

SACRUM ET DECORUM

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



SACRUM

ET DECORUM

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

ROK XII

2019



Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego
Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej
Uniwersytetu Rzeszowskiego

Rada Naukowa / Scientific Board

Wojciech Bałus, Uniwersytet Jagielloński, Kraków
François Boespflug, Université de Strasbourg, Strasbourg
Witold Cęckiewicz, Politechnika Krakowska, Kraków
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

Katarzyna Chrudzimska-Uhera, Michał Haake, Marcin Lachowski, Renata Rogozińska

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:

Joanna Piech, Roman Kalarus, *Anioł*, fragment dekoracji malarskiej
w kościele bł. Karoliny Kózkówny w Tychach

Joanna Piech, Roman Kalarus, *Angel*, fragment of painting decoration
in the Church of Blessed Karolina Kózkówna in Tychy

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

Nakład 560 egz. / Edition: 560 copies

© Copyright by Wydawnictwo UR, 2019

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

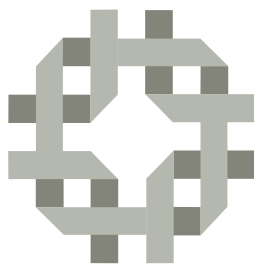
Łamanie i druk

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

Beata Studzińska-Kubalska

W dialogu z literacką i malarską tradycją.

*Józefa Mehoffera projekty dekoracji malarskiej kaplicy Jana III Sobieskiego
w kościele św. Józefa na Kahlenbergu, 1911–1914*

The dialogue with literary and pictorial tradition.

*The projects of painted decorations of the John III Sobieski chapel
in St Joseph's Church on Kahlenberg, 1911–1914*

7

Zofia Szot

Cerkiew Jerzego Nowosielskiego w Białym Borze.

O malarstwie, które stało się architekturą

Jerzy Nowosielski's Greek Catholic church in Biały Bór.

On painting that has become architecture

27

ks. Leszek Makówka

Apokalipsa w krypcie grobowej.

*Polichromia Joanny Piech i Romana Kalarusa
w podziemiach katowickiej katedry*

The Apocalypse in the burial crypt.

*The murals by Joanna Piech and Roman Kalarus
in the vaults of Katowice Cathedral*

46

MATERIAŁY / MATERIALS

ks. Ryszard Knapieński

*Ikonografia doktrynalna neoromańskiej bazyliki – kościoła uniwersyteckiego –
pod wezwaniem Najświętszego Serca Pana Jezusa w Lugano, w kantonie Ticino
w Szwajcarii*

*Doctrinal iconography of a neo-Romanesque basilica: the University Church
of the Sacred Heart of Jesus in Lugano, in the canton of Ticino, Switzerland*

62

Adam Organisty

*Figura Dobrego Łotra w najnowszej realizacji artystycznej
Adama Brinckena i Macieja Zychowicza*

*The figure of the Good Thief in the latest work
of Maciej Zychowicz and Adam Brincken*

90

MISCELLANEA

Jerzy Fober

Kto ma oczy niech słucha

“Anyone who has eyes should listen”

110

INTRODUCTION

The state of research on monumental painting in sacred interiors (wall painting, mosaic, sgraffito, stained glass) created in the period from the nineteenth century to the beginning of the twenty-first is highly varied. Alongside the imposing projects dedicated to stained glass made before 1945, undertaken by Kraków researchers, there are serious omissions, particularly glaring in the field of wall painting. At the same time, due to the impermanence of contemporary painting techniques, large groups of valuable paintings are destroyed, sometimes incompetently renovated, and most often removed. It should be emphasized that the greatest destruction affects works created in the last half-century, which often approach their subject in an innovative way and are therefore difficult for most viewers to accept, as they expect art that replicates traditional forms in their churches.

In this situation, it is extremely important to document works that are often valuable, but not yet protected by conservation regulations, as well as to collect and preserve materials that would allow reconstruction of works that have not been preserved but are important for the research on monumental painting. However, it is only by interpreting the style and iconography of each set of works, as well as the oeuvre of their creators, and then creating an overview of the entire subject, with regard both to its theoretical basis and practical realization, that we will be able to assess the whole phenomenon as objectively as possible. In this context, special attention should be paid to the relationship between this type of realizations and the historical and contemporary forms of architecture.

A discussion of the above issues will be one of the leading themes in the current and subsequent editions of the „Sacrum et Decorum” yearbook, in the hope that in this way we will contribute to the popularization of interesting artistic achievements in the field of contemporary sacred art, often unfairly overlooked and disregarded, including by the congregants and administrators of the buildings in which they are located.

So far, this topic has appeared in the pages of our yearbook only sporadically in the form of monographic articles, which are presentations of individual sites. The texts collected in this volume have a similar character, referring to specific examples of paintings. The article by Beata Studzińska-Kubalska discusses the

WPROWADZENIE

Stopień zaawansowania badań nad malarstwem monumentalnym we wnętrzach sakralnych (malarstwo ścienne, mozaika, sgraffito, witraż) w przedziale czasowym obejmującym okres od XIX do początków XXI wieku jest bardzo zróżnicowany. Obok imponujących skalą projektów poświęconych sztuce witrażu do 1945 roku podejmowanych w środowisku krakowskim występują poważne zaniedbania w innych dziedzinach, szczególnie dotkliwe w zakresie malarstwa ściennego. Jednocześnie, wobec nietrwałości stosowanych współcześnie technik malarskich, duże zespoły wartościowych malowideł ulegają zniszczeniu, niekiedy poddawane nieudolnej konserwacji, a najczęściej – usuwane. Należy podkreślić, że największe zniszczenia dotyczą realizacji powstałych w ostatnim półwieczu, niejednokrotnie nowatorskich w ujęciu, a więc też trudnych do zaakceptowania dla większości odbiorców poszukujących w świątyni sztuki powielającej tradycyjne formy.

W zaistniałej sytuacji za niezmiernie ważne należy uznać wykonanie dokumentacji prac często wartościowych, ale jeszcze niepodlegających ochronie konserwatorskiej oraz zebranie i zabezpieczenie materiałów pozwalających na odtworzenie realizacji niezachowanych, a istotnych dla obszaru badań związanych z malarstwem monumentalnym. Na możliwie obiektywną ocenę zjawiska pozwoli jednak dopiero dokonanie interpretacji stylu i ikonografii poszczególnych zespołów dzieł, a także dorobku ich twórców, a następnie zebranie i podsumowanie problematyki odnoszącej się do całokształtu zagadnienia zarówno w zakresie założeń teoretycznych, jak i praktyki realizacyjnej. W tym kontekście na szczególną uwagę zasługują relacje tego typu realizacji z historyczną i współczesną formą architektury.

Wątek poświęcony powyższym kwestiom zostanie włączony jako jeden z wiodących do obecnej i kolejnych edycji rocznika „Sacrum et Decorum” w nadziei, że w ten sposób przyczynimy się do popularyzacji interesujących dokonań artystycznych z dziedziny współczesnej sztuki sakralnej, często niesłusznie pomijanych i lekceważonych także przez wiernych i administratorów obiektów, w których się znajdują.

Dotychczas tematyka ta pojawiała się na łamach naszego rocznika sporadycznie w formie artykułów monograficznych stanowiących prezentację poszczególnych obiektów. Podobny charakter mają teksty zebrane w niniejszym tomie. Artykuł Beaty Studzińskiej-Kubalskiej za-

wiera omówienie niezrealizowanego projektu dekoracji malarskiej kaplicy Jana III Sobieskiego na Kahlenbergu. Tekst ten stanowi dopełnienie artykułu omawiającego dzieje kaplicy i jej wystroju, który został opublikowany w naszym roczniku przed dwoma laty.

Do autorów przybliżających na naszych łamach Czytelnikom twórczość Jerzego Nowosielskiego dołączyła Zofia Szot, która swój tekst poświęciła cerkwi w Białym Borze. Wnikliwa analiza, odrzucająca tradycyjny podział na architekturę i malarstwo, ukazuje to wyjątkowe dzieło Nowosielskiego nie tylko jako podsumowanie jego dorobku artystycznego, ale także odzwierciedlenie stosunku artysty do religii i znaczenia sztuki w świątyni chrześcijańskiej.

Spśród najnowszych realizacji z dziedziny malarstwa monumentalnego na uwagę zasługuje opisany przez ks. Leszka Makówkę wystrój krypty grobowej biskupów katowickich w podziemiach śląskiej katedry, zaprojektowany i wykonany przez Joannę Piech i Romana Kalarusa. Natomiast jedyny w tym tomie tekst omawiający zespół malowideł kościelnych poza Polską został przygotowany przez ks. Ryszarda Knapińskiego. Autor skoncentrował się na odczytaniu i interpretacji bogatego programu ikonograficznego malowideł bazyliki Serca Jezusowego w szwajcarskim Lugano, wskazując na zawarte w dziele włoskiego artysty Vittoria Traininiego treści dogmatyczne i mistagogiczne właściwe doktrynie Kościoła katolickiego doby potrydenckiej.

Przykładem integracji sztuk we wnętrzu sakralnym jest wystrój wnętrza kościoła w podkieleckiej Bilczy zaprojektowany przez rzeźbiarza Macieja Zychowicza i malarza Adama Brinckena. Ta najnowsza realizacja twórców, którzy od lat z powodzeniem współpracują, wizualizując prawdy wiary językiem człowieka współczesnego, została przedstawiona przez Adama Organistego.

Wystrój wnętrza kościoła w Bilczy przywołuje temat kompozycji rzeźbiarskich powstających z inspiracji religijnych. W niniejszym tomie kwestia ta pojawia się na marginesie wątku wiodącego za sprawą eseju Jerzego Fobera, rzeźbiarza, którego dzieła stanowiące plastyczną refleksję autora na marginesie lektury tekstów biblijnych, tak subiektywną, że dotychczas eksponowane były wyłącznie w przestrzeniach galerijnych. Odbiegająca od konstrukcji artykułu naukowego swobodna wypowiedź artysty na temat własnej twórczości i znaczenia w niej wątków metafizycznych pojawia się po raz pierwszy na łamach naszego pisma jako forma materiału źródłowego i istotne dopełnienie tekstów ujmowanych z perspektywy badacza sztuki.

unrealized project of painting decorations in the John III Sobieski Chapel on the Kahlenberg. This text is a follow-up to the article discussing the history of the chapel and its decoration that was published in our yearbook two years ago.

Zofia Szot is a new addition to the list of our authors who have discussed the works of Jerzy Nowosielski, with her text on the Orthodox church in Białý Bór. An insightful analysis, rejecting the traditional division between architecture and painting, shows this unique work of Nowosielski not only as a summation of his artistic output, but also as a reflection of the artist's attitude to religion and the significance of art in the Christian church.

Among the most recent works in the field of monumental painting, of particular interest is the decoration of the burial crypt of the Katowice bishops in the vault of the Silesian Cathedral, designed and executed by Joanna Piech and Roman Kalarus, and described by Fr. Leszek Makówka. The only text in this volume discussing a group of church paintings outside Poland was written by Fr. Ryszard Knapiński. The author focused on reading and interpreting the rich iconographic program of the Basilica of the Heart of Jesus in Lugano, Switzerland, pointing to the dogmatic and mystagogical content of the Italian artist Vittorio Trainini's work, which is characteristic of the doctrine of the Catholic Church in the post-Trent era.

An example of the integration of arts in a sacred space is the interior design of the church in Bilcza near Kielce, designed by the sculptor Maciej Zychowicz and the painter Adam Brincken. This latest realization of the artists, who for years have been successfully working together to visualize the tenets of faith in the language of contemporary man, was presented by Adam Organisty. The interior decorations of the church in Bilcza bring to mind the subject of religion-inspired sculptural compositions. In this volume, this issue appears as an aside to the main subject in the essay by Jerzy Fober, a sculptor whose works are an artistic meditation inspired by the author's Bible readings, and they are so subjective that so far they have been exhibited only in gallery spaces. The artist's informal commentary on his own work and the meaning of the metaphysical motifs, differing in its construction from the one generally accepted in academic writing, appears for the first time in our journal as a form of source material and a significant addition to the texts written from the perspective of an art scholar.

Redakcja

Translated by Monika Mazurek

The editors

Beata Studzińska-Kubalska

National Museum in Krakow
The Józef Mehoffer House

The dialogue with literary
and pictorial tradition.
The projects of painted
decorations of the John III Sobieski
chapel in St Joseph's Church
on Kahlenberg, 1911–1914¹

The subject of this study is the genesis of Mehoffer's uncompleted project of painted decorations for the chapel of John III Sobieski on Kahlenberg. Its main aim is to present the iconographic themes of this little-known decoration design. For this purpose it is necessary to recall some historical events, as well as the background circumstances of Józef Mehoffer's projects. We will refer to the most important sources covering the competitions for the decorations of the Kahlenberg Chapel and the work on their completion. However, the detailed history of the project will not be discussed².

¹ The article is a modified version of the paper *W kręgu literackiej i malarskiej tradycji. Projekty Józefa Mehoffera dekoracji malarskiej kaplicy Sobieskiego na Kahlenbergu, 1911–1914* [In the sphere of literary and painting tradition. Józef Mehoffer's projects of the painted decorations for the Sobieski Chapel in Kahlenberg, 1911–1914], which was presented at the 5th National Academic Symposium of Sacred Art of the 19th and 20th century, „Polonia Sacra. Polish History in the Iconography of Sacred and Religious Art”, organized by the Centre for Contemporary Sacred Art Documentation, University of Rzeszow (October 2016).

² Mehoffer's projected decorations were discussed in-depth by the author in her article *Kwestia realizacji Mehofferowskich projektów dekoracji malarskiej kaplicy Jana III Sobieskiego w kościele na Kahlenbergu, 1911–1914, w świetle zachowanych archiwaliów* [Mehoffer's projects of painted decorations for the John III Sobieski Chapel in the church on Kahlenberg, 1911–1914 and the question of their completion in light of the extant archives] („Zeszyty Historyczno-Teologiczne. Rocznik Zmartwychwstańców” 22, 2016, pp. 169–188), prepared on the basis of source materials from the Vienna archives of the Resurrectionists at the local Polish Catholic Mission in 2011. That article also presents the state of research on this project.

The history of the chapel and the changes in its decorations from their inception in the early 20th c. until 1930, when Jan Henryk Rosen's paintings were created inside, were discussed by Joanna Wolańska in her article *History of the decorations of Sobieski's chapel at the church on Kahlenberg in Vienna* [Dzieje dekoracji kaplicy Sobieskiego przy kościele na Kahlenbergu w Wiedniu] („Sacrum et Decorum”, 10, 2017, pp. 67–86).

Beata Studzińska-Kubalska

Muzeum Narodowe w Krakowie
Dom Józefa Mehoffera

W dialogu z literacką
i malarską tradycją.
Józefa Mehoffera projekty
dekoracji malarskiej kaplicy Jana III
Sobieskiego w kościele św. Józefa
na Kahlenbergu, 1911–1914¹

Tematem niniejszego studium jest geneza niezrealizowanego Mehofferowskiego projektu dekoracji malarskiej kaplicy Jana III Sobieskiego na Kahlenbergu. Jego głównym celem jest prezentacja problematyki ikonograficznej tej mało znanej koncepcji dekoracyjnej.

W tym kontekście konieczne jest przypomnienie niektórych wydarzeń historycznych, jak również okoliczności, które stanowiły tło dla powstania projektów Józefa Mehoffera. Przywołane zostaną najważniejsze dane źródłowe związane z konkursami na dekorację kaplicy kahlenberskiej i pracami nad jej realizacją. Pominiemy natomiast dokładny opis dziejów projektu².

Kompleks klasztorny wraz z kościołem został wzniesiony na Kahlenbergu przez kamedułów, dla

¹ Artykuł jest zmodyfikowaną wersją referatu *W kręgu literackiej i malarskiej tradycji. Projekty Józefa Mehoffera dekoracji malarskiej kaplicy Sobieskiego na Kahlenbergu, 1911–1914*, który został wygłoszony na V Ogólnopolskim Sympozjum Naukowym Sztuka Sakralna XIX i XX w., „Polonia Sacra. Historia Polski w ikonografii sztuki sakralnej i religijnej”, zorganizowanym przez Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej Uniwersytetu Rzeszowskiego (październik 2016).

² Dokładnemu omówieniu historii tej koncepcji dekoracyjnej Mehoffera autorka poświęciła artykuł *Kwestia realizacji Mehofferowskich projektów dekoracji malarskiej kaplicy Jana III Sobieskiego w kościele na Kahlenbergu, 1911–1914, w świetle zachowanych archiwaliów* („Zeszyty Historyczno-Teologiczne. Rocznik Zmartwychwstańców” 22, 2016, s. 169–188), przygotowany na podstawie kwerendy materiałów źródłowych z wiedeńskiego archiwum ojców zmartwychwstańców przy tamtejszej Polskiej Misji Katolickiej w 2011 roku. Przedstawiono w nim także stan badań nad tym projektem.

Historię kaplicy i przemian jej wystroju od ich zainicjowania z początkiem XX wieku do roku 1930, gdy we wnętrzu zrealizowane zostały malowidła Jana Henryka Rosena, omówiła Joanna Wolańska w artykule *Dzieje dekoracji kaplicy Sobieskiego przy kościele na Kahlenbergu w Wiedniu* („Sacrum et Decorum” 10, 2017, s. 67–86).

których w roku 1628 cesarz Ferdynand II nabył usytuowane nieopodal Wiednia wzgórze od augustianów z Klosterneuburga³. Realizację projektu tego zespołu architektonicznego nadzorował kameduła, ojciec Sylwan Boselli z Bergamo⁴. Kościół św. Józefa został zbudowany w roku 1639. Kaplica Sobieskiego, nazywana pierwotnie kaplicą Aniołów Stróżów, to niewielkie pomieszczenie na planie kwadratu, które wraz z zakrytą przylega do świątyni od południowego wschodu.

W lipcu 1683 roku w czasie oblężenia Wiednia erem i świątynia uległy zniszczeniu. Jej zrujnowane wnętrza Sobieski uczynił w czasie działań wojennych swoją główną kwaterą. 11 września oddziały pod dowództwem księcia Karola Lotaryńskiego odbiły Kahlenberg z rąk tureckich. Nazajutrz Karol podjął decyzję o ataku.

Była, jak się zdaje godz. 6, gdy ks. Karol stwierdził, iż nadeszła pora rozpoczęcia natarcia przez lewe skrzydło [...]. Wiedząc o obecności Jana III na Kahlenbergu, ruszył na spotkanie z nim w stronę spalonej kaplicy św. Józefa w celu powiadomienia o swej decyzji. Przybyli też i inni dowódcy sprzymierzonych [...]. Spotkanie nie miało charakteru przewidzianej w poprzednim dniu narady; Lotaryńczyk zreferował królowi sytuację i otrzymał akceptację swoich zarządzeń. Następnie Sobieski udał się do kaplicy na Kahlenbergu (kaplicy Aniołów Stróżów), aby wysłuchać mszy odprawionej przez ojca d'Aviano. Według tradycji służył w czasie niej jako ministrant, wysłuchał wraz ze swym otoczeniem płomiennego kazania kapucyna zaprzewajającego do walki i pasował na rycerza swego syna⁵.

Po ogłoszeniu przez cesarza Józefa II w 1782 roku dekretu o kasacji zakonów kontemplacyjnych w państwie habsburskim dobra kamedułów wraz z odbudowanym kościołem i klasztorem sprzedano w drodze licytacji. W 1849 roku świątynia kahlenberska stała się własnością mieszczan wiedeńskich Józefiny i Jana Finsterle, dzięki którym została odrestaurowana i po-

³ Zob. A. Nadolny, *Polskie duszpasterstwo w Austrii 1801–1945*, Lublin 1994, s. 114.

⁴ Boselli w latach 1625–1627 kierował wznoszeniem eremu w Rytwianach w świętokrzyskim; kościół na Kahlenbergu jest niejako pochodną świątyni w Rytwianach; A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, t. 1, seria *Dzieje Sztuki Polskiej*, t. 4, Warszawa 1980, s. 166.

⁵ J. Wimmer, *Wiedeń 1683. Dzieje kampanii i bitwy*, Warszawa 1983, s. 317. W kaplicy św. Leopolda na wzgórzu Leopoldsberg, jednym ze wzgórz otaczających Wiedeń, umieszczono pamiątkową tablicę z informacją, iż msza św. przed bitwą odbyła się w tym miejscu. Fakt ten wpisuje się w lokalną tradycję, współistniejącą z polską wersją wydarzeń, wedle której pamiątką mszę św. należy wiązać ze wzgórzem zwanym obecnie Kahlenbergiem (pozyccie źródłowe dokumentujące polską wersję – ibidem, s. 317), ówczesnie zaś Josefsbergiem, Schweinbergiem lub Saubergiem (ibidem, s. 303; Wolańska 2017, jak przyp. 2, s. 69). Szerzej omówiła tę kwestię Wolańska, konkludując, iż obecnie nie sposób jednoznacznie rozstrzygnąć, gdzie owa msza miała miejsce (eadem 2017, jak przyp. 2, s. 68).

The monastery complex and church were built on Kahlenberg by the Camaldolese monks, for whom in 1628 Emperor Ferdinand II purchased from the Augustinians of Klosterneuburg a hill near Vienna³. The project of this architectural complex was supervised by the Camaldolese Father Sylvan Boselli from Bergamo⁴. St Joseph's Church was built in 1639. The Sobieski Chapel, originally known as the Guardian Angels Chapel, is a small square-shaped room that, together with the sacristy, adjoins the church from the southeast. In July 1683, during the siege of Vienna, the hermitage and the temple were destroyed. Sobieski made its ruined interiors his headquarters during the hostilities. On September 11th, the troops under the command of Charles Duke of Lorraine won Kahlenberg back from the Turks. The next day Charles decided to attack.

It seemed to be 6 a.m. when Duke Charles announced that it was time to start the attack through the left wing [...]. Knowing of John III's presence on Kahlenberg, he set out in the direction of the burnt Chapel of St Joseph in order to inform him about his decision. Other allied commanders also arrived [...]. The meeting was not of the nature anticipated on the previous day; Duke of Lorraine described the situation to the king and received approval for his orders. Sobieski then went to the chapel on Kahlenberg (the Guardian Angels Chapel) to hear the mass celebrated by Father d'Aviano. According to tradition, he served at the altar, listened to the fiery sermon of the Capuchin, who was encouraging him to fight, and knighted his son⁵.

After Emperor Joseph II decreed the dissolution of contemplative orders in the Habsburg state in 1782, the estate of the Camaldolese monks together with the rebuilt church and monastery were auc-

³ Cf. A. Nadolny, *Polskie duszpasterstwo w Austrii 1801–1945* [*Polish Pastoral Care in Austria 1801–1945*], Lublin 1994, p. 114.

⁴ Boselli directed the construction of the Rytwiany hermitage in Świętokrzyskie between 1625 and 1627; the church on Kahlenberg is in a way a descendant of the temple in Rytwiany; A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku* [*Polish Architecture of the 17th c.*], vol. 1, series *Dzieje sztuki polskiej* [*The History of Polish Art*], vol. 4, Warszawa 1980, p. 166.

⁵ J. Wimmer, *Wiedeń 1683. Dzieje kampanii i bitwy* [*Vienna 1683. The History of the Campaign and the Battle*], Warszawa 1983, p. 317. In the chapel of St Leopold on Leopoldsberg, one of the hills surrounding Vienna, a commemorative plaque was placed with the information that the mass before the battle took place here. This fact is a part of the local tradition, coexisting with the Polish version of events, according to which the memorable mass should be connected with the hill now called Kahlenberg (sources documenting the Polish version – ibidem, p. 317), and back then known as Josefsberg, Schweinberg or Sauberg (ibidem, p. 303; Wolańska 2017, as in note 2, p. 69). Wolańska discussed this issue in more detail, concluding that now it is impossible to decide unanimously where this mass took place (eadem 2017, as in footnote 2, p. 68).

tioned off. In 1849 the Kahlenberg temple became the property of the Viennese burghers Josephine and John Finsterle, thanks to whom it was restored and consecrated on 12 September 1852, on the 169th anniversary of the relief of Vienna. The bicentennial of the Battle of Vienna was particularly solemnly celebrated; in 1883, a large commemorative plaque with the following inscription in German was installed over the main entrance to St Joseph's Church:

*From this hill, on 12 September 1683, John Sobieski, King of Poland, Duke Charles of Lorraine, Imperial Lieutenant General, Prince John George III of Saxony, Maximilian of Bavaria and Georg Friedrich of Waldeck, the Bavarian Margraves Hermann and Ludwig Wilhelm and other military commanders of Emperor Leopold I, set out to fight against the Turkish power in order to liberate the city of Vienna, which had been under serious threat for 61 days. With a grateful memory of this famous victory, the city of Vienna on 12 September 1883.*⁶

It was also the first time that the celebrations of the relief were organized by the Viennese Polish community. In the 1890s, a lawyer Pius Twardowski, Fr. Józef Hemberger and Fr. Franciszek Salezy Neumayer founded the Kahlenberg Association, which set itself as its main goal dedicating the Guardian Angels' Chapel at the Kahlenberg Church to the Vienna victory⁷. Thanks to the efforts of Polish organizations in Vienna, the chapel was renovated and renamed the King Sobieski Chapel in 1904. In November of that year, a marble plaque, made by Józef Kulesza from Kraków, with a bilingual inscription commemorating the mass celebrated before the battle, was ceremonially unveiled. Below is an excerpt from the text from the chalice that the papal nuncio in Vienna, Cardinal Michele Viale-Prelà, offered to the church of St Joseph in 1852, starting with the words:

*To commemorate September 12, 1683, when, by God's grace, the Polish King Jan Sobieski erected an altar in the Camaldolese church on Kahlenberg, which had been destroyed by the fierce savagery of the Turks, and on whose steps, having heard the Mass and received Holy Communion, he set out against his enemies*⁸.

⁶ Ibidem, s. 317. Cf. as well: Wolańska 2017, as in footnote 2, p. 71 (footnote 8).

⁷ Cf. Nadolny 1994, as in footnote 3, pp. 118–122.

⁸ Quoted after: J. Smoliński, *Kahlenberg – Kościół św. Józefa [Kahlenberg – St Joseph's Church]*, Vienna 1998, p. 14. The significance of the foundation of the plaque, which initiated the process of changing the interior design of the chapel, is emphasized by Wolańska – she also pays attention to the interior decoration, made in 1904 under the direction of the architect Michał Czajkowski, eadem, pp. 70–73.

święcona 12 września 1852 roku, w 169. rocznicę odsieczy wiedeńskiej.

Szczególnie uroczysto świętowano dwusetną rocznicę bitwy pod Wiedniem; w roku 1883 nad wejściem głównym do kościoła św. Józefa wmurowano pokaźną okolicznościową tablicę z niemieckojęzycznym napisem następującej treści:

*Z tego wzgórza, dnia 12 września 1683 roku Jan Sobieski, król polski, książę Karol Lotaryński, cesarski porucznik generalny, książęta Jan Jerzy III saski, Maksymilian Bawarski i Jerzy Fryderyk von Valdeck, margrabiowie bawarscy Hermann i Ludwik Wilhelm i inni dowódcy wojsk cesarza Leopolda I, wyruszyli do walki z potęgą turecką dla oswobodzenia ciężko zagrożonego przez 61 dni miasta Wiednia. Z wdzięcznym wspomnieniem tego sławetnego zwycięstwa miasto Wiedeń dnia 12 września 1883 r.*⁶

Uroczyste obchody odsieczy zorganizowała wówczas po raz pierwszy wiedeńska Polonia. W latach 90. prawnik Pius Twardowski, ks. Józef Hemberger i ks. Franciszek Salezy Neumayer założyli Stowarzyszenie Kahlenberskie, które jako główny cel wyznaczyło sobie uczynienie z kaplicy Aniołów Stróżów przy kościele na Kahlenbergu miejsca dedykowanego wiedeńskiemu zwycięstwu⁷.

Z inicjatywy organizacji polonijnych w Wiedniu kaplicę w roku 1904 odnowiono i przemianowano na kaplicę Króla Sobieskiego. W listopadzie tego roku odbyło się tu uroczyste odsłonięcie marmurowej tablicy, wykonanej przez Józefa Kuleszę z Krakowa, z dwujęzyczną inskrypcją, która przypomina o mszy świętej odprawionej przed bitwą. Jest to fragment tekstu z mszalnego kielicha, który ofiarował kościołowi św. Józefa w 1852 roku nuncjusz papieski w Wiedniu, kardynał Michele Viale-Prelà, zaczynającego się od słów:

*Na pamiątkę dnia 12 września 1683 roku, w którym za łaską Bożą król polski Jan Sobieski postawił ołtarz w zniszczonym przez zacieklą dziczą turecką kościele kamedułów na Kahlenbergu, na którego stopniach wystuchawszy mszy św. i przyjąwszy Komunię św., wyruszył na nieprzyjaciół*⁸.

W roku 1905 ówcześni właściciele kościoła św. Józefa, Gustaw i Anna Benischkowie, przekazali go zgromadzeniu zmartwychwstańców. Zakon ten pro-

⁶ Ibidem, s. 317. Zob. też: Wolańska 2017, jak przyp. 2, s. 71 (przypis 8).

⁷ Zob. Nadolny 1994, jak przyp. 3, s. 118–122.

⁸ Cyt. za: J. Smoliński, *Kahlenberg – Kościół św. Józefa*, Wiedeń 1998, s. 14. Znaczenie faktu ufundowania inskrypcji, który zapoczątkował proces przemian wystroju kaplicy, akcentuje Wolańska – poświęca też ona uwagę dekoracji wnętrza wykonanej w 1904 roku pod kierunkiem architekta Michała Czajkowskiego, eadem, s. 70–73.

wadził działalność duszpasterską w kręgu Polonii wiedeńskiej od roku 1897, pozyskując w tym celu w 1906 roku kościół św. Krzyża na Rennwegu. Patriotyczno-religijna aura otaczająca świątynię na Kahlenbergu koresponduje w szczególny sposób z duchowością zgromadzenia wyrosłą z ideowych potrzeb Wielkiej Emigracji i przejawiającą się w dążeniu do odnowy społeczeństwa poprzez chrześcijańskie normy etyczne⁹.

Ks. Jakub Kukliński¹⁰, pierwszy rektor kościoła św. Józefa z ramienia zmartwychwstańców, postanowił go odnowić i uczynić zeń, szczególnie zaś z kaplicy Sobieskiego, narodowy pomnik historii upamiętniający wiktoryę wiedeńską¹¹. W 1907 roku w ołtarzu głównym świątyni umieszczono kopię obrazu Imienia Maryi z kościoła Santissimo Nome di Maria al Fiore Traiano w Rzymie, będącą darem papieża Piusa X, która nazywana jest wizerunkiem Madonny z Kahlenbergu¹².

W roku 1906 Kukliński przystąpił do renowacji kościoła, inicjując tym samym przygotowania do uroczystości zakończenia XXIII Międzynarodowego Kongresu Eucharystycznego w Wiedniu w 1912 roku. W czerwcu 1906 roku zwrócił się do wiernych z prośbą o wsparcie tej idei¹³, w roku 1909 zaś ogłosił zamiar restauracji kaplicy Sobieskiego, informując też o zamiśle ozdobienia jej mozaikową dekoracją¹⁴. W lipcu 1908 roku skierował listowną prośbę do prezesa Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana Jerzego Warchałowskiego o zorganizowanie konkursu, która została przyjęta¹⁵.

⁹ Zob. A. Jastrzębski, *O Bogdanie Jańskim. Szkic do portretu*, w: B. Jański, *Dziennik 1830–1839*, Rzym 2000, s. 14–15. Jedną z kluczowych polskich pozycji bibliograficznych dotyczących źródeł duchowości zmartwychwstańców jest opracowanie B. Micewskiego, *Bogdan Jański założyciel Zmartwychwstańców 1807–1840*, Warszawa 1983.

¹⁰ Ks. Jakub Kukliński (1871–1946); w latach 1908–1920 pełnił też funkcję przełożonego domu wiedeńskiego i rektora kościoła św. Krzyża.

¹¹ Zob. Nadolny 1994, jak przyp. 3, s. 165. Kościół na Kahlenbergu, uznawany również za historyczną pamiątkę Austrii, miał być też przeznaczony dla społeczności austriackiej (ibidem, s. 164).

¹² Wezwanie tego osiemnastowiecznego rzymskiego kościoła związane jest z ustanowieniem przez Innocentego XI dnia zwycięstwa wiedeńskiego – 12 września – świętem Najświętszego Imienia Maryi; zawieszona w glorii świątyni ikona Madonny zawdzięcza mu swą nazwę.

¹³ Archiwum Ojców Zmartwychwstańców przy Polskiej Misji Katolickiej w Wiedniu, nieznan i niepublikowany zespół dokumentów dotyczący renowacji kościoła św. Józefa na Kahlenbergu i kwestii dekoracji kaplicy Sobieskiego [dalej: Arch. Zm., kapł. Sob.], k. nłb., Odezwa dot. odnowienia kościoła św. Józefa, „Kahlenberg, w czerwcu 1906”, sygn. „Ks. Jakób Kukliński C. R./ Rektor kościoła św. Józefa”. W niniejszym artykule w cytowanych fragmentach archiwaliów zachowano oryginalną pisownię.

¹⁴ Arch. Zm., kapł. Sob., *Odezwa w sprawie kaplicy króla Sobieskiego*, 1909.

¹⁵ O tym liście Kuklińskiego dowiadujemy się z listu Warchałowskiego do rektora kościoła św. Józefa, z 6 lipca 1908, ze zbioru Arch. Zm., kapł. Sob.; szerzej o korespondencji Kuklińskiego z Warchałowskim i S.G. Żeleńskim, poprzedzającej ogłoszenie konkursu, zob. Studzińska-Kubalska 2016, jak przyp. 2, s. 172.

In 1905, the then owners of the church of St. Joseph, Gustav and Anna Benischke, handed it over to the Resurrectionist congregation. The Order had been active in the Polish community in Vienna since 1897, acquiring for this purpose in 1906 the Church of the Holy Cross in Rennweg. The patriotic and religious aura surrounding the Kahlenberg church corresponds in a special way to the spirituality of the congregation, which grew out of the ideological needs of the Great Emigration and manifested itself in the pursuit of the renewal of society through Christian ethical norms⁹. Fr. Jakub Kukliński¹⁰, the first Resurrectionist rector of St Joseph's Church, decided to renovate it and make it, especially the Sobieski Chapel, the national memorial dedicated to the victory of Vienna¹¹. In 1907, a copy of the image of the Name of Mary from the church of Santissimo Nome di Maria al Fiore Traiano in Rome, a gift from Pope Pius X, called the Madonna of Kahlenberg, was placed in the main altar of the church¹².

In 1906, Kukliński began to renovate the church, initiating preparations for the closing ceremony of the 23rd International Eucharistic Congress in Vienna in 1912. In June 1906, he asked the congregation to support this idea¹³, and in 1909 he announced his intention to restore the Sobieski Chapel, also mentioning his plan to decorate it with mosaics¹⁴. In July 1908, he sent a letter to Jerzy Warchałowski, the President of Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana [The Polish Applied Arts Society], with the request to organize

⁹ Cf. A. Jastrzębski, *O Bogdanie Jańskim. Szkic do portretu* [About Bogdan Jański. A sketch for his portrait], in: B. Jański, *Dziennik 1830–1839* [Diaries 1830–1839], Rome 2000, pp. 14–15. One of the key Polish works concerning the sources of Resurrectionist spirituality is the work of B. Micewski, *Bogdan Jański założyciel Zmartwychwstańców 1807–1840* [Bogdan Jański the Founder of the Resurrectionist Congregation], Warszawa 1983.

¹⁰ Fr. Jakub Kukliński (1871–1946); in 1908–1920 he was also the head of the Vienna congregation and the rector of the Holy Cross Church.

¹¹ Cf. Nadolny 1994, as in footnote 3, p. 165. The Church on Kahlenberg, also considered to be a historical landmark of Austria, was also intended for the Austrian public (ibidem, p. 164).

¹² This eighteenth-century Roman church owes its name to Innocent XI proclaiming the day of the victory of Vienna on September 12th to be the Feast of the Most Holy Name of the Blessed Virgin Mary; the icon of the Madonna hanging in the aureola of the church owes its name to it.

¹³ Archive of the Resurrectionist Fathers at the Polish Catholic Mission in Vienna, an unknown and unpublished set of documents concerning the renovation of St Joseph's Church in Kahlenberg and the issue of decoration of the Sobieski Chapel [further: Arch. Zm., kapł. Sob.], book n.p., Odezwa dot. odnowienia kościoła św. Józefa, „Kahlenberg, w czerwcu 1906” [A proclamation about the renovation of St Joseph's Church, “Kahlenberg, in June 1906”], signed „Ks. Jakób Kukliński C. R./ Rektor kościoła św. Józefa” [“Fr. Jakób Kukliński C. R. /The Rector of St Joseph's Church”]. This article retains the original spelling of the archival material.

¹⁴ Arch. Zm., kapł. Sob., *Odezwa w sprawie kaplicy króla Sobieskiego*, 1909.

a competition, which was accepted¹⁵. In the competition advertisement, announced by Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana in the summer of 1909 in the magazine „Architekt”, the conditions for the theme and style of the decorations were worded rather broadly – it was announced as “the competition for the furnishings and decoration of the Sobieski Chapel at the church in Kahlenberg near Vienna. (Walls and ceiling made of mosaic, stained-glass window, altar, bench)”¹⁶. The results of the competition were announced on 23 November 1909; seven works were submitted and the winner of first prize (selected unanimously) was Karol Frycz¹⁷.

In 1909, among the Polish community in Vienna, an idea arose to cover the walls of Sobieski's chapel with a mosaic depicting the coats of arms of the families whose ancestors took part in the defence of Vienna¹⁸. The competition results from 1909 were annulled and a new one was launched in 1911¹⁹. The role of the jury during the second contest for the decoration of Sobieski Chapel was assigned to the organizing committee of the church art exhibition in Vienna in 1912²⁰. The conditions and the subject of the second competition were discussed in detail in the printed notice, which was probably distributed in the first months of 1911²¹. According to its provisions, the figural decorative scenes were going to be mosaic, while the or-

¹⁵ We learn about this letter from Kukliński from the letter by Warchałowski to the Rector of St Joseph's Church of 6 July 1908, from the collection Arch. Zm., kapł. Sob.; more about the correspondence between Kukliński, Warchałowski and S.G. Żeleński before the announcement of the competition, cf. Studzińska-Kubalska 2016, as in footnote 2, p. 172.

¹⁶ „Architekt” 10, 1909, no. 7, p. 134. The announcement about the competition repeated in the four consecutive issues.

¹⁷ „Architekt” 10, 1909, no. 12, p. 220. More about the competition cf. Studzińska-Kubalska 2016, pp. 172–173.

¹⁸ Cf. Arch. Zm., kapł. Sob., *Odezwa w sprawie kaplicy...*, 1909, as in footnote 14; Roman Taborski incorrectly claims that the idea of the mosaic with coats of arms was conceived in 1910; idem, *Polacy w Wiedniu [Poles in Vienna]*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1992, p. 66; J. Kukliński in two editions of *Spisu Rycerstwa Polskiego z wyprawy Wiedeńskiej 1683 [The Register of Polish Knights from the Vienna Expedition]* (I – Vienna 1910, II – Vienna 1912) included the names of senior officers involved in the battle, together with the names of their coats of arms, Cf. idem 1912, p. 6.

¹⁹ “The State Central Committee for the protection of historical monuments did not consider any of the submissions to be appropriate and ordered a new competition in 1911”, as Kukliński commented succinctly on the matter (ibidem, pp. 3–4). The circumstances surrounding the announcement of this competition were described by Mehoffer's wife Jadwiga Mehofferowa, who pointed out that some fragments of the German version of the announcement were omitted in the Polish version, eadem, *Rozwój myśli twórczej Józefa Mehoffera [The development of Józef Mehoffer's creative mind]*, MS Ossol. 14039/II, pp. 431–433.

²⁰ Kukliński 1912, as in footnote 18, pp. 3–4.

²¹ Arch. Zm., kapł. Sob., *Wystawa Sztuki Kościelnej we Wiedniu 1912. Konkurs ogólny Nr. 14. Wewnętrzna dekoracja kaplicy króla Sobieskiego na Kahlenbergu pod Wiedniem [The Exhibition of Church Art in Vienna 1912. General Competition No. 14. The interior decorations of King Sobieski's Chapel on Kahlenberg near Vienna.]*

W konkursowym anonsie, ogłoszonym przez Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana na łamach czasopisma „Architekt” latem 1909 roku, wymogi co do kształtu dekoracji i tematu prac sformułowano ogólnie – zapowiedziano mianowicie „konkurs na urządzenie i dekorację kaplicy Sobieskiego przy kościele na Kahlenbergu pod Wiedniem. (Ściany i sklepienie z mozaiki, witraż, ołtarz, ławka)”¹⁶. Konkurs rozstrzygnięto 23 listopada 1909 roku; nadesłano siedem prac; zdobywcą I nagrody (jednogłośnie) został Karol Frycz¹⁷.

W 1909 roku w środowisku wiedeńskiej Polonii powstał też pomysł wyłożenia ścian kaplicy Sobieskiego mozaiką z przedstawieniem herbów rodzin, których przodkowie brali udział w obronie Wiednia¹⁸.

Wyniki konkursu z roku 1909 zostały anulowane i w 1911 roku rozpisano nowy¹⁹. Funkcje jury drugiego konkursu na dekorację kaplicy Sobieskiego powierzono komitetowi organizacyjnemu wystawy sztuki kościelnej w Wiedniu w 1912 roku²⁰.

Warunki i temat drugiego konkursu zostały dokładnie omówione w drukowanym ogłoszeniu, które zapewne zostało upowszechnione w pierwszych miesiącach 1911 roku²¹. W myśl jego założeń współtworzące dekorację sceny figuralne miały być mozaikowe, partie ornamentalne zaś mogłyby być wykonane z ceramiki²². Wymogi dotyczące treści planowanych kompozycji znacząco uściślono, przy czym podano wytyczne w odniesieniu do treści tylko dwóch scen figuralnych – na ścianę na lewo od wejścia, czyli *vis à vis* okna, oraz na płaszczyznę ścienną powyżej szerokiego łuku arkady z wejściem do kaplicy. Pierwsza z nich, centralna w programie ikonograficznym, miałyby przedstawiać udzielanie przez Marca d'Aviano komunii św. wodzom. Ich imiona zostały przywołane – w scenie miał zostać wyobrażony król Sobieski wraz z synem Jakubem,

¹⁶ „Architekt” 10, 1909, z. 7, s. 134. Ogłoszenie o rozpisaniu konkursu powtórzono w czterech kolejnych zeszytach.

¹⁷ „Architekt” 10, 1909, z. 12, s. 220. Szerzej o konkursie, zob. Studzińska-Kubalska 2016, s. 172–173.

¹⁸ Zob. Arch. Zm., kapł. Sob., *Odezwa w sprawie kaplicy...*, 1909, jak przyp. 14; Roman Taborski podaje błędnie, że pomysł mozaiki z herbami zrodził się w 1910 roku; idem, *Polacy w Wiedniu*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1992, s. 66; J. Kukliński w dwóch edycjach *Spisu Rycerstwa Polskiego z wyprawy Wiedeńskiej 1683* (I – Wiedeń 1910, II – Wiedeń 1912) zamieścił nazwiska wojskowych wyższej rangi biorących udział w bitwie, wraz z nazwami ich herbów, zob. idem 1912, s. 6.

¹⁹ „C.K. Centralna Komisja dla zachowania zabytków historycznych nieuznała żadnej z prac nadesłanych za odpowiednią i poleciła w roku 1911 rozpisać nowy konkurs”, skomentował zwięźle tę sprawę Kukliński (ibidem, s. 3–4). Okoliczności ogłoszenia tego konkursu opisała J. Mehofferowa, zwracając uwagę na pominięcie w polskiej wersji anonsu niektórych fragmentów edycji niemieckiej, eadem, *Rozwój myśli twórczej Józefa Mehoffera*, rkps Ossol. 14039/II, s. 431–433.

²⁰ Kukliński 1912, jak przyp. 18, s. 3–4.

²¹ Arch. Zm., kapł. Sob., *Wystawa Sztuki Kościelnej we Wiedniu 1912. Konkurs ogólny Nr. 14. Wewnętrzna dekoracja kaplicy króla Sobieskiego na Kahlenbergu pod Wiedniem.*

²² Ibidem.

Karol V książę Lotaryński, Maksymilian Emanuel elektor Bawarii, „książę Jerzy Fryderyk v. Waldeck w postaci klęczącej, a Jan Jerzy III kurfirszt Saski stojąc – z boku”²³. Drugie z wymienionych malowideł miało przedstawiać „wręczenie zdobytego sztandaru Proroka papieżowi Innocentemu XI”²⁴. Nie zamieszczono natomiast żadnych wskazań co do tematu kompozycji na ścianie ołtarzowej, naprzeciw wejścia; w ogłoszeniu podano jedynie informację, iż zostanie tu wzniesiony nowy, marmurowy ołtarz bez tabernakulum, w którym będzie nadal umieszczona kopia obrazu Matki Bożej Częstochowskiej. Na sklepieniu miał być wyobrażony zwycięski krzyż z czterema herbami wokół. Planowano też, by dolną partię ścian kaplicy pokryć do wysokości 1,14 m marmurem, ponad nią zaś na ścianie z oknem i w partiach ornamentalnych umieścić przedstawienia około stu pól herbowych²⁵. Prace konkursowe miały mieć formę ogólnych kolorowych szkiców, w skali 1:20, wszystkich ścian oraz sufitu; szkic malowidła z mszą św. Marca d’Aviano powinien być w skali 1:5. Termin nadesłania opatrzonych godłem szkiców ustalono na 30 września 1911 roku²⁶.

Pierwszą nagrodę w wysokości 2000 koron sąd konkursowy przyznał Józefowi Mehofferowi; artyście powierzono wykonanie dekoracji kaplicy²⁷.

Spróbujmy zatem zrekonstruować koncepcję Mehoffera i jej rozwój, pochylając się szczególnie nad kompozycją najważniejszą ideowo – z wyobrażeniem papieskiego wysłannika, kapucyna Marca d’Aviano, udzielającego wódzom komunii św.

W *Spisie Rycerstwa* z 1912 roku Kukliński zamieścił ogólny opis planowanych kompozycji, zarazem jednak informując, iż „szkice do trzech figuralnych obrazów i połączenia 100 tarcz herbowych zostały już wykonane”²⁸. Tenże opis i zachowane szkicowe prace malarskie Mehoffera pozwalają od razu dostrzec, iż tworząc projekt dekoracji, artysta potraktował dosyć swobodnie wymogi konkursu w odniesieniu do sceny figuralnej na ścianę nad wejściem; jej tematem nie jest bowiem „wręczenie zdobytego sztandaru Proroka papieżowi Innocentemu XI”, lecz św. Michał Archanioł nad polem bitewnym – zachował się akwarelowy szkic tej kompozycji [il. 1]²⁹. Papieża Innocentego XI artysta

namental parts could be ceramic²². The requirements for the contents of the planned compositions were now significantly more precise, with guidelines being given for the subjects of only two figural scenes – for the wall to the left of the entrance, i.e. vis à vis the window, and for the wall surface above the wide arc in the arcade framing the entrance to the chapel. The first one, central in the iconographic program, would depict Marco d’Aviano giving communion to the commanders. Their names were listed – the scene was to depict King Sobieski and his son James, Charles V Duke of Lorraine, Maximilian Emanuel the Elector of Bavaria, “Prince George Friedrich of Waldeck kneeling, and John George III the Elector of Saxony standing by”²³. The other painting was supposed to depict “the presentation of the captured banner of the Prophet to Pope Innocent X”²⁴. However, there were no indications as to the theme of the composition on the altar wall opposite the entrance; the announcement only stated that a new, marble altar without a tabernacle would be erected there, in which a copy of the Icon of Our Lady of Częstochowa would still be displayed. The vault was going to be decorated with the victorious cross with four coats of arms around it. The lower part of the chapel walls were also going to be covered with marble up to the height of 1.14 m, and above it, on the wall with the window and in the ornamental parts, depictions of about a hundred escutcheons were going to be placed²⁵. The competition entries were to have the form of general colour sketches of all walls and the ceiling, on the scale of 1:20; the sketch of the painting with the Mass of Marco d’Aviano was to be on the scale of 1:5. The deadline for sending the sketches with coded proofs of identity was set for 30 September 1911²⁶. First prize of 2000 crowns was awarded by the jury to Józef Mehoffer and the artist was commissioned to decorate the chapel²⁷.

Let us then try to reconstruct Mehoffer’s concept and its development, particularly the composition which contained the most important idea – the representation of the papal envoy, Capuchin Marco d’Aviano, giving the Holy Communion to the leaders. In the 1912 *Register of Polish Knights*, Kukliński provided a general description of the planned compositions, but at the same time indicated that “the sketches for the three figural paintings and the combinations of 100 escutcheons have already been made”²⁸. This description and the extant draft paintings by Mehoffer make it possible to see at once that when creating the

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Kukliński 1912, jak przyp. 18, s. 4.

²⁸ Ibidem, s. 4–5

²⁹ J. Mehoffer, *Archanioł Michał nad pobożowiskiem*, 1912–1913; akwarela, papier; 40 x 24, wł. pryw., depozyt w MNK, nr inw. MNK ND 8565. Zob. *Józef Mehoffer. Katalog wystawy zbiorowej*, Muzeum Narodowe w Krakowie, XI–XII 1964, oprac. Z. Tobiaszowa, Z. Kucielska, H. Blum, Kraków 1964, poz. 357 (wymiary dzieł podajemy w niniejszym artykule w cm). Kukliński opisał tę kompozycję jako „alegorię zwycięstwa krzyża nad półksiężycem”, idem 1912, jak przyp. 18, s. 5.

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Kukliński 1912, as in footnote 18, sp. 4.

²⁸ Ibidem, pp. 4–5



1. Józef Mehoffer, *Archanioł Michał nad pobojowiskiem*, 1912–1913; akwarela, papier; wł. pryw., depozyt w MNK, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

1. J. Mehoffer, *Archangel Michael over the battlefield*, 1912–1913; watercolour, paper; priv. owned, deposit in the National Museum in Kraków (MNK), phot. the Photographic Studio of the Museum

project of the decorations, the artist's approach to the terms of the competition for the figural scene for the wall above the entrance was quite flexible; its subject is not "the presentation of the captured banner of the Prophet to Pope Innocent X" but St Michael the Archangel over the battlefield – a watercolour sketch of this composition has been preserved [fig. 1]²⁹.

²⁹ J. Mehoffer, *Archanioł Michał nad pobojowiskiem* [*Archangel Michael over the battlefield*], 1912–1913; watercolour, paper; 40 x 24, priv. owned, deposit in the National Museum in Kraków (MNK), inv.no. MNK ND 8565. Cf. *Józef Mehoffer. Katalog wystawy zbiorowej* [*Józef Mehoffer. The Catalogue of the General Exhibition*], National Museum in Kraków, Nov – Dec 1964, eds. Z. Tobiaszowa, Z. Kucielska, H. Blum, Kraków 1964, item. 357 (the dimensions of works are listed in this article in cm). Kukliński described this composition as an "allegory of the victory of the cross over the crescent", idem 1912, as in footnote 18, p. 5.



2. Józef Mehoffer, *Modlitwa Innocentego XI (Innocenty XI pod symbolicznym drzewem)*, 1912–1913; akwarela, papier; wł. pryw., dep. w MNK, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

2. J. Mehoffer, *The Prayer of Innocent XI (Innocent XI under the symbolic tree)*, 1912–1913; paper; priv. owned, deposit in the National Museum in Kraków (MNK), phot. the Photographic Studio of the Museum

postanowił natomiast przedstawić w scenie modlitwy do św. Józefa „o pomyślność wojsk chrześcijańskich nad nieprzyjacielem kościoła Chrystusowego”³⁰, którą przewidział na ścianę ołtarzową – jej szkicowa wersja również istnieje [il. 2]³¹.

Szkic sceny z mszą św. Marca d'Aviano artysta dostosował ściślej do wskazań zawartych w anonsie konkursu z 1911 roku; w jego górnej strefie pojawiła się ponadto „w obłokach na skrzydłach anielskich” postać Matki Bożej, a u jej stóp – inskrypcja „Vinces Joannes”³². Do pracy nad tą pierwotną wer-

³⁰ Kukliński 1912, jak przyp. 18, s. 5.

³¹ J. Mehoffer, *Modlitwa Innocentego XI (Innocenty XI pod symbolicznym drzewem)*, 1912–1913; akwarela, papier; 40 x 24; wł. pryw., dep. w MNK, nr inw. MNK ND 8566, zob. *Józef Mehoffer* 1964, jak przyp. 29, poz. 358.

³² Kukliński 1912, jak przyp. 18, s. 5.



3. Józef Mehoffer, szkic sceny mszy św. Marca d'Aviano, 1911; ołówek, papier; wł. pryw., fot. Pracownia Fotograficzna MNK

3. J. Mehoffer, a sketch of Marco d'Aviano's Mass, 1911; pencil, paper; priv. owned., phot. the Photographic Studio of the Museum



4. Józef Mehoffer, szkic sceny mszy św. Marca d'Aviano, 1912; ołówek, akwarela, papier; wł. pryw., fot. Pracownia Fotograficzna MNK

4. J. Mehoffer, a sketch of Marco d'Aviano's Mass, 1911; pencil, watercolour, paper; priv. owned., phot. the Photographic Studio of the Museum

szą projektu, o tytule *Msza polowa Marca d'Aviano przed rozstrzygającą bitwą odsiecz Wiednia. Słuchając jej wodzowie*, Mehoffer przystąpił w listopadzie 1911 roku³³. Nie została ona zlokalizowana. Odnosi się natomiast do niej następujący opis, który artysta przesłał Kuklińskiemu w grudniu tegoż roku:

Cała ściana kaplicy naprzeciw okna traktowana jest jako jednolita kompozycja, od posadzki po sklepienie. Część środkowa przedstawia króla Sobieskiego i wodzów przyjmujących Komunię św. przed bitwą. Ponad głowami figur aureola wypełniająca górę Kaplicy, otoczona anielskimi skrzydłami. W aureoli tej widnieją słowa: „Johannes vinces”. Kompozycję koronuje Matka Boska z Dzieciątkiem, tronuująca.

Po obu bokach obrazu dwie figury zbrojnych archaniołów ze skrzydłami ukształtowanymi na podobieństwo husarskich symbolizujące Moc niebieską wspierającą chrześcijańskich rycerzy. Na pierwszym planie obrazu z lewej strony Potomność w postaci Kobiety z dziećmi trzymającymi kwiaty. Po obu stronach ob-

The artist decided to present Pope Innocent XI as praying to St Joseph “for the success of Christian troops over the enemy of the Church of Christ”³⁰, which he envisaged to be placed on the altar wall – a sketch of this scene is also extant [fig. 2]³¹.

In the sketch of the scene with Marco d'Aviano's Mass the artist followed the requirements from the competition announcement of 1911 more closely; in its upper part, there was also a figure of the Virgin Mary “in the clouds on the angels' wings”, as well as an inscription at her feet “Vincens Joannes”³². The work on the original version of the project, titled “*The field mass of Marco d'Aviano before the decisive battle of the relief of Vienna, heard by the commanders*” was started by Mehoffer in November 1911³³.

³⁰ Kukliński 1912, as in footnote 18, p. 5.

³¹ J. Mehoffer, *Modlitwa Innocentego XI (Innocenty XI pod symbolicznym drzewem)* [The Prayer of Innocent XI (Innocent XI under the symbolic tree)], 1912–1913; watercolour, paper, 40x 24; priv. owned, deposit in the National Museum in Kraków (MNK), inv. no. MNK ND 8566. Cf. *Józef Mehoffer* 1964, as in footnote 29, item 358.

³² Kukliński 1912, as in footnote 18, p. 5.

³³ Jadwiga Mehofferowa, *Rozwój...*, as in footnote 19, p. 433.

³³ Mehofferowa, *Rozwój...*, jak przyp. 19, s. 433.

5. Józef Mehoffer, szkic sceny mszy św. Marca d'Aviano, 1912; ołówek, akwarela, papier; wł. pryw., fot. Pracownia Fotograficzna MNK

5. J. Mehoffer, a sketch of Marco d'Aviano's Mass, 1911; pencil, watercolour, paper; priv. owned., phot. the Photographic Studio of the Museum



It has not been found. However, it was described in the following letter sent by the artist to Kukliński in December of that year:

The whole wall of the chapel opposite the window is treated as a uniform composition, from the floor to the vault. The central part shows King Sobieski and the commanders receiving Holy Communion before the battle. Over the heads of the figures, a halo filling the top of the chapel, surrounded by angel wings. The halo contains the words: "Johannes vinces." The composition is topped by the enthroned Virgin Mary with Child.

On both sides of the painting, two figures of armed archangels with wings shaped like those of Polish hussars symbolizing the Heavenly Power supporting Christian knights. In the foreground of the painting on the left side, Posterity in the shape of a woman with children holding flowers. On both sides of the painting vases with roses, forming a decorative frame of the composition. The base will be made up of a rich decoration consisting of the Polish Coat of Arms, surrounded by palm branches; on both sides, chained figures of the defeated Turks³⁴.

The work on that project is documented by a pencil drawing – a sketch of the scene with the Mass and the figures of those chained Turks depicted in the lower part [fig. 3]³⁵. Two small sketch drawings in watercolour and pencil [fig. 4–5] have also survived, much more similar in composition to the final

³⁴ Arch. Zm, kapł. Sob., a letter from Mehoffer to Kukliński, dated. „Jankówka d. 21/12 911/p. Wieliczka”, Cf. as well: ibidem (a note on a separate piece of paper to p. 433).

³⁵ J. Mehoffer, a sketch of the scene with the Mass celebrated by Marco d'Aviano, 1911; pencil, paper; 57,5 x 26, 8, priv. owned.

razu wazony z różami, tworzącymi dekoracyjne obramienie kompozycji.

Podstawę tworzyć będzie bogata dekoracja złożona z herbu Polski w otoczeniu gałęzi palmowych; po obu stronach skute łańcuchami postaci zwyciężonych Turków³⁴.

Pracę nad tym projektem dokumentuje rysunek ołówkiem – szkic sceny z mszą św., z postaciami tychże Turków, skutych łańcuchami, wyobrażonymi w dolnej partii [il. 3]³⁵.

Zachowały się też dwa niewielkie szkicowe rysunki akwarelą i ołówkiem [il. 4–5], znacznie bardziej zbliżone kompozycyjnie do wersji ostatecznej niż wspomniany szkic ołówkowy³⁶. Mehoffer uwzględnił w nich uwagi Kuklińskiego, który w liście z 4 stycznia 1912 roku zalecił mu m.in. usytuowanie głównej sceny bardziej w centrum, wyżej oraz usunięcie ołtarzowego stopnia³⁷.

Monumentalną, malowaną temperą na płótnie kompozycję *Joannes Vinces* [il. 6]³⁸ artysta wykonał z przeznaczeniem na wystawę sztuki religijnej w ramach Kongresu Eucharystycznego w Wiedniu, któ-

³⁴ Arch. Zm, kapł. Sob., List Mehoffera do Kuklińskiego, dat. „Jankówka d. 21/12 911/p. Wieliczka”, zob. też: ibidem (dopisek na osobnej karcie do s. 433).

³⁵ J. Mehoffer, szkic sceny z mszą św. Marca d'Aviano, 1911; ołówek, papier; 57,5 x 26, 8, wł. pryw.

³⁶ J. Mehoffer, szkice sceny mszy św. Marca d'Aviano, 1912; ołówek, akwarela, papier, wł. pryw.; il. 4 – 41,2 x 29, 8; pojawia się tu jeszcze postać Potomności; il. 5 – 39,5 x 38, szkic bliższy wersji ostatecznej.

³⁷ Biblioteka Narodowa, *Korespondencja Józefa Mehoffera. Listy do J. Mehoffera od...*, rkps IV 7374, t. 8, „ks. Jakub Kukliński”, [dalej: BN, *Korespondencja*], k. 15–16.

³⁸ J. Mehoffer, *Joannes Vinces*, 1912; tempera, płótno; 630 x 365; wł. pryw., depozyt w MNK, nr inw. MNK ND 11282.



6. Józef Mehoffer, *Joannes Vincens*, 1912; tempera, płótno; wł. pryw., depozyt w MNK, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

6. J. Mehoffer, *Joannes Vincens*, 1912; tempera, canvas; priv. owned, deposit in the National Museum in Kraków (MNK), phot. the Photographic Studio of the Museum



7. Józef Mehoffer, *Matka Boska z Dzieciątkiem*, 1912–1913; akwarela, ołówek, papier; odbitka fot. ze zbiorów pryw.

7. J. Mehoffer, *The Virgin Mary with Child*, 1912–1913; watercolour, pencil, paper; a photograph from the private collection

rej otwarcie przewidziano na wrzesień 1912 roku. Jego szkic Centralna Komisja zatwierdziła ostatecznie do realizacji 12 lipca 1912 roku³⁹, wielokrotnie jednak wcześniej przekazując mu, za pośrednictwem ks. Jakuba Kuklińskiego, rozliczne uwagi odnoszące się do szczegółów dzieła⁴⁰.

Wśród szkiców i studiów Mehoffera ilustrujących kształtowanie się idei kompozycji i koncepcji ikonograficznej *Joannes Vincens* ważne miejsce zajmuje niewielkie akwarelowe studium z postacią Matki Boskiej z Dzieciątkiem, która wspiera stopy na ziemskim globie z gwiazdami, depcząc węża [il. 7]⁴¹; w ostatecznej, zrealizowanej wersji obrazu motyw węża został zredukowany do syntetycznej wąskiej czarnej smu-

version than the abovementioned pencil sketch³⁶. Here Mehoffer took into account notes by Kukliński, who in his letter of 4 January 1912 recommended, among other things, that the main scene be placed more in the centre, higher up and that the altar step be removed³⁷. A monumental composition painted with tempera on canvas *Joannes Vincens* [fig. 6]³⁸ was made by the artist for an exhibition of religious art accompanying the Eucharistic Congress in Vienna, which was scheduled to open in September 1912. His sketch was finally approved by the Central Commission for

³⁹ BN, *Korespondencja*, k. 26–27 (list Kuklińskiego do Mehoffera z 15.07.1912).

⁴⁰ Zob. Studzińska-Kubalska 2016, jak przyp. 2, s. 176. W tym też czasie dochodzi do intensywnej wymiany opinii między artystą i zleceniodawcami na temat kształtu partii dekoracji z herbami, zob. ibidem.

⁴¹ J. Mehoffer, *Matka Boska z Dzieciątkiem*, 1912–1913; akwarela, ołówek, papier; 51 x 35; Aukcja D. A. Rempex, 25.10.2000.

³⁶ J. Mehoffer, sketches of the scene with the Mass celebrated by Marco d'Aviano 1912; pencil, watercolour, paper, priv. owned; fig. 4 – 41,2 x 29,8; the figure of Posterity also appears here.; fig. 5 – 39,5 x 38, the sketch closer to the final version.

³⁷ Biblioteka Narodowa [The National Library], *Korespondencja Józefa Mehoffera. Listy do J. Mehoffera od... [The Correspondence of Józef Mehoffer. The Letters to J. Mehoffer from ...]*, MS IV 7374, vol. 8, "Fr. Jakub Kukliński", [further referred to as: BN, *Korespondencja*], book 15–16.

³⁸ J. Mehoffer, *Joannes Vincens*, 1912; tempera, canvas; 630 x 365; priv. owned, deposit in the National Museum in Kraków (MNK), inv. no. MNK ND 11282.

realization on July 12, 1912³⁹, but with numerous notes given to him via Fr. Jakub Kukliński regarding the details of the work⁴⁰. Among Mehoffer's sketches and studies illustrating the development of the composition and iconographic concept of *Joannes Vinces*, an important role is played by a small watercolour study with the figure of the Mother of God with Child, who rests her feet on the globe with the stars, trampling a snake [fig. 7]⁴¹; in the final, completed version of the painting, the motif of the snake was reduced to a synthetic narrow black streak, a trace that can be seen at the lower edge of Maria's robe, on the left, which also has a compositional meaning. In his watercolour study, Mehoffer referred to traditional iconography, as in many of his earlier works, allowing himself some leeway, intertwining the motifs related to the symbolism of the Immaculate Conception with the image of the Virgin Mary with Child⁴².

This fact seems to point to two literary accounts from the period as the sources of the artist's inspiration, first of all, Mikołaj Dyakowski's *Journal of the Vienna Adventure* written after 1717⁴³. According to this author, during the march of Polish troops through the mountains of the Vienna Forest, at one of the stops near the royal tent, "a painting of the Blessed Virgin Mary of the Immaculate Conception [...], foolscap-sized, painted on canvas, rolled up was found⁴⁴. On the back of the canvas, there was supposedly an inscription – "Erit Victor Joannes" ("John will be the victor")⁴⁵. Moreover, according to an account by François Paulin Dalérac from 1699, an image of Our Lady of Loretto with a similar inscription was allegedly found in the village of Widau, four days after the battle⁴⁶. Dyakowski also mentions the

gi, szlaku dostrzegalnego przy dolnym brzegu szaty Maryi, po lewej, który ma również znaczenie kompozycyjne. W akwarelowym studium Mehoffer odwołał się do tradycyjnej ikonografii, tak jak w wielu swych wcześniejszych dziełach, z pewną swobodą, w wizerunek Matki Boskiej z Dzieciątkiem wplatając motywy związane z symboliką Niepokalanego Poczęcia⁴².

Fakt ten zdaje się przesłanką do wskazania jako źródła inspiracji artysty dwóch przekazów literackich z epoki, przede wszystkim zaś pisanego po 1717 roku *Dyaryusza wiedeńskiej okazji* Mikołaja Dyakowskiego⁴³. Według tego autora w czasie przemarszu polskich sił przez góry Lasu Wiedeńskiego na jednym z postojów w pobliżu królewskiego namiotu znaleziono „obraz Najświętszej Marii Niepokalanego Poczęcia [...], arkuszowy, na płótnie malowany, w trąbkę zwiniony”⁴⁴. Na odwrocie płótna widnieć miała inskrypcja – „Erit Victor Joannes” („Jan będzie zwycięzcą”)⁴⁵. Zgodnie natomiast z relacją François Paulina Daléraca z 1699 roku cztery dni po bitwie w wiosce Widau miał zostać odnaleziony wizerunek Matki Bożej Loretańskiej z podobną inskrypcją⁴⁶.

Dyakowski przywołuje też historyczną mszę św. odprawioną przed bitwą 12 września 1683 roku:

Pierwszą mszę miał dominikanin obserwant, Skopowski, drugą kapucyn, Włoch, na którego mszy to praesagium przyszłej wiktoryji było: gdy albowiem przy dokończeniu zamiast „Ite missa est” wymówił „Vinces Joannes”. Na której mszy komunikował król i krzyżem leżał i błogostawieństwo brał. Po skończeniu mszy i odejściu od ołtarza tego kapucyna mówią niektórzy z panów do niego to włoskim, to łacińskim językiem, bo po polsku nic nie umiał: „A że Pan Bóg da, że profecyja twoja,

³⁹ BN, *Korespondencja*, book. 26–27 (letter from Kukliński to Mehoffer of 15.07.1912).

⁴⁰ Cf. Studzińska-Kubalska 2016, as in footnote 2, p. 176. At that time, there was a heated exchange of opinions between the artist and the clients about the shape of the part of the decorations with coats of arms. Cf. *ibidem*.

⁴¹ J. Mehoffer, *Matka Boska z Dzieciątkiem [The Virgin Mary with Child]*, 1912–1913; watercolour, pencil, paper; 51 x 35; Auction at the auction house Rempex, 25.10.2000.

⁴² Or he referred to the images of the Virgin Mary with Child trampling the snake, present in the Marian iconography and alluding to the depictions of the Immaculate Conception.

⁴³ M. Dyakowski (born in the 17th c., died after 1722), was in 1683 an esquire to John III, later became a lieutenant in the light cavalry of Polish crown army.

⁴⁴ *Dyaryusz wiedeńskiej okazji Imci Pana Mikołaja na Dyakowcach Dyakowskiego podstolego latyczewskiego [Journal of the Vienna Adventure by Sir Mikołaj of Dykaowce Dyakowski, Deputy-Master of the Pantry of Latyczewo]* Warszawa 1983, p. 54. This event allegedly took place in Königstetten, on the night of 9th/10th September 1683.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ F.P. Dalérac, *Les anecdotes de Pologne de Mémoires secrètes du Regne de Jean Sobieski III du nom*, Amsterdam 1699; François Paulin Dalérac was Sobieski's courtier. Quoted after: *ibidem*, p. 97. The painting mentioned by Dalérac was thus intended to represent the

⁴² Lub odwołał się do pojawiających się też w ikonosferze maryjnej wizerunków Matki Boskiej z Dzieciątkiem deptającej węża, nawiązujących do wyobrażeń Niepokalanego Poczęcia.

⁴³ M. Dyakowski (ur. XVII w., zm. po 1722), w 1683 był pokojowcem Jana III; późniejszy porucznik chorągwi lekkiej wojsk koronnych.

⁴⁴ *Dyaryusz wiedeńskiej okazji Imci Pana Mikołaja na Dyakowcach Dyakowskiego podstolego latyczewskiego*, Warszawa 1983, s. 54. Zdarzenie miało mieć miejsce w Königstetten, z 9 na 10 września 1683.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ F.P. Dalérac, *Les anecdotes de Pologne de Mémoires secrètes du Regne de Jean Sobieski III du nom*, Amsterdam 1699; François Paulin Dalérac był dworzaniem Sobieskiego. Podają za: *ibidem*, s. 97. Obraz, o którym wspomina Dalérac, miał zatem reprezentować typ wizerunku Maryi w otoczeniu symboli z Litanii loretańskiej *Tota pulchra*, który wyraża ideę Niepokalanego Poczęcia; wyobrażenia Niepokalanego Poczęcia w typie *Tota pulchra* pojawiały się często w malarstwie polskim XVII w. O ikonografii Niepokalanego Poczęcia i *Tota pulchra*, zob., m.in., M. Biernacka, *Niepokalone Poczęcie*, w: eadem, T. Dziubecki, H. Graczyk, J.S. Pasierb, *Maryja Matka Chrystusa*, t. 1, Warszawa 1987, s. 27–92; R. Knapiński, *Niepokalanie Poczęta w ikonografii*, w: *Tota pulchra es Maria. Materiały z ogólnopolskiego sympozjum mariologicznego z okazji 150. rocznicy ogłoszenia dogmatu o Niepokalanym Poczęciu Matki Bożej*, Licheń, 17–20 maja 2004, red. J. Kumala, Licheń 2004, s. 399–425.

księżę kapucynie, weźmie swój skutek”. Włoch pyta się: „Jaka profecja?” Pytającemu odpowiada: „Żeś zamiast «Ite missa est» wymówił «Vinces Joannes»”. Czego mocno parł się Włoch i gniewał mówiąc: „Co wy na mnie za importum wkładacie [...]. Nie jestem ja żaden prorok”. Dosyć, że to słyszało wielu ludzi godnych z ust jego⁴⁷.

W swej relacji Dyakowski pisze o przyjeździe książąt niemieckich jako o fakcie, który nastąpił po zakończeniu mszy świętej⁴⁸. Z opisu zdarzeń zawartego w dzienniku bardzo rzeczowego Jakuba Sobieskiego również wynika jednoznacznie, iż nie towarzyszyli oni królowi w kaplicy⁴⁹. Nie zostali także wymienieni w inskrypcji na kielichu podarowanym w 1852 roku kościołowi św. Józefa przez kardynała Viale-Prelà⁵⁰. Taki też pogląd utrwalił się w polskiej historiografii⁵¹.

Warunki konkursu z roku 1911 zobligowały jednakże Mehoffera do odwołania się w kompozycji *Joannes Vinces* do wersji zdarzenia związanej z tradycją austriacką, zgodnie z którą w liturgii obok Sobieskich uczestniczyli czołowi wodzowie niemieccy. Wymieniono ich z imienia na tablicy wmurowanej nad wejściem do kościoła św. Józefa w 1883 roku jako tych, którzy wraz z królem polskim ruszyli ze wzgórza Kahlenberg do walki⁵².

Ikonograficzny wzorzec wyobrażeń mszy św. Marca d'Aviano, odzwierciedlający tę tradycję, stworzył nazareńczyk Joseph Führich (1800–1876) w roku 1842; jego akwarelowa kompozycja upowszechniona została dzięki chromolitografii Vinzenza Katzlera⁵³.

Mehofferowi znane też było bez wątpienia inne, późniejsze wyobrażenie mszy św. poprzedzającej bitwę, popularne szczególnie w Austrii – witraż nieznanego autora *Kapucyn Marco d'Aviano błogosławi chrześcijańskich przywódców przed bitwą 12 września 1683* z ok. 1900 roku w kościele farnym pw. św. Wawrzyńca w Breitensee (obecnie w granicach Wiednia) [il. 8]⁵⁴.

⁴⁷ *Dyaryusz* 1983, jak przyp. 44, s. 57–58.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 59.

⁴⁹ *Jakób Sobieski Królewicz, Dyaryusz wyprawy wiedeńskiej w 1683 R. W 200 Jój Rocznicy wydał w przekładzie i objaśnił Teodor Wierzbowski*, Warszawa 1883, s. 11.

⁵⁰ Zob. przyp. 8.

⁵¹ Zob. też: Wimmer 1983, jak przyp. 5, s. 317.

⁵² Zob. przyp. 6, jak również 23.

⁵³ Na co zwraca uwagę Wolańska, *ibidem* 2017, jak przyp. 2, s. 82–83, przyp. 38, il. 15, w oparciu o opracowanie W. Telesko, *Kulturraum Österreich. Die Identität der Regionen in der bildenden Kunst der 19. Jahrhundert*, Wien-Köln-Weimar 2008. Kompozycja Führicha ze zwróconą ku ołtarzowi postacią Marca d'Aviano mogła także wpłynąć na kształt malowidła J.H. Rosena, *Modlitwa Innocentego XI*, 1930, w kaplicy Sobieskiego.

⁵⁴ A.N., *Der Kapuzinerpater Marco d'Aviano segnet christliche Heerführer vor der Entschlucht am 12. September 1683*. Zob. S. Malfèr, *Kaiserjubiläum und Kreuzesfrömmigkeit. Habsburgische Pietas Austriaca in den Glasfenstern der Pfarrkirche zum heiligen Laurentius in Wien-Breitensee*, Wien, Köln, Weimar 2011, s. 30–32, 66. Pragnę bardzo serdecznie podziękować p. dr. Stefanowi Malfèrowi z Österreichische

historical Mass celebrated before the battle on 12 September 1683:

The first Mass was held by a Dominican Observant, Skopowski, the second by an Italian Capuchin, during whose Mass this praesagium of the future victory took place: when at the end instead of "Ite missa est" he said "Vinces Joannes". During which Mass the King took Communion, lay prostrate and received a blessing. After the Capuchin ended the Mass and left the altar, some of the gentlemen addressed him in Italian or Latin, because he knew no Polish "Would to God your prognostic, dear Father, came true". The Italian asks "What prognostic?" They answered his question "Because instead of 'Ite missa est' you said 'Vinces Joannes'". Which the Italian adamantly did deny and spake angrily: "What kind of importum are you putting on me? [...] I am no prophet". Suffice to say many worthy people heard it directly from him" ⁴⁷.

In his account Dyakowski describes the arrival of the German princes as something which happened after the end of the Mass⁴⁸. The description of events contained in the very factual diary of James Sobieski also indicates clearly that they did not accompany the king in the chapel⁴⁹. They were also not mentioned in the inscription on the chalice given in 1852 to the church of St Joseph by Cardinal Viale-Prelà⁵⁰. Such a view had also become established in Polish historiography⁵¹. However, the terms of the 1911 competition obliged Mehoffer to refer in the composition *Joannes Vinces* to a version of the event preserved in the Austrian tradition, according

type of image of Mary surrounded by symbols from the Litany of Loreto, *Tota pulchra*, which expresses the idea of the Immaculate Conception; the images of the Immaculate Conception of the *Tota pulchra* type appeared often in Polish painting of the 17th c. On the iconography of the Immaculate Conception and *Tota pulchra*, cf., among others M. Biernacka, *Niepokalane Poczęcie [The Immaculate Conception]*, in: *ibidem*, vol. Dziubecki, H. Graczyk, J. S. Pasierb, *Maryja Matka Chrystusa [Mary Mother of Christ]*, vol. 1, Warszawa 1987, pp. 27–92; R. Knapieński, *Niepokalanie Poczęcia w ikonografii [The Immaculate Conception in iconography]*, in: *Tota pulchra es Maria. Materiały z ogólnopolskiego sympozjum mariologicznego z okazji 150. rocznicy ogłoszenia dogmatu o Niepokalanym Poczęciu Matki Bożej, Licheń, 17–20 maja 2004 [Tota pulchra es Maria. Materials from the National Mariological Symposium on the 150th Anniversary of the Proclamation of the Dogma of the Immaculate Conception of the Virgin Mary, Licheń, May 17–20, 2004]*, ed. J. Kumala, Licheń 2004, pp. 399–425.

⁴⁷ *Dyaryusz* 1983, as in footnote 44, p. 57–58.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 59.

⁴⁹ *Jakób Sobieski Królewicz, Dyaryusz wyprawy wiedeńskiej w 1683 R. W 200 Jój Rocznicy wydał w przekładzie i objaśnił Teodor Wierzbowski [Prince James Sobieski. The Journal of the Vienna Expedition of 1683. The Translation with the Commentary by Teodor Wierzbowski, Published on Its 200th Anniversary]*, Warszawa 1883, p. 11.

⁵⁰ Cf. footnote 8.

⁵¹ Cf. as well: Wimmer 1983, as in footnote 5, p. 317.

8. A.N., *Der Kapuzinerpater Marco d'Aviano segnet christliche Heerführer vor der Entsatzschlacht am 12. September 1683*, ok. 1900, witraż w kościele św. Wawrzyńca w Breitensee (Wiedeń), fot. © St. Laurentius Pfarrkirche, Breitensee, Herbert Stöcher

8. A.N., *Der Kapuzinerpater Marco d'Aviano segnet christliche Heerführer vor der Entsatzschlacht am 12. September 1683*, c. 1900, stained-glass window in St Lawrence's church in Breitensee (Vienna), phot. © St. Laurentius Pfarrkirche, Breitensee, Herbert Stöcher

to which leading German commanders participated in the liturgy together with the Sobieskis. They were named on the plaque placed over the entrance to St Joseph's Church in 1883 as those who, together with the Polish king, set off from the Kahlenberg hill to battle⁵². The iconographic model of the imagery of the Mass of Marco d'Aviano, reflecting this tradition, was created by a Nazarene Joseph Führich (1800–1876) in 1842; his watercolour composition was popularised by the chromolithograph of Vinzenz Katzler⁵³. Undoubtedly, Mehoffer was also familiar with another, later image of the Mass before the battle, especially popular in Austria: stained-glass window by an unknown author *The Capuchin Marco d'Aviano blesses Christian commanders before the battle on September 12th 1683*, installed around 1900 in the parish church of St Lawrence in Breitensee (now within Vienna city limits) [fig. 8]⁵⁴. It belongs to the historiosophical cycle of stained-glass windows in three church apses, embodying the spirit of peculiar Austrian-Habsburg patriotism – the history of Habsburg Austria was, as it were, incorporated here into the history of the Holy Cross. It represents the final moment of the service, when Father d'Aviano gives a blessing to Sobieski and the assembled German

⁵² Cf. footnote 6, as well as 23.

⁵³ As Wolańska points out, eadem 2017, as in footnote 2, pp. 82–83, footnote 38, fig. 15, on the basis of the monograph W. Telesko, *Kulturraum Österreich. Die Identität der Regionen in der bildenden Kunst der 19. Jahrhunderts*, Wien-Köln-Weimar 2008. The composition by Führich with the figure of Marco d'Aviano turned towards the altar could also have influenced the painting of J. H. Rosen *The Prayer of Innocent XI*, 1930, the Sobieski chapel.

⁵⁴ A.N., *Der Kapuzinerpater Marco d'Aviano segnet christliche Heerführer vor der Entsatzschlacht am 12. September 1683*. Cf. S. Malfèr, *Kaiserjubiläum und Kreuzesfrömmigkeit. Habsburgische Pietas Austriaca in den Glasfenstern der Pfarrkirche zum heiligen Laurentius in Wien-Breitensee*, Wien, Köln, Weimar, 2011, pp. 30–32, 66. I would like to express here my deepest gratitude to Dr Stefan Malfèr of Österreichische Akademie der Wissenschaften for his kindness and generosity in helping me to obtain the photographs of the stained-glass window for this publication.



Należy on do historiozoficznego cyklu witraży w trzech apsydach kościelnych utrzymanego w duchu specyficznego austriacko-habsburskiego patriotyzmu – historia habsburskiej Austrii została tu niejako wpisana w historię Krzyża Świętego. Przedstawia końcowy moment nabożeństwa, gdy ojciec d'Aviano kieruje do Sobieskich i zgromadzonych niemieckich wodzów błogosławieństwo⁵⁵. Dzieło to odwołuje się do publikacji na temat wojny 1683 roku austriackiego historyka Onna Kloppa (1822–1903), jak i opracowanej przez niego, wydanej w 1888 roku, edycji listów Marca d'Aviano i Leopolda I⁵⁶.

Komponując obraz *Joannes Vincens*, Mehoffer nawiązał zarówno do akwareli Führicha, jak i witraża z Breitensee, inspirował się też jednak bezspornie *Ślubami Jana Kazimierza Matejki*⁵⁷. Oparł się na głównych założeniach kompozycyjnych tego dzieła, postacie zaś wodzów uczestniczących we mszy św. przed bitwą

Akademie der Wissenschaften za okazaną mi życzliwość i pomoc w pozyskaniu fotografii witraża dla celów niniejszej publikacji.

⁵⁵ Był to ten moment, w którym zgodnie z polską historiografią, miały zostać wypowiedziane słowa „Joannes Vincens”.

⁵⁶ Malfèr 2011, jak przyp. 54, s. 66.

⁵⁷ J. Matejko, *Śluby Jana Kazimierza*, 1893, MNWr.

obdarzył pewną ekspresją, naturalnością mimiki i gestów – w czym również ujawnia się wpływ Matejki.

Warto również zastanowić się nad genezą wybranych motywów jego projektu, głównie wizerunków postaci historycznych.

By przedstawić młodzieńczego Jakuba Sobieskiego, artysta niewątpliwie szukał inspiracji w portrecie *Jan III Sobieski z synem Jakubem Ludwikiem* Jerzego Eleutera Siemiginowskiego, z ok. 1690 roku⁵⁸. W liście do żony, pisany w Jankówce latem 1912 roku, podczas pracy nad dziełem, wspomniawszy natomiast, iż ukończył właśnie wizerunek „kurfürsta bawarskiego”, czyli Maksymiliana II Emanuela (1662–1726); wyobraził go w pozycji stojącej, w pochyleniu, za królewiczem Jakubem. „Kurfürst bawarski dostał szarfę jasno niebieską na ukos na pancerzu, a pas szafirowo fiołkowy na poprzek i takież rewersy kaftana. Tylko nie dosyć udało mi się przetłumaczyć te rysy ciekawe, które ma na portrecie, młode, trochę kapryśne, a dobroduszne”, relacjonował w tymże liście Mehoffer⁵⁹. Odtwarzając rysy elektora bawarskiego, nawiązał niewątpliwie do jego najbardziej znanego portretu pędzla Josepha Viviena, z lat 1710–1720, upowszechnionego również dzięki grafice⁶⁰. Tuż obok niego, po prawej, przedstawił Karola V Lotaryńskiego (1634–1690), naczelnego dowódcę wojsk niemieckich; jednoznaczna identyfikacja jego postaci umożliwia rysunkowe studium portretowe opatrzone podpisem artysty w szkicowniku z 1912 roku⁶¹ [il. 9]. W niewielkim oddaleniu, za grupą skupionych obok siebie wodzów, wyobraził w pozycji stojącej elektora Saksonii Jana Jerzego III Wettyna (1647–1691)⁶². Sobieski wypowiadał się o nim w listach do królowej – podobnie jak o księciu Maksymilianie bawarskim – z dużą sympatią. W liście zaś z 9 września 1683 roku wspomniawszy, że książę saski „objeżdżał” z nim „wczora wojska w tejże swojej czerwonej sukni”⁶³. Niewykluczone zatem, iż wzmiankę tę artysta uwzględnił w swym obrazie jako wskazówkę kostiumologiczną. Jerzego Fryderyka, księcia Waldeck (1620–1692), który w bitwie dowodził wojskami bawarskimi, Mehoffer usytuował na pierwszym planie za królem polskim, zgodnie z wymogami konkursu z 1911 roku w pozycji klęczącej⁶⁴. Postać

commanders⁵⁵. This work refers to the publication on the 1683 war by the Austrian historian Onno Klopp (1822–1903), as well as his 1888 edition of the letters exchanged between Marco d’Aviano and Leopold I⁵⁶. When composing the painting *Joannes Vincens* Mehoffer referred both to Führich’s watercolour as well as the stained-glass window in Breitensee, but was also undoubtedly inspired by Matejko’s *The Vows of John II Casimir*⁵⁷. He drew on the main compositional principles of this work, and the figures of the commanders participating in the mass before the battle were endowed with a certain expressiveness and natural-looking facial expressions and gestures, which also reveals Matejko’s influence.

It is also worth considering the genesis of selected motifs of his project, mainly the images of historical figures. To depict the young James Sobieski, the artist undoubtedly sought inspiration in the portrait *John III Sobieski with his son James Louis* by Jerzy Eleuter Siemiginowski, dated at c. 1690⁵⁸. In a letter to his wife, written in Jankówka in the summer of 1912, while working on the painting, he mentioned that he had just finished the image of “the Bavarian Kurfürst”, that is, Maximilian II Emanuel (1662–1726); he portrayed him standing, leaning behind Prince James. “The Bavarian Kurfürst was given a light blue sash diagonally over his armour, and a sapphire violet belt across, and the same colour on the lining of his jacket. I just couldn’t quite capture the interesting features he has in that portrait, young, a little capricious and good-natured,” reported Mehoffer in that letter⁵⁹. In recreating the features of the Bavarian elector, he undoubtedly referred to his best-known portrait by Joseph Vivien from 1710–1720, also popularised through prints⁶⁰. Next to him, on the right, he depicted Charles V of Lorraine (1634–1690), the commander-in-chief of the German army; his figure can be unmistakably identified thanks to a drawing study for the portrait signed by the artist in a sketchbook from 1912⁶¹ [fig. 9]. Not far away, behind a group of commanders gathered together, he pictured the elector of Saxony, John George III Wettin (1647–1691), in a standing position⁶². Sobieski spoke of him in his letters to the

⁵⁸ J. Siemiginowski, *Jan III Sobieski z synem Jakubem Ludwikiem*, 1690, Muzeum Pałac w Wilanowie.

⁵⁹ Mehofferowa, *Rozwój...*, jak przyp. 19, s. 437, 439.

⁶⁰ J. Vivien, *Bildnis des Kurfürsten Maximilian II. Emanuel von Bayern 1710–1720*, Staatsgalerie Schleisheim.

⁶¹ J. Mehoffer, portret Karola Lotaryńskiego, szkic ołówkiem, 20 x 13; pod wizerunkiem napis: „Karol Lotaryński”; wł. pryw.

⁶² Artysta zatem przedstawił elektora saskiego zgodnie z wtycznymi odnoszącymi się do jego wizerunku z anonsu konkursu na projekt dekoracji kaplicy Sobieskiego z 1911 roku (zob. wyżej; Arch. Zm., kapl. Sob., *Wystawa Sztuki Kościelnej...* 1911, jak przyp. 21).

⁶³ Maria Kazimiera i Jan Sobiescy, *Listy okresu odsieczy wiedeńskiej*, Warszawa 1983, s. 88.

⁶⁴ Zob. wyżej; Arch. Zm., kapl. Sob., *Wystawa Sztuki Kościelnej...* 1911, jak przyp. 21.

⁵⁵ It was the moment at which, according to the Polish tradition, the words “Joannes Vincens” were spoken.

⁵⁶ Malfèr 2011, as in footnote 54, p. 66.

⁵⁷ J. Matejko, *The Vows of John II Casimir*, 1893, National Museum in Wrocław.

⁵⁸ J. Siemiginowski, *John III Sobieski with his son James Louis*, 1690, Museum Palace at Wilanów.

⁵⁹ Jadwiga Mehofferowa, *Rozwój...*, as in footnote 19, pp. 437, 439.

⁶⁰ J. Vivien, *Bildnis des Kurfürsten Maximilian II. Emanuel von Bayern 1710–1720*, Staatsgalerie Schleisheim.

⁶¹ J. Mehoffer, a portrait of Charles of Lorraine, pencil sketch, 20 x 13; caption under the image “Karol Lotaryński”; privately owned.

⁶² Thus, the artist portrayed the Elector of Saxony according



9. Józef Mehoffer, portret Karola Lotaryńskiego; ołówek, papier; szkicownik artysty z 1912; wł. pryw., fot. Pracownia Fotograficzna MNK

9. J. Mehoffer, a portrait of Charles of Lorraine, pencil, paper; the artist's sketchbook from 1912, priv. owned., phot. the Photographic Studio of the Museum



10. Józef Mehoffer, portret Ernsta Rüdigera von Starhemberga; ołówek, papier; szkicownik artysty z 1912; wł. pryw., fot. Pracownia Fotograficzna MNK

10. J. Mehoffer, a portrait of Ernst Rüdiger von Starhemberg; pencil, paper; the artist's sketchbook from 1912, priv. owned., phot. the Photographic Studio of the Museum

Queen, as he did of Prince Maximilian of Bavaria, with great fondness. In his letter of 9 September 1683 he mentioned that the Duke of Saxony “rode with him [...] yesterday to see the troops in this red robe of his”⁶³. Thus, it is possible that the artist took this note into account in his painting as a costume reference. Prince George Friedrich of Waldeck (1620–1692), who commanded the Bavarian army during the battle, was placed by Mehoffer in the foreground behind the Polish king, in a kneeling position as required by the terms of the 1911 competition⁶⁴. The figure in the background, visible in fragments, emerg-

to the guidelines regarding his image from the advertisement of the competition for the project of the decorations for the Sobieski Chapel of 1911 (Cf. above; Arch. Zm., kapl. Sob., *Wystawa Sztuki Kościelnej...*1911, as in footnote 21).

⁶³ Marie Casimire and John Sobieski, *Listy okresu odsieczy wiedeńskiej [The Letters from the Time of the Relief of Vienna]*, Warszawa 1983, p. 88.

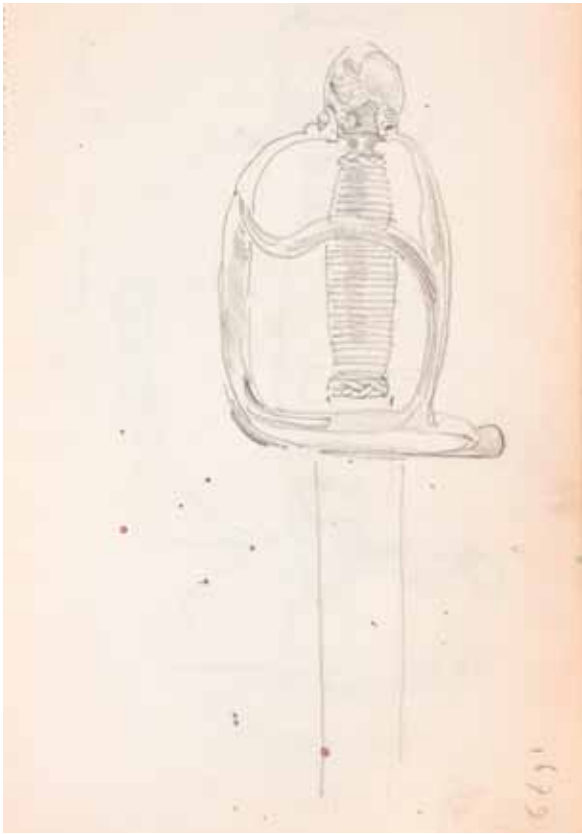
⁶⁴ Cf. above; Arch. Zm., kapl. Sob., *Wystawa Sztuki Kościelnej...*1911, as in footnote 21.

natomiast na dalszym planie widoczna fragmentarycznie, wyłaniająca się zza elektora bawarskiego to Ernst Rüdiger von Starhemberg (1638–1701), dowódca obrony Wiednia; jego wizerunek z inskrypcją znajdujemy, podobnie jak wizerunek Karola Lotaryńskiego, w szkicowniku artysty z 1912 roku [il. 10]⁶⁵. Spośród innych zamieszczonych w nim notatek rysunkowych zwraca uwagę studium szabli elektora saskiego [il. 11], które zostało zidentyfikowane jako szkic eksponatu z kolekcji Muzeum Historii Wojskowości w Wiedniu – szabli generała Johanna von Sporcka (1600–1679)⁶⁶. Polski artysta, pracując nad obrazem na wystawę sztuki religijnej w Wiedniu w 1912 roku, studiował zatem kolekcję tego muzeum⁶⁷.

⁶⁵ J. Mehoffer, portret Ernsta Rüdigera von Starhemberga, szkic ołówkiem, 20 x 13; pod wizerunkiem napis: „Starhemberg”, wł. pryw.

⁶⁶ Szkic ołówkiem, 1912; 20 x 13, wł. pryw. Za identyfikację tego akcesorium serdecznie dziękuję p. dr. Christophowi Hatschekowi z Heeresgeschichtliches Museum, Wien.

⁶⁷ Muzeum to istnieje od 1869 roku.



11. Józef Mehoffer, szkic szabli generała Johanna von Sporcka; ołówek, papier; szkicownik artysty z 1912; wł. pryw., fot. Pracownia Fotograficzna MNK

11. J. Mehoffer, a sketch of the sabre of the General Johan von Sporck, pencil, paper; the artist's sketchbook from 1912, priv. owned., phot. the Photographic Studio of the Museum

Tworząc kompozycję *Joannes Vinces*, Józef Mehoffer zwrócił się ku warsztatowi właściwemu dla malarstwa historycznego. Przejawiło się to głównie w jego skrupulatnych studiach nad źródłami ikonograficznymi, jak i pisanymi, przy czym głównym ich wątkiem była lektura tekstów polskich z epoki – z XVII i XVIII wieku. Wiele uwagi poświęcił też wiernemu odtworzeniu akcesoriów.

W sztuce monumentalnej Mehoffera często pobrzmiewały echa twórczości Matejki, w tym jednak przypadku jego zwrot ku historyzmowi był nad wyraz zdecydowany. Wydaje się więc, iż artysta wyboru takich środków wyrazu dokonał w pełni świadomie – odwołał się do malarskiej tradycji, odczuwając potrzebę zmiany, czy raczej wzbogacenia swej dotychczasowej, wpisującej się w Art Nouveau stylistyki.

W figuralnej partii kompozycji Mehoffer niemal zarzucił stylizację właściwą swym monumentalnym projektom – kształtowana jest ona trójwymiarowo. Wytworzył sugestię, iż msza św. odprawiana jest przy wielkim barokowym ołtarzu – jego zwieńczenie i gzymsy wylaniają się zza obłoków i anielskich skrzydeł obramiających inskrypcję *Joannes Vinces*. Scena zyskuje dzięki temu rys monumentalizmu, zdaje się upodabniać do malarskich wyobrażeń komunii św. Hieronima mistrzów siedemnastowiecznej szkoły bolońskiej; warto szczególnie zwrócić uwagę na pojawiające się w niej nawiązania kompozycyjne do *Ostatniej*

ing from behind the Bavarian Elector, is Ernst Rüdiger von Starhemberg (1638–1701), the commander of the defence of Vienna; his image with an inscription can be found, like that of Charles of Lorraine, in the artist's sketchbook from 1912 [fig. 10]⁶⁵. Among other sketches, a particularly noteworthy one is the study of the sabre of the Saxon elector [fig. 11], which was identified as a sketch of the exhibit from the collection of the Museum of Military History in Vienna – the sabre of General Johann von Sporck (1600–1679)⁶⁶. The Polish artist, working on the painting for the religious art exhibition in Vienna in 1912 must have then studied the collection of this museum⁶⁷. While creating the composition *Joannes Vinces*, Józef Mehoffer turned to the techniques typical for historical painting. This manifested itself mainly in his meticulous studies of both iconographic and written sources, mainly reading Polish texts from the 17th and 18th centuries. He also paid much attention to the faithful reproduction of accessories.

In Mehoffer's monumental art, one could often detect the echoes of Matejko's work; however, in this case his turn towards historicism was decisive. Thus, it seems that the artist chose such means of expression quite consciously – he referred to the painting tradition, feeling the need to change, or rather enrich his former style, inspired by Art Nouveau. In the figural part of the composition, Mehoffer almost abandoned the stylization inherent in his monumental projects – it is three-dimensional. He produced an illusion that the mass is being celebrated at a great Baroque altar – its finial and cornices emerge from behind the clouds and angelic wings framing the inscription *Joannes Vinces*. The scene thus acquires a monumentalist trait, resembling the paintings of the communion of St Jerome by the masters of the

⁶⁵ J. Mehoffer, a portrait of Ernst Rüdiger von Starhemberg, pencil sketch, 20 x 13; caption under the image: "Starhemberg", privately owned.

⁶⁶ Pencil sketch; 20 x 13, privately owned. I am very grateful to Dr Christoph Hatschek of Heeresgeschichtliches Museum in Vienna for the identification of this accessory.

⁶⁷ This museum has been in existence since 1869.

seventeenth-century Bologna school; it is worth noting in particular the compositional allusions to *The Last Communion of St Jerome* by Domenichino from 1614⁶⁸. However, this peculiar set design for *Joannes Vinces* is complemented by flat, highly stylized ornamental motifs, mainly floral, inspired by folk art patterns. What is extremely important, the artist gave the depicted scene the aura of an unreal, fairy-tale event. Its bright, vivid, cheerful colours, elements of folk and naive art stylization, also significantly alleviate the feeling of solemnity and pathos. Crucially, the event presented here seems theatrical through its scenic design.

Our analysis of the composition *Joannes Vinces* ends with a short description of the projects of the other two figural scenes, which, according to Mehoffer's idea, were going to complement the interior design of the Kahlenberg Chapel. The sketchy, unfinished composition intended for the altar wall, a description of which has not been preserved, was probably a depiction of the vision seen on the right, at the edge of the project, by the praying Innocent XI. Its central part is filled with the image of a wide-spreading tree; against the background of its crown there can be seen a radiant cross, while on its two sides there are figures of knights in Polish Hussar armour, only roughly sketched. This scene undoubtedly refers conceptually to the vision of Emperor Constantine before the victorious battle against Maximentius at the gates of Rome in 312, which was decisive for the further history of Christianity – he saw a luminous cross in the sky with a Latin inscription made of gold letters: “In this sign thou shalt conquer” – “in hoc signo.”

Let us quote fragments of the preserved description of the composition with St Michael the Archangel over the battlefield, which the artist was planning to put on the wall over the entrance to the chapel:

The oval field of the walls above the gate is kept in warm sapphire-pink harmony [...]. It is closed from above by an arch with brackets woven in a fine, yellow-red pattern with red and white accents [...]. Against this background, flies the chivalric pink-gold spectre of Archangel Michael in golden armour, a short tunic, with pink wings stretched out and a similar, unfurled flag in his hand [...]. Below on the ground lies a killed commander in a turban, with his dead arms placed on the green banner of the prophet, which had fallen down beside him. A flock of ravens are circling around against the background of fiery clouds: at the head of the commander stands a white figure, a symbol of death. At the

⁶⁸ D. Zampieri, *Comunione di San Girolamo*, 1614; Musei Vaticani; the painting by A. Carracci of the same title 1591–1597, Pinacoteca Nazionale di Bologna.

Komunii św. Hieronima, Domenichina z 1614 roku⁶⁸. Tę swoistą scenografię *Joannes Vinces* dopełniają jednak płaskie, dekoracyjne, silnie stylizowane motywy ornamentalne, głównie kwiatowe, inspirowane wzorami sztuki ludowej.

Wyobrażonej scenie, co niezwykle ważne, artysta nadał aurę zdarzenia nierealnego, jakby baśniowego. Jej jasna, żywa, „pogodna” kolorystyka, elementy stylizacji w duchu sztuki ludowej, naiwnej, łagodzą ponadto znacząco odczucie solenności i patosu. Bardzo istotne wydaje się również to, iż przez swą scenograficzną oprawę przedstawione tu zdarzenie zyskuje inny wymiar, cechy teatralnej inscenizacji.

Analizę kompozycji *Joannes Vinces* dopełnijmy krótką charakterystyką projektów dwóch pozostałych scen figuralnych, które zgodnie z zamysłem Mehoffera miały współtworzyć wystrój wnętrza kaplicy kahlenberskiej.

Szkicowa, nieukończona kompozycja przeznaczona na ścianę ołtarzową, której opis nie zachował się, to zapewne wyobrażenie wizji, której doświadcza widoczny po prawej stronie, na skraju projektu, modlący się Innocenty XI. Jej środkową partię wypełnia przedstawienie rozłożystego drzewa; na tle jego korony widnieje promieniejący krzyż, po dwóch zaś jego stronach zarysowują się, zaledwie naszkicowane, postacie rycerzy w zbrojach husarskich. Scena ta niewątpliwie nawiązuje ideowo do utrwalonej w historiografii wizji cesarza Konstantyna przed zwycięską, decydującą dla dalszych dziejów chrześcijaństwa bitwą z Maksencjuszem u wrót Rzymu w roku 312 – ujrzał on na nieboskłonie świetlisty krzyż, na którym widniał napis łaciński ze złotych liter: „pod tym znakiem zwyciężysz” – „in hoc signo”.

Przytoczmy z kolei fragmenty zachowanego opisu kompozycji ze św. Archaniołem Michałem nad polem bitewnym, którą artysta planował zrealizować na ścianie nad wejściem do kaplicy:

Pole owalne ściany nad bramą trzymane jest w ciepłej harmonii szafirowo różowej [...]. Zamyka je od góry łuk ze wspornikami utkany w deseń drobny, żółto-czerwony z akcentami czerwono-białymi [...]. Na tym tle zlatuje rycerskie, złoto różowe widmo archanioła Michała w złocistej zbroi, krótkiej tunice, z rozpiętymi różowymi skrzydłami i podobną, rozwiniętą chorągwią w rękę [...]. Poniżej na ziemi leży zabity wódz w turbanie, który martwe ramiona złożył na opadłej obok, zielonej chorągwi proroka. Krąży wokółto gromada kruków na tle ognistych obłoków: u głowy wodza stoi biała postać, symbol śmierci. U boków pola, już tuż nad bramą para figur w turbanach, siedzących

⁶⁸ D. Zampieri, *Comunione di San Girolamo*, 1614; Musei Vaticani; obraz A. Carracciego o tymże tytule, 1591–1597, Pinacoteca Nazionale di Bologna.

w kucki po turecku symbolizuje żałobę poniesionej przez ich kraj kłęski⁶⁹.

Mehoffer adaptował zatem do swego projektu utrwalony w ikonografii wzór przedstawień św. Michała Archanioła zwyciężającego szatana, znany m.in. dzięki dziełom Rafaela i Albrechta Dürera⁷⁰.

Jeśli o zamierzonej stylistyce tych dwóch scen wnioskować na podstawie ich zachowanych, szkicowych projektów, to miały one odznaczać się dużym współczynnikiem dekoracyjności, zapewne zatem byłyby bliższe założeniom sztuki ok. 1900 roku niż kompozycja *Joannes Vinctes*.

Analiza trzech kompozycji figuralnych współtworzących kahlenberski projekt Mehoffera ujawnia pewien dualizm dekoracyjnego zamysłu artysty, a zarazem jego dużą oryginalność. Jest on indywidualną próbą łączenia dawnej tradycji malarskiej z nowymi środkami ekspresji, jednocześnie zaś wyrazem poszukiwań nowej formuły stylistycznej w zakresie malarskiej dekoracji ściennej. Podobnie jak mozaikowa dekoracja kopuły katedry ormiańskiej we Lwowie z wyobrażeniem Trójcy Świętej (1912–1913) dzieło to jest znamienne dla okresu przebudowy malarskiego warsztatu artysty po roku 1910.

Jedynym zrealizowanym fragmentem Mehofferowskiego projektu dekoracji kaplicy Sobieskiego jest kuta w żelazie brama o formie kraty z królewską koroną i inicjałami „JS”. Dodajmy, iż sprawa realizacji projektu, udaremniona przez I wojnę światową, miała swój dalszy ciąg w latach 20. Zamyka ją zaś ostatecznie list ks. Wojciecha Niemiera, pełniącego po Kuklińskim funkcję rektora kościoła na Kahlenbergu, z lipca 1930 roku, w którym poinformował artystę o przekazaniu zlecenia na dekorację kaplicy Janowi Henrykowi Rosenowi⁷¹.

Streszczenie

Zgodnie z tradycją 12 września 1683 roku przed bitwą Jan III Sobieski wziął udział we mszy św. odprawionej przez legata papieskiego Marca d'Aviano w kaplicy Aniołów Stróżów przy kościele św. Józefa na wzgórzu Kahlenberg pod Wiedniem. Pamięć o tym zdarzeniu kultywowała od drugiej połowy XIX w. wiedeńska Polonia.

Ks. Jakub Kukliński, rektor świątyni na Kahlenbergu z ramienia zakonu zmartwychwstańców od 1906 roku, podjął akcję renowacji kościoła i kaplicy, której nadano wcześniej miano kaplicy Sobieskiego. Na projekt dekoracji jej wnętrza rozpisano dwa konkursy.

sides of the field, just above the gate, a pair of figures in turbans squatting Turk-like symbolises the mourning of their country's defeat⁶⁹.

Mehoffer, then, adapted for his design the iconographic model of St Michael the Archangel defeating Satan, known, among others, from the works of Raphael and Albrecht Dürer⁷⁰. If the intended style of these two scenes can be inferred from their preserved sketch projects, they were going to be highly decorative, so they would probably be closer to the principles of art from around 1900 than the *Joannes Vinctes* composition.

An analysis of the three figural compositions that formed Mehoffer's Kahlenberg project reveals a certain dualism of the artist's decorative intentions and, at the same time, its great originality. It is an individual attempt to combine the old painting tradition with new means of expression, and at the same time an expression of the search for a new stylistic formula in the field of painting wall decoration. Like the mosaic decoration of the cupola of the Armenian cathedral in Lviv with the image of the Holy Trinity (1912–1913), this work is characteristic of the period after 1910 during which the artist restructured his painting technique.

The only fragment of Mehoffer's project decorating Sobieski's chapel is an iron-forged gate in the form of a grating with a royal crown and the initials „JS”. Let us add that the issue of the project, which was blocked by the First World War, continued in the 1920s, and is finally closed by a letter from Father Wojciech Niemier, who, after Kukliński, served as the rector of the church in Kahlenberg, dated July 1930, in which he informed the artist about the transfer of the commission for the chapel decorations to Jan Henryk Rosen⁷¹.

Abstract

According to tradition, on 12 September 1683, before the Battle of Vienna, John III Sobieski took part in a Holy Mass celebrated by the papal legate Marco d'Aviano in the Guardian Angels Chapel at the Church of St. Joseph on Kahlenberg near Vienna. The memory of this event was cultivated by the Polish community in Vienna from the mid-19th century on.

Fr Jakub Kukliński, the Resurrectionist rector of the church on Kahlenberg since 1906, undertook the task of renovating the church and the chapel, which had been named the Sobieski Chapel. Two compe-

⁶⁹ Mehofferowa, *Rozwój...*, jak przyp. 19, s. 463.

⁷⁰ Raphaël, *Saint Michel terrasant le demon*, 1518, Musée du Louvre; A. Dürer, *Św. Michał Archanioł walczący ze smokiem*, 1498, drzeworyt z cyklu *Apokalipsa*.

⁷¹ Zob. Studzińska-Kubalska 2016, jak przyp. 2, s. 180–182.

⁶⁹ Jadwiga Mehofferowa, *Rozwój...*, as in the footnote 19, p. 463.

⁷⁰ Raphaël, *Saint Michel terrasant le demon*, 1518, Musée du Louvre; A. Dürer, *St Michael Fighting the Dragon*, 1498, woodcut from his *Apocalypse* cycle.

⁷¹ Cf. Studzińska-Kubalska 2016, as in footnote 2, pp. 180–182.

titions were held for the interior decoration project. Finally, this task was entrusted to Józef Mehoffer at the end of 1911. His plans for the decorations include the monumental composition *Joannes Vinctes*, 1912, with the scene of the Mass of Marc d'Aviano and two painting sketches are connected with his concept of decoration: *The Prayer of Innocent XI* and *The Archangel over the Battlefield*, 1912–1913. As requested by his clients, in the scene *Joannes Vinctes* Mehoffer referred to the Austrian tradition of depicting the memorable mass on Kahlenberg, including the German commanders together with Sobieski and his son James.

The painting *Joannes Vinctes* is dominated by the means of expression characteristic of historical painting. Generally, Mehoffer's concept of chapel decoration should be considered an expression of the artist's search for new forms of monumental painting. His painting concept was not realized.

Keywords: The Sobieski Chapel, Kahlenberg, Józef Mehoffer, painting decorations, Sobieski, the Mass of Marc d'Aviano, Kukliński, historical painting

Translated by Monika Mazurek

Ostatecznie zadanie to powierzono pod koniec roku 1911 Józefowi Mehofferowi.

Z jego koncepcją dekoracji związana jest monumentalna kompozycja *Joannes Vinctes*, 1912, ze sceną mszy św. Marca d'Aviano oraz dwa malarskie szkice: *Modlitwa Innocentego XI* i *Archanioł Michał nad pobojowiskiem*, 1912–1913. Zgodnie z wymogami zleceńodawców w scenie *Joannes Vinctes* Mehoffer nawiązał do austriackiej tradycji wyobrażeń pamiętnej mszy św. na Kahlenbergu, przedstawiając wraz z Sobieskim i jego synem Jakubem wodzów niemieckich. Inspirował się zarazem polskimi przekazami źródłowymi.

W obrazie *Joannes Vinctes* dominują środki wyrazu właściwe dla malarstwa historycznego. Generalnie Mehofferowską koncepcję dekoracji kaplicy należy uznać za wyraz poszukiwań przez artystę nowych form w zakresie malarstwa monumentalnego. Jego malarski zamysł nie został zrealizowany.

Słowa kluczowe: kaplica Sobieskiego, Kahlenberg, Józef Mehoffer, dekoracja malarska, Sobieski, msza Marca d'Aviano, Kukliński, malarstwo historyczne

Beata Studzińska-Kubalska
Muzeum Narodowe w Krakowie
Dom Józefa Mehoffera
ul. Krupnicza 26, 31–123 Kraków
tel.: +48 12 433 58 87
email: bstudzizba@mnk.pl

Bibliografia / Bibliography

1. Źródła archiwalne

- a) Archiwum Ojców Zmartwychwstańców przy Polskiej Misji Katolickiej w Wiedniu
Zespół archiwaliów (rękopisy, broszury, ogłoszenia-odezwy, fotografie) dotyczący sprawy wykonania dekoracji malarskiej kaplicy Sobieskiego w kościele św. Józefa na Kahlenbergu.
- b) Biblioteka Narodowa
Korespondencja Józefa Mehoffera. Listy do J. Mehoffera od..., rkps IV 7374, Tom VIII, k. 11–78, „ks. Jakub Kukliński”.
- c) Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu
Mehofferowa Jadwiga, *Rozwój myśli twórczej Józefa Mehoffera*, rkps 14039/II.
Mehofferowa Jadwiga, *Biografia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkps 14041/ II.

2. Literatura źródłowa

- Dalérac F. P., *Les anecdotes de Pologne de Mémoires secrètes du Regne de Jean Sobieski III du nom*, Amsterdam 1699.
- Dyaryusz wiedeńskiej okazji Imci Pana Mikołaja na Dyakowcach Dyakowskiego podstolego latyczewskiego, Warszawa 1983.
- Jakób Sobieski Królewicz, *Dyaryusz wyprawy wiedeńskiej w 1683 R. W 200 Jój Rocznice wydał w przekładzie i objaśnił Teodor Wierzbowski*, Warszawa 1883.
- Kłós Józef, *Pamiętnik eucharystyczny*, Poznań 1913.
- Konkurs na urządzenie i dekorację kaplicy Sobieskiego przy kościele na Kahlenbergu pod Wiedniem*, „Architekt” 10, 1909, z. 7, 8, 9, 10.
- Kukliński Jakub, *Spis Rycerstwa Polskiego z wyprawy Wiedeńskiej 1683*, Wiedeń 1910; wydanie II (zmienione), Wiedeń 1912.
- Kukliński Jakub, *Krótką historia kościoła św. Józefa i Kaplicy króla Sobieskiego na Kahlenbergu*, Wiedeń 1931.
- Maria Kazimiera i Jan Sobiescy, *Listy okresu odsieczy wiedeńskiej*, Warszawa 1983.
- XXIII Międzynarodowy Kongres Eucharystyczny, Wiedeń 1912. Sekcja Polska, Poznań 1913.

3. Monografie i artykuły

- Malfer Stefan, *Kaiserjubiläum und Kreuzesfrömmigkeit. Habsburgische Pietas Austriaca in den Glasfenstern der Pfarrkirche zum heiligen Laurentius in Wien-Breitensee*, Wien, Köln, Weimar 2011.
- Nadolny Anasztazy, *Polskie duszpasterstwo w Austrii: 1801–1945*, Lublin 1994.
- Smoliński Jerzy, *Kahlenberg – Kościół św. Józefa*. Wiedeń 1998.
- Studzizba-Kubalska Beata, *Kwestia realizacji Mehofferowskich projektów dekoracji malarskiej kaplicy Jana III Sobieskiego w kościele na Kahlenbergu, 1911–1914, w świetle zachowanych archiwaliów*, „Zeszyty Historyczno-Teologiczne. Rocznik Zmartwychwstańców” 22, 2016, s. 169–188.
- Taborski Roman, *Polacy w Wiedniu*, Wrocław 1992.
- Wimmer Jan, *Wiedeń 1683. Dzieje kampanii i bitwy*, Warszawa 1983.
- Wolańska Joanna, *Dzieje dekoracji kaplicy Sobieskiego przy kościele na Kahlenbergu w Wiedniu*, „Sacrum et Decorum” 10, 2017, s. 67–86.

4. Katalogi wystaw (wybór)

- Ausstellung für Kirchliche Kunst*, katalog, Wien 1912 september–dezember, KK Österreichisches Museum für Kunst und Industrie.
- Józef Mehoffer*. Katalog wystawy w Towarzystwie „Zachęty” Sztuk Pięknych w Warszawie, czerwiec–lipiec–sierpień 1935.
- Józef Mehoffer. Katalog wystawy zbiorowej* (oprac. Z. Tobiaszowa, Z. Kucielska, H. Blum), Muzeum Narodowe w Krakowie, listopad–grudzień 1964, Kraków 1964.

Zofia Szot

Adam Mickiewicz University in Poznań

Jerzy Nowosielski's Greek
Catholic church in Biały Bór.
On painting that has
become architecture

The relationships of Jerzy Nowosielski and his art with Greek Catholic and Eastern Orthodox culture have been the subject of careful study for a long time. The present text adds to this theme by focusing on the decoration made by the painter for the Greek Catholic church in Biały Bór¹. There is no reason to repeat here very detailed information about the career of the Krakow artist. Let us just recall the fact that, in addition to studying at the Academy of Fine Arts in Lviv, he also learned icon writing with the Studite monks at the St John the Baptist Lavra in Lviv. However, Nowosielski's art presents an unconventional approach to the artistic tradition of the Greek Catholic and Eastern Orthodox Churches. So much so that among Eastern Orthodox and Greek Catholic believers in Poland it is still considered controversial, and at times even evokes open aversion. This, in a way, explains the fact that it was for the Roman Catholic Church that he made most of his monumental painting decorations. However, regardless of the denominations of the churches decorated by the artist, all of his projects were created for spaces designed by other artists, whereas Nowosielski did not hide the fact that he dreamed of designing an entire church, including both architecture and interior design. He had already created the entire baptistery standing next to the parish church in Bielsk Podlaski, but this was not an implementation that fulfilled these ambitions. He was close to making his dream come true in Hajnówka, but the parish priest rejected his church design and chose a more conventional one. The process of the establishment of the Greek Catholic church in Biały Bór was different for the artist. Thanks to its artistic form, deeply premeditated in its entirety by the artist, the church turned out to be a pearl of modern sacred architecture.

¹ This text is a reformulated excerpt from my MA thesis written at the Institute of Art History at the Adam Mickiewicz University in Poznań under the supervision of dr hab. prof. UAM Michał Haake. Z. Szot, *Cerkiew Jerzego Nowosielskiego. O malarstwie, które stało się architekturą*, 2020, unpublished MA thesis, Library of the Faculty of History, Adam Mickiewicz University.

Zofia Szot

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Cerkiew Jerzego Nowosielskiego
w Białym Borze.
O malarstwie, które
stało się architekturą

Związki Jerzego Nowosielskiego i jego sztuki z kulturą prawosławną są od dawna przedmiotem uważnych studiów. Niniejszy tekst dołącza do nich, koncentrując uwagę na dekoracji wykonanej przez malarza do cerkwi w Białym Borze¹. Nie ma powodu powtarzać w tym miejscu bardziej szczegółowych informacji o przebiegu kariery krakowskiego artysty. Przypomnijmy jedynie, że oprócz studiów na tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych odbył także naukę ikonopisarstwa u studentów we lwowskiej Ławrze św. Jana Chrzciciela. Sztuka Nowosielskiego prezentuje jednak niekonwencjonalne podejście do tradycji artystycznej Kościoła wschodniego. Wśród polskich wyznawców prawosławia i grekokatolicyzmu nadal uchodzi za kontrowersyjną, a niekiedy budzi wręcz nieskrywaną niechęć. To poniekąd tłumaczy, że większość swoich monumentalnych dekoracji malarskich Nowosielski wykonał dla Kościoła rzymskokatolickiego. Niezależnie jednak od przynależności dekorowanych przez niego świątyń do różnych wyznań wszystkie te realizacje były wykonane do przestrzeni zaprojektowanych przez innych artystów. Nowosielski zaś nie ukrywał, że marzy o zaprojektowaniu całej cerkwi, a więc zarówno architektury, jak i wystroju wnętrza. Był już wprawdzie autorem całego baptysterium stojącego obok cerkwi parafialnej w Bielsku Podlaskim, ale nie była to realizacja, która zaspokajała te ambicje. Bliski urzeczywistnienia swojego marzenia był w Hajnówce, ale proboszcz odrzucił jego projekt cerkwi i wybrał bardziej konwencjonalny. Pomyślnie potoczyła się dla artysty dopiero sprawa powstania cerkwi w Białym Borze. Dzięki dogłębnie przemyślanej przez Nowosielskiego całości formy artystycznej cerkiew okazała się perłą współczesnego budownictwa sakralnego.

Nie mając wykształcenia architekta, Nowosielski korzystał z pomocy Bogdana Kotarby, Andrzeja

¹ Niniejszy tekst jest przeformulowanym fragmentem mojej pracy magisterskiej napisanej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu pod kierunkiem dra hab. prof. UAM Michała Haakego. Z. Szot, *Cerkiew Jerzego Nowosielskiego. O malarstwie, które stało się architekturą*, 2020, mps pracy magisterskiej, Biblioteka Wydziału Historycznego UAM.

Tyszeckiego i Adama Szyszki². Jest jednak właściwym autorem świątyni, o czym przekonuje to, że stanowi ona transpozycję malarstwa artysty na język architektury. Uzasadnieniu tej tezy poświęcone jest niniejsze studium. Porównam białoborskie sanktuarium i rozwiązania artystyczne w nim zastosowane z szeregiem dzieł i detali z obrazów Nowosielskiego, aby pokazać, jak malarstwo, odpowiednio rozpracowane i zaaranżowane, mogło stać się architekturą.

Z historii Białego Boru w tym miejscu przypomnę jedynie, że wyraźną cezurę w dziejach miasta wyznaczył rok 1945. Nowy etap rozpoczął się tragicznie w dniu 26 lutego 1945 roku, kiedy Armia Radziecka wzniciła pożar, który strawił 70% zabudowy. Zmieniała się struktura ludnościowa miasta, w którym w ramach akcji *Wisła* osadzono wysiedloną ludność ukraińską. Znalazło się w nim w sumie około 1000 Ukraińców³. Procesom tym towarzyszyła likwidacja kościoła greckokatolickiego w 1946 roku, której dokonano w ramach walki komunistów z Kościołem katolickim w Polsce. Wierni albo przechodzili na prawosławie, albo działali w unickim Kościele podziemnym⁴. We wspomnieniach z tego czasu znajdujemy wielokrotnie wyrażany żal ludności ukraińskiej w Białym Borze z powodu braku cerkwi⁵. Przełomowy okazał się rok 1957, w którym kaplica cmentarna została zaadaptowana na pierwszą białoborską cerkiew greckokatolicką. Jednak już od lat 60. myślano o budowie nowej cerkwi, której wzniesienie uniemożliwił brak funduszy. W końcu, po uzyskaniu środków na początku lat 90. XX w., rozpisano konkurs na nową cerkiew. Nowosielski, poproszony o zaprojektowanie ikonostasu, zażyczył sobie powierzenia mu całości robót koncepcyjnych i otrzymał zgodę. Jak wynika z listów pisanych do przyjaciół, okazane artyście zaufanie było dla niego źródłem szczęścia⁶. W 1991 roku Nowosielski przyjechał do Białego Boru, aby zapoznać się z terenem, na którym miała powstać cerkiew, oraz z okolicznym krajobrazem⁷. Bryła budynku była gotowa w grudniu 1994 roku⁸. W 1997 roku Nowosielski pisał ikony do wystroju białoborskiej cerkwi. Tego samego roku, od sierpnia do września, wykonał polichromię. Uroczysta konsekracja świątyni odbyła się 21 września 1997 r.⁹

² M. Porębski, *Symbol i uniwersum*, „Architektura Murator” 1998, nr 2, s. 10.

³ A. Batruch, *Biały Bór*, Jever 2018, s. 12.

⁴ F. Rzemieniuk, *Unicy polscy 1596–1946*, Siedlce 1998, s. 13–17.

⁵ <https://www-1cecol-1com-1os05ev0l0cd9.han.amu.edu.pl/search/viewpdf?id=115972> (dostęp 11.10.2019).

⁶ Jerzy Nowosielski, *Listy i zapomniane wywiady*, red. D. Warszawski, Kraków 2015, s. 63–64, 87, 161, 211.

⁷ *Ikona w przestrzeni. Cerkiew Greckokatolicka pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy w Białym Borze*, red. ks. P. Baran, T. Majewski, Biały Bór 2011, s. 5.

⁸ Jerzy Nowosielski, *Listy i zapomniane wywiady*..., s. 63–64.

⁹ *Ikona w przestrzeni*..., s. 5; K. Surmiak-Domańska, *Cerkiew bez kompromisów*, „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 42, s. 24.

With no education in architecture, Nowosielski was helped by Bogdan Kotarba, Andrzej Tyszecki and Adam Szyszko². However, the present study aims to justify the thesis that he is the actual author of the church, since it is a transposition of the artist's painting into the language of architecture. I will compare the Biały Bór sanctuary and the artistic solutions applied there with several paintings and painting details by Nowosielski, to show how painting, when properly elaborated and arranged, was able to become architecture.

Out of the history of Biały Bór, let me just choose to recall the fact that a clear turning point in the history of the town was marked by the year 1945. The new stage began tragically on 26th February 1945, when the Soviet Army started a fire that consumed 70% of the building. The population structure of the town changed due to the displacement of the Ukrainian population, totalling about 1,000³ as part of Operation Vistula. These processes were accompanied by the liquidation of the Greek Catholic Church in 1946, carried out as part of the communists' struggle with the Catholic Church in Poland. The faithful either converted to Orthodoxy or became active in the underground Uniate Church⁴. In the memoirs of that time, we find the repeatedly expressed grief of the Ukrainian population in Biały Bór over the lack of a church⁵. The year 1957 turned out to be a breakthrough, when the cemetery chapel was converted into the first Greek Catholic church in Biały Bór. Yet it was in the 1960s that the idea was born to build a new church, the construction of which was, however, prevented by a lack of funds. Finally, after obtaining the funds at the beginning of the 1990s, a competition for a new church design was announced. Nowosielski, having been asked to design the iconostasis, requested that he be entrusted with the entire concept of the church, and received permission. According to letters written to his friends, the trust that the artist was endowed with was a source of happiness for him⁶. In 1991, Nowosielski went to Biały Bór to see the area where the church was to be built and the surrounding landscape⁷. The body of the building was ready in December 1994⁸. In

² M. Porębski, *Symbol i uniwersum*, „Architektura Murator”, 1998, No. 2, p. 10.

³ A. Batruch, *Biały Bór*, Jever 2018, p. 12.

⁴ F. Rzemieniuk, *Polscy Unicy 1596–1946*, Siedlce 1998, pp. 13–17.

⁵ <https://www-1cecol-1com-1os05ev0l0cd9.han.amu.edu.pl/search/viewpdf?id=115972> (accessed on 11th October 2019).

⁶ Jerzy Nowosielski, *Listy i zapomniane wywiady*, ed. D. Warszawski, Kraków 2015, pp. 63–64, 87, 161, 211.

⁷ *Ikona w przestrzeni. Cerkiew Greckokatolicka pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy w Białym Borze*, edited by the Rev. P. Baran, T. Majewski, Biały Bór 2011, p. 5.

⁸ Jerzy Nowosielski, *Listy i zapomniane wywiady*..., pp. 63–64.

1. Jerzy Nowosielski, Cerkiew pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy w Białym Borze, 1997, widok ogólny wnętrza, fot. Z. Szot

1. Jerzy Nowosielski, The Greek Catholic Church of the Birth of the Blessed Virgin Mary in Biały Bór, an overall view of the interior. Photo by Z. Szot.

1997, Nowosielski wrote icons for the interior of the Biały Bór church. In that same year, in August and September, he created the polychromes. The solemn consecration of the church took place on 21st September 1997⁹.

Let us preface the description of the painting structure with a short description of the architecture, limiting it to the sacred part. The church, which is a basilica, was built on a rectangular plan. The interior has two aisles and a nave, which is wider than the aisles. The chancel was not separated in the plan. It is separated from the nave and the aisles by the iconostasis while they are preceded by a rectangular narthex. The space between the nave and the aisles is divided by eight black columns that support the walls of the nave and the ceilings of the aisles. The level of the nave in its central part has been lowered in relation to the level of the floor in the aisles. There are four-step stairs, leading towards this lowered rectangular part, from the narthex, the aisles, as well as from the iconostasis. The interior is covered with simple ceilings. The main accent of the space-closing system is a shallow dome on a drum, placed above the space in front of the iconostasis and decorated with the motif of Christ Pantocrator. The interior is illuminated by numerous, albeit small windows, located in the embrasures of thick walls: one in the east wall of the chancel, another, also rectangular, in the upper part of the nave, and circular ones in the aisles. The walls of the church interior with the narthex, and the ceilings above the nave and the aisles, except for the dome, are covered with a dark green polychrome. The floor is covered with light-coloured tiles. The window zone is separated from the lower zone by a cornice, which in the eastern part is malachite in colour, while in the other parts white



Opis struktury malarskiej poprzedźmy krótką charakterystyką architektury, ograniczając ją do części sakralnej. Cerkiew w typie bazyliki postawiono na planie prostokąta. Wnętrze ma trzy nawy, z których środkowa jest szersza od bocznych. Prezbiterium nie zostało w planie wyodrębnione. Od nawy oddziela je ikonostas. Nawy poprzedza założony na planie prostokąta nartek. Przestrzeń korpusu nawowego jest dzielona przez osiem czarnych słupów, które podtrzymują ściany nawy głównej i stropy naw bocznych. Poziomą nawę główną w jej środkowej części został obniżony względem poziomu posadzki w nawach bocznych. Ku tej obniżonej prostokątnej części prowadzą czterostopniowe schodki, zarówno od strony narteksu, naw bocznych, jak i od strony ikonostasu. Wnętrze jest nakryte prostymi stropami. Głównym akcentem systemu zamykającego przestrzeń jest płytka kopuła na bębnie umieszczona nad przestrzenią przed ikonostasem i dekorowana motywem Chrystusa Pantokratora. Wnętrze oświetlają liczne, choć niewielkie okna umieszczone w rozglifieniach grubej ściany: jedno we wschodniej ścianie prezbiterium, kolejne, również prostokątne, w górnych

⁹ Ikona w przestrzeni ..., p. 5; K. Surmiak-Domańska, Cerkiew bez kompromisów, „Gazeta Wyborcza”, 1999, no. 42, p. 24.



2. Jerzy Nowosielski, Cerkiew pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy w Białym Borze, widok na fasadę, fot. Z. Szot

2. Jerzy Nowosielski, The Greek Catholic Church of the Birth of the Blessed Virgin Mary in Biały Bór. A view of the façade. Photo by Z. Szot.

partiach nawy środkowej oraz okrągłe w nawach bocznych. Ściany wnętrza świątyni wraz z przedsionkiem, a także stropy nad nawami, z wyjątkiem kopuły, pokryto ciemnozieloną polichromią. Podłogę pokrywają jasne kafelki. Strefę okienną od dolnej oddziela gzyms, który w partii wschodniej ma kolor malachitowy, zaś w pozostałych wyraźnie odcina się bielą od zielonych ścian. Również rozglifienia wszystkich okien pomalowano na biało, a okna w nawie głównej są dodatkowo obwiedzione białym konturem [il. 1].

Do wejścia znajdującego się w fasadzie kościoła prowadzą szerokie czterostopniowe schody z murałanymi balustradami. Balustrady te łączą się z dwiema bocznymi ściankami, które osłaniają strefę wejściową i dźwigają daszek. Rozwiązanie to sprawia, że biała, parawanowa fasada świątyni podzielona jest optycznie na dwie kondygnacje, co odpowiada strefowej ar-

is used to clearly contrast with the green walls. The embrasures of all the windows are also painted white, while the windows in the nave are additionally outlined in white [fig. 1].

Wide, four-step stairs with walled balustrades lead to the entrance in the church façade. The balustrades are connected with two side walls that shelter the entrance zone and support the entrance roof. Thanks to this solution, the white screen-like façade of the church is optically divided into two storeys, which corresponds to the zone articulation of the interior. In the lower part of the façade, there are three door openings and in the upper part there is a panel with a polychrome, while the top consists of four elements: two turrets on the sides and two decorated semi-circular quasi-tympana placed between them [fig. 2].

The viewer and the temple. The phenomenology of space

In the present text, I will disregard the issue of the origin of the architectonic form, i.e. the dependence of the Biały Bór church and its iconostasis on the tradition of early Byzantine architecture and on solutions known from Roman villas¹⁰. Neither will I analyse the issue of the profound relationships with early Christian architecture, revealed inter alia in the use of ceilings¹¹ and in a fascinating analogy to the architecture of early baptismal pools in baptisteries¹². Also, I will not refer to the iconographic issues of interior painting. The path leading to the interpretation of the decoration system will be a description of the experience of the space of a building, inspired by phenomenology.

A person standing in front of the church façade has an irresistible impression of looking at an enlarged canvas by Nowosielski rather than a church. The most striking feature is its two-dimensional character, extremely distinct despite the presence of a roof, stairs and turrets. What is primarily visible here is that the artist uses a wide plane in which the polychromes are placed. The viewer approaches the church as if he or she were approaching a Nowosielski painting.

This thesis is confirmed by the way of experiencing the church interior. There are two sequences of triple doors leading to it: the entrance doors and the doors in the narthex, skilfully united by Nowosielski with the interior space. Both the entrance doors and the narthex doors follow the arrangement of the doors of the iconostasis: the central door is higher than the side ones, and all of them have red frames.

Thus, these door systems constitute poles that bind the space of the temple, linking the external space with the interior. This is also executed by the fact that the artist, contrary to the tradition of Orthodox church architecture, allows the viewer to see the space of the chancel, and thus weakens the separation of individual spaces. In this way, an extremely clear sequence of entrances is created, thanks to which the space that remains functionally sepa-

¹⁰ K. Czerni, *Nietoperz w świątyni*, Kraków 2018, s. 326; M. Błażko, *Cerkiew pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogarodzicy w Białym Borze jako wzór integracji architektury i malarstwa sakralnego*, BA thesis written under the supervision of dr hab. Mirosław Kruk at the Institute of Art History of the University of Gdańsk, Gdańsk 2018, pp. 73–75. I would like to thank the author for providing me with the manuscript.

¹¹ B. Filarska, *Początki sztuki chrześcijańskiej*, Lublin 1983, p. 71; fig. 93.

¹² Ibidem, pp. 71, 86. A rectangular recess with steps can be found e.g. in Trier, in the baptismal room at the northern temple of a now non-existent double church of the 4th century. The recess was additionally surrounded by a wall, which makes it even more like the Biały Bór project.

tykulacji wnętrza. W dolnej strefie fasady mieszczą się trzy otwory drzwiowe, a w górnej płycina z polichromią, natomiast zwieńczenie jest czteroelementowe: składa się z dwóch wieżyczek po bokach i dwóch umieszczonych między nimi dekorowanych półkoli- stych quasi-tympanonów [il. 2].

Widz i świątynia. Fenomenologia przestrzeni

W niniejszym studium pomijam kwestię genezy formy architektonicznej: zależności cerkwi białoborskiej i jej ikonostasu od tradycji wczesnej architektury bizantyjskiej oraz od rozwiązań znanych z willi rzymskich¹⁰. Nie podejmuję także zagadnienia głębokich związków z architekturą wczesnochrześcijańską, które przejawiają się m.in. w zastosowaniu stropów¹¹ i we frapującej analogii do architektury basenów chrzcielnych we wczesnochrześcijańskich bazylikach¹². Nie odniosę się do problemów ikonograficznych wystroju malarskiego. Ścieżką prowadzącą ku interpretacji systemu dekoracji będzie inspirowany fenomenologią opis doświadczenia przestrzeni budowli.

Człowiek stojący przed fasadą świątyni ma nieodparte wrażenie, że zamiast na cerkiew patrzy na powiększone płótno Nowosielskiego. Uderza przede wszystkim jej dwuwymiarowość, niezwykle wyraźna, mimo obecności zadaszenia, schodów czy wież. Uwidacznia się w tym przypadku przede wszystkim operowanie przez artystę szeroką płaszczyzną, w której umieszczono polichromie. Widz podchodzi do cerkwi tak, jakby zbliżał się do obrazu Nowosielskiego.

Tę tezę potwierdza sposób doświadczenia wnętrza świątyni. Prowadzą do niego dwa ciągi potrójnych drzwi: drzwi wejściowe oraz drzwi w nartekście, które Nowosielski umiejętnie zespała z przestrzenią wnętrza. Zarówno drzwi wejściowe, jak i drzwi narteksu prezentują układ nawiązujący do drzwi ikonostasu: drzwi środkowe są wyższe od bocznych, a ponadto wszystkie one mają czerwone obramienie.

Systemy wejść stanowią zatem bieguny, które spinają przestrzeń świątyni, łącząc jej zewnątrz z wnętrzem. Dochodzi do tego także przez fakt, że artysta

¹⁰ K. Czerni, *Nietoperz w świątyni*, Kraków 2018, s. 326; M. Błażko, *Cerkiew pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogarodzicy w Białym Borze jako wzór integracji architektury i malarstwa sakralnego*, praca licencjacka napisana pod kier. dra hab. Mirosława Kruka w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2018, s. 73–75. Uprzejmie dziękuję autorce za udostępnienie mi maszynopisu pracy.

¹¹ B. Filarska, *Początki sztuki chrześcijańskiej*, Lublin 1983, s. 71, il. 93.

¹² Ibidem, s. 71, 86. Prostokątne wgłębienie ze schodkami możemy znaleźć chociażby w Trewirze, w pomieszczeniu bazyliki przy północnej świątyni nieistniejącego już podwójnego kościoła z IV wieku. Zostało ono dodatkowo otoczone murkiem, przez co jeszcze bardziej przypomina białoborską realizację

– wbrew tradycji architektury cerkiewnej – pozwala widzowi na wgląd w przestrzeń prezbiterium i przez to osłabia separację poszczególnych przestrzeni. Tworzy się tym samym niezwykle wyraźny ciąg wejść, sprawiający, że przestrzeń, która pod względem funkcjonalnym pozostaje wyodrębniona (prezbiterium), pod względem optycznym zespała się z przestrzenią nawy i wraz z jej elementami tworzy całościowy obraz.

Ponadto zarówno eliptyczny kształt kopuły nad nawą główną, jak i okrągłe okna w nawach bocznych wpasowują się – w procesie percepcji – w trzy łuki otworów drzwiowych narteksu. Zależność ta sprawia, że w polu środkowych drzwi narteksu zespalają się optycznie wrota królewskie z przedstawieniem w kopule – łuk wrót koresponduje z czerwonym nimbem Pantokratora. W ten sposób doświadczenie głębi jest niejako zastępowane przez doświadczenie relacji wertrykalnej, która stanowi element optycznej transpozycji przestrzeni w architekturę jako obraz.

Widz ogląda przed sobą obniżoną przestrzeń ogrodzoną balustradą. Dzięki znajdującym się tuż na wprost wejścia schodom jest od razu nakłaniany do wejścia w ową przestrzeń, dosłownego zanurzenia się w nią. Rozwiązanie to wychodzi naprzeciw ceremonii całowania ikony po wejściu do świątyni. Mimo tego, że balustrada otaczająca tę przestrzeń poprowadzona jest tylko z trzech stron – nie ma jej od wschodu – to niska ścianka ikonostasu dopełnia ją wizualnie, optycznie zamykając przestrzeń. Relacja ta sprawia, że strefa nawy ściślej łączy się częścią prezbiterialną.

Sumując, warto zauważyć, że przestrzeń prezbiterium prezentuje się nie tyle jako rozciągająca się w głąb, ile jako obraz zamykający nawę. Realnej ikonie przeznaczonej do całowania odpowiada „ikona” uzyskana przez transpozycję architektonicznej przestrzeni. Sposób korespondencji wnętrza współgra tym samym sposobem percepcji fasady. Doświadczenie przestrzeni zagospodarowanej przez architekturę można zatem opisać jako „przejście” przez jeden obraz w drugi – wkraczanie zarówno do wnętrza świątyni, jak i do „wnętrza” malarstwa Nowosielskiego.

Jeżeli obraz, w który w trakcie percepcji zmienia się architektura, próbować zakwalifikować pod względem rodzajowym, to zbliża się on do malarstwa abstrakcyjnego. Poszczególne elementy wyposażenia jawią się nie tyle jako znajdujące się „w” przestrzeni, ile jako wydobywające się z „abstrakcyjnej” strefy ciemnozielonego tła ścian.

W ciemnym wnętrzu wzrok widza natychmiast przykuwa żarząca się czerwień wrót oraz ikon. To właśnie te elementy, a nie architektoniczny jasnozielony murek, zdają się tworzyć ikonostas. Trzy świetliste obramowania jawią się jako abstrakcyjne, ogniste bramy do najświętszej przestrzeni świątyni. Pomędzy nimi, dzięki odpowiedniemu zamocowaniu oraz oświetle-

rate (the chancel) is optically united with the space of the nave and creates one image with its elements.

Moreover, in the process of perception, both the elliptical shape of the dome above the nave and the round windows in the aisles correspond to the three arches of the narthex door openings. Due to this dependence, in the plane of the central door of the narthex, the Royal Doors optically harmonise with the painting in the dome: the arch of the Doors corresponds to the red halo of the Pantocrator. In this way, an experience of depth is in a way replaced by an experience of a vertical relation, which is an element of the optical transposition of space into architecture as an image.

What the viewers see in front of them is a lowered space, fenced with a balustrade. Thanks to the stairs located directly in front of the entrance, the viewers are immediately prompted to enter this space and to literally immerse themselves in it. This solution corresponds to the ceremony of kissing the icon after entering the temple. Despite the fact that the balustrade surrounds this space only on three sides (it is absent on the eastern side), the low wall of the iconostasis complements it visually, optically closing the space. This relationship makes the space of the nave more closely bound with the chancel.

To sum up, the space of the chancel presents itself not so much as extending into some depth but as an image closing the nave. The real icon intended for kissing corresponds to an “icon” obtained by transposing an architectural space. Thus the way of correspondence of elements of the interior corresponds to the way of perception of the façade. An experience of a space developed by architecture can therefore be described as “passing through” one painting into another, i.e. entering both the interior of the temple and the “interior” of Nowosielski’s painting.

If the painting into which the architecture transforms in the course of perception were to be classified in terms of its genre, it would approach abstract painting. The individual elements of the church equipment appear not so much as present “in” the space, but as emerging from the “abstract” zone of the dark green background of the walls.

In the dark interior, the viewer’s eye is immediately drawn to the glowing red of the doors and icons. It is these elements, rather than the pale green architectural parapet, that seem to form the iconostasis. The three luminous frames appear as abstract, fiery gates to the most sacred space of the temple. Between them, thanks to the appropriate mounting and lighting, two icons are visible; they seem to glow, hanging in the air, creating an impression more of a visionary spectre than a sacred representation [fig. 3, 4].



3. Jerzy Nowosielski, *Pantokrator*, ikona namiestna, 1997, akryl na płótnie, 80 x 70 cm, fot. Z. Szot

3. Jerzy Nowosielski, The icon of the Pantocrator in the iconostasis. 1997, acrylic on canvas, 80 x 70 cm. Photo by Z. Szot.



4. Jerzy Nowosielski, *Hodigitria*, ikona namiestna, 1997, akryl na płótnie, 80 x 70 cm, fot. Z. Szot

4. Jerzy Nowosielski, The icon of Hodigitria in the iconostasis. 1997, acrylic on canvas, 80 x 70 cm. Photo by Z. Szot.

These elements are part of the entire system of articulating the whole “plane of the painting” by use of red. A red curtain has been hung in the Royal Doors. The placement of the curtain there has a symbolic significance and refers to the temple in Jerusalem. There, too, a veil had been hung, which was broken at the moment of Christ’s death. This symbolic tearing is performed by the priest at the beginning of each liturgy, which for the faithful is a remembrance of the salvation in the death of the Son of God. The analogion, standing in the middle of the nave, has also been simplified and covered with red cloth. The use of red is certainly intended to focus the attention of the faithful on specific objects while showing their importance in the space of the temple. It is puzzling, however, that the red elements are not only such important items as the iconostasis doors and the altar, but also sockets and light switches, which have absolutely no sacred value.

The system of image articulation by means of red accents is complemented by its articulation with accents of white. White geometric shapes stand out clearly on the dark green walls: the lines of the cornice directing the eye towards the chancel, square frames of small, invisible windows and, above all, the shape of the dome [fig. 5].

The “abstract” character of the image has been coupled with the presentation of the most important icons:

niu, widnieją dwie ikony, które zdają się żarzyć, wisząc w powietrzu, sprawiając wrażenie bardziej wizyjnego widma niż sakralnego przedstawienia [il. 3, 4].

Elementy te stanowią część systemu artykulacji całej „powierzchniobrazu” za pomocą czerwieni. W carskich wrotach zawieszono czerwoną zasłonę. Umieszczenie jej w tymże miejscu jest nacechowane symbolicznie i odnosi się do świątyni jerozolimskiej. Tam bowiem również zawieszono zasłonę, która w momencie śmierci Chrystusa rozdarła się. To symboliczne rozdarcie dokonywane jest przez kapłana podczas rozpoczynania każdej liturgii, która jest rozpamiętywaniem zbawiennej dla wiernych śmierci Syna Bożego. Stojący pośrodku nawy głównej analogon również został uproszczony i nakryty czerwonym materiałem. Zastosowanie tego koloru z pewnością ma za zadanie koncentrowanie uwagi wiernego na określonych obiektach przy jednoczesnym pokazaniu ich rangi w przestrzeni świątyni. Zastanawiające jest jednak to, że czerwone są nie tylko tak istotne rzeczy, jak wrota w ikonostacie czy ołtarz, lecz także kontakty i włączniki światła, które nie mają absolutnie żadnej wartości sakralnej.

System artykulacji obrazu za pomocą akcentów czerwieni jest uzupełniony przez artykulację za pomocą akcentów bieli. Na ciemnozielonych ścianach odcinają się wyraźnie białe, geometryczne kształty: linie gzymsu, kierujące wzrok ku prezbiterium, kwa-



5. Jerzy Nowosielski, *Pantokrator*, malowidło na kopule, 1997, akryl na tynku, śr. 300 cm, fot. Z. Szot

5. Jerzy Nowosielski, The figure of the Pantocrator in the dome, 1997, acrylic on plaster. Photo by Z. Szot.

dratowe obramowania małych, niewidocznych okien oraz przede wszystkim kształt kopuły [il. 5].

„Abstrakcyjny” charakter obrazu został sprzężony z prezentacją najważniejszych ikon: ikony „Golgoty”, umieszczonej za ołtarzem w przestrzeni prezbiterium, oraz ikony „Bogarodzicy”, przeniesionej do świątyni ze wspomnianej pierwszej białoborskiej cerkwi. Ikona „Golgoty” została zintegrowana z ciemnym tłem przez to, że grupa figuralna, która jest prezentowana bez ramy, została zespolona z okręgiem zasłaniającym otwór okienny w ścianie wschodniej [il. 6]. Ikona „Bogarodzicy” znajduje się powyżej. Wielkością koresponduje z ikonami w ikonostasie. Tworzą one optyczny trójkąt, którego wierzchołek – ikona „Bogarodzicy” uaktywnia dla widzenia obszar ciemnej ściany, prezentującej się jak osobliwa, gdyż niezwykajna w świątyniach obrządku wschodniego, niemal abstrakcyjna „pustka”.

Cerkiew w Białym Borze w kontekście abstrakcyjnego malarstwa Nowosielskiego

Białoborska cerkiew jest bez wątpienia ukoronowaniem artystycznego dorobku Jerzego Nowosielskiego.



6. Jerzy Nowosielski, Cerkiew pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy w Białym Borze, widok na prezbiterium, fot. Z. Szot

6. Jerzy Nowosielski, The Greek Catholic Church of the Birth of the Blessed Virgin Mary in Biały Bór. A view of the chancel. Photo by Z. Szot.

the icon of “Golgotha”, located behind the altar in the chancel space, and the icon of “The Mother of God”, transferred to this temple from the first Biały Bór church, mentioned above. The “Golgotha” icon has been integrated into the dark background by the fact that the figure group, which is presented without a frame, was combined with the circle covering the window opening in the east wall [fig. 6]. The “Mother of God” icon is presented above it. Its size corresponds to the icons in the iconostasis. They form an optical triangle, the tip of which – the “Mother of God” icon – activates for the viewer’s eye the area of the dark wall, which looks like an almost abstract “void”, which is peculiar because it is unusual in Orthodox churches.

The Greek Catholic church in Biały Bór in the context of Nowosielski’s abstract painting

The Greek Catholic church in Biały Bór is undoubtedly the crowning achievement of Jerzy Nowosielski’s artistic output. When the artist finally got the opportunity to design an entire temple himself, a work was created that summarises all of the threads and aspects that are characteristic of

the artist's output. There are analogies of the polychrome not only to other church interiors decorated by Nowosielski – not analysed here either in terms of spatial solutions or the iconography of paintings – but also to the methods of planning the composition and colour solutions used by the artist in easel painting. When analysing the Greek Catholic church in Biały Bór through the author's artistic oeuvre, it is impossible not to juxtapose its façade with numerous representations of churches in paintings created by Nowosielski. In addition to numerous examples of "temples in the landscape", there are also works that depict the body of a temple building itself. Among them are images of Orthodox churches with simple white façades resembling quadrilaterals (Cerkiew [An Orthodox church], 1983¹³, Cerkiew z Mandylionem [An Orthodox Church with a Mandylion], 1995¹⁴, Cerkiew [An Orthodox church], 1995¹⁵). Other elements also allow these works to be compared with the Biały Bór church. They include red, semi-circular church entrance doors and blue roof slopes. The latter ones in the Biały Bór realization were turned into a blue background in the decorations of the semi-circular gables of the façade. In the latter two works referred to above, the building façade additionally contains an image of Christ, placed in the centre, and kept in shades of red. The 1993 painting Cerkiew¹⁶ shows the tower façade of the church with its striking asymmetry. In yet another work we find a belfry covered with a barrel vault, very similar to the one that crowns the façade of the church in Biały Bór¹⁷. All of these paintings include, in façade tops, crosses with round seals of the stigmata, the same as the one in the present realisation. An interesting work, combining the asymmetry of the tower arrangement, a crowning cross with seals, empty stretches of whitish walls and an image of Christ in the centre, is Kompozycja abstrakcyjna [Abstract Composition] of 1989¹⁸.

The motif of small, square windows, characteristic of the church interior analysed here, can also be found in paintings with a completely different iconography (Akt we wnętrzu [A nude in an interior], 1970¹⁹, Akt we wnętrzu [A nude in an interior], c. 1965²⁰, Akt

¹³ <https://desa.pl/pl/auctions/349/object/34950/jerzy-nowosielski-cerkiew-1983-r> (accessed on 20th October 2019).

¹⁴ <https://desa.pl/pl/auctions/11/object/1475/jerzy-nowosielski-cerkiew-z-mandylionem> (accessed on 20th October 2019).

¹⁵ https://www.ryneksztuki.eu/galeria/aukcje.php?pid=137&p=2&cat_id=&search= (accessed on 20th October 2019).

¹⁶ Z. Podgórzec, *Mój Chrystus...*, p. 63.

¹⁷ Z. Podgórzec, *Mój Chrystus...*, p. 99.

¹⁸ <http://www.artinfo.pl/pl/publikacje/artinformacje/krotki-miesiac/?year=2006> (accessed on 20th October 2019).

¹⁹ K. Czerni, *Nowosielski...*, p. 92; fig.103.

²⁰ <https://desa.pl/pl/auctions/323/object/33153/jerzy-nowosielski-akt-we-wnetrze-okolo-1965-r> (accessed on 20th October 2019).

Kiedy w końcu artysta uzyskał możliwość w pełni samodzielnego zaprojektowania świątyni w całości, stworzył dzieło, które podsumowuje wszystkie wątki i aspekty charakterystyczne dla jego twórczości. Dają się dostrzec analogie polichromii nie tylko do innych wnętrz kościelnych dekorowanych przez Nowosielskiego – tutaj nieanalizowane – tak jeśli chodzi o rozwiązania przestrzenne, jak i o ikonografię malowideł, ale także do sposobów rozplanowywania kompozycji i rozwiązań kolorystycznych stosowanych przez artystę w malarstwie sztalugowym.

Analizując cerkiew białoborską przez pryzmat artystycznego *oeuvre* autora, nie sposób nie zestawić jej fasady z licznymi malarskimi przedstawieniami świątyni wykonanymi przez Nowosielskiego. Oprócz wielu przykładów „cerkwi w pejzażu” możemy znaleźć również dzieła, które ukazują samą bryłę świątyni. Są wśród nich wizerunki cerkwi o białych, prostych fasadach nawiązujących do czworoboków (Cerkiew, 1983¹³, Cerkiew z Mandylionem, 1995¹⁴, Cerkiew, 1995¹⁵). Także inne elementy pozwalają łączyć te dzieła z cerkwią białoborską. Są nimi czerwone, zamknięte półkoliście drzwi do wejścia świątyni oraz niebieskie połacie dachowe. Te ostatnie w białoborskiej realizacji zostały zamienione na błękitne tło w dekoracjach półkolistych szczytów fasady. Na dwóch ostatnich z przywołanych dzieł fasada budowli dodatkowo zawiera umieszczony pośrodku wizerunek Chrystusa, utrzymany w czerwonych odcieniach. Z kolei praca Cerkiew z 1993 roku¹⁶ ukazuje wieżową fasadę cerkwi, w której uderza jej niesymetryczność. W jeszcze innej pracy odnajdujemy dzwonnice nakrytą kolebką bardzo podobną do tej, która wieńczy fasadę białoborskiej cerkwi¹⁷. Na wszystkich tych obrazach w zwieńczeniach fasad znajdują się krzyże z okrągłymi pieczęciami stygmatów, a więc takie same jak ten w omawianej realizacji. Ciekawą pracą, łączącą w sobie niesymetryczność układu wieżowego, krzyż wieńczący z pieczęciami, puste połacie białawych ścian i wizerunek Chrystusa pośrodku, jest *Kompozycja abstrakcyjna* z 1989 r.¹⁸

Charakterystyczny dla wnętrza cerkwi motyw niewielkich, kwadratowych okien odnajdujemy także na obrazach o zupełnie innej ikonografii (Akt we wnętrzu, 1970¹⁹, Akt we wnętrzu, ok. 1965²⁰,

¹³ <https://desa.pl/pl/auctions/349/object/34950/jerzy-nowosielski-cerkiew-1983-r> (dostęp 20.10.2019).

¹⁴ <https://desa.pl/pl/auctions/11/object/1475/jerzy-nowosielski-cerkiew-z-mandylionem> (dostęp 20.10.2019).

¹⁵ https://www.ryneksztuki.eu/galeria/aukcje.php?pid=137&p=2&cat_id=&search= (dostęp 20.10.2019).

¹⁶ Z. Podgórzec, *Mój Chrystus...*, s. 63.

¹⁷ Ibidem, s. 99.

¹⁸ <http://www.artinfo.pl/pl/publikacje/artinformacje/krotki-miesiac/?year=2006> (dostęp 20.10.2019).

¹⁹ K. Czerni, *Nowosielski...*, s. 92, il. 103.

²⁰ <https://desa.pl/pl/auctions/323/object/33153/jerzy-nowosielski-akt-we-wnetrze-okolo-1965-r> (dostęp 20.10.2019).

Akt leżący, 1999²¹). Powinowactwa między realizacją w Białym Borze a malarstwem artysty wykraczają jednak poza wspólnotę motywów. Stojąc we wnętrzu cerkwi od strony przedsionka, możemy zauważyć dosadność w podkreśleniu perspektywy wnętrza, wyrażającą się w zdecydowanych liniach białego gzymsu biegnącego nieprzerwanie wzdłuż ścian bocznych nawy głównej w stronę prezbiterium. Przypomina to zastosowanie perspektywy przez Nowosielskiego na jego obrazach, szczególnie w wedytach czy scenach rodzajowych dziejących się na pokładach statków. Białe gzymsy w cerkwi przypominają pomalowane na biało krawędzie burt, które zbiegają się w górnej partii obrazów artysty. Przykładami mogą być tutaj szczególnie dwie wersje tematu *Porwanie Europy* (1976, Muzeum Narodowe w Poznaniu²²; 1976, kolekcja prywatna²³) a także obrazy *Dziewczyny na statku* (1981²⁴) i *Kobiety na statku* (1951²⁵), a spośród wedyt prace *Koszykarki* (1950²⁶), *Kobieta na tle miasta* (1971²⁷) i *Pejzaż miejski* (Kraków, 1973²⁸). Tak na obrazach, jak i we wnętrzu cerkwi elementy białych pasm są podstawowym środkiem budowania przestrzenności dzieła. W przypadku jednak obrazów spojrzenie widza na ogół biegnie z góry względem przedstawienia, przez to linie białych pasm zwracają się ku górze przedstawienia, gdzie tuż przed krawędzią pola obrazowego łączą się z linią horyzontu. W białoborskiej cerkwi efekt ten został odwrócony, wyznaczone powyżej horyzontu białe linie w procesie percepcji wnętrza biegną w dół.

Cerkiew białoborska kryje nie tylko malarstwo sakralne, lecz także poprzez formę swych polichromii nawiązuje do malarstwa abstrakcyjnego, które również uprawiał Nowosielski i króro oprócz ikon i aktów kobiecych jest najbardziej znaną częścią dorobku malarza. Artysta wspominał w swoich wypowiedziach, że każda sztuka ma w sobie pewną religijność, jednak wymiar ten w szczególności sposób zaznacza się właśnie w malarstwie abstrakcyjnym. Problem wykorzystywania przez Nowosielskiego abstrakcji do ukazywania treści

leżący [A lying nude], 1999²¹). However, affinities between the Biały Bór realisation and the artist's paintings go beyond their common themes. Standing inside the church on the side of the narthex, we can notice an explicit emphasis put on the interior perspective by means of the bold lines of the white cornice, running continuously along the side walls of the nave towards the chancel. This is reminiscent of Nowosielski's use of perspective in his paintings, especially in vedute or genre scenes taking place on board ships. The white cornices in the Biały Bór church resemble the white-painted edges of the sides of ships, that converge in the upper part of the artist's paintings. Examples include two versions of the theme *Porwanie Europy* [Abduction of Europa] (1976, National Museum in Poznań²²; 1976, a private collection²³) as well as the paintings: *Dziewczyny na statku* [Girls on a Ship] (1981²⁴) and *Kobiety na statku* [Women on a Ship] (1951²⁵) as well as, among the vedute, the works *Koszykarki* [Female Basketball Players] (1950²⁶), *Kobieta na tle miasta* [A Woman against the Background of a City] (1971²⁷) and *Pejzaż miejski* (Kraków) [Cityscape (Kraków)] (1973²⁸). Both in paintings and in the church interior, elements of white bands are the basic means of constructing a work's spatiality. However, in the case of paintings, the viewer's gaze usually runs from the top to the bottom of a representation. By this, the lines of white bands narrow towards the top of a representation, where, just before the edge of the painting plane, they merge with the horizon. In the church in Biały Bór, this effect has been reversed: the white lines marked above the horizon run downwards in the process of viewing the interior.

The church in Biały Bór contains not only sacred painting, but also, through the form of its polychromes, corresponds to abstract painting, which was also practiced by Nowosielski and is, apart from icons and female nudes, the best-known part of the painter's oeuvre. The artist stated repeatedly that all art has a certain religiousness in it. However, in abstract painting this dimension is marked in a spe-

²¹ <https://www.personalart.pl/jerzy-nowosielski/akt-lezacy-1999-r> (dostęp 20.10.2019).

²² <https://desa.pl/pl/aukcje/aukcja-dziel-sztuki-suub/porwanie-europy-1976-r-w1r7/> (dostęp 20.10.2019).

²³ <https://desa.pl/pl/auctions/215/object/24596/jerzy-nowosielski-porwanie-europy-1976-r> (dostęp 20.10.2019).

²⁴ <https://desa.pl/pl/auctions/265/object/30547/jerzy-nowosielski-dziewczyny-na-statku-1981-r> (dostęp 20.10.2019).

²⁵ http://www.artnet.com/artists/jerzy-nowosielski/kobiety-na-statku-MU_wzlsDpCNh9mELc_Rg7g2 (dostęp 20.10.2019).

²⁶ <https://sztuka.agraart.pl/licytacja/116/6107> (dostęp 20.10.2019).

²⁷ <https://desa.pl/pl/exhibitions/24/object/1174/jerzy-nowosielski-kobieta-na-tle-miasta-1971-r> (dostęp 20.10.2019).

²⁸ <https://desa.pl/pl/aukcje/sztuka-wspolczesna-klasycy-awangardy-po-1945-0ns2/pejzaz-miejski-krakow-1973-r/> (dostęp 20.10.2019).

²¹ <https://www.personalart.pl/jerzy-nowosielski/akt-lezacy-1999-r> (accessed on 20th October 2019).

²² <https://desa.pl/pl/aukcje/aukcja-dziel-sztuki-suub/porwanie-europy-1976-r-w1r7/> (accessed on 20th October 2019).

²³ <https://desa.pl/pl/auctions/215/object/24596/jerzy-nowosielski-porwanie-europy-1976-r> (accessed on 20th October 2019).

²⁴ <https://desa.pl/pl/auctions/265/object/30547/jerzy-nowosielski-dziewczyny-na-statku-1981-r> (accessed on 20th October 2019).

²⁵ http://www.artnet.com/artists/jerzy-nowosielski/kobiety-na-statku-MU_wzlsDpCNh9mELc_Rg7g2 (accessed on 20th October 2019).

²⁶ <https://sztuka.agraart.pl/licytacja/116/6107> (accessed on 20th October 2019).

²⁷ <https://desa.pl/pl/exhibitions/24/object/1174/jerzy-nowosielski-kobieta-na-tle-miasta-1971-r> (accessed on 20th October 2019).

²⁸ <https://desa.pl/pl/aukcje/sztuka-wspolczesna-klasycy-awangardy-po-1945-0ns2/pejzaz-miejski-krakow-1973-r/> (accessed on 20th October 2019).

cial way. The question of Nowosielski's use of abstraction to present sacred content has already been taken up²⁹. Thanks to this, we know Nowosielski's views on the similarities between sacred and abstract art. Moreover, when exhibiting religious paintings, the artist used to hang them next to abstract works, convinced that the former speak exceptionally strongly then. To the artist, abstractions represented "the reality of subtle beings", or angels, that – in his opinion – due to their immateriality can be portrayed most appropriately not through images of the body, but precisely via non-figurative painting. Triangles are a special representation of these beings on the artist's canvases. The artist treated his stance as a reconciliation between the reasoning present in iconoclasm and the approach of iconodulia. The ambiguity and impossibility of stating an abstract formula were considered by him as qualities appropriate for the worship of the non-representable God. Yet in the Biały Bór church, we can find squares and circles, but not triangles. It is difficult to clearly answer the question why the author decided not to use them. I am inclined to consider the adopted solution as a stage in the evolution of this concept.

Examples of projects polychromed by the artist in which it is abstraction that was used to decorate sacred spaces include the ceilings of the church and chapel in the retreat house in Wesoła³⁰ and the church in Jelonki near Warsaw³¹. In the first project, the ceiling has been covered with decorated diamonds and squares while in the second, with triangles, circles and squares. In Jelonki, on the white ceiling, the artist painted black lines with red circles framed by a dark border and rectangles containing images of candlesticks. Many projects have also survived in which the artist boldly used the language of abstract painting to cover walls and ceilings³². However, in the Biały Bór temple, abstraction was used in the sacred interior decoration in a more profound way.

It appears to be difficult to compare the polychrome of a three-dimensional interior with abstract paintings. To do this, we have to look at a church interior as a set of planes and spaces at the same time. Nowosielski's abstractions are very often compositionally divided into three parts: the central one, the widest, and two narrower ones on its sides, or divided into two parts: the central one along with its full

o charakterze sakralnym został już podjęty²⁹. Znamy dzięki temu wypowiedzi Nowosielskiego, który mówi o podobieństwach sztuki sakralnej i abstrakcyjnej. Co więcej, wystawiając obrazy o tematyce religijnej, artysta miał zwyczaj wieszania ich obok dzieł abstrakcyjnych w przekonaniu, że wtedy te pierwsze przemaszają wyjątkowo silnie. W abstrakcji widział artysta przedstawienia „rzeczywistości bytów subtelnych”, czyli aniołów, które – jego zdaniem – ze względu na swoją bezcielesność adekwatnie mogą być ukazywane nie poprzez wizerunki ciała, lecz właśnie poprzez malarstwo niefiguratywne. Szczególną reprezentacją owych bytów na płótnach artysty są trójkąty. Swoje stanowisko traktował jako uzgodnienie racji ikonoklastów z podejściem ikonodulstwa. Niejednoznaczność i niemożliwość wypowiedzenia formuły abstrakcyjnej uznał za jakości przydatne dla kultu nieprzedstawialnego Boga. Jednakże w białoborskiej cerkwi możemy znaleźć kwadraty i koła, ale nie trójkąty. Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, dlaczego autor nie zdecydował się na ich użycie. Skłonna jestem przyjąć rozwiązanie uznać za etap ewolucji tejże koncepcji.

Przykładami realizacji, w których to właśnie abstrakcja użyta została do dekorowania przestrzeni sakralnych, są stropy i sufity polichromowanych przezeń przestrzeni kościoła i kaplicy w domu rekolekcyjnym w Wesołej³⁰ oraz kościoła w podwarszawskich Jelonkach³¹. W pierwszej realizacji strop pokrywają dekorowane romby i kwadraty, w drugiej trójkąty, koła i kwadraty. W Jelonkach artysta wymalował na białym suficie czarne linie z czerwonymi kołami obwiedzionymi ciemnym obramowaniem i prostokątami zawierającymi przedstawienia świeczników. Zachowało się również wiele projektów, w których Nowosielski śmiało posłużył się językiem malarstwa abstrakcyjnego do pokrywania ścian i sufitów³². Jednakże w świątyni w Białym Borze abstrakcja została wykorzystana w dekoracji wnętrza sakralnego w pogłębionym wymiarze.

Na pozór ciężko jest przeprowadzić porównanie polichromii trójwymiarowego wnętrza i obrazów abstrakcyjnych. Aby tego dokonać, musimy spojrzeć na wnętrze cerkwi jako na zestaw płaszczyzn i przestrzeni jednocześnie. Abstrakcje Nowosielskiego niezwykle często są kompozycyjnie podzielone na trzy części: środkową – najszerszą – oraz dwie węższe po jej bokach, lub na dwie – środkową wraz z pełnym obramowaniem. Taki typ kompozycji bez wątpienia został zaczerpnięty z malarstwa ikonowego, w którym to

²⁹ K. Czerni, *Malarska „dwujęzyczność” Jerzego Nowosielskiego* (in:) Nowosielski. Malarz, filozof, teolog, eds. A. Jurgilewicz-Stępień, E. Zalewska, Supraśl 2018, pp. 38–47.

³⁰ K. Czerni, *Malarska „dwujęzyczność” Jerzego Nowosielskiego* (in:) Nowosielski. Malarz, filozof, teolog, eds. A. Jurgilewicz-Stępień, E. Zalewska, Supraśl 2018, p. 57; fig. 9, 10.

³¹ <http://www.parafia-jelonki.pl/s/763742129944322048/spacer-po-parafii> (accessed on 24th October 2019).

³² K. Czerni, *Malarska „dwujęzyczność...”*, pp. 56–57; fig. 4–8.

²⁹ K. Czerni, *Malarska dwujęzyczność Jerzego Nowosielskiego*, w: *Nowosielski. Malarz, filozof, teolog*, red. A. Jurgilewicz-Stępień, E. Zalewska, Supraśl 2018, s. 38–47.

³⁰ *Ibidem*, s. 57; il. 9, 10.

³¹ <http://www.parafia-jelonki.pl/s/763742129944322048/spacer-po-parafii> (dostęp 24.10.2019).

³² Czerni 2018, jak przyp. 29, s. 56–57; il. 4–8.



7. Jerzy Nowosielski, Cerkiew pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy w Białym Borze, widok na ścianę północną, fot. Z. Szot

7. Jerzy Nowosielski, The Greek Catholic Church of the Birth of the Blessed Virgin Mary in Biały Bór A view of the north wall. Photo by Z. Szot.

główne przedstawienie świętej postaci otoczone jest scenami z jej życia. Przykładami tego rodzaju prac artysty są *Święta Paraskewia Wielka Męczennica ze scenami z żywota i pasji* (1972³³) czy *Święty Mikołaj ze scenami z życia* (1973³⁴). Na wielu obrazach abstrakcyjnych Nowosielskiego możemy zauważyć, że w środkowej części artysta umieszcza koło (m.in. *Wschód słońca*, 1965³⁵). Rozmieszczenie koła na tym obrazie przypomina rozmieszczenie aureoli świętych postaci lub motywu koła w przedstawieniach ikonowych autorstwa artysty (*Przemienienie na górze Tabor*, 1961³⁶) czy *Zejście do Otchłani* (1966³⁷). Zabieg ten wyraźnie wskazuje na inspirację sztuką ikony w malarstwie abstrakcyjnym Nowosielskiego. Przejście od malarstwa ikonowego do abstrakcyjnego daje się dostrzec także w całościowym opracowaniu wizualności wnętrza

framing. This type of composition undoubtedly derives from icon painting, wherein the main representation of a holy figure is surrounded by scenes from his or her life. Such examples of the artist's works include *Święta Paraskewia Wielka Męczennica ze scenami z żywota i pasji* [Saint Paraskeva the Great Martyr with scenes from her life and passion] (1972³³) or *Święty Mikołaj ze scenami z życia* [Saint Nicholas with Scenes from his Life] (1973³⁴). In many of Nowosielski's abstract paintings, we can see that the artist places a circle in the middle (e.g. *Wschód słońca* [Sunrise], 1965³⁵). The location of the circle in this painting resembles the arrangement of the halo of holy figures or the circle motif in the artist's icons (*Przemienienie na Górze Tabor* [The Transfiguration on Mount Tabor], 1961³⁶) or *Zejście do Otchłani* [Descent to the Abyss] (1966³⁷). This solution clearly shows Nowosielski's inspiration in the art of the icon in his abstract painting. The transition from icon painting to abstract painting can also be seen in the overall elaboration of the visual aspect of the church interior being discussed. Standing in the centre of the church and looking up, we can see the oblong rectangle of the ceiling above us with the gleaming white circle of the dome. On the sides, dark columns divide the space of the aisles into smaller parts with round windows shining bright. Looking at the church in this way, one cannot help but feel that one is looking at one of Jerzy Nowosielski's abstract canvases [fig. 7].

Such a way of looking at the church shows us that its architecture and polychromes cannot be viewed as two separate issues, solved independently of each other. Neither is the aesthetic impact of Nowosielski's

³³ K. Czerni, *Nowosielski w Małopolsce. Sztuka sakralna*, Kraków 2015, s. 33; il. 12.

³⁴ Ibidem, s. 164.

³⁵ Ibidem, s. 28.

³⁶ https://www.kul.pl/ze-skarbca-uniwersytetu-www-kul-pl-skarbiec-gerzy-nowosielski-przemienienie-na-gorze-tabor,art_49035_1_6642.html (dostęp 1.10.2019).

³⁷ Czerni 2015, jak przyp. 33, s. 125.

³³ K. Czerni, *Nowosielski w Małopolsce...*, p. 33; fig. 12.

³⁴ Ibidem, p. 164.

³⁵ Ibidem, p. 28.

³⁶ https://www.kul.pl/ze-skarbca-uniwersytetu-www-kul-pl-skarbiec-gerzy-nowosielski-przemienienie-na-gorze-tabor,art_49035_1_6642.html (accessed on 1st October 2019).

³⁷ K. Czerni, *Nowosielski w Małopolsce...*, p. 125.

church a result of deft adaptation of painting to architecture, as is usually the case with polychromes. In this case, architecture is much more closely related to painting, so that it is not only impossible to separate them from each other in perception, but also one experiences the transition of architecture into a painting, or – and this is a more appropriate term – one is faced with an amazing effect of spatialisation of Nowosielski's abstract art.

The icon and the square

In Jerzy Nowosielski's oeuvre, a motif that appears repeatedly is the rectangle or the square. The artist introduces it to various genres of representations. These figures can be found in his abstract compositions, nudes, icons, genre scenes and landscapes. Rectangles and squares have various sizes and forms, are framed with a border that is once thicker, once thinner, are filled with either a solid colour, or colour gradation, as well as geometric shapes, monograms or human figures. They appear singly or in larger numbers on canvases. Particularly frequent is the theme of a blue square with a white border (*Kompozycja abstrakcyjna* [Abstract Composition], 1968³⁸; *Niebieska abstrakcja* [A Blue Abstraction], 1962³⁹; *Martwa natura z pejzażem* [Still Life with Landscape], 1966⁴⁰; *Prorok na skale* [Prophet on the Rock], 1999⁴¹), the motif of a red quadrangle on a light background (*Pejzaż z tramwajem* [Landscape with a Tram], 1964⁴², *Abstrakcja* [An Abstraction], 1958⁴³ and *Tajemnica narzeczonych* [The Secret of Bride and Groom], 1997⁴⁴) and the motif of a black square with a white border (*Abstrakcja* [An Abstraction], 1958⁴⁵; *Kompozycja czerwona* [A Red Composition], 1960s⁴⁶; *Abstrakcja I* [Abstraction I], 1960s⁴⁷, *Villa dei Misteri*, 1968⁴⁸,

omawianej cerkwi. Stojąc pośrodku cerkwi i patrząc w górę, widzimy podłużny prostokąt sufitu nad nami z lśniąco białym kołem kopuły. Po bokach zaś ciemne kolumny dzielą przestrzeń naw bocznych na mniejsze części, w których jaśnieją okrągłe okna. Spoglądając na cerkiew w ten sposób, nie można oprzeć się wrażeniu, że patrzy się na jedno z abstrakcyjnych płócien Jerzego Nowosielskiego [il. 7].

Takie spojrzenie na cerkiew pokazuje nam, że nie można patrzeć na jej architekturę i polichromię jako na dwa, osobne problemy, rozwiązywane niezależnie od siebie. Estetyczne oddziaływanie cerkwi Nowosielskiego nie jest też wynikiem zgrabnego dopasowania malarstwa do architektury, jak to najczęściej ma miejsce w przypadku polichromii. W tym kontekście daleko bardziej dochodzi do tak ścisłego powiązania architektury z malarstwem, że nie tylko nie sposób ich od siebie w percepcji oddzielić, lecz także doświadcza się przejścia architektury w obraz, bądź – i to jest bardziej adekwatne określenie – staje się przed niesamowitym efektem uprzestrzennienia abstrakcyjnej sztuki Nowosielskiego.

Ikona i kwadrat

W twórczości Jerzego Nowosielskiego pojawia się wielokrotnie motyw prostokąta, względnie kwadratu. Artysta wprowadza go w różne gatunki przedstawień. Figury te możemy znaleźć w jego kompozycjach abstrakcyjnych, aktach, ikonach, scenach rodzajowych czy pejzażach. Prostokąt i kwadraty mają rozmaitą wielkość i formę, obwiedzione są raz grubszym, raz cieńszym obramowaniem, wypełnione są bądź to jednolitym kolorem, bądź gradacją barwną, ale także kształtami geometrycznymi, monogramami czy ludzkimi figurami. Pojawiają się na płótnach pojedynczo lub w większej liczbie. Szczególnie często spotykany jest motyw błękitnego kwadratu z białym obramowaniem (*Kompozycja abstrakcyjna*, 1968³⁸; *Niebieska abstrakcja*, 1962³⁹; *Martwa Natura z pejzażem*, 1966⁴⁰; *Prorok na skale*, 1999⁴¹) motyw czerwonego czworokąta na jasnym tle (*Pejzaż z tramwajem*, 1964⁴²; *Abstrakcja* 1958⁴³; *Tajemnica narzeczonych*,

³⁸ <http://www.artnet.com/artists/jerzy-nowosielski/abstract-composition-2ME2ZefKkF0eSPehKAKe4A2> (accessed on 6th October 2019).

³⁹ <https://desa.pl/pl/auctions/253/object/28820/jerzy-nowosielski-niebieska-abstrakcja-1962-r> (accessed on 6th October 2019).

⁴⁰ https://www.europeana.eu/portal/pl/record/0940409/_nnl467s.html (accessed on 6th October 2019).

⁴¹ <https://desa.pl/pl/exhibitions/51/object/2480/jerzy-nowosielski-prorok-na-skale-1999-r> (accessed on 6th October 2019).

⁴² <http://muzeum.bydgoszcz.pl/zbiory/11,6909,0,0,Jerzy-Nowosielski-Pejzaz-z-tramwajem-1964-tempera-plotno,1> (accessed on 6th October 2019).

⁴³ <http://www.galeriafibak.com.pl/kolekcja/nawosielski-jerzy> (accessed on 6th October 2019).

⁴⁴ <https://desa.pl/pl/auctions/11/object/1459/jerzy-nowosielski-tajemnica-narzeczonych-1997> (accessed on 6th October 2019).

⁴⁵ K. Czerni, *Nowosielski w Małopolsce...*, pp. 38–39.

⁴⁶ <https://desa.pl/pl/auctions/164/object/19871/jerzy-nowosielski-kompozycja-czerwona-1958-r> (accessed on 6th October 2019).

⁴⁷ <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/3764> (accessed on 6th October 2019).

⁴⁸ K. Czerni, *Nowosielski w Małopolsce...*, p. 32, fig. 10.

³⁸ <http://www.artnet.com/artists/jerzy-nowosielski/abstract-composition-2ME2ZefKkF0eSPehKAKe4A2> (dostęp 6.10.2019).

³⁹ <https://desa.pl/pl/auctions/253/object/28820/jerzy-nowosielski-niebieska-abstrakcja-1962-r> (dostęp 6.10.2019).

⁴⁰ https://www.europeana.eu/portal/pl/record/0940409/_nnl467s.html (dostęp 6.10.2019).

⁴¹ <https://desa.pl/pl/exhibitions/51/object/2480/jerzy-nowosielski-prorok-na-skale-1999-r> (dostęp 6.10.2019).

⁴² <http://muzeum.bydgoszcz.pl/zbiory/11,6909,0,0,Jerzy-Nowosielski-Pejzaz-z-tramwajem-1964-tempera-plotno,1> (dostęp 6.10.2019).

⁴³ <http://www.galeriafibak.com.pl/kolekcja/nawosielski-jerzy> (dostęp 6.10.2019).

1997⁴⁴) oraz motyw czarnego kwadratu z białym obramowaniem (*Abstrakcja*, 1958⁴⁵; *Kompozycja czerwona*, lata 60. XX w.⁴⁶; *Abstrakcja I*, lata 60. XX w.⁴⁷; *Villa dei Misteri*, 1968⁴⁸), ikona Pantokratora (wykonana dla oo. dominikanów w Krakowie⁴⁹). Jeśli weźmie się pod uwagę, jak częstym i istotnym elementem kreacji artysty była ta figura, nie będzie dziwić, że pojawiła się ona również w jego dziele totalnym, jakim jest białoborska cerkiew.

Uwagę widza natychmiast przyciągają dwa rzędy kwadratowych okien w górnej części nawy głównej i prezbiterium. Nowosielski nieprzypadkowo umieścił w ścianach cerkwi tak małe okna. Sam artysta tłumaczył to chęcią wzmocnienia estetycznej oraz znaczeniowej wymowy zapalonych w cerkwi świec. W listach wymienianych z Ryszardem Przybylskim możemy znaleźć porównanie tej cerkwi do przytuliska wybudowanego w pustym, białoborskim krajobrazie⁵⁰. Okienka te mają jednak także swoją istotną funkcję optyczną. Są na tyle małe, że dopiero pod odpowiednim kątem możemy dostrzec przez nie błękit nieba. Te niewielkie okienka, także z tego względu, że zostały umieszczone w głębokim rozglifieniu grubej ściany, wydają się wcale nie służyć temu, aby kierować wzrok widza ku rzeczywistości zewnętrznej. W tradycji architektury sakralnej oczywiście znajdujemy wiele przykładów górnych okien, których zadaniem było „jedynie” oświetlenie przestrzeni świątyni. Jednakże w przypadku realizacji w Białym Borze redukcja wielkości okien wydaje się służyć temu, aby były odbierane jako znaki lub symbole. Taką też funkcję ma ich wizualne podwójne obramowanie. Pierwszym – zewnętrznym jest wąskie białe pasmo biegnące wokół wnęki okiennej, drugim – wewnętrznym – szersze pasmo białego rozglifienia wnęki. Dzięki temu obramowaniu i zarazem usytuowaniu na ciemnym, zielonym tle te elementy rzeczywistej architektury są niejako zmieniane w obrazy i stają się przede wszystkim wizualnymi nośnikami jakichś niejasnych znaczeń.

Gdy natomiast spojrzymy z góry na posadzkę w cerkwi, naszym oczom ukaże się kolejny czworokąt, tworzony przez czerwone i jasne płytki, którymi jest ona pokryta w niższej partii centralnej i wyżej położonym obejściu. Jednakże z racji umiejscowienia, różnicy poziomów oraz zasłaniających balustrad jest on stosunkowo słabo widoczny. Trzeba podkreślić dodatkowo, że w pierwotnej koncepcji pokrycie dolnej

an icon of the Pantocrator made for the Dominican Friars in Kraków⁴⁹). Considering the frequency and significance of this figure as an element of the artist's oeuvre, it is not surprising that it also appeared in the Biały Bór church, his ultimate artwork.

When looking at the church interior, the viewer's attention is immediately drawn to two rows of square windows in the upper part of the nave and the chancel. It was no accident that Nowosielski placed such small windows in the church walls. The artist himself explains it as his desire to strengthen the aesthetic value and the meaning of the candles lit in the church. In letters exchanged with Ryszard Przybylski, we can find a comparison of this church to a shelter built in the empty landscape of Biały Bór⁵⁰. However, these windows also have an important optical function. They are so small that we can see the blue sky through them only at an appropriate angle. These small windows, also due to the fact that they are placed in a deep embrasure of a thick wall, do not seem to serve the purpose of directing the viewer's eye towards external reality. Obviously, in the tradition of sacred architecture there are many examples of upper windows whose task was “only” to illuminate the temple space. However, when implemented in Biały Bór, the reduction in the size of the windows seems to serve the purpose of their perception as signs or symbols. This is what their visual, double framing serves. One, external, frame is a narrow white band running around the window recess; the other is an inner, wider band of the white embrasure of the recess. Thanks to such framing and, at the same time, location against a dark green background, these elements of real architecture are in a way transformed into images and become, above all, visual carriers of some vague meanings.

If, on the other hand, we look downwards at the church floor, we will see another quadrangle made of red and light-coloured tiles with which it is covered in the lower central part and the ambulatory, situated a little higher. However, due to its situation, the difference in levels and the presence of rails, which obscure the view, the quadrangle is relatively poorly visible. It should also be emphasized that in the original concept, the covering of the lower part of the nave was to be different. Yet the end result corresponds very well to the abstract thinking about the church interior. A red quadrangle placed on the floor had already been implemented in the church in Wesoła, where it was also placed on a light-coloured background⁵¹. Yet, while in Wesoła this quadrangle is

⁴⁴ <https://desa.pl/pl/auctions/11/object/1459/jerzy-nowosielski-tajemnica-narzeczonych-1997> (dostęp 6.10.2019).

⁴⁵ Czerni 2015, jak przyp. 33, s. 38–39.

⁴⁶ <https://desa.pl/pl/auctions/164/object/19871/jerzy-nowosielski-kompozycja-czerwona-1958-r> (dostęp 6.10.2019).

⁴⁷ <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/3764> (dostęp 6.10.2019).

⁴⁸ Czerni 2015, jak przyp. 33, s. 32, il. 10.

⁴⁹ Ibidem, s. 107, il. 5.

⁵⁰ *Jerzy Nowosielski. Listy i zapomniane wywiady* ..., s. 87–88.

⁴⁹ Ibidem, p. 107, fig. 5.

⁵⁰ Jerzy Nowosielski. *Listy i zapomniane wywiady* ..., pp. 87–88.

⁵¹ <http://drugaminoga.blogspot.com/2013/09/koscio-opatrznosci-bozej-w-wesoje-23.html> (accessed on 6th October 2019).

just an element decorating the centre of the church floor, in Biały Bór it indeed forms the church floor and, additionally, it has been enriched with a spatial effect resulting from the difference in height, by which it also introduces new meanings.

There used to be still another quadrangle enclosed in a light-coloured border, that was inscribed in the colour-related and spatial concept of the interior. After changes introduced in the temple, it is no longer fully discernible. However, it is still clearly visible in the photos by Wojciech Kryński, taken shortly after the church was put into use⁵². These photos show the now missing framing element, which was a white cornice running along the east wall of the chancel. The white cornices that are present until today, and run along the nave, formed – together with that removed section – a large, white, rectangular frame above the heads of the faithful, within which the dark, abstract, upper space of the temple was enclosed.

Thus, in the spatial and colour-related structure of the church in Biały Bór, there are three types of squares: white, in the windows, as well as red and black. All of them are, in a way, a result of the process of squares “escaping from” Nowosielski’s paintings into the space: the space of the window recess, the space of the lower church zone, and the space of the upper zone, which changes into a huge prism opening at its bottom onto the nave, or closing the nave from above, superior to the other squares, which it contains. The walls of this prism, through the use of a dark shade of green, visually blend with one another, creating a situation in which the matter of the wall is removed in favour of abstract reality, contained within the white border of the cornice and rising above the faithful. This, considering the function of the image in Orthodox art, seems to serve the purpose of saturating this dark space with a mystical element, a kind of reference to the transcendental sphere.

As noted above, the presence of the motif of the square in a sacred space as well as the triple colours of this motif constitute sufficient justification to interpret the adopted solution in the context of the art of Kazimierz Malewicz. This reference also seems to be particularly condensed in the chancel, which is also especially clearly visible in Kryński’s photo. In the visual sense, the doors are a compilation of the white squares and the red square of the altar, from which a central frame leads the viewer’s eye upwards towards the black square part of the east wall, created together with the execution of the now non-existent white section of the cornice. It is hard not to mention Malewicz’s arrangements of his own works

części nawy miało być inne. Efekt końcowy jednak bardzo dobrze wpisuje się w abstrakcyjne myślenie o wnętrzu świątyni. Czerwony czworokąt umieszczony na podłodze mogliśmy spotkać już w realizacji kościoła w Wesołej. Tam również został on ukazany na jasnym tle⁵¹. O ile jednak w Wesołej jest on tylko elementem dekorującym środek kościelnej posadzki, o tyle w Białym Borze tworzy podłogę świątyni oraz, dodatkowo, jest wzbogacony o efekt przestrzenny wynikający z różnicy wysokości, przez co również wprowadza nowe znaczenia.

W kolorystyczno-przestrzenną koncepcję wnętrza wpisany był jeszcze jeden czworokąt ujęty w jasną ramę. Po zmianach wprowadzonych do świątyni nie jest on już w pełni czytelny. Jest jednak nadal dobrze widoczny na zdjęciach Wojciecha Kryńskiego wykonanych niedługo po oddaniu cerkwi do użytku⁵². Na zdjęciach tych widać ów brakujący dzisiaj element ramujący, jakim był biały gzyms na wschodniej ścianie prezbiterium. Obecne do dzisiaj białe gzymsy biegnące wzdłuż nawy tworzyły nad głowami wiernych, wraz z tym usuniętym odcinkiem, dużą, białą, czworokątną ramę, w którą ujęta była ciemna, abstrakcyjna, górna przestrzeń świątyni.

W strukturze przestrzenno-kolorystycznej cerkwi w Białym Borze dają się zatem zaobserwować trzy rodzaje kwadratów – białe, w partii okien, czerwony oraz czarny. Wszystkie one są niejako rezultatem procesu „wychodzenia” kwadratów z obrazów Nowosielskiego w przestrzeń: przestrzeń wnęki okiennej, przestrzeń strefy dolnej i przestrzeń strefy górnej, która zmienia się w potężny graniastosłup otwarty w dół na nawę, względnie zamykający ją od góry, nadrzędny wobec pozostałych kwadratów, które w sobie zawiera. Ściany tego graniastosłupa poprzez użycie ciemnego odcienia zieleni zlewają się optycznie ze sobą, tworząc sytuację, w której materia muru jest znoszona na rzecz rzeczywistości abstrakcyjnej, zawartej w obrębie białego obramowania gzymsu i unoszącej się ponad wiernymi, co wydaje się służyć temu – jeśli weźmie się pod uwagę funkcję obrazu w sztuce prawosławnej – aby nasycić tę ciemną przestrzeń pierwiastkiem mistycznym, jakimś odniesieniem do sfery nieziemskiej.

Dostrzeżona wyżej obecność motywu kwadratu w przestrzeni sakralnej, jak również potrójna kolorystyka tego motywu stanowią wystarczające uzasadnienie dla interpretowania przyjętego rozwiązania w kontekście sztuki Kazimierza Malewicza. To nawiązanie wydaje się szczególnie skondensowane również w partii prezbiterium, co jest szczególnie dobrze widoczne także na zdjęciu Kryńskiego. Oto bowiem wrota są w sensie wizualnym kompilacją białych kwadratów

⁵¹ <http://drugaminoga.blogspot.com/2013/09/koscio-opatrznosci-bozej-w-wesoej-23.html> (dostęp 6.10.2019).

⁵² Porębski 1998, jak przyp. 2, s. 15.

⁵² M. Porębski, *Symbol i uniwersum ...*, p. 15.

i czerwonego kwadratu ołtarza, od którego środkowa rama wiedzie spojrzenie w górę – ku kwadratowej, czarnej części ściany wschodniej powstałej wraz z przeprowadzeniem nieistniejącego już odcinka białego gzymsu. Trudno nie wspomnieć o wykonywanych przez Malewicza aranżacjach własnych prac w taki sposób, że obraz „Czarny kwadrat na białym tle” był wynoszony w przestrzeni architektonicznej w górę jako ikona nowego porządku ideowo-politycznego⁵³. Tę asocjacje do Malewiczowskiego „Czarnego kwadratu” widać dobrze na dwóch szkicach przygotowawczych, choć ukazują one stan w szczegółach odmienny od ostatecznego⁵⁴. Na obu w górnej części, powyżej ikonostasu, widnieje ikona. Bariierka ikonostasu dekorowana jest abstrakcyjnymi pasami różnej szerokości utrzymanymi w szarym kolorze, a ukryte w niej słupki utrzymujące ikony oraz ujmujące cały ikonostas zostały pomalowane na niebiesko. O ile biały gzyms po bokach został przez artystę zaznaczony, to nie ciągnie się on po wschodniej ścianie. Niewykluczone, że został dodany na wniosek artysty już podczas fazy kładzenia polichromii, a potem – w nieznanych dzisiaj okolicznościach – zrezygnowano z niego. Realizację Nowosielskiego w Białym Borze należy zatem widzieć także w kontekście dialogu, względnie polemiki z nowoczesną formułą sacrum. W cerkwi „Czarny kwadrat” staje się tłem dla prawdziwej ikony.

Zakończenie

Jerzy Nowosielski długo musiał czekać na zrealizowanie swojego marzenia. Być może, gdyby miał możliwości i oferty ze strony parafii, współczesne budownictwo cerkiewne miałyby dzisiaj wśród swoich świątyń prawdziwe modernistyczne perły. Przez to, że tak się jednak nie stało, ta jedna, białoborska cerkiew jest jeszcze cenniejsza, bo jest tą jedyną stworzoną przez artystę. Lśniącą bielą świątynia wpisała się w białoborski krajobraz i rozślawiła miasto na całą Polskę. Mimo że wiele jest przykładów współczesnej architektury cerkiewnej, to świątynia Narodzenia Bogarodzicy ma wśród nich miejsce szczególne, przez co zjeżdżają się do niej ludzie z całej Polski, pragnący ją zobaczyć. 25 lipca 2019 r. cerkiew wraz z malowidłami została wpisana do rejestru zabytków województwa zachodniopomorskiego⁵⁵.

⁵³ Por. M. Haake, *Sztuka abstrakcyjna i sztuka sakralna*, „Sacrum et Decorum” II, 2009, s. 95–110.

⁵⁴ https://artinfo.pl/dzielo/skic-polichromii-cerkwi-w-bialym-borze-widok-na-oltarz-glowny-i-wejscie-ok-1992?fbclid=IwAR3KCnJ-g8wCN3zw2covT8scM-iiZIFnyWGcBjcITPJR3uVWH8_sd-qCWoc#pid=1 (dostęp 30.10.2019).

⁵⁵ http://www.wkz.szczecin.pl/mainjoo/index.php?option=com_content&view=article&id=187:cerkiew-greckokatolicka-w-biaym-borze-zabytkiem&catid=49:aktualnoci&Itemid=120 (dostęp 24.11.2019 r.)

in such a way that his painting “A Black Square on a White Background” was elevated in the architectural space as an icon of the new ideological and political order⁵³. This association with “A Black Square” by Malewicz can be seen well in two preparatory sketches, although they depict a state whose details differ from the final version⁵⁴. In both of them, in the upper part, there is an icon above the iconostasis. The rail of the iconostasis is decorated with grey-coloured abstract stripes of various widths while the bars hidden in it, supporting the icons and embracing the entire iconostasis, are painted blue. While the white cornice on the sides was marked by the artist, it does not extend along the east wall. It is possible that it was added at the artist’s request already during the polychrome laying phase, and then – in circumstances unknown today – it was abandoned. Nowosielski’s work in Biały Bór should therefore be viewed in the context of a dialogue, or possibly a polemic with the modern formula of the sacred. In the analysed church, “A Black Square” becomes the background for the true icon.

Conclusions

Jerzy Nowosielski had to wait a long time for his dream to come true. Perhaps, if he had been given the opportunities and commissions from parishes, contemporary church architecture would have real modernist pearls among its churches today. Due to the fact that this did not happen, the sole Greek Catholic church in Biały Bór is even more valuable as it is the only one to have been created by the artist. The shining white temple has become part of the Biały Bór landscape and has made the town famous all over Poland. Despite the fact that there are many examples of modern Greek Catholic or Orthodox church architecture, the Church of the Birth of the Blessed Virgin Mary has a special place, which is why people from all over Poland come to see it. On 25th July 2019, the church with its paintings was entered in the register of monuments of the West Pomeranian Voivodeship⁵⁵.

By referring to his own art when designing the church, the artist did not imitate the existing architecture or decoration systems. It should be mentioned

⁵³ Cf. M. Haake, *Sztuka abstrakcyjna i sztuka sakralna*, „Sacrum et Decorum”, R. II, 2009, pp. 95–110.

⁵⁴ https://artinfo.pl/dzielo/skic-polichromii-cerkwi-w-bialym-borze-widok-na-oltarz-glowny-i-wejscie-ok-1992?fbclid=IwAR3KCnJ-g8wCN3zw2covT8scM-iiZIFnyWGcBjcITPJR3uVWH8_sd-qCWoc#pid=1 (accessed on 30th October 2019).

⁵⁵ http://www.wkz.szczecin.pl/mainjoo/index.php?option=com_content&view=article&id=187:cerkiew-greckokatolicka-w-biaym-borze-zabytkiem&catid=49:aktualnoci&Itemid=120 (accessed on 24th November 2019).

(a more extensive discussion of this issue would exceed the scope of this paper) that he also applied some of his ideas used in the decoration of the Greek Catholic church in Lourdes and the Greek Catholic Chapel of Sts Boris and Gleb in Kraków⁵⁶. If we were able to look at the Biały Bór church before the retreat house was built behind it, we would be even more impressed than today that we are looking at one of the professor's canvases depicting a church. The simplicity and clarity of the interior also bring to mind his compositions, always ordered and legible. However, it is the artist's abstract painting that had the strongest impact on the creation of space in the interior. It is his abstract painting that builds the appearance of the temple and at the same time makes it look unreal, saturating it with the sacred element. This is what made this church an architectural monument of Nowosielski's entire oeuvre.

The church is also a very good example shedding light on the question of creating sacred spaces nowadays. Filled with kitschy figurines and lots of sugary paintings depicting St. John Paul II, architectural works of dubious beauty do not give any hope for the future of art created for the Church. That is why, against the background of such realisations, the Biały Bór church can be viewed as one of the directions in which artists and architects could go, as it was in the past, to create churches that are icons of art of our time. Particularly interesting is the reference to abstraction, which is slowly becoming a new alternative for sacred representations, which can be seen, for example, in the extremely successful realisations by Krzysztof Sokolowski, a Polish-Lithuanian neo-sacred artist who bases his paintings and projects on abstract art⁵⁷. Perhaps the idea that Nowosielski passed on to his students, admirers and friends will change the appearance of Polish Catholic and Orthodox churches in future.

Abstract

Jerzy Nowosielski can undoubtedly be called one of the most important figures in Polish contemporary art. Building a church designed by himself was the artist's greatest dream, which he managed to implement in Biały Bór in 1997. When creating the Greek Catholic church of the Birth of the Blessed Virgin Mary, the artist drew inspiration mainly from his own works, which resulted in the creation of the painter's material testament, enclosed in a single solid. In this paper, I attempt to show that the church reveals references to certain themes in Nowosielski's painting, such as sacred representations, abstraction,

⁵⁶ K. Czerni, *Nowosielski*, Kraków 2006, pp. 167–175.

⁵⁷ Eadem, *Nowosielski, sztuka sakralna...*, op. cit., p. 331.

Dzięki odwołaniu się do własnej sztuki artysta, projektując cerkiew, nie popadł w naśladownictwo już istniejącej architektury bądź systemów dekoracji. Przy czym trzeba zaznaczyć, bo nie miejsce tutaj na omówienie tej kwestii, że wykorzystał także niektóre swoje pomysły zastosowane przy dekoracji cerkwi w Lourdes oraz kaplicy greckokatolickiej św. św. Borysa i Gleba w Krakowie⁵⁶. Gdyby spojrzeć na cerkiew jeszcze przed wybudowaniem za nią domu rekolekcyjnego, sprawiałaby jeszcze silniejsze wrażenie patrzenia na jedno z płócien profesora, ukazujących cerkiew. Prostota i klarowność wnętrza również przywołuje na myśl jego kompozycje, zawsze uporządkowane i czytelne. Na kreowanie przestrzeni we wnętrzu najsilniejsze piętno wywarło jednak malarstwo abstrakcyjne artysty. To ono buduje wygląd świątyni i zarazem odrealnia, nasycając pierwiastkiem sakralnym. Cerkiew stała się przez to architektonicznym pomnikiem całej sztuki Nowosielskiego.

Cerkiew jest również bardzo dobrym przykładem ukazującym problem tworzenia przestrzeni sakralnej w dzisiejszych czasach. Zapelnione kiczowatymi figurkami i mnóstwem przesłodzonych obrazów ze św. Janem Pawłem II, wątpliwej urody dzieła architektoniczne nie napawają nadzieją na świetlaną przyszłość sztuki tworzonej dla Kościoła. Dlatego też na tle tych realizacji Biały Bór jawi się jako jeden z kierunków, w jakim artyści i architekci mogliby pójść, aby, jak we wcześniejszych epokach, tworzyć kościoły będące ikonami sztuki naszych czasów. Szczególnie ciekawe jest odwoływanie się do abstrakcji, która powoli staje się nową alternatywą dla tradycyjnych przedstawień sakralnych, co można zobaczyć chociażby w niezwykle udanych realizacjach Krzysztofa Sokolowskiego, polsko-litewskiego artysty neosakralnego, który w swoich obrazach i projektach opiera się właśnie na sztuce abstrakcyjnej⁵⁷. Być może pomysł, który przekazał Nowosielski swoim studentom, wielbicielom i przyjacielom, odmieni za jakiś czas wygląd polskich cerkwi i kościołów.

Streszczenie

Jerzego Nowosielskiego bez wątpienia można nazwać jedną z najważniejszych postaci polskiej sztuki współczesnej. Zbudowanie zaprojektowanej przez siebie cerkwi było największym marzeniem artysty, które udało się zrealizować w 1997 roku w Białym Borze. Artysta w kreowaniu owej cerkwi pod wezwaniem Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy sięgał przede wszystkim do swojej twórczości, co zaowocowało powstaniem materialnego testamentu malarza,

⁵⁶ K. Czerni, *Nowosielski*, Kraków 2006, s. 167–175.

⁵⁷ Eadem, *Nowosielski, sztuka sakralna, Podlasie, Warmia i Mazury*, Lublin, Białystok 2019, s. 331.

zamkniętego w jednej bryle. W niniejszej pracy staram się wykazać, że świątynia zawiera w sobie nawiązania do takich tematów w malarstwie Nowosielskiego, jak przedstawienia sakralne, abstrakcja, pejzaż, ale również do zabiegów malarskich, rozwiązań architektonicznych czy motywów, które możemy znaleźć w realizacjach artysty. Świątynia jest syntezą artystycznego dorobku malarza, ale i odzwierciedla jego poglądy dotyczące sztuki sakralnej oraz wiary chrześcijańskiej. W moim artykule wykorzystuję analizę ikonograficzną oraz fenomenologiczną przestrzeni świątyni. Nie stosuję podziału na architekturę oraz polichromię, gdyż w tej realizacji są one ze sobą nierozdzielnie scalone i tylko traktowane jako jedno dają możliwość odczytania dzieła jako syntezy twórczości autora.

Słowa kluczowe: cerkiew greckokatolicka, współczesna sztuka sakralna, Jerzy Nowosielski, Biały Bór, cerkiew Zwiastowania Przenajświętszej Bogurodzicy

Zofia Szot
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Nauki o Sztuce
Instytut Historii Sztuki
al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań
tel.: 500 329 609
email: zofiaszot95@onet.pl

landscape, as well as painting measures, architectural solutions or motifs that can be found in the artist's other implemented projects. Moreover, the church is not only a synthesis of the painter's artistic output but also a reflection of his views on sacred art and the Christian faith. In my paper, I use both iconographic and phenomenological analysis of the church space. I do not apply a division into architecture and polychrome as in the work in question they are inextricably linked; and only their treatment as a whole makes it possible to experience this work as a synthesis of the artist's oeuvre.

Keywords: Greek Catholic church, contemporary sacred art, Jerzy Nowosielski, Biały Bór, the Greek Catholic Church of the Annunciation of the Blessed Virgin Mary

Translated by Agnieszka Gicala

Bibliografia / Bibliography

- Batruch A., *Biały Bór*, Jever 2018.
- Błażko M., *Cerkiew pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogarodzicy w Białym Borze jako wzór integracji architektury i malarstwa sakralnego*, Gdańsk 2018.
- Bułgakow S., *Prawosławie. Zarys nauki Kościoła Prawosławnego*, Białystok, Warszawa 1992.
- Czerni K., *Nietoperz w świątyni*, Kraków 2018.
- Czerni K., *Nowosielski*, Kraków 2006.
- Czerni K., *Nowosielski – sztuka sakralna. Podlasie, Warmia i Mazury*, Lublin, Białystok 2019.
- Czerni K., *Nowosielski w Małopolsce. Sztuka sakralna*, Kraków 2015.
- Filarska B., *Początki sztuki chrześcijańskiej*, Lublin 1983.
- Haake M., *Sztuka abstrakcyjna i sztuka sakralna*, „Sacrum et Decorum” 2009 II, 2009, s. 95–110.
- Ikona w przestrzeni. Cerkiew Greckokatolicka pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy w Białym Borze*, Biały Bór 2011.
- Jerzy Nowosielski – byty subtelne*, red. A. Dela-Kropiowska, Opole 2013.
- Jerzy Nowosielski. Listy i zapomniane wywiady*, red. D. Warszawski, Kraków 2015.
- Nowosielski J., *Inność prawosławia*, Warszawa 1991.
- Nowosielski J., Czerni K., *Sztuka po końcu świata: rozmowy*, Kraków 2012.
- Nowosielski J., Czerni K., *Zagubiona bazylika: refleksje o sztuce i wierze*, Kraków 2013.
- Nowosielski J., Sławęcka A., *Villa dei Misteri*, Białystok, Kraków 1998.
- Nowosielski. Malarz, filozof, teolog*, red. A. Jurgilewicz-Stępień, E. Zalewska, Supraśl 2018.
- Podgórzec Z., *Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Białystok 1993.
- Podgórzec Z., *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Warszawa 1985.
- Porębski M., *Nowosielski*, Kraków 2003.
- Porębski M., *Symbol i uniwersum*, „Architektura Murator” 1998, nr 2.
- Prorok na skale. Myśli Jerzego Nowosielskiego*, red. R. Mazurkiewicz, W. Podrazik, Kraków 2001.
- Surmiak-Domańska K., *Cerkiew bez kompromisów*, w: „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 42.

ks. Leszek Makówka

Muzeum Archidiecezjalne w Katowicach
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Rev. Leszek Makówka

Archdiocesan Museum in Katowice
University of Silesia in Katowice

Apokalipsa w krypcie grobowej. Polichromia Joanny Piech i Romana Kalarusa w podziemiach katowickiej katedry

The Apocalypse in the burial crypt. The murals by Joanna Piech and Roman Kalarus in the vaults of Katowice Cathedral

W znajdującej się w podziemiach śląskiej katedry krypcie grobowej biskupów katowickich powstała w 2017 roku polichromia inspirowana przesłaniem ostatniej księgi Pisma Świętego, Apokalipsy według św. Jana [il. 1, 2]. Pierwszy projekt polichromii powstał jako kontynuacja malarstwa ściennego w przylegającym do krypty kościele akademickim, w którym Joanna Piech¹ wraz z Ewą Sidorowicz zrealizowały na początku lat 90. ubiegłego wieku cykl drogi krzyżowej. Projekt polichromii krypty grobowej zatwierdzony do realizacji przez Archidiecezjalną Komisję Architektury i Sztuki Sakralnej w 1996 roku, formalnie pokrewny cyklowi pasyjnemu w sąsiednim wnętrzu, ikonograficznie wiązał się z przeznaczeniem krypty². Nie doczekał się jednak realizacji. Po osiemnastu latach do koncepcji polichromii w krypcie grobowej powrócił arcybiskup katowicki Wiktor Skworec, który do realizacji zaprosił Joannę Piech wraz z mężem Romanem Kalarusem³, znanych już z ich wspólnych

The burial crypt of the bishops of Katowice located in the vaults of the Silesian Cathedral was decorated in 2017 with murals inspired by the message of the final book of Holy Scripture, the Apocalypse of John [fig. 1, 2]. The first mural project was created as a continuation of the wall paintings in the university church adjacent to the crypt, where Joanna Piech¹ and Ewa Sidorowicz completed the cycle of the Stations of the Cross in the early 1990s. The mural project for the burial crypt, approved for execution by the Archdiocesan Commission for Architecture and Sacred Art in 1996, formally similar to the passion cycle in the adjacent room, was iconographically connected with the intended function of the crypt². However, it was not carried out. After eighteen years, the Archbishop of Katowice, Wiktor Skworec, returned to the concept of murals in the burial crypt and invited Joanna Piech and her husband, Roman Kalarus³, already known for their collaborative religious projects, to work on

¹ Artystka jest absolwentką Wydziału Grafiki w Katowicach krakowskiej ASP z 1978 roku. Dyplom uzyskała w Pracowni Grafiki Warsztatowej u prof. Andrzeja Pietscha i w Pracowni Projektowania Graficznego u prof. Tadeusza Grabowskiego. Od 2000 roku jest pracownikiem Instytutu Sztuki Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie. Uprawia grafikę warsztatową (linoryt, drzeworyt), malarstwo, ilustracje.

² „Projektowana polichromia harmonizuje pod względem plastycznym i kolorystycznym z cyklem stacji Drogi Krzyżowej w kościele akademickim, wiążąc kryptę z kościołem. Poprawny pod względem teologicznym scenariusz ikonograficzny trafnie wiąże się z przeznaczeniem krypty”, AKAiSSAKat., pismo nr LK II-37/1996 z dn. 10 V 1996 r., *Opinia projektu*.

³ Artysta ukończył krakowską Akademię Sztuk Pięknych na Wydziale Grafiki w Katowicach w 1976 roku. Jest wieloletnim pracownikiem Wydziału Grafiki w Katowicach, następnie katowickiej ASP, obecnie na stanowisku profesora zwyczajnego. Roman Kalarus należy do najlepiej rozpoznawalnych śląskich artystów. Uprawia grafikę (barwny drzeworyt), collage, plakat, rysunek, malarstwo i projektowanie autorskie. W nowatorski sposób artysta traktuje drzeworyt wykonywany w skomplikowanej technice odbijania wszystkich kolorów jednocześnie. Charakterystyczny jest znak artystyczny Kalarusa. Plakaty i kolorowe drzeworyty są równomiernie wypełnione intensywnym kolorem oraz krojem „pisanych” liter, typowych dla artysty.

¹ The artist is a graduate of the Faculty of Graphic Arts in Katowice, Academy of Fine Arts in Krakow in 1978. She received her degree in printmaking under the supervision of Prof. Andrzej Pietsch and in graphic design under the supervision of Prof. Tadeusz Grabowski. Since 2000 she has been a staff member at the Institute of Art at the University of Silesia in Cieszyn. She specializes in printmaking (linocut, woodcut), painting, and illustration.

² “The mural design blends in with the cycle of the Stations of the Cross in the academic church with regard to the visual aspect and colour scheme, linking the crypt to the church. The theologically correct iconographic plan is well connected to the intended use of the crypt”, AKAiSSAKat., document no. LK II-37/1996 of May 10th 1996, *The project review*.

³ The artist is a graduate of the Faculty of Graphic Arts in Katowice, Academy of Fine Arts in Krakow in 1976. He has been a long-time staff member of the Faculty of Graphic Arts in Katowice, and then of the Academy of Fine Arts in Katowice, where he is currently a full professor. Roman Kalarus is one of the most recognizable Silesian artists. He specializes in prints (colour woodcuts), collages, posters, drawings, paintings and creative design. The artist approaches woodcut in an innovative way, using a complex technique of printing all colours at the same time. Kalarus's trademark is posters and colour woodcuts filled evenly with intense colour and the typeface imitating handwritten letters, typical for the artist.



1. Krypta grobowa w katedrze katowickiej, widok na ścianę główną, fot. H. Przondziona

1. The tomb crypt in the Katowice Cathedral, view of the main wall, photo H. Przondziona

their development⁴. The theological correctness of the representations was supervised by the Biblical scholar Prof. Artur Malina from the University of Silesia. The opening ceremony and consecration of the crypt took place on 2 November 2017.

The murals in the burial crypt are definitely formally different from the Stations of the Cross painted on the walls of the university church. The form of the latter was determined primarily by the artistic experience of Piech and Sidorowicz as printmakers, especially visible in the lines imitating the effect of a densely cut matrix. The general concept of the Passion Series was a variation on the tradition of the art of the icon⁵. That

⁴ Cf. K. Czerner-Wieczorek, *Światło nadziei [The Light of Hope]*, „Gość Niedzielny” 69:1992, no. 47, p. 16; *W sztuce nie ma pewników, Rozmowa z Romanem Kalarusem, [There are no certainties in art. A conversation with Roman Kalarus]* interview by Teresa Semik, „Opcje” 1:1993, no. 2, pp. 102–104; M. Musialik, K. Styrna-Bartkiewicz, *Znak naszych czasów (Kościół Matki Kościoła Niepokalanej Jutrzenki Wolności w Katowicach) [The sign of our times. [The Church of Mother of the Church, the Immaculate Dawn of Freedom in Katowice]]*, „Sztuka Sakralna” 2:2003, no. 3, pp. 6–11; MR, *Tłumem jesteśmy my [We are the crowd]*, „Gość Niedzielny” 80:2003, no. 14, p. 27.

⁵ The tradition of icon painting is often an inspiration for contemporary church painting. The quintessential features of this phenomenon are compact, simplified and often contoured shapes, as well as hieratic, flat figures. Often this trend is combined with the

realizacji sakralnych⁴. Nad poprawnością teologiczną przedstawienia czuwał biblista ks. prof. Artur Malina z Uniwersytetu Śląskiego. Uroczyste otwarcie i poświęcenie krypty odbyło się 2 listopada 2017 roku.

Polichromia w krypcie grobowej zdecydowanie różni się formalnie od stacji drogi krzyżowej namalowanych na ścianach kościoła akademickiego. O kształcie tych ostatnich decydowało przede wszystkim doświadczenie artystyczne Piech i Sidorowicz jako graficzek, widoczne zwłaszcza w kreskach naśladujących efekt ciętej gęsto płyty graficznej. Ogólna koncepcja cyklu pasyjnego została wpisana w nurt przepracowanej tradycji ikonicznej⁵. Projekt po-

⁴ Zob. K. Czerner-Wieczorek, *Światło nadziei*, „Gość Niedzielny” 69, 1992, nr 47, s. 16; *W sztuce nie ma pewników, Rozmowa z Romanem Kalarusem*, rozmawiała T. Semik, „Opcje” 1, 1993, nr 2, s. 102–104; M. Musialik, K. Styrna-Bartkiewicz, *Znak naszych czasów (Kościół Matki Kościoła Niepokalanej Jutrzenki Wolności w Katowicach)*, „Sztuka Sakralna” 2, 2003, nr 3, s. 6–11; MR, *Tłumem jesteśmy my*, „Gość Niedzielny” 80, 2003, nr 14, s. 27.

⁵ Tradycja malarstwa ikonicznego bywa często inspiracją dla współczesnego malarstwa sakralnego. Kwintesencją formy tego zjawiska są zwarte, uproszczone i często obwiedzione konturem kształty, jak również hieratyczne, płaskie postacie. Nierzadko nurt ten jest łączony z użyciem środków wyrazu artystycznego charakterystycznych dla nowych kierunków sztuki. Syntetyczna kompozycja, wywodząca się z malarstwa Kościoła wschodniego, dla wielu stała się



2. Krypta grobowa w katedrze katowickiej, widok na tylną ścianę, fot. H. Przondziona

2. The tomb crypt in the Katowice Cathedral, view of the back wall, photo: H. Przondziona

wstał w późnych latach 80. przy współpracy Jadwigi Filipczyk. Polichromię zrealizowano w latach 1991–1992. Została namalowana farbami fosforyzującymi na ścianach kościoła akademickiego założonego na planie centralnym, stając się tym samym fryzmem obiegającym wnętrze świątyni, wypełniającym całą wysokość ścian. Przedstawienia zostały wkomponowane w blendy arkadowe i nieregularne płaszczyzny ścian pomiędzy nimi. Cykl rozpoczyna się od lewej strony wejścia do krypty i obiega nieprzerwanie całe wnętrze. Każde z przedstawień zostało rozwiązane w inny sposób. Budowa kompozycyjna poszczególnych obrazów, niejednokrotnie sprawiających wrażenie dynamizmu, oparta jest często na liniach diagonalnych wyznaczonych przez belkę podłużną krzyża. Ogólny nastrój niepokoju i poruszenia dodatkowo wprowadza układ

blizsza w funkcji wyrażania ponadczasowych treści aniżeli przedstawienia narracyjne, często sprowadzające się jedynie do ilustrowania. Zjawisko to łączy się również zapewne z popularnością ikony w całym zachodnim świecie. Próby takie często okazują się jednak nie do końca udane. Posługiwanie się schematem ikony stwarza bowiem groźbę mechanicznego powtarzania przyjętej konwencji, czemu sprzyja pozorna łatwość tworzenia dzieła; L. Makówka, *Plastyka współczesnych przedstawień Drogi krzyżowej. Wybrane realizacje w kościołach archidiecezji katowickiej w II połowie XX wieku*, „Liturgia Sacra” 9, 2003, nr 2, s. 476.

project was developed in the late 1980s in cooperation with Jadwiga Filipczyk. The murals were completed in 1991–1992. They were painted with phosphorescent paints on the walls of the central-plan academic church, thus becoming a frieze which runs around the interior of the church, filling the whole height of the walls. The pictures were integrated into the blind arcades and irregular wall areas between them. The cycle starts to the left of the entrance to the crypt and continues to run through the entire interior. Each of the depictions was handled in a different way. The compositional structure of individual, often dynamic,

use of means of artistic expression characteristic for modern art. The synthetic composition, originating in Eastern Church painting, for many has become much more suitable for the purpose of addressing timeless themes than narrative representations, which often end up as mere illustrations. This phenomenon is also probably connected with the popularity of the icon in the whole of the Western world. However, such attempts often turn out not to be entirely successful. The use of the icon's scheme poses a threat of mechanical repetition of the adopted convention, which is helped by the apparent facility in creating the work; L. Makówka, *Plastyka współczesnych przedstawień Drogi krzyżowej. Wybrane realizacje w kościołach archidiecezji katowickiej w II połowie XX wieku*, [The visual art of contemporary representations of the Stations of the Cross. Selected works in the churches of the Katowice Archdiocese in the second half of the 20th century] „Liturgia Sacra” 9: 2003, no. 2, p. 476.

paintings is frequently based on diagonal lines marked by the vertical beam of the cross. The general mood of anxiety and agitation is heightened by the arrangement of the vertical beam in relation to the horizontal beam of the cross. The cross is treated schematically, which is emphasized by its uniform black colour. The space of the images is purely painterly. The individual planes are determined by the distribution of colours. The figures were brought out with a thin contour, which sometimes limits the colour patch, while in other paintings the drawing was applied over the patch. The strokes, often nervous, are additionally a graphic fill-in of some shapes or figural groups, introducing a mood of anxiety. The figures are strongly unrealistic. Some of them were almost transformed by the author into ideograms. They are elongated, dressed in long straight robes in which their corporality is lost. The background for each station is a nameless crowd, dissolving into an undefined mass, from which the successive protagonists of the passion drama emerge. Only the body of Jesus is in some places exposed, thus contrasting with the other figures⁶. The atmosphere of the subsequent pictures is determined by the colour tonality. The colour is applied thinly and tightly with opaque paints. In order to depict the Passion of Christ, the artists used light colours, without introducing any colour variation. The dramatic effects are intensified by colour contrasts within individual stations, as well as by juxtaposing paintings of different colour temperatures on the walls of the crypt. In terms of iconography, the artists most directly refer to the icon tradition in the unity of the passion and glory of Christ. In this aspect, the series, painted in the early 1990s, fits into the trend of representations with a universal message; nevertheless, it is far from typical Western art evoking the essence of human suffering. It is also an interesting idea to use the motif of the crowd, which, deprived of individualization and framed by the wall, plays a role similar to that of the chorus in Greek tragedy⁷.

Ten years later, Piech began working with her husband, Roman Kalarus, on monumental church projects. The artist, an excellent poster artist, had a significant influence on the works they created together. The sources of Kalarus' extremely expressive work are to be found in surrealism, whose achievements have been commonly accepted as an inspiration for contemporary posters. Another characteristic feature of his art is a fascination with Heinz Edelmanna's pop art inspirations, which were represented in Poland by

⁶ L. Makówka, *Sztuka sakralna na Górnym Śląsku w II połowie XX wieku. Malarstwo i rzeźba [Church Art in the Upper Silesia in the Second Half of the 20th c.]*, Katowice 2008, p. 297 ff.

⁷ R. Rogozińska, *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999 [Towards Golgotha. The Passion as Inspiration in Polish Art in 1970 – 1999]*, Poznań 2002, p. 260.

belki podłużnej względem poprzecznej krzyża, traktowanego symbolicznie, co podkreśla jego jednolita czarna barwa. Przestrzeń wyobrażeń jest czysto malarska. O poszczególnych planach decyduje rozkład kolorów. Figury wydobyte zostały cienkim konturem, który czasem ogranicza plamę barwną, w innych obrazach rysunek został naniesiony na plamę. Kreska, często nerwowa, dodatkowo stanowi graficzne wypełnienie niektórych kształtów czy grup figuralnych, wprowadzając nastrój niepokoju. Postacie zostały poddane silnemu odrealnieniu. Niektóre z nich autorki prawie przekształciły w ideogramy. Wydłużone, noszą długie proste szaty, w których zatracą się ich tektonika. Tłem dla poszczególnych stacji jest bezimienny tłum, zlewający się w bliżej nieokreśloną masę, z którego wydobywają się kolejni bohaterowie dramatu męki. Jedyne ciało Jezusa bywa obnażone, przez co przeciwstawia się pozostałym figurom⁶. O atmosferze kolejnych obrazów decyduje tonacja barwna. Kolor położony jest cienko i zwięźle farbami kryjącymi. Dla zobrazowania Męki Pańskiej artystki posłużyły się barwami jasnymi, nie wprowadzając zróżnicowania walorowego. Efekty dramatyczne intensyfikują się poprzez kontrasty barwne w obrębie pojedynczych stacji, a także przez zestawienie na ścianach krypty obok siebie obrazów o różnej temperaturze barw. Pod względem ikonograficznym artystki najpełniej nawiązały do tradycji ikony w jedność męki i chwały Chrystusa. W tym wymiarze cykl powstały na początku lat 90. ubiegłego wieku wpisuje się w nurt przedstawień o przesłaniu uniwersalnym, sytuuje się jednak daleko od typowego w sztuce zachodniej ewokowania treści ludzkiego cierpienia. Ciekawym pomysłem jest również posłużenie się motywem tłumy, który pozbawiony indywidualizacji i ujęty w formę ściany, pełni rolę podobną do roli chóru w tragedii greckiej⁷.

Dziesięć lat później przy monumentalnych realizacjach kościelnych Piech zaczęła współpracować z mężem, Romanem Kalarusem. Artysta, znakomity plakacista, wywarł znaczący wpływ na wspólnie tworzone prace. Źródeł niezwykle wyrazistej twórczości Kalarusa należy szukać w surrealizmie, którego rozwiązania weszły powszechnie do rezerwuaru środków współczesnego plakatu. Innym tropem jest fascynacja pop-artem wywodzącym się od Heinza Edelmana, który w Polsce reprezentowali Waldemar Świerzy i Jan Sawka. Kreska i plama barwna Kalarusa raz jest nerwowa i ekspresyjna, innym razem dopracowana, wręcz dopieszczona. Artysta często posługuje się czystym kolorem, bez efektów fakturowych, jedynie przy zastosowaniu odpowiednich zabiegów technicznych

⁶ L. Makówka, *Sztuka sakralna na Górnym Śląsku w II połowie XX wieku. Malarstwo i rzeźba*, Katowice 2008, s. 297 n.

⁷ R. Rogozińska, *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002, s. 260.

z bardzo charakterystycznymi miękkimi przejściami z jednego koloru w drugi⁸. Według artysty plakat jest dziedziną sztuki, w której synteza, doprowadzenie do jakiegoś znaku, zazwyczaj jednego, powoduje wiele skojarzeń⁹. Kalarus wykonuje plakaty w konwencji malarskiej. Znaki, jakimi się posługuje, są czytelne, oszczędne, bez zbędnych szczegółów¹⁰. W tworzonych wspólnie z Piech polichromiach jeszcze większą rolę zaczęła odgrywać plama barwna, duże nasycenie tonów kolorystycznych, posługiwanie się podstawowymi barwami i ostrymi kontrastami. W latach 2001–2003 Piech i Kalarus zrealizowali wystrój wnętrza kościoła bł. Karoliny w Tychach, na który składają się polichromie prezbiterium i kaplicy chrzcielnej, witraże oraz sztalugowy cykl drogi krzyżowej. Następnie artyści przystąpili do prac nad polichromią obrazującą różańcowe tajemnice światła oraz polichromią w kaplicy Matki Bożej Nieustającej Pomocy. Z tła utrzymanego w żółtocienym odcieniu wycięte zostały świetlistą, żółtą barwą obrazy będące ideogramami wyprowadzonymi z sumarycznie potraktowanych figur. Wydłużone, proste sylwety określone są pasmami kolorów międko przechodzących w siebie. Zdecydowane, plakatowe odcienie błękitu i granatu oraz biel uzupełnione zostały czerwienią i karminem skontrastowanymi z czernią. Równie bogaty program ikonograficzny został zrealizowany w kaplicy chrzcielnej, w której artyści zastosowali niemal „mannerystyczną” gamę barwną, zdominowaną przez róże, fiolety, oranże i błękity, sprawiającą wrażenie niecodzienności.

Po zrealizowaniu większości projektów malarzkich w tyskim kościele artyści przystąpili do prac nad wystrojem świątyni Matki Kościoła Niepokalanej Jutrzenki Wolności w Katowicach¹¹. We wnętrzu uwagę skupia ogromny krzyż zamontowany pod kątem na ścianie prezbiterium i pochylony w stronę ołtarza. Krzyż został podzielony malarzko na liczne kwatery, w które plakatową, zdecydowaną barwą zostały wpisane symboliczne przedstawienia piętnastu tajemnic różańcowych. Obrazy tajemnic tworzą jednolity stylistycznie ciąg na czołowej ścianie podłużnej belki (od dołu do góry) i są uzupełniane dwoma przedstawieniami na ścianach bocznych, symetrycznie usytuowanymi wobec głównego przedstawienia. Kolorystycznie malarstwo krzyża utrzymane jest w intensywnych

Waldemar Świerzy and Jan Sawka. The strokes and colour patches in works by Kalarus are sometimes nervous and expressive, and on other occasions refined, even polished. The artist often uses pure colour, without any textural effects, only using appropriate techniques with very characteristic soft transitions from one colour to another⁸. According to the artist, the poster is a field of art where synthesis, creating a defined, usually single, sign, results in many associations⁹. Kalarus creates posters following painterly conventions. The signs he uses are legible, economical, without unnecessary details¹⁰. In the murals created together with Piech, the colour patch, high saturation of colour tones, the use of primary colours and sharp contrasts became even more important. In the years 2001–2003, Piech and Kalarus created the interior design of the Blessed Karolina's church in Tychy, which consists of murals in the presbytery and baptismal chapel, stained-glass windows and an easel cycle of the Stations of the Cross. Next, the artists started working on a mural depicting the Luminous Mysteries of the Rosary and a mural in the chapel of Our Lady of Perpetual Help. The images, which are ideograms derived from simplified figures, are drawn with a luminous yellow colour on a honey-coloured background. The elongated, straight silhouettes are defined by strands of colours that softly blend into one another. The strong poster-like shades of blue, navy blue and white are complemented by red and carmine contrasted with black. An equally rich iconographic programme was realised in the baptismal chapel, where the artists used an almost “mannerist” colour range, dominated by roses, violets, oranges and blues, obtaining an unusual effect.

After most of the painting projects in the Tychy church had been completed, the artists started to work on the decoration of the Church of Mother of the Church, the Immaculate Dawn of Freedom in Katowice¹¹. Inside, the focus of attention is a huge cross, mounted at an angle on the presbytery wall and inclined towards the altar. The cross is divided into multiple sections, containing symbolic representations of the fifteen mysteries of the rosary painted in poster-like bold colours. The paintings of the myster-

⁸ Kalarus. *Plakat*, katalog wystawy zorganizowanej w Galerii Centrum w Katowicach (1996), red. R. Kalarus, tekst Z. Schubert, Katowice 1996, s. 5.

⁹ (), *Profesor Roman Kalarus*, <http://www.xlo.pl/gazetka/archiwum/7/index.html>

¹⁰ Kalarus, katalog wystawy zorganizowanej w Galerii Środowisk Twórczych w Bielskim Centrum Kultury (1997), red. P. Czadankiewicz, tekst M. Charyło, Bielsko-Biała 1997, s. 3.

¹¹ *Stacje Drogi Krzyżowej. Parafia św. Michała, świątynia pw. Matki Kościoła-Niepokalanej Jutrzenki Wolności*, projekt katalogu A. Romaniuk, teksty W. Kolorz, J. Piech, R. Kalarus, Katowice 2002.

⁸ Kalarus. *Plakat [The Poster]*, the catalogue of the exhibition organized by Galeria Centrum in Katowice] (1996), ed. R. Kalarus, text Z. Schubert, Katowice 1996, p. 5.

⁹ (), *Profesor Roman Kalarus [Professor Roman Kalarus]*, <http://www.xlo.pl/gazetka/archiwum/7/index.html>

¹⁰ Kalarus, the catalogue of the exhibition organized by Galeria Środowisk Twórczych at the Bielsko Cultural Centre (1997), ed. P. Czadankiewicz, text M. Charyło, Bielsko-Biała 1997, p. 3.

¹¹ *Stacje Drogi Krzyżowej. Parafia św. Michała, świątynia pw. Matki Kościoła-Niepokalanej Jutrzenki Wolności [The Stations of the Cross. St Michael's Parish, the Church of Mother of the Church, the Immaculate Dawn of Freedom in Katowice]*, the catalogue designed by A. Romaniuk, text W. Kolorz, J. Piech, R. Kalarus, Katowice 2002.

ies form a stylistically uniform sequence on the front surface of the vertical beam (from the bottom to the top) and are complemented by two representations on the side surfaces, symmetrically positioned in relation to the main one. The colourful cross is painted in intense reds, blues, yellows, violets and whites. Painted in a similar, equally colourful style, the Way of the Cross seems unusual and different from its traditional representations. As the artists themselves admit, the history of the Passion of Christ is for them a theme that evokes two thousand years of experience¹². The cycle is dominated by the face of Christ, the Virgin Mary, the weeping women and Simon of Cyrene. When creating their work, the artists adopted the principle of photographic framing. Using a particular sort of editing, a kind of freeze-frame, allowed them to bring to the fore, paradoxically, motives that are not necessarily the most important ones. Such a design concept forces the viewer to explore further planes¹³.

Inviting the artists to create murals in the burial crypt of the Katowice bishops involved the investor's consent to a specific project proposed by the Katowice artists earlier in Tychy and Brynów. Preparations for painting took over two years. The most important stage preceding the design was the hermeneutics of the Apocalypse in order to understand the message of the book and choose the most important fragments for a coherent visualization. The artists' guide was the Biblical scholar, Prof. Artur Malina, a staff member at the University of Silesia in Katowice. The starting point for the analysis of the text was a departure from the adjective "apocalyptic", which has been popularly understood as meaning the end of the world, the annihilation of humanity, something horrific and catastrophic. The Apocalypse is not only the title of the book. The Greek term "apokalypsis" corresponds to the English noun "Revelation". It also means a literary genre whose properties should be taken into account in the interpretation of such texts. The last book of Scripture should also be read while bearing in mind the perspective of the vision of the new city included in the Book of Ezekiel (Ezek. 40–44), as well as in the context of some fragments of the Book of Isaiah (e.g. Is. 6)¹⁴.

In the paintings by Piech and Kalarus – in accordance with the theological interpretation of the Apocalypse – the most important event, depicted on the central wall of the crypt, is the coming of the New Jerusalem, the permanent and eternal rule of God (Rev. 21–22). Its appearance is the fulfilment of the history of salvation. The presence of these symbols in the burial

czewieniach, błękitach, żółcieniach, fioletach i biele. Wykonana w podobnej konwencji, równie barwna, droga krzyżowa sprawia wrażenie niecodziennej i odmiennej od tradycyjnych przedstawień. Jak wyznają sami artyści, historia Męki Pańskiej jest dla nich tematem, który przywołuje dwa tysiące lat doświadczeń¹². W cyklu dominuje twarz Chrystusa, Matki Boskiej, płaczących kobiet, Cyrenejczyka. W trakcie powstawania przedstawień artyści przyjęli zasadę fotograficznego kadrowania. Użycie formuły cięcia, swoistej stop-klatki, pozwoliło na paradoksalne wydobywanie na pierwszy plan motywów niekoniecznie najważniejszych. Zamyśl kompozycyjny zmusza oglądającego do zgłębiania kolejnych planów¹³.

Zaproszenie artystów do wykonania polichromii w krypcie grobowej biskupów katowickich oznaczało zgodę inwestora na konkretną formę zaproponowaną przez katowickich twórców wcześniej w Tychach i Brynowie. Przygotowania do malowania trwały ponad dwa lata. Najważniejszym etapem poprzedzającym projektowanie była hermeneutyka Apokalipsy w celu zrozumienia przesłania księgi i wybrania najważniejszych fragmentów do spójnej wizualizacji. Przewodnikiem artystów był bibliista ks. prof. Artur Malina, pracownik naukowy Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Za punkt wyjścia analizy tekstu przyjęto odejście od utrwalonej w powszechnej świadomości konotacji przymiotnika *apokaliptyczny*, rozumianego jako wieszczący koniec świata, zagładę ludzkości, budzący grozę, katastroficzny. Apokalipsa to nie tylko tytuł księgi. Greckiemu terminowi *apokalypsis* odpowiada polski rzeczownik *objawienie*. Oznacza on też gatunek literacki, którego właściwości należy uwzględnić w interpretacji tego typu tekstów. Ostatnią księgę Pisma Świętego należy ponadto odczytywać w perspektywie wizji nowego miasta zawartej w Księdze proroka Ezechiela (Ez 40–44), a także w kontekście niektórych fragmentów Księgi proroka Izajasza (np. Iz 6)¹⁴.

W przedstawieniu Piech i Kalarusa – zgodnie z wykładnią teologiczną Apokalipsy – najważniejszym wydarzeniem, zobrazowanym na centralnej ścianie krypty, jest nadejście Nowego Jeruzalem, trwałego i wiecznego panowania Boga (Ap 21–22). Jego pojawienie się stanowi wypełnienie dziejów zbawienia. Obecność tej symboliki w krypcie grobowej jest bardzo wymowna, a nawet w pełni zgodna z jej znaczeniem w Apokalipsie. Księga ta bowiem wskazuje, że Nowe Jeruzalem schodzi z nieba – zstępuje od Boga. Ten sposób ukazania się Miasta Świętego oznacza, że obecność Boga sięga nawet do przestrzeni, które mogłyby wydawać się wyjęte spod Jego panowania, na za-

¹² MR, op. cit., p. 27.

¹³ Musialik, Styrna-Bartkiewicz, op. cit., pp. 6–11.

¹⁴ *Krypta grobowa biskupów katowickich [The Burial Crypt of the Katowice Bishops]*, eds. Ł. Gawel et al., text A. Malina, Katowice 2018, p. 40.

¹² MR 2003, jak przyp. 4, s. 27.

¹³ Musialik, Styrna-Bartkiewicz 2003, jak przyp. 4, s. 6–11.

¹⁴ *Krypta grobowa biskupów katowickich*, red. Ł. Gawel i in., tekst A. Malina, Katowice 2018, s. 40.



3. Inskrypcja: *On będzie Bogiem z nimi*, Krypta grobowa w katedrze katowickiej, fot. H. Przondziono

3. Inscription: *God himself will be with them*. The tomb crypt in the Katowice Cathedral, photo: H. Przondziono



4. Inskrypcja: *Będą oglądać oblicze Jego*, Krypta grobowa w katedrze katowickiej, fot. H. Przondziono

4. Inscription: *They shall see his face*. The tomb crypt in the Katowice Cathedral, photo: H. Przondziono

wsze pogrążone w nieprzeniknionych mrokach śmierci i zanurzone w przemijalności stworzeń. Królowanie Boga objawia się w pełni wraz z powstaniem zmarłych. Nowe Jeruzalem ukazuje się zaraz po tym, jak „Śmierć i Otchłań wydały zmarłych, co w nich byli” (Ap 20,13). Nie trzeba trwożyć się zapowiedziami apokaliptycznych plag, gdyż ich groza przebrzmiewa wraz z dźwiękiem trąb zwiastujących dawnemu stworzeniu ostateczny koniec (Ap 15). Wierzący należą zaś do nowego stworzenia, które nie ulega zniszczeniu. O ich przeciwniku i autorze wszelkiej destrukcji aniołowie głoszą: „oskarżyciel braci naszych został strącony” (Ap 12,10). Miasto Święte pojawia się jako zaproszenie do królestwa Bożego. Wezwanie to jest skierowane do wszystkich, dlatego bramy w jego murach znajdują się ze wszystkich stron i pozostają szeroko otwarte. Aniołowie nie zamykają już dostępu do drzewa życia rodzącego owoce w obfitości. Księga Apokalipsy zawiera zdania mówiące o spełnieniu wielkich obietnic Boga. Pierwsza ogłasza Jego ostateczną relację do zbawionych: „On będzie Bogiem z nimi” (Ap 21,3 [il. 3]). Niewiasta obleczona w słońce jest znakiem jej urzeczywistnienia dla swojego potomstwa (Ap 12, 1–2). Natomiast druga obietnica zapowia-

crypt is very meaningful and even fully consistent with its meaning in the Apocalypse, for this book indicates that the New Jerusalem is coming down from heaven – descending from God. This way in which the Holy City manifests itself means that God’s presence reaches even into spaces that might seem to be removed from his reign, forever plunged in the impenetrable darkness of death and immersed in the transience of creation. The reign of God is fully revealed with the rising of the dead. The New Jerusalem appears immediately after “Death and Hades gave up the dead in them” (Rev. 20:13). There is no need to be troubled by the prophecies of apocalyptic plagues, as their horror melts away with the sound of trumpets heralding the final end of the old creation (Rev. 15). The faithful, on the other hand, belong to the new creation, which is not destroyed. The angels’ message about their adversary and the author of all destruction is: “Now the salvation and the power and the kingdom of our God and the authority of his Christ have come, for the accuser of our brethren has been thrown down” (Rev. 12:10). The Holy City appears as an invitation to the kingdom of God. This invitation is addressed to everyone, so the gates within its walls are on all sides and remain



5. Inskrypcja: *Czas jest bliski*, Krypta grobowa w katedrze katowickiej, fot. H. Przondziono

5. Inscription: *The time is near*. The tomb crypt in the Katowice Cathedral, photo: H. Przondziono

wide open. The angels no longer close access to the tree of life bearing fruit in abundance. The Book of Revelation includes statements about the fulfilment of God's great promises. The first one proclaims His ultimate relationship with the saved: "God himself will be with them" (Rev. 21:3, [fig. 3]). The woman clothed with the sun is the sign of how the promise is going to come true for her descendants (Rev. 12: 1–2). The second promise, in turn, announces an unchanging relationship of the saved to him: "they shall see his face" (Rev. 22: 4, [fig. 4]). The wings of the seraphim inspire longing for this fullness of time. The fulfilment of promises is not far away: "the time is near" (Rev. 1:3; 22:10, [fig. 5]).

As the background for the whole project, the artists used deeply saturated indigo colour interspersed with delicate stripes of purple combined with pink. Between both tones they used characteristic gentle colour transitions. Both indigo and purple belong to the typical colour palette of Roman Kalarus. On the central wall there is a vision of the New Jerusalem in intense light yellow tones combined with shades of orange and red [fig. 6]. The extraordinary clarity of the image refers to the dazzling glow of the

da niezmienną relację zbawionych do Niego: „Będą oglądać Jego oblicze” (Ap 22,4 [il. 4]). Skrzydła serafinów wzbudzają tęsknotę za ową pełnią czasów. Spełnienie obietnic nie jest odległe: „Czas jest bliski” (Ap 1,3; 22,10 [il. 5]).

Jako tła dla całej realizacji artyści użyli głęboko nasyconego koloru indygo przelamywanego pasowo delikatnym fioletem łączonym z różem. Między obu tonami zastosowali charakterystyczne łagodne przejścia kolorystyczne. Zarówno indygo, jak i lila należą do typowej palety barwnej Romana Kalarusa. Na centralnej ścianie powstała wizja Nowego Jeruzalem w intensywnych jasnożółtych tonacjach łączonych z odcieniami pomarańcza i czerwieni [il. 6]. Niezwykła wyrazistość wyobrażenia nawiązuje do oslepiającego blasku miasta zbudowanego z kamieni szlachetnych, jaśniejącego i czystego złota oraz przezroczystego kryształu. Całość została kompozycyjnie mocno osadzona dzięki symetrycznej geometryzacji przedstawienia. U jej podstaw leży forma kwadratu symbolizującego nie tylko doskonałość, ale też i stabilność. Kwadratowa podstawa miasta została opisana w księdze Apokalipsy (Ap 21,16). Na geometryczne traktowanie przedstawienia wpłynęły również wymia-



6. *Nowe Jeruzalem*, Krypta grobowa w katedrze katowickiej, fot. H. Przondziono.

6. *New Jerusalem*, the tomb crypt in the Katowice Cathedral, photo: H. Przondziono

7. *Nowe Jeruzalem*, fragment centralny, Krypta grobowa w katedrze katowickiej, fot. H. Przondziono

7. *New Jerusalem*, the central fragment, the tomb crypt in the Katowice Cathedral, photo: H. Przondziono



ry Nowego Jeruzalem podane w Księdze Ezechiela (Ez 40n). Autor Apokalipsy porównuje źródło światła miasta do kamienia drogiego, jakby do jaspisu o przejrzystości kryształu (Ap 21,11), dodając również, że to chwała Boga je oświetliła (Ap 21,23). Biorąc pod uwagę porównanie do kamienia, autorzy polichromii konsekwentnie chwałę Bożą wpisali w formę zgeometryzowaną o kształcie czworokątnego ostrosłupa. Poniżej tak ukazanej chwały Bożej został przedstawiony tron Boga i Baranka w postaci ściętego ostrosłupa przystającego do podstawy figury chwały Bożej. Ostatecznie wizja Nowego Jeruzalem została zamknięta w formie kwadratu, którego jeden z wierzchołków dochodzi do dolnej krawędzi ściany, z kolei przeciwny wierzchołek zasłonięty został figurą chwały Bożej. Przeciwny wierzchołki wyznaczają oś symetrii dzielącą miasto na dwie identyczne części. Jasność kompozycji miasta przechodzi w otulający je liliowy kolor, łagodnie zatracający się w ciemnym błękitcie. Stożek chwały Bożej został z każdej strony pokryty oczami. Wbrew wizualnej zbieżności nie stanowi to nawiązania do tzw. oka opatrności. Potraktowana nowatorsko pod względem ikonograficznym forma wywodzi się z opisu cherubinów w Księdze Ezechiela (Ez 10,12), w opisie której skrzydła istot duchowych zostały pokryte z każdej strony oczami symbolizującymi rolę strażników Najwyższego.

city built of precious stones, bright and pure gold and transparent crystal. The whole composition feels solidly grounded thanks to the symmetrical geometry of the representation. It is based on the shape of a square, symbolizing not only perfection, but also stability. The square base of the city is described in the book of the Apocalypse (Rev. 21:16). The geometrical treatment of the representation was also influenced by the dimensions of the New Jerusalem given in the Book of Ezekiel (Ezek. 40n). The author of the Apocalypse compares the city's source of light to a precious stone, as if it were a jasper clear as crystal (Rev. 21:11), also adding that it was the glory of God that illuminated it (Rev. 21:23). Taking into account the comparison to stone, the authors of the murals consistently inscribed the glory of God into the geometric form of a square pyramid. Below the glory of God shown in this way, the throne of God and the Lamb are presented in the form of a truncated pyramid which adjoins the base of the divine glory figure. The final vision of the New Jerusalem was enclosed in the form of a square, one of whose vertices reaches the lower edge of the wall, while the opposite vertex is covered with the figure of God's glory. The opposite vertices define the axis of symmetry dividing the city into two identical parts. The bright colours of the city dissolves into a lilac colour that



8. *Wizja aniołów na ścianie wschodniej*, Krypta grobowa w katedrze katowickiej, fot. H. Przondziono

8. *The Vision of Angels* on the eastern wall, the tomb crypt in the Katowice Cathedral, photo: H. Przondziono.



9. *Wizja aniołów na ścianie zachodniej*, Krypta grobowa w katedrze katowickiej, fot. H. Przondziono

9. *The Vision of Angels* on the western wall, the tomb crypt in the Katowice Cathedral, photo: H. Przondziono

gently fades into deep blue. The cone of God's glory is covered with eyes on each side. Despite the apparent similarity, it is not a reference to the so-called eye of Providence. The iconographically innovative form is derived from the depiction of cherubs in the Book of Ezekiel (Ezek. 10:12) which describes the wings of spiritual beings as covered on each side with eyes symbolizing their role of guardians to the Supreme.

In order to obtain the depth of the image, the creators, when showing city architecture, did not use the convergent (earthly) perspective or the inverse perspective, as is sometimes the case with icons. The artists' vision is an original model intended to suggest the heavenly dimension of the city. The rejection of the traditional way of form construction underlines the divinity of vision. It is also helped by the changeable focus of individual planes used as a substitute for the play of light and shadow not present in the city, which is itself a source of inner light¹⁵ [fig. 7].

The remaining images on the walls of the burial crypt refer to the dramatic events preceding the final victory of God. The picture of New Jerusalem follows the vision of seven angels (four and three on opposite walls, [fig. 8, 9]) standing before God and holding trumpets. The trumpets are not musical instruments, but like signal horns they herald dramatic events. The

¹⁵ *Krypta grobowa...*, 2018, as in footnote 14, p. 11.

Dla uzyskania głębi obrazu twórcy, ukazując architekturę miejską, nie posłużyli się perspektywą zbieżną (ziemską) ani też perspektywą odwróconą, jak bywa w przypadku ikon. Wizja artystów jest modelem oryginalnym mającym sugerować niebański wymiar miasta. Odrzucenie tradycyjnego sposobu budowania form podkreśla boskość wizji. Służy temu także zmienna ostrość poszczególnych planów zastosowana jako zamiennik gry światła i cienia niewystępującego w mieście, które samo jest źródłem światła wewnętrznego¹⁵ [il. 7].

Pozostałe przedstawienia na ścianach krypty grobowej nawiązują do dramatycznych wydarzeń uprzednich względem ostatecznego zwycięstwa Boga. Obraz Nowego Jeruzalem poprzedzony został wizją siedmiu aniołów (czterech i trzech na przeciwległych ścianach [il. 8, 9]) stojących przed Bogiem i trzymających trąby. Trąby nie są instrumentami muzycznymi, lecz tak jak rogi sygnałowe zapowiadają dramatyczne wydarzenia. Kompozycja aniołów została potraktowana kolorystycznie w sposób najbardziej wyrazisty, przy użyciu niezwykle intensywnych akcentów barwnych i ostrych kontrastów tonów. Rozkład plam barwnych jest symetryczny: w ciemnoniebieskiej strefie ścian wycięte zostały w kolorze lila partie tułowia aniołów, zaś ich okryte szatami nogi, zdefiniowa-

¹⁵ *Krypta grobowa...*, 2018, jak przyp. 14, s. 11.



10. *Archanioł Michał*, Krypta grobowa w katedrze katowickiej, fot. H. Przondziono

10. *Archangel Michael*, the tomb crypt in the Katowice Cathedral, photo: H. Przondziono



11. *Niewiasta Apokaliptyczna*, Krypta grobowa w katedrze katowickiej, fot. H. Przondziono

11. *The Apocalyptic Woman*, the tomb crypt in the Katowice Cathedral, photo: H. Przondziono

ne w ciemnym błękicie, wchodzą w fioletowo-różowe dolne części ścian. Grupy aniołów ujęte zostały w kłamry stref nasyconych kolorem żółtym i czerwienią. Ikonograficznie w górnej części wpisują się one w aureole i skrzydła aniołów, w dolnej – w żar wychodzący z trąb i wizje kataklizmów. Cała kompozycja z aniołami jest lekko poruszona. Ruch wyznacza wygięcie ciał aniołów oraz rozchodzące się we wszystkich kierunkach barwne, pofalowane kreski obrazujące rozchodzenie się dźwięku.

Przecięcie osi krypty, wyznaczone przez rozkład otworów drzwiowych, zostało miękko ograniczone czterema ścianami zbudowanymi na rzucie ćwierćokręgu. Na odpowiadających sobie ścianach, wzdłuż głównej osi, artyści wykreowali komplementarne przedstawienia figuralne. Pierwsza para ukazuje zwycięskiego Archanioła Michała [il. 10] oraz Niewiastę Apokaliptyczną [il. 11], druga – dwie postaci serafinów [il. 12, 13]. Całość programu ikonograficznego zamykają trzy cytaty z księgi Apokalipsy: „On

composition of the angels was treated in the most expressive way, using extremely intense accents of colour and sharp tonal contrasts. The distribution of colour patches is symmetrical: lilac-coloured angels' trunks stand out against the dark blue section of the walls, while their robed legs, defined in dark blue, enter the purple-pink lower parts of the walls. Groups of angels are bracketed by the areas saturated with yellow and red. Iconographically, in the upper part these areas are formed by the halos and wings of the angels, in the lower part – by the heat coming out of the trumpets and visions of cataclysms. The whole composition with angels is slightly agitated. The movement is marked by the bend of the angels' bodies and the colourful, wavy lines signifying sound spreading in all directions.

The intersection of the axis of the crypt, determined by the distribution of door openings, is somewhat limited by four walls built on the plan of a quarter-circle. On the corresponding walls along the main axis, the artists created complementary fig-



12. *Serfin* na ścianie wschodniej, Krypta grobowa w katedrze katowickiej, fot. H. Przondziono

12. *The Seraphim* on the eastern wall, the tomb crypt in the Katowice Cathedral, photo: H. Przondziono



13. *Serfin* na ścianie zachodniej, Krypta grobowa w katedrze katowickiej, fot. H. Przondziono

13. *The Seraphim* on the western wall, the tomb crypt in the Katowice Cathedral, photo: H. Przondziono

ural representations. The first pair shows the victorious Archangel Michael [fig. 10] and the Apocalyptic Woman [fig. 11], the second pair shows two seraphim figures [fig. 12, 13]. The whole iconographic programme is completed by three quotations from the Book of Revelation: “God himself will be with them” and “They shall see his face”, and over the entrance to the crypt – “The time is near”. The location of the inscriptions opposite the vision of New Jerusalem is its verbal equivalent.

The murals in the burial crypt of the Katowice bishops are one of most important examples of contemporary monumental painting in sacred space in Poland. The work is characterized by a modern approach to the subject. First of all, the content of the book of Revelation was read in a way that is hermeneutically correct: the main emphasis was put on the final victory of God, while the images of cataclysms, battles and beasts were treated summarily, in keeping with their temporality. The presented iconographic pro-

będzie Bogiem z nimi” i „Będą oglądać Jego oblicze” oraz nad wejściem do krypty – „Czas jest bliski”. Usytuowanie napisów naprzeciwko wizji Nowego Jerozolim stanowi jej słowny ekwiwalent.

Polichromia w krypcie grobowej biskupów katowickich należy do ważnych przykładów współczesnego malarstwa monumentalnego w przestrzeni sakralnej w Polsce. Realizację charakteryzuje nowoczesne podejście do tematu. Przede wszystkim treść księgi Apokalipsy została hermeneutycznie poprawnie odczytana: zasadniczy akcent został położony na ostateczne zwycięstwo Boga, z kolei wyobrażenia kataklizmów, walk i bestii potraktowano skrótowo zgodnie z ich temporalnością. Przedstawiony program ikonograficzny różni się w sposób zasadniczy od większości znanych współczesnych cykli ilustrujących ostatnią księgę Pisma Świętego, których autorzy koncentrowali się na dramatycznych i budzących grozę wydarzeniach opisanych przez św. Jana, często interpretowanych w nawiązaniu do współczesnych

wydarzeń¹⁶. Apokaliptyka została w wielu realizacjach wręcz oderwana od biblijnej konotacji¹⁷. Jak zauważa Renata Rogozińska, interpretacje Apokalipsy mogą prowadzić na manowce, służąc mesjanizacji albo przeciwnie – bestializacji naszych czasów¹⁸. Dla komparastyki można przywołać współczesne próby wizualnej interpretacji wizji natchnionego autora. W dwóch znanych cyklach Apokalipsy Grzegorz Bednarski próbował wznieść się na poziom transhistoryczności i ponadhistoryczności, mimo że w jego pracach można odczytać aluzje do współczesności, niekiedy nawet do biografii autora¹⁹. Bednarski przede wszystkim jednak stworzył nowatorskie, pełne ekstatycznej ekspresji kolaże, które stanowią nie tyle subiektywny komentarz do biblijnego tekstu, ile próbę powrotu do tego, „co jest napisane”. Każdy z cykli składa się z 22 obrazów ilustrujących kolejne rozdziały Apokalipsy. Z autorem zmierzamy także do kresu czytelnej narracji, w której konkret i dosłowność sąsiadują z symbolem. Widzimy zatem nieruchome, a poruszające obrazy pełne namiętności, entuzjazmu graniczącego z naiwnością, czasami patosu charakterystycznego dla spraw ostatecznych. Nie jest to tylko prorocтво końca, banalna opowieść o katastrofie czy bezmyślnej zagładzie, lecz iluminowana interpretacja znaków czasu, światowych kryzysów, osobistych udręk, trudów i upadków²⁰. W dwóch realizacjach Jana Lebensteina (witraże do kaplicy prowadzonego przez oo. pallotyńców ośrodka Centre du Dialogue w Paryżu oraz ilustracje książkowe²¹) autor również koncentruje się na ilustracji kolejnych fragmentów ostatniej księgi Biblii. Obraz końca świata artysta zobaczył jednak za każdym razem nieco inaczej: w jednym przypadku (ilustracje książkowe) – kreując wizję bardziej ponurą, podkreślającą grozę i cierpienia związane z czasami ostatecznymi; w drugim (kompozycja witrazowa) – tworząc obraz monumentalny i podniosły, eksponujący przede wszystkim kategorię niezwykłości, a przez hieratyczność ujęcia – także wieczności. Można uznać, że w ilustracjach do Miłoszowej Apokalipsy malarz widział zagładę rozgrywającą się na ziemi. W pary-

gramme is fundamentally different from most of the known contemporary cycles illustrating the last book of Scripture, whose authors focused on the dramatic and terrifying events described by St John, often interpreted in relation to contemporary events¹⁶. In many works the Apocalypse has been quite disconnected from its biblical connotation¹⁷. As Renata Rogozińska notes, the interpretations of the Apocalypse may lead one astray, serving the messianization or, conversely, the bestialization of our times¹⁸. For the sake of comparison, one can recall contemporary attempts to interpret visually the vision of the inspired author. In two well-known cycles of the Apocalypse, Grzegorz Bednarski tried to rise to the level of trans-historicity and supra-historicity, in spite of the fact that his works contain allusions to the contemporary times, and occasionally even to the author's biography¹⁹. Above all, however, Bednarski created innovative collages, full of ecstatic expression, which are not so much a subjective comment on the biblical text, but an attempt to return to the words on the page. Each series contains 22 pictures illustrating subsequent chapters of the Apocalypse. With the author we also reach the end of a legible narrative in which the concrete and literal are next to the symbol. Thus, we see motionless and moving images full of passion, enthusiasm bordering on naivety, and sometimes pathos characteristic of final issues. This is not only the prophecy of the end, a banal tale of catastrophe or thoughtless annihilation, but an illuminated interpretation of the signs of the times, world crises, personal anguish, hardships and downfalls²⁰. In two projects by Jan Lebenstein (stained-glass windows to the chapel in the Centre du Dialogue in Paris run by Pallottines and book illustrations²¹) the author also focuses on illustrating successive passages from the last book of the Bible. However, each time the artist portrayed the end of the world in a slightly different way: in one case (book illustrations) – creating

¹⁶ Czesław Miłosz widział w opisach zawartych w Apokalipsie św. Jana obrazy korespondujące z doświadczeniami konfliktów zbrojnych XX wieku. Pisał: „Niezwyczajna przepowiednia zniszczenia królowej miast przez ogień posługuje się wizją jakby następstw bomby atomowej”, i dalej: „czyż nie przypominają czołgów te niepodobne do niczego owady”, zob. idem, *Przedmowa* [w:] *Apokalipsa*, przeł. C. Miłosz, Kraków 1998, s. 8–9.

¹⁷ „Mówi się wiele o apokaliptyce naszych czasów, pisze reportaże z krajów Apokalipsy, o literaturze i sztuce spod jej znaku”, J.S. Pasierb, *Gałęzie i liście*, Poznań 1985, s. 76.

¹⁸ R. Rogozińska, *Apokalipsa według Grzegorza Bednarskiego. Eskalacja zła czy orędzie nadziei?*, „Sacrum et Decorum” 3, 2010, s. 98.

¹⁹ Ibidem, s. 99.

²⁰ M. Pastwa, http://www.zacheta.lublin.pl/infobiz_server.php?mod=2&nid=87

²¹ *Apokalipsa*, przeł. C. Miłosz, jak przyp. 16.

¹⁶ Czesław Miłosz saw in the descriptions presented in the Revelation of St. John images corresponding to the experiences of the armed conflicts of the 20th century. He wrote: “The unusual prophecy of destroying the queen of cities by fire uses a vision similar to the consequences of an atomic bomb”, and further on, “all these insects which are unlike anything, don't they resemble tanks?”, Cf. idem, *Przedmowa* [Preface] [in:] *Apokalipsa* [Apocalypse], transl. C. Miłosz, Kraków 1998, pp. 8–9.

¹⁷ “Much is said about the Apocalyptic of our times, reportages are written about the countries of the Apocalypse, about literature and art made under its sign”. J.S. Pasierb, *Gałęzie i liście* [Branches and Leaves], Poznań 1985, p. 76.

¹⁸ Eadem, *Apokalipsa według Grzegorza Bednarskiego. Eskalacja zła czy orędzie nadziei?* [The Apocalypse according to Grzegorz Bednarski. Escalation of evil or a message of hope?], “Sacrum et Decorum” 3: 2010, p. 98.

¹⁹ Ibid., p. 99.

²⁰ M. Pastwa, http://www.zacheta.lublin.pl/infobiz_server.php?mod=2&nid=87

²¹ *Apokalipsa*, transl. C. Miłosz, as in footnote 16.

a gloomier vision, emphasizing the horror and suffering associated with the end of times; in the other case (stained-glass composition) – creating a monumental and elevated image, emphasizing above all the category of uniqueness, and through the hieratic approach – also eternity. One can conclude that in the illustrations to the translation of Apocalypse by Miłosz the painter saw the extermination taking place on earth, while in the Parisian stained-glass window he saw it high up in the sky as a series of cosmic signs²².

From the perspective of the artistic interpretations of the Apocalypse, the work in the burial crypt of the Katowice bishops radically departs from earlier iconographic solutions. Piech and Kalarus did not introduce their own interpretation of the text, but remained faithful to the orthodox interpretation of the book. By rejecting the traditional system of illustrating the subsequent chapters, the previous visionary perspective was completely reversed. The Apocalypse of Piech and Kalarus “does not frighten us with apocalypticism”, and it indeed has no ambition to interpret contemporary cataclysms in the light of St John’s revelation. The images are above all a vision of hope, the ultimate fulfilment of man and all creation in God.

Looking for other contemporary representations of the Apocalypse which could be compared with the Katowice murals, one has to acknowledge the lack of sufficient material. Contemporary monumental paintings covering the whole of the Book of Revelation are rare. In the history of art, the image of the end of the existing world was rather connected with the representation of the Last Judgment itself (including the image of the New Jerusalem), which also had its iconographic origins in the Apocalypse, while the whole of St. John’s vision was usually reflected in the illustrations of the Bible or in individual graphic works²³, and less often in monumental paintings²⁴.

The modernity of the composition by Piech and Kalarus, while its figurative form remains rather traditional, is achieved by the use of the colour palette with primary, deeply saturated tones, and sharp colour contrasts, as well as by an innovative iconographic approach. The colouring is a consequence of earlier collaborative works by the artists. In the case of depicting the scenes of the Apocalypse it seems all the more appropriate. The illumination of New Jerusalem is a visual equivalent of the description of the city which, according to the last book of the Bible, shines

skim witrażu zaś oglądał ją wysoko na nieboskłonie jako serię kosmicznych znaków²².

W przywołanej perspektywie artystycznych interpretacji Apokalipsy realizacja w krypcie grobowej biskupów katowickich radykalnie odcina się od wcześniejszych ikonograficznych rozwiązań. Piech i Kalarus nie wprowadzali własnej interpretacji tekstu, ale pozostali wierni ortodoksyjnej wykładni księgi. Poprzez odrzucenie tradycyjnego układu ilustrowania kolejnych rozdziałów została zupełnie odwrócona dotychczasowa optyka wizji. Apokalipsa Piech i Kalarusa „nie straszy apokaliptycznością”, tym bardziej nie ma ambicji rozszyfrowywania współczesnych kataklizmów w świetle objawienia św. Jana. Obrazy są przede wszystkim wizją nadziei, ostatecznego spełnia się człowieka i całego stworzenia w Bogu.

Jeśli szukać porównania przesłania katowickiej polichromii z innymi współczesnymi przedstawieniami Apokalipsy, to pod względem formalnym należy uznać brak wystarczającego materiału porównawczego. Współczesne monumentalne rozwiązania malarskie związane z całościowym ujęciem Apokalipsy należą do rzadkości. W historii sztuki obraz końca obecnego świata sprowadzał się raczej do przedstawiania samego sądu ostatecznego (łącznie z obrazem Nowego Jeruzalem), wywodzącego się ikonograficznie również z Apokalipsy, zaś całość wizji św. Jana znajdowała odzwierciedlenie zazwyczaj w ilustracjach Biblii czy samodzielnych grafikach²³, rzadziej w malarstwie monumentalnym²⁴. O nowoczesności kompozycji Piech i Kalarusa, przy dość tradycyjnej figuracji, decyduje – obok nowatorskich rozwiązań ikonograficznych – użycie palety barw w ich podstawowych tonach o głębokim nasyceniu oraz ostrych kontrastów kolorystycznych, a także nowatorskie rozwiązania ikonograficzne. Kolorystyka stanowi konsekwencję wcześniejszych wspólnych prac artystów. W przypadku obrazowania scen Apokalipsy wydaje się tym bardziej adekwatna. Rozświetlenie Nowego Jeruzalem jest wizualnym odpowiednikiem opisu miasta, które – zgodnie z ostatnią księgą Biblii – świeci i olśniewa patrzących. Manierystyczne wręcz barwy kompozycji bardzo dobrze korespondują z pozostałymi scenami ściennego malarstwa, zwłaszcza w partiach apokaliptycznych aniołów i wizji zagłady, którą przynoszą. Podobnie jak we wcześniejszych pracach artyści wykorzystali własne doświadczenia artystyczne: Kalarus – plakacisty, Piech – graficzki. Obie postawy twórcze znajdują swe odbicie w polichromii krypty. Wyrazistość syntetycznie ujętych form i syl-

²² Joanna Bielska-Krawczyk, *Lebenstein – ilustrator. Malarz jako czytelnik, obraz jako lektura [Lebenstein – An Illustrator. The Painter as a Reader, the Image as a Reading]*, Kraków 2011, 67 n.

²³ E.g. Albrecht Dürer’s woodcuts (1497–1498) or the illustrations by Lukas Cranach the Elder for Luther’s Bible (Wartburg, 1534).

²⁴ E.g. partially at the Abbey Church in St-Savin-sur-Gartempe (Poitou, c. 1100) or at the Cattle Karlstein in the Czech Republic (c. 1360).

²² J. Bielska-Krawczyk, *Lebenstein – ilustrator. Malarz jako czytelnik, obraz jako lektura*, Kraków 2011, s. 67 n.

²³ Np. drzeworyty Albrechta Dürera (1497–1498) czy ilustracje Lukasa Cranacha Starszego do Biblii Lutera (Wartburg, 1534).

²⁴ Np. częściowo w kościele opackim w St-Savin-sur-Gartempe (Poitou, ok. 1100) czy w zamku Karlstein w Czechach (ok. 1360).

wet wywodząca się z realizacji Kalarusa została zmieczona uszczegółowieniami typowymi dla prac Piech. Jednocześnie konsekwentne stosowanie typowych dla artystów środków wyrazu artystycznego uwiarygadnia całą kompozycję. Kalarus i Piech przefiltrowują przesłanie Apokalipsy przez własne doświadczenia twórcze. Dzięki temu realizacja stanowi spójną całość, dobrze wpisującą się w architekturę modernistycznego wnętrza krypty i zachowującą względem niej właściwe proporcje.

Należy podkreślić śmiałość decyzji arcybiskupa Wiktora Skworca dotyczącą zaproszenia Joanny Piech i Romana Kalarusa do zrealizowania malarstwa ściennego w krypcie grobowej. Biskup katowicki znał twórczość – nie tylko sakralną – artystów i miał świadomość, że w projekcie malarstwa w podziemiach śląskiej katedry pozostaną wierni swojej drodze artystycznej.

Streszczenie

W krypcie grobowej biskupów katowickich, znajdującej się w podziemiach śląskiej katedry, powstała w 2017 roku polichromia inspirowana przesłaniem ostatniej księgi Pisma Świętego, Apokalipsy według św. Jana. Autorami projektu i wykonawcami są katowiccy artyści Joanna Piech i Roman Kalarus. Apokalipsa zapowiada nadejście panowania Bożego, czego symbolem jest obraz Nowego Jeruzalem rozplanowany na centralnej ścianie krypty. Pozostałe przedstawienia nawiązują do dramatycznych wydarzeń poprzedzających ostateczne zwycięstwo Boga. Polichromia jest kolejną monumentalną realizacją artystów we wnętrzach kościelnych. Podobnie jak we wcześniejszych pracach wykorzystali oni własne doświadczenia artystyczne: Piech – graficzki, Kalarus – plakacisty. Formalnie ekspresję przedstawienia niesie mocna paleta barwna. Artyści użyli barw w ich podstawowych tonach o głębokim nasyceniu. Siłę wyrazu wzmacniają wręcz agresywne kontrasty kolorystyczne. Niewątpliwie katowicka polichromia stanowi ważny przykład współczesnego malarstwa ściennego w przestrzeni kościelnej.

Słowa kluczowe: polichromia, krypta, malarstwo ścienne, barwa, apokalipsa, Jeruzalem

ks. dr Leszek Makówka
Muzeum Archidiecezjalne w Katowicach
adres do korespondencji:
skr. poczt. 206, 40–950 Katowice
tel. +48 519 546 099
e-mail: lmakowka@op.pl

and dazzles viewers. The mannerist hues of the composition correspond very well to other scenes painted on the walls, especially in the apocalyptic scenes of angels and the vision of doom they bring. As in their earlier works, the artists used their own artistic experience: Kalarus – as a poster artist, Piech – as a graphic artist. Both creative attitudes are reflected in the murals in the crypt. The expressiveness of synthetically presented forms and silhouettes derived from Kalarus' work was softened with details typical of works by Piech. At the same time, the consistent use of means of artistic expression typical of the artists lends credibility to the whole composition. Kalarus and Piech filter the message of the Apocalypse through their own creative experiences. Thanks to this, the realization constitutes a coherent whole, perfectly fitting into the architecture of the modernist interior of the crypt and maintaining proper proportions in relation to it.

It is worth stressing the bravery of Archbishop Wiktor Skworec's decision to invite Joanna Piech and Roman Kalarus to create wall paintings in the burial crypt. The Bishop of Katowice knew the works of those artists, not only the religious ones, and was aware that in the project of paintings in the vaults of the Silesian cathedral they would remain faithful to their artistic creed.

Abstract

The burial crypt of the bishops of Katowice located in the vaults of the Silesian Cathedral was decorated in 2017 with murals inspired by the message of the final book of Holy Scripture, the Apocalypse of John. The authors of the project and its executors are the Katowice artists Joanna Piech and Roman Kalarus. The Apocalypse heralds the coming of God's reign, symbolised by the image of the New Jerusalem laid out on the central wall of the crypt. Other representations refer to the dramatic events preceding the final victory of God. The mural is another monumental project by those artists for church interiors. As in their earlier works, they used their own artistic experience: Piech – as a graphic artist, Kalarus – as a poster artist. Formally, the expression of the representation is conveyed through a strong colour palette. The artists used primary colours with deep saturation. The power of expression is strengthened by downright aggressive colour contrasts. Undoubtedly, the Katowice murals are an important example of contemporary wall painting in church space.

Key words: murals, crypt, wall painting, colour, Apocalypse, Jerusalem

Translated by Monika Mazurek

Bibliografia / Bibliography

Materiały archiwalne:

Archiwum Komisji Architektury i Sztuki Sakralnej w Katowicach (=AKAiSSAKat.), pismo nr LK II-37/1996, *Opinia projektu polichromii krypty grobowej biskupów katowickich autorstwa J. Piech i E. Sidorowicz* (10 V 1996).

Źródła publikowane:

Lutherbibel, Wartburg 1934.

Opracowania:

Bielska-Krawczyk J., *Lebenstein – ilustrator. Malarz jako czytelnik, obraz jako lektura*, Kraków 2011.

Krypta grobowa biskupów katowickich, red. Ł. Gawęł i in., tekst A. Malina, Katowice 2018.

Makówka L., *Sztuka sakralna na Górnym Śląsku w II połowie XX wieku. Malarstwo i rzeźba*, Katowice 2008.

Miłosz C., *Przedmowa* [w:] *Apokalipsa*, przeł. C. Miłosz, Kraków 1998.

Pasierb J.S., *Galęzie i liście*, Poznań 1985.

Rogozińska R., *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002.

Stacje Drogi Krzyżowej. Panaфіa św. Michała, świątynia pw. Matki Kościoła-Niepokalanej Jutrzenki Wolności, red. A. Romaniuk, teksty W. Kolorz, J. Piech, R. Kalarus, Katowice 2002.

Katalogi wystaw:

Kalarus, katalog wystawy, Galeria Środowisk Twórczych w Bielskim Centrum Kultury w Bielsku-Białej (1997), red. P. Czadankiewicz, tekst M. Charyło, Bielsko-Biała 1997.

Kalarus. Plakat, katalog wystawy, Galeria Centrum w Katowicach, 1996, red. R. Kalarus, tekst Z. Schubert, Katowice 1996.

Artykuł w czasopiśmie lub w gazecie:

Czerner-Wieczorek K., Światło nadziei, „Gość Niedzielny” 6, 1992, nr 47, s. 16.

Makówka L., *Plastyka współczesnych przedstawień Drogi krzyżowej. Wybrane realizacje w kościołach archidiecezji katowickiej w II połowie XX wieku*, „Liturgia Sacra” 9, 2003, nr 2, s. 451–480.

MR, *Tłumem jesteśmy my*, „Gość Niedzielny” 80, 2003, nr 14, s. 27.

Musiałik M., Styrna-Bartkiewicz K., *Znak naszych czasów (Kościół Matki Kościoła Niepokalanej Jutrzenki Wolności w Katowicach)*, „Sztuka Sakralna” 2, 2003, nr 3, s. 6–11.

Rogozińska R., *Apokalipsa według Grzegorza Bednarskiego. Eskalacja zła czy orędzie nadziei?*, „Sacrum et Decorum” 3, 2010, s. 95–114.

W sztuce nie ma pewników. Rozmowa z Romanem Kalarusem, rozmawiała T. Semik, „Opcje” 1, 1993, nr 2, s. 102–104.

Strony internetowe:

Pastwa M., http://www.zacheta.lublin.pl/infobiz_server.php?mod=2&nid=87 (dostęp 1 IX 2018).

Profesor Roman Kalarus, <http://www.xlo.pl/gazetka/archiwum/7/index.html> (dostęp 1 IX 2018).

ks. Ryszard Knapiński

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Ikonografia doktrynalna
neoromańskiej bazyliki –
kościół uniwersyteckiego –
pod wezwaniem Najświętszego
Serca Pana Jezusa w Lugano,
w kantonie Ticino w Szwajcarii

Kamień węgielny pod budowę kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Lugano, w kantonie Ticino, położył biskup Aurelio Bacciarini 17 kwietnia 1922 roku. Również on dokonał poświęcenia budowli 6 listopada 1927 roku, co uwiecznia data na posadzce przy kropielnicy, w północnej kruchcie kościoła – A.D. MCMXXVIII¹. Konsekracja kościoła odbyła się 25 czerwca 1937 roku, a konsekratorem był biskup Angelo Jelmini. Grobowce obydwu tych biskupów znajdują się w krypcie kościoła, wyposażonej dopiero w latach 1960–1970.

W zamierzeniach inwestora obiekt ten miał się stać sanktuarium kultu Najświętszego Serca Jezusa w diecezji Lugano, co podkreśla dedykacja wyryta w kamieniu na fasadzie: *SACRO CORDI JESU* [Najświęszemu Sercu Jezusa]. O wysokiej randze kościoła świadczy umieszczona w północnym przedsionku marmurowa tablica. Informuje ona, że wszyscy wierni, którzy go nawiedzą, po spełnieniu określonych warunków mogą uzyskać te same odpusty i dostąpić takich samych łask, jak gdyby przekroczyli próg czcigodnej bazyliki patriarchalnej Świętego Piotra na Watykanie, co zagwarantowała jej kapituła 30 kwietnia 1936 roku. Ten związek z bazyliką Piotrową symbolicznie wyraża herb Watykanu umieszczony u szczytu przedsionka nad głównym wejściem do kościoła, któremu 16 października 1952 roku papież Pius XII nadał prestiżowy tytuł bazyliki mniejszej².

¹ Nie badałem, skąd się wzięła rozbieżność dat na tablicy i w późniejszych publikacjach.

² Pewnych informacji o historii budowy oraz o programie ikonograficznym dostarcza okolicznościowa publikacja wydana z okazji zakończenia prac malarskich i wyposażenia bazyliki: *La Basilica del Sacro Cuore Lugano. Santuario diocesano. Guida storico – artistica e religiosa*, edizione curada dal Emilio Cattori e Gastone Cambin, Lugano 1957.

Rev. Prof. Ryszard Knapiński

John Paul II Catholic University of Lublin

Doctrinal iconography of
a neo-Romanesque basilica:
the University Church of the
Sacred Heart of Jesus
in Lugano, in the canton
of Ticino, Switzerland

The foundation stone for the construction of the Church of the Sacred Heart of Jesus in Lugano, in the canton of Ticino, was laid by Bishop Aurelio Bacciarini on 17th April 1922. He also blessed the building on 6th November 1927, which is commemorated by the date on the floor next to the stoup in the north porch of the church: AD MCMXXVIII¹. The consecration of the church was held on 25th June 1937, and Bishop Angelo Jelmini was the consecrator. The tombs of both of these bishops are in the church crypt, which was not decorated until the years 1960–1970.

The investor intended the building to become a sanctuary of the cult of the Sacred Heart of Jesus in the diocese of Lugano, which is emphasized by the dedication carved in stone on the facade: *SACRO CORDI JESU* [To the Sacred Heart of Jesus]. A marble plaque in the northern vestibule testifies to the high rank of the church. The plaque contains the information that all the faithful who visit the church can, under certain conditions, gain the same indulgences and receive the same graces as for crossing the threshold into the venerable Papal Basilica of St. Peter in the Vatican, as guaranteed by the Basilica's Chapter on April 30, 1936. The connection with St. Peter's Basilica is symbolically expressed by the Vatican coat of arms located at the top of the vestibule above the main entrance to the church, which, on 16th October 1952, was granted the prestigious title of a Minor Basilica² by Pope Pius XII.

This neo-Romanesque building [fig. 1], corresponding to the architecture of Lombardy churches,

¹ I have not traced the origin of the divergence between the date on the plaque and in later publications.

² Reliable information on the construction history and the iconographic programme is provided by the commemorative pub-



1. Kościół Najświętszego Serca Pana Jezusa w Lugano, 1922–1928, arch. Enea Tallone, Silvio Soldati, fot. ks. R. Knapieński

1. The Basilica of the Sacred Heart of Jesus in Lugano, 1922–1928, architects Enea Tallone, Silvio Soldati. Photo by the Rev. Ryszard Knapieński

is the work of two architects: Enea Tallone (1876–1937) and Silvio Soldati (1886–1930). The three-nave church is built on the plan of a cross and corresponds to the construction of a Latin basilica. Above the intersection of the nave and the transept, there is a dome on an octagonal tambour. It is crowned with a cross on a cupola. The nave and the two arms of the transept are topped with a barrel vault while the aisles have cross vaults.

The entire interior is covered with frescoes created by Vittorio Trainini, an Italian painter from Brescia [fig. 2, 2a]. The artist was born in Mompiano near Brescia on 6th March 1888. He was self-taught, and he learned the basic experience in the craft of painting by learning from his uncle Giuseppe, while working with him on scaffolding³. On the death of his

lication issued on the completion of the basilica's painting and furnishing: *La Basilica del Sacro Cuore Lugano. Santuario diocesano. Guida storico – artistica e religiosa, edizione curada dal Emilio Cattori e Gastone Cambin, Lugano 1957.*

³ Years later, Vittorio's son Gianluigi Trainini was his apprentice.

Ta neoromańska budowla [il. 1], nawiązująca do architektury lombardzkich kościołów, jest dziełem dwóch architektów: Enei Tallonego (1876–1937) i Silvia Soldatiego (1886–1930). Trójnawowy kościół zbudowany jest na planie krzyża i nawiązuje do konstrukcji bazyliki łacińskiej. Nad skrzyżowaniem nawy środkowej z transeptem wznosi się kopuła na ośmiobocznym tamburze. Wieńczy ją krzyż na latarni. Nawa środkowa i obydwie ramiona transeptu są pokryte sklepieniem kolebkowym, w nawach bocznych zastosowano sklepienia krzyżowe.

Całe wnętrze pokrywają freski autorstwa pochodzącego z Brescii włoskiego malarza, Vittoria Traininiego [il. 2, 2a]. Artysta urodził się w Mompiano koło Brescii 6 marca 1888 roku. Był samoukiem, a pierwsze doświadczenia w malarskim rzemiośle zdobywał u swojego wuja Giuseppe, pracując razem z nim na rusztowaniach³. Vittorio po śmierci wuja odziedziczył jego warsztat malarski. Był bardzo uzdolniony i głodny wrażeń estetycznych, dlatego chęt-

³ Po latach, u Vittoria terminował jego syn Gianluigi Trainini.



2. Vittorio Trainini, *Autoportret*, 1940, własność prywatna, fot. Gianluigi Trainini

2. Vittorio Trainini, *Self-Portrait*, 1940, in private ownership. Photo by Gianluigi Trainini



2A. Gianluigi Trainini, *syn Vittoria*, 2015, fot. archiwum prywatne rodziny Traininich

2A. Gianluigi Trainini, *Vittorio's son*, 2015, photo from the private archive of the Trainini family

nie odbywał podróże, zwiedzając zabytki i poznając dzieła wielkich mistrzów. Wykonywał także kopie ich obrazów. Owocny okazał się jego pobyt w Rzymie, gdzie zaprzyjaźnił się z innymi malarzami (Spadinim, Careną, Zanellim, Bargelinim i innymi)⁴.

Po ukończeniu prowincjonalnej szkoły rysunku w Brescii, rozpoczął już własną działalność jako malarz freskant. Początkiem jego samodzielnej drogi było zwycięstwo w konkursie na pawilon wystawowy, ukazujący dorobek miasta Brescii na wystawie światowej w Rzymie w 1910 roku. Poza obiektami kościelnymi dekorował wiele rezydencji i budynków użyteczności publicznej, jak na przykład Camera di Commercio w Mantui (1913). Wraz z prałatem Giuseppe Polvarą był założycielem Scuola d'Arte Sacra Beato Angelico w Mediolanie, powstałej w 1921 roku, i przez kolejne lata pracował tam jako nauczyciel, prowadząc klasę malarstwa. Wkrótce posypały się liczne zamówienia. Ozdobił freskami ponad 100 kościołów, między innymi katedrę w miejscowości Tortona (1929).

⁴ Analiza ikonograficzna stylu malarstwa i kompozycji zastosowanych w bazylice w Lugano prowadzi do przypuszczenia, iż malarstwo to przypomina styl wypracowany przez szkołę w Beuron, por. H. Krins, *Die Kunst der Beurerer Schule. Wie ein Lichtblick vom Himmel*, Beurerer Kunstverlag, Beuron 1998.

uncle, Vittorio inherited his painting workshop. He was very talented and hungry for aesthetic experiences; therefore he loved travelling and visiting historical monuments because he could see the works of the great masters. He also made copies of their paintings. His stay in Rome proved fruitful: there he made friends with other painters (Spadini, Carena, Zanelli, Bargelini and others)⁴.

Having completed a provincial drawing school in Brescia, he embarked on his own career as a fresco painter. His independent path began upon winning the competition for an exhibition pavilion aimed at displaying the achievements of the city of Brescia at the world exhibition in Rome in 1910. Apart from church buildings, he decorated many mansions and public buildings, such as Camera di Commercio in Mantua (1913). Together with Prelate Giuseppe Polvara, he founded Scuola d'Arte Sacra Beato Angelico in Milan, initiated in 1921, and for several years he worked there as a teacher of painting. Soon numerous com-

⁴ An iconographic analysis of the style of painting and composition applied in the Lugano basilica leads to an assumption that his painting resembles the style developed by the Beuron Art School; see H. Krins, *Die Kunst der Beurerer Schule. "Wie ein Lichtblick vom Himmel"*, Beurerer Kunstverlag, Beuron 1998.

missions appeared. He decorated over 100 churches with frescoes, including, among others, the cathedral in Tortona (1929). In Rome, he decorated with paintings the chapel of the Swiss Guard (1952), dedicated to the Holy Apostles Peter and Paul, at the Vatican Basilica. In the following year (1953), in Naples, he made 10 frescoes for the Camaldolese hermitage in Nola. Commissions from Brescia and the surrounding area (among others, in the churches of Christ the King and St. Francis of Paola) took a special place in his work. He practiced several types of art at the same time: painting, sculpture, architecture as well as artistic design. He designed and supervised the construction of the churches of: St. Roch in Concesio, St. Blaise (S. Biagio) in Soprazzocco, then the Capuchin church in Brescia as well as a residential house for his uncle Giuseppe in that town. He also made book graphics and created decorative fabric patterns. The "Morcelliana" publishing house commissioned him to prepare a series of images illustrating the four Gospels. However, his largest work was to cover with frescoes the Basilica of the Sacred Heart of Jesus in Lugano, an exclusive town situated in the canton of Ticino in Switzerland.

The execution of such a great undertaking was extended over some time. Everything began from him winning an international competition in 1936. However, the artist did not start work immediately. The reason for the delay was a protest by Swiss painters, who boycotted the verdict of the jury on the grounds that the competition had been won by an Italian painter from Brescia, rather than any of them. Another competition was therefore announced and Vittorio Trainini won this one, too. The opposition then subsided and the painting work began shortly thereafter. It took 17 years and proceeded in the following stages: first in the years 1937 to 1938 frescoes were made in the chancel's apse and a year later inside the dome's tambour (in Italian: *tiburio*); after a ten-year break, in 1947, the chapel of St. Francis was decorated; in the following year (1948) Trainini made frescoes in the chapel of the Virgin Mary. In the years 1949–1950 painting continued in the church aisles, and finally in 1954 the time came for finishing tasks [fig. 3].

Trainini was a devout Catholic. He studied the Bible, looking for a source of inspiration in it. He consulted two experts on his theological concepts. One was Annibale Lanfranchi, a canon of Lugano, with whom he agreed the topics of the paintings, and, consequently, the entire iconographic programme of paintings in the church. Unfortunately, after the death of the canon, who had had great esteem for the painter, a dark period came for the artist. Emilio Cattori was appointed parish priest. He was a strict (unrefined) man, who had a different understanding

W Rzymie zrealizował wystrój malarski dedykowanej świętym Apostołom Piotrowi i Pawłowi kaplicy Gwardii Szwajcarskiej przy bazylice watykańskiej (1952). W Neapolu, w roku następnym (1953), wykonał 10 fresków w pustelni kamedułów z Noli. Szczególne miejsce w jego twórczości zajęły zlecenia z Brescii i okolic (na przykład w kościołach Chrystusa Króla czy św. Franciszka z Paoli oraz innych). Uprawiał równocześnie kilka gatunków sztuki: malarstwo, rzeźbę i architekturę, a także wzornictwo artystyczne. Zaprojektował i nadzorował budowę kościołów: św. Rocha w Concesio, św. Błażeja (S. Biagio) w Soprazzocco, następnie – kościoła ojców kapucynów w Brescii, a także domu mieszkalnego dla swojego wuja Giuseppe w tej miejscowości. Uprawiał również grafikę książkową i tworzył wzory tkanin dekoracyjnych. Wydawnictwo „Morcelliana” zleciło mu przygotowanie serii grafik ilustrujących cztery Ewangelie. Jednak największym zadaniem, jakiego dokonał, było pokrycie freskami bazyliki Najświętszego Serca Jezusa w Lugano, ekskluzywnym mieście leżącym w kantonie Ticino w Szwajcarii.

Realizacja tak wielkiego przedsięwzięcia była rozciągnięta w czasie. Wszystko zaczęło się od wygrania międzynarodowego konkursu w roku 1936. Artysta nie od razu jednak przystąpił do pracy. Powodem opóźnienia był protest szwajcarskich malarzy, którzy zbytkotowali werdykt komisji konkursowej ze względu na to, że nie oni odnieśli zwycięstwo, lecz jakiś włoski malarz z Brescii. Ogłoszono więc drugi konkurs i ten również wygrał Vittorio Trainini. Wówczas opozycja spuściła z tonu i wkrótce rozpoczęły się prace malarskie. Trwały one 17 lat i przebiegały w następujących etapach: najpierw, w latach 1937–1938, powstały freski w absydzie prezbiterium, a rok później – wewnątrz bębna kopuły (wł. *tiburio*); po dziesięciu latach przerwy, w roku 1947, została ozdobiona kaplica św. Franciszka; w roku następnym (1948) wykonano freski w kaplicy Najświętszej Maryi Panny Niepokalanej. W latach 1949–1950 trwały prace malarskie w nawach kościoła, aż wreszcie w roku 1954 przysłała kolej na prace wykończeniowe [il. 3].

Trainini był gorliwym katolikiem. Studiował *Pismo Święte*, szukając w nim źródła inspiracji. Swoje teologiczne koncepcje konsultował z dwoma ekspertami. Jednym był kanonik z Lugano, Annibale Lanfranchi, z którym artysta ustalał tematykę obrazów, a w konsekwencji cały program ikonograficzny malatury w kościele. Niestety, po śmierci kanonika, który darzył ogromną estymą malarza, nastąpił dla artysty ciemny okres. Proboszczem mianowano Emilio Cattoriego, człowieka surowego (bez ogłady), który miał inne rozumienie sztuki religijnej. Wstrzymał on dalsze prace, a miały być jeszcze namalowane na ścianach w skali ludzkiej stacje Drogi Krzyżowej, oraz de-



3. Kościół Najświętszego Serca Pana Jezusa w Lugano, 1922–1928, arch. Enea Tallone, Silvio Soldati. Widok ku prezbiterium, fot. ks. R. Knapiński

3. The Basilica of the Sacred Heart of Jesus in Lugano, 1922–1928, architects Enea Tallone, Silvio Soldati. View of the chancel. Photo by the Rev. R. Knapiński

koracja krypty pod kościołem. Taką decyzję malarz przyjął z przykrością⁵. Drugim konsultantem Vittoria Traininiego był przewodniczący jury konkursu, pochodzący z Rzymu historyk sztuki i krytyk – Corrado Mezzana. Został on powołany przez Papieską Komisję do spraw Sztuki Sakralnej do zbadania, czy wykonane freski odpowiadają założeniom programowym oraz czy posiadają specyficzną cechę obrazów religijnych, określaną w Kościele wschodnim jako „ortodoksja”. W Kościele łacińskim doby potrydenckiej chodziło w tym wypadku o akceptację wyrażaną w formule *Nihil obstat* – czyli nie ma żadnych przeszkód, które byłyby niezgodne z doktryną Kościoła. Dopiero po uzyskaniu aprobaty ze strony Mezzany artysta mógł przystąpić do wykonania kolejnego fresku.

Trainini miał zwyczaj sygnowania fresków, a obok nazwiska podawał także rok wykonania dzieła. W ten

of religious art. He stopped further work, although what remained still to be done were human-scale Stations of the Cross on the walls and decoration of the crypt under the church. This decision was received by the painter with regret⁵. Vittorio Trainini's other consultant was Corrado Mezzana from Rome, the chairman of the jury, an art historian and critic. Mezzana had been appointed by the Pontifical Commission for Sacred Art to examine whether the frescoes made corresponded to the programme assumptions and whether they had the specific feature of religious images referred to in the Eastern Church as “orthodoxy”. The equivalent in the Latin Church of the Post-Trent era was the acceptance expressed in the formula “Nihil obstat,” meaning that there are no obstacles that would be inconsistent with the doctrine

⁵ A *propos* przykrości, należy wspomnieć, iż w notatkach rodzinnych przechowywanych przez syna artysty, Gianluigiego Traininiego, architekta z Brescii, który w młodości pomagał ojcu w realizacji fresków w Lugano, znajduje się skarga na niewypłacenie w terminie przez kurię należności za wykonane prace. Zawarte w tym opracowaniu dane biograficzne pochodzą z mojej korespondencji z synem artysty, któremu składam podziękowanie za udostępnienie materiałów.

⁵ Speaking of regret, I should mention that in the family records, treasured by the artist's son, Gianluigi Trainini, an architect from Brescia, who had helped his father paint the frescoes in Lugano, there is a complaint about the Curia, concerning the lack of timely payment for the work done. The biographical data contained in this study come from my correspondence with the artist's son, whom I would like to thank for sharing the materials.



4. Vittorio Trainini, *Gloria otwartego nieba*, malowidło w absydzie kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Lugano, 1937–1938, fot. ks. R. Knapiński

4. Vittorio Trainini, *The glory of the open heaven*, painting in the apse of Basilica of the Sacred Heart of Jesus in Lugano, 1937–1938. Photo by the Rev. R. Knapiński

of the Church. Only after obtaining approval from Mezzana could the artist proceed to the next fresco.

It was typical of Trainini to sign his frescoes and to provide the year of painting beside his name. In this way, he facilitated the documentation of his paintings. Among others, in the dome tambour, the painting “Angels holding the Cross,” displays the signature “V.[ittorio] Trainini A.[nno]. D.[omini]. 1939” at the bottom of the cross, on two ribbons winding around the fanfares. The year 1947 appears on the fresco depicting the stigmatisation of St. Francis, in the apse of the southern arm of the transept. Moreover, the same date is visible on the tondo depicting St. Paul the Apostle, holding an open roll with the message contained in the Epistle to the Romans (12:21) “master evil with good.”

The iconographic programme of the paintings is very rich. It is subordinated to the main dogmatic and mystagogical message contained in the doctrine of the Catholic Church of the Post-Trent era. It is announced by a unique introit in the form of an inscription made in the terracotta on the porch floor: *BONUS INTRA MELIOR EXI (ENTER GOOD,*

spół sposób ułatwił dokumentację swej malarskiej twórczości. Między innymi w tamburze kopuły, w obrazie „Aniołowie trzymający Krzyż”, u spodu krzyża, na dwóch wstęgach oplatających fanfary widnieje sygnatura: „V.[ittorio] Trainini A.[nno] D.[omini] 1939”. Data 1947 znajduje się na fresku w absydzie południowego ramienia transeptu przedstawiającym stygmatyzację św. Franciszka. Ponadto tę samą datę nosi tondo z przedstawieniem św. Pawła Apostoła, który na rozwiniętym rulonie trzyma przesłanie zawarte w *Liście do Rzymian* (12,21) „Zło dobrem zwyciężaj”.

Program ikonograficzny malowideł jest bardzo bogaty. Podporządkowany został przekazowi głównych treści dogmatycznych i mistagogicznych zawartych w doktrynie Kościoła katolickiego epoki potrydenckiej. Zapowiada go swoisty *introit* w postaci napisu wykonanego w terakocie na posadzce w przedsionku kościoła: *BONUS INTRA MELIOR EXI (WEJDŹ DOBRYM, WYJDŹ LEPSZYM)*. Od samego wejścia uwagę wchodzącego przyciąga monumentalny fresk w absydzie prezbiterium z przedstawieniem Chrystusa w typie *Maiestas Domini* oraz Boga Ojca i symbolicznie Ducha Świętego pod po-



5. Vittorio Trainini, *Chrystus Tronujący*, fragment malowidła *Gloria otwartego nieba* w absydzie kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Lugano, 1937–1938, fot. ks. R. Knapieński

5. Vittorio Trainini, *Christ enthroned*, fragment of the painting *The glory of the open heaven* in the apse of Basilica of the Sacred Heart of Jesus in Lugano, 1937–1938. Photo by the Rev. R. Knapieński



6. Vittorio Trainini, *Postacie świętych: Jana Ewangelisty, Bonawentury, Gertrudy z Helfty, Jan Eudesa i Małgorzaty Marii Alacoque*, fragment malowidła *Gloria otwartego nieba* w absydzie kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Lugano, 1937–1938, fot. ks. R. Knapieński

6. Vittorio Trainini, *Figures of saints: John the Evangelist, Bonaventure, Gertrude of Helfta, John Eudes and Margaret Maria Alacoque*, fragment of the painting *The glory of the open heaven* in the apse of the Basilica of the Sacred Heart of Jesus in Lugano, 1937–1938. Photo by the Rev. R. Knapieński

stacją gołębicą w glorii otwartego nieba. Tak przedstawiona Trójca Przenajświętsza stanowi główną oś kompozycji. Zgodnie z tytułem kościoła na piersiach Jezusa widoczne jest oplecione cierniową koroną Jego Serce. Centralnie ukazaną *Maiestas Trinitatis* dopełniają orszaki świętych [il. 4] zasiadających na tronach chwały lub idących w procesji – dzięki temu ta monumentalna kompozycja staje się rozbudowaną *Deesis* i nawiązuje do barokowych malowideł otwartego nieba – *Gloria Trinitatis*⁶.

Gloria otwartego nieba Traininiego została przedstawiona triumfalnie na złotym, zróżnicowanym fakturalnie tle. Tronujący, uchwaleni Chrystus otoczony jest mandorłą; ukazuje On Serce i rany, z których wypływają promienie łaski [il. 5]. Wygląd Serca swobodnie nawiązuje do własnoręcznego rysunku św. Małgorzaty Marii Alacoque. Powyżej, w obłokach, szybuje gołębicą Ducha Świętego, a spoza nich wyłania się Bóg Ojciec przedstawiony antropologicznie w półpiersiu.

Rozbudowaną *Deesis* rozpoczyna Matka Boża – Maryja, siedząca po prawej ręce Chrystusa, podczas gdy po lewej zasiada św. Józef. Na dwóch poziomach nieba w korowodzie świętych występują postacie, których kult był żywy w czasie realizacji fresku⁷. Po stronie

EXIT BETTER). From the very entrance, the visitor's attention is drawn to a monumental fresco in the chancel apse, representing the image of Christ in Majesty, or *Maiestas Domini*, God the Father and the symbol of the Holy Spirit as a dove in the glory of the open heaven. The Holy Trinity thus represented is the main axis of the composition. In accordance with the dedication of the church, Jesus' chest reveals His Heart entwined with a crown of thorns. The centrally depicted *Maiestas Trinitatis* is complemented by retinues of saints [fig. 4] sitting on thrones of glory or walking in procession, thanks to which this monumental composition becomes an extensive *Deesis* and corresponds to the baroque paintings of the open heaven: *Gloria Trinitatis*.⁶

The glory of the open heaven by Trainini is depicted triumphantly against the golden, variously textured background. Seated on the throne, glorified Christ is surrounded by a mandorla and shows His Heart and wounds with flowing rays of grace [fig. 5]. The appearance of the Heart corresponds freely to the drawing made by St. Margaret Mary Alacoque herself. Above, the symbol of the Holy Spirit in the form of a dove soars in the clouds, while the upper body of God the Father, depicted anthropomorphically, is revealed from behind the clouds.

⁶ Kompleksowo problematykę ikonografii triumfalnej ukazwanej jako chwała otwartego nieba opracował Christian Hecht, *Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*, Regensburg 2003.

⁷ Ich imiona i kolejność umieszczenia w tym swoistym korowodzie określił proboszcz kościoła, ks. Annibale Lanfranchi, w listach do artysty datowanych na 14 marca 1936 roku i na 12 lutego 1948 roku.

⁶ A comprehensive study of triumphal iconography, depicted as the glory of the open heaven, has been elaborated by Christian Hecht, *Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*, Regensburg 2003.



7. Vittorio Trainini, *Postacie świętych: Jana Chrzciciela, Franciszka z Asyżu, Matyldy z Hackeborn, Franciszka Salezego oraz Klaudiusza Colombiere*, fragment malowidła *Gloria otwartej nieba* w absydzie kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Lugano, 1937–1938, fot. ks. R. Knapieński

7. Vittorio Trainini, *Figures of saints: John the Baptist, St. Francis of Assisi, Matilda von Hackeborn, Francis de Sales and Claude de la Colombière*, fragment of the painting *The glory of the open heaven* in the apse of the Basilica of the Sacred Heart of Jesus in Lugano, 1937–1938. Photo by the Rev. R. Knapieński

The extensive Deesis starts with Our Lady, the Virgin Mary, sitting to the right of Christ, while St. Joseph is resting on His left. At two levels of heaven, in the procession of saints there are figures whose worship was alive at the time the fresco was being made.⁷ The saints sitting on Mary's side are [fig. 6]: John the Evangelist, Bonaventure, Gertrude of Helfta, John Eudes and Margaret Mary Alacoque. On St. Joseph's side [fig. 7] are: John the Baptist, St. Francis of Assisi, Matilda von Hackeborn, Francis de Sales and Claude de la Colombière (the confessor of Mary Margaret Alacoque), the latter with a ribbon on which appear the words: *O AMABILE MIO GESU DAMMI IL TUO CUORE* (*O, BELOVED JESUS, GIVE ME YOUR HEART*).

In the bottom row, in addition to the saints of the past centuries, there are historical figures, among others the architect Contrado Ferrini, a consultant in the construction of the Lugano basilica, with a model of the facade of the Catholic University of the Sacred Heart in Milan. Further figures in this allegorical procession in heaven are: Nicholas of Flüeli, a Swiss guardsman with the flag of the Helvetic Federation and the Canton of Ticino, then Don Michele Rua, Pope Pius XI holding the encyclical *Miserentissimus Redemptor* of 8th May 1928 and a new service propagating the cult of the Sacred Heart of Jesus, followed by Charles Borromeo with a seminarian. Trainini of-

⁷ Their names and order of appearance in this unique procession was specified by the parish priest, Rev. Annibale Lanfranchi, in his letters to the artist, dated 14th March 1936 and 12th February 1948.

Maryi zasiedli [il. 6]: Jan Ewangelista, Bonawentura, Gertruda z Helfty, Jan Eudes i Małgorzata Maria Alacoque. Po stronie św. Józefa spoczywają [il. 7]: Jan Chrzciciel, Franciszek z Asyżu, Matylda z Hackeborn, Franciszek Salezy oraz Klaudiusz Colombiere (kapelan Małgorzaty Marii Alacoque) ze wstęgą, na której widnieją słowa: *O AMABILE MIO GESU DAMMI IL TUO CUORE* (*UMIŁOWANY JEZU DAJ MI SWE SERCE*).

W dolnym szeregu oprócz świętych z minionych wieków występują postacie historyczne, między innymi ukazany z modelem fasady Uniwersytetu Katolickiego Sacro Cuore w Mediolanie architekt Contrado Ferrini, który był konsultantem przy budowie bazyliki w Lugano. Do tego alegorycznego korowodu w niebie należą dalej: Mikołaj z Flüeli, gwardzista szwajcarski z flagą Federacji Helweckiej i kantonu Ticino, następnie don Michele Rua, papież Pius XI z encykliką *Miserentissimus Redemptor* z 8 maja 1928 roku oraz z nowym oficjum propagującym kult Najświętszego Serca Jezusa, dalej idzie Karol Boromeusz z seminarzystą. Trainini często dodawał napisy objaśniające alegoryczną wymowę obrazów. Tu, na cokole wspierającym gurt sklepienia, umieścił łaciński werset z wypowiedzi Jezusa podczas rozmowy z Samarytanką (J 4,14): *...AQUA QUAM EGO DABO EI, FIET IN EO FONDS AQUAE SALIENTIS IN VITAM AETERNAM* (*WODA, KTÓRĄ JA MUDAM, STANIE SIĘ W NIM ŹRÓDŁEM WODY TRYSKAJĄCEJ ŻYCIEM WIECZNYM*).

Po przeciwnej stronie podążają alegoryczne personifikacje sześciu kontynentów: Azja – matka z dzieckiem; Afryka – męczennicy ugandyjscy, którym towarzyszy misjonarz należący do Białych Braci powołanych przez kardynała Lavigerie; Oceania – Piotr Maria Chanel, marianin; Ameryka Południowa – kardynał Cagliere prowadzący Patagończyka, Ameryka Północna – Meksykanin z hasłem *Viva Cristo Re*; Europę symbolizuje Jan Bosko z chłopcami oraz kilkoro nierozpoznanych działaczy Akcji Katolickiej. Postaci przedstawiające Stary Kontynent występują jako alegoria Kościoła nauczającego. Natomiast cały korowód świętych w absydzie prezbiterium stanowi demonstrację Kościoła triumfującego i wędrującego – *Ecclesia peregrinans et triumphans*. Po tej stronie, na cokole wspierającym gurt sklepienia, czytamy kolejny werset z rozmowy Jezusa z Samarytanką (J 4,15): *...DOMINE DA MIHI HANC AQUAM UT NON SITIAM* (*PANIE, DAJ MI TEJ WODY, ABYM JUŻ WIĘCEJ NIE CZUŁA PRAGNIENIA [I NIE PRZYCHODZIŁA DO TEJ STUDNI]*).

Nad obrysem łuku, na granicy transeptu i prezbiterium, rozciąga się inskrypcja o charakterze doktrynalnym określająca misję Jezusa Chrystusa – Zbawiciela świata [il. 8]. Stanowi ją cytat z tak zwanej mowy



8. Vittorio Trainini, *Gloria otwartego nieba*, malowidło wraz z otaczającą je inskrypcją w kościele Najświętszego Serca Pana Jezusa w Lugano, 1937–1938, fot. G. Trainini

8. Vittorio Trainini. *The glory of the open heaven*, painting with a surrounding inscription in the Basilica of the Sacred Heart of Jesus in Lugano, 1937–1938. Photo by G. Trainini

eschatologicznej Jezusa podczas Ostatniej Wieczerzy, zaczerpnięty z *Ewangelii św. Jana* (17,22): *ET EGO PATER SANCTE CLARITATEM, QUAM DEDISTI MIHI, DEDI EIS* [ut sint unum, sicut et nos unum sumus] (I TAKŻE CHWAŁĘ, KTÓRĄ MI DAŁEŚ, PRZEKAZAŁEM IM, [aby stanowili jedno, tak jak my jedno stanowimy]).

Oprócz programowego fresku w prezbiterium ważne miejsce w ikonografii wnętrza kościoła zajmują malowidła w tamburze kopuły oraz na sklepieniach nawy głównej, powstałe bezpośrednio po ukończeniu kompozycji w prezbiterium [il. 9]. Ich tematem są *Narzędzia Męki Pańskiej* – *Arma Passionis Christi*. Są tu przedstawione symbole ewangelistów i dmący w trąby aniołowie adorujący triumfalny Krzyż jako znak zapowiadający paruzję i Sąd Ostateczny. Inni aniołowie trzymają *Arma Passionis*, a ponad nimi hierarchie niebieskie tworzą wizję eschatologiczną czasów ostatecznych.

Aniołowie ukazują wiernym te instrumenty, którymi zadawano ból Jezusowi w czasie Jego Męki. Cykl otwierają dwaj aniołowie podtrzymujący krzyż, a ich przedstawienie jest jakby uwerturą do całego pro-

ten added inscriptions explaining the allegorical meaning of his paintings. Here, on the plinth supporting the chancel arch, he placed a Latin verse from Jesus' conversation with a Samaritan woman (John 4:14): ... *AQUA QUAM EGO DABO EI, FIET IN EO FONS AQUAE SALIENTIS IN VITAM AETERNAM* (THE WATER THAT I WILL GIVE WILL BECOME IN THEM A SPRING OF WATER GUSHING UP TO ETERNAL LIFE).

On the opposite side, there is a procession of allegorical personifications of the six continents: Asia – a mother with a child; Africa – Ugandan martyrs, accompanied by a missionary: one of the White Fathers established by Cardinal Lavignerie; Oceania – Peter Chanel, a Marist priest; South America – Cardinal Cagliere, leading an inhabitant of Patagonia, North America – a Mexican with the slogan Viva Cristo Rey; Europe – represented by John Bosco with young boys and several unidentified Catholic Action activists. The figures representing the Old Continent appear as an allegory of the teaching Church. The procession of saints in the chancel apse is a demonstration of the triumphant and peregrine Church –



9. Vittorio Trainini, malowidła w kopule kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Lugano, 1938, fot. ks. R. Knapieński

9. Vittorio Trainini, paintings in the dome of the Basilica of the Sacred Heart of Jesus in Lugano, 1938. Photo by the Rev. R. Knapieński

Ecclesia peregrinans et triumphans. On this side, the plinth supporting the chancel arch displays another verse from the conversation between Jesus and the Samaritan woman (John 4:15): ...*DOMINE DA MIHI HANC AQUAM UT NON SITIAM (SIR, GIVE ME THIS WATER, SO THAT I MAY NEVER BE THIRSTY OR HAVE TO KEEP COMING HERE TO DRAW WATER)*.

Above the chancel arch, there is a doctrinal inscription defining the mission of Jesus Christ, the Saviour of the world [fig. 8]. It comes from the so-called eschatological speech made by Jesus during the Last Supper, quoted from the Gospel of St. John (17:22): *ET EGO PATER SANCTE CLARITATEM, QUAM DEDISTI MIHI, DEDI EIS [ut sint unum, sicut et nos unum sumus] (THE GLORY THAT YOU HAVE GIVEN ME I HAVE GIVEN THEM, [so that they may be one, as we are one])*.

In addition to the programmatic fresco in the chancel, paintings in the dome's tambour and on the vaults of the nave, created immediately after completing the composition in the chancel, play an important role in the iconography of the church interior

gramu i odpowiada strofom wielkopostnej pieśni z XVIII wieku: *Plączcie Anieli, plączcie Duchy święte [...] Plączcie przy śmierci, plączcie przy pogrzebie Króla waszego i Boga na niebie [il. 10]*. Ciekawie charakteryzuje pobożność pasyjną Jerzy Kopeć w bogatym studium na temat Męki Pańskiej w kulturze europejskiej. Między innymi pisze tak:

Pobożność i sztuka [...] objęły je wspólną łacińską nazwą Arma Christi, rozumiejąc pod tym mianem wszystkie przedmioty z męki Pana, którymi posłużył się On jakby bronią w swoim zwycięstwie nad szatanem. Są to drogie chrześcijańskiemu sercu pamiątki, otaczane od wieków kultem, najczcigodniejsze trofea po Ukrzyżowanym Zbawicielu [...] Z najważniejszymi narzędziami swojej męki wystąpi Chrystus w dniu sądu, by dla potępionych stanowiły one przedmiot wyrzutów, że nie skorzystali z owoców zbawczej miłości, dla zbawionych zaś były symbolem wywyższenia i majestatu Pana⁸.

⁸ J. Kopeć, *Męka Pańska w religijnej kulturze polskiego średnio-wieczna. Studium nad pasyjnymi motywami i tekstami liturgicznymi*, Warszawa 1975, s. 215 i nn.



10. Vittorio Trainini, *Aniołowie z Narzędziami Męki Pańskiej*, fragment malowideł w kopule kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Lugano, 1938, fot. ks. R. Knapieński

10. Vittorio Trainini, *Angels with the instruments of Christ's Passion*, fragment of paintings in the dome of the Basilica of the Sacred Heart of Jesus in Lugano, 1938. Photo by the Rev. R. Knapieński

Liczba tych przedmiotów ewoluowała w ciągu wieków i nie została zamknięta⁹, dlatego w Lugano mamy ich określony wybór. Zapewne zamierzeniem malarza i jego inwestorów było, aby *Arma Passionis Christi* przypominały wiernym Mękę Zbawiciela, dając asumpt do rozmyślenia i wzbudzenia współczucia wobec Jezusa za poniesione cierpienia. Na drugim planie było wskazanie na Sąd jako perspektywę czasów ostatecznych. Ten akcent został umieszczony w latarni wieńczącej kopułę. Stanowi go chrystogram IHS – oznaczający triumf Jezusa Chrystusa – *IESUS HOMINUM SALVATOR* (JEZUS ZBAWICIEL LUDZI) oraz napis

⁹ Za cytowanym wyżej autorem (ibidem, s. 217) podaję ich zestaw z piętnastowiecznego Kodeksu wiedeńskiego (*Codex Vindobonense 4106*): *Vulnera, corona, crux, clavi, lancea, stola, spongia, vas, sputum, mantellum, purpura, sceptrum, Cum statua, facula, virgae, flagella, lucerna, pelvis cum cantro, forceps, velamen, arundo, Petrus et ancilla, gallus, mucro, malleus, alba, tunica, taxilli, mons, calix, palmaque nummi. Haec sunt arma, quibus flectitur omne genu.* Obszerne i najbardziej kompletne studium na ten temat opublikował w roku 1955 (wznowienie w 2003) Rudolf Berliner (1886–1967) »The Freedom of Medieval Art« und andere Studien zum christlichen Bild, hrsg VR. Suckale, Berlin 2003, s. 97–191.

[fig. 9]. They depict *Arma Passionis Christi*, or the instruments of Christ's Passion. Here are the symbols of the Evangelists and angels playing trumpets, worshipping the triumphant Cross as a sign announcing the Parousia and the Last Judgement. Other angels are holding the *Arma Passionis*, and above them the heavenly hierarchies create the eschatological vision of the end times.

The angels are showing the faithful the instruments that were used to inflict pain on Jesus during His Passion. The cycle is opened by two angels supporting the Cross. Their depiction is, in a way, an overture to the entire programme and is reminiscent of some stanzas of a Polish lenten song from the 18th century: "Płaczcie Anieli, płaczcie Duchy święte [...] Płaczcie przy śmierci, płaczcie przy pogrzebie Króla waszego i Boga na niebie" (Cry, Angels, cry, holy spirits [...] Cry at the death, cry at the funeral of your King and God in heaven) [fig. 10]. Passion piety is interestingly characterised by Jerzy Kopeć in his extensive study on the Passion of the Lord in European culture:

Piety and art [...] embraced them with the common Latin name "Arma Christi," meaning all instruments of the Passion of the Lord, which He used as a weapon in His victory over Satan. These are tokens dear to the Christian heart, for centuries surrounded by worship, the most honourable "trophies" of the Crucified Saviour [...] Christ will appear with the most important instruments of His passion on Judgement Day to reproach the damned that they did not use the fruit of saving love, and to make these objects a symbol of the Lord's exaltation and majesty for the saved.⁸

The number of these instruments has evolved over the centuries and has not been settled⁹, hence the Lugano mosaic presents a specific selection of them. The painter and his investors probably aimed to make the Arma Passionis Christi remind the faithful about the Passion of the Saviour, inspiring them to meditate on and feel compassion towards Jesus for His suffering. The painter's other goal was to point to the Last Judgement as the perspective of the last days. This accent was placed in the lantern capping the dome, in the form of the Christogram: IHS, signifying the triumph of Jesus Christ - *IESUS HOMINUM SALVATOR (JESUS SAVIOUR OF PEOPLE)*, and the inscription on the rim of the tambour: *HOC SIGNUM CRUCIS ERIT IN CAELO CUM DOMINUS AD IUDICANDUM VENERIT (THIS SIGN OF THE CROSS WILL APPEAR IN HEAVEN WHEN THE LORD COMES TO THE LAST JUDGEMENT)*. Such an eschatological context, depicted in the dome via the language of painting, announces the Parousia of the Son of God in the last days [fig. 11].

The frescoes in the apse of the southern arm of the church transept contain several motifs. The overarching theme is the scene of St. Francis of Assisi receiving his stigmata, with golden rays emanating from his wounds [fig. 12]. It is accompanied by a triumphalist depiction of St. Michael the Archangel with a banner displaying his motto: *QUIS UT DEUS (WHO [IS] LIKE GOD)*. The glory of open heaven reveals Christ as a Seraph. Below the image,

⁸ J.J. Kopeć, *Męka Pańska w religijnej kulturze polskiego średniowiecza. Studium nad pasywnymi motywami i tekstami liturgicznymi*, Warszawa 1975, p. 215ff. (trans. A.G.).

⁹ Following the author quoted above (ibidem, p. 217), I provide their set from the 15th century Vienna Code (Codex Vindobonense 4106): "Vulnera, corona, crux, clavi, lancea, stola, spongia, vas, sputum, mantellum, purpura, sceptrum, Cum statua, facula, virgae, flagella, lucerna, pelvis cum cantro, forceps, velamen, arundo, Petrus et ancilla, gallus, mucro, malleus, alba, tunica, taxilli, mons, calix, palmaquenummi. Haecsuntarma, quibus flectitur omne genu." The most extensive and complete study on the subject was published in 1955 (reprint in 2003) by Rudolf Berliner (1886–1967) in »The Freedom of Medieval Art« und andere Studien zum christlichen Bild, herausgegeben von R. Suckale, Berlin 2003, pp. 97–191.



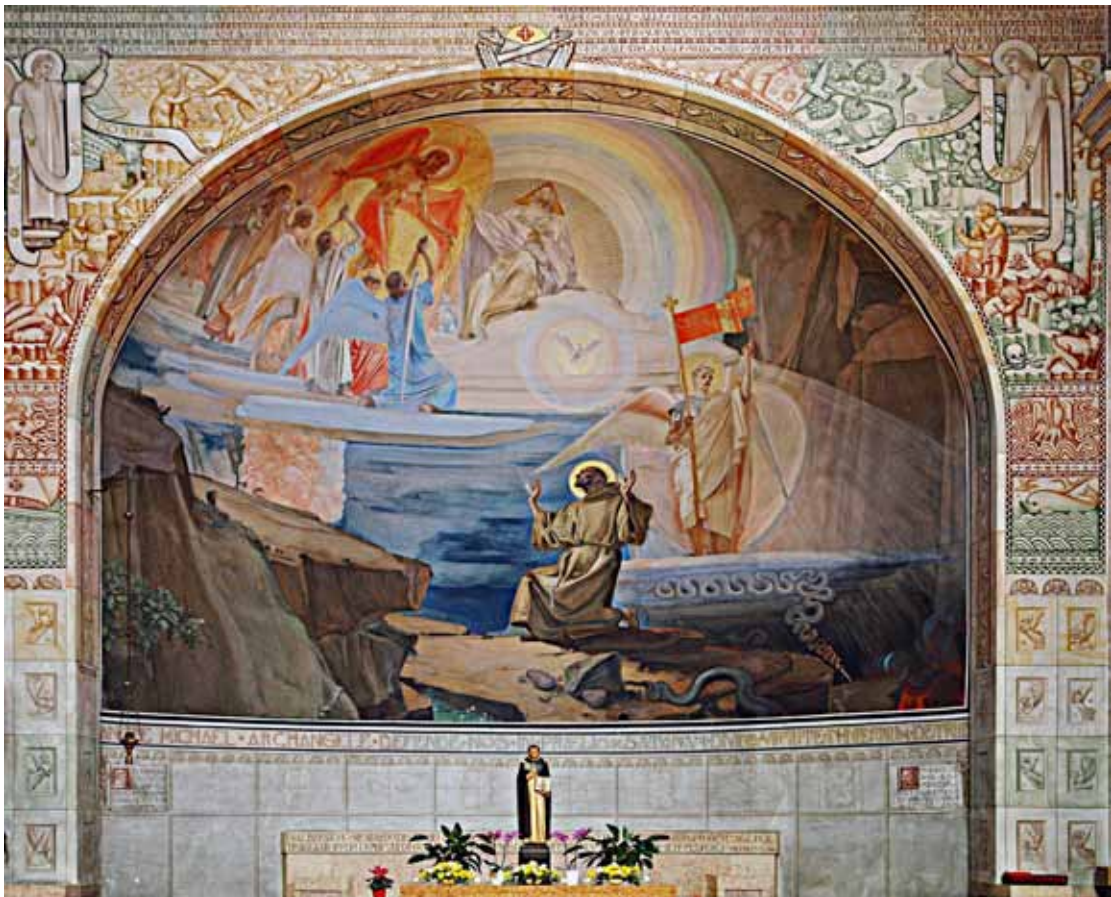
11. Vittorio Trainini, *Monogram IHS*, fragment malowidła w kopule kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Lugano, 1938, fot. ks. R. Knapieński

11. Vittorio Trainini, *The IHS monogram*, fragment of a painting in the dome of the Basilica of the Sacred Heart of Jesus in Lugano, 1938. Photo by the Rev. R. Knapieński

w otoku tamburu: *HOC SIGNUM CRUCIS ERIT IN CAELO CUM DOMINUS AD IUDICANDUM VENERIT (TEN ZNAK KRZYŻA POJAWI SIĘ NA NIEBIE, KIEDY PAN PRZYBĘDZIE NA SĄD)*. W takim eschatologicznym kontekście została w kopule zapowiedziana malarskim językiem paruzja Syna Bożego w czasach ostatecznych [il. 11].

Freski w absydzie południowego ramienia transeptu kościoła zawierają kilka motywów. Tematem nadrzędnym jest scena stygmatyzacji św. Franciszka z Asyżu, z którego ran emanują złociste promienie [il. 12]. Towarzyszy jej triumfalistyczne przedstawienie św. Michała Archanioła ze sztandarem, na którym jest wypisane jego zawołanie: *QUIS UT DEUS (KTÓŻ JAK BÓG)*. W glorii otwartego nieba widoczny jest Chrystus jako Serafin. Pod obrazem zapisana została inwokacja do św. Michała Archanioła zawierająca prośbę o wsparcie chrześcijan w walce z szatanem i suplikę do Wszchemocnego Boga, aby strącił szatana do piekła¹⁰. Obramowanie niszy stanowią wielorakie,

¹⁰ Jest to ta sama modlitwa, którą obecnie odmawia się również w polskich kościołach.



12. Vittorio Trainini, *Kompozycja ze sceną stygmatyzacji św. Franciszka i Michałem Archaniolem*, malowidło w absydzie południowego ramienia transeptu kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Lugano, 1947, fot. ks. R. Knapiński

12. Vittorio Trainini, *Composition with the scene of stigmatization of St. Francis of Assisi and with St. Michael the Archangel*, painting in the apse of the south arm of the transept in the Basilica of the Sacred Heart of Jesus in Lugano, 1947. Photo by the Rev. R. Knapiński

alegoryczne i symboliczne motywy nawiązujące do Franciszkowego *Hymnu na cześć stworzenia*. Po obu stronach tych monochromatycznych malowideł stoją dwaj aniołowie z banderolami, na których widnieją franciszkańskie zawołanie: *PAX ET BONUM (POKÓJ i DOBRO)*. Obaj wskazują na hymn – *Laudato si mio Signore* – wypisany pod gzymsem¹¹. Pod spodem tego fresku, na obu krańcach iluzjonistycznie namalowanego cokołu, artysta umieścił dwa portrety. Pierwszy z nich przedstawia Dantego wraz z cytatem z *Boskiej komedii*¹², drugi zaś ukazuje oblicze Paola Luigiego

¹¹ Utwór jest nazywany Franciszkową *Pieśnią słoneczną* albo także *Pochwałą stworzeń*, którą święty napisał w języku staro włoskim w San Damiano na dwa lata przed śmiercią. Podstawowe świadectwo autentyczności znajduje się w Kodeksie asyjskim z XIII wieku, w którym nad *Pieśnią słoneczną* kopista umieścił incipit: „Zaczynają się pochwały stworzeń, które błogosławiony Franciszek ułożył na chwałę i cześć Boga, kiedy był chory u św. Damiana”. W jednym z kodeksów z XIV wieku znajduje się informacja, iż kantyk powstał w pałacu biskupa asyjskiego podczas choroby świętego w 1225 roku.

¹² Dante, *Divina commedia, Paradiso*, Canto XI, 106–08: *Nel crudo sasso intra Tevere ed Arno / da Cristo prese l'ultimo sigillo / che le sue membra d'anni portamo'* – „Na twardej skale pomiędzy Tybrem

there is an invocation to St. Michael the Archangel asking for support for Christians in the fight against Satan and a supplication to Almighty God to cast Satan down to hell.¹⁰ The niche is bordered with various allegorical and symbolic motifs referring to St. Francis' *Canticle of Creation*. On both sides of these monochrome paintings stand two angels holding ribbons that bear the Franciscan motto: *PAX ET BONUM (PEACE AND GOOD)*. Both point to the Hymn – *Laudato si mio Signore*, written under the cornice.¹¹ Underneath this fresco, on both ends of

¹⁰ This is the same prayer that is now said in Polish churches.

¹¹ Apart from the title “*Canticle of Creation*,” St. Francis' hymn is also called “*Canticle of the Sun*” or “*Praise of the Creatures*.” The saint wrote it in Old Italian in San Damiano two years before his death. The basic proof of its authenticity is found in the Assisi Codex from the 13th century, in which the copyist placed an incipit above the “*Canticle*”: “Here begins the praise of the creatures that Blessed Francis composed for the glory and honour of God when he was sick at St. Damian's.” One of the codices from the fourteenth century contains information that the canticle was created in the palace of the Assisi Bishop during his illness in 1225.



13. Vittorio Trainini, *Adoracja Najświętszej Maryi Panny Niepokalanie Poczętej i Wniebowziętej*, fragment malowidła w absydzie północnego ramienia transeptu kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Lugano, 1948, fot. ks. R. Knapieński

13. Vittorio Trainini, *Worship of the Immaculate Conception and Assumption of the Blessed Virgin Mary*, fragment of a painting in the apse of the north arm of the transept in the Basilica of the Sacred Heart of Jesus in Lugano, 1948. Photo by the Rev. R. Knapieński

the illusorily painted plinth, the artist placed two portraits. One depicts Dante, with a quote from his *Divine Comedy*¹² while the other presents the fresco's sponsor Paulo Luigi Foglia¹³ from the municipality of Grancia, adjacent to Lugano.

On the opposite side, there is the north apse, where the frescoes depict the worship of the Immaculate Blessed Virgin Mary by saints in heaven and the faithful on earth. Our Lady is depicted standing on the globe and trampling on the head of the serpent, Satan [fig. 13]. She is holding a crystal sphere in her hands, and her figure is surrounded by a golden man-

Foglii¹³ z sąsiadującej z Lugano miejscowości Grancia, który ufundował malowidło.

Po przeciwnej stronie znajduje się absyda północna, w której freski przedstawiają uwiellbienie Najświętszej Maryi Panny Niepokalanie Poczętej przez świętych w niebie i wiernych na ziemi. Matka Jezusa przedstawiona jest, gdy stojąc na globie, depcze głowę węża – szatana [il. 13]. W dłoniach trzyma kryształową kulę zwieńczoną krzyżem, a Jej postać otacza złocista mandorla, stanowiąca jakby emanację promieni – symbolicznie oznaczających strumienie łask. Jest w tym przedstawieniu wyraźne nawiązanie do wizji św. Jana Ewangelisty zawartej w *Apokalipsie*, gdzie opisuje on Maryję jako Niewiastę Apokaliptyczną (12, 1–2): „Potem wielki znak się ukazał na niebie: Niewiasta obleczona w słońce i księżyc pod jej stopami, a na jej

i Arno, Otrzymał od Chrystusa ostatnią pieczęć [stygmaty], Którą na ciele swoim nosił przez dwa lata” [tzn. do śmierci].

¹³ Nie jest mi wiadome, kim był Paolo Luigi Foglia, który zainspirował malarza sonetami Dantego z „Boskiej komedii” (*Divina commedia*), w której znajduje się pean na okoliczność stygmatyzacji świętego Franciszka.

¹² Dante, *Divina Commedia*, Paradiso, Canto XI, 106–108: “Nel crudosasso intra Tevere ed Arno / da Cristo prese l’ultimo sigillo / che le sue membra du’anni portarno” (“On the hard rock / Twixt Arno and the Tyber, he from Christ / Took the last Signet / which his limbs two years / Did carry” [i.e. to his death]) (Dante Alighieri, *The Divine Comedy by Dante, Illustrated, Paradise, and Complete*, trans. Henry Francis Cary, Good Press, 2019).

¹³ It is not known to me who Luigi Paolo Foglia was. He inspired the painter with Dante’s sonnets from *The Divine Comedy* (*Divina Commedia*), including a pean to St. Francis’ stigmatization.

głowie wieniec z gwiazd dwunastu”. Z błękitu niebios wyłania się gołębicą – symbol Ducha Świętego. Całe złoczone tło jest bogato usiane motywami stelarnymi oraz niezliczoną ilością putt i aniołów, tak że Niepokalana wyraźnie jawi się jako Królowa nieba i wszystkich świętych. W strefie nieba na przedni plan wychodzą postaci świętych, a w strefie ziemi, w osnutej mgłami perspektywie nieogarnionej głębi, artysta zjawiskowo namalował sylwety rozmaitych sanktuariów maryjnych i znamienitych kościołów katolickich wzniesionych na świecie tam, gdzie Maryja cieszy się szczególnym kultem. Zilustrował w ten sposób ideę, że *Ecclesia universalis*, Kościół powszechny, czci Matkę Jezusa jako Matkę Kościoła. U dołu tej rozbudowanej kompozycji po prawej stronie klęczy papież Pius XII, który w 1955 roku ogłosił dogmat o Wniebowzięciu Maryi Panny. Również w oprawie niszy oprócz wizerunków figuralnych znalazło się wiele napisów, których nie zamierzam cytować w komplecie, lecz wskażę niektóre o specjalnym znaczeniu. Po obu stronach, w górnej strefie, na tle wykonanych sepią emblematycznych inwokacji zostali wyodrębnieni kolorystycznie bielą dwaj aniołowie trzymający namalowane na rozwiniętych szerokich zwojach wezwania do Maryi. Anioł z lewej strony trzyma kartę z napisem: *SANCTA MARIA, MATER DEI (ŚWIĘTA MARYJO, MATKO BOŻA)*, a po przeciwnej stronie drugi jakby dopowiada słowami: *ORA PRO NOBIS PECCATORIBUS (MÓDL SIĘ ZA NAMI GRZESZNYMI)*. U szczytu łuku absydy znajduje się emblemat z krzyżem i dwoma sercami – Jezusa i Maryi. Obiega go podtrzymywana przez aniołki udrapowana wstęga z napisem po włosku: *SACRI CORDI DI GESU E DI MARIA PROTEGGETECI (NAJSWIĘTSZE SERCA JEZUSA I MARYI OPIEKUJCIE SIĘ NAMI)*. Pomijam w niniejszym opracowaniu liczne inwokacje na ścianach, na gurtach i na sklepieniu zaczerpnięte z popularnych antyfon maryjnych¹⁴. Pod obrazem ujęty został napis z wersetami uwielbienia; a na licach ścian stanowiących obrys całej niszy wymalowane zostały sepią wezwania Litanii loretańskiej oraz liczne egzorty.

Ważne miejsce w programie ikonograficznym zajmują freski na sklepieniu nawy głównej. Poprzedza je scena *Wypędzenia Adama i Ewy z Raju* umieszczona w okręgu nad chórem muzycznym. Kierunek wstępujący od wejścia aż do prezbiterium jest wyartykułowany namalowanymi na sklepieniu dwoma wielkimi okręgami [il. 14]. Są one złożone z koncentrycznie umieszczonych pierścieni, a każdy z nich zawiera cytaty biblijne. Po obwodzie zewnętrznym przylegają do nich przedstawienia patriarchów i proroków *Starego Testamentu*. Okręgi te prowadzą widza do tamburu kopuły.

¹⁴ Należy je uwzględnić w jakimś obszerniejszym opracowaniu, na przykład w monografii kościoła.

dorla which seems to be an emanation of rays of light, symbolizing streams of grace. This depiction bears a clear reference to the vision of St. John the Evangelist in the Apocalypse, where he describes Mary as the Apocalyptic Woman (12:1): “Now a great sign appeared in heaven: a woman, robed with the sun, standing on the moon, and on her head a crown of twelve stars.” A dove, a symbol of the Holy Spirit, is emerging from the blue of the heavens. The whole gilded background is richly dotted with stellar motifs and countless putti and angels so that the Immaculate Virgin clearly appears as the Queen of heaven and all saints. In the sphere of heaven, the figures of saints come to the foreground while in the sphere of the earth, in a misty perspective of unending depth, the artist phenomenally painted the outlines of various Marian shrines and distinguished Catholic churches in the world where Mary is worshipped in a special way. In this way, he illustrated the idea that *Ecclesia universalis*, the Catholic Church, honours the Mother of Jesus as the Mother of the Church. In the bottom right corner of this extensive composition there is, kneeling, Pope Pius XII, who proclaimed the dogma of the Assumption of the Virgin Mary in 1955. Apart from figural paintings, the decoration of the niche contains numerous inscriptions, which I will not quote in extenso; instead, I will point to some of those which have a special meaning. On both sides in the upper zone, against the background of emblematic invocations, made in sepia, two angels were distinguished by means of their white colour. They are holding invocations to Mary, painted on unfolded wide scrolls. The angel on the left is holding a card with an inscription: *SANCTA MARIA MATER DEI (HOLY MARY, MOTHER OF GOD)* while on the opposite side, the other angel completes it with the words: *ORA PRO NOBIS PECCATORIBUS (PRAY FOR US SINNERS)*. At the top of the apse’s arch, there is an emblem with a cross and two hearts: of Jesus and Mary, surrounded by a draped ribbon, supported by small angels, with an inscription in Italian: *SACRI CORDI DI GESU E DI MARIA PROTEGGETECI (O, HOLY HEARTS OF JESUS AND MARY, PROTECT US)*. I do not list the numerous invocations on the walls, arches and the vault, quoted from popular Marian antiphons.¹⁴ Under this image, there is an inscription with verses of worship while the wall inside which the entire niche is set is covered with invocations from the Litany of Loreto as well as numerous exhortations, painted in sepia.

An important role in the iconographic programme is played by frescoes on the vault of the nave. They are preceded by the scene of Adam and Eve’s expulsion from Paradise, painted in a circle above the choir

¹⁴ They should be included in a more comprehensive study, for example in a monograph devoted to this church.



14. Vittorio Trainini, malowidła na sklepieniu nawy głównej kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Lugano, 1949–1950, fot. ks. R. Knapieński

14. Vittorio Trainini, paintings on the vault of the nave in the Basilica of the Sacred Heart of Jesus in Lugano, 1949–1950. Photo by the Rev. R. Knapieński

loft. The viewing direction from the church entrance to the chancel is articulated by two large circles painted on the ceiling [fig. 14]. They are composed of concentric rings, each of which contains Bible verses. Adjacent to them on the outer periphery, there are images of patriarchs and Old Testament prophets. These circles lead the viewer to the tambour of the dome.

The inscriptions are quoted below in Latin and English.¹⁵ Here are the ones in the first circle from the entrance:

1. *FIDE PLURIMAM HOSTIAM ABEL, QUAM CAIN, OBTULIT DEO, PER QUAM TESTIMONIUM CONSECRUTUS EST ESSE JUSTUS, TESTIMONIUM PERHIBENTE MUNERIBUS EJUS DEO, ET PER ILLAM DEFUNCTUS ADHUC LOQUITUR (BY FAITH ABEL OFFERED TO GOD A MORE ACCEPTABLE SACRIFICE THAN CAIN'S. THROUGH THIS HE RECEIVED APPROVAL AS RIGHTEOUS, GOD HIMSELF GIVING*

Podaję ich treść w wersji łacińskiej i polskiej¹⁵. Oto napisy w pierwszym kręgu od wejścia:

1. *FIDE PLURIMAM HOSTIAM ABEL, QUAM CAIN, OBTULIT DEO, PER QUAM TESTIMONIUM CONSECRUTUS EST ESSE JUSTUS, TESTIMONIUM PERHIBENTE MUNERIBUS EJUS DEO, ET PER ILLAM DEFUNCTUS ADHUC LOQUITUR (PRZEZ WIARĘ ABEL ZŁOŻYŁ BOGU OFIARĘ CENNIEJSZĄ OD KAINA, ZA CO OTRZYMAŁ ŚWIADECTWO, IŻ JEST SPRAWIEDLIWY. BÓG BOWIEM ZAŚWIADCZYŁ O JEGO DARACH, TOTEŻ CHOĆ UMARŁ, PRZEZ NIĄ JESZCZE MÓWI); (Hebr 11,4).*
2. *FIDE NOE RESPONSO ACCEPTO DE IIS QUAE ADHUC NON VIDEBANTUR, METUENS APTAVIT ARCAM IN SALUTEM DOMUS*

¹⁵ The Latin inscriptions are quoted from the Vulgate while the English ones come from The New Revised Standard Version (cf. fn. 7).

¹⁵ Z tą uwagą, iż o ile tekst łaciński wzięty jest z Vulgaty, o tyle w wersji polskiej posłużyłem się cytatami zaczerpniętymi z *Biblii Tysiąclecia*, dostępnej online: www.BibliaTysiaclecia.pl – Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu <https://biblia.deon.pl/> (dostęp 25.01.2019).

- SUAE, PER QUAM DAMNAVIT MUNDUM: ET JUSTITIAE, QUAE PER FIDEM EST, HAERES EST INSTITUTUS (PRZEZ WIARĘ NOE ZOSTAŁ POU CZONY CUDOWNIE O TYM, CZEGO JESZCZE NIE MOŻNA BYŁO UJRZEĆ, I PEŁEN BOJAŻNI ZBUDOWAŁ ARKĘ, ABY ZBAWIĆ SWĄ RODZINĘ. PRZEZ WIARĘ TEŻ POTĘPIŁ ŚWIAT I STAŁ SIĘ DZIEDZICEM SPRAWIEDLIWOŚCI, KTÓRĄ OTRZYMUJE SIĘ PRZEZ WIARĘ); (Hebr 11,7).*
3. *FIDE OBTULIT ABRAHAM ISAAC, CUM TENTARETUR, ET UNIGENITUM OFFEREBAT, QUI SUSCEPERAT REPROMISSIONES: AD QUEM DICTUM EST: QUIA IN ISAAC VOCABITUR TIBI SEMEN: ARBITRANS QUIA ET A MORTUIS SUSCITARE POTENS EST DEUS: UNDE EUM ET IN PARABOLAM ACCEPIT (PRZEZ WIARĘ ABRAHAM, WYSTAWIONY NA PRÓBĘ, OFIAROWAŁ IZAAKA, I TO JEDYNIEGO SYNA SKŁADAŁ NA OFIARĘ, ON, KTÓRY OTRZYMAŁ OBIETNICĘ, KTÓREMU POWIEDZIANE BYŁO: Z IZAAKA BĘDZIE DLA CIEBIE POTOMSTWO. POMYŚLAŁ BOWIEM, IŻ BÓG MOCEN WSKRZESIĆ TAKŻE UMARŁYCH, I DLATEGO ODZYSKAŁ GO, JAKO PODOBIENSTWO [ŚMIERC I ZMARTWYCHWSTANIA CHRYSZTUSA]); (Hebr 11,17–19).*
 4. *JESUS, SECUNDUM ORDINEM MELCHISEDECH PONTIFEX FACTUS IN AETERNUM (JEZUS POPRZEDNIK WSZEDŁ ZA NAS, STAWSZY SIĘ ARCYKAPŁANEM NA WIEKI NA WZÓR MELCHIZEDEKA); (Hebr 6,20).*
 5. *FIDE JACOB, MORIENS, SINGULOS FILIORUM JOSEPH BENEDIXIT: ET ADORAVIT FASTIGIUM VIRGAE EJUS (PRZEZ WIARĘ UMIERAJĄCY JAKUB POBŁOGOSŁAWIŁ KAŻDEGO Z SYNÓW JÓZEFA I POCHYLIŁ SIĘ GŁĘBOKO PRZED WIERZCHOŁKIEM JEGO LASKI); (Hebr 11,21).*
 6. *FIDE CELEBRAVIT PASCHA, ET SANGUINIS EFFUSIONEM: NE QUI VASTABAT PRIMITIVA, TANGERET EOS (PRZEZ WIARĘ UCZYNIŁ PASCHĘ I POKROPIENIE KRWIĄ, ABY NIE DOTKNAŁ SIĘ ICH TEN, KTÓRY ZABIJAŁ TO, CO PIERWORODNE); (Hebr 11,28).*
 7. *COGITATIONES CORDIS EIUS IN GENERATIONE ET GENERATIONEM (ZAMIAR PANA TRWA NA WIEKI; ZAMYŚLY JEGO SERCA – POPRZEZ POKOLENIA); (Ps 32(33),11). UT ERUAT A MORTE ANIMAS EORUM, ET ALAT EOS IN FAME (ABY OCALIŁ ICH ŻYCIE OD ŚMIERC I ŻYWIŁ ICH W CZASIE GŁODU); (Ps 32 (33),19).*
 8. *ET AIT EI: EGREDERE, ET STA IN MONTE APPROVAL TO HIS GIFTS; HE DIED, BUT THROUGH HIS FAITH HE STILL SPEAKS); (Heb 11:4).*
 2. *FIDE NOE RESPONSO ACCEPTO DE IIS QUAE ADHUC NON VIDEBANTUR, METUENS APTAVIT ARCAM IN SALUTEM DOMUS SUAЕ, PER QUAM DAMNAVIT MUNDUM: ET JUSTITIAE, QUAE PER FIDEM EST, HAERES EST INSTITUTUS (BY FAITH NOAH, WARNED BY GOD ABOUT EVENTS AS YET UNSEEN, RESPECTED THE WARNING AND BUILT AN ARK TO SAVE HIS HOUSEHOLD; BY THIS HE CONDEMNED THE WORLD AND BECAME AN HEIR TO THE RIGHTEOUSNESS THAT IS IN ACCORDANCE WITH FAITH); (Heb 11:7).*
 3. *FIDE OBTULIT ABRAHAM ISAAC, CUM TENTARETUR, ET UNIGENITUM OFFEREBAT, QUI SUSCEPERAT REPROMISSIONES: AD QUEM DICTUM EST: QUIA IN ISAAC VOCABITUR TIBI SEMEN: ARBITRANS QUIA ET A MORTUIS SUSCITARE POTENS EST DEUS: UNDE EUM ET IN PARABOLAM ACCEPIT (BY FAITH ABRAHAM, WHEN PUT TO THE TEST, OFFERED UP ISAAC. HE WHO HAD RECEIVED THE PROMISES WAS READY TO OFFER UP HIS ONLY SON, OF WHOM HE HAD BEEN TOLD, “IT IS THROUGH ISAAC THAT DESCENDANTS SHALL BE NAMED FOR YOU.” HE CONSIDERED THE FACT THAT GOD IS ABLE EVEN TO RAISE SOMEONE FROM THE DEAD—AND FIGURATIVELY SPEAKING, HE DID RECEIVE HIM BACK); (Heb 11:17–19).*
 4. *JESUS, SECUNDUM ORDINEM MELCHISEDECH PONTIFEX FACTUS IN AETERNUM (JESUS, A FORERUNNER ON OUR BEHALF, HAS ENTERED, HAVING BECOME A HIGH PRIEST FOREVER ACCORDING TO THE ORDER OF MELCHIZEDEK); (Heb 6:20).*
 5. *FIDE JACOB, MORIENS, SINGULOS FILIORUM JOSEPH BENEDIXIT: ET ADORAVIT FASTIGIUM VIRGAE EJUS (BY FAITH JACOB, WHEN DYING, BLESSED EACH OF THE SONS OF JOSEPH, “BOWING IN WORSHIP OVER THE TOP OF HIS STAFF”); (Heb 11:21).*
 6. *FIDE CELEBRAVIT PASCHA, ET SANGUINIS EFFUSIONEM: NE QUI VASTABAT PRIMITIVA, TANGERET EOS (BY FAITH HE KEPT THE PASSOVER AND THE SPRINKLING OF BLOOD, SO THAT THE DESTROYER OF THE FIRSTBORN WOULD NOT TOUCH THE FIRSTBORN OF ISRAEL); (Heb 11:28).*
 7. *COGITATIONES CORDIS EJUS IN GENERATIONE ET GENERATIONEM (THE COUNSEL OF THE LORD STANDS FOREVER,*

THE THOUGHTS OF HIS HEART TO ALL GENERATIONS); (Ps 32 (33):11). UT ERUAT A MORTE ANIMAS EORUM, ET ALAT EOS IN FAME (TO DELIVER THEIR SOUL FROM DEATH, AND TO KEEP THEM ALIVE IN FAMINE); (Ps 32 (33):19).

8. ET AIT EI: EGREDERE, ET STA IN MONTE CORAM DOMINO: ET ECCE DOMINUS TRANSIT, ET SPIRITUS GRANDIS ET FORTIS SUBVERTENS MONTES, ET CONTERENS PETRAS ANTE DOMINUM: NON IN SPIRITU DOMINUS, ET POST SPIRITUM COMMOTIO: ET NON IN COMMOTIONE DOMINUS (HE SAID, "GO OUT AND STAND ON THE MOUNTAIN BEFORE THE LORD, FOR THE LORD IS ABOUT TO PASS BY." NOW THERE WAS A GREAT WIND, SO STRONG THAT IT WAS SPLITTING MOUNTAINS AND BREAKING ROCKS IN PIECES BEFORE THE LORD, BUT THE LORD WAS NOT IN THE WIND; AND AFTER THE WIND AN EARTHQUAKE, BUT THE LORD WAS NOT IN THE EARTHQUAKE); (1 Kgs 19:11).

Here are the inscriptions in the second circle from the entrance:

1. ET DABO VOBIS COR NOVUM, ET SPIRITUM NOVUM PONAM IN MEDIO VESTRI: ET AUFERAM COR LAPIDEUM DE CARNE VESTRA, ET DABO VOBIS COR CARNEUM (A NEW HEART I WILL GIVE YOU, AND A NEW SPIRIT I WILL PUT WITHIN YOU; AND I WILL REMOVE FROM YOUR BODY THE HEART OF STONE AND GIVE YOU A HEART OF FLESH); (Ezek 36:26).
2. IN DIEBUS AUTEM REGNORUM ILLORUM SUSCITABIT DEUS CAELI REGNUM, QUOD IN AETERNUM NON DISSIPABITUR, ET REGNUM EJUS ALTERI POPULO NON TRADATUR: COMMINET AUTEM, ET CONSUMET UNIVERSA REGNA HAEC, ET IPSUM STABIT IN AETERNUM (AND IN THE DAYS OF THOSE KINGS THE GOD OF HEAVEN WILL SET UP A KINGDOM THAT SHALL NEVER BE DESTROYED, NOR SHALL THIS KINGDOM BE LEFT TO ANOTHER PEOPLE. IT SHALL CRUSH ALL THESE KINGDOMS AND BRING THEM TO AN END, AND IT SHALL STAND FOREVER); (Dan 2:44).
3. SICUT ENIM FUIT JONAS IN VENTRE CETI TRIBUS DIEBUS, ET TRIBUS NOCTIBUS, SIC ERIT FILIUS HOMINIS IN CORDE TERRAE TRIBUS DIEBUS ET TRIBUS NOCTIBUS (FOR JUST AS JONAH WAS THREE DAYS AND THREE NIGHTS IN THE BELLY OF THE SEA

CORAM DOMINO: ET ECCE DOMINUS TRANSIT, ET SPIRITUS GRANDIS ET FORTIS SUBVERTENS MONTES, ET CONTERENS PETRAS ANTE DOMINUM: NON IN SPIRITU DOMINUS, ET POST SPIRITUM COMMOTIO: ET NON IN COMMOTIONE DOMINUS (WTEDY RZEKŁ: «WYJDŹ, ABY STANAĆ NA GÓRZE WOBEC PANA!» A OTO PAN PRZECHODZIŁ. GWAŁTOWNA WICHURA ROZWAŁAJĄCA GÓRY I DRUZGOCĄCA SKAŁY [SZŁA] PRZED PANEM; ALE PAN NIE BYŁ W WICHURZE. A PO WICHURZE – TRZĘSIENIE ZIEMI: PAN NIE BYŁ W TRZĘSIENIU ZIEMI); (1Krl 19,11).

A oto napisy w drugim kręgu od wejścia:

1. ET DABO VOBIS COR NOVUM, ET SPIRITUM NOVUM PONAM IN MEDIO VESTRI: ET AUFERAM COR LAPIDEUM DE CARNE VESTRA, ET DABO VOBIS COR CARNEUM (I DAM WAM SERCE NOWE I DUCHA NOWEGO TCHNĘ DO WASZEGO WNĘTRZA, ODBIORĘ WAM SERCE KAMIENNE, A DAM WAM SERCE Z CIAŁA); (Ez 36,26).
2. IN DIEBUS AUTEM REGNORUM ILLORUM SUSCITABIT DEUS CAELI REGNUM, QUOD IN AETERNUM NON DISSIPABITUR, ET REGNUM EJUS ALTERI POPULO NON TRADATUR: COMMINET AUTEM, ET CONSUMET UNIVERSA REGNA HAEC, ET IPSUM STABIT IN AETERNUM (W CZASACH TYCH KRÓLÓW BÓG NIEBA WZBUDZI KRÓLESTWO, KTÓRE NIGDY NIE ULEGNIE ZNISZCZENIU. JEGO WŁADZA NIE PRZEJDZIE NA ŻADEN INNY NARÓD. ZETRZE I ZNIWECZY ONO WSZYSTKIE TE KRÓLESTWA, SAMO ZAŚ BĘDZIE TRWAŁO NA ZAWSZE); (Dn 2,44).
3. SICUT ENIM FUIT JONAS IN VENTRE CETI TRIBUS DIEBUS, ET TRIBUS NOCTIBUS, SIC ERIT FILIUS HOMINIS IN CORDE TERRAE TRIBUS DIEBUS ET TRIBUS NOCTIBUS (ALBOWIEM JAK JONASZ BYŁ TRZY DNI I TRZY NOCE WE WNĘTRZNOŚCIACH WIELKIEJ RYBY, TAK SYN CZŁOWIECZY BĘDZIE TRZY DNI I TRZY NOCE W ŁONIE ZIEMI); (Mt 12,40).
4. ... VENITE ET ASCENDAMUS AD MONTEM DOMINI ET AD DOMUM DEI IACOB ET DOCEBIT NOS VIAS SUAS ET AMBULABIMUS IN SEMITIS EIUS [ET FLUENT AD EUM POPULI] QUIA DE SION EXIBIT LEX ET VERBUM DOMINI DE HIERUSALEM (... «CHODŹCIE, WSTĄPMY NA GÓRĘ PAŃSKĄ DO ŚWIĄTYNI BOGA JAKUBOWEGO!

NIECH NAS NAUCZY DRÓG SWOICH, BYŚMY KROCZYLI JEGO ŚCIEŻKAMI. BO PRAWO WYJDZIE Z SYJONU I SŁOWO PAŃSKIE – Z JERUZALEM»); (Iz 2,3).

5. ET EFFUNDAM SUPER DOMUM DAVID ET SUPER HABITATORES JERUSALEM SPIRITUM GRATIAE ET PRECUM: ET ASPICIENT AD ME QUEM CONFIXERUNT (NA DOM DAWIDA I NA MIESZKAŃCÓW JERUZALEM WYLEJĘ DUCHA POBOŻNOŚCI. BĘDĄ PATRZEĆ NA TEGO, KTÓREGO PRZEBILI, I BOLEĆ BĘDĄ NAD NIM, JAK SIĘ BOLEJE NAD JEDYNAKIEM, I PŁAKAĆ BĘDĄ NAD NIM, JAK SIĘ PŁACZE NAD PIERWORODNYM); (Zch 12,10).
6. AB ORTU ENIM SOLIS USQUE AD OCCASUM, MAGNUM EST NOMEN MEUM IN GENTIBUS, ET IN OMNI LOCO SACRIFICATUR: ET OFFERTUR NOMINI MEO OBLATIO MUNDA (ALBOWIEM OD WSCHODU SŁOŃCA AŻ DO JEGO ZACHODU WIELKIE BĘDZIE IMIĘ MOJE MIĘDZY NARODAMI, A NA KAŻDYM MIEJSCU DAR KADZIELNY BĘDZIE SKŁADANY IMIENIU MEMU I OFIARA CZYSTA. ALBOWIEM WIELKIE BĘDZIE IMIĘ MOJE MIĘDZY NARODAMI – MÓWI PAN ZASTĘPÓW); (Mal 1,11).
7. FORTITUDO MEA ET LAUS MEA DOMINUS, ET FACTUS EST MIHI IN SALUTEM (PAN, MOJA MOC I PIEŚŃ, STAŁ SIĘ MOIM ZBAWCA); (Ps 117(118),14).
8. ET DABO EIS COR UT SCIANT ME, QUIA EGO SUM DOMINUS: ET ERUNT MIHI IN POPULUM, ET EGO ERO EIS IN DEUM, QUIA REVERTENTUR AD ME IN TOTO CORDE SUO (DAM IM SERCE ZDOLNE DO POZNANIA MNIE, ŻE JA JESTEM PAN. ONI BĘDĄ MOIM NARODEM, JA ZAŚ BĘDĘ ICH BOGIEM, PONIEWAŻ Z CAŁEGO SERCA POWRÓCĄ DO MNIE); (Jr 24,7).

Mieszkańcy nieba wraz z personifikacjami cnót i darów Ducha Świętego [il. 15] są również ukazani na sklepieniach naw bocznych i na gurtach arkad międzynawowych. Na sklepieniach krzyżowo-kolebkowych nawy północnej znajdują się wyobrażenia cnót: *CONTINENTIA-KONSEKWENCJA*, *CASTITAS-CZYSTOŚĆ*, *MODESTIA-SKROMNOŚĆ*, *FIDES-WIARA* oraz: *BONITAS-DOBROĆ*, *BENIGNITAS-ŁAGODNOŚĆ*, *LONGANIMITAS-WYTRWAŁOŚĆ*, *DULCEDO-SŁODYCZ*. Na podniebiu gurtów międzynawowych jest łącznie 48 popiersi świętych i błogosławionych otaczanych czcią w Kościele powszechnym¹⁶. Samo zestawienie cytatów biblijnych ukazuje jak bogaty przekaz doktryny wiary, opartej na typolo-

MONSTER, SO FOR THREE DAYS AND THREE NIGHTS THE SON OF MAN WILL BE IN THE HEART OF THE EARTH); (Mt 12:40).

4. ... VENITE ET ASCENDAMUS AD MONTEM DOMINI ET AD DOMUM DEI IACOB ET DOCEBIT NOS VIAS SUAS ET AMBULABIMUS IN SEMITIS EIUS [ET FLUENT AD EUM POPULI] (... "COME, LET US GO UP TO THE MOUNTAIN OF THE LORD, TO THE HOUSE OF THE GOD OF JACOB; THAT HE MAY TEACH US HIS WAYS AND THAT WE MAY WALK IN HIS PATHS"); (Isa 2:3).
5. ET EFFUNDAM SUPER DOMUM DAVID ET SUPER HABITATORES JERUSALEM SPIRITUM GRATIAE ET PRECUM: ET ASPICIENT AD ME QUEM CONFIXERUNT (AND I WILL POUR OUT A SPIRIT OF COMPASSION AND SUPPLICATION ON THE HOUSE OF DAVID AND THE INHABITANTS OF JERUSALEM, SO THAT, WHEN THEY LOOK ON THE ONE WHOM THEY HAVE PIERCED, THEY SHALL MOURN FOR HIM); (Zech 12:10).
6. AB ORTU ENIM SOLIS USQUE AD OCCASUM, MAGNUM EST NOMEN MEUM IN GENTIBUS, ET IN OMNI LOCO SACRIFICATUR: ET OFFERTUR NOMINI MEO OBLATIO MUNDA (FOR FROM THE RISING OF THE SUN TO ITS SETTING MY NAME IS GREAT AMONG THE NATIONS, AND IN EVERY PLACE INCENSE IS OFFERED TO MY NAME, AND A PURE OFFERING); (Mal 1:11).
7. FORTITUDO MEA ET LAUS MEA DOMINUS, ET FACTUS EST MIHI IN SALUTEM (THE LORD IS MY STRENGTH AND MY MIGHT; HE HAS BECOME MY SALVATION); (Ps 117 (118): 14).
8. ET DABO EIS COR UT SCIANT ME, QUIA EGO SUM DOMINUS: ET ERUNT MIHI IN POPULUM, ET EGO ERO EIS IN DEUM, QUIA REVERTENTUR AD ME IN TOTO CORDE SUO (I WILL GIVE THEM A HEART TO KNOW THAT I AM THE LORD; AND THEY SHALL BE MY PEOPLE AND I WILL BE THEIR GOD, FOR THEY SHALL RETURN TO ME WITH THEIR WHOLE HEART); (Jr 24:7).

The inhabitants of heaven along with personifications of the virtues and gifts of the Holy Spirit [fig. 15] are also depicted on the vaults of the aisles and on the arches of arcades between the nave and the aisles. The cross-barrel vaults of the north aisle bear the depictions of the following virtues: *CONTINENTIA – CONTINENCY (SELF-CONTROL)*, *CASTITAS – CHASTITY*, *MODESTIA – MODESTY*, *FIDES – FAITH* as well as: *BONITAS – GOODNESS*,

¹⁶ Pomijam ich imienne wyliczanie.



15. Vittorio Trainini, *Personifikacje cnót i darów Ducha Świętego*, malowidła na sklepieniu nawy północnej kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Lugano, 1949–1950, fot. ks. R. Knapiński

15. Vittorio Trainini, *Personifications of the virtues and gifts of the Holy Spirit*, paintings on the vault of the north aisle in the Basilica of the Sacred Heart of Jesus in Lugano, 1949–1950. Photo by the Rev. R. Knapiński

BENIGNITAS – BENEVOLENCE (KINDNESS), LONGANIMITAS – FORBEARANCE, DULCEDO – SWEETNESS. These arches also display upper-body portraits of as many as 48 saints and blessed figures worshiped in the Catholic Church.¹⁶ The very collection of Bible verses shows how rich is the message of the doctrine of the faith based on the biblical typology, expressed by the frescoes on the nave vault. The quotations should now lead to their exegesis, but this task goes beyond the scope of the present study.

Outside the concentrically painted rings with the quotations, the painter placed representations of patriarchs and prophets from the Old Testament.¹⁷ In the circle closest to the choir loft, i.e. just above the entrance to the nave, we can see the following figures: Abel, Noah, Abraham, Melchizedek, Jacob, Moses, David and Elijah. Closer to the dome tam-

¹⁶ I will not list the names of all of them.

¹⁷ The painter's son, Gianluigi Trainini, has written to me that when he and other apprentices were gilding the letters, his father painted the biblical heroes: one figure per day. The pace is admirable.

gii biblijnej, został zawarty we freskach na sklepieniu nawy kościoła. Od przytoczenia owych wersetów należałoby przejść do ich egzegezy, lecz zadanie to wykracza poza ramy niniejszego opracowania.

Na zewnątrz koncentrycznie namalowanych pierścieni z cytataми malarz umieścił przedstawienia patriarchów i proroków ze *Starego Testamentu*¹⁷. W kręgu położonym najbliżej chóru muzycznego, a więc tuż nad wejściem do nawy, widzimy następujące postaci: Abel, Noe, Abraham, Melchizedek, Jakub, Mojżesz, Dawid i Eliasz. Natomiast przy tamburze kopuły przedstawieni zostali: Izajasz, Jeremiasz, Ezechiel, Daniel, Jonasz, Micheasz, Zachariasz i Malachiasz. Ich wizerunki korespondują z tekstami biblijnymi.

Na ścianach przyokiennych widzimy tonda z wizerunkami dwunastu apostołów siedzących w pozie nauczycieli wiary. Tak ukazane Kolegium Apostolskie wyraża ideę, iż Kościół katolicki jest zbudowany na fundamencie uczniów wybranych przez Jezusa i głosi ich naukę [il. 16]. Dodatkowo przekaz ten podkreślają napisy na architrawach gzymśów podokiennych. Pierwszy z nich, umieszczony na architrawie w pobliżu chóru muzycznego, zawiera fragment z *Dziejów Apostolskich*: *HUIC OMNES PROPHETAE TESTIMONIUM PERHIBENT REMISSIONEM PECCATORUM ACCIPERE PER NOMEN EIUS OMNES QUI CREDUNT IN EUM (WSZYSCY PROROCY ŚWIADCZĄ O TYM, ŻE KAŻDY, KTO W NIEGO WIERZY, PRZEZ JEGO IMIĘ OTRZYMUJE ODPUSZCZENIE GRZECHÓW)*; (Dz 10,43).

Następny tekst głosi: *DATURUM SE NOBIS UT SINE TIMORE DE MANU INIMICORUM NOSTRORUM LIBERATI SERVIAMUS ILLI, IN SANCTITATE ET IUSTITIA CORAM IPSO OMNIBUS DIEBUS NOSTRIS (Z MOCY NIEPRZYJACIOŁ WYRWANI BEZ LĘKU SŁUŻYĆ MU BĘDZIEMY W POBOŻNOŚCI I SPRAWIEDLIWOŚCI PRZED NIM PO WSZYSTKIE DNI NASZE)*; (Łk 1, 74–75).

Neoromański, marmurowy ołtarz główny [il. 17] ustawiony jest w niszy prezbiterium i, co zrozumiałe, służy do sprawowania liturgii w rycie trydenckim. Składa się z tumbi ołtarzowej, na której spoczywa kamienna mensa z ustawionym na niej tabernakulum. Nie ma predelli ani retabulum. Funkcję nastawy spełnia usytuowana kulisowo płyta z czerwonego marmuru, zakończona gzymsem, który zawiera napis: *COR NOBIS SEMEL APERTUM – MANET NOBIS SEMPER APERTUM (SERCE RAZ DLA NAS OTWARTE POZOSTAJE OTWARTE NA ZAWSZE)*.

¹⁷ Syn malarza, Gianluigi Trainini, pisze mi, że kiedy on z innymi pomocnikami złocił litery, to ojciec malował biblijnych bohaterów – jedną figurę na dzień. Tempo godne podziwu.



16. Vittorio Trainini, *Przedstawienia apostołów i inskrypcje*, malowidła na ścianach nawy głównej kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Lugano, fot. ks. R. Knapiński

16. Vittorio Trainini, *Depictions of the Apostles and inscriptions*, paintings on the walls of the nave in the Basilica of the Sacred Heart of Jesus in Lugano. Photo by the Rev. R. Knapiński

Tekst ten jest rekapitulacją całego programu ikonograficznego polichromii kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Lugano i kieruje uwagę na obecność Jezusa w Najświętszym Sakramencie. W zwieńczeniu płyty, pośrodku, umieszczono krucyfiks i sześć świeczników po bokach. Elementy dekoracyjne ołtarza składają się z symboli i scen figuralnych o tematyce eucharystycznej. Drzwiczki tabernakulum zdobi Pelikan – symbol Chrystusa karmiącego wiernych swoim Ciałem. Nad drzwiczkami widnieje gołębicą – symbol Ducha Świętego. Zamiast antepedium w tumbę zostały wmontowane trzy wypukło rzeźbione tablice. Centralne miejsce zajmuje bizantyzujący krzyż jako Drzewo Życia. Flankują go dwa reliefy z alabastru z przedstawieniem *Adoracji Dzieciątka* i *Wieczery w Emaus*. Dzieciątko Jezus stoi na tronie, który nawiązuje do tradycji ikonograficznej w typie *Etymazji*¹⁸, a po Jego bokach ukazano Maryję i Józefa w akcie adoracji. Scena w Emaus jest pozbawiona sztafażu, ale pomimo to emanu-

¹⁸ *Etymazja*, hetoimasia (grec. ἑτοιμασία: przygotowanie) – w ikonografii chrześcijańskiej symboliczny motyw pustego tronu przygotowywanego na paruzję, ponowne przyjście Jezusa Chrystusa.

bour, there are: Isaiah, Jeremiah, Ezekiel, Daniel, Jonas, Micah, Zachariah and Malachi. Their images correspond to the biblical texts.

On the window walls, there are tondos with depictions of the twelve Apostles, sitting in the pose of teachers of faith. Depicted in this way, the Apostolic College expresses the idea that the Catholic Church is built on the foundation of disciples chosen by Jesus and that it proclaims their teaching [fig. 16]. This idea is additionally emphasized by inscriptions on the architraves of window cornices. The first of them, an inscription on the architrave near the choir loft, contains a quote from the Acts of the Apostles: *PECCATORUM ACCIPERE PER NOME- N- E- I- U- S- O- M- N- E- S- Q- U- I- C- R- E- D- U- N- T- I- N- E- U- M* – [EVERYONE WHO BELIEVES IN HIM RECEIVES FORGIVENESS OF SINS THROUGH HIS NAME] (Acts 10:43).

The next inscription reads: *[UT SINE TIMORE DE MANU INIMICORUM] NOSTRORUM LIBERATI SERVIAMUS ILLI, IN SANCTITATE [ET IUSTITIA CORAM IPSO OMNIBUS DIEBUS NOSTRIS] – [THAT WE [BEING RESCUED FROM THE HANDS OF OUR ENEMIES] MIGHT SERVE*

HIM [WITHOUT FEAR] IN HOLINESS [AND RIGHTEOUSNESS BEFORE HIM ALL OUR DAYS] (Luke 1:74:75).

The Neo-Romanesque marble altar [fig. 17] is set in the niche of the chancel and, understandably, serves to celebrate the liturgy in the Tridentine Rite. It consists of an altar tomb with a stone mensa with the tabernacle resting on it. There is no predella or retabulum. The function of the reredos is fulfilled by a red marble wall decorated with a cornice, containing the inscription: *COR NOBIS SEMEL APERTUM – MANET NOBIS SEMPER APERTUM (THE HEART ONCE OPENED FOR US REMAINS ALWAYS OPEN)*.

This text is a recapitulation of the entire iconographic programme of the polychromy in the Church of the Sacred Heart of Jesus in Lugano, directing our attention to the presence of Jesus in the Most Blessed Sacrament. The reredos is crowned by a crucifix in the centre with six candlesticks on its sides. The decorative elements of the altar consist of symbols and figural scenes with Eucharistic themes. The tabernacle door is decorated with a Pelican: a symbol of Christ feeding the faithful with his Body. Above the door we can see the Dove: a symbol of the Holy Spirit. Instead of an antependium, three carved plaques were installed in the altar tomb. The Byzantine Cross as the Tree of Life occupies the central place. It is flanked by two alabaster reliefs showing the Adoration of the Infant and the Supper in Emmaus. The Infant Jesus is standing on the throne, which corresponds to the iconographic type of *Etymasia*,¹⁸ with Mary and Joseph standing on the sides in an act of adoration. The stage in Emmaus has no staffage, but it still exudes the spirit of faith and contemplation. The artist, unknown to me, who carved the reliefs depicted the moment when the disciples have just recognised the Lord and they appear as if frozen in an act of adoration of the Eucharistic Bread, which, as in the Upper Room, Jesus has broken and given them to eat. In 1970, after the reform of the liturgy as indicated by the Second Vatican Council, another altar (the so-called conciliar altar) was placed in the chancel. It allows for conducting the Holy Mass *facie ad populum* (facing the faithful).

Apart from the most important components of the basilica's painting decoration described above, there are also many symbols, angel putti and decorations with sacred and emblematic motifs on pilasters and pillars between the nave and the aisles. One gets the impression that the interior of this church is a kind of *horror vacui*. The whole is saturated with paintings,

¹⁸ *Etymasia*, *hetoimasia* (Greek: ἑτοιμασία: preparation): in Christian iconography, the symbolic motif of an empty throne prepared for the Parousia, the Second Coming of Jesus Christ.



17. Ołtarz w prezbiterium kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Lugano, 1933, fot. ks. R. Knapiński

17. The altar in the chancel of the Basilica of the Sacred Heart of Jesus in Lugano, 1933. Photo by the Rev. R. Knapiński

je duchem wiary i skupienia. Nieznany mi artysta, który wyrzeźbił reliefy, przedstawił w niej moment, kiedy uczniowie poznali Pana i jakby zastygli w akcie uwielbienia Chleba Eucharystycznego, który podobnie jak w Wieczerniku, tak tu – w Emaus, Jezus połamał i podał im do spożycia. W 1970 roku, po reformie liturgii dokonanej według wskazań Soboru Watykańskiego II, do prezbiterium wstawiono drugi ołtarz (tzw. soborowy), pozwalający na sprawowanie Eucharystii *facie ad populum* (twarzą do wiernych).

Oprócz opisanych wyżej najważniejszych elementów wystroju malarskiego bazyliki na pilastrach i filarach międzynawowych znajduje się wiele symboli, putt anielskich i dekoracji o motywach sakralnych i emblematycznych. Można odnieść wrażenie, iż we wnętrzu panuje swoisty *horror vacui*. Całość nasyciona jest obrazami, alegorycznymi przedstawieniami, mnóstwem emblematów oraz inskrypcji. Wszystkie te motywy ikoniczne mają służyć proklamowaniu wiary katolickiej, ukazując chrześcijaństwo jako religię słowa i obrazu. Z jednej strony nawiązują one do bogatej tradycji ikonograficznej Kościoła, a z drugiej wprowadzają nowe tematy, wynikające z rozwo-

ju doktryny katolickiej, jak na przykład ukazanie w obrazie dogmatu o Wniebowzięciu Najświętszej Maryi Panny, ogłoszonego w konstytucji apostołskiej *Munificentissimus Deus* (*Najszczodroblivszy Bóg*) w 1950 roku przez papieża Piusa XII. Szczególną uwagę w tym kościele przyciąga rozbudowana tematyka hagiograficzna. Tak bogato przedstawiona ikonografia doktrynalna, z wieloma odniesieniami biblijnymi do symboliki eklezjalnej, dobrze ilustruje zasadę przyjętą od wieków w sztuce chrześcijańskiej, głosząca, iż wiara pochodzi nie tylko ze słyszenia przepowiadanego słowa, lecz także z patrzenia na obrazy – *Fides ex visu*.

W 2019 roku przypadła 50. rocznica śmierci zasłużonego artysty Vittoria Traininiego (1888–1969), który pozostawił ogromny dorobek w kilku obszarach swej działalności, wykraczającej poza granice rodzinnej Brescii. Z tej okazji zorganizowano przeglądową wystawę, w trzech etapach, w trzech różnych miejscach i w trzech sekcjach. Wystawie towarzyszył katalog: *Vittorio Trainini (1888–1969) L'ultimo Maestro della Grande Decorazione*¹⁹. W siedzibie Stowarzyszenia Artystów z Brescii (Associazione Artisti Bresciani, czyli AAB) wystawione były: kartony do fresków, rysunki i kompleksowe projekty dekoracyjne, a ponadto prace olejne obejmujące portrety i krajobrazy. W Muzeum Diecezjalnym zaprezentowano szkice i projekty na papierze perforowanym, służące do przeniesienia kompozycji na ściany murów, a także drzeworyty, rzeźby i złocenia, kilka modeli i kartonów do kościołów w Brescii oraz czternaście projektów olejnych *Drogi Krzyżowej*, podarowanych temuż muzeum. Wreszcie w domu, gdzie mieszkał artysta, można było oglądać sztalugi i kawaletto, przy których malował i tworzył plastyczne projekty rzeźbiarskie. Walorem tej ostatniej ekspozycji stało się ukazanie publiczności sekretów jego życia prywatnego i domowego klimatu, który towarzyszył malarzowi przez dziesięciolecia jego artystycznego *curriculum vitae*. Trzy wystawy zorganizowane w pół wieku po śmierci Traininiego, którego twórczość była kontestowana przez konkurentów (o czym świadczyły chociażby reakcje po pokazie w Brescii w 1997 roku), miały wydobyć z zapomnienia talent i ukazać dorobek tego niezmordowanego twórcy jako „artysty totalnego”.

¹⁹ Wystawę zrealizowali Francesco De Leonardis oraz Fausto Lorenzi. Inicjatywę wsparły lokalne instytucje: Comune di Brescia – Provincia di Brescia, Associazione Artisti Bresciani oraz Museo Diocesano Brescia. Ekspozycja dokonała się w trzech siedzibach: Associazione Artisti Bresciani (AAB) – 21.08.-09.10.2019, Casa Museo Trainini – 28.09.-20.10.2019, oraz Museo Diocesano – 03.10.-17.11.2019. Te trzy instytucje współpracowały przy wydaniu katalogu: *Vittorio Trainini (1888–1969) L'ultimo Maestro della Grande Decorazione*.

allegorical representations and numerous emblems and inscriptions. All of these iconic motifs are intended to proclaim the Catholic faith, showing Christianity as a religion of word and image. On the one hand, they refer to the rich iconographic tradition of the Church, and on the other they introduce new topics resulting from the development of the Catholic doctrine, such as the depiction of the dogma of the Assumption of the Blessed Virgin Mary, promulgated in the apostolic constitution of *Munificentissimus Deus* (The Most Bountiful God) by Pope Pius XII in 1950. Particular attention in this church is drawn to the extensive iconographic themes. This richly presented doctrinal iconography, with many biblical references to ecclesial symbolism, illustrates well the principle adopted centuries ago in Christian art, stating that faith is received not only by hearing the proclaimed word, but also by looking at images: *Fides ex visu*.

The year 2019 marked the 50th anniversary of the death of the distinguished artist Vittorio Trainini (1888–1969), who left a huge legacy in several areas of his activity, going beyond the borders of his native Brescia. On this occasion, a review exhibition was organised in three stages, at three different locations and in three sections. The exhibition was accompanied by the catalogue entitled *Vittorio Trainini (1888–1969) L'ultimo Maestro della Grande Decorazione*¹⁹. At the headquarters of the Brescia Artists' Association (Associazione Artisti Bresciani, or AAB) displayed were fresco cartoons, drawings and comprehensive decorative projects were displayed as well as oil paintings including portraits and landscapes. The Diocesan Museum presented sketches and designs on perforated paper, used to transfer compositions to wall surfaces, as well as woodcuts, sculptures and gilding, several models and cartoons for churches in Brescia and fourteen oil designs of the Way of the Cross, donated to this museum. Finally, in the house where the artist lived, one could see the easels and the cavaletto which he used to paint and create artistic sculptural projects. The advantage of the latter exhibition was to show the public the secrets of the painter's private life and home atmosphere, which accompanied him through the decades of his artistic *curriculum vitae*.

¹⁹ The exhibition was organised by Francesco De Leonardis and Fausto Lorenzi. The initiative was supported by local institutions: Comune di Brescia – Provincia di Brescia, Associazione Artisti Bresciani and Museo Diocesano Brescia. The exhibition took place in three locations: Associazione Artisti Bresciani (AAB) from 21.08 to 09.10.2019, Casa Museo Trainini from 28.09 to 20.10.2019, and Museo Diocesano from 3.10 to 17.11.2019. These three institutions collaborated on issuing the catalogue: *Vittorio Trainini (1888–1969) L'ultimo Maestro della Grande Decorazione*.

Three exhibitions organised half a century after the death of Trainini, whose work was contested by competitors (as evidenced, among others, by the responses after the Brescia show in 1997), were meant to save the talent from oblivion and of this tireless creator as an “ultimate artist”.

The author of the painting decoration of the church in Lugano described himself as a decorator, because, as mentioned above, in addition to painting he also practiced drawing and graphics, designed fabrics and theatre sets, made special decorative arrangements for state and church celebrations. Trainini's art served educational purposes and deepening the sacred spirit in the recipients interested in Christian iconography or sacred art in general, as he was a lecturer and teacher of painting in several art schools. Through his works, the artist conducted a unique dialogue with various circles of recipients. He realised his mission not through the number of exhibitions in which he participated but by granting access and inviting those interested in cooperation to his studio, and even to the scaffolding in churches where he created frescoes.

The jubilee exhibitions were intended not only to rehabilitate (revalorise) the local artist in the opinion of contemporaries but also to show the artist's role in the reality of contemporary society. That is why the title of the catalogue chapter, announcing Vittorio Trainini as the last master of art and versatile artist at the turn of the 19th and 20th centuries, seems to be justified²⁰.

The beginnings of the artist's life coincided with the declining period of transformations in the 19th century art. After years of academic stagnation, avant-garde manifestos, lined with various ideologies that arose on the basis of social and political changes, appeared in many countries. Beside socially involved artistic activity, there appeared tendencies towards releasing creativity from these contexts and creating pure, abstract art.

The echoes of uprisings and wars had not died down and the wounds had not healed yet. Against the backdrop of the so-called industrial revolution, the working class emerged in opposition to financiers, factory owners and bankers. Social tension was growing, class conflicts and new ideologies (communism Marxism fascism militarism etc.) were being born. Despite the imminent changes, in the Italian province the conventional relationships between the master and the apprentice were still present, work with a model was still practised, centuries-old relationships were still respected, surviving in art masters' bottegas (studios).

Autor wystroju malarskiego kościoła w Lugano określał siebie jako dekoratora, bowiem, jak już wspomniano, oprócz malarstwa uprawiał rysunek i grafikę, projektował tkaniny i scenografię teatralną, wykonywał aranżacje okazjonalne na obchody państwowe i kościelne. Sztuka Traininiego służyła celom edukacyjnym i pogłębianiu sakralnego ducha odbiorców zainteresowanych ikonografią chrześcijańską czy twórczością sakralną w ogóle. Był jednak wykładowcą i nauczycielem malarstwa w kilku szkołach artystycznych. Poprzez swoje dzieła artysta prowadził swoisty dialog z kręgami odbiorców różnego autorkamentu. Swoją misję realizował nie poprzez ilość wystaw, w których uczestniczył, ale udostępniając i zapraszając zainteresowanych współpracą do swojej pracowni, a nawet na rusztowania w kościołach, gdzie wykonywał freski.

Jubileuszowe wystawy miały za zadanie nie tylko rehabilitację (rewaloryzację) lokalnego twórcy w opinii współczesnych, lecz także ukazanie roli artysty w realiach współczesnego społeczeństwa. Dlatego słuszny wydaje się tytuł rozdziału w katalogu ogłaszający Vittorio Traininiego ostatnim mistrzem sztuki i wszechstronnym artystą z przełomu XIX/XX wieku²⁰.

Początki życia artysty przypadły na okres schyłkowy przeobrażeń w sztuce XIX wieku. Po latach stagnacji akademickiej w wielu krajach pojawiły się manifesty awangardy, podszyte różnymi ideologiami, które wyrosły na gruncie przemian społecznych i politycznych. Obok działalności artystycznej zaangażowanej społecznie zarysowały się tendencje do uwolnienia twórczości z tych kontekstów i stworzenia sztuki czystej, abstrakcyjnej.

Nie ucichły jeszcze echa powstań i wojen, nie zblizniły się poniesione rany. Na tle tak zwanej rewolucji przemysłowej wyłoniła się klasa robotnicza, stojąca w opozycji do finansjery, posiadaczy fabryk i bankierów. Narastały napięcia społeczne, rodziły się konflikty klasowe i nowe ideologie (komunizm, marksizm, faszyzm, militarizm itp.). Pomimo nadchodzących zmian na włoskiej prowincji trwały jeszcze tradycyjne układy pomiędzy mistrzem i czeladnikiem, kontynuowano pracę z modelem, respektowano wytworzone przez wieki relacje, które przetrwały w bottegach (pracowniach) mistrzów. Obrazem tego jest działalność samego Traininiego, który terminował u swojego wuja i odziedziczył po nim pracownię wraz z wyposażeniem. Doceniano jeszcze technikę i mistrzostwo wykonania, co wkrótce zaczęto jednak negocować, podobnie jak kontestowano kategorie piękna, stylu i funkcji, a także charakteru dzieła sztuki.

²⁰ Fausto Lorenzi, Vittorio Trainini, l'ultimo vero maestro di Arti e Mestieri, in: Vittorio Trainini (1888–1969) L'ultimo Maestro..., pp. 5–23.

²⁰ F. Lorenzi, Vittorio Trainini, l'ultimo vero maestro di Arti e Mestieri, w: Vittorio Trainini (1888–1969) L'ultimo Maestro..., s. 5–23.

Nastąpiła era wolności i anarchii. Trainini oparł się tym trendom, pozostając wierny tradycjom klasycznego, rzetelnego rzemiosła malarskiego we wszelkich jego aspektach. Z tego powodu tak zwana awangarda włoska była mu nieprzychylna, a religijny charakter jego twórczości został zdeprecjonowany przez „postępowych twórców”. Z nutą goryczy artysta wypowiedział się o tym w słowach: „Sono un decoratore, perciò purtroppo fuori tempo. Amo molto la bella decorazione che sa completare l’architettura senza sovrapporsi. La decorazione ora così tanto deprecata”²¹. Fausto Lorenzi określa Traininiego jako ostatniego „robotnika sztuki – operaio d’arte”, gdyż nie interesowały go spekulacje teoretyczne, często towarzyszące twórczości artystów współczesnych, lecz przede wszystkim chciał być blisko ludu i stworzyć na użytek społeczności, która potrzebowała jego sztuki. W trudnych latach 20. minionego wieku zobowiązał się malować za 10 lirów dziennie. Wówczas była to dniówka niewykwalifikowanego pomocnika murarskiego. Dlatego tym większe znaczenie w jego dorobku odegrał mecenat kościelny.

Vittorio Trainini, z wyjątkiem epizodu uczęszczania do komunalnej szkoły rysunku w Brescii, był samoukiem, terminując na rusztowaniach lokalnych mistrzów: Gaetana Cresseriego i Eliodora Coccoliego. Jednak najwięcej nauczył się jako pomocnik pracujący u swojego wuja Giuseppe. Z zamiłowaniem chodził do muzeów i kościołów, gdzie patrząc na obrazy, uczył się na sprawdzonych wzorach innych malarzy. Z upodobaniem studiował fachowe czasopisma: „Emporium”, „Deutsche Kunst und Dekoration” oraz „Arte Cristiana”. To ostatnie czasopismo jest kwartalnikiem wydawanym przez Scuola dell’Arte Sacra w Mediolanie założoną, jak już wspomniano, przez Traininiego²². Ważną rolę w procesie kształcenia artysty odegrał jego pobyt w Rzymie, gdzie uczęszczał do szkoły rysunku z modela (via Ripetta), studiując malowanie aktów. Wówczas w modzie były style historyczne, neorenesans i postimpresjonizm, które wywarły wpływ na jego malarstwo. Znamiona historyzmu w pracach Traininiego były inspirowane przede wszystkim twórczością takich mistrzów jak: Signorelli, Correggio i Tiepolo. Fausto Lorenzi w cytowanym już katalogu rocznicowej wystawy określa

²¹ W tłumaczeniu [R.K.] brzmi tak: „Jestem dekoratorem, dlatego znalazłem się na marginesie, poza nurtami aktualnej sztuki. Bardzo lubię dekorację, która potrafi uzupełnić architekturę bez narzucania się i zaślaniania jej. Dekoracja, która obecnie jest tak zdeprecjonowana”.

²² Szczegółową prezentację tego, jak wyglądała „biblioteka Traininiana”, oraz antologię tekstów zestawiała Michela Valotti w katalogu wystawy z 1997 r., a wykaz ten przedrukowała w rozprawie doktorskiej: Elisa Rossi, *Vittorio Trainini: la decorazione sacra tra gli anni Venti Trenta del Novecento*, tesi di laurea in storia dell’arte contemporanea, a. a. 2003–2004, Università Cattolica del Sacro Cuore, sede di Brescia, relatore prof. Francesco Tedeschi.

An example of this is the activity of Trainini himself, who apprenticed with his uncle and inherited from him the studio and equipment. The technique and craftsmanship of performance were still appreciated, which, however, soon began to be negated, as were the categories of beauty, style and function, as well as the nature of the work of art. An era of freedom and anarchy had come. Trainini resisted these trends, remaining faithful to the traditions of classical, honest painting craftsmanship in all its aspects. For this reason, the so-called Italian avant-garde did not favour him, and the religious nature of his work was deprecated by “progressive artists”. The artist spoke about it with a hint of bitterness in the following words: “Sono un decoratore, perciò purtroppo fuori tempo. Amo molto la bella decorazione che sa completare l’architettura senza sovrapporsi. La decorazione ora così tanto deprecata”.²¹ Fausto Lorenzi describes Trainini as the last “worker of art – operaio d’arte”, because he was not interested in theoretical speculations, often accompanying the works of contemporary artists, but above all he wanted to be close to common people and create for the benefit of the community that needed his art. In the difficult 1920s, he undertook to paint for 10 lire a day. At that time, it was a day’s wage for an unqualified bricklayer assistant. The greater was the significance of the church patronage in his work.

With the exception of attending the municipal drawing school in Brescia, Vittorio Trainini was self-taught, apprenticing at the scaffolding of the local masters: Gaetano Cresseri and Eliodor Coccoli. However, he learned the most as an assistant working for his uncle Giuseppe. He loved visiting museums and churches, where, looking at paintings, he learned from the proven models of other painters. He enjoyed studying professional magazines, such as “Emporium”, “Deutsche Kunst und Dekoration” and “Arte Cristiana”. The latter magazine is a quarterly, published by Scuola dell’Arte Sacra in Milan, founded, as mentioned above, by Trainini.²² An important role in the artist’s education was played by his stay in Rome, where he attended a model drawing school (via Ripetta), studying nude painting. Historical styles, neo-renaissance and post-impressionism were in fashion at that time, which in-

²¹ “I am a decorator, therefore I have found myself on the margins, outside the current art trends. I really like the decoration that can complement architecture without imposing itself on and obscuring it. The decoration that is so deprecated now.”

²² A detailed presentation of what the “Traininiana library” looked like and an anthology of texts was compiled by Michela Valotti in the exhibition catalogue from 1997, and this list was reprinted in a doctoral dissertation: Elisa Rossi, *Vittorio Trainini: la decorazione sacra tra gli anni Venti Trenta del Novecento*, tesi di laurea in storia dell’arte contemporanea, aa 2003–2004, Università Cattolica del Sacro Cuore, sede di Brescia, relatore prof. Francesco Tedeschi.

fluenced his painting. Traces of historicism in Trainini's works were inspired primarily by the oeuvre of such masters as Signorelli, Correggio and Tiepolo. In the anniversary exhibition catalogue, quoted above, Fausto Lorenzi describes Trainini's style as "neo-Byzantine, neo-Gothic, neo-Renaissance, neo-Mannerist, neo-Baroque, neo-Tiepolo (neotiepolesco), neo-romantic, neo-Nazarene, neo-secession and neo-twentieth-century (neonovecentesto)".²³ The artist passionately followed historical styles, with a precision worthy of an art conservator; however, he placed his objects in a different space, not always historicising, but also contemporary to himself.

After the turbulent years of the nineteenth century, shaken by revolutionary movements and wars, and as a result of which the borders of states had changed and new ones emerged, among them the Italian Republic – Repubblica Italiana, there was a great need for the revival of religious art. The Church, engaged primarily in social activity and the problems of the working class (Pope Leo XIII, Encyclical Rerum novarum...), which arose on the margins of industrialisation, lost its function of an important art patron. There occurred a split between artists and the Church. At the same time, various countries began to undertake activities aimed at reviving religious creativity (Nazarenes, Pre-Raphaelites, Maurice Denis). Trainini, however, was not interested in novelties but was looking for his own path. Therefore he joined a movement aimed at liturgical revival, consisting in giving transparency to religious rites and linking them with art, especially painting. He emphasized the didactic function of artistic creativity in the process of catechesis. In 1922, the First National Liturgical Week (Prima Settimana Liturgica Nazionale) was inaugurated. The animator of this event was the Oratorian Rev. Giulio Bevilacqua, who exerted a great influence on the spiritual formation of Giovanni Montini, the future Pope Paul VI. For the inauguration of the Liturgical Week, Trainini decorated with frescoes the Chapel of the Good Shepherd in the Villa of San Filippo in Brescia, where the Oratorian Fathers reside. Bevilacqua made sure that the painting decoration corresponded to the spirit of the liturgical reform of the time. Trainini, perhaps following the mystical idea that painting is an artist's prayer, deepened his spiritual ideals contained in the medieval motto: *Christiani pictores – ut Christi imitatores* (Christian painters are like followers of Christ). It was then that the pioneering idea of creating the pastoral care of artists was born, which we know today in the formula of "pastoral care of the creative milieu." Soon the Oratorian Chapel became a centre of spiritual formation where retreats for the clergy of the diocese of Brescia were held. It was also

²³ Fausto Lorenzi, op. cit., p. 10.

styl Traininiego jako „neobizantyński, neogotycki, neorenesansowy, neomanierystyczny, neobarokowy, neotiepoleski (*neotiepolesco*), neoromantyczny, neonazaretański, neosecesyjny i neodwudziestowieczny (*neonovecentesto*)”²³. Artysta z pasją naśladował style historyczne, z precyzją godną konserwatora sztuki, jednakże umieszczał swoje obiekty w innej przestrzeni, nie zawsze historyzującej, lecz także współczesnej sobie.

Po burzliwych latach XIX wieku, wstrząsanego ruchami rewolucyjnymi i wojnami, w wyniku których zmieniły się granice państw i powstały nowe, wśród nich Republika Włosa – Repubblica Italiana, zaistniała ogromna potrzeba odrodzenia sztuki religijnej. Kościół, zaangażowany przede wszystkim w działalność społeczną i problemy świata robotniczego (papież Leon XIII, *Encyklika Rerum novarum...*), jakie zrodziły się na marginesie industrializacji, stracił funkcję ważnego mecenasa sztuki. Nastąpił rozłam pomiędzy artystami i Kościołem. Jednocześnie w różnych krajach zaczęto podejmować działania zmierzające do odnowienia twórczości sakralnej (Nazareńczycy, Prerafaelici, Maurice Denis). Trainini nie interesował się jednak nowinkami, lecz poszukiwał własnej drogi. Przystąpił więc do ruchu odnowy liturgicznej polegającego na nadaniu przejrzystości obrzędom religijnym i powiązaniu ich ze sztuką, zwłaszcza z malarstwem. Podkreślał funkcję dydaktyczną twórczości artystycznej w procesie katechizacji. W 1922 roku zainaugurowano Pierwszy Narodowy Tydzień Liturgiczny (Prima Settimana Liturgica Nazionale). Animatorem tego wydarzenia był filipin o. Giulio Bevilacqua, który wywarł wielki wpływ na formację duchową Giovanniego Montiniego, późniejszego papieża Pawła VI. Na inaugurację Tygodnia Liturgicznego Trainini ozdobił freskami kaplicę Dobrego Pasterza w willi San Filippo w Brescii, gdzie mają siedzibę ojcowie filipini. Bevilacqua dbał o to, by wystrój malarski odpowiadał duchowi ówczesnej reformy liturgicznej. Trainini, być może hołdując mistycznej idei, według której malarstwo jest modlitwą artysty, pogłębił swoje duchowe ideały zawarte w średniowiecznej dewizie głoszącej, iż *Christiani pictores – ut Christi imitatores (malarze chrześcijańscy są jakby naśladowcami Chrystusa)*. Wtedy zrodziła się prekursorska idea utworzenia duszpasterstwa artystów, którą dzisiaj znamy w formule „duszpasterstwa środowisk twórczych”. Wkrótce kaplica filipinów stała się centrum formacji duchowej, w którym odprawiano rekolekcje dla kleru diecezji Brescia. Była też miejscem sprzyjającym kształtowaniu pogłębionej osobowości artysty chrześcijańskiego. Tworzenie fresków i malowanie obrazów religijnych jakoby wprowadzało twórcę w ekstazę. Trainini miał wtedy niewiele ponad 30 lat i zaczynał pracować, jak

²³ F. Lorenzi, jak przyp. 20, s. 10.

już wspomniano, w niedawno co powstałej Scuola del Beato Angelico w Mediolanie, wokół której utworzyła się grupa artystów uprawiających sztukę religijną. Środowisko to podjęło wysiłki zmierzające do odrodzenia ikonografii chrześcijańskiej i poszukiwania nowych form dla utensyliów liturgicznych oraz wystroju i wyposażenia wnętrz kościelnych. Inspiracją dla nich była autentyczna sztuka pierwotnych chrześcijan i tak zwana włoska sztuka prymitywna, odznaczająca się prostotą form i głębią przekazu treści religijnych. Trainini jako malarz doceniający funkcję dekoracyjną malarstwa w kreowaniu sakralnego charakteru nowo budowanych kościołów spotkał się z dezaprobatą przeciwników, głównie architektów, hołdujących zasadzie, że architektura powinna być „czysta”, czyli pozbawiona wszelkich dekoracji, zarówno plastycznych, jak i malarskich.

Vittorio Trainini może być wzorem dla dzisiejszych twórców pragnących kreować dzieła o tematyce religijnej, którzy z odwagą przeciwstawiają się inwazji sekularyzacji w wielu wymiarach współczesności. Przypominając jego artystyczny dorobek, warto przywołać wezwanie Dostojewskiego, który powiedział, że „piękno zbawi świat!”.

Streszczenie

Neoromańska bazylika pod wezwaniem Najświętszego Serca Jezusa w Lugano została zbudowana w latach 1922–1927, a jej dekoracja freskami przez Vittoria Traininiego trwała etapami od 1937 do 1954 roku. Artysta był gorliwym katolikiem. Studiował *Pismo Święte*, a swoje teologiczne koncepcje konsultował z kanonikiem Annibale Lanfranchim z Lugano i z historykiem sztuki Corrado Mezzaną z Rzymu. Program ikonograficzny polichromii jest bardzo bogaty i podporządkowany przekazowi głównych treści dogmatycznych i mistagogicznych zawartych w doktrynie Kościoła katolickiego epoki potrydenckiej. We wnętrzu panuje swoisty *horror vacui*. Całość nasyciona jest obrazami, alegorycznymi przedstawieniami i mnóstwem symboli. Motywy ikoniczne nawiązują do tradycji ikonograficznej Kościoła oraz wprowadzają nowe tematy, wynikające z rozwoju doktryny katolickiej, np. ukazanie dogmatu o Wniebowzięciu Najświętszej Maryi Panny. Do tego dochodzi jeszcze rozbudowana ikonografia hagiograficzna. Bogata ikonografia doktrynalna, z odniesieniami do symboliki eklezjalnej, dobrze ilustruje zasadę przyjętą w sztuce chrześcijańskiej, iż wiara pochodzi nie tylko ze słyszenia, lecz także z patrzenia – *Fides ex visu*.

Słowa kluczowe: Vittorio Trainini, ikonografia doktrynalna, *Arma Passionis Christi*, ikonografia Najświętszego Serca Jezusa, ikonografia hagiograficzna, Lugano

a place favourable to shaping a more profound personality in a Christian artist. Creating frescoes and painting religious pictures led an artist as if to ecstasy. Trainini was then just over 30 years old and, as mentioned above, had just started working in the recently established Scuola del Beato Angelica in Milan, around which formed a group of artists practicing religious art. This milieu undertook efforts aimed at reviving Christian iconography as well as searching for new forms for liturgical utensils and church interior decoration and equipment. Their inspiration was the authentic art of primitive Christians and the so-called Italian primitive art, distinguished by the simplicity of forms and the profoundness of conveying religious content. As a painter appreciating the decorative function of painting in creating the sacred character of newly built churches, Trainini met with disapproval from his opponents, mainly architects, who adhered to the principle that architecture should be “pure”, i.e. without any decorations, either sculptural or painting.

Vittorio Trainini can be a model for today's artists who want to create works on religious themes, who boldly oppose the invasion of secularisation in many dimensions of the present times. Recalling his artistic output, it is worth referring to the words of Dostoevsky, who said that “beauty will save the world!”

Summary

The Neo-Romanesque Basilica of the Sacred Heart of Jesus in Lugano was built in the years 1922–1927, and its decoration with frescoes was created by Vittorio Trainini in stages from 1937 to 1954. The artist was a devout Catholic. He studied the Scriptures and consulted Annibale Lanfranchi, a canon in Lugano, and the art historian Corrado Mezzana from Rome on his theological concepts. The iconographic programme of the polychromy is very rich and subordinated to the message of the main dogmatic and mystagogical content contained in the doctrine of the Catholic Church of the Post-Trident period. The interior reveals a kind of horror vacui. The whole is saturated with paintings, allegorical representations and numerous symbols. Iconic motifs refer to the iconographic tradition of the Church and introduce new themes resulting from the development of the Catholic doctrine, e.g. the depiction of the Assumption of the Blessed Virgin Mary. Added to this is extensive hagiographic iconography. The rich doctrinal iconography with references to ecclesial symbolism illustrates well the principle adopted in Christian art that faith is received not only by hearing the proclaimed word, but also by looking at images: *Fides ex visu*.

Keywords: Vittorio Trainini, doctrinal iconography, Arma Passionis Christi, iconography of the Sacred Heart of Jesus, hagiographic iconography, Lugano Basilica del Sacro Cuore

Translated by Agnieszka Gicala

Basilica del Sacro Cuore

ks. prof. dr hab. Ryszard Knapiński
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
Al. Raławickie 14, 20–950 Lublin
e-mail: knapinski@kul.lublin.pl

Bibliografia / Bibliography

Archiwalia udostępnione przez syna artysty Gianluigi Traininiego, zamieszkałego w Brescii.

Berliner Rudolf (1886–1967), »*The Freedom of Medieval Art*« und andere Studien zum christlichen Bild, herausgegeben von Robert Suckale, Berlin 2003.

Hecht Christian, *Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*, Regensburg 2003.

Informacje z archiwum parafialnego: Parrocchia di Lugano, Borghetto 2; CH 6901 Lugano.

Kopeć Jerzy Józef, *Męka Pańska w religijnej kulturze Polskiego Średniowiecza. Studium nad pasyjnymi motywami i tekstami liturgicznymi*, Warszawa 1975.

Krins Hubert, *Die Kunst der Beurerer Schule. "Wie ein Lichtblick vom Himmel"*, Beurerer Kunstverlag, Beuron 1998.

La Basilica del Sacro Cuore Lugano. Santuario diocesano. Guida storico – artistica e religiosa, edizione curada dal Emilio Cattori e Gastone Cambin, Lugano 1957.

www.Biblia Tysiąclecia – Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, <https://biblia.deon.pl/> (dostęp 25.01.2019).

Adam Organisty

Akademia Sztuk Pięknych
im. Jana Matejki w Krakowie

Figura Dobrego Łotra w najnowszej realizacji artystycznej Adama Brinckena i Macieja Zychowicza¹

„Zespół budynków parafialnych w Bilczy nie jest jeszcze jako założenie zrealizowany do końca. Brak wieży oraz budynku spinającego plebanię z kościołem czyni obiekt kalekim, nie daje obrazu całości i skali projektu. Ubolewam nad realizacyjnymi deformacjami, szczególnie zwieńczenia latarni. Jednak to, co się wydarzyło we wnętrzu świątyni za sprawą Macieja Zychowicza i Adama Brinckena, znakomicie dowartościowuje architekturę. Znałam projekt ołtarza, ale nie byłam przy jego realizacji. Gdy pierwszy raz zobaczyłam zrealizowany ołtarz, w pustym kościele, przed wieczornym nabożeństwem, w październiku parę lat temu, doznałam porażenia. Dosłownie, pozarefleksyjnie przeżyłam wielkie wzruszenie. Stałam przed prawdziwą współczesną sztuką sakralną, a to się nie zdarza. Jestem im bardzo wdzięczna, że podjęli się tej realizacji, a także księdzu proboszczowi Markowi Mrugale za konsekwencję i za to, że zaufał i oddał wnętrze kościoła w ręce wybitnych artystów, co rzadko się zdarza” – w tak pozytywnym tonie wypowiada się o najnowszej realizacji w prezbiterium zaprojektowanego przez siebie kościoła Regina Kozakiewicz-Opalka². Dodajmy, że równie rzadko się zdarza, aby nowe wyposażenie było przyjęte z podziwem, a nawet wzruszeniem przez architekta. Mowa o powstałym jesienią roku 2017 ołtarzu głównym w kościele pw. św. Kazimierza w Bilczy koło Kielc³. Przedstawia on rozmowę Ukrzyżowanego Zbawiciela z Dobrym Łotrem [il. 1]. Pracami kierowali wspomniani artyści z Krakowa: rzeźbiarz Maciej Zychowicz i malarz Adam Brincken. Ciesząca się uznaniem realizacja, któ-

¹ Tekst w skróconej wersji został opublikowany przez autora jako: *Dziś będziesz ze Mną w raju. Najnowsza realizacja artystyczna Macieja Zychowicza i Adama Brinckena do słów Chrystusa na krzyżu*, „Wiadomości ASP” 85, 2019, s. 94–97 (przyp. red.)

² List prywatny do autora artykułu (z 31 maja 2020 r.).

³ Kościół i zabudowa otoczenia wznoszone są w jednorodnym stylu od roku 1999 wg projektu Reginy Kozakiewicz-Opalki, prowadzącej Autorską Pracownię Projektową w Kielcach, por. www.architektura7dnia.pl [dostęp: 4.06.2020]. Za poświęcenie czasu, konsultacje i podzielenie się informacjami serdecznie dziękuję Pani Reginie Kozakiewicz-Opalce, ks. proboszczowi Markowi Mrugale oraz Twórcom ołtarza w Bilczy – Profesorowi Maciejowi Zychowiczowi i Profesorowi Adamowi Brinckenowi.

Adam Organisty

Jan Matejko Academy
of Fine Arts in Kraków

The figure of the Good Thief in the latest work of Maciej Zychowicz and Adam Brincken¹

“The parish building complex in Bilcza is not yet complete. The lack of the tower and the building connecting the vicarage with the church makes the object imperfect, and does not give an accurate idea of the entirety and scale of the project. I deplore the distortions in the execution, especially the finial of the roof lantern. However, what happened inside the church thanks to Maciej Zychowicz and Adam Brincken, perfectly enhances the architecture. I knew the design of the altar, but I wasn't involved in its construction. The first time I saw the altar, in an empty church, before the evening service, in October a few years ago, I was stunned. Literally, it made me feel viscerally emotional. I stood in front of real contemporary sacred art and these things just don't happen. I am very grateful to them for undertaking this task, as well as to Parson Marek Mrugała for his persistence and for the fact that he entrusted and handed over the interior of the church to outstanding artists, which rarely happens” – such glowing terms are used by Regina Kozakiewicz-Opalka to describe the latest project in the chancel of the church designed by her². We should add that it is equally rare for new furnishings to be received with admiration or even emotion by the architect. The subject of this text is the altar erected in autumn 2017 in St. Casimir's Church in Bilcza near Kielce³. It presents the Crucified Saviour's conversation with the Good Thief [fig. 1]. The works were supervised by the

¹ A shorter version of this article was published by the author as: *Dziś będziesz ze Mną w raju. Najnowsza realizacja artystyczna Macieja Zychowicza i Adama Brinckena do słów Chrystusa na krzyżu* [Today you will be with me in Paradise. The latest work of Maciej Zychowicz and Adam Brincken inspired by the words of Jesus on the cross], „Wiadomości ASP” 85, 2019, pp. 94–97 (editor's footnote)

² A private letter to the present author (31 May 2020).

³ The church and the surrounding buildings have been erected in a uniform style since 1999 following the project of Regina Kozakiewicz-Opalka, the owner of Autorska Pracownia Projektowa in Kielce, cf. www.architektura7dnia.pl [access date: 4.06.2020]. I would like to thank Ms. Regina Kozakiewicz-Opalka, Father Marek Mrugała and the creators of the altar in Bilcza – Professor Maciej Zychowicz and Professor Adam Brincken for their time, advice, and sharing the information.



1. „Dziś będziesz ze Mną w raju” – dekoracja do słów Chrystusa na krzyżu (Łk 23,43) w prezbiterium kościoła pw. św. Kazimierza w Bilczy, proj., wyk. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, 2017, fot. A. Organisty

1. “Today you will be with me in Paradise” – the decoration illustrating the words of Christ on the Cross (Luke 23: 43) in the chancel of St. Casimir’s Church in Bilcza, designed and made by Adam Brincken, Maciej Zychowicz, 2017, phot. A. Organisty

abovementioned artists from Kraków: the sculptor Maciej Zychowicz and the painter Adam Brincken. The highly acclaimed work, which led to the development of subsequent projects for furnishing the entire church, is the subject of this text.

In 1999, the construction of the church reminiscent in its style of late Baroque architecture began in Bilcza, in an area surrounded by a successively expanding housing estate. The three-nave church consists of the basilica with the main nave rising above the aisles and the semi-circular presbytery. On the wide, half-rounded wall of the presbytery, the artists portrayed a monumental group of three crosses [fig. 2]. The whole composition inserted by them is limited by a painterly structure resembling the shape of a single stele [fig. 3]. Its upper part is strongly bent on the left, corresponding to the rays of light coming in through a small window aperture (*oculus*). In the centre of the composition stands the largest cross constructed of steel covered with wood [fig. 4]. From this cross, the Saviour turns his head

ra przyczyniła się do powstania kolejnych projektów wyposażenia całej świątyni, jest przedmiotem niniejszej wypowiedzi.

Na terenie otoczonym przez sukcesywnie powiększające się osiedle domów jednorodzinnych w roku 1999 rozpoczęto budowę stylizowanego na późny barok kościoła w Bilczy. Trójnawowa świątynia składa się z korpusu bazylikowego z nawą główną górującą nad bocznymi i półokrągło zamkniętym prezbiterium. Na szerokiej, półkolistej ścianie prezbiterium artyści ukazali monumentalną grupę trzech krzyży [il. 2]. Całość wprowadzonej przez nich kompozycji ograniczona jest malarską formą przypominającą kształt pojedynczej steli [il. 3]. Jej górna część jest mocno wyłamana po lewej stronie, zgodnie z promieniami światła wpadającego przez niewielki otwór okienny (*oculus*). W centrum kompozycji wznosi się największy skalą krzyż o stalowej konstrukcji obłożonej drewnem [il. 4]. Z niego Zbawiciel zwraca głowę w stronę Dobrego Łotra. Po lewej stronie w murze ściany wyżłobiono sylwetkę drugiego łotra oraz czarnymi smugami zaznaczono belki



2. Widok ku prezbiterium kościoła pw. św. Kazimierza w Bilczy, fot. A. Organisty

2. The view of the chancel in St. Casimir's Church in Bilcza, phot. A. Organisty



towards the Good Thief. On the left side, in the wall, the figure of the second thief is carved and the beams of the cross are marked with black strokes. The sculptor achieved a similar effect when creating the figure of the Good Thief. He imposed small elements on the stucco, projecting from the surface of the wall, catching the rays of light. Only a part of the corpus, an arm and the head were made as full bronze sculptures. The remaining parts of the body and the beams of the cross, are hollowed out, thus gaining a symbolic meaning, to which we will return. The only fully three-dimensional sculpture in this group is the figure of the Saviour made in bronze. His right hand nailed to the cross in a miraculous way hovers above the beam in a gesture of blessing,

3. Dekoracja prezbiterium kościoła pw. św. Kazimierza w Bilczy, proj., wyk. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, 2017, fot. A. Organisty

3. The decoration of the chancel in St. Casimir's Church in Bilcza, designed and made by Adam Brincken, Maciej Zychowicz, 2017, phot. A. Organisty



4. Dekoracja prezbiterium kościoła pw. św. Kazimierza w Bilczy, proj., wyk. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, 2017, fot. A. Organisty

4. The decoration of the chancel in St. Casimir's Church in Bilcza, designed and made by Adam Brincken, Maciej Zychowicz, 2017, phot. A. Organisty

directed towards the Good Thief. The open lips and piercing looks reflect the conversation between them and, above all, the promise that they will be together in Paradise that day (Luke 23:43). The eloquent expression of the face and the words of the event participants (*dramatis personae*) are emphasized by the painting decoration, accentuated by diagonal, rhythmic colour lines. Its message is amplified by the carved and sparkling reflections of gold and silver, corresponding to light symbolism. The power of the spoken words was accentuated by the arrangement of dynamically applied colours, spreading along the split of the composition at the top and along the figure of the Saviour. His cross and the cross of the Good Thief are distinguished by a lighter part of the mural, resembling the shape of a triangle. The luminous apex of this composition is connected, as it were, with the fracture above, while the base is formed by dark, multiplied horizontal lines, suggesting the landscape around Golgotha.

The work concentrates the viewer's attention on two themes that are integrally connected with the message of Christ's words: the forgiveness of sins and the promise of salvation. The statement of the Saviour, addressed to one of the criminals crucified

krzyża. Podobny efekt rzeźbiarz uzyskał, kreując postać Dobrego Łotra. Metodą „narzutu” wprowadził ze stiuku, wychodzące przed powierzchnię ściany, drobne elementy uwypuklające promienie światła. Tylko część korpusu, ramię i głowę wykonał jako rzeźby pełne w brązie. Pozostałe partie ciała, belki krzyża są drążone, zyskują dzięki temu symboliczną wymowę, do czego jeszcze przyjdzie powrócić. Jedyną w tej grupie pełnoplastyczną rzeźbą jest wykonana w brązie figura Zbawiciela. Jego prawica przybita gwoździem do krzyża unosi się, niejako w cudowny sposób, w geście błogosławieństwa skierowanego w stronę Dobrego Łotra. Uchylone usta i przejmujące spojrzenia są jakby echem rozmowy prowadzonej pomiędzy nimi, a przede wszystkim obietnicy, że tego dnia razem będą w raju (Łk 23,43). Wymowny wyraz twarzy uczestników wydarzenia (*dramatis personae*) podkreśla dekoracja malarska akcentowana poprzez ukośne, rytmiczne linie barwne. Jej przesłanie wzmacniają płaskorzeźbione i mieniące się refleksy złota i srebra, odpowiadające symbolice światła. Moc wypowiedzanych słów zaakcentowano układem dynamicznie kładzionych kolorów rozchodzących się wzdłuż pęknięcia kompozycji u góry i wzdłuż figury Zbawiciela. Jego krzyż i krzyż Dobrego Łotra wyróżnia jaśniejsza część polichromii,

przypominająca kształt trójkąta. Świetlisty wierzchołek tej kompozycji łączy się niejako z pęknięciem znajdującym się powyżej, podstawę zaś tworzą ciemne, zwielokrotnione linie poziome, sugerujące krajobraz wokół Golgoty.

W dziele skoncentrowano uwagę odbiorcy na dwóch motywach łączących się integralnie z przesłaniem słów Chrystusa: odpuszczeniem grzechów i obietnicą zbawienia. Wypowiedź Zbawiciela skierowana do jednego z ukrzyżowanych z Nim łotrów istotna jest od dłuższego czasu dla twórcy koncepcji dzieła, Macieja Zychowicza, który tak wspomina historię jego powstawania: „Motyw z «dobrym łotrem» był dla mnie zawsze ważny i prawdziwie przejmujący. To obraz «szalonego», nieumiarkowanego Bożego Miłosierdzia. Zawsze kojarzył mi się z Dostojewskim. U niego parokrotnie pojawia się motyw nawrócenia w ostatecznym, decydującym i prawie już niemożliwym momencie i wychodzącego mu naprzeciw Boga z jego nieograniczoną miłością i przebaczeniem. Ten motyw ostrej granicy i równocześnie poruszającego i dziwnego sąsiedztwa pomiędzy życiem i śmiercią, potępieniem i usprawiedliwieniem obrazował mi się w sposób oczywisty jako spotkanie rzeczywistości trójwymiarowej z jej negatywem (materialną nieobecnością). Projekt tej sceny stworzyłem po raz pierwszy do pewnego kościoła w Częstochowie. Inwestor przestraszył się go chyba, bo znikł bez słowa wyjaśnienia. Projekt wyjmowałem z szuflady i adaptowałem do konkretnej przestrzeni architektonicznej jeszcze dwukrotnie. Po prostu w moich oczach się nie zdezaktualizował i bardzo chciałem go urzeczywistnić w przestrzeni kościoła. Wreszcie ksiądz Marek Mrugała (wymieniam go celowo jako jedyne z nazwiska), proboszcz parafii w Bilczy, przyjął go z entuzjazmem jako oczywisty i usadowiony w centrum teologii chrześcijańskiej. Do realizacji wciągnąłem już przy poprzedniej próbie «odgrzania» tego motywu Adama Brinckena. Stworzył on dwie równorzędnie piękne wersje kolorystyczne malarskiego komentarza tej sceny. Ostatecznie wybraliśmy jedną, tę w bardziej skomplikowanej i zindywidualizowanej gamie i bardzo się z tego cieszę⁴. Jak dodaje rzeźbiarz, kontakt z proboszczem nawiązał dzięki projektantce kościoła, cytowanej powyżej Reginie Kozakiewicz-Opałka. „Organizowała ona przez lata z ramienia kieleckiego SARP-u konferencje o architekturze i sztuce sakralnej w Polsce, na które mnie kilkakrotnie zapraszała⁵”.

Proboszcz parafii w Bilczy z entuzjazmem przyjął przeto zaproponowaną przez twórców koncepcję ideową ołtarza oraz jego nowatorską formę. Artyści pominieli występujące zazwyczaj w scenach ukrzyżowania postaci – głównie Matkę Boską i św. Jana

with him, has been important for a long time for the author of the conceptual design, Maciej Zychowicz, who remembers the history of its creation in this way: “The story of ‘the Good Thief’ has always been important and truly moving for me. It is a picture of ‘insane’, immoderate Divine Mercy. I always associated it with Dostoyevsky. On several occasions he uses the motif of conversion in the final, decisive and almost impossible moment, and God reaching out with his unlimited love and forgiveness. This motif of a sharp boundary and at the same time a moving and strange closeness between life and death, condemnation and justification, was naturally presented to me as a meeting of three-dimensional reality with its negative (material absence). I created a project of this scene for the first time for a church in Częstochowa. Probably it scared the investor, because he disappeared without a word of explanation. I took the project out of the drawer and adapted it to a specified architectural space on two other occasions. It just didn’t go out of date in my eyes and I really wanted to implement it in a church interior. Finally, Father Marek Mrugała (I deliberately mention only him by name), the parish priest in Bilcza, accepted it enthusiastically as self-evident and situated in the centre of Christian theology. I had already roped in Adam Brincken into the execution of this theme in one of my previous attempts at ‘recycling’ it. He created two equally beautiful colour versions of the painted commentary on this scene. Eventually we chose one, the one in a more complicated and individualized range, and I am very happy about it⁴. As the sculptor adds, the contact with the parish priest was facilitated by the church designer, quoted above Regina Kozakiewicz-Opałka. “For years, on behalf of the Kielce SARP [The Association of Polish Architects], she organized conferences on architecture and sacred art in Poland, to which she invited me several times⁵”.

The parish priest in Bilcza enthusiastically accepted the concept of the altar and its innovative form proposed by its creators. The artists omitted the characters usually appearing in the scenes of the Crucifixion – mainly the Virgin Mary and St. John the Evangelist – as well as the episodes mentioned by the evangelists: giving a sponge to Christ on a reed, piercing the side with a spear by Longinus, casting lots for his tunic, and the derisive Pharisees. The power of the Saviour’s last words is emphasized by one of the principal artistic techniques: a painterly fracture of the composition at the top, the outline of which suggests the dialogue between Christ and the Good Thief – the ideological axis of the representa-

⁴ List prywatny do autora artykułu (z 22 maja 2020 r.).

⁵ Ibidem.

⁴ A private letter to the present author (22 May 2020).

⁵ Ibidem.

tion. The Passion scenes play an important role in the Paschal cycles, but the images of the Resurrected Christ are crucial. That is why the fracture of the composition, whose shape resembles a tombstone stele, is a harbinger of the Resurrection. Traditional iconography depicts a crack in the rock under the cross. It refers to the legend that at the moment of Christ's death, the nearby hills were split and the graves were opened. The dynamics of the representation is further emphasized by a triangular light-coloured composition, alluding to the emblem of the Holy Trinity – the personification of the Messiah as the Son of God and the Spirit of Jehovah. The fully rendered parts of the body of the Good Thief should be viewed in the light emanating from the Saviour on the cross and in the context of the announcement that bodies will be resurrected [fig. 5]. In the "land of death", on the other hand, there is a silhouette of the Bad Thief, depicted below and abruptly turning away from Christ [fig. 6]. Since the 13th century, an angel with a small, white figure of a young man, symbolizing the soul, often appears next to the Good Thief, and the devil with a black figure next to the Bad Thief. The shadow of the Bad Thief in Bilcza should be included among the representations corresponding to darkness as a mystery of iniquity (*mysterium iniquitatis*)⁶. It should be noted that the interpretation of the Saviour's physical figure, this "meeting of three-dimensional reality with its negative," as Zychowicz says, is exceptional. The thieves are immersed in the power of the shadow that symbolizes the abyss of Sheol. Contrary to the chronology of the evangelical narrative, the image of Christ should be read as crucified and at the same time resurrected, because his body does not bear traces of the shadow of death.

In Bilcza the artists interpreted the traditional iconographic scheme in an original way. A common motif in Western art is the twisted arms of the villains and broken shins, as well as traces of blood trickling down their legs. The thieves are portrayed wearing loin cloths or short tunics. Their crosses are symmetrically placed on both sides of the cross of Christ. Usually the good one was placed on the Saviour's right side, facing him, and the bad one on the left and facing away. The apocryphal tradition, taken from the gospel of Nicodemus, gave them names. The Good Thief was called: Tesda, Arag, Rakh, Diżmon, in the Western Church Dismas (hence Polish Dyzma), the

⁶ This kind of depiction of the Bad Thief, portrayed in the shadows, is shown in *The Crucifixion* from the last quarter of the 17th century from the Corpus Christi Church in Wrocław, now in the National Museum in Wrocław, cf. *Malarstwo śląskie 1520–1800. Katalog zbiorów [The Silesian Painting 1520–1800. The Collection Catalogue]*, the National Museum in Wrocław, ed. E. Houszka, Wrocław 2009, p. 289, cat. no. 250 (compiled by M. Pierzchała).

Ewangelistę, a także wymieniane przez ewangelistów epizody – podanie na lancy gąbki Chrystusowi, przebicie boku włócznią przez Longina, rzucanie kości o płaszcz, bluźniących faryzeuszy. Siłę ostatnich słów Zbawiciela podkreśla jeden z głównych zabiegów artystycznych: malarskie pęknięcie kompozycji u góry, którego zarys wskazuje na dialog pomiędzy Chrystusem a Dobrym Łotrem – oś ideową przedstawienia. Sceny pasyjne spełniają ważną rolę w cyklach paschalnych, jednak decydującą odgrywają wizerunki Chrystusa Zmartwychwstałego. Dlatego pęknięcie kompozycji, przypominającej kształtem nagrobną stelę, jest zapowiedzią zmartwychwstania. W tradycyjnej ikonografii pod krzyżem przedstawiano szczelinę w skale. Odpowiada ona podaniu, iż w momencie śmierci Chrystusa pękły pobliskie wzniesienia i otworzyły się grotby. Dynamikę przedstawienia akcentuje ponadto trójkątna kompozycja jasnej barwy, odpowiadająca emblematowi Trójcy Świętej – personifikacji Mesjasza jako Syna Bożego i Ducha Jahwe. W świetle emanującym od Zbawiciela na krzyżu oraz w kontekście zapowiedzi zmartwychwstania ciał postrzegać należy pełnoplastycznie oddane partie ciała Dobrego Łotra [il. 5]. W „krajnie śmierci” pogrążona jest natomiast sylwetka Złego Łotra, ukazanego niżej i gwałtownie odwróconego od Chrystusa [il. 6]. Od wieku XIII obok Dobrego Łotra często pojawia się anioł z małą, białą figurką młodzieńca, symbolizującą duszę, a obok złego – diabeł z czarną figurką. Cień Złego Łotra w Bilczy należy zaliczyć do przedstawień odpowiadających ciemności jako misterium nieprawości (*mysterium iniquitatis*)⁶. Zaznaczyć więc trzeba, że wyjątkowo jawi się tutaj interpretacja cielesnej postaci Zbawiciela, owego „spotkania rzeczywistości trójwymiarowej z jej negatywem”, jak powiada Zychowicz. Łotrowi pogrąża siła cienia symbolizującego otchłań Szeolu. Natomiast wbrew chronologii narracji ewangelicznej wizerunek Chrystusa odczytywać należy jako Ukrzyżowanego i jednocześnie Zmartwychwstałego, gdyż Jego ciało nie nosi śladów cienia śmierci.

W Bilczy artyści oryginalnie zinterpretowali tradycyjny schemat ikonograficzny. Motywem powszechnym w sztuce zachodniej są wygięte ramiona złooczyńców i połamane golenie, a także ślady strużek krwi na ich nogach. Łotrowie ukazywani są w strojach składających się z opaski na biodrach lub krótkiej tuniki. Ich krzyże są symetrycznie ustawione po obu stronach krzyża Chrystusowego. Zwykle dobrego umieszczano po prawicy Zbawiciela, z twarzą zwróconą ku Niemu, złego zaś po lewicy i odwróconego. Tradycja apokry-

⁶ Tego rodzaju wizerunek Złego Łotra, ujętego w cieniu, ujmuje *Ukrzyżowanie* z ostatniej ćwierci XVII wieku z kościoła Bożego Ciała we Wrocławiu, obecnie w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, por. *Malarstwo śląskie 1520–1800. Katalog zbiorów*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, red. E. Houszka, Wrocław 2009, s. 289, nr kat. 250 (oprac. M. Pierzchała).



5. Dobry Łotr, fragment dekoracji prezbiterium kościoła pw. św. Kazimierza w Bilczy, proj., wyk. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, 2017, fot. A. Organisty

5. The Good Thief, a detail of the decoration in the chancel in St. Casimir's Church in Bilcza, designed and made by Adam Brincken, Maciej Zychowicz, 2017, phot. A. Organisty



6. Zły Łotr, fragment dekoracji prezbiterium kościoła pw. św. Kazimierza w Bilczy, proj., wyk. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, 2017, fot. A. Organisty

6. The Bad Thief, a detail of the decoration in the chancel in St. Casimir's Church in Bilcza, designed and made by Adam Brincken, Maciej Zychowicz, 2017, phot. A. Organisty

ficzna, zaczerpnięta z ewangelii Nikodema, nadała im imiona. Dobrego Łotra nazywano: Tesda, Arag, Rax (Rach), Diżmon, w Kościele zachodnim Dizmas (stąd nasz polski Dyzma). Złego – Dima, Gestas, Gewsta, Wgest, Zsta⁷. W pierwszych przedstawieniach Dobry Łotr ukazany jest jako młodzieniec bez zarostu (*Ewangelia Rabuli* z roku 586). Z czasem charakteryzowano go jako brodatego, przeciwnie do hellenistycznego ideału piękna i dobra, gdzie broda – zgodnie z tradycją wschodnią – stanowi oznakę god-

Bad Thief– Dima, Gestas, Gewsta, Wgest, Zsta⁷. In early representations, the Good Thief is portrayed as a young beardless man (*The Rabbula Gospels* in 586). Over time, he started to be depicted with a beard, as opposed to the Hellenistic ideal of beauty and goodness, where the beard – following Eastern tradition

⁷ Gertrud Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, cz. 2: *Die Passion Jesu Christi*, Gütersloh 1968, s. 111 i nn; Gezá Jaszai, *Kreuzigung Christi*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg 1970, t. 2, szp. 635–653; *Apokryfy Nowego Testamentu*, red. M. Starowieyski, t. 1, cz. I, Lublin 1986, s. 287; t. 1, cz. II, s. 489; *Encyklopedia katolicka*, red. R. Łukaszyk, L. Bienkowski, F. Gryglewicz, Lublin 1985, t. III, szp. 1398–1400 (oprac. A. Bazieli, H. Paprocki, H. Wegner); ks. H. Lach, *Dobry łotr – Dyzma*, Warszawa 2003; L. Wojciechowski, *Drzewo Przenajszlachetniejsze. Problematyka Drzewa Krzyża w chrześcijaństwie zachodnim (IV – połowa XVII wieku). Od legend do kontrowersji wyznaniowych i piśmiennictwa specjalistycznego*, Lublin 2003.

⁷ Gertrud Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, part 2: *Die Passion Jesu Christi*, Gütersloh 1968, p. 111 ff; Gezá Jaszai, *Kreuzigung Christi*, [in:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg 1970, vol. 2, col. 635–653; *Apokryfy Nowego Testamentu* [*The New Testament Apocrypha*], ed. M. Starowieyski, vol. 1, part I, Lublin 1986, p. 287; vol. 1, part II, p. 489; *Encyklopedia katolicka* [*The Catholic Encyclopedia*], eds. R. Łukaszyk, L. Bienkowski, F. Gryglewicz, Lublin 1985, vol. III, col. 1398–1400 (compiled by A. Bazieli, H. Paprocki, H. Wegner); H. Lach, *Dobry łotr – Dyzma* [*The Good Thief – Dismas*], Warszawa 2003; L. Wojciechowski, *Drzewo Przenajszlachetniejsze. Problematyka Drzewa Krzyża w chrześcijaństwie zachodnim (IV – połowa XVII wieku). Od legend do kontrowersji wyznaniowych i piśmiennictwa specjalistycznego* [*The Noblest Tree. The Issues of the Tree of Cross in Western Christianity from the 4th to the Mid-17th Century. From Legends to Religious Controversies and Specialist Literature*], Lublin 2003.

– is a sign of human dignity and even righteousness of man. In Bilcza this element does not play such an important role: his face is youthful and beardless. The most important is the personal relationship that the Good Thief establishes with Christ.

In the late Middle Ages, with the development of the Passion Mysteries and the pilgrimage movement, the so-called populous or crowded Calvary, showing many stories and a large number of characters reacting differently to the crucifixion and death of Christ, became popular⁸. The sculpture Passion groups (e.g. on rood beams) contain large figures of the Good Thief, such as the poignant statue from Chociwel, made of lime wood around year 1500 (173 cm high), with open wounds on the limbs⁹. The idea of placing the monumental sculpture of the Crucified Christ by Zychowicz in the altar is preceded by free-standing stone crucifixes, among which one of the most famous is the work of Veit Stoss – the Slacker Crucifix placed in the Baroque retable of the Holy Cross altar in St. Mary's Church in Kraków¹⁰. The representation of the Crucifixion is one of the main themes of the Lutheran altars, featuring depictions of the Good Thief addressing the Saviour directly, as demonstrated by the Pomeranian altars, including the triptych from Gryfino, a work by David Redtel (1580)¹¹. Dismas also plays an important role in the Counter-Reformation art of the Catholic Church, when through his attitude, gestures and facial expressions the Good Thief was supposed to influence the worshippers, thus bringing them closer to God. The compositions of the

ności, a nawet prawowierności człowieka. W Bilczy element ten nie odgrywa aż tak ważnej roli, twarz jest młodzieńcza, bez zarostu. Najważniejsza jest osobista relacja, którą nawiązuje Dobry Łotr z Chrystusem.

W późnym średniowieczu, wobec rozwoju misteriów pasyjnych oraz ruchu pielgrzymkowego, popularne były wyobrażenia tzw. ludnej lub tłumnej Kalwarii, która ukazuje wiele wątków i znaczną liczbę postaci różnie reagujących na ukrzyżowanie i śmierć Chrystusa⁸. W rzeźbiarskich grupach pasyjnych (m.in. na belkach tęczowych) pojawiają się znacznych rozmiarów postaci Dobrego Łotra, jak np. przejmująca figura wykonana w lipinie z Chociwla, ok. 1500 (wys. 173 cm), z otwartymi ranami na kończynach⁹. Pomysł na umieszczenie w ołtarzu monumentalnej rzeźby Chrystusa Ukrzyżowanego dłuta Zychowicza poprzedzają wolnostojące, kamienne krucyfiksy, spośród których do najbardziej znanych należy dzieło Wita Stwosza – krucyfiks Slackerowski umieszczony w barokowej nastawie ołtarza Świętego Krzyża w kościele Mariackim w Krakowie¹⁰. Przedstawienie *Ukrzyżowania* należy do głównych tematów ołtarzy luterzańskich, w których pojawiają się wątki obrazujące Dobrego Łotra zwracającego się bezpośrednio do Zbawiciela, o czym przekonują ołtarze pomorskie, w tym tryptyk z Gryfina, dzieło Dawida Redtela (1580)¹¹. Dyżma odgrywa również ważną rolę w kontrreformacyjnej sztuce Kościoła katolickiego, kiedy to poprzez postawę, gesty i mimikę Dobry Łotr miał oddziaływać na wiernego, zbliżając go do Boga. Wymowne są aranżacje scen na Górze Kalwarii przygotowywane na zlecenia zakonów, by wspomnieć ekspresyjną płaskorzeźbę zapleczek stall w Henrykowie¹² czy

⁸ Cf. Elisabeth Roth, *Das volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Bildkunst des Spätmittelalters*, Berlin 1967; Adam S. Labuda, *Wrocławski ołtarz św. Barbary i jego twórcy. Studium o malarstwie śląskim połowy XV stulecia [The Wrocław altar of St. Barbara. A Study on Mid-15th C. Silesian Painting]*, Poznań 1984 (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Series Historia Sztuki no. 16), pp. 70–71, fig. 21, 22.

⁹ The work of the workshop of the Master of Chociwel Passion, which is “the central and most outstanding link for a large group of late Gothic monuments of Pomeranian sculpture and painting”, cf. Z. Krzymuska-Fafius, *Plastyka gotycka na Pomorzu zachodnim. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie [The Gothic Art of Western Pomerania. The Collection Catalogue of the National Museum in Szczecin]*, Szczecin 1962, pp. 62–63, 140, item 41 b, fig. 31 a. The author points out that in the figure of the Good Thief “the Renaissance approach to the nude deserves special emphasis”.

¹⁰ Cf. W. Walanus, *Henryk Slacker – fundator kamiennego krucyfeksu w kościele Mariackim [Henryk Slacker – the founder of the stone crucifix in St. Mary's Church]*, „Folia Historiae Artium. Seria Nowa” 12, 2009, pp. 67–86; the author mentions also other free-standing crucifixes, among other by Nikolaus Gerhaert van Leyden (1467), formerly in the so-called old cemetery in Baden-Baden, the one in the Cistercian church in Maulbronn (signed CSV, 1473) or the one by Gregor Erhart in the Franciscan church in Schwaz (1521).

¹¹ M. Wisłocki, *Sztuka protestancka na Pomorzu 1535–1684 [The Protestant Art. of Pomerania, 1535–1684]*, Szczecin 2005, p. 64, fig. 30, 43, 45.

⁸ Por. E. Roth, *Das volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Bildkunst des Spätmittelalters*, Berlin 1967; A.S. Labuda, *Wrocławski ołtarz św. Barbary i jego twórcy. Studium o malarstwie śląskim połowy XV stulecia*, Poznań 1984 (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Seria Historia Sztuki nr 16), s. 70–71, il. 21, 22.

⁹ Dzieło warsztatu Mistrza Pasji Chociwelskiej, stanowiące „centralne i najwybitniejsze ogniwo dla licznej grupy późnogotyckich zabytków rzeźby i malarstwa pomorskiego”, por. Z. Krzymuska-Fafius, *Plastyka gotycka na Pomorzu zachodnim. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie*, Szczecin 1962, s. 62–63, 140, poz. 41 b, il. 31 a. Autorka zaznacza, że w figurze Dobrego Łotra „na szczególne podkreślenie zasługuje renesansowe ujęcie aktu”.

¹⁰ Por. W. Walanus, *Henryk Slacker – fundator kamiennego krucyfeksu w kościele Mariackim*, „Folia Historiae Artium. Seria Nowa” 12, 2009, s. 67–86; autor wymienia ponadto inne wolnostojące krucyfiksy, m.in. Mikołaja z Lejdy (1467), niegdyś na tzw. starym cmentarzu w Baden-Baden, w kościele Cystersów w Maulbronn (sygnowany CSV, 1473) czy Gregora Erharta w kościele Franciszkanów w Schwazu (1521).

¹¹ M. Wisłocki, *Sztuka protestancka na Pomorzu 1535–1684*, Szczecin 2005, s. 64, il. 30, 43, 45.

¹² K.J. Heyer, *Das barocke Chorgestühl in Schlesien. Eine Darstellung der Chorgestühle und ein Beitrag zur Geschichte von Kunst und Kunsthandwerk im Barock*, Frankfurt am Main 1977 (*Bau- und Kunstdenkmäler des deutschen Ostens*, red. Günther Grundmann, seria C, Schlesien, 6), s. 104–105, przyp. 229, il. 142. Jak zauważa Heyer, w przeciwieństwie do pozostałych płaskorzeźb w zapleczkach

Golgotę Jiříego Františka Pacáka (Moravská Třebová, przed 1740)¹³.

To właśnie w sztuce barokowej pojawiają się wizerunki indywidualne Dobrego Łotra, które należą do rzadkich. Najczęściej to męczyzna trzymający krzyż, jak figura w ołtarzu głównym w kościele pw. św. Józefa, należącym wówczas do krzeszowskich cystersów w Chełmsku Śląskim¹⁴. Dodatkowym atrybutem Dobrego Łotra może być maczuga, którą łamało golenie. Do ujmujących przedstawień, mających rozbudzać emocje, należą rzeźby zdobiące konfesjonały. Dobry Łotr tworzy „rajski krąg” wraz ze skruszonymi grzesznikami: królem Dawidem, Piotrem Apostołem, Marią Magdaleną. W tym aspekcie szczególnie interesująco jawi się ołtarz św. Dyzmy powstały na początku XVIII stulecia w kościele pw. Panny Marii, św. Stanisława i św. Wacława w Świdnicy (obecnie katedralnym), wykonany przez warsztat jezuickiego koadiutora i *statuariusa* Johanna Riedla¹⁵. W protestanckiej Świdnicy kult Dobrego Łotra, przykładu nawrócenia i orędownika pokutujących za swoje grzechy, znacząco łączy się z sakramentem spowiedzi, a także – co należy podkreślić w kontekście dzieła w Bilczy – z szerzonym tutaj już przez jezuitów kultem Serca Jezusowego według wizji św. Małgorzaty Marii Alacoque.

Spośród nowoczesnych realizacji wymienić można marmurowy tors z roku 1963 (Städelsches Kunstinstitut we Frankfurcie nad Menem), który wykonał austriacki twórca Alfred Hrdlička (1928–2009). W krakowskim środowisku dekorację ołtarza w Bilczy poprzedziła niezwykła kompozycja malarstwa Andrzeja Kapusty (1993)¹⁶, a przede wszystkim wizerunki w ikonostasach cerkwi Zaśnięcia NMP w Krakowie (1966), w kaplicy w lubelskim seminarium duchownym (1989), namalowane przez Jerzego Nowosielskiego (1923–2011). Ikonografia Dobrego

stall, snycerz, wykonując scenę *Ukrzyżowania*, wyjątkowo nie inspirował się wzorem zaczerpniętym z rycin bądź obrazów Willmanna. Najwyraźniej kompozycja miała zawierać wątek rozmowy Dobrego Łotra z Chrystusem.

¹³ J. Tejkl, *Nové poznatky o vztahu Braunovy dílny k sochařské tvorbě ve východních Čechách, w: Matyáš Bernard Braun 1684–1738. Sborník vědecké konference v Praze 26. a 27. listopadu 1984*, red. M. Freimanová, Praha 1988, s. 123, il. 96–98. Por. O. J. Blažiček, *Ferdinand Brokof*, Praha 1976, s. 115–116, nr kar. 26.

¹⁴ Por. w tym kontekście przedstawienia św. Dyzmy narysowane przez Johanna Jacoba Eybelwiesera oraz Georga Wilhelma Josefa Neunhertza, o których pisze Andrzej Kozieł, *Rysunki Michaela Willmanna (1630–1706)*, Wrocław 2000, nr kat. A. I. 5, s. 397, il. 257, nr kat. A. II. 55, s. 485, il. 330.

¹⁵ Obiekt dotychczas nieuwzględniony w ikonografii świętego. Na jego temat: D. Galewski, *Jezuici wobec tradycji średniowiecznej. Barokizacja kościołów w Kłodzku, Świdnicy, Jeleniej Górze i Żaganiu*, Kraków 2012, s. 159, 184, 223, przyp. 280, il. 108. Autor wspomina ponadto obraz św. Dyzmy w kaplicy Świętego Krzyża w Żaganiu.

¹⁶ Uwzględni ją Tadeusz Boruta, *O malowaniu duszy i ciała. Szkice o sztuce*, Kielce 2006, il. na s. 18.

scenes on Mount Calvary commissioned by the religious orders are revealing, just to mention the expressive bas-relief on the backs of choir stalls in Henryków¹² or Golgotha by Jiří František Pacák (Moravská Třebová, before 1740)¹³.

Individual images of the Good Thief, though rare, start to appear in Baroque art. Most often it is a man holding the cross, like the statue in the main altar in St. Joseph's Church in Chełmsko Śląskie, then belonging to the Cistercians from Krzeszów¹⁴. An additional attribute of the Good Thief may be the mace that was used to break shins. The compelling representations intended to evoke emotions include sculptures decorating confessionals. The Good Thief forms a "paradise circle" together with repentant sinners: King David, the Apostle Peter, and Mary Magdalene. In this respect, the altar of St. Dismas, created in the early eighteenth century in the Church of the Virgin Mary, St. Stanislaus and St. Wenceslas in Świdnica (now the cathedral), made in the workshop of the Jesuit coadjutor and *statuarius* Johann Riedl, is particularly interesting¹⁵. In Protestant Świdnica, the cult of the Good Thief, an example of conversion and an intercessor for those who repent of their sins, is significantly connected with the sacrament of confession, and also – which should be emphasized in the context of the work in Bilcza – with the cult of the Heart of Jesus, already spread here by the Jesuits and based on the vision of St. Margaret Mary Alacoque.

Among the modern works, we can mention the marble torso from 1963 (Städelsches Kunstinstitut in Frankfurt am Main), made by the Austrian artist

¹² K. J. Heyer, *Das barocke Chorgestühl in Schlesien. Eine Darstellung der Chorgestühle und ein Beitrag zur Geschichte von Kunst und Kunsthandwerk im Barock*, Frankfurt am Main 1977 (*Bau- und Kunstdenkmäler des deutschen Ostens*, ed. Günther Grundmann, series C, Schlesien, 6), pp. 104–105, footnote 229, fig. 142. As Heyer notes, unlike the other bas-reliefs on the stall backs, the carvings in *The Crucifixion* scene were not inspired by the examples derived from Willmann's engravings or paintings. Apparently, the composition was supposed to include the theme of the conversation between the Good Thief and Christ.

¹³ J. Tejkl, *Nové poznatky o vztahu Braunovy dílny k sochařské tvorbě ve východních Čechách*, [in:] *Matyáš Bernard Braun 1684–1738. Sborník vědecké konference v Praze 26. a 27. listopadu 1984*, ed. M. Freimanová, Praha 1988, p. 123, fig. 96–98. Cf. O. J. Blažiček, *Ferdinand Brokof*, Praha 1976, pp. 115–116, card no. 26.

¹⁴ Cf. in this context the representations of St. Dismas drawn by Johann Jacob Eybelwieser and Georg Wilhelm Josef Neunhertz discussed by Andrzej Kozieł, *Rysunki Michaela Willmanna (1630–1706)* [*The Drawings of Michael Willmann (1630–1706)*], Wrocław 2000, cat. no. A. I. 5, p. 397, fig. 257, cat. no. A. II. 55, p. 485, fig. 330.

¹⁵ The object not yet included in the saint's iconography. Discussed in: D. Galewski, *Jezuici wobec tradycji średniowiecznej. Barokizacja kościołów w Kłodzku, Świdnicy, Jeleniej Górze i Żaganiu* [*Jesuits and the Medieval Tradition. The Baroque Remodelling of the Churches in Kłodzko, Świdnica, Jelenia Góra and Żagań*], Kraków 2012, pp. 159, 184, 223, footnote 280, fig. 108. The author mentions also the painting of St. Dismas in the Holy Cross Chapel in Żagań.

Alfred Hrdlička (1928–2009). In the Kraków milieu, the decoration of the altar in Bilcza was preceded by an unusual painting composition by Andrzej Kapusta (1993)¹⁶, and above all the images in the iconostases in the Orthodox Church of the Dormition of the Blessed Virgin Mary in Kraków (1966), and in the chapel in the Lublin Seminary (1989), both painted by Jerzy Nowosielski (1923–2011). The iconography of the Good Thief is popular in the art of the Eastern Church. The development of the cult of the saint was influenced by the legend from the 4th century about the finding of his cross. However, it should be remembered that in the tradition of the Eastern Church, the creation of “engraved images” forbidden by the Old Testament was avoided, and the sculptures made in the circle of Lviv woodcarvers are examples of the westernization of Orthodox Church art in the Polish-Lithuanian Commonwealth¹⁷. The Good Thief in the Western Church is particularly venerated as a patron of prisoners, which is why he is, for example, the patron of the prison church in Barczewo. Considering the above examples, our attention is drawn all the more to the fact that Adam Brincken and Maciej Zychowicz chose this subject, since the Good Thief, the first Christian saint, is a symbol of the cult of Divine Mercy.

The artists had already often addressed the theme of the Divine Mercy in the context of the Easter theme in the furnishings of sacred interiors, realized in the spirit of the Church’s teaching after the renewal introduced by the Second Vatican Council. Their works are among the most representative – it is enough to mention the cover of the album edition of Renata Rogozińska’s publication, dedicated to the passion themes in Polish art of the last three decades of the 20th century, including the 13th Station of the Cross in the Church of Christ the King in Jarosław (1994–1999) by Brincken and Zychowicz¹⁸. Zychowicz’s Golgotha in Bilcza is preceded by the statues of the Crucified in the chapel

¹⁶ Included by Tadeusz Boruta, *O malowaniu duszy i ciała. Szkice o sztuce [On the Painting of Soul and Body. Sketches on Art]*, Kielce 2006, fig. on p. 18.

¹⁷ Cf. e.g. P. Krasny, *Katedra unicka w Chełmie. O problemach badań nad architekturą sakralną Kościoła greckokatolickiego w XVIII wieku [The Uniate Cathedral in Chełm. On the issues of research on the sacred architecture of the Greek Catholic Church in the 18th c.]*, [in:] *Sztuka kresów wschodnich [The Art of Eastern Borderlands]*, vol. 3, ed. J. K. Ostrowski, Kraków 1998, pp. 205–226.

¹⁸ R. Rogozińska, *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999 [Towards the Golgotha. The Passion as the Inspiration in Polish Art. in 1970–1999]*, ed. H. Hilbert, Poznań 2002. The Stations of the Cross from Jarosław have been analyzed recently by Grażyna Ryba, *Droga krzyżowa. Przestrzeń sakralna i sakralizacja przestrzeni we współczesnych realizacjach rzeźbiarskich / Stations of the Cross. The sacred space and space sacralisation in the context of modern sculptural achievements*, „Sacrum et Decorum. Materiały i Studia z Historii Sztuki Sakralnej / Materials and Studies on the History of Sacred Art” VII (2014), pp. 37–44.

Łotra popularna jest w sztuce Kościoła wschodniego. Na rozwój kultu świętego wpłynęła legenda z IV wieku o odnalezieniu jego krzyża. Pamiętać jednak należy, że w tradycji Kościoła wschodniego unikano tworzenia zakazanych przez *Stary Testament* „obrazów rytych”, a rzeźby powstałe w kręgu lwowskich snycearzy są przykładami okcydentalizacji sztuki cerkiewnej w Rzeczypospolitej¹⁷. Dobry Łotr w Kościele zachodnim czczony jest zaś szczególnie jako patron więźniów, dlatego jest na przykład opiekunem kościoła więziennego w Barczewie. Biorąc pod uwagę powyższe przykłady, tym bardziej warto docenić podjęcie tego tematu przez Adama Brinckena i Macieja Zychowicza – Dobry Łotr, ten pierwszy święty chrześcijański, jest bowiem symbolem kultu Miłosierdzia Bożego.

Artyści niejednokrotnie podejmowali już wątek Miłosierdzia Bożego w kontekście tematyki paschalnej w wyposażeniach wnętrz sakralnych realizowanych w duchu nauczania Kościoła po odnowie wprowadzonej przez Sobór Watykański II. Ich dzieła należą do najbardziej reprezentatywnych – dość wspomnieć, że na okładce albumowego wydania publikacji Renaty Rogozińskiej, poświęconej wątkom pasyjnym w rodzimej sztuce ostatnich trzech dekad XX stulecia, zamieszczono wykonaną przez krakowskich twórców stację XIII Drogi Krzyżowej w kościele pw. Chrystusa Króla w Jarosławiu (1994–1999)¹⁸. Golgotę Macieja Zychowicza w Bilczy antycypują przygotowane przezeń figury Ukrzyżowanego w kaplicy kościoła pw. św. Szczepana w Krakowie (1985) czy w kościele pw. św. Bernarda z Clairvaux w Sopocie (1991). Zychowicz, wychowanek krakowskiej uczelni, w swojej twórczości nawiązuje do polskiego rodinizmu, o czym szerzej pisze Renata Rogozińska¹⁹. Wspólnie z Adamem Brinckenem, związanym od roku 1976 z Wydziałem Malarstwa Akademii Sztuk

¹⁷ Por. np. P. Krasny, *Katedra unicka w Chełmie. O problemach badań nad architekturą sakralną Kościoła greckokatolickiego w XVIII wieku*, w: *Sztuka kresów wschodnich*, t. 3, red. J. K. Ostrowski, Kraków 1998, s. 205–226.

¹⁸ R. Rogozińska, *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, red. H. Hilbert, Poznań 2002. Jarosławską Drogę Krzyżową analizuje Grażyna Ryba, *Droga krzyżowa. Przestrzeń sakralna i sakralizacja przestrzeni we współczesnych realizacjach rzeźbiarskich / Stations of the Cross. The sacred space and space sacralisation in the context of modern sculptural achievements*, „Sacrum et Decorum. Materiały i Studia z Historii Sztuki Sakralnej / Materials and Studies on the History of Sacred Art” VII (2014), s. 37–44.

¹⁹ Por. *Maciej Zychowicz. Plastiken, Medaillen, Zeichnungen*, katalog wystawy, Eggenburg, Wien–Mödling [1993]; R. Rogozińska, *Taniec do nieba*, „Rzeźba Polska” 8 (1996–1997), s. 125–151; eadem 2002, jak przyp. 18, *W stronę Golgoty*..., s. 199–202; A. Kurek, *Wokół Paschy Chrystusa. Wybrane dzieła Macieja Zychowicza jako przykład współczesnej rzeźby sakralnej w kontekście posoborowej nauki Kościoła*, praca magisterska, maszynopis w archiwum Wydziału Wychowania Artystycznego Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2009; A. Organisty, *Co widzisz – co wiesz. Rzecz o Galerii Współczesnej Sztuki Sakralnej Dom Praczeki w Kielcach*, Kielce 2017, s. 106–107.

Pięknych w Krakowie, od trzech dekad podejmuje się wyposażenie posoborowych kościołów. W dziełach tych wyraźna jest tendencja do zacierania granic pomiędzy różnymi dyscyplinami sztuki. Rezultaty tej kooperacji trudno jednoznacznie zaliczyć do rzeźby lub malarstwa. W pracach obu artystów widać bowiem wzajemne przenikanie się form często powtarzanych, zrytmizowanego układu abstrakcyjnych, krystalicznych kształtów, mających swoje źródła w geometryczno-kryształowej stylizacji krakowskiej szkoły okresu międzywojennego. Brincken, znany ponadto z prac o charakterze *environment* (w cyklu *Pejzaż cmentarny*), stosował negatywową formę krucyfiksu oraz przywoływał – również za sprawą metaforycznych tytułów (np. w cyklu *Otwarty kamień*) – pękniętą płytę grobowca²⁰. Chętnie nawiązywał do kształtu kamiennej tablicy Dekalogu (Wj 20,1–17), popularnego we współczesnej sztuce sakralnej, bądź podejmował wątek rozdartej zasłony przybytku (Mt 27,51–53). W Bilczy artyści zrezygnowali z architektonicznej nastawy ołtarzowej, wprowadzając figuralne przedstawienia bezpośrednio na ścianie półkolistej przestrzeni apsydalnej. Dlatego w realizacji tej dostrzec można reminiscencje zebranych przez nich doświadczeń w trakcie wykonywania takich dzieł, jak dekoracja ściany ołtarzowej w kościele pw. NMP Królowej Polski w Wejherowie (1999–2000), kościele pw. Św. Mikołaja w Gdyni-Chyloni (2002–2003)²¹ czy wyposażenia kościoła pw. Niepokalanego Poczęcia NMP w Kobiernicach (2009–2011). Motyw przechodzenia od formy negatywowej do trójwymiarowej odgrywa szczególnie rolę w monumentalnej rzeźbie ołtarza głównego

in St. Stephen's Church in Krakow (1985) or in the Church of St. Bernard of Clairvaux in Sopot (1991). Zychowicz, a graduate of the Kraków Academy, alludes in his work to Polish followers of Rodin, which is discussed in more detail by Renata Rogozińska¹⁹. Together with Adam Brincken, who has been affiliated with the Faculty of Painting at the Academy of Fine Arts in Kraków since 1976, for three decades they have been involved in furnishing post-Vatican II churches. Their works have a clear tendency to blur the boundaries between different art disciplines. The results of this cooperation cannot be unequivocally classified as sculpture or painting. In the works of both artists one can see the mutual permeation of forms of frequently repeated, rhythmic arrangement of abstract, crystalline shapes, originating in the geometric-crystalline style of the Kraków school in the interwar period. Brincken, also known for his environmental art works (in the cycle *Cemetery Landscape*), used the negative form of the crucifix and evoked – also through metaphorical titles (e.g. in the cycle *Open Stone*) – a cracked tombstone²⁰. He likes to refer to the shape of the stone tablets of the Decalogue (Ex. 20.1–17), popular in contemporary sacred art, or to explore the theme of the torn curtain of the temple (Matt. 27.51–53). In Bilcza, the art-

¹⁹ Cf. Maciej Zychowicz. *Plastiken, Medaillen, Zeichnungen*, exhibition catalogue, Eggenburg, Wien–Mödling [1993]; R. Rogozińska, *Taniec do nieba [Dancing to Heaven]*, „Rzeźba Polska” 8 (1996–1997), pp. 125–151; by the same author *W stronę Golgoty...*, pp. 199–202; A. Kurek, *Wokół Paschy Chrystusa. Wybrane dzieła Macieja Zychowicza jako przykład współczesnej rzeźby sakralnej w kontekście posoborowej nauki Kościoła [The Select Works by Maciej Zychowicz as an Example of Modern Sacred Sculpture in the Context of the Teachings of the Post-Vatican II Church]*, MA thesis, typescript in the archive of the Art Education Faculty at the Jan Długosz Academy in Częstochowa, Częstochowa 2009; A. Organisty, *Co widzisz – co wiesz. Rzecz o Galerii Współczesnej Sztuki Sakralnej Dom Praczeki” w Kielcach [What You See – What You Know. On the Gallery of Modern Sacred Art “Dom Praczeki in Kielce]*, Kielce 2017, pp. 106–107.

²⁰ Cf. Rogozińska, *W stronę Golgoty...*, op.cit., pp. 311–314; *Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Wydział Malarstwa 2010 / Jan Matejko Academy of Fine Arts in Krakow. The Faculty of Painting 2010*, eds. Z. Bajek, A. Bednarczyk et al., Kraków [2011], pp. 18–21, 122–127; *Adam Brincken. Wystawa retrospektywna 1975–2015*, Miejska Galeria Sztuki, Częstochowa, 12.2015–01.2016, Miejska Galeria Sztuki, Łódź, 01–02.2016, Galeria Centrum NCK, Kraków, 03.2016, Galeria Promocyjna ASP, Kraków, 03.2016, Miejska Galeria Sztuki Zakopane, 04–05.2016, Muzeum Regionalne, Stalowa Wola, 06–07.2016, red. A. Szczepan, [Kraków 2015]; *Tajemnica i forma. Adam Brincken. Malarstwo abstrakcyjne w przestrzeniach sakralnych / Mystery and Form. Adam Brincken – Abstract Painting in Sacral Spaces*, oprac. A. Brincken, Kraków 2015; Organisty 2017, jak przyp. 19, s. 95–96. Niedawno symbolikę obrazów Brinckena opisała Agnieszka Tes, *Obecne, kontemplacyjne, tworzące. O sposobach przejawiania się światła we współczesnym polskim malarstwie abstrakcyjnym*, „Ethos. Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II KUL” 30, 2017 nr 3(119), s. 258–259.

²⁰ Por. Rogozińska 2002, jak przyp. 18, s. 311–314; *Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Wydział Malarstwa 2010 / Jan Matejko Academy of Fine Arts in Krakow. The Faculty of Painting 2010*, red. Z. Bajek, A. Bednarczyk i in., Kraków [2011], s. 18–21, 122–127; *Adam Brincken. Wystawa retrospektywna 1975–2015*, Miejska Galeria Sztuki, Częstochowa, 12.2015–01.2016, Miejska Galeria Sztuki, Łódź, 01–02.2016, Galeria Centrum NCK, Kraków, 03.2016, Galeria Promocyjna ASP, Kraków, 03.2016, Miejska Galeria Sztuki Zakopane, 04–05.2016, Muzeum Regionalne, Stalowa Wola, 06–07.2016, red. A. Szczepan, [Kraków 2015]; *Tajemnica i forma. Adam Brincken. Malarstwo abstrakcyjne w przestrzeniach sakralnych / Mystery and Form. Adam Brincken – Abstract Painting in Sacral Spaces*, oprac. A. Brincken, Kraków 2015; Organisty 2017, jak przyp. 19, s. 95–96. Niedawno symbolikę obrazów Brinckena opisała Agnieszka Tes, *Obecne, kontemplacyjne, tworzące. O sposobach przejawiania się światła we współczesnym polskim malarstwie abstrakcyjnym*, „Ethos. Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II KUL” 30, 2017 nr 3(119), s. 258–259.

²¹ Ostatnio realizację tę w kontekście recepcji malarstwa El Greca omawiam: A. Organisty, *El Greco we współczesnej sztuce polskiej / El Greco in contemporary Polish art / El Greco en el arte polaco contemporáneo*, w: *Ars Sacra El Greca. W 100-lecie Niepodległości i Muzeum / El Greco's Ars Sacra – In the 100th Anniversary of the Independence and of the Museum / Ars Sacra El Greca – Centenario de la Independencia y del Museo*, katalog wystawy, Muzeum Diecezjalne w Siedlcach, 11.10.2018–31.01.2019, red. ks. R. Mironczuk, Siedlce 2018, s. 142–145.

ists dispensed with the architectural retable, placing the figural representations directly on the wall of the semi-circular apse space. That is why in this realization one can see reminiscences of their experience gained during work on such projects as the decoration of the altar wall in the Church of the Virgin Mary Queen of Poland in Wejherowo (1999–2000), St. Nicholas Church in Gdynia Chylonia (2002–2003)²¹ or the furnishings of the church of the Immaculate Conception in Kobiernice (2009–2011). The motif of moving from a negative form to a three-dimensional one plays a special role in the monumental sculpture of the main altar in Wejherowo²² and in three groups of figural sculpture decoration of the altar (2004–2006) in the Emmaus Church in the Major Seminary of the Resurrectionists in Kraków²³. It is worth remembering that the artists – just like traditional workshops – cooperate with a creative team. The core of the sculpting team consists of Paweł Jach and Grzegorz Tomkowicz and the metal founder Piotr Piszczkiewicz. Work on the window glazing is completed in the stained-glass workshop of Krystyna and Bogusław Szczekan²⁴ [fig. 7]. This studio also created a stained-glass composition (diameter about 120 cm) placed in the window of the chancel of the church in Bilcza. The murals were created with the participation of Dorota Ćwieluch-Brincken²⁵, Marta Brincken-Czech and Tomasz Czech, and sometimes also the students of the painting class taught by Adam



7. Witraż w prezbiterium kościoła pw. św. Kazimierza w Bilczy, proj. Adam Brincken, wyk. Krystyna i Bogusław Szczekan, Pracownia Artystyczna Witraży, 2017, fot. ze zbiorów A. Brinckena

7. The stained-glass window in the chancel of St. Casimir's Church in Bilcza, designed by Adam Brincken, made by Krystyna and Bogusław Szczekan, Pracownia Artystyczna Witraży, 2017, phot. from A. Brincken's collection

²¹ I have discussed this realization recently in the context of the reception of El Greco's painting: Adam Organisty, *El Greco we współczesnej sztuce polskiej / El Greco in contemporary Polish art / El Greco en el arte polaco contemporáneo*, [in:] *Ars Sacra El Greca. W 100-lecie Niepodległości i Muzeum / El Greco's Ars Sacra – In the 100th Anniversary of the Independence and of the Museum / Ars Sacra El Greca – Centenario de la Independencia y del Museo*, exhibition catalogue, the Diocesan Museum in Siedlce, 11.10.2018–31.01.2019, ed. Fr. Robert Mironczuk, Siedlce 2018, pp. 142–145.

²² Cf. Fr. Zygmunt Maliński, *Symbolika kościoła Najświętszej Maryi Panny Królowej Polski w Wejherowie [The Symbolism in the Church of the Virgin Mary Queen of Poland in Wejherowo]*, Kraków 2007.

²³ Cf. Fr. K. Wójtowicz CR, *Emmaus programem formacji seminarystycznej. Próba pastoralno-estetycznego odczytania tryptyku z kościoła pw. Emmaus w Centrum Resurrectionis w Krakowie [Emmaus as the programme of seminary formation. An attempt at interpretation of the triptych from the Emmaus Church in Centrum Resurrectionis in Kraków in pastoral and aesthetic terms]*, „Zeszyty Historyczno-Teologiczne. Rocznik Collegium Resurrectionianum” XII, 2006, no. 12, pp. 21–35; idem, *Emmaus programem formacji seminarystycznej [Emmaus as the Programme of Seminary Formation]*, Kraków 2006; Maciej Zychowicz, *Czas twórcy, czas dzieła [The time of the creator, the time of the work]*, [in:] *Fides ex visu*, eds. Fr. Ryszard Knapiński, Aneta Kramiszewska, Lublin 2011, pp. 90–92, fig. XI. Cf. <http://www.maciej-zychowicz.pl> [access date: 15.05.2020].

²⁴ Information on the artists available on the website www.witrazeartystyczne.pl [access date: 15.05.2020].

²⁵ Cf. *Dorota Ćwieluch-Brincken*, exhibition catalogue, Gallery „Jatki” w Nowy Targ, 10–11.1998, Nowy Sącz 1998; *Dorota Ćwieluch-Brincken*, compiled by Adam Brincken, Jacek Buszyński, Luca Veneziano, Kraków 2009.

w Wejherowie²² oraz w trzech grupach figuralnej dekoracji rzeźbiarskiej ołtarza (2004–2006) w kościele pw. Emaus w Wyższym Seminarium Duchownym Księży Zmartwychwstańców w Krakowie²³. Warto pamiętać, że artyści – podobnie jak tradycyjne warsztaty – współpracują z zespołem twórców. Trzonem ekipy rzeźbiarskiej są Paweł Jach i Grzegorz Tomkowicz oraz odlewnik Piotr Piszczkiewicz. Praca nad oszkleniem okien finalizowana jest w pracowni witrażowniczej Krystyny i Bogusława Szczekanów²⁴ [il. 7]. W tym też atelier powstał witraż (średnicy ok. 120 cm) umieszczony w oknie prezbiterium kościoła w Bilczy. Przy wykonywaniu polichromii biorą udział Dorota Ćwieluch-Brincken²⁵, Marta Brincken-Czech i Tomasz Czech, a niekiedy wychowankowie pracowni malarskiej

²² Por. ks. Z. Maliński, *Symbolika kościoła Najświętszej Maryi Panny Królowej Polski w Wejherowie*, Kraków 2007.

²³ Por. ks. K. Wójtowicz CR, *Emmaus programem formacji seminarystycznej. Próba pastoralno-estetycznego odczytania tryptyku z kościoła pw. Emmaus w Centrum Resurrectionis w Krakowie*, „Zeszyty Historyczno-Teologiczne. Rocznik Collegium Resurrectionianum” XII, 2006, nr 12, s. 21–35; idem, *Emmaus programem formacji seminarystycznej*, Kraków 2006; M. Zychowicz, *Czas twórcy, czas dzieła*, w: *Fides ex visu*, red. ks. R. Knapiński, A. Kramiszewska, Lublin 2011, s. 90–92, il. XI. Por. <http://www.maciej-zychowicz.pl> [dostęp: 15.05.2020].

²⁴ Informacje na temat artystów dostępne na stronie internetowej www.witrazeartystyczne.pl [dostęp: 15.05.2020].

²⁵ Por. *Dorota Ćwieluch-Brincken*, katalog wystawy, Galeria „Jatki” w Nowym Targu, 10–11.1998, Nowy Sącz 1998; *Dorota Ćwieluch-Brincken*, oprac. A. Brincken, J. Buszyński, Luca Veneziano, Kraków 2009.

prowadzonej przez Adama Brinckena na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie²⁶.

W polskiej sztuce sakralnej realizacji krakowskich twórców nie znajdują analogii, a zbliżone odniesienia odnaleźć można w działaniach twórców abstrakcji aluzyjnej, w przestrzennych rzeźbach Germaine Richier, dla której polichromowane ekrany przygotowywali Maria Eléna Vieira da Silva, Hans Hartung czy Zao Wou-Ki. Ekspresję malowideł w Bilczy wzmagają zdobyte przez Brinckena doświadczenia – są one wielowarstwowo nakładane, miejscami dają efekt wyszukanych odcieni kształtowanych za pomocą laserunków, a także jednoznacznych uderzeń pędzla z wyraźnym duktem farby, sprawiających wrażenie „nonszalanckich” pociągnięć *alla prima*. Wywodzą się one z powstałych w ostatnich latach cyklów monumentalnych malarzkich *Genesis* oraz niewielkich prac na papierze. Jak wspomniano, w aranżacji ściany ołtarzowej uwagę przykuwa sposób przedstawienia postaci Złego Łotra. Przywołuje ona na myśl figury ukazywane „w negatywie” w obrazach Jacka Sienickiego czy *Ukrzyżowaniach* Stanisława Rodzińskiego²⁷. W malarstwie wspomnianych twórców użycie mrocznej tonacji ma wydźwięk dramatyczny, jednak nie pejoratywny.

Dopowiedzmy, że w kościele w Bilczy, za sprawą Zychowicza, wprowadzono w tym roku formy mensy ołtarzowej i ambony. Pęknięte kształty brył kamienia, przypominające historię Jakuba (Betel), wydobyto z okolicznych kamieniołomów, a ich pochodzenie nie jest przypadkowe: symbolizować mają, jak podkreśla proboszcz parafii, gromadzących się w świątyni wiernych. Wyposażenie kościoła wzbogaci się niebawem o nową formę tabernakulum autorstwa Zychowicza i konfesjonały według projektu Macieja i Jakuba Zychowiczów. Brincken przygotował już dwa projekty witraży (malarzski i techniczny), które umocowane będą przed licem ściany i wnęk okiennych. W nawach bocznych stanowiąc one będą długi pas abstrakcyjnej kompozycji, ulokowanej na podobnej zasadzie jak parawanowa kompozycja witraża jarosławskiego Krzyż Odkupienia. Przed witrażami powstają rzeźbione stacje Drogi Krzyżowej Zychowicza.

Przyglądając się najnowszej realizacji artystów, warto jeszcze podkreślić kilka elementów. Stosują oni charakterystyczne rozwiązania formalne, które – podobnie jak się to odbywa w warsztatach nowożytnych – są swego rodzaju łatwo rozpoznawalną sygnaturą ich wspólnych dzieł. Praca przebiega najczęściej

Brincken at the Faculty of Painting at the Academy of Fine Arts in Kraków²⁶.

The work of these artists has no parallels in Polish sacred art, but certain similarities can be found in the works of allusive abstraction artists, or in the spatial sculptures by Germaine Richier, for whom polychrome backgrounds were created by Maria Eléna Vieira da Silva, Hans Hartung or Zao Wou-Ki. The expression of the paintings in Bilcza is intensified by Brincken's experience – they are multi-layered, at times giving the effect of sophisticated shades created by the layers of glaze, as well as clear paintbrush strokes with a distinct paint texture, giving the impression of “nonchalant” strokes *alla prima*. These originate in the recent monumental painting series, *Genesis*, and small works on paper. As already mentioned, in the altar wall layout, attention is drawn to the way of depicting the figure of the Evil Thief. It brings to mind the figures shown “in negative” in the paintings by Jacek Sienicki or *The Crucifixions* by Stanisław Rodziński²⁷. In the paintings of the abovementioned artists, the use of dark tones has an overtone that is dramatic, but not pejorative.

We should add that this year the church in Bilcza received, thanks to Zychowicz, an altar mensa and pulpit. The fractured shapes of stone blocks, evoking the history of Jacob (Bethel), were excavated from the nearby quarries and their origin is not accidental: they are to symbolize in this way, as the parish priest emphasizes, worshippers gathered in the church. The church furnishings will soon be supplemented by a new tabernacle designed by Zychowicz and a confessional designed by Maciej and Jakub Zychowicz. Brincken has already prepared two designs (painting and technical ones) for the stained-glass compositions, which will be mounted in front of the wall surface and window recesses. In the side aisles they are going to form a long band of abstract composition, placed in a similar way to the screen stained-glass composition of the Redemption Cross in Jarosław. In front of the stained-glass windows, the sculptured Stations of the Cross designed by Zychowicz are to be placed.

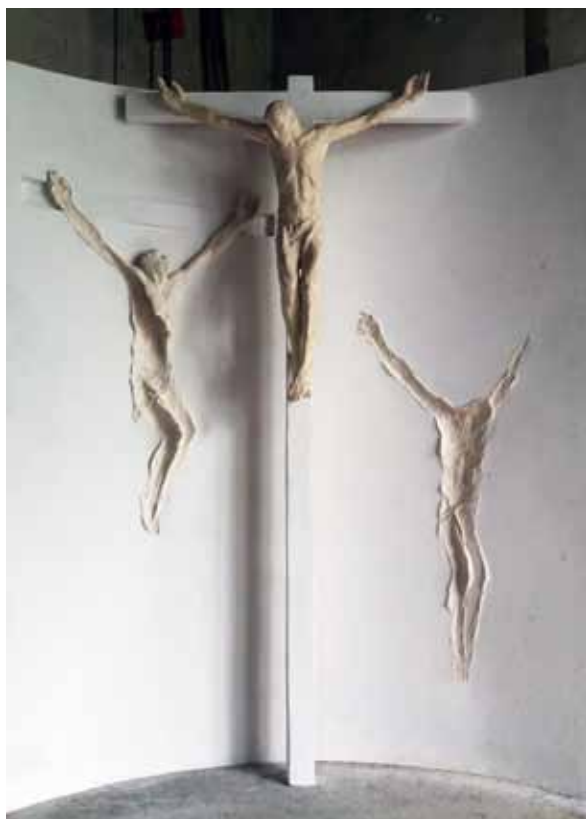
Looking at the artists' latest work, it is worth emphasizing a few more elements. They apply characteristic formal solutions, which – as was the case in modern workshops – are a kind of easily recognizable

²⁶ In Bilcza, they were assisted by Barbara Iwańska and Przemysław Widel.

²⁶ W Bilczy pomagali Barbara Iwańska oraz Przemysław Widel.

²⁷ Zob. E.H. Gombrich, *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, London 1995; M. Baxandall, *Shadows and Enlightenment*, New Haven-London 1995; V. I. Stoichita, *Krótką historia cienia*, tłum. P. Nowakowski, oprac. red. A. Baranowa, TAIWPN Universitas, Kraków 2001; por.: A. Płazowska, *V.I. Stoichita, Krótka historia cienia, Kraków 2001 (omówienie i recenzja)*, „Modus. Prace z Historii Sztuki” 2002, nr 3, s. 93–97.

²⁷ Cf. E.H. Gombrich, *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, London 1995; M. Baxandall, *Shadows and Enlightenment*, New Haven-London 1995; V. I. Stoichita, *Krótką historia cienia* transl. P. Nowakowski, ed. A. Baranowa, TAIWPN Universitas, Kraków 2001 [orig. *Short History of the Shadow*, London 1997]; cf.: A. Płazowska, *V.I. Stoichita, Krótka historia cienia*, Kraków 2001 (omówienie i recenzja) [V.I. Stoichita “Short History of the Shadow, Kraków 2001 (overview and review)”, „Modus. Prace z Historii Sztuki”, Kraków 2002, no 3, pp. 93–97.



8. Model realizacji grupy rzeźbiarskiej do prezbiterium kościoła pw. św. Kazimierza w Bilczy, proj., wyk. Maciej Zychowicz, fot. ze zbiorów M. Zychowicza

8. A realization model of the sculpture group for the chancel of St. Casimir's Church in Bilcza, designed and made by Maciej Zychowicz, phot. from M. Zychowicz's collection



9. Projekt polichromii prezbiterium kościoła pw. św. Kazimierza w Bilczy, proj., wyk. Adam Brincken, fot. ze zbiorów A. Brinckena

9. A project of polychrome decorations for the chancel of St. Casimir's Church in Bilcza, designed and made by Adam Brincken, phot. from A. Brincken's collection

hallmark of their joint projects. Most frequently, their work proceeds much the same way as it did in Bilcza. Even before starting his work, Zychowicz prepared separately sculpted models (acrylic resin casts), as well as a drawing project of the whole place [fig. 8]. On the basis of this composition, Brincken proposed his polychrome scheme²⁸ [fig. 9]. Zychowicz most often works in expensive and labour-intensive bronze, which distinguishes his work from the polyester, woodcarving or wax projects with veristic polychrome²⁹. Bronze and abstract polychrome make the viewer perceive the works by Brincken and Zychowicz symbolically. On the one hand, Zychowicz is attached to high-quality materials that are typical of the academe community. That is why in Bilcza the material intensifies the monumentalism visible in the figure of the Crucified

²⁸ The designs published yet before starting the work in Bilcza, cf. *Tajemnica i forma. Adam Brincken...*, ills. on pp. 250–251, 255.

²⁹ The tradition of polychrome sculpture, going back to ancient times, is particularly strong in Spanish art and Nazarene decorations, cf. A. Pieńkos, *Tracona moc obrazu czyli epizody nowoczesