diecezji Wrocławsko-Szczecińskiej:

Wymiana ikonostasu jest zwieńczeniem procesu adaptacji świątyni do potrzeb prawosławnego nabożeństwa, który został zapoczątkowany jeszcze przez błogosławionej pamięci abp. Jeremiasza i był konsekwentnie kontynuowany przez Władkę Jerzego. Trój etapowe przedsięwzięcie, poczynawszy od wykonania polichromii, poprzez zwieńczenie wieży cerkwi sześcioramiennym krzyżem, zostało ukończone postawieniem ikonostasu spełniającego wszystkie normy wynikające z tradycji liturgicznej Cerkwi Prawosławnej⁴².

Zanim jednak doszło do demontażu ikonostasu, wybuchła żarliwa dyskusja pomiędzy obrońcami dzie-

⁴¹ B. Maciejewska, *Znawcy z całej Polski w obronie dzieła wybitnego artysty, które proboszcz chce usunąć z katedry, bo mu nie odpowiada* [Experts from All Over Poland in Defence of the Work by an Outstanding Artist, Which the Provost Wants Removed from the Cathedral Because He Finds It Unappealing], “Gazeta Wyborcza” 2 July 2019 (online edition).

⁴¹ B. Maciejewska, *Znawcy z całej Polski w obronie dzieła wybitnego artysty, które proboszcz chce usunąć z katedry, bo mu nie odpowiada*, „Gazeta Wyborcza” 2 VII 2019 (wydanie online).

⁴² I. Habura, G. Masalski, *Oświęcenie nowego ikonostasu we wrocławskiej katedrze*, <http://diecezjawroclawsko-szczecinska.pl/news/display?id=736&fbclid=IwAR1XcAgziTGNJS6DUGesRw4dDhs9SRPuILmNzEAoJSzQEjZalG7Mtl3AeRg> (dostęp 26.05.2020).

dzictwa Nowosielskiego i Stalony-Dobrzańskiego – historykami sztuki, muzealnikami oraz miłośnikami twórczości obu artystów, a władzami parafii prawosławnej. „Rozumiem, że ksiądz proboszcz może mieć zastrzeżenia do konstrukcji ikonostasu, ale przecież jego ażurowość można poprawić bez rujnujących ingerencji, wprowadzając na przykład kotary, co jest powszechnie praktykowane”⁴³ – komentowała w wywiadzie udzielonym „Gazecie Wyborczej” dr Krystyna Czerni, biografka Nowosielskiego.

Jedyną szansą na jego ocalenie, a zarazem zachowanie spójności koncepcji wystroju wnętrza katedry wedle pierwotnego zamysłu z 1963 roku było wpisanie go do rejestru zabytków przez Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków⁴⁴. „Nie mam wątpliwości, że dzieła, które Nowosielski wpisał w zabytki trzeba traktować bardzo poważnie, bo to projekty wybitne – uważa konserwator wojewódzki Barbara Nowak-Obelinda. Wprawdzie ochrona sztuki współczesnej rodzi wiele problemów, ale trzeba się zastanowić, czy nie chronić twórczości Nowosielskiego wpisem do rejestru zabytków”⁴⁵ [il. 18].

Znamienne jest, iż w artykułach prasowych, na bieżąco relacjonujących swoistą walkę o zachowanie ikonostasu, pomimo wyjaśnień Czerni, autorka tekstów Beata Maciejewska nie uwzględniła istotnego współdziałania pozostałych artystów w jego tworzeniu – a w szczególności Stalony-Dobrzańskiego, który jest autorem konstrukcji. Stało się to z wyraźną szkodą dla twórczości artysty. „Ikonostas Nowosielskiego” – jak określiła go Maciejewska – właśnie z tego powodu, iż został zaprojektowany przez mniej znanego Stalony-Dobrzańskiego, nie został wpisany do rejestru jako całość. „Gdyby udowodniono, że oprócz ikon Nowosielski zaprojektował konstrukcję ikonostasu, wówczas moglibyśmy wpisać go do ewidencji zabytków” – stwierdziła Nowak-Obelinda⁴⁶. „Wszczęliśmy postępowanie, ale w końcu zdecydowaliśmy się wpisać do rejestru jedynie ikony i polichromie [Nowosielskiego]. Sama konstrukcja ikonostasu miała zbyt małą wartość artystyczną, żeby decyzja utrzymała się w Ministerstwie Kultury” – dodała⁴⁷. Wobec zaistniałej sytuacji nie pojawiła się żadna podstawa prawna do tego, by odroczyć decyzję władz katedralnych.

⁴³ Maciejewska 2019, jak przyp. 41.

⁴⁴ B. Maciejewska, *Nowosielski pod ochroną. Demontaż ikonostasu w katedrze wstrzymany*, „Gazeta Wyborcza” 29 VIII 2019 (wydanie online); eadem, *Ikonostas w katedrze bez Nowosielskiego, mimo apeli muzealników. W nowym zamontowano cyfrowe wydruki ikon*, „Gazeta Wyborcza” 9 I 2020 (wydanie online).

⁴⁵ Maciejewska 2019, jak przyp. 41.

⁴⁶ Informacja przekazana przez Barbarę Nowak-Obelindę 19 XI 2020.

⁴⁷ Maciejewska 2020, jak przyp. 44.

*ostasis meeting all standards developed by the liturgical tradition of the Orthodox Church*⁴².

However, before the iconostasis was dismantled, a passionate discussion had broken out between the defenders of Nowosielski’s and Stalony-Dobrzański’s legacies – art historians, museum professionals and admirers of the work of both artists – and the Orthodox parish authorities. “I understand that the provost may have reservations about the construction of the iconostasis, but after all, its openwork can be improved without ruinous interference by introducing, for example, curtains, as is commonly practised”⁴³, commented Dr Krystyna Czerni, Nowosielski’s biographer, in an interview given to “Gazeta Wyborcza”.

The only chance to save it, and at the same time to preserve the integrity of the original concept of the interior design of the cathedral from 1963, was for it to be entered in the heritage register by the Provincial Office for Heritage Protection⁴⁴. “I have no doubt that the works that Nowosielski left in historical buildings should be treated very seriously, because they are outstanding projects,” believes the provincial conservator Barbara Nowak-Obelinda. “Although the protection of contemporary art raises many problems, we should consider whether to protect Nowosielski’s works by entering them in the register of monuments”⁴⁵ [il. 18].

It is significant that in the press articles, continuously reporting on the struggle for the preservation of the iconostasis, despite Czerni’s explanations, the author of the texts, Beata Maciejewska, did not take into account the significant participation of other artists in its creation – and in particular Stalony-Dobrzański, who is the author of the construction. This was to the clear detriment of the artist’s work. “Nowosielski’s iconostasis” – as Maciejewska called it – precisely because it was designed by the lesser-known Stalony-Dobrzański, was not entered in the register as a whole. “If it were proved that apart from the icons Nowosielski designed the construction of the iconostasis, then we would be able to enter it into the heritage register,” said Nowak-

⁴² I. Habura, G. Masalski, *Oświęcenie nowego ikonostasu we wrocławskiej katedrze* [The Consecration of the New Iconostasis in the Wrocław Cathedral], <http://diecezjawroclawsko-szczecinska.pl/news/display?id=736&fbclid=IwAR1XcAgziTGNJS6DUGesRw4dDhs9SRPuLmNzEAoJSzQEjZalG7Mtl3AeRg> (access date 26.05.2020).

⁴³ Maciejewska 2019, as in footnote 41.

⁴⁴ B. Maciejewska, *Nowosielski pod ochroną. Demontaż ikonostasu w katedrze wstrzymany* [Nowosielski Protected. The Dismantling of the Iconostasis in the Cathedral Stopped], „Gazeta Wyborcza” 29 Aug 2019 (online edition); eadem, *Ikonostas w katedrze bez Nowosielskiego, mimo apeli muzealników. W nowym zamontowano cyfrowe wydruki ikon* [The Iconostasis in the Cathedral without Nowosielski, Despite the Appeals of Museumologists. The New One Is Decorated with Digital Prints of Icons], „Gazeta Wyborcza” 9 Jan 2020 (online edition).

⁴⁵ Maciejewska 2019, as in footnote 41.



18. Zlikwidowane panikadilo i ikonostas projektu Adama Stalony-Dobrzańskiego z ikonami Jerzego Nowosielskiego, Sotyrysa Pantopulosa i Jarosława Jakimczuka we wnętrzu katedry prawosławnej pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy we Wrocławiu, 2016, fot. A. Siemieniec

18. The dismantled panikadilo and the iconostasis designed by Adam Stalony-Dobrzański with the icons by Jerzy Nowosielski, Sotyrys Pantopulos and Jarosław Jakimczuk inside the Orthodox Cathedral of the Nativity of the Most Holy Mother of God in Wrocław, 2016, photo by A. Siemieniec

Obelinda⁴⁶. “We initiated proceedings, but in the end we decided to enter only the icons and murals [by Nowosielski] in the register. The iconostasis itself had too little artistic value for the decision to be upheld by the Ministry of Culture,” she added⁴⁷. In view of this situation, there was no legal basis to postpone the decision of the cathedral authorities.

The dismantling of the Wrocław iconostasis was preceded by the removal of the centrally suspended metal “panikadilo” (chandelier) designed by Stalony-Dobrzański, which with its simple openwork form fitted into the prospect of the interior so as not to obstruct the view of the stained-glass window in the central window of the sanctuary. The new, richly decorated panikadilo, installed in the second half of 2019, was made in the Ukraine, in Obariv⁴⁸.

⁴⁶ Information provided by Barbara Nowak-Obelinda 19 Nov 2020.

⁴⁷ Maciejewska 2020, as in footnote 44.

⁴⁸ Information provided by Fr Mieczysław Oleśniewicz 27 May 2020.

Likwidację wrocławskiego ikonostasu poprzedziło usunięcie centralnie zawieszonoego metalowego panikadila (żyrandolu) projektu Stalony-Dobrzańskiego, które w swojej prostej i ażurowej formie wpisywało się w perspektywę wnętrza tak, by nie zasłaniać widoku na witraż w centralnym oknie sanktuarium. Nowe, bogato zdobione panikadilo, zamontowane w 2. połowie 2019 roku, zostało wykonane na Ukrainie, w miejscowości Obariv⁴⁸.

24 grudnia 2019 roku poświęcono nowy, drewniany ikonostas wykonany w pracowni cerkiewnego rzemiosła w Tesalonikach [il. 19]. Elementy składowe konstrukcji ikonostasu zostały zdemontowane i zdeponowane, z zachowaniem możliwości wtórnego wykorzystania, natomiast dla ikon znaleziono inne miejsce ekspozycji w świątyni. Wizerunki Pantokratora i Bogurodzicy autorstwa Pantopulosa umieszczono w ozdobnych kiwotach na filarach obiektu. Prazdniki Nowosielskiego oraz krzyż znalazły swe miejsce na

⁴⁸ Informacja przekazana przez ks. Mieczysława Oleśniewicza 27 V 2020.



19. Nowy ikonostas i panikadilo we wnętrzu katedry prawosławnej pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy we Wrocławiu, 2020, fot. A. Zych

19. The new iconostasis and panikadilo inside the Orthodox Cathedral of the Nativity of the Most Holy Mother of God in Wrocław, 2020, photo by A. Zych

wschodnich ścianach głównej nawy. W nowym ikonostacie zamontowano natomiast tymczasowe wydruki ikon wykonane w technice cyfrowej, które stopniowo wymieniane są na ikony malowane przez Grzegorza Zinkiewicza – absolwenta Policealnego Studium Ikonograficznego w Bielsku Podlaskim⁴⁹.

Przedstawiona powyżej historia ikon Pantopulosa, ikonostasów Stalony-Dobrzańskiego, a w tym kontekście ikonograficznej działalności Nowosielskiego, z jednej strony wskazuje na odrębność oceny i recepcji tych prac w ramach jednej przestrzeni sakralnej, a z drugiej na ich współzależność – co w przypadku decyzji o zmianie ikonostasu wpłynęło na usunięcie ikon z docelowego miejsca ich przeznaczenia. Jak pokazuje ewolucja wystroju wnętrza katedry prawosławnej we Wrocławiu, los tych dzieł jest niepewny. Z jednej strony mają one swoich miłośników, doceniających fenomen twórczości sakralnej artystów, którzy tradycję sztuki cerkiewnej wyrazili w współczesnej formie plastycznej. Są nimi nie tylko historycy sztuki czy artyści, ale także przedstawiciele środowisk prawo-

On 24 December 2019, a new wooden iconostasis, made in an Orthodox craft workshop in Thessaloniki, was consecrated [fig. 19]. The components of the iconostasis structure were dismantled and put in storage, keeping the possibility of their re-use open, while another place of display was found in the church for the icons. The images of the Pantocrator and the Mother of God by Pantopulos were placed in decorative kivot on the pillars of the building. Nowosielski's feast icons and the cross were placed on the eastern walls of the main nave. In the new iconostasis temporary digital prints of icons were installed, which are gradually being replaced by icons painted by Grzegorz Zinkiewicz – a graduate of the Iconographic College in Bielsk Podlaski⁴⁹.

The above history of Pantopulos's icons, Stalony-Dobrzański's iconostasis, and in this context Nowosielski's iconographic activity, demonstrates, on the one hand, the differences in the evaluation and reception of these works within one sacred space, and on the other, their interdependence – which in

⁴⁹ W 2020 roku wykonał on ikony namiestne – Pantokratora, Bogurodzicę, Narodzenie NMP oraz jedną ikonę nad carskimi wrotami, przedstawiającą Trójcę Świętą.

⁴⁹ In 2020 he made the patronal icons – the Pantocrator, Virgin Mary, the Nativity of the Virgin Mary and one icon above the Beautiful Gate, portraying the Holy Trinity.

the case of the decision to replace the iconostasis influenced the removal of the icons from the place for which they were intended. As the evolution of the interior design of the Orthodox Cathedral in Wrocław shows, the fate of these works is uncertain. On the one hand, they have their admirers appreciating the sacred works of the artists who translated the tradition of Orthodox art into a contemporary artistic form. These include not only art historians and artists, but also representatives of Orthodox communities who do not question their canonicity and liturgical usefulness. On the other hand, despite the fact that half a century has passed since the creation of these works, in the Orthodox community there are still voices of criticism, repeating the arguments made decades ago, which reject the work of Nowosielski and Stalony-Dobrzański as non-canonical, too innovative, far from tradition, and hindering the performance of liturgical rituals.

Analysing the final effects of the modernisation of the interior of the Orthodox Cathedral in Wrocław, one can quote the Latin proverb “de gustibus non disputandum est” (There is no accounting for tastes). Still, we have witnessed the removal of works that are the legacy of a kind of renaissance of Orthodox art in Poland, initiated in the 1950s by Stalony-Dobrzański and Nowosielski. For that reason, art historians have an urgent task to bring the importance of these works to public attention, and ultimately to have them entered into the heritage register. It turns out that this is the only chance to preserve this legacy in an unchanged condition.

Abstract

Contemporary Orthodox church art in Poland is an issue that influences many areas of research. Current research focuses both on the work of individual artists, as well as on new formal solutions used by them, and aimed at enriching the Orthodox tradition. Apart from Jerzy Nowosielski and Adam Stalony-Dobrzański, who contributed to the renaissance of Orthodox church art in Poland, the works of Sotyrys Pantopulos and their correct attribution also deserve more attention.

Two sets of icons depicting the Pantocrator and the Virgin Mary painted in 1969 by Pantopulos for the iconostasis designed by Stalony-Dobrzański for the Orthodox Cathedral of the Nativity of the Most Holy Mother of God in Wrocław and the Orthodox Church of the Nativity of the Virgin Mary in Gródek near Białystok are examples of this. For many years their authorship was mainly attributed to Stalony-Dobrzański.

Today, both pairs of icons found a secondary location as a result of the reconstruction of an icon-

slawnych, którzy nie podważają ich kanoniczności oraz użyteczności liturgicznej. Z drugiej strony, pomimo iż od powstania tych prac minęło pół wieku, w środowisku prawosławnym wciąż pojawiają się głosy krytyki powielające argumenty sprzed dziesięcioleci, które odrzucają twórczość Nowosielskiego i Stalony-Dobrzańskiego jako niekanoniczną, zbyt awangardową, daleką od tradycji i utrudniającą sprawowanie obrzędów liturgicznych.

Analizując ostateczne efekty działań modernizujących wnętrze katedry prawosławnej we Wrocławiu, można przytoczyć łacińskie przysłowie „de gustibus non disputandum est” (o gustach się nie dyskutuje). Stoimy jednak przed faktem usuwania dzieł, które są spuścizną swoistego renesansu sztuki cerkiewnej w Polsce, zapoczątkowanego w latach 50. XX wieku przez Stalony-Dobrzańskiego i Nowosielskiego. Przed historykami sztuki jawi się zatem pilne zadanie wyeksponowania wartości tych prac, a ostatecznie doprowadzenia do wpisania ich do rejestru zabytków. Okazuje się, że jest to jedyna szansa, by na trwałe zachować to dziedzictwo w niezmiennym stanie.

Streszczenie

Współczesna sztuka cerkiewna w Polsce stanowi zagadnienie wytyczające wielostronne kierunki badań. Obecnie zogniskowane są one zarówno wokół twórczości poszczególnych artystów, jak i zastosowanych przez nich nowych rozwiązań formalnych, prowadzących do ubogacenia tradycji cerkiewnej. Oprócz Jerzego Nowosielskiego oraz Adama Stalony-Dobrzańskiego, którzy przyczynili się do renesansu sztuki cerkiewnej w Polsce, należy zwrócić uwagę na twórczość Sotyrysa Pantopulosa i poddać ją poprawnej atrybucji.

Dwa komplety ikon namiestnych ukazujące Pantokratora oraz Bogurodnicę namalowane w 1969 roku przez Pantopulosa do ikonostasów projektu Stalony-Dobrzańskiego zrealizowanych dla katedry prawosławnej pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodnicy we Wrocławiu oraz cerkwi pw. Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Gródku koło Białegostoku są tego przykładem. Przez wiele lat ich autorstwo przypisywano głównie Stalony-Dobrzańskiemu.

Dziś obie pary ikon znalazły wtórną lokalizację wskutek przebudowania ikonostasu (Gródek, 1995) lub jego demontażu (Wrocław, 2019) – w tym wypadku, wedle opinii opiekunów cerkwi, jako konstrukcji nieodpowiadającej wymogom liturgii prawosławnej. Przed historykami sztuki stoi zatem pilne zadanie wyeksponowania wartości tych prac, a ostatecznie doprowadzenia do wpisania ich do rejestru zabytków. Okazuje się, że jest to jedyna szansa, by na trwałe zachować to dziedzictwo w niezmiennym stanie.

Słowa kluczowe: Sotyrys Pantopulos, Adam Stalony-Dobrzański, Jerzy Nowosielski, sztuka cerkiewna, ikona, ikonostas

dr Anna Siemieniec
Uniwersytet Warszawski
Wydział Artes Liberales
Komisja „Speculum Byzantinum”
ul. Dobra 72, 00–312 Warszawa
anna.siemieniec1@gmail.com

Bibliografia

- Archiwum Adama Stalony-Dobrzańskiego (=AASD), *Kopia projektu urządzenia wnętrza Katedry Prawosławnej we Wrocławiu autorstwa Adama Stalony-Dobrzańskiego, Jerzego Nowosielskiego i Aleksandra Grygorowicza*, Kraków 1963, s. 3.
- AASD, *List Adama Stalony-Dobrzańskiego do ks. Włodzimierza Doroszkiewicza*, Kraków, 10 IX 1967, s. 1–2.
- AASD, *List Adama Stalony-Dobrzańskiego do ks. Włodzimierza Doroszkiewicza*, 30 IV 1968.
- AASD, *List ks. Włodzimierza Doroszkiewicza do Adama Stalony-Dobrzańskiego*, ołówkowa data otrzymania listu 30 VI 1968.
- AASD, *Umowa-zlecenie zawarta pomiędzy ks. Włodzimierzem Doroszkiewiczem a Adamem Stalony-Dobrzańskim*, 7 VII 1969, Gródek, s. 1.
- AASD, *List Adama Stalony-Dobrzańskiego do ks. Włodzimierza Doroszkiewicza*, Kraków, 25 I 1970, s. 1.
- Archiwum Konserwatora Miejskiego we Wrocławiu (=AKMW), sygn. 288/15, *Listy Metropolity Bazylego do wrocławskiego Konserwatora Zabytków oraz do Urzędu do Spraw Wyznań z 17 III 1975*.
- Czerni K., *Projekty i realizacje sakralne Jerzego Nowosielskiego dla świątyni obrządku wschodniego we Wrocławiu*, „Sacrum et Decorum” VII, Rzeszów 2014.
- Czerni K., *Nowosielski w Małopolsce. Sztuka sakralna*, Kraków 2015.
- Czerni K., *Nowosielski – sztuka sakralna. Podlasie, Warmia i Mazury, Lublin, Białystok* 2019.
- Dzielnica Wzajemnego Szacunku 4 Wyznań*, <http://www.fundacja4wyznan.pl/index.php?str=2> [dostęp 27.05.2020]
- Gerent P., *Prawosławie na Dolnym Śląsku w latach 1945–1989*, Toruń 2007.
- Habura I., Masalski G., *Oświęcenie nowego ikonostasu we wrocławskiej katedrze*, <http://diecezjawroclawskoszczecinska.pl/news/display?id=736&fbclid=IwAR1XcAgziTGNJS6DUGesRw4dDhs9SRPuILmNzEAoJSzQEjZalG7Mtl3AeRg> [dostęp 26.05.2020].
- Maciejewska B., *Znawcy z całej Polski w obronie dzieła wybitnego artysty, które proboszcz chce usunąć z katedry, bo mu nie odpowiada*, „Gazeta Wyborcza”, 2 VII 2019 (wydanie online).

ostasis (Gródek, 1995) or its dismantling (Wrocław, 2019) – in this case, according to the opinion of the church’s custodians, as a structure that does not meet the requirements of the Orthodox liturgy. For that reason art historians have an urgent task to bring the importance of these works to public attention, and ultimately to have them entered into the heritage register. It appears that this is the only chance to preserve this legacy in an unchanged condition.

Keywords: Sotyrys Pantopulos, Adam Stalony-Dobrzański, Jerzy Nowosielski, Orthodox church art, icon, ikonostas

dr Anna Siemieniec
Uniwersytet Warszawski
Wydział Artes Liberales
Komisja „Speculum Byzantinum”
ul. Dobra 72, 00–312 Warszawa
anna.siemieniec1@gmail.com

Translated by Monika Mazurek

Bibliography

- The Archive of Adam Stalony-Dobrzański (=AASD), *A copy of the project of the interior design of the Orthodox Cathedral in Wrocław by Adam Stalony-Dobrzański, Jerzy Nowosielski and Aleksander Grygorowicz*, Kraków 1963, p. 3.
- AASD, *letter of Adam Stalony-Dobrzański to Fr Włodzimierz Doroszkiewicz*, Kraków, 10 Sep 1967, pp. 1–2.
- AASD, *letter of Adam Stalony-Dobrzański to Fr Włodzimierz Doroszkiewicz*, 30 April 1968.
- AASD, *letter of Fr Włodzimierz Doroszkiewicz to Adam Stalony-Dobrzański*, pencilled reception date 30 June 1968.
- AASD, *Commission agreement made between Fr Włodzimierz Doroszkiewicz and Adam Stalony-Dobrzański*, 7 July 1969, Gródek, p. 1.
- AASD, *Letter of Adam Stalony-Dobrzański to Fr Włodzimierz Doroszkiewicz*, Kraków, 25 Jan 1970, p. 1.
- Archive of the Municipal Conservator in Wrocław (=AKMW), ref. 288/15, *the letters of Bishop Bazyle to the Municipal Conservator of Wrocław and to the Office for Religious Affairs of March 17 1975*.
- Czerni K., *Projekty i realizacje sakralne Jerzego Nowosielskiego dla świątyni obrządku wschodniego we Wrocławiu [Jerzy Nowosielski’s religious projects and works in the churches of the Eastern rite in Wrocław]* “Sacrum et Decorum” VII, Rzeszów 2014.
- Czerni K., *Nowosielski w Małopolsce. Sztuka sakralna [Nowosielski in Małopolska. Sacred Art.]*, Kraków 2015.
- Czerni K., *Nowosielski – sztuka sakralna. Podlasie, Warmia i Mazury, Lublin [Nowosielski – Sacred Art. Podlasie, Warmia and Mazury, Lublin]*, Białystok 2019.

- Dzielnica Wzajemnego Szacunku 4 Wyznań* [*The District of Mutual Respect of Four Denominations*], <http://www.fundacja4wyznan.pl/index.php?str=2> [access date 27.05.2020]
- Gerent P., *Prawosławie na Dolnym Śląsku w latach 1945–1989* [*Orthodoxy in Lower Silesia in 1945–1989*], Toruń 2007.
- Habura I., Masalski G., *Oświęcenie nowego ikonostasu we wrocławskiej katedrze* [*The Consecration of the new Iconostasis in the Wrocław Cathedral*], <http://diecezjawroclawskoszczecinska.pl/news/display?id=736&fbclid=IwAR1XcAgziTGNJS6DUGesRw4dDhs9SRPuLLmNzEAoSzQEjZaIG7Mtl3AeRg> [access date 26.05.2020].
- Maciejewska B., *Znawcy z całej Polski w obronie dzieła wybitnego artysty, które proboszcz chce usunąć z katedry, bo mu nie odpowiada* [*Experts from All Over Poland in Defence of the Work by an Outstanding Artist, Which the Provost Wants Removed from the Cathedral Because He Finds It Unappealing*], „Gazeta Wyborcza”, 2 July 2019 (online edition).
- Maciejewska B., *Nowosielski pod ochroną. Demontaż ikonostasu w katedrze wstrzymany* [*Nowosielski Protected. The Dismantling of the Iconostasis in the Cathedral Stopped*], „Gazeta Wyborcza” 29 Aug 2019 (online edition).
- Maciejewska B., *Ikonostas w katedrze bez Nowosielskiego, mimo apeli muzealników. W nowym zamontowano cyfrowe wydruki ikon* [*The Iconostasis in the Cathedral without Nowosielski, Despite the Appeals of Museologists. The New One Is Decorated with Digital Prints of Icons*], „Gazeta Wyborcza” 9 Jan 2020 (online edition).
- Parafia Prawosławna Narodzenia NMP w Gródku. Historia* [*The Orthodox Parish of the Nativity of the Virgin Mary in Gródek. History*], <http://www.grodek.cerkiew.pl/historia-1> [access date 26 May 2020].
- Radziukiewicz A., *Gródek nad Supraślą. Z dziejów prawosławnej parafii* [*Gródek on Supraśl. The History of the Orthodox Parish*], Gródek 2011.
- Siemieniec A., *Witraże Adama Stalony-Dobrzańskiego dla cerkwi prawosławnych we Wrocławiu* [*Adam Stalony-Dobrzański's Stained Glass Windows for the Orthodox Churches in Wrocław*], „Sacrum et Decorum” VII, 2014, pp. 104–126.
- Siemieniec A., *Projekty i realizacje witrażowe Adama Stalony-Dobrzańskiego dla warszawskich parafii prawosławnych* [*Adam Stalony-Dobrzański's Projects and Stained-glass Windows for Warsaw Orthodox Parishes*], „Sacrum et Decorum” IX, 2016, pp. 97–127.
- Siemieniec A., *Witraże Adama Stalony-Dobrzańskiego w cerkwi pw. Narodzenia NMP w Gródku* [*The Stained Glass Windows by Adam Stalony-Dobrzański in the Orthodox Church of the Nativity of the Virgin Mary in Gródek*], academic conference “Cenne – Niedocenione. Z badań nad sztuką sakralną i religijną XIX–XXI wieku” [“Valuable Yet Undervalued. On Religious and Sacred Art from the 19th to the 21st Century”], 16–17.11.2017, Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw, University of Rzeszów, awaiting publication.
- Maciejewska B., *Nowosielski pod ochroną. Demontaż ikonostasu w katedrze wstrzymany*, „Gazeta Wyborcza” 29 VIII 2019 (wydanie online).
- Maciejewska B., *Ikonostas w katedrze bez Nowosielskiego, mimo apeli muzealników. W nowym zamontowano cyfrowe wydruki ikon*, „Gazeta Wyborcza” 9 I 2020 (wydanie online).
- Parafia Prawosławna Narodzenia NMP w Gródku. Historia*, <http://www.grodek.cerkiew.pl/historia-1> [dostęp 26.05.2020].
- Radziukiewicz A., *Gródek nad Supraślą. Z dziejów prawosławnej parafii*, Gródek 2011. Siemieniec A., *Witraże Adama Stalony-Dobrzańskiego dla cerkwi prawosławnych we Wrocławiu*, „Sacrum et Decorum” VII, 2014, s. 104–126.
- Siemieniec A., *Projekty i realizacje witrażowe Adama Stalony-Dobrzańskiego dla warszawskich parafii prawosławnych*, „Sacrum et Decorum” IX, 2016, s. 97–127.
- Siemieniec A., *Witraże Adama Stalony-Dobrzańskiego w cerkwi pw. Narodzenia NMP w Gródku*, konferencja naukowa „Cenne – Niedocenione. Z badań nad sztuką sakralną i religijną XIX–XXI wieku”, 16–17 XI 2017, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Uniwersytet Rzeszowski, artykuł złożony do druku.

Bożena Kostuch

Muzeum Narodowe w Krakowie

Monumentalne kompozycje
z łysogórskich płyt ceramicznych
w wystroju budowli sakralnych

DOI: 10.15584/setde.2020.13.6

Ceramika jako materiał artystyczny oraz dekoracyjny obecna jest w architekturze od najdawniejszych czasów. W historycznym polskim budownictwie świeckim i sakralnym możemy natrafić na pojedyncze przykłady zastosowania tego tworzywa. Na naprawdę dużą skalę zaczęto go dopiero wykorzystywać po zakończeniu II wojny światowej. Poszukiwano wówczas materiału niedrogiego, stosunkowo prostego w produkcji, trwałego i łatwego w utrzymaniu, który mógłby zostać użyty w architekturze do dekoracji oraz do tworzenia kompozycji o charakterze monumentalnym. Ceramika miała potrzebne zalety, od 2. połowy lat 40. XX wieku zaczęła więc coraz częściej pojawiać się w polskiej architekturze. Tworzono z niej rzeźby i płaskorzeźby, ale przede wszystkim komponowano mozaiki, do układania których używano też szkła i kamieni lub łączono różne materiały w jednej realizacji. Ceramika oraz mozaiki w polskiej architekturze sakralnej wciąż czekają na swych monografistów. Są oczywiście uwzględniane przy okazji omawiania twórczości poszczególnych artystów czy w tekstach opisujących wyposażenie kościołów, jednak w opracowaniach o charakterze ogólnym wzmiankowane są zdecydowanie rzadziej niż polichromie i witraże. Spośród dzieł omawianych w niniejszym artykule należy przede wszystkim wskazać opracowanie Leszka Makówka *Sztuka sakralna na Górnym Śląsku w II połowie XX wieku. Malarstwo i rzeźba*, który mozaikom oraz tworzącym je artystom poświęcił ważne fragmenty publikacji¹. Z kolei mozaiki w kościołach Tarnowa i okolic uwzględnia „Szlak ceramiczny regionu tarnowskiego”². Bez stworzenia szczegółowego katalogu realizacji i bez przeprowadzenia szeroko

¹ Zob. L. Makówka, *Sztuka sakralna na Górnym Śląsku w II połowie XX wieku. Malarstwo i rzeźba*, Katowice 2008.

² Zob. <https://tiny.pl/7k9g7> (dostęp: 20.04.2020). Warto dodać, że nie znalazła się na nim kaplica Księży Sercanów w Tarnowie, która zostanie opisana w niniejszym artykule.

Bożena Kostuch

National Museum in Kraków

Monumental arrangements of the
Łysa Góra ceramic panels in the
decoration of church buildings

Ceramics as an artistic and decorative material has been present in architecture since the earliest times. However, only isolated examples of using this material can be found in historical Polish secular and ecclesiastical buildings. It was not until after World War II that it began to be used on a very large scale, with the growth of the demand for a material that was inexpensive, relatively simple to manufacture, durable, easy to maintain and which could be used in architecture for decoration and to create monumental compositions. Ceramics had all the required advantages, and from the mid-1940s it began to appear more and more frequently in Polish architecture. It was used to create sculptures and bas-reliefs, but above all to compose mosaics, which were also made of glass and stone or by combining various materials within one work. Ceramics and mosaics in Polish sacred architecture are still waiting for their proper scholarly study. Of course, they are taken into account while discussing works of individual artists or in texts describing the furnishings of churches, yet in general studies they are mentioned much less frequently than murals and stained glass. Among the works discussed in this article, we should first mention Leszek Makówka's study *Sztuka sakralna na Górnym Śląsku w II połowie XX wieku. Malarstwo i rzeźba* [*Church Art of Upper Silesia in the Second Half of the 20th Century. Painting and Sculpture*], a significant part of which is dedicated to mosaics and the artists who created them¹. The mosaics in the churches of Tarnów and its surroundings are included in the “Ceramic Route of the Tarnów Region”². However, without compiling

¹ Cf. L. Makówka, *Sztuka sakralna na Górnym Śląsku w II połowie XX wieku. Malarstwo i rzeźba* [*Church Art of the Upper Silesia in the Second Half of the 20th Century. Painting and Sculpture*], Katowice 2008.

² Cf. <https://tiny.pl/7k9g7> (access date: 20.04.2020). It is worth mentioning that the chapel of the Priests of the Sacred Heart of Jesus in Tarnów, which will be described in this article, was not included.

a detailed catalogue of realisations and carrying out extensive research, it is difficult to analyse the subject in more detail.

It is, however, already worth noting one of the most interesting ceramic materials, namely the panels from the “Kamionka” cooperative in Łysa Góra – the only plant in Poland that specialised in this type of production on a large scale³. The present article may be a contribution to future research on the presence of ceramic realisations in church architecture.

The Łysa Góra ceramic panels appeared in 1960. Made from a mixture of purified red clay and grog, they could be treated as painting or sculpture, combining painting and bas-relief⁴. They were used to decorate elevations and interiors serving various purposes; they also offered the possibility of creating small “ceramic accents” and compositions of several dozen or even several hundred square metres in size. They chiefly appeared in secular buildings, but from the mid-1960s they also began to be used in church architecture. Stations of the Cross or figural bas-reliefs were frequently created from cladding panels. Particular attention should, however, be paid to large and often monumental projects, of which there are only a few known cases in Poland, which are the subject of this article.

The first church building to use the architectural qualities of the panels was the Chapel of the Holy Cross at St Anne’s Church in Piaseczno⁵. It was designed by Leszek Dunin, an architect belonging to the Primate’s Council for the Rebuilding of Warsaw Churches, who in the years 1958–1960 carried out

zakrojonych badań trudno jednak dokonywać głębszych analiz tematu.

Już teraz warto wszakże zwrócić uwagę na jeden z najbardziej interesujących materiałów ceramicznych, jakim były płyty okładzinowe ze Spółdzielni „Kamionka” w Łysej Górze – jedyne zakładu w Polsce, który na szeroką skalę specjalizował się w tego typu produkcji³. Niniejszy artykuł niech będzie przyczynkiem do przyszłych badań nad obecnością realizacji ceramicznych w architekturze sakralnej.

Łysogórskie płyty ceramiczne pojawiły się w przestrzeni publicznej po raz pierwszy w 1960 roku. Wykonywane z mieszanki oczyszczonej gliny czerwonej i szamotu, mogły być opracowywane w sposób malarski bądź rzeźbiarski, łączyć obraz i płaskorzeźbę⁴. Wykorzystywane były do ozdoby elewacji i wnętrz pełniących różne funkcje, umożliwiały tworzenie niewielkich „akcentów ceramicznych” oraz kompozycji liczących kilkadziesiąt, a nawet kilkaset metrów kwadratowych. Dominowały w budownictwie świeckim, od połowy lat 60. XX wieku zaczęły być stosowane również w architekturze sakralnej. Z płyt okładzinowych chętnie tworzone stacje Drogi Krzyżowej czy płaskorzeźby figuralne. Na szczególne zainteresowanie zasługują jednak realizacje o dużej powierzchni i często monumentalnym charakterze, których w całej Polsce znamy jedynie kilka. To właśnie one są tematem niniejszego artykułu.

Pierwszą budowlą sakralną, w której wykorzystano architektoniczne walory płyt, była kaplica Krzyża Świętego przy kościele św. Anny w Piasecznie⁵. Została ona zaprojektowana przez Leszka Dunina, architek-

³ The “Kamionka” co-operative in Łysa Góra was established in 1947, and from 1950 it operated within the structure of the Central Department of Folk and Artistic Industry (CPLiA). In 1951 Bolesław Książek became the artistic manager and chief designer (see note 19), a position he held until the beginning of 1970. The cooperative made decorative and household crockery, and in the 1970s glassware was added to the range of products offered. Łysa Góra also produced ceramic panels for composing mosaics and moulds for lining walls.

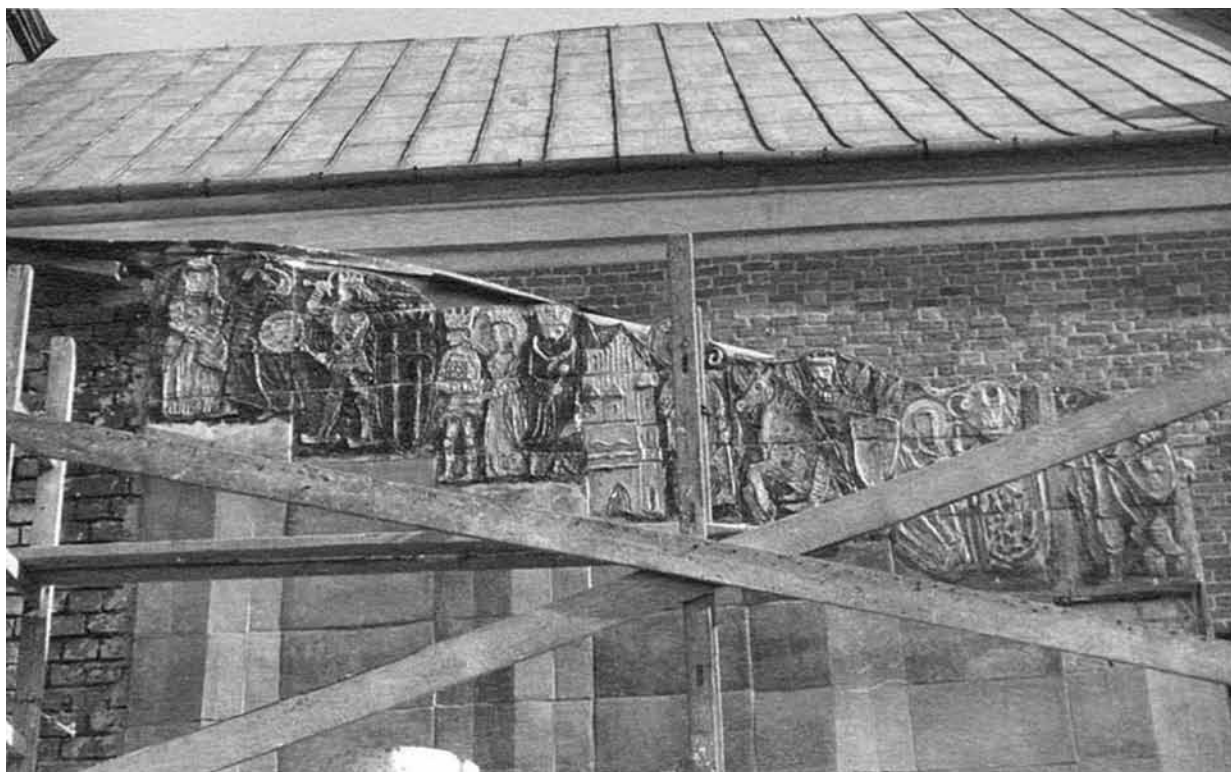
⁴ The basic size of the panel is approximately 32×57 cm. An artistically processed panel could be an individual work, but compositions consisting of many elements were particularly impressive. After the first firing at a temperature of about 820 Celsius, opaque white glaze was applied to the surface, followed by the actual glazing with coloured transparent lead glaze. The next firing took place at a temperature of about 950–1000 Celsius. “Kamionka” had a tunnel kiln, which made it possible to create compositions of large size and continuous character. On the subject of the Łysa Góra cladding panels cf. B. Kostuch, *Kolor i blask. Ceramika architektoniczna oraz mozaiki w Krakowie i Małopolsce po 1945 roku [Colour and Radiance. Architectural Ceramics and Mosaics in Kraków and Małopolska after 1945]*, Kraków 2015, pp. 62–73, 340. Here a detailed bibliography of the subject can also be found.

⁵ The church, burnt down at the beginning of the 16th century, was rebuilt in the mid-16th century in the Gothic-Renaissance style. Its interiors and body were damaged during the Kościuszkowski insurrection and World War I. It was renovated in the interwar period, and also repaired several times after World War II.

³ Spółdzielnia „Kamionka” w Łysej Górze została utworzona w 1947 roku, od 1950 roku działała w strukturze Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego (CPLiA). W 1951 roku kierownikiem artystycznym i głównym projektantem został Bolesław Książek (zob. przyp. 19), sprawował tę funkcję do początku 1970 roku. W spółdzielni wykonywano naczynia dekoracyjne i użytkowe, w latach 70. XX wieku w ofercie pojawiły się wyroby ze szkła. W Łysej Górze produkowano także płytki ceramiczne do komponowania mozaik oraz kształtki do wykładania ścian.

⁴ Podstawowy wymiar płyty to około 32×57 cm. Opracowana artystycznie płyta mogła być dziełem jednostkowym, jednak szczególnie efektowne były kompozycje złożone z wielu elementów. Po pierwszym wypale w temperaturze około 820 stopni na powierzchnię nanoszono kryjące szkliwo białe, po czym następowało szkliwienie właściwe barwnym szkliwem ołowiowym, przezroczystym. Kolejny wypał odbywał się w temperaturze około 950–1000 stopni. „Kamionka” dysponowała piecem tunelowym, który umożliwiał tworzenie kompozycji o dużych rozmiarach i ciągłym charakterze. Na temat łysogórskich płyt okładzinowych zob. B. Kostuch, *Kolor i blask. Ceramika architektoniczna oraz mozaiki w Krakowie i Małopolsce po 1945 roku*, Kraków 2015, s. 62–73, 340. Tu także szczegółowa bibliografia tematu.

⁵ Kościół, spalony w początkach XVI wieku, odbudowano w połowie XVI wieku w stylu gotycko-renesansowym. Jego wnętrza i bryła uległy uszkodzeniom podczas insurekcji kościuszkowskiej oraz I wojny światowej, odnowiony w dwudziestolecu międzywojennym, remontowany także kilkakrotnie po II wojnie.



1. Krzysztof Henisz, okładzina na ścianie kaplicy Krzyża Świętego (montaż kompozycji), 1965, kościół św. Anny, Piaseczno, fot. z archiwum B. Książka

1. Krzysztof Henisz, cladding on the wall of the Holy Cross Chapel (composition assembly), 1965, St Anne's Church, Piaseczno, photograph from B. Książek's archive

ta należącego do Prymasowskiej Rady Odbudowy Kościołów Warszawy, który w latach 1958–1960 przeprowadził regotyzację zewnętrznych murów świątyni. Wnętrze prostokątnej kaplicy wzniesionej jako wotum z okazji Tysiąclecia Chrztu Polski charakteryzowało się prostotą i surowością, a głównym elementem był późnogotycki krucyfiks z początku XVI wieku. Zewnętrzna ściana kaplicy otrzymała kształt trapezoidalny. W 1965 roku pokryto ją zakończoną schodkowo okładziną ceramiczną w gamie błękitu i szarości, zwieńczoną barwnym, figuratywnym fryzem o dynamicznej linii. Montaż okładziny ukończony został w lipcu 1965 roku⁶ [il. 1]. Na łamach tygodnika „Za i przeciw” Anna Krasieńska pisała, że tematem fryzu była „droga Polski od czasów Mieszka do obecnych. Jest tam Batory z Anną Jagiellonką, śluby Jana Kazimierza, Sobieski pod Wiedniem, kosynierzy, rok 1863, kapelan wojskowy itd., wszystko barwne

restoration of the external walls of the church in the Gothic style. The interior of the rectangular chapel, built as a votive offering on the occasion of the Millennium of the Baptism of Poland, was characterised by simplicity and austerity, and its main element was a late Gothic crucifix from the early 16th century. The outer wall of the chapel was given a trapezoidal shape. In 1965 it was covered with a stair-shaped ceramic panelling in a range of blues and greys and crowned with a colourful figurative frieze of dynamic lines. The work on the panelling was completed in July 1965⁶ [fig. 1]. In the weekly magazine “Za i przeciw” Anna Krasieńska wrote that the theme of the frieze was “Poland’s journey from the times of Mieszko to the present day. It features Batory with Anna Jagiellon, the vows of Jan Kazimierz, Sobieski at Vienna, the Scythemen, the year 1863, a military chaplain, etc., all colourful and interestingly profiled.

⁶ Ceramiczna okładzina „po raz pierwszy została zastosowana w sztuce sakralnej. Podobne ściany, tylko abstrakcyjne, zrobiłem w Szkole Pielęgniarek w Lublinie i w Domu Towarowym «Merkury» na Żoliborzu oraz w pewnej willi prywatnej”, mówił Krzysztof Henisz, autor realizacji, Annie Krasieńskiej – zob. A. Krasieńska, *Współczesna sztuka sakralna. Ceramika w przestrzeni*, „Za i przeciw” 1965, nr 43, s. 16.

⁶ The ceramic cladding “was used in church art for the first time. I made similar walls, but with abstract patterns in the Nursing School in Lublin, in the Merkury Department Store in Żoliborz and in a private villa”, said Krzysztof Henisz, the author of the project, to Anna Krasieńska. – cf. A. Krasieńska, *Współczesna sztuka sakralna. Ceramika w przestrzeni* [Contemporary Church Art. Ceramics in Space], „Za i przeciw” 1965, no. 43, p. 16.

It is framed by the Primate's coat of arms"⁷. The author of the composition was Krzysztof Henisz⁸, one of the co-authors of the so-called "ceramic experiment" in 1960 involving the use of Łysa Góra panels for architectural decoration, about which he said the following: "the idea of large sculpted and painted ceramic panels used in architecture as cladding and decoration was conceived here [i.e. in Łysa Góra]", "they are sculpted in wet, grog clay, then fired, coloured glazes tinted with metal oxides are put on the bisque – and then back into the kiln". Such ceramic panels "replace stone panels, are easier to work with, multi-coloured and twice as cheap. They are also superior to mosaics, which always give the impression of being painted and which, though coloured, seem flat. The ceramics are three-dimensional, have the gravity of stone sculpture and organise space"⁹. Unfortunately, the chapel has not survived to our times. It was demolished in 1998 and a new one, with a different architectural design, was built in its place.

The millennium of the Baptism of Poland was marked by another monumental work made from panels from Łysa Góra – four large ceramic tableaux by Norbert Paprotny¹⁰ in St. Florian's Church in Chorzów [fig. 2]. They were financed by the worshippers and consecrated by Bishop Herbert Bednorz on 20 November 1966¹¹. The artist recalled that at the time, he was disturbed by the problem of the rapid

i ciekawie profilowane. Klamrą jest herb Prymasa"⁷. Autorem kompozycji był Krzysztof Henisz⁸, jeden ze współtwórców tak zwanego „ceramicznego eksperymentu” z 1960 roku polegającego na wykorzystaniu łysogórskich płyt do ozdoby architektury, o którym tak opowiadał: „powstała tu [w Łysej Górze – autor] myśl dużych płyt ceramicznych rzeźbionych i malowanych, stosowanych w architekturze jako okładzina i dekoracja”, „rzeźbi się w mokrej, szamotowej glinie, potem wypala na biskwit, kładzie się kolorowe glazury barwione tlenkami metali – i znowu w piec”, takie płyty ceramiczne „zastępują płyty kamienne, są łatwiejsze w obróbce, różnobarwne i dwukrotnie tańsze. Górują też nad mozaiką, która zawsze sprawia wrażenie malarstwa, choć barwna, jest płaska. A one są trójwymiarowe, mają powagę rzeźby kamiennej i organizują przestrzeń"⁹. Kaplica, niestety, nie przetrwała do naszych czasów. Została rozebrana w 1998 roku, a na jej miejscu wzniesiono nową, o odmiennym kształcie architektonicznym.

Z milenium Chrztu Polski związana była kolejna monumentalna realizacja wykonana z łysogórskich płyt – cztery wielkie obrazy ceramiczne autorstwa Norberta Paprotnego¹⁰ w kościele św. Floriana w Chorzowie [il. 2]. Zostały one ufundowane przez wiernych i poświęcone przez biskupa Herberta Bednorza 20 listopada 1966 roku¹¹. Artysta wspominał, że w tamtym czasie nurtował go problem szybkiej degradacji malarstwa sakralnego na zanieczyszczonym Śląsku, dlatego też gdy ówczesny proboszcz ksiądz Konrad Szweda zwrócił się do niego z prośbą o wykonanie malow-

⁷ Ibidem.

⁸ Krzysztof Henisz (1914–1978) – studied at the Academy of Fine Arts in Kraków and Warsaw, graduated in 1939. He pursued easel and monumental painting, printmaking and book design. He created his ceramic large-plate compositions in Łysa Góra (e.g. Lublin, Nursing and Midwifery School; Gliwice, Technician's House; Warsaw, Merkury Department Store; Tarnobrzeg, the buildings of the Siarkopol factory) and in Jan Misiak's workshop in Wawer (e.g. Toruń, building of the Vice-Chancellor's Office of the University of Toruń).

⁹ Kraszińska 1965, as in footnote 6, p. 16.

¹⁰ Norbert Paprotny (1928–2018) – studied at the Academy of Fine Arts in Kraków, graduating in 1959. He created mural paintings and monumental ceramics, composed mosaics, and designed stained glass windows. He was the only artist among those mentioned in this article who specialised in church art. His works were found in about 20 churches in Silesia: murals, among others, at the Franciscan Church in Panewniki, St. Anne's in Zabrze, Our Lady of Sorrows in Zabrze as well as in Bujaków, Kokoszyce, and Chwałowice; his mosaics were at the Salvatorians in Mikołów and St. Joseph's in Zabrze. From 1972, he lived in Switzerland. On the subject of Paprotny cf. H. Pyka, *Trzynastcie lat wolnego artysty Norberta Paprotnego [Thirteen Years of the Free Artist Norbert Paprotny]*, in: *Ziemia Śląska [The Silesian Region]*, vol. 6, ed. L. Szaraniec, Katowice 2005, pp. 377–395.

¹¹ J. Kiedos, A. Brzytwa, *Świadectwo śląskiego kapłana. Życie księdza Konrada Szwedę w 100-lecie urodzin [The Testimony of the Silesian Priest. The Life of Fr. Konrad Szweda on the 100th Anniversary of His Birthday]*, Katowice-Rybnik 2012, p. 107. Efforts to build a church began before the outbreak of the Second World War, with the plans of the temple made by Witold Kłębkowski. The construction, which began in 1947, was stopped twice by the authorities. The consecration took place on 28 and 29 October 1961, and the furnishing of the church continued through the 1960s.

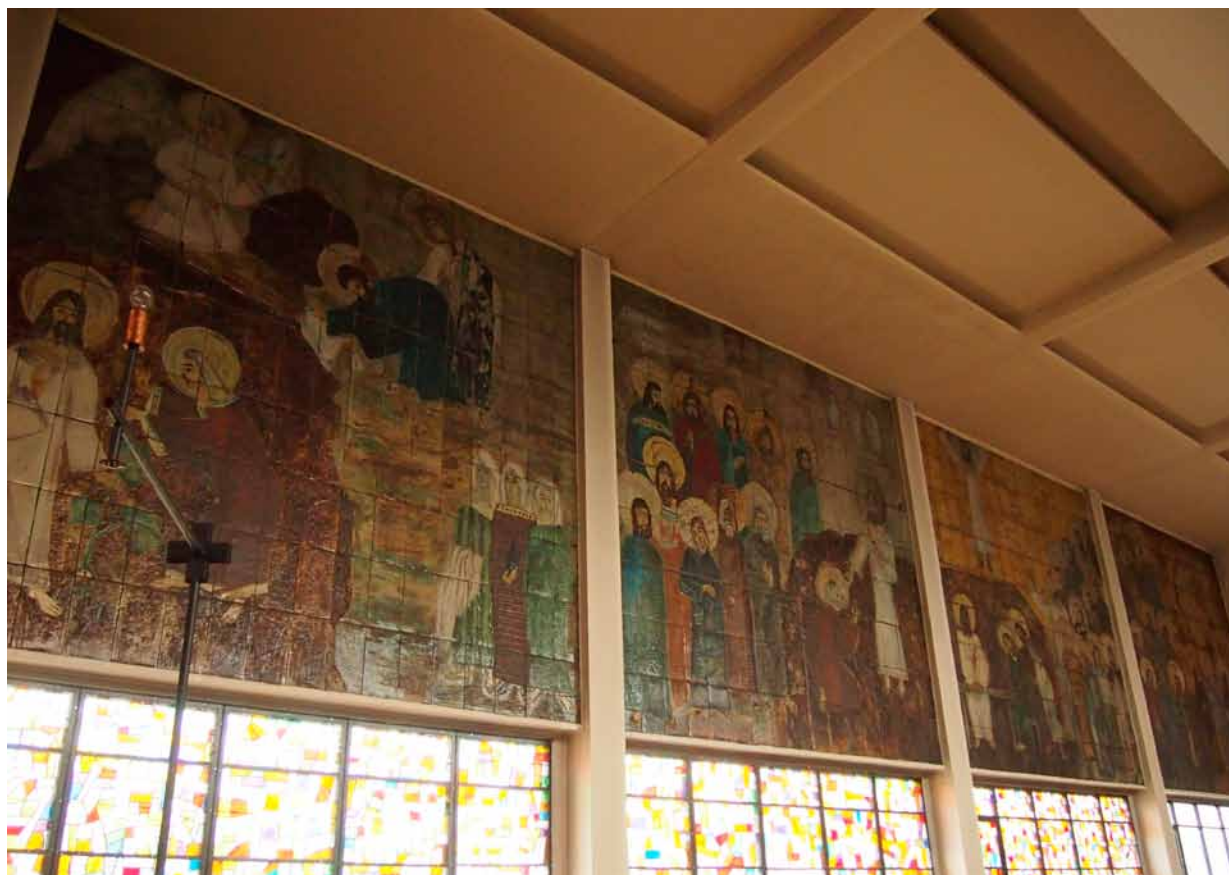
⁷ Ibidem.

⁸ Krzysztof Henisz (1914–1978) – studiował na ASP w Krakowie i w Warszawie, dyplom 1939. Uprawiał malarstwo sztalugowe i monumentalne, grafikę warsztatową i książkową. Swe ceramiczne kompozycje wielkopłytkowe realizował w Łysej Górze (np. Lublin, szkoła pielęgniarek i położnych; Gliwice, Dom Technika; Warszawa, dom handlowy Merkury; Tarnobrzeg, budynki zakładu Siarkopol) oraz u Jana Misiaka w Wawrze (np. Toruń, budynek Rektoratu UMK).

⁹ Kraszińska 1965, jak przyp. 6, s. 16.

¹⁰ Norbert Paprotny (1928–2018) – studiował na ASP w Krakowie, dyplom 1959. Uprawiał malarstwo ścienne i ceramikę monumentalną, komponował mozaiki, projektował witraże. Był jedynym spośród artystów wymienionych w niniejszym artykule, który specjalizował się w sztuce sakralnej. Jego prace znajdowały się w około 20 kościołach na Śląsku: polichromie m.in. u Franciszkanów w Panewnikach, św. Anny w Zabrzu, Matki Bożej Bolesnej w Zabrzu oraz w Bujakowie, Kokoszycach, Chwałowicach, a mozaiki u Salvatorianów w Mikołowie i św. Józefa w Zabrzu. Od 1972 mieszkał w Szwajcarii. Na temat Paprotnego zob. H. Pyka, *Trzynastcie lat wolnego artysty Norberta Paprotnego*, w: *Ziemia Śląska*, t. 6, red. L. Szaraniec, Katowice 2005, s. 377–395.

¹¹ J. Kiedos, A. Brzytwa, *Świadectwo śląskiego kapłana. Życie księdza Konrada Szwedę w 100-lecie urodzin*, Katowice-Rybnik 2012, s. 107. Starania o budowę kościoła rozpoczęto przed wybuchem II wojny, plany świątyni wykonał Witold Kłębkowski. Budowa rozpoczęta w 1947 roku była dwukrotnie wstrzymywana przez władze. Konsekracja odbyła się 28 i 29 października 1961 roku, wyposażanie kościoła kontynuowano przez całe lata 60. XX wieku.



2. Norbert Paprotny, kompozycje związane z Chrystusem po Jego zmartwychwstaniu, 1966, kościół św. Floriana, Chorzów, fot. B. Kostuch

2. Norbert Paprotny, compositions related to Christ after his resurrection, 1966, St Florian's Church, Chorzów, photo B. Kostuch

del, zaproponował mu realizację malarstwa w trwałej technice, na płytach ceramicznych¹². Tematyka kompozycji obejmuje sceny związane z Chrystusem od Jego zmartwychwstania do zesłania Ducha Świętego. Norbert Paprotny umieścił je w czterech sięgających sufitu polach przedzielonych lizenami, znajdujących się ponad oknami lewej ściany nawy głównej, na wysokości od 8 do 13 m. W pierwszym polu ukazane zostały wydarzenia rozgrywające się tuż po zmartwychwstaniu Jezusa. Rozpoczyna je przedstawienie „Noli me tangere”. W lewej dolnej części artysta umieścił postacie Chrystusa jako ogrodnika i padającej przed Nim na kolana Marii Magdaleny; zaś w prawym dolnym rogu trzy niewiasty, które przyszły namaścić ciało Zbawiciela. Nad nimi, u góry, usytuował anioła siedzącego na kamieniu odsuniętym z grobu i wskazującego pusty grób apostołom – Piotrowi unoszącemu płótno i stojącemu za nim Janowi¹³.

¹² Mail Norberta Paprotnego do autorki artykułu z 2 kwietnia 2016 roku.

¹³ Paprotny zaczerpnął sceny z Ewangelii wg św. Mateusza (Anioł siedzący na kamieniu grobowym, Mt 28, 2) oraz z Ewangelii wg św. Jana (Piotr i Jan u grobu, J 20, 6–8; Chrystus ukazujący się Marii Magdalenie jako ogrodnik, J 20, 14–18).

deterioration of church painting in polluted Silesia, which is why when he was approached by the then parish priest, Father Konrad Szweda, with a request for paintings, he offered to create them using a durable technique, on ceramic panels¹². The subjects of the composition include scenes related to Christ, from his Resurrection to Pentecost. Norbert Paprotny placed them in four ceiling-high fields divided by lesenes, situated above the windows of the left wall of the nave at a height of 8 to 13 metres. The first field depicts the events taking place just after the Resurrection of Jesus. It begins with the representation “Noli me tangere”. In the lower left part, the artist placed the figures of Christ as the gardener and Mary Magdalene, kneeling before him; in the lower right corner, the three women who came to anoint the Saviour's body. Above them, at the top, he placed an angel sitting on the stone removed from the tomb and pointing out the empty tomb to the apostles – Peter lifting the cloth and John standing behind¹³.

¹² Norbert Paprotny's e-mail to the present author of 2 April 2016.

¹³ Paprotny used scenes from the Gospel of Matthew (Angel sitting on the tomb stone, Mt 28: 2) and from the Gospel of John

The next scene takes place in an interior, as indicated by the three arched windows. On the right is Christ showing his wounds, Thomas is kneeling in front of him and the other ten are huddled to the left. Paprotny thus presented the event described in St John's Gospel as the second appearance of Jesus to the apostles eight days after his resurrection¹⁴. The third scene shows the Supper at Emmaus. On the lower left, it shows Christ seated behind the table blessing the bread and the two disciples at the shorter side of the table; and on the right, a group of apostles in three rows and Jesus ascending to heaven (top left)¹⁵. The last of the images shows the Pentecost. The twelve apostles are accompanied by the Virgin Mary dressed in a grey robe and wearing a white veil on her head, with the Dove on the upper right.

The artist described his work as follows:

In Kamionka in Łysa Góra, with the help of my friend Bolesław Książek, I began to carry out my commission. It was the first time I had encountered the difficulty of such a task: The slabs of still damp clay, 50×35 cm in size, laid on the floor in a large hall gave me a surface of 5×5 m, or 25 m² of spread damp clay. In order to draw the figural composition according to the design I decided to set up a ladder and standing on it with a long pole of bamboo I started to draw the individual figures in relief in the wet clay. After this procedure I moved the slabs away making paths in the area. Only in this set-up could I work out the drawing of the figures in relief and structurally. After drying and numbering the slabs, the first firing of the slabs took place. Then, I arranged the plates on the floor according to the numbering, taking into account the paths between the plates. Only now did the "magic" work begin, with a lot of help from Bolesław Książek. Painting the colour composition with grey glazes. The glazes poured into buckets are almost all of different shades of grey. The buckets are labelled with colour descriptions. The true colour of the painted panels is revealed after firing. This is always a moment of great tension. The slabs come out of the kiln separately and are very beautiful in themselves. But to see the effect of the whole composition, we laid a 5×5 m square in the courtyard of Kamionka and from the second floor we got an overall impression of the image¹⁶.

After transporting the panels to Chorzów, they were once again laid out according to their numbering, after which Norbert Paprotny began assem-

(Peter and John at the grave, Jn 20: 6–8; Jesus appearing to Mary Magdalene as a gardener, Jn 20: 14–18).

¹⁴ Cf. Gospel of John, Jn 20: 26–29.

¹⁵ Cf. Gospel of Luke, Lk 24: 30; 24: 51.

¹⁶ E-mail of Norbert Paprotny to the present author of 11 February 2016.

Kolejna scena rozgrywa się we wnętrzu, na co wskazują trzy zamknięte półkoliście okna. Z prawej stoi Chrystus ukazujący rany, przed Nim kłęczący Tomasz, pozostałych Dziesięciu tłoczy się po lewej. Paprotny przedstawił więc wydarzenie opisane w Ewangelii według św. Jana jako drugie ukazanie się Jezusa apostołom po ośmiu dniach od zmartwychwstania¹⁴. Scena trzecia obejmuje Wieczerzę w Emaus. Po lewej stronie u dołu przedstawia Chrystusa siedzącego za stołem i błogosławiącego chleb oraz dwóch uczniów przy krótszym boku stołu; po prawej zaś grupę apostołów w trzech rzędach oraz Jezusa unoszącego się do nieba (u góry, po lewej)¹⁵. Ostatni z obrazów ukazuje zesłanie Ducha Świętego. Dwunastu apostołom towarzyszy Maryja w szarej szacie i białym welonie na głowie, a po prawej u góry widnieje gołębicą.

Artysta tak opisał swą pracę:

W Kamionce w Łysej Górze przy pomocy mojego przyjaciela Bolesława Książka rozpocząłem wykonywać moje zlecenie. Po raz pierwszy spotkałem się z trudnością takiego zadania: płyty z wilgotnej jeszcze gliny o wymiarze 50×35 cm ułożone w dużej sali na podłodze dały mi płaszczyznę 5×5 m, czyli 25 m² leżącej wilgotnej gliny. Aby rozrysować kompozycję figuralną według projektu postanowiłem ustawić drabinę i długim bambusem z góry zacząłem rozrysowywać poszczególne figury reliefowo w mokrej glinie. Po tym zabiegu odsunąłem płyty robiąc ścieżki w polu. Dopiero w takim układzie mogłem opracowywać rysunek figur reliefowo i strukturalnie. Po wysuszeniu i numeracji płyt nastąpiło pierwsze wypalanie płyt. Po czym płyty ułożyłem na podłodze według numeracji, uwzględniając ścieżki między płytami. Dopiero teraz zaczęła się „czarodziejska” praca z dużą pomocą Bolesława Książka. Malowanie kompozycji barwnej, szarymi glazurami. Glazury rozmieszane w wiadrach są prawie wszystkie o różnych odcieniach szarości. Wiadra posiadają opisany kolor. Prawdziwy kolor pomalowanych płyt ujawnia się po wypaleniu. Jest to zawsze moment wielkiego napięcia. Płyty wychodzą z pieca pojedynczo i są same w sobie bardzo piękne. Lecz aby zobaczyć efekt całej kompozycji, ułożyliśmy pole 5×5 m na podwórku Kamionki i z drugiego piętra odbieraliśmy wrażenie całości obrazu¹⁶.

Po przewiezieniu płyt do Chorzowa zostały one po raz kolejny rozłożone według numeracji, po czym Norbert Paprotny rozpoczął montaż obrazów z rusztowania. Artysta nazywał swe prace „obrazami na płytach ceramicznych”. Rzeczywiście, zostały one opracowane

¹⁴ Zob. Ewangelia wg św. Jana, J 20, 26–29.

¹⁵ Zob. Ewangelia wg św. Łukasza, Łk 24, 30; 24, 51.

¹⁶ Mail Norberta Paprotnego do autorki artykułu z 11 lutego 2016 roku.



3. Norbert Paprotny, *Wieczera w Emaus* (fragment), 1966, kościół św. Floriana, Chorzów, fot. B. Kostuch

3. Norbert Paprotny, *The Supper at Emmaus*, (fragment), 1966, St Florian's Church, Chorzów, photo B. Kostuch

przede wszystkim w sposób malarski. W kolorystyce dominują stonowane barwy ugrów i kremowe, zieleń oraz rdzawe brązy. Poszczególne fragmenty, a także szczegóły kompozycji zostały podkreślone rytmem oraz reliefem. Rysunek charakteryzuje się lekkimi uproszczeniami, dzięki czemu jest bardziej czytelny i wyrazisty [il. 3]. Jak zauważył Leszek Makówka: „ciągłość narracji przypomina ściennie malarstwo średniowieczne. Poszczególne sceny następują po sobie bądź mamy do czynienia ze spiętrzeniem planów. Wyróżnikiem różnych odniesień biblijnych w jednym obrazie są budowane kolorem strefy”¹⁷.

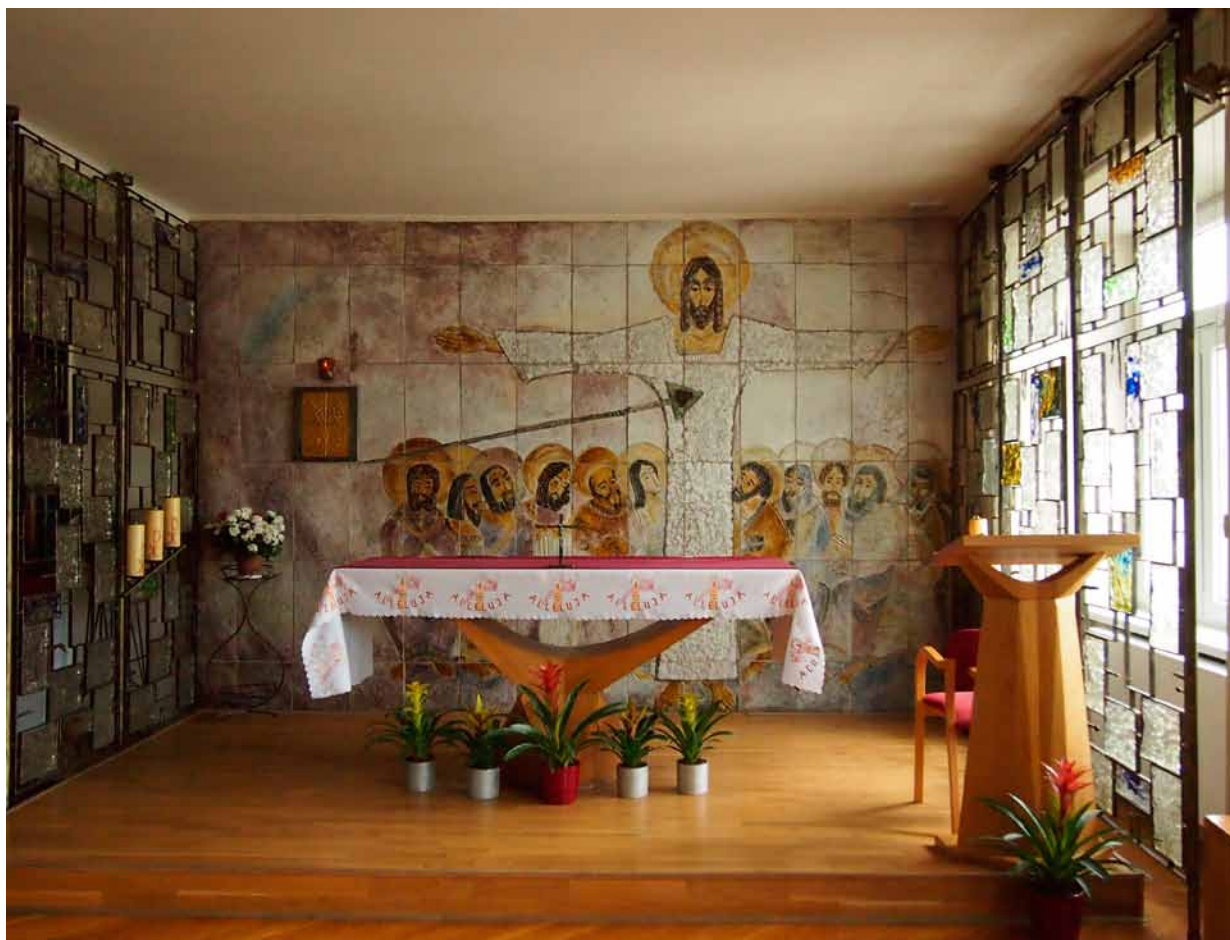
Rok później Norbert Paprotny zaprojektował wnętrze kaplicy w domu Zgromadzenia Księżąt Najświętszego Serca Jezusowego w Tarnowie. Całą ścianę za stołem ołtarzowym pokryła kompozycja z łysogórskich płyt przedstawiająca wielką postać Chrystusa stojącego wśród apostołów. Grupa zajmuje dwie trzecie ściany, biegnąc od prawej strony

bling the paintings from the scaffolding. The artist called his works “paintings on ceramic panels”. Indeed, they were developed primarily in a painterly manner. The colour scheme is dominated by muted ochre and cream colours, greens and rusty browns. Particular fragments as well as details of the composition were highlighted with grooves and reliefs. The characteristic feature of the design is its subtle simplification, which makes it more legible and expressive [fig. 3]. As Leszek Makówka observed, “the continuity of the narrative is reminiscent of medieval wall painting. Individual scenes follow one another or there is a cluster of scenes. Various biblical references within one painting are distinguished by being placed in zones of different colour”¹⁷.

One year later Norbert Paprotny designed the interior of the chapel in the house of the Priests of the Sacred Heart of Jesus in Tarnów. The entire wall behind the altar table is covered with a composition of

¹⁷ Makówka 2008, jak przyp. 1, s. 277.

¹⁷ Makówka 2008, as in footnote 1, p. 277.



4. Norbert Paprotny, *Ostatnia Wieczerza*, 1967, kaplica w domu Zgromadzenia Księży Sercanów, Tarnów, fot. B. Kostuch

4. Norbert Paprotny, *The Last Supper*, 1967, the chapel in the home of the Priests of the Sacred Heart of Jesus, Tarnów, photo B. Kostuch

Łysa Góra panels depicting the great figure of Christ standing among the apostles. The group occupies two thirds of the wall, running from the right side towards the centre, while the part on the left is empty – there is only a niche for the tabernacle and the chancel lamp above it [fig. 4]. Christ's arms are outstretched, and he is dressed in a white robe with his heart clearly marked with an arrowhead, the tip of which touches the tabernacle. The figures of the apostles are individualised, with the beardless St John standing out among them. The scene depicting the appearance of the risen Christ to the eleven apostles is at the same time connected with the cult of the Sacred Heart of Jesus as the source of God's love for people transmitted through the Eucharist. This is symbolised by the arrow connecting his heart and the tabernacle. The composition was realised in a range of light colours, with the dominance of white, grey and delicate pink and accents of blue, yellow, ochre and brown. The wall is a painterly work, and its individual fragments show brush strokes with which the glaze was spread,

ku środkowi, część po lewej jest pusta – umieszczono tam jedynie wnękę na tabernakulum i znajdującą się ponad nim wieczną lampkę [il. 4]. Chrystus ma rozłożone ręce, odziany jest w białą szatę, na której wyraźnie zaznaczone zostało serce ugodzone grotem strzały, której koniec dotyka tabernakulum. Postacie apostołów zostały indywidualnie scharakteryzowane. Wyróżnia się wśród nich św. Jan bez zarostu na twarzy. Scena przedstawiająca ukazanie się zmartwychwstałego Chrystusa jedenastu apostołom wiąże się zarazem z kultem Najświętszego Serca Jezusowego jako źródła miłości Boga do ludzi przekazywanej przez Eucharystię. Symbolizuje to strzała łącząca Jego serce i tabernakulum. Kompozycja zrealizowana została w jasnej gamie barw, z dominacją bieli, szarości i delikatnego różu oraz z akcentami błękitu, żółcieni, ugru i brązu. Ściana jest pracą malarzką, w poszczególnych fragmentach widać pociągnięcia pędzla, którym rozprowadzane było szkliwo, towarzyszy im reliefowe opracowanie detali. Na tylnej ścianie kaplicy artysta umieścił ceramiczny fryz



5. Norbert Paprotny, *Droga Krzyżowa*, 1967, kaplica w domu Zgromadzenia Księży Sercanów, Tarnów, fot. B. Kostuch

5. Norbert Paprotny, *Stations of the Cross*, 1967, the chapel in the home of the Priests of the Sacred Heart of Jesus, Tarnów, photo B. Kostuch

z Drogą Krzyżową¹⁸ [il. 5]. Przy realizacji ceramiki z Norbertem Paprotnym współpracował Bolesław Książek¹⁹, który także montował obie kompozycje.

Ściana w kaplicy Księży Sercanów została zrealizowana w okresie zmian zachodzących w liturgii, gdy – według zaleceń Soboru Watykańskiego II – wprowadzane były nowe zasady organizacji wnętrza sakralnych. W myśl zatwierdzonej w 1963 roku i obowiązującej od następnego „Konstytucji o liturgii świętej”, której VII rozdział poświęcony był sztuce sakralnej i sprzętom liturgicznym, malarstwo, rzeźba i rzemiosło artystyczne powinny być podporządkowane architekturze, a wspólnie służyć liturgii. Ogólne dyrektywy Soboru odnoszące się do urządzenia wnętrza kościelnego otrzymały bardziej szczegółowe uzupełnienie w rozdziale V „Instrukcji do należytego wprowadzenia w życie *Konstytucji o świętej liturgii*” podpisanej 26 września 1964 roku, a obowiązującej od 7 marca 1965 roku²⁰. Sobór podkreślił z jednej stro-

accompanied by relief details. On the back wall of the chapel the artist placed a ceramic frieze with the Stations of the Cross¹⁸ [fig. 5]. Norbert Paprotny was assisted in the realisation of the ceramics by Bolesław Książek¹⁹, who also installed both compositions.

The wall in the chapel of the Priests of the Sacred Heart was built at a time of changes in the liturgy, when – according to the recommendations of the Second Vatican Council – new rules for the arrangement of sacred interiors were being introduced. According to the “Constitution on the Sacred Liturgy”, approved in 1963 and effective from the following year, which addressed in Chapter VII the issues of sacred art and liturgical furnishings, painting, sculpture and decorative arts should be subordinate to architecture and collectively serve the liturgy. The general directives of the Council concerning the interior decoration of the Church received a more detailed supplement in Chapter V of the “Instruction for the Right Application of the Constitution on the Sacred Liturgy of the Second Vatican Council” signed on 26 September 1964 and

¹⁸ 6 stycznia 1968 roku biskup Jerzy Ablewicz, ordynariusz Diecezji Tarnowskiej, „dokonał erekcji nowej Drogi Krzyżowej, której obrazy są wykonane z ceramiki łysogórskiej przez prof. Bolesława Książka a projektowane przez inżyniera plastyka Norberta Paprotnego z Zabrze”. Zostało wówczas poświęcone także nowe tabernakulum, a książd biskup „odprawił Mszę św. koncelebrowaną [...] przy nowym ołtarzu i twarzą do wiernych”, za: Archiwum Księży Sercanów w Tarnowie, Protokoły z 25.01.1968 roku, nlb.

¹⁹ Bolesław Książek (1911–1994) – ceniony ceramik, kierownik artystyczny Spółdzielni „Kamionka” w Łysej Górze, projektant i twórca ceramiki dekoracyjnej i użytkowej, autor i współautor licznych realizacji architektonicznych.

²⁰ *Konstytucja o liturgii świętej*, rozdz. VII: *Sztuka sakralna i sprzęty liturgiczne*, w: *Wprowadzenie do liturgii, praca zbiorowa*, Poznań–Warszawa–Lublin 1967, s. 603–604; *Instrukcja do należy-*

¹⁸ On 6 January 1968 Bishop Jerzy Ablewicz, Ordinary of the Diocese of Tarnów, “inaugurated the new Stations of the Cross, the images of which are made of Łysa Góra ceramics by Prof Bolesław Książek and designed by Norbert Paprotny, a design engineer from Zabrze”. The new tabernacle was also consecrated and the Bishop “celebrated Holy Mass concelebrated [...] at the new altar and facing the congregation”, quoted after the archive of the Priests of the Sacred Heart in Tarnów, Protocols of 25.01.1968, n.pag.

¹⁹ Bolesław Książek (1911–1994) – a respected ceramist, artistic director of the “Kamionka” cooperative in Łysa Góra, designer and creator of decorative and applied ceramics, author and co-author of numerous architectural works.

in effect from 7 March 1965²⁰. The Council stressed the communal character of the liturgy as well as its Christocentricity. Among the recommendations of the “Instruction” were: moving the altar away from the wall and placing it closer to the centre of the church, so it would be possible to walk around it and celebrate the liturgy facing the congregation, or placing the chairs for the celebrants in such a way that everyone could see them. The “Constitution” and “Instruction” referred directly to newly built churches. According to these documents, church space was to be unified to ensure the unity of the gathering of the worshippers, although it should also be divided into differentiated zones performing different functions. The church should also have one dominant feature – the free-standing altar. Moreover, sacred art present in the church was to be characterised by economy of artistic expression, solemnity, dignity as well as noble simplicity and beauty. Devoid of splendour, it should be in keeping with faith, piety and iconographic traditions, and at the same time clear and comprehensible. Original, and not imitative, it should refer to the era in which it is created, and be of high artistic value. It was also recommended to put an end to literal illustration and anecdotalism in sacred art, as well as to the proliferation of saints’ images. The post-Council arguments also indicated the need to introduce a new kind of symbolism – “symbolism of form and material”. In the case of older churches, consideration was given to the role of the existing great altar and the harmonious combination of old and new. The necessity of clearing the churches of what was unnecessary, tacky and of no great artistic value, and of preserving what was valuable, was emphasised²¹.

The recommendations of the Second Vatican Council were followed in the interior of St Anne’s Church in Świerklany near Rybnik, built in the interwar period, for which the ceramics were made by Norbert Paprotny. This church was modernised between 1967–1968 following the new liturgical recom-

²⁰ *Konstytucja o liturgii świętej* [*Constitution on the Sacred Liturgy*], chapter VII: *Sztuka sakralna i sprzęty liturgiczne* [*Sacred Art and Sacred Furnishings*], in: *Wprowadzenie do liturgii* [*Introduction to Liturgy*], collective work, Poznań–Warszawa–Lublin 1967, pp. 603–604; *Instrukcja do należytego wprowadzenia w życie Konstytucji o świętej liturgii* [*Instruction for the Right Application of the Constitution on the Sacred Liturgy of the Second Vatican Council*] chapter V: *Należyte budowanie kościołów i ołtarzy ułatwiające wiernym aktualne uczestnictwo* [*Designing Churches and Altars to Facilitate Active Participation of the Faithful*], ibidem, pp. 624–626.

²¹ J.S. Pasierb, *Zagadnienie nowoczesnej sztuki kościelnej w świetle Konstytucji o liturgii* [*The issues of modern church art in the light of the Constitution on Liturgy*], in: *Wprowadzenie do liturgii 1967*, as in footnote 20, pp. 518–533; J. Popiel TJ, *Wnętrze kościoła w świetle odnowionej liturgii* [*Church interior in the light of the renewed liturgy*], ibidem, pp. 534–549; idem, *Problematyka duszpasterska sztuki chrześcijańskiej* [*Pastoral issues in Christian art*], ibidem, pp. 550–562.

ny wspólnotowy charakter liturgii, z drugiej zaś jej chrystocentryzm. Wśród zaleceń „Instrukcji” znalazły się m.in.: odsunięcie ołtarza od ściany i umieszczenie go bliżej centrum świątyni, by możliwe było jego obejście i sprawowanie liturgii twarzą do wiernych, czy umiejscowienie krzeseł dla celebransów w taki sposób, żeby widzieli je wszyscy. „Konstytucja” i „Instrukcja” odnosiły się w bezpośredni sposób do nowo budowanych kościołów. Wedle tych dokumentów świątynie miały być jednoprzestrzenne, aby zapewnić nierozłączność zgromadzenia wiernych, z tym że przestrzeń ta miała być zróżnicowana w zależności od pełnionej funkcji oraz podzielona na strefy. Kościół powinien mieć też jedną dominantę – wolno stojący ołtarz. Z kolei sztuka sakralna obecna w świątyni miała charakteryzować się oszczędnością środków wyrazu artystycznego, powagą, godnością oraz szlachetną prostotą i pięknem. Pozbawiona przepychu, powinna być zgodna z wiarą, pobożnością i tradycjami ikonograficznymi, a przy tym czytelna i zrozumiała. Oryginalna, a nie naśladowcza, miała nawiązywać do epoki, w której powstaje, oraz prezentować wysoki poziom artystyczny. Zalecano także zerwanie z dosłowną ilustracyjnością i anegdotycznością sztuki sakralnej oraz mnożeniem wizerunków świętych. W rozważaniach posoborowych wskazywano też potrzebę wprowadzenia nowego rodzaju symbolizmu – „symbolizmu formy i materiału”. W przypadku starszych kościołów zastanawiano się nad rolą istniejącego wielkiego ołtarza oraz harmonijnym połączeniem starego i nowego. Zwrócono uwagę na konieczność oczyszczenia świątyni z tego, co zbędne, tandetne i nieprzedstawiające większej wartości artystycznej, a zachowania tego, co wartościowe²¹.

Zaleceniom Soboru Watykańskiego II podporządkowano wnętrze wzniesionego w okresie międzywojennym kościoła św. Anny w Świerklanach koło Rybnika, dla którego ceramikę wykonał Norbert Paprotny. Świątynia ta została zmodernizowana w latach 1967–1968 według nowych zaleceń liturgicznych²². Warto wspomnieć o tej realizacji, gdyż została ona zasłonięta przed kilkunastoma laty. Podczas

tego wprowadzenia w życie „Konstytucji o świętej liturgii”, rozdz. V: *Należyte budowanie kościołów i ołtarzy ułatwiające wiernym aktualne uczestnictwo*, ibidem, s. 624–626.

²¹ J.S. Pasierb, *Zagadnienie nowoczesnej sztuki kościelnej w świetle Konstytucji o liturgii*, w: *Wprowadzenie do liturgii 1967*, jak przyp. 20, s. 518–533; J. Popiel TJ, *Wnętrze kościoła w świetle odnowionej liturgii*, ibidem, s. 534–549; idem, *Problematyka duszpasterska sztuki chrześcijańskiej*, ibidem, s. 550–562.

²² Drewniany kościół znajdujący się w Świerklanach splanął w 1928 roku, od razu przystąpiono do budowy murowanej świątyni, w której pierwszą mszę odprawiono już w 1930 roku. W 1931 roku zamontowano ołtarz główny św. Anny. W 1948 roku na ścianach prezbiterium pojawiły się malowidła. Za: Parafia św. Anny w Świerklanach: www.swierklany.com.pl; zakładka: historia (dostęp: 8.01.2020).



6. Norbert Paprotny, *Ostatnia Wieczerza*, 1968, kościół św. Anny, Świerklany, fot. z archiwum N. Paprotnego

6. Norbert Paprotny, *The Last Supper*, 1968, St Anne's Church, Świerklany, photograph from N. Paprotny's archive

wspomnianego remontu w szóstej dekadzie XX wieku ściany kościoła zostały pomalowane na biało, zlikwidowano wielki ołtarz, mensę wysunięto, a na głównej ścianie prezbiterium asymetrycznie osadzono dużą, wykonaną w Łysej Górze, ceramiczną płaskorzeźbę w kształcie krzyża, przedstawiającą Ostatnią Wieczerzę [il. 6]. Z kolei na bocznej ścianie kościoła pojawił się potężny cykl z przedstawieniem Drogi Krzyżowej [il. 7]. Norbert Paprotny tak o nim pisał:

Jako przeciwstawienie do Ostatniej Wieczerzy w Prezbiterium, postanowiłem zakomponować jeden dzień wielkiej tragedii w jeden blok cierpień Chrystusa uwzględniając 14 jego stacji. Uważałem, że pokazanie jednego dnia cierpień w jednej całości odpowiada bardziej ówczesnej sytuacji. Był to efekt szokujący, lecz nie bardzo chętnie przyjęty, gdyż pozbawiłem wiernych modlenia się tradycyjnie przy każdej stacji osobno²³.

Co ciekawe, o takich nietypowych rozwiązaniach – co prawda w kontekście nowych kościołów – pi-

mentations²². It is worth mentioning this work, as it was covered up several years ago. During the above-mentioned renovation in the 1960s, the church walls were painted white, the great altar was removed, the mensa was moved forward, and a large cross-shaped ceramic relief depicting the Last Supper, made in Łysa Góra, was asymmetrically installed on the main chancel wall [fig. 6]. Meanwhile, on the side wall of the church there appeared a huge cycle with the representation of the Way of the Cross [fig. 7]. Norbert Paprotny wrote about it the following:

As a contrast to the Last Supper in the presbytery, I decided to make a composition of all fourteen stations, depicting Christ's sufferings on that one day of the great tragedy within one block. I felt that showing one day of suffering within one piece was more in keeping with the situation at the time. It was a shocking effect, but not one that was very readily accepted, because I deprived

²³ Mail Norberta Paprotnego do autorki artykułu z 2 kwietnia 2016 roku. Leszek Makówka uznał tę realizację za „rozwiązanie dojrzsze” od kompozycji z Chorzowa, podkreślił miękkość konturu i ciepły, bogaty kolorysty, który „odciąża ekspresyjny wymiar realizacji”, zob. Makówka 2008, jak przyp. 1, s. 277.

²² The wooden church in Świerklany burnt down in 1928, which was followed immediately by the start of construction of a brick church in which the first mass was celebrated already in 1930. In 1931 the main altar of St. Anne was installed. In 1948, paintings were added to the walls of the presbytery. Information from the website of St. Anne's Parish in Świerklany: www.swierklany.com.pl; tab: historia [history] (access date: 8.01.2020).



7. Norbert Paprotny, *Droga Krzyżowa*, 1968, kościół św. Anny, Świerklany, fot. z archiwum N. Paprotnego

7. Norbert Paprotny, *Stations of the Cross*, 1968, St Anne's Church, Świerklany, photograph from N. Paprotny's archive

*the worshippers of praying individually at each station in the traditional way*²³.

Interestingly enough, Father Jan Popiel wrote about such atypical approaches – admittedly in the context of new churches – in his reflections on paraliturgical services: “they [the Stations of the Cross] are nowadays often concentrated in one place, which is perhaps less in accordance with the character of this service, but is sometimes dictated by the type of contemporary church building [...] No definite guidance can be given in this matter...”²⁴. The Stations of the Cross were consecrated in 1968, while the renovated presbytery and new side altars were consecrated on 4 December 1971. Between 2004–2006, the church underwent a thorough renovation due to water erosion of its foundations and a danger of the building collapsing. At the same time, the decoration of the church was changed by covering not only the composition in the presbytery, but also the Stations of

sał ksiądz Jan Popiel w swych rozważaniach na temat nabożeństw paraliturgicznych: „koncentruje się je [stacje Drogi Krzyżowej – autor] obecnie często w jednym miejscu, co jest może mniej zgodne z charakterem tego nabożeństwa, lecz bywa podyktowane typem współczesnej budowli kościelnej [...] Nie można dawać w tej dziedzinie żadnych określonych wskazówek...”²⁴. Droga Krzyżowa została poświęcona w 1968 roku, natomiast odnowione prezbiterium wraz z nowymi ołtarzami bocznymi poświęcono 4 grudnia 1971 roku. W latach 2004–2006 przeprowadzono kompleksowy remont kościoła związany z podmywaniem fundamentów przez wodę i zagrożeniem zawalenia się budynku. Przy okazji zmieniono wystrój świątyni, zakrywając kartonowo-gipsowymi płytami nie tylko kompozycję w prezbiterium, lecz także ścianę Drogi Krzyżowej. Miejsce ceramicznej Ostatniej Wieczerzy autorstwa Norberta Paprotnego zajął pseudostylowy ołtarz drewniany z figurą św. Anny z małą Marią. Wspomniany „jeden blok cierpień Chrystusa” został zastąpiony przez typowe stacje Drogi Krzyżowej. Jak wyjaśniano na stronie internetowej parafii, opisując zdjęcia z przeprowadzanych prac: „Budowle sakralne trwają setki lat i kryją w sobie różne epoki. Teraz i w naszej świątyni na zawsze pozostanie cząstka nowoczesnego stylu lat 70.

²³ Norbert Paprotny's e-mail to the present author of 2 April 2016. Leszek Makówka considered this work to be “a more mature solution” than the composition from Chorzów, emphasising the softness of the contour and the warm, rich colouring which “relieves the expressive dimension of the work”, cf. Makówka 2008, as in footnote 1, p. 277.

²⁴ Popiel, *Wnętrze kościoła...*, 1967, as in footnote 21, p. 543. This is exactly the way in which the Stations of the Cross are depicted by Henri Matisse in the Rosary Chapel of the Dominican Sisters in Vence (1950).

²⁴ Popiel, *Wnętrze kościoła...*, 1967, jak przyp. 21, s. 543. Właśnie w taki sposób przedstawił Drogę Krzyżową Henri Matisse w kaplicy różańcowej u Sióstr Dominikanek w Vence (1950).

XX wieku, a powróci to, co z niej zostało w tych latach brutalnie usunięte”²⁵.

Ceramiczne realizacje Norberta Paprotnego w Świerklanach zostały zasłonięte, a te w kościele św. Floriana w Chorzowie są usytuowane wysoko na ścianie nawy, co niewątpliwie utrudnia ich właściwy odbiór. W kilku wypadkach – podobnie do tarnowskiej kaplicy Sercanów – łysogórskimi płytami pokryto jednak ściany za ołtarzem, dzięki czemu ceramiczne realizacje stały się centralnymi punktami świątyni.

Tak stało się w kościele pw. Chrystusa Króla w Kielcach²⁶, którego trapezoidalną, prosto zamkniętą ścianę prezbiterium wypełnił monumentalny wizerunek Chrystusa zaprojektowany przez Marię Ledkiewicz-Wodnicką w drugiej połowie 1968 roku²⁷ [il. 8]. Realizacja przyciąga wzrok od samego wejścia do kościoła, robiąc wielkie wrażenie swą skalą i dekoracyjnością, niejako zmuszając do podejścia w kierunku prezbiterium. Potężna, hieratyczna postać Chrystusa w koronie, z rozłożonymi uniesionymi rękoma o wyprostowanych dłoniach z wyraźnymi ranami wypełnia całą wysokość prezbiterium. Kompozycja utrzymana została w dość jasnej gamie kolorów z dominacją błękitów i szafirów oraz barw kremowo-złocistych. Od błękitów wyraźnie odcinają się jasna twarz i dłonie Chrystusa. Niektóre z płyt są gładkie, jednak większość jest płaskorzeźbiona. Szczególnie drobniawo zostały opracowane fałdy szaty Chrystusa, z daleka grające niezwykle dekoracyjnym, wibrującym, graficznym wzorem, który po podejściu bliżej zmienia się w wysoki relief. Maria Ledkiewicz-Wodnicka wspomina

²⁵ Parafia św. Anny w Świerklanach: www.swierklany.com.pl; zakładka: Historia, remont kościoła 2004–2006 (dostęp: 8.01.2020).

²⁶ Kościół w dzielnicy Baranówek – wybudowany w latach 1965–1968 – zaprojektował Witold Cęckiewicz pod koniec lat 50. XX w., „odchodząc od tradycyjnej stylistyki w kierunku prostoty «liturgicznego funkcjonalizmu»”, zob. Witold Cęckiewicz, t. I: *Rozmowy o architekturze. Projekty*, red. M. Karpińska, D. Leśniak-Rychlak i M. Wiśniewski, Kraków 2015, s. 134. Omówienie kościoła pw. Chrystusa Króla ilustruje zdjęcie z widoczną kompozycją w prezbiterium, jednak jej autorstwo zostało błędnie podane (ibidem, s. 135).

²⁷ Maria Ledkiewicz-Wodnicka (1935–2020) – studiowała na ASP w Krakowie, dyplom 1958. Uprawiała grafikę, ceramikę, konserwowała tkaniny. Jest autorką płaskorzeźb ceramicznych w kościele w Darominie, w 1970 roku dla kościoła Chrystusa Króla w Kielcach wykonała stacje Drogi Krzyżowej rozszerzone o cztery obrazy przedstawiające sceny z życia Chrystusa. W Archiwum Kurii Diecezjalnej w Kielcach przechowywana jest prośba ówczesnego proboszcza, ks. Władysława Nawrota, z 2 maja 1968 roku skierowana do kurii „o zatwierdzenie projektu mozaiki glazurowanej, która ma być umieszczona na wschodniej ścianie prezbiterium”. Z jej treści wynika, że projekt Marii Wodnickiej był konsultowany z prof. Cęckiewiczem. Archiwum dysponuje także odpowiedzią kurii z 2 maja zatwierdzającą projekt na podstawie opinii Diecezjalnej Komisji Artystyczno-Budowlanej. Pismo kończy się zdaniem: „Niniejsze zatwierdzenie jest równoznaczne z zezwoleniem na realizację projektu” (ADK, PK-9/2, Akta Kurialne – Parafie, Akta Parafii Chrystusa Króla, Kielce-Baranówek, karty nr 144 i 145). Serdecznie dziękuję siostrze Danucie Kozieł, nazaretance z Archiwum Diecezjalnego w Kielcach, za przeprowadzenie kwerendy dotyczącej budowy i wyposażenia kościoła Chrystusa Króla.

the Cross wall with drywall. The ceramic Last Supper by Norbert Paprotny was replaced by a faux-historic wooden altar with the figure of St. Anne with the young Virgin Mary. The previously mentioned single block depicting Christ's sufferings was replaced by typical Stations of the Cross. As explained on the parish website, describing photos of the work being carried out: “Sacred buildings last hundreds of years and contain different eras. Now in our church too a particle of the modern style of the 1970s will remain forever, and what was brutally removed from it in those years will return”²⁵.

The ceramic realisations of Norbert Paprotny in Świerklany have been covered up, and those in St Florian's Church in Chorzów are situated high on the wall of the nave, which undoubtedly hinders their proper reception. In several cases, however, similarly to the Tarnów chapel of the Priests of the Sacred Heart, the walls behind the altar were covered with Łysa Góra panels, thanks to which the ceramic works became the focal points of the churches.

This is the case in the Church of Christ the King in Kielce²⁶, whose trapezoidal, square-headed chancel wall is filled with a monumental image of Christ designed by Maria Ledkiewicz-Wodnicka in the second half of 1968²⁷ [fig. 8]. The work catches the eye from the moment one enters the church, making a great impression with its scale and decorative

²⁵ The website of St. Anne's Church in Świerklany: www.swierklany.com.pl; tab: Historia, remont kościoła 2004–2006 [History, church renovation 2004–2006] (access date: 8.01.2020).

²⁶ The church in the district of Baranówek, built in 1965–1968, was designed by Witold Cęckiewicz in the late 1950s, “moving away from traditional stylistics towards the simplicity of ‘liturgical functionalism’”, cf. Witold Cęckiewicz, vol. I: *Rozmowy o architekturze. Projekty [Conversations on Architecture. Projects]*, eds. M. Karpińska, D. Leśniak-Rychlak and M. Wiśniewski, Kraków 2015, p. 134. A description of the Church of Christ the King is illustrated by a photograph with visible composition in the chancel, but its authorship is misattributed (ibidem, p. 135).

²⁷ Maria Ledkiewicz-Wodnicka (1935–2020) – studied at the Academy of Fine Arts in Kraków, graduating in 1958, and worked on prints, ceramics and fabric conservation. She is the author of ceramic bas-reliefs in the church in Daromin, and in 1970 she designed the Stations of the Cross for the church of Christ the King in Kielce, with an additional four paintings depicting scenes from the life of Christ. The archives of the Diocesan Curia in Kielce hold the request of the then parish priest, Father Władysław Nawrot, dated 2 May 1968, addressed to the curia “for the approval of the project of a glazed mosaic to be placed on the east wall of the presbytery”. Its content indicates that Prof. Cęckiewicz was consulted on Maria Wodnicka's project. The archive also has a reply from the curia of 2 May approving the project on the basis of the opinion of the Diocesan Artistic and Construction Commission. The letter ends with the sentence: “This approval constitutes permission to carry out the project” (ADK, PK-9/2, Curia Files – Parishes, Files of the Parish of Christ the King, Kielce-Baranówek, cards no. 144 and 145). My sincere thanks to Sister Danuta Kozieł, a Nazarethane nun from the Diocesan Archives in Kielce, for her research on the construction and furnishing of the Church of Christ the King.

value, in a way compelling one to move towards the chancel. A powerful, hieratic figure of Christ wearing a crown, with his arms spread out and his hands outstretched, with distinct wounds, fills the entire height of the chancel. The composition is maintained in a rather light colour palette dominated by blues and sapphires as well as cream and gold colours. The pale face and hands of Christ are clearly set off from the blues. Some of the panels are smooth, but the majority are bas-relief. The folds of Christ's robe are particularly meticulously worked out. From a distance they produce an extremely decorative, vibrant, graphic pattern, which changes into high relief when you come closer. Maria Ledkiewicz-Wodnicka remembered her work at Łysa Góra as very difficult but extremely rewarding. She recalled that the Kielce Christ was produced almost "in secret", in the absence of the Cooperative's director, who was said to be reluctant to carry out projects for churches; that is, however, surprising, since – as other artists recall – all compositions, including sacred ones, were made officially, and the relations with the director, Jan Mleczek, were as appropriate²⁸.

Another composition, very different from those discussed above, is to be found in the church of St Michael the Archangel in Siepraw²⁹ [fig. 9]. Unfortunately, the exact date of its construction has not yet been established – it was certainly made during the lifetime of Father Jan Przytocki, the then parish priest (who died in 1973), most probably in the late 1960s or in 1970³⁰. Designed by Janusz

²⁸ The Christ for Kielce was made in 1968, i.e. during the period of the greatest controversy concerning the future of the cooperative and its contacts with artists involved in architectural works. The reluctance of the director of "Kamionka" was probably due not so much to the sacred nature of the Kielce work, but rather to the presence of the artists themselves on the premises.

²⁹ Preliminary plans of the new church in Siepraw were made in 1957, and the construction was included in the church building plans for 1958 submitted by the Metropolitan Curia in Kraków to the Provincial National Council. The project was made by Jan Maderski, and construction began in 1959. In mid-1960, although the work was well advanced, it was stopped by the authorities. It is known that at the beginning of 1968 the Commission for Sacred Art decided to carry out a site inspection regarding the problems of the church's decoration and to hold talks with its designers, Jan Rąty and Janusz Trzebiatowski. The protocol with recommendations was signed on 25 March 1968 (Archive of the Metropolitan Curia in Kraków, Siepraw parish; AKM, APA 288; *Artistic Commission 1964–1968*, n.pag.). In the same year, after the fire in the old church, the still unfinished new church started to serve its function.

³⁰ No mention of the composition has been found among the documents held in the Metropolitan Archives in Kraków. The chronicles of St Michael's parish have been kept only since 1990. Also the authors of the composition do not remember the date of its execution. Originally a stained glass window with St Michael fighting a dragon was placed in the middle of the wall, which emphasised its symbolism even more. (cf. K. Kuczka-Kuczyński, A.A. Mroczek, *Nowe kościoły w Polsce [New Churches in Poland]*, Warszawa 1991, n.pag.). Trzebiatowski's composition is also mentioned in: Kostuch 2015, as in footnote. 4, p. 73.



8. Maria Ledkiewicz-Wodnicka, *Chrystus Król*, 1968, kościół Chrystusa Króla, Kielce, fot. B. Kostuch

8. Maria Ledkiewicz-Wodnicka, *Christ the King*, 1968, the Church of Christ the King, Kielce, photo B. Kostuch

nała swą pracę w Łysej Górze jako bardzo trudną, ale dającą olbrzymią satysfakcję. Opowiadała, że kielecki Chrystus wykonywany był nieledwie „potajemnie”, pod nieobecność prezesa Spółdzielni, który miał być niechętny realizacjom dla kościołów, co jednak dziwi, gdyż – jak wspominają inni artyści – wszystkie, także sakralne kompozycje wykonywane były oficjalnie, a kontakty z prezesem Janem Mleczką przebiegały poprawnie²⁸.

Kolejna kompozycja, odbiegająca jednak od omówionych powyżej, znajduje się w kościele św. Michała Archanioła w Sieprawiu²⁹ [il. 9]. Do tej pory nie uda-

²⁸ Chrystus dla Kielc wykonywany był w roku 1968, a więc w okresie największych kontrowersji dotyczących przyszłości spółdzielni i jej kontaktów z artystami przy pracach architektonicznych. Niechęć prezesa „Kamionki” wynikała więc najpewniej nie tyle z sakralnego charakteru kieleckiej realizacji, lecz raczej z obecności samych artystów na terenie zakładu.

²⁹ Wstępne plany nowego kościoła w Sieprawiu powstały w 1957 roku, budowa znalazła się w planie budownictwa kościelnego na rok 1958 przedstawionym przez Kurie Metropolitalną w Krakowie Wojewódzkiej Radzie Narodowej. Projekt wykonał Jan Maderski, budowę rozpoczęto w 1959 roku. W połowie 1960 roku, mimo znacznego zaawansowania prac, została przerwana przez władze. Wiadomo, że na początku 1968 roku Komisja do Spraw Sztuki Sakralnej zdecydowała o przeprowadzeniu wizji lokalnej związanej z problemami



9. Janusz Trzebiatowski, ściana ołtarzowa, koniec lat 60. XX w., kościół św. Michała Archanioła, Siepraw, fot. B. Kostuch

9. Janusz Trzebiatowski, the altar wall, late 1960s, the Church of St Michael Archangel, Siepraw, photo B. Kostuch

ło się niestety ustalić dokładnej daty jej wykonania – na pewno powstała za życia ks. Jana Przytockiego, ówczesnego proboszcza (zmarłego w 1973 roku), najprawdopodobniej pod koniec lat 60. XX wieku lub w 1970 roku³⁰. Zaprojektowana przez Janusza Trzebiatowskiego³¹, została zrealizowana w Spółdzielni

dotyczącymi wystroju kościoła oraz rozmów z jego projektantami, Janem Rączym i Januszem Trzebiatowskim. Protokół z zaleceniami został podpisany 25 marca 1968 (Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie, parafia w Sieprawiu; AKM, APA 288; *Komisja artystyczna 1964–1968*, nlb). W tym też roku, po pożarze starego kościoła, nieurządzony jeszcze nowy kościół zaczął pełnić swą funkcję.

³⁰ Wśród dokumentów przechowywanych w Archiwum Metropolitalnym w Krakowie nie odnaleziono żadnych wzmianek na temat kompozycji. Kroniki parafii św. Michała prowadzone są dopiero od 1990 roku. Także autorzy realizacji nie pamiętają daty jej wykonania. Pierwotnie pośrodku ściany umieszczony był witraż ze św. Michałem walczącym ze smokiem, co jeszcze bardziej podkreślało symbolikę (zob. K. Kucza-Kuczyński, A.A. Mroczek, *Nowe kościoły w Polsce*, Warszawa 1991, nlb.). Kompozycja Trzebiatowskiego wzmiankowana także w: Kostuch 2015, jak przyp. 4, s. 73.

³¹ Janusz Trzebiatowski (ur. 1936) – studiował na ASP w Krakowie, dyplom 1961. Projektował liczne wnętrza, uprawiał medalierstwo i małą formę rzeźbiarską, a także malarstwo, rysunek i grafikę użytkową.

Trzebiatowski³¹, it was realised in the “Kamionka” cooperative in Łysa Góra with the participation of Jerzy Sacha, who supervised the colouring of the work. The powerful, abstract composition with strong, contrasting colours and expressive texture is one of the most unusual works placed in sacred space. It represents the “new symbolism” mentioned by Father Jan Popiel, who noticed that “shape, light, material have a special meaning in contemporary church art”³². In the case of Siepraw, it is a fight between good and evil, symbolised by the colours of the panels: blues and celadons flowing down from the top of the wall and wedging themselves into the intense red located on the sides and at the bottom of the wall. The colour scheme is complemented by reliefs (light panels are processed more delicately, while red ones are covered

³¹ Janusz Trzebiatowski (born 1936) – studied at the Academy of Fine Arts in Kraków, graduating in 1961. He designed numerous interiors, practised medal-making and small sculptural forms, as well as painting, drawing and commercial graphics.

³² Popiel, *Wnętrze kościoła...*, 1967, as in footnote 21, p. 546.

by relief, shapeless, predatory forms) and beams of light coming in through a skylight placed at the top of the wall. Janusz Trzebiatowski mentioned this realisation in an interview given to the "Gość Niedzielny": "It was the first abstract ceramic composition placed in a church in Poland. The far-sighted decision approving its placement in the church in Siepraw was taken personally by Cardinal Karol Wojtyła. However, he pondered over it for a long time"³³.

The 1960s were a time when compositions created from cladding panels from the "Kamionka" cooperative enjoyed their greatest popularity and recognition. Numerous artists came to Łysa Góra and their monumental works appeared in many places in Poland. Among others, they decorated cinemas, schools, cafés and restaurants, railway stations, hotels and holiday homes. However, at the end of the 1960s the cooperative's authorities decided to change the rules of collaboration with artists – from now on compositions were to be made not by artists but by the factory's employees on the basis of provided designs. The effect of these changes was both a significant reduction in the number of works and often a deterioration in their aesthetic quality, although of course works of high artistic and decorative value were still produced. It should be emphasised, however, that in the case of Łysa Góra architectural ceramics the 1970s and 1980s saw a clear decrease in quantity compared to the 1960s. From the mid-1980s onwards, although the cooperative again allowed artists to produce and fire their works in the factory, the designs actually produced there were limited to a small number of monumental projects.

Finally, it is worth mentioning briefly three sacred compositions of outstanding scale created from Łysa Góra panels, which will complete the above survey. They are much later than those already discussed, so they constitute a kind of appendix to the presented list. Chronologically, the first one is the image of the Risen Christ placed on the straight wall of the presbytery of the Church of the Risen Lord Jesus in Brazzaville in the Republic of Congo³⁴ [fig. 10]. The large rectangular composition depicts Christ with a dark complexion, wearing a red robe, with his right hand raised and a flag held in his left hand. The background is in warm honey colour, lighter around the figure and darkening towards the edges. The author of the image is Jerzy Sacha. It is mentioned on the website of the Missionary Department of the Diocese of Tarnów: "In the chancel there is a mosaic

³³ B. Gancarz, *Stworzone w ogniu* [Created in Fire], <https://tiny.pl/7kwhw> (access date: 8.01.2020).

³⁴ The parish, founded in 1967, was taken over in 1973 by missionaries from the diocese of Tarnów. The first parish priest was Fr. Józef Ziobroń (1976–1986), who completed the construction and furnishing of the church.

„Kamionka” w Łysej Górze przy udziale Jerzego Sachy, który czuwał nad kolorystyką realizacji. Potężna, abstrakcyjna kompozycja o mocnych, kontrastowych barwach i wyrazistej fakturze jest jedną z najbardziej niezwykłych realizacji umieszczonych w przestrzeni sakralnej. Reprezentuje ów „nowy symbolizm” wspomniany przez ks. Jana Popieła, który zauważył, że „kształt, światło, materiał posiadają we współczesnej sztuce kościelnej szczególne znaczenie”³². W wypadku Sieprawia to walka dobra ze złem, symbolizowana przez kolorystykę płyt: błękity i seledyny spływające od szczytu ściany i wdzierające się klinem w intensywną czerwień umiejscowioną po bokach i w dolnej części ściany. Z kolorystyką współdziałają opracowanie reliefowe (jasne płyty są delikatniej opracowane, czerwone zaś pokrywają płaskorzeźbione, bezkształtne, drapieżne formy) oraz snopy światła wpadające przez świetlik umieszczony u góry ściany. Janusz Trzebiatowski wspomniał o tej realizacji w wywiadzie udzielonym „Gościowi Niedzielnemu”: „To była pierwsza w Polsce abstrakcyjna kompozycja ceramiczna umieszczona w kościele. Dalekowzroczną decyzję zatwierdzającą jej umieszczenie w kościele w Sieprawiu podjął osobiście kardynał Karol Wojtyła. Długo się jednak nad tym zastanawiał”³³.

Lata 60. XX wieku były okresem, w którym kompozycje tworzone z płyt okładzinowych pochodzących ze Spółdzielni „Kamionka” cieszyły się największą popularnością i uznaniem. Do Łysej Góry przyjeżdżali liczni artyści, a ich monumentalne prace pojawiały się w wielu miejscach w Polsce. Dekorowały kina, szkoły, kawiarnie i restauracje, dworce, hotele, domy wczasowe... Pod koniec lat 60. XX wieku władze spółdzielni podjęły jednak decyzję o zmianie zasad współpracy z artystami – od tej pory kompozycje miały być wykonywane nie przez plastyków, lecz przez pracowników wytwórni na podstawie dostarczonych projektów. Efektem tych zmian było zarówno znaczne zmniejszenie liczby realizacji, jak i często pogorszenie ich estetyki, choć oczywiście wciąż powstawały dzieła o wysokich walorach artystycznych i dekoracyjnych. Należy jednak podkreślić, że w przypadku łysogórskiej ceramiki architektonicznej lata 70. oraz 80. XX wieku stanowiły wyraźny ilościowy regres w stosunku do lat 60. minionego stulecia. Od drugiej połowy lat 80. XX wieku spółdzielnia, co prawda, umożliwiała artystom realizację i wypał prac w zakładzie, jednak powstawały już tam właściwie pojedyncze dzieła o monumentalnym charakterze.

Warto na koniec wspomnieć pokrótce o trzech wyróżniających się skalą kompozycjach sakralnych stworzonych z płyt łysogórskich, które uzupełnią wcześniejszy przegląd. Są one dużo późniejsze od

³² Popiel, *Wnętrze kościoła...*, 1967, jak przyp. 21, s. 546.

³³ B. Gancarz, *Stworzone w ogniu*, <https://tiny.pl/7kwhw> (dostęp: 8.01.2020).



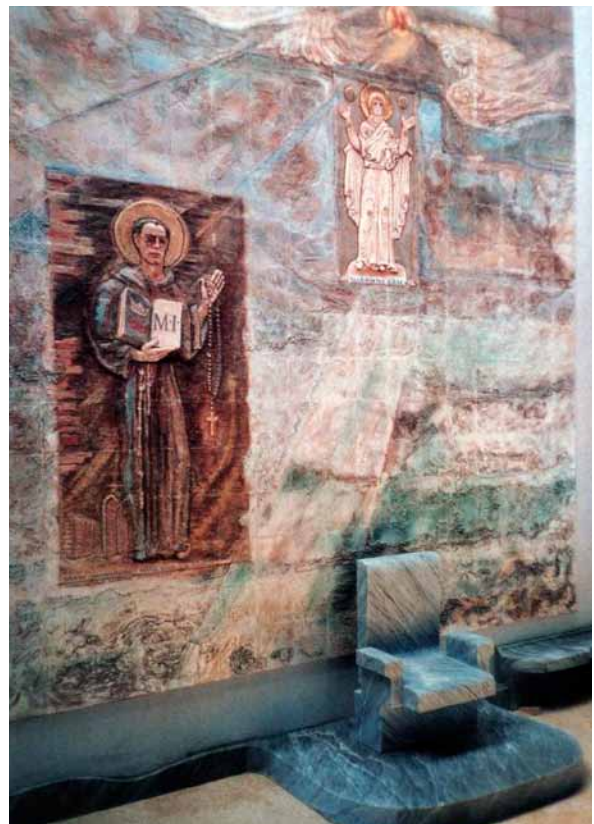
10. Jerzy Sacha, *Chrystus Zmartwychwstały*, koniec lat 70. XX w., kościół Pana Jezusa Zmartwychwstałego, Brazzaville, Republika Kongo, fot. z archiwum Wydziału Misyjnego Diecezji Tarnowskiej

10. Jerzy Sacha, *The Risen Christ*, the Church of the Risen Lord Jesus, late 1970s, Brazzaville, the Republic of Congo, photograph from the archive of the Missionary Department of the Tarnów Diocese

już omówionych, stanowią więc rodzaj aneksu do przedstawionej listy. Chronologicznie pierwszą jest wizerunek Chrystusa Zmartwychwstałego umieszczony na prostej ścianie prezbiterium kościoła pw. Pana Jezusa Zmartwychwstałego w Brazzaville w Republice Kongo³⁴ [il. 10]. Duża, prostokątna kompozycja przedstawia Chrystusa o ciemnej karnacji, w czerwonej szacie, z uniesioną prawą ręką i chorągiewką trzymaną w lewej ręce. Tło ma ciepłą, miodową barwę, jaśniejszą wokół postaci i ciemniejącą ku brzegom. Autorem wizerunku jest Jerzy Sacha. Wspomniano o nim na stronie Wydziału Misyjnego Diecezji Tarnowskiej: „W prezbiterium widnieje mozaika Pana Jezusa Zmartwychwstałego wykonana w Łysej Górze pod koniec lat 70.”³⁵. Druga zagraniczna reali-

³⁴ Założoną w 1967 roku parafię w roku 1973 objęli misjonarze z diecezji tarnowskiej. Pierwszym proboszczem był ks. Józef Ziobroń (lata 1976–1986), który ukończył budowę i wyposażanie kościoła.

³⁵ K. Czermak, *Jubileuszowa wizyta u tarnowskich misjonarzy w Republice Kongo*, 2008, <https://tiny.pl/7kwhs> (dostęp: 8.01.2020). Jerzy Sacha (ur. 1931) – studiował na ASP w Krakowie, dyplom



11. Anna Praxmayer, ściana ołtarzowa, koniec lat 80. XX w., kościół św. Maksymiliana Kolbego, Rawenna, Włochy, fot. J. Siwczyński

11. Anna Praxmayer, the altar wall, late 1980s, the Church of St. Maksymilian Kolbe, Ravenna, Italy, photo J. Siwczyński

of the Risen Lord Jesus made in Łysa Góra in the late 1970s³⁵. The second foreign realisation using Łysa Góra panels was made in the late 1980s by Anna Praxmayer for the church of St. Maksymilian Kolbe in Lido Adriano near Ravenna³⁶. It was originally set

³⁵ K. Czermak, *Jubileuszowa wizyta u tarnowskich misjonarzy w Republice Kongo [A jubilee visit to the missionaries from Tarnów in the Republic of Congo]*, 2008, <https://tiny.pl/7kwhs> (access date: 8.01.2020). Jerzy Sacha (born 1931) – studied at the Academy of Fine Arts in Kraków, graduating in 1958. Throughout his life he was connected with “Kamionka” in Łysa Góra, where he was a technical manager. He is an author of decorative and household ceramics, as well as numerous architectural projects, both secular and sacred. In Brazzaville, Sacha also made the Stations of the Cross – he describes the stations as very sculptural and colourful, enhanced with wide, decorative frames.

³⁶ The church was built in 1978–1986 and consecrated in 1999. Anna Praxmayer (born 1937) – studied at the Academy of Fine Arts in Kraków, graduating in 1962. She worked in metal, stone and ceramics, including architectural compositions. She also designed marble furnishings for the church in Lido Adriano. On the subject of this project cf. G. Ryba, *Rawenna, Wystrój wnętrza kościoła św. Maksymiliana Kolbe [Ravenna, Decorazione della chiesa San Massimiliano Kolbe]*, <https://tiny.pl/7kwqt> (access date: 8.01.2020).

on the entrance wall and only later moved to the wall of the presbytery [fig. 11]. On a relief background of blues, greys and light greens, which is meant to bring to mind the sky and the sea, there is a large rectangular representation of Maksymilian Kolbe standing, holding a book and a rosary. Above, to the side, in a smaller rectangle, is depicted Madonna Greca, Ravenna's patron, with two angels above her. From the representation of the Madonna, rays stream down towards the altar table. The background is covered by swirling clouds, crossed by diagonally running rays. The relief design of the wall is accentuated by light coming from above and from the sides.

Chronologically, the last large work made at Łysa Góra is the wall in the chapel of Fr. Kolbe Missionaries of the Immaculata in Harmężę near Oświęcim, also by Anna Praxmayer dating from 2002 [fig. 12]. The composition, made in collaboration with Jerzy and Krzysztof Sachs, is titled "Victorious Love" – the symbol of love conquering death is a rose growing out of the barbed wire of the concentration camp fence. Apart from its late date of creation, the composition is distinguished by its split-level design – the main element is a mandorla with the representation of Christ on the cross, flanked by the Virgin Mary and St Maksymilian Kolbe, projecting approximately 38 cm from the face of the background wall – as well as the inclusion of stained-glass elements in the upper part of the mandorla and the processing of the ceramic material itself. The panels are not glazed, but painted with coloured slips. The altar wall designed by Anna Praxmayer in Harmężę is most probably the last large composition made at the Łysa Góra factory. After 1989 the factory struggled with many problems, and the attempt to save it with the involvement of foreign capital brought only a short-term effect, as cooperation with French investors was not continued³⁷. In 2009, the final liquidation of the factory began and with that, the "Kamionka" cooperative in Łysa Góra became a thing of the past.

Many Polish artists have created large-scale compositions consisting of smaller or larger ceramic panels, either in their own studios or those belonging to art academies, or using the facilities offered by various workshops and factories³⁸. However, it is difficult to compare the work carried out in these factories and studios with the scale and number of realisations and the number of artists creating monumental works at Łysa Góra. The "Kamionka" cooperative was the only

zacja z płyt łysogórskich wykonana została pod koniec lat 80. XX wieku przez Annę Praxmayer dla kościoła św. Maksymiliana Kolbego w Lido Adriano koło Rawenny³⁶. Pierwotnie osadzona została na ścianie wejściowej i dopiero po pewnym czasie przeniesiono ją na ścianę prezbiterium [il. 11]. Na opracowanym reliefowo tle w gamie błękitów, szarości i jasnej zieleni, mającej kojarzyć się z niebem i morzem, widnieje duże, ujęte w prostokąt przedstawienie stojącego Maksymiliana Kolbego trzymającego księgę i różaniec. Powyżej, z boku, w mniejszym prostokącie przedstawiona została Madonna Greca, patronka Rawenny, a ponad nią dwa anioły. Od wyobrażenia Madonny spływają promienie w kierunku stołu ołtarzowego. Tło pokrywają kłębiące się obłoki, poprzecinane przez biegnące skośnie promienie. Reliefowe opracowanie ściany zostało podkreślone światłem padającym z góry i z boków.

Chronologicznie ostatnią dużą pracą wykonaną w Łysej Górze jest ściana w kaplicy Sióstr Misjonarek Niepokalanej Ojca Kolbego w Harmężu koło Oświęcimia, również autorstwa Anny Praxmayer z 2002 roku [il. 12]. Zrealizowanej we współpracy z Jerzym i Krzysztofem Sachami kompozycji autorka nadała tytuł *Miłość Zwycięska* – symbolem miłości zwyciężającej śmierć jest róża wyrastająca z kolczastego drutu obozowego ogrodzenia. Poza późną datą powstania wyróżniają ją dwuplanowość – głównym elementem jest mandorla z przedstawieniem Chrystusa na krzyżu, po bokach którego stoją Matka Boska oraz św. Maksymilian Kolbe, osadzona około 38 cm przed licem ściany stanowiącej tło – a także wkomponowanie w górnej części mandorli elementów witrażowych oraz samo opracowanie materiału ceramicznego. Płyty nie są bowiem szkliwione, lecz malowane barwnymi an-gobami. Ściana ołtarzowa autorstwa Anny Praxmayer w Harmężu to najprawdopodobniej ostatnia duża kompozycja wykonana w zakładzie w Łysej Górze. Po 1989 roku wytwórnia borykała się z wieloma problemami, a próba jej ratowania poprzez zaangażowanie obcego kapitału przyniosła jedynie krótkotrwały efekt, nie zdecydowano się bowiem na kontynuowa-

1958. Przez całe życie związany z łysogórską „Kamionką”, gdzie był kierownikiem technicznym. Autor ceramiki dekoracyjnej i użytkowej, a także licznych realizacji architektonicznych tak świeckich, jak i sakralnych. W Brazzaville Sacha wykonał także Drogę Krzyżową – stację opisuje jako bardzo rzeźbiarskie i barwne, wzbogacone szeregami, dekoracyjnymi ramami.

³⁶ Kościół wzniesiony w latach 1978–1986, konsekrowany w 1999 roku. Anna Praxmayer (ur. 1937) – studiowała na ASP w Krakowie, dyplom 1962. Autorka prac z metalu, kamienia, ceramiki, w tym kompozycji o charakterze architektonicznym. Do kościoła w Lido Adriano zaprojektowała także marmurowe elementy wyposażenia. Na temat tej realizacji zob. G. Ryba, *Rawenna, Wystrój wnętrza kościoła św. Maksymiliana Kolbe* [Ravenna, *Decorazione della chiesa San Massimiliano Kolbe*], <https://tiny.pl/7kwqt> (dostęp: 8.01.2020).

³⁷ After the liquidation of the cooperative, from August 1992 to June 2002, the factory was owned by French investors who continued the production of decorative household ceramics.

³⁸ Among them were: Jan Misiak's workshop in Wawer near Warsaw, "Manufaktura Ceramiczna" in Bartoszyce, Ceramic Works in Kadyny, panel factories in Krzeszowice and Mielec, the brickyard in Przysieka and the faience factory in Włocławek.



12. Anna Praxmayer, *Miłość Zwycięska*, 2002, kaplica Sióstr Misjonarek Niepokalanej Ojca Kolbego, Harmężę, fot. B. Kostuch

12. Anna Praxmayer, *Victorious Love*, 2002, the chapel of Fr. Kolbe Missionaries of the Immaculata, Harmężę, photo B. Kostuch

nie współpracy z francuskimi inwestorami³⁷. W 2009 roku rozpoczęto ostateczną likwidację zakładu, a tym samym Spółdzielnia „Kamionka” w Łysej Górze przeszła do historii.

Wielu polskich artystów tworzyło wielkoformatowe kompozycje złożone z mniejszych lub większych płyt ceramicznych wykonywanych we własnych lub należących do uczelni artystycznych pracowniach albo korzystając z możliwości, jakie dawały rozmaite warsztaty i zakłady³⁸. Trudno jednak porównywać działalność prowadzoną w tych zakładach i pracowniach ze skalą i ilością realizacji oraz liczbą artystów tworzących monumentalne prace w Łysej Górze. Spółdzielnia „Kamionka” była jedynym zakładem w Polsce, w którym w latach 60. XX wieku wyrób artystycznych płyt okładzinowych nie był traktowany jako „działalność

³⁷ Po likwidacji spółdzielni, od sierpnia 1992 roku do czerwca 2002 roku, wytwórnia należała do francuskich inwestorów, którzy kontynuowali produkcję ceramiki dekoracyjno-użytkowej.

³⁸ Znajdowały się wśród nich m.in. pracownia Jana Misiaka w Wawrze pod Warszawą, „Manufaktura Ceramiczna” w Bartoszycach, Zakłady Ceramiczne w Kadynach, kaflarnie w Krzeszowicach i Mielcu, cegielnia w Przysiecu czy fabryka fajansu we Włodawku.

factory in Poland where, in the 1960s, the production of artistic cladding panels was not treated as a “side business” but as an equally important part of their production, and the compositions created there appeared on the walls of numerous buildings all over the country. “I am glad that it is only here in Łysa Góra that these large pictures can be created. The only ones in the world, that has a proud ring to it. After all, these 5 or 20 m² workshops are no competition to us...” – as Bolesław Książek wrote in his diary on the 1st of January 1968³⁹. The “Kamionka” cooperative no longer exists, but the compositions that remain in the public space are a testimony to the artists’ talent, technical proficiency and the qualities of the ceramic material itself. Thus, the present text is not only meant to be a contribution to the history of post-war sacred art, but also a supplement to the list of the monumental compositions made of Łysa Góra

³⁹ Quoted after: B. Kostuch, *Czarodziej z Łysej Góry. Opowieść o Bolesławie Książku* [*The Wizard of Łysa Góra. The Story of Bolesław Książek*], Warszawa 2020, p. 286. My sincerest thanks to the artist’s family for making his notes available to me.

panels including sacred works, which so far have received less attention than those in secular buildings.

Krzysztof Henisz, telling Anna Krasieńska about his work realised in Piaseczno, recalled: "Some time ago I saw an exhibition of contemporary sacred art in Paris, forty new churches – projects, fragments, models – and it seems to me that religious subject matter can be brilliantly interpreted by modern means of expression"⁴⁰. Monumental ceramic compositions made by artists in the "Kamionka" cooperative in Łysa Góra seem to confirm this thesis. The material, which was both new and traditional at the same time, was perfect for creating monumental sacred art. As Father Janusz Pasierb wrote: "Particularly with us, in a country of flax, pine and clay, silks and marbles must always seem somewhat out of place. [...] It is not that we should begrudge God gold and marbles, but we should give Him above all what our land gives..."⁴¹.

Abstrakt

Ceramic panels produced since 1960 in the "Kamionka" cooperative in Łysa Góra are one of the most versatile materials used for architectural decorations. They made it possible to create small "ceramic accents" as well as large-scale and monumental works. Compositions made of Łysa Góra panels, at first found mainly in secular buildings, started to appear in church architecture from the mid-1960s. The earliest was the cladding on the facade of the Chapel of the Holy Cross in Piaseczno by Krzysztof Henisz in 1965. The article presents realisations found in Polish and foreign churches. Most of the discussed compositions were created in the period when new rules of organisation resulting from the recommendations of the Second Vatican Council were introduced into church interiors. This important theme is also highlighted in the article. The last mentioned work – the altar wall in Harmężu by Anna Praxmayer – was created in the 21st century, just before the definitive demise of the factory in Łysa Góra.

Keywords: Łysa Góra, sacred architecture, ceramic composition, cladding, altar wall

dr Bożena Kostuch
National Museum in Kraków
Decorative Arts Department
al. 3 Maja 1, 30-062 Kraków
phone.: 12 433 55 61
e-mail: bkostuch@mnk.pl

Translated by Monika Mazurek

⁴⁰ Krasieńska 1965, as in footnote 6, p. 16.

⁴¹ Pasierb 1967, as in footnote 21, p. 530.

uboczna", lecz stanowił równoprawny dział produkcji, a realizowane tam kompozycje pojawiały się na ścianach licznych budynków w wielu miejscach kraju. „Cieszę się, że to jednak tylko tu w Łysej Górze można te duże obrazy tworzyć. Jedyni na całym świecie, to brzmi dumnie. No bo cóż za konkurencja te jakieś pojedyncze warsztaty na 5 czy 20 m²...” – pisał Bolesław Książek w swym pamiętniku 1 stycznia 1968 roku³⁹. Spółdzielnia „Kamionka” już nie istnieje, w przestrzeni publicznej pozostały jednak kompozycje będące świadectwem talentu artystów, biegłości technicznej wykonawców oraz walorów samego materiału ceramicznego. Niniejszy tekst ma więc być nie tylko przyczynkiem do historii powojennej sztuki sakralnej, lecz także uzupełnieniem listy monumentalnych kompozycji z płyt łysogórskich o realizacje sakralne, które do tej pory cieszyły się mniejszym zainteresowaniem niż te znajdujące się w budynkach świeckich.

Krzysztof Henisz, opowiadając Annie Krasieńskiej o swojej pracy zrealizowanej w Piasecznie, wspominał: „W swoim czasie widziałem wystawę współczesnej sztuki sakralnej w Paryżu, czterdzieści nowych kościołów – projekty, fragmenty, makiety – i wydaje mi się, że treść religijna daje się znakomicie wyłożyć za pomocą nowoczesnych środków wyrazu”⁴⁰. Monumentalne ceramiczne kompozycje wykonane przez artystów w Spółdzielni „Kamionka” w Łysej Górze zdają się potwierdzać tę tezę. Nowy, a zarazem tradycyjny materiał znakomicie nadawał się do tworzenia monumentalnej sztuki sakralnej. Jak pisał ksiądz Janusz Pasierb: „Szczególnie u nas, w kraju lnu, sosny i gliny – jedwabie i marmury zawsze wyglądać muszą trochę jak kwiat przy kożuchu. [...] To nie, żebyśmy mieli żałować Panu Bogu złota i marmurów, ale powinniśmy mu dać przede wszystkim to, co daje nasza ziemia...”⁴¹.

Streszczenie

Płyty ceramiczne wykonywane od 1960 roku w Spółdzielni „Kamionka” w Łysej Górze to jeden z dających największe możliwości twórcze materiałów wykorzystywanych do dekoracji architektury. Umożliwiały tworzenie niewielkich „akcentów ceramicznych” oraz prac o dużej powierzchni i monumentalnym charakterze. Kompozycje z płyt łysogórskich, spotykane przede wszystkim w budownictwie świeckim, od połowy lat 60. XX wieku zaczęły pojawiać się w architekturze sakralnej. Najwcześniejszą była okładzina na elewacji kaplicy Krzyża Świętego w Piasecznie

³⁹ Za: B. Kostuch, *Czarodziej z Łysej Góry. Opowieść o Bolesławie Książku*, Warszawa 2020, s. 286. Serdecznie dziękuję rodzinie artysty za udostępnienie mi jego zapisków.

⁴⁰ Krasieńska 1965, jak przyp. 6, s. 16.

⁴¹ Pasierb 1967, jak przyp. 21, s. 530.

autorstwa Krzysztofa Henisza z 1965 roku. W artykule przedstawiono realizacje znajdujące się w polskich oraz zagranicznych kościołach. Większość omówionych kompozycji powstała w okresie, gdy do wnętrz sakralnych wprowadzano nowe zasady organizacji wynikające z zaleceń Soboru Watykańskiego II. Na ten ważny wątek także została zwrócona uwaga w artykule. Ostatnia z wymienionych prac – ściana ołtarzowa w Harmężu autorstwa Anny Praxmayer – powstała już w XXI wieku, tuż przed ostatecznym upadkiem wytwórni w Łysej Górze.

Słowa kluczowe: Łysa Góra, architektura sakralna, kompozycja ceramiczna, okładzina, ściana ołtarzowa

dr Bożena Kostuch
Muzeum Narodowe w Krakowie
Dział Rzemiosła Artystycznego
al. 3 Maja 1, 30–062 Kraków
tel.: 12 433 55 61
e-mail: bkostuch@mnk.pl

Bibliografia

- Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie, parafia w Sieprawiu; AKM, APA 288; *Komisja artystyczna 1964–1968*, nlb.
- Archiwum Księży Sercanów w Tarnowie, Protokoły z 25.01.1968 roku, nlb.
- Czermak K., *Jubileuszowa wizyta u tarnowskich misjonarzy w Republice Konga*, 2008, <https://tiny.pl/7kwhs> (dostęp: 8.01.2020).
- Gancarz B., *Stworzone w ogniu*, <https://tiny.pl/7kwhw> (dostęp: 8.01.2020).
- <https://tiny.pl/7k9g7> (dostęp: 20.04.2020).
- Kiedos J., Brzytwa A., *Świadectwo śląskiego kapłana. Życie księdza Konrada Szwedę w 100-lecie urodzin*, Katowice–Rybnik 2012.
- Konstytucja o liturgii świętej*, rozdz. VII: *Sztuka sakralna i sprzęty liturgiczne*, w: *Wprowadzenie do liturgii, praca zbiorowa*, Poznań–Warszawa–Lublin 1967, s. 603–604.
- Instrukcja do należytego wprowadzenia w życie Konstytucji o świętej liturgii*, rozdz. V: *Należyte budowanie kościołów i ołtarzy ułatwiające wiernym aktualne uczestnictwo*, w: *Wprowadzenie do liturgii*, praca zbiorowa, Poznań–Warszawa–Lublin 1967, s. 624–626.
- Kostuch B., *Kolor i blask. Ceramika architektoniczna oraz mozaiki w Krakowie i Małopolsce po 1945 roku*, Kraków 2015.
- Kostuch B., *Czarodziej z Łysej Góry. Opowieść o Bolesławie Książku*, Warszawa 2020.
- Krasińska A., *Współczesna sztuka sakralna. Ceramika w przestrzeni*, „Za i przeciw” 1965, nr 43.

Bibliography

- Archive of the Metropolitan Curia in Kraków, Siepraw parish; AKM, APA 288; *Artistic Commission 1964–1968*, n.pag.
- Archive of the Priests of the Sacred Heart in Tarnów, protocols from 25.01.1968, n.pag.
- Czermak K., *Jubileuszowa wizyta u tarnowskich misjonarzy w Republice Konga [A jubilee visit to the missionaries from Tarnów in the Republic of Congo]*, 2008, <https://tiny.pl/7kwhs> (access date: 8.01.2020).
- Gancarz B., *Stworzone w ogniu [Created in Fire]*, <https://tiny.pl/7kwhw> (access date: 8.01.2020).
- <https://tiny.pl/7k9g7> (access date: 20.04.2020).
- Kiedos J., Brzytwa A., *Świadectwo śląskiego kapłana. Życie księdza Konrada Szwedę w 100-lecie urodzin [The Testimony of the Silesian Priest. The Life of Fr. Konrad Szwedę on the 100th Anniversary of His Birthday]*, Katowice–Rybnik 2012.
- Konstytucja o liturgii świętej [Constitution on the Sacred Liturgy]*, chapter VII: *Sztuka sakralna i sprzęty liturgiczne [Sacred Art and Sacred Furnishings]*, in: *Wprowadzenie do liturgii [Introduction to Liturgy]*, collective work, Poznań–Warszawa–Lublin 1967 pp. 603–604.
- Instrukcja do należytego wprowadzenia w życie Konstytucji o świętej liturgii [Instruction for the Right Application of the Constitution on the Sacred Liturgy of the Second Vatican Council]* chapter V: *Należyte budowanie kościołów i ołtarzy ułatwiające wiernym aktualne uczestnictwo [Designing Churches and Altars to Facilitate Active Participation of the Faithful]*, in: *Wprowadzenie do liturgii [Introduction to Liturgy]*, collective work, Poznań–Warszawa–Lublin 1967, pp. 624–626.
- Kostuch B., *Czarodziej z Łysej Góry. Opowieść o Bolesławie Książku [The Wizard of Łysa Góra. A Story of Bolesław Książek]*, Warszawa 2020.
- Kostuch B., *Kolor i blask. Ceramika architektoniczna oraz mozaiki w Krakowie i Małopolsce po 1945 roku [Colour and Radiance. Architectural Ceramics and Mosaics in Kraków and Małopolska after 1945]*, Kraków 2015.
- Krasińska A., *Współczesna sztuka sakralna. Ceramika w przestrzeni [Contemporary Church Art. Ceramics in Space]*, „Za i przeciw” 1965, no. 43.
- Kucza-Kuczyński K., Mroczek A.A., *Nowe kościoły w Polsce [New Churches in Poland]*, Warszawa 1991.
- Makówka L., *Sztuka sakralna na Górnym Śląsku w II połowie XX wieku. Malarstwo i rzeźba [Church Art of the Upper Silesia in the Second Half of the 20th Century. Painting and Sculpture]*, Katowice 2008.
- Pasierb J.S., *Zagadnienie nowoczesnej sztuki kościelnej w świetle „Konstytucji o liturgii” [The issues of modern church art in the light of “Constitution on Liturgy”]*, in: *Wprowadzenie do liturgii [Introduction to Liturgy]*, collective work, Poznań–Warszawa–Lublin 1967, pp. 518–533.
- Popiel J., *Problematyka duszpasterska sztuki chrześcijańskiej [Pastoral issues in Christian art]*, in: *Wprowadzenie do*

- liturgii [Introduction to Liturgy]*, collective work, Poznań–Warszawa–Lublin 1967, pp. 550–562.
- Popiel J., *Wnętrze kościoła w świetle odnowionej liturgii [Church interior in the light of renewed liturgy]*, in: *Wprowadzenie do liturgii [Introduction to Liturgy]*, collective work, Poznań–Warszawa–Lublin 1967, pp. 534–549.
- Pyka H., *Trzynaście lat wolnego artysty Norberta Paprotnego [Thirteen Years of the Free Artist Norbert Paprotny]*, in: *Ziemia Śląska [The Silesian Region]*, vol. 6, ed. L. Szaraniec, Katowice 2005.
- Ryba G., *Rawenna, Wystrój wnętrza kościoła św. Maksymiliana Kolbe [Ravenna, Decorazione della chiesa San Massimiliano Kolbe]*, <https://tiny.pl/7kwqt> (access date: 8.01.2020).
- Witold Cęckiewicz, vol. I: *Rozmowy o architekturze. Projekty [Conversations on Architecture. Projects]*, eds. M. Karpińska, D. Leśniak-Rychlak and M. Wiśniewski, Kraków 2015.
- Kucza-Kuczyński K., Mroczek A.A., *Nowe kościoły w Polsce*, Warszawa 1991.
- Makówka L., *Sztuka sakralna na Górnym Śląsku w II połowie XX wieku. Malarstwo i rzeźba*, Katowice 2008.
- Pasierb J.S., *Zagadnienie nowoczesnej sztuki kościelnej w świetle „Konstytucji o liturgii”*, w: *Wprowadzenie do liturgii*, praca zbiorowa, Poznań–Warszawa–Lublin 1967, s. 518–533.
- Popiel J., *Wnętrze kościoła w świetle odnowionej liturgii*, w: *Wprowadzenie do liturgii*, praca zbiorowa, Poznań–Warszawa–Lublin 1967, s. 534–549.
- Popiel J., *Problematyka duszpasterska sztuki chrześcijańskiej*, w: *Wprowadzenie do liturgii*, praca zbiorowa, Poznań–Warszawa–Lublin 1967, s. 550–562.
- Pyka H., *Trzynaście lat wolnego artysty Norberta Paprotnego*, w: *Ziemia Śląska*, t. 6, red. L. Szaraniec, Katowice 2005.
- Ryba G., *Rawenna, Wystrój wnętrza kościoła św. Maksymiliana Kolbe (Ravenna, Decorazione della chiesa San Massimiliano Kolbe)*, <https://tiny.pl/7kwqt> (dostęp: 8.01.2020).
- Witold Cęckiewicz, t. I: *Rozmowy o architekturze. Projekty*, red. M. Karpińska, D. Leśniak-Rychlak i M. Wiśniewski, Kraków 2015, s. 134.

Grzegorz Niemyjski

Akademia Sztuk Pięknych

im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

Grzegorz Niemyjski

The Eugeniusz Geppert Academy

of Art and Design in Wrocław

Wierzę w sztukę

I believe in art

DOI: 10.15584/setde.2020.13.7

Zostałem poproszony o napisanie kilku słów o własnej twórczości. Jest to dla mnie wielkie wyróżnienie, ale zamiast tego pozwolę sobie sformułować kilka ogólnych refleksji o sztuce i wierze. Nieodzwonne jest przy tym odniesienie się do obecnej sytuacji związanej z pandemią. Wiele słyszy się o jej negatywnych skutkach gospodarczych czy ekonomicznych, ale kryzys dotyka także sfery kultury i przekłada się na twórczość, szczególnie tę niszową – niewzmocnioną instytucjonalnie.

Na ten trudny czas związany z pandemią i jej konsekwencjami nakłada się niestety również kryzys wiary, a wraz z nim sztuki sakralnej i religijnej. Postrzeganie rzeczywistości przez pryzmat Ewangelii uważane jest dziś za zaściankowe i wsteczne, a życie zgodne z jej zasadami odchodzi do lamusa. Inspiracje religijne czy nawiązania do Pisma Świętego to rzadkość we współczesnej twórczości artystycznej. Owszem, istnieją osoby czy środowiska, dla których tematy te są ciągle żywe. Osobiście zaliczam siebie do tego nurtu, ale muszę przyznać, że jest on zjawiskiem niszowym. Twórcy, szczególnie młodzi, reagują alergicznie, żeby nie powiedzieć skrajnie negatywnie, na inicjatywy i wydarzenia związane z Kościołem. Niestety, zapracowaliśmy sobie na takie podejście. Nadzieja w tym, że z czasem przestaniemy zwracać uwagę wyłącznie na ludzkie błędy i słabości Kościoła, a dostrzeżemy coś więcej, nie tylko wady tej instytucji i grzechy księży, ale przede wszystkim piękno i sens przesłania Chrystusa.

Powstające obecnie dzieła sztuki czy wydarzenia artystyczne są omawiane z różnych punktów widzenia. Podlegają analizie z perspektywy bieżących problemów społecznych, zjawisk socjologicznych czy procesów psychologicznych i nurtów filozoficznych. Rzadkością jest ich przedstawianie w ujęciu duchowym, w nawiązaniu do źródeł biblijnych czy inspiracji religijnych, jakby ta przestrzeń życia ludzkiego w ogóle nie istniała. Przyznam, że w dyskursie o sztuce współczesnej bardzo brakuje mi takiego właśnie punktu odniesienia. Jeżeli już pojawiają się jakieś nawiązania do treści religijnych, to często są one niestety ironizujące lub ośmieszające. Niektórzy twierdzą, że właśnie te trudne czasy przy-

I have been asked to write a few words about my own work. This is a great honour for me, but let me instead make some general observations about art and faith. At the current time, it is essential to refer to the pandemic situation. We hear a lot about its negative economic or financial effects, but the crisis has also affected the sphere of culture and art, especially niche art, which lacks institutional support.

Unfortunately, this difficult time associated with the pandemic and its consequences is also marked by a crisis of faith, along with a crisis of sacred and religious art. Perceiving reality through the lens of the Gospel is today considered parochial and backward, and a way of life according to its principles is becoming outmoded. Religious inspirations or references to the Holy Scriptures are rare in contemporary art. Of course, there are people or circles for whom these themes are still alive. Personally, I include myself among them, but I must admit that it is a niche phenomenon. Artists, especially young ones, react almost allergically, not to say extremely negatively, to initiatives and events connected with the Church. Unfortunately, this attitude is something we have earned. The hope is that with time we will stop paying attention only to human errors and the weaknesses of the Church, and that we will notice something more, not only the flaws of this institution and the sins of priests, but above all the beauty and essence of Christ's message.

The works of art or artistic events created today are discussed from various points of view. They are analysed from the perspective of current social problems, sociological processes or psychological and philosophical trends. Rarely are they presented from a spiritual perspective, with reference to biblical sources or religious inspirations, as if this area of human life did not exist at all. I must admit that in the discourse on contemporary art I miss this point of reference very much. If there are any references to religious content, they are unfortunately often ironic or derisive. Some say that it is precisely these difficult times that



Grzegorz Niemyjski, *Pieta*, 2013, drewno polichromowane, wys. 230×180 cm, własność autora, fot. archiwum autora

Grzegorz Niemyjski, *Pieta*, 2013, polychrome wood, height 230×180 cm, owned by the artist, photo the artist's archive

will contribute to people looking at life through the spiritual lens, because supposedly where sin increases, grace abounds all the more. I cannot predict what role faith will play in the further development of contemporary culture, especially in Poland, but I know that in personal life, especially in difficult moments, it gives a different point of view, changes the perspective and allows one to see light in the greatest darkness. And art, in these difficult moments, or maybe especially then, can be a purifying force, often through its destructive form, breaking the accepted visual norms and conventions.

czynią się do spojrzenia na życie przez pryzmat odniesienia do sfery duchowej, bo podobno *tam, gdzie wzmożł się grzech, tam jeszcze bardziej rozlewa się łaska*. Nie jestem w stanie przewidzieć, jaką rolę odgrywać będzie wiara w dalszym rozwoju współczesnej, szczególnie polskiej kultury, ale wiem, że w życiu osobistym, zwłaszcza w trudnych chwilach, daje ona inny punkt widzenia, zmienia perspektywę, pozwala dostrzec światło w największej ciemności. Sztuka zaś w owych niełatwych momentach, a może właśnie szczególnie wtedy, oczyszcza, często poprzez formę destrukcyjną, łamiącą przyjęte normy wizualne i konwencje.



Grzegorz Niemyjski, *Prostujcie ścieżki*, 2011, drewno, 350×250 cm, własność autora (praca nie istnieje), fot. G. Niemyjski

Grzegorz Niemyjski, *Make His Paths Straight*, 2011, wood, 350×250 cm, owned by the artist (the work does not exist), photo G. Niemyjski

Historia potwierdza, że wiara i sztuka wzajemnie się dopełniają. Owszem, ta druga może odsuwać od wiary, ale także do niej prowadzić; wiara zaś otwiera drogę do różnorodnej działalności kreatywnej, inspirowanie do twórczego życia i daje natchnienie. Liczę na to, że w naszej epoce nie wyeliminujemy wiary i związanej z nią religijności z przestrzeni kultury. Zubożyłoby to bowiem bardzo i jedną, i drugą. Patrząc na historię sztuki, należy stwierdzić, że obie te przestrzenie ludzkiego życia zawsze się ze sobą splatały. Niestety, obecnie widoczny jest ich wyraźny rozdział, wiara sobie a sztuka sobie, i wina nie leży wyłącznie po jednej stronie. Przestrzeń religijna, odarta z emocjonalności sztuki, jest zimna, sztuka zaś często ma tendencje do zastępowania wiary, do wypełniania ludzkiej potrzeby przeżycia duchowego.



Grzegorz Niemyjski, *Jutrznia*, 2017, drewno woskowane, wys. 220 cm, własność autora, fot. A. Kosowski

Grzegorz Niemyjski, *Matins*, 2017, waxed wood, height 220 cm, owned by the artist, photo A. Kosowski

History confirms that faith and art complement each other. Yes, the latter can lead away from faith, but it can also lead to it, while faith opens the way to various forms of creative activity, inspires creative life and gives inspiration. I hope that in our times we will not eliminate faith and the piety associated with it from the sphere of culture. This would greatly impoverish either one or the other. Looking at the history of art, one must conclude that these two spheres of human life have always been intertwined. Unfortunately, today we can see a clear separation between the two, between faith itself and art itself, and the fault does not lie solely with one side. The religious sphere, devoid of the emotionality of art, is cold, while art often tends to replace faith, to fulfil the human need for spiritual experience.

As a sculptor, I sometimes wonder about the meaning of producing material art objects. I ask myself about the role and future of sculpture in art education as well as about its existence in post-Covid culture, its place in a church as an object of worship or in a gallery as a trace of religious experience. In an age when many spheres of life have migrated to cyberspace, the creation of sculptures may seem redundant. The tangible materiality of objects made by human hands in a traditional form turns out to be a somewhat archaic experience in the context of digital storage and transmission of information. Perhaps in the future our consciousness, and with it the emotional and psychological sphere, will be placed outside the body for storage in the cloud, and works of art will be designed by algorithms programmed for this purpose. So far, art has reached us through our senses, which are connected to the body, but perhaps soon it will reach the recipient as an extrasensory transmission of information because, supposedly, we are only a collection of biochemical data, and life is a network of electrical impulses. Although God forbid I should question the significance of the results of scientific research, I would like to respond to these doubts with a simple sculptural reflection that as long as the physical body, which experiences emotions, including disordered ones, remains an element of humanity, we will need art.

One of the characteristic features of contemporary art is the minimisation of its material impact and its stripping away of the visual form, which is the result of the individual shaping of the material. For many years now, it is no longer beauty in the sense of sensual aesthetic harmony, but reaching the consciousness of the viewer by means of a simple symbol, sign or associations, leaving out the sphere of visual formal values, that has become the domain of art. Reducing the importance of the external visual message in favour of mental impulses received through a network of associations is becoming dominant and widespread. In the era of an excess of stimuli and the flow of an enormous amount of information, we limit ourselves to a snapshot, a simple gesture and a synthetic shape intended to obtain the maximum intellectual resonance through formal minimalism. Often such activity does not end with the creation of a concrete object, but becomes an event that has the character of a process affecting social consciousness through the media. Drawing on the specificity of time and the nature of place, it becomes an integral part of everyday life breathing through social networks. Leaning over our smartphones or tablets, we do not notice a historic façade, a painting on a vault or a monument. After all, why lift your head when you can hold everything in your hand? Despite the

Jako rzeźbiarz zastanawiam się chwilami nad sensem wytwarzania materialnych obiektów plastycznych. Zadaję sobie pytanie zarówno o rolę i przyszłość rzeźby w edukacji artystycznej, jak i jej istnienie w kulturze pocovidowej, o jej miejsce w świątyni w charakterze obiektu kultu lub w galerii jako śladu przeżycia religijnego. W dobie migracji wielu dziedzin życia do cyberprzestrzeni powstawanie rzeźb może wydawać się zbędne. Namacalna materialność obiektów realizowanych ludzką ręką w tradycyjnej formie okazuje się poniekąd doświadczeniem archaicznym w kontekście cyfrowego przechowywania i przekazywania informacji. Być może w przyszłości nasza świadomość, a z nią sfera emocjonalna i psychiczna, będzie umieszczana poza ciałem na dysku w chmurze, a dzieła sztuki zostaną zaprojektowane przez odpowiednio zaprogramowane algorytmy. Do tej pory sztuka docierała poprzez zmysły, które są powiązane z ciałem, ale być może już niebawem będzie trafiała do odbiorcy jako pozazmysłowy przekaz informacji, bo przecież jesteśmy wyłącznie zbiorem biochemicznych danych, a życie to sieć impulsów elektrycznych. Nie podważając, broń Boże, znaczenia wyników badań nauk ścisłych, odpowiadam sobie na te wątpliwości prostą rzeźbiarską refleksją, że póki elementem człowieczeństwa będzie fizyczne ciało doświadczające emocji, także tych nieuporządkowanych, póty będziemy potrzebowali sztuki wykonanej przez konkretnego człowieka i istniejącej realnie.

Jednym z przejawów dzisiejszej działalności artystycznej jest minimalizowanie jej materialnego oddziaływania i oczyszczanie jej z formy plastycznej, która jest efektem indywidualnego kształtowania tworzywa. Od wielu lat już nie piękno w rozumieniu zmysłowej harmonii estetycznej, ale docieranie do świadomości odbiorcy za pomocą prostego symbolu, znaku czy skojarzeń, z pominięciem sfery plastycznych wartości formalnych, staje się domeną twórczości. Umniejszanie znaczenia zewnętrznego przekazu wizualnego na rzecz bodźców mentalnych odbieranych poprzez sieć skojarzeń staje się dominujące i powszechne. W dobie nadmiaru impulsów i przepływu ogromnej ilości informacji ograniczamy się do migawki, prostego gestu i syntetycznego kształtu mającego poprzez minimalizm formalny uzyskać maksymalny rezonans intelektualny. Często taka działalność nie kończy się powstaniem konkretnego obiektu, ale staje się wydarzeniem o charakterze procesu uczestniczącego w świadomości społecznej poprzez środki przekazu. Czerpiąc ze specyfiki czasu i charakteru miejsca, staje się ona integralną częścią codzienności oddychającej poprzez portale społecznościowe. Pochyleni nad swoimi smartfonami czy tabletami nie zauważamy zabytkowej fasady, malowidła na sklepieniu czy pomnika. Zresztą po co podnosić głowę, skoro wszystko trzymamy w dłoni?



Grzegorz Niemyjski, *Dziewczynko ustań*, 2013, drewno woskowane, dł. 150 cm, własność autora, fot. T. Folta

Grzegorz Niemyjski, *Little Girl, Get Up*, 2013, waxed wood, length 150 cm, owned by the artist, photo T. Folta

Pomimo tak szybkiego rozwoju technologii i zapowiedzi udziału sztucznej inteligencji w każdej dziedzinie życia, także w sztuce, jestem przekonany, że nic nie zastąpi bezpośredniego kontaktu odbiorcy z dziełem wykonanym z konkretnego materiału w konkretnym wymiarze i relacji do otoczenia.

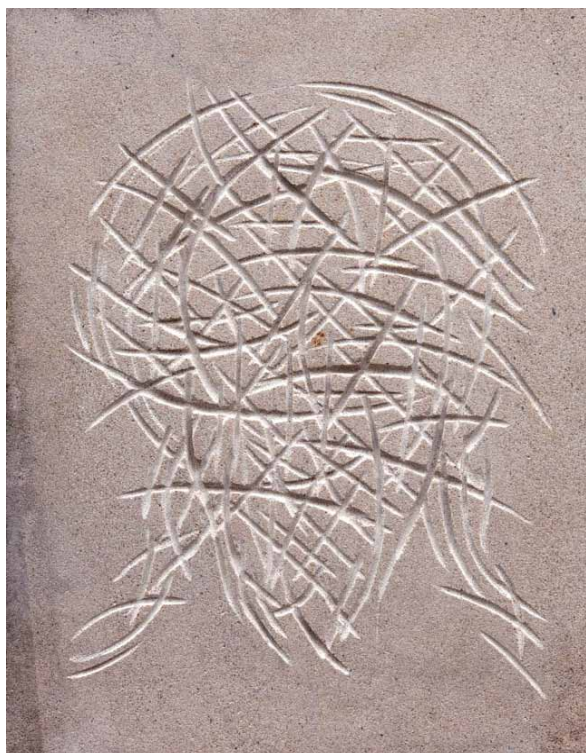
Wspomniane przemiany w sztuce nie są jedynie zjawiskami negatywnymi, nie można przecież obrażać się na specyfikę czasów, bo po prostu w nich żyjemy, ale właśnie powszechność sztuki, jej umasowienie odrobinę mi przeszkadza. Niebezpieczne zbliżanie się do sfery popkultury powoduje zacieranie się granic pomiędzy tym, co wysublimowane i subtelne, a tym, co powierzchowne i rubaszne. Zmieszanie codzienności z tym, co odświętne, niekoniecznie przynosi dobre owoce w obszarze kultury.

Swą wyjątkowość sztuka zachowuje w świątyni, w miejscu wyodrębnionym, gdzie staje się częścią misterium; jest obecna fizycznie, a jednocześnie jej forma podporządkowana funkcji liturgicznej stanowi element celebracji. W świątyni sztuka jest na właściwym miejscu, pełni rolę pośrednika pomiędzy dočasnością a transcendencją, w niej służy, nie stając się sama świętością.

rapid development of technology and the predicted presence of artificial intelligence in every area of life, including art, I am convinced that nothing can replace direct contact between the viewer and the work made of a specific material in a specific dimension and in relation to the environment.

The aforementioned developments in art are not only negative in nature – one cannot, after all, resent the character of the times because we live in them – but it is precisely the universality of art and its ubiquity that bothers me a little. The dangerous approach to the sphere of pop culture blurs the boundaries between what is sublime and subtle and what is superficial and crude. Mixing the everyday with the sacred does not necessarily bear good fruit in the cultural sphere.

Art retains its uniqueness in the church, in a dedicated place, where it becomes part of the mystery; it is physically present, and at the same time its form, subordinated to the liturgical function, is part of the celebration. In the church, art is in its proper place, acting as an intermediary between temporality and transcendence; in the church, it serves, without becoming sacred itself.



Grzegorz Niemyjski, *Mandylion*, 2018, piaskowiec, 30×41 cm, własność autora, fot. D. Berdys

Grzegorz Niemyjski, *Mandylion*, 2018, sandstone, 30×41 cm, owned by the artist, photo D. Berdys

The miracles performed by Jesus Christ and recorded in the Gospels, such as healing lepers, the blind and the deaf, feeding the crowd with a few loaves of bread, calming the storm on the lake or walking on water, can be compared to artistic activities of a performative nature. Simplifying their message and detaching them from their theological meaning, they can be regarded as artistic actions with a social impact. I am aware of the inadequacy of this comparison, but I would like to draw attention to the tendency in both cases to go beyond human and natural laws. In both cases, we become aware, or even intuit, that there is another dimension than the one within which we function, that there is something more going on than the state of affairs we experience every day. In the case of the miracles described in the Gospels, this is tangible and explicit. Passing through the locked door, curing blindness with spit mixed with earth, resurrecting Lazarus, who had been dead for several days, or the resurrection of Christ itself, all transcend the hitherto-known rules of logic and physics, touching directly what is beneath the surface of everyday life, or rather what permeates everyday life. It uncovers the mystery, although



Grzegorz Niemyjski, *Mandylion*, 2019, rysunek i akryl na papierze, 30×42 cm, własność autora, fot. D. Berdys

Grzegorz Niemyjski, *Mandylion*, 2019, drawing and acrylic paint on paper, 30×42 cm, owned by the artist, photo D. Berdys

Cuda spisane w Ewangelii, których dokonywał Chrystus, takie jak uzdrawianie trędowatych, niewidomych, głuchych, nakarmienie tłumu kilkoma bochenkami chleba, uciszenie burzy na jeziorze czy chodzenie po wodzie, można porównać do działalności artystycznej o charakterze performatywnym. Bardzo upraszczając ich przesłanie i odrywając od znaczenia teologicznego, można je uznać za swego rodzaju akcje artystyczne o oddziaływaniu społecznym. Mam świadomość nieadekwatności tego porównania, ale pragnę zwrócić uwagę na zachodzące w obu wypadkach tendencje do wykraczania poza prawa ludzkie i naturalne. W jednym i drugim przypadku uświadamiamy sobie, lub choćby przeczuwamy, że istnieje inny wymiar niż ten, w granicach którego funkcjonujemy, że trwa coś więcej niż ten stan rzeczy, którego na co dzień doświadczamy. W przypadku cudów opisanych w Ewangelii jest to namacalne i wyraziste. Przejście przez zamknięte drzwi, uleczenie ślepoty śliną zmieszaną z ziemią, ożywienie zmarłego od kilku dni Łazarza czy samo zmartwychwstanie Chrystusa to przekraczanie znanych dotychczas zasad logiki i fizyki, bezpośrednie dotykanie tego, co jest pod powierzchnią codzienności, a w zasadzie tego, co przenika codzien-



Grzegorz Niemyjski, *Mandylion*, 2019, papier, technika własna, własność autora, fot. D. Berdys

Grzegorz Niemyjski, *Mandylion*, 2019, papier, own technique, owned by the artist, photo D. Berdys

ność. To odkrywanie tajemnicy, choć z perspektywy wiary ona wcale nie jest zakryta. Przekraczanie przyjętych norm to nie tylko specyfika cudów, ale także domena sztuki. W przypadku nadzwyczajnych zjawisk jest to czytelne przekraczanie granic rzeczywistości doczesnej, natomiast poprzez sztukę nieustannie poszukujemy środków wyrazu, aby osiągnąć podobny efekt, dotknąć tego duchowego wymiaru, posmakować go lub choćby go sobie uświadomić.

I co najpiękniejsze, zarówno w cudach, jak i w sztuce to doświadczenie czegoś więcej, czegoś co dzieje się tu i teraz, poprzez tę rzeczywistość, ślinę zmieszaną z ziemią czy ślad farby na desce tworzący ikonę.

W 2014 roku w Legnicy na Zakaczawiu, zwanym dzielnicą cudów, w kościele pw. św. Jacka wydarzyło się coś o znamionach cudu eucharystycznego. Z racji, że działo się to w świątyni mojego dzieciństwa, w której byłem ministrantem i przeżyłem pierwsze fascynacje artystyczne i religijne, jest to dla mnie tym bardziej ważna historia. Transsubstancjacja – taką nazwę nosi zjawisko przenikania jednej materii w drugą, przenikania na poziomie komórkowym, nie zaś w formie zrastania czy wchłaniania. W tym wypadku kilka niezależnych laboratoriów medycznych stwierdziło pojawienie się cząstki ciała ludzkiego, a dokładnie mięśnia sercowego, na dodatek będącego w ciągłej agonii, na białym krążku pszennego pieczywa. Piszę o tym w kontekście roli materii w twórczości plastycznej – materii często odrzucanej na rzecz celebracji samego procesu i efemerycznych działań o charakterze konceptualnym. W chrześcijaństwie wierzymy, że odwieczne Słowo – Logos stało się ciałem, że Bóg stał się człowiekiem, mało tego, pokonując śmierć,

from the viewpoint of faith the mystery is not hidden at all. Transgressing the accepted norms is not only a characteristic of miracles, but also the domain of art. In the case of miracles it is a clear transgression of the limits of temporal reality, while through art we constantly seek means of expression to achieve a similar effect, to touch this spiritual dimension, to taste it or even to become aware of it.

And what is most beautiful, both in miracles and in art, is to experience something more, something that happens here and now, through this reality, through spit mixed with earth or a trace of paint on a board forming an icon.

In 2014, in Legnica's Zakaczawie slum district, ironically known locally as the "miracle district", something resembling a Eucharistic miracle happened at St. Hyacinth's Church. Because it happened in the church of my childhood, where I was an altar boy and lived through my first artistic and religious experiences, it is an even more important story for me. Transubstantiation – this is the name given to the phenomenon of the penetration of one matter into another. Transubstantiation at the cellular level, not in the form of fusion or absorption. In this case, a few independent medical laboratories found that a particle of the human body, or more precisely heart muscle, which was in constant agony, appeared on a white disc of wheat bread. I write about this in the context of the role of matter in artistic creation – matter often rejected in favour of the celebration of the process itself and ephemeral activities with a conceptual character. In Christianity we believe that the eternal Word – the Logos – became flesh, that God became man; moreover, having conquered death, He left Himself in a fragment of matter, not in the form of an idea or abstract concept, nor in the form of a spiritual being, but in an organic particle, grown out of the earth and processed by human hands. Bread and wine, wheat grain and

the fruit of the wine grape, ground and squeezed, fermented, baked in the fire, which we absorb into our own bodies. I swallow God, who becomes part of my body. Total abstraction! A more refined artistic experience is hard to find. Physics meets metaphysics and the body becomes a vessel of the spirit. This event has continually taken place on every altar during the central moment of the Mass for centuries. From the viewpoint of faith, every corporeality, including that in art, has its reference to the corporeality of this white disc of wheat bread. We look but do not see, we eat but do not feel the change of taste, it happens somewhere inside beyond the senses. This piece of bread is a very difficult proposal for living, especially today. It crosses the boundaries of what I understand, but this inner understanding is made possible precisely by art, which, breaking through the boundaries of materiality, enters life as he entered the Cenacle through the locked door.

Today, I think we need a little irrationality, a certain kind of madness, getting drunk on the evangelical new wine. The history of the Eastern Church gives many examples of saintly madmen, the so-called Yurodivys, whose actions broke established social rules, going beyond conventions and norms accepted in the Church. Their attitude transcended the intellectual and spiritual barriers imposed on life and reality. Such a biblical example of good madness is King David, who, carrying the Ark of the Covenant, joyfully danced undressed before his people. *And David danced before the Lord with all his might; and David was girded with a linen ephod. So David and all the house of Israel brought up the ark of the Lord with shouting, and with the sound of the horn.* (2 Sm 6:14–15). This is not about breaking barriers and crossing the boundaries of common sense in themselves, but simply the joy of the resurrection morning – the joy of His presence. Then the disciples heard: “go and preach”, preach in different languages... including the language of the visual arts. We need this kind of divine frenzy, including in art.

I believe in art, I believe that even today it can be a form of prayer, it can be David's dance.

dr hab. Grzegorz Niemyjski
The Eugeniusz Geppert Academy of Art and
Design in Wrocław
Faculty of Sculpture and Art Mediation
Studio of Sculpture Design and Shaping the
Environment
dgniemyjscy@gmail.com

Translated by Monika Mazurek

zostawił Siebie we fragmencie materii, nie w postaci idei, wyabstrahowanego pojęcia, nie w postaci bytu duchowego, ale właśnie w cząstce organicznej, wyrosłej z ziemi i przetworzonej ludzką ręką. Chleb i wino, ziarno pszeniczne i owoc winnego grona, zmielone i wyciśnięte, poddane fermentacji, upieczone w ogniu, które wchłaniamy do własnego organizmu. Połykam Boga, który staje się częścią mojego ciała. Totalna abstrakcja! Trudno o bardziej wyrafinowane artystyczne doznania. Fizyka spotyka się z metafizyką, a ciało staje się naczyniem ducha. To wydarzenie nieustannie od wieków odbywa się na każdym ołtarzu podczas centralnego momentu mszy świętej. Z perspektywy wiary każda cielesność, także ta w sztuce, ma swoje odniesienie do cielesności tego białego krążka pszennej pieczywa. Patrzymy, ale nie widzimy, spożywamy, ale nie odczuwamy zmiany smaku, to dzieje się gdzieś w środku poza zmysłami. Ten kawałek pieczywa jest bardzo trudną, szczególnie dzisiaj, propozycją na życie. Przekracza on granice tego, co rozumiem, ale to wewnętrzne pojmowanie umożliwia właśnie sztuka, która przełamując granicę materialności, wchodzi do życia jak On wszedł przez zamknięte drzwi do Wieczernika.

Dzisiaj chyba potrzeba nam odrobinę nieracjonalności, pewnego rodzaju szaleństwa, upicia się ewangelicznym młodym winem. Historia Kościoła wschodniego daje wiele przykładów świętych szaleńców, tak zwanych jurodiwych, którzy swoim postępowaniem łamali utrwalone zasady społeczne, wykraczali poza konwenanse, a także normy przyjęte w Kościele. Ich postawa wychodziła poza intelektualne i duchowe bariery nakładane na życie i rzeczywistość. Takim biblijnym przykładem na dobre szaleństwo jest król Dawid, który niosąc Arkę Przymierza, z radością tańczył rozebrany przed swoim ludem. *Dawid wtedy tańczył z całym zapalem w obecności Pana, a ubrany był w lniany efod. Dawid wraz z całym domem izraelskim prowadził Arkę Pańską, wśród radosnych okrzyków i grania na rogach* (2 Sm 6, 14–15). Nie chodzi o samo w sobie łamanie barier i przekraczanie granic zdrowego rozsądku, ale po prostu o radość płynącą z poranku zmartwychwstania – radość z Jego obecności. Wtedy uczniowie usłyszeli: „idźcie i głosście”, głosście różnymi językami... także językiem plastyki. Potrzebujemy takiego Bożego szaleństwa, również w sztuce.

Wierzę w sztukę, wierzę, że także dzisiaj może być ona formą modlitwy, może być Dawidowym tańcem.

dr hab. Grzegorz Niemyjski
Akademia Sztuk Pięknych
im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu
Wydział Rzeźby i Mediacji Sztuki
Katedra Rzeźby i Działań Przestrzennych
dgniemyjscy@gmail.com

Rzeszów miasto o dużym potencjale innowacyjnym

Artykuł sponsorowany przez Urząd Miasta Rzeszowa

Rzeszów liczy ponad 128,5 km², zamieszkuje go ok. 220 tys. osób. Uniwersytet Rzeszowski, Politechnika Rzeszowska oraz niepubliczne szkoły wyższe kształcą blisko 60 tys. studentów na ponad 60 kierunkach. Rzeszowskie uczelnie zapewniają wysoko wykwalifikowaną kadrę naukową, nowoczesną bazę edukacyjną oraz kierunki kształcenia dostosowane do potrzeb rynku pracy.

Potencjał intelektualny mieszkańców, silne powiązania z przemysłem lotniczym i informatycznym sprawiają, że Rzeszów dynamicznie się rozwija. Przedsięwzięciem realizowanym już od ponad dekadę jest współpraca Rzeszowa na rzecz rozwoju miasta i regionu z innowacyjnymi klastrami. Rzeszów bogaty jest w liczne placówki kulturalne – kina, teatry, galerie sztuki i fotografii, domy kultury oraz muzea. W mieście i okolicy odbywają się imprezy kulturalne i sportowe, z których wiele ma charakter międzynarodowy. Szczególną renomę zyskały m.in.: Europejski Stadion Kultury – Wschód Kultury, Światowy Festiwal Polonijnych Zespołów Folklorystycznych organizowany od 1969 roku co trzy lata, Międzynarodowy Festiwal Piosenki „Carpathia”, Święto Paniagi, Festiwal teatrów Ożywionej Formy „Maskarada” czy Festiwal „Źródła Pamięci: Kantor – Grotowski – Szajna”. Znakomitym miejscem wypoczynku są parki i roz-

ległe miejskie tereny zielone z pięknymi fontannami i placami zabaw. Przez większą część roku w centralnej części miasta, w bezpośrednim sąsiedztwie Pałacu i Zamku Lubomirskich oraz malowniczej Alei pod Kasztanami odbywają się pokazy fontanny multimedialnej.

Rzeszów to miejsce, które mieszkańcy wysoko oceniają pod względem jakości życia. Otwarcie przyznają, że jest to miasto czyste, bezpieczne, wygodne, zapewniające jednocześnie stabilizację życiową i satysfakcję z możliwości rozwoju osobistego i zawodowego. Estetykę Rzeszowa dodatkowo podkreślają nowoczesne i oryginalne obiekty, takie jak okrągła kładka dla pieszych, fontanna multimedialna czy Ogrody Bernardyńskie pełniące jednocześnie funkcję użytkową i rekreacyjną. Rzeszów to miasto o dużym potencjale innowacyjnym i doskonale przygotowanej przestrzeni społecznej, odpowiadającej potrzebom nowoczesnego oraz przedsiębiorczego społeczeństwa, poszukującego równowagi pomiędzy pracą a życiem. Chętnie gości wszystkich tych, którzy zechcą zatrzymać się tu na chwilę, tych, którzy pragną się kształcić w rzeszowskich szkołach i uczelniach, jak również tych, którzy na trasie turystycznych wędrówek zechcą przekonać się, że trafili do gościnnego polskiego miasta, do którego warto przyjechać i pozostać na dłużej.



Rynek z Ratuszem, fot. T. Poźniak

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;
 - 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 uzgodnieniu z autorami.
7. Materiałów niezamówionych Redakcja nie zwraca.
8. Zasady przyjmowania, oceny i proces recenzji tekstów są zgodne z wytycznymi Ministerstwa

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 magazine also publishes reviews of books on topics suitable to the profile of the magazine, 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.
 - 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 un-commissioned.

8. The rules for the submission, evaluating and reviewing process are in accordance with the guidelines 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.
 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”.
- Edukacji i Nauki oraz standardami Komitetu do spraw Etyki Publikacyjnej (COPE – Committee on Publication Ethics), szczegółowo opisanymi na stronie internetowej 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.

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

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, oraz za pośrednictwem strony internetowej: <http://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) 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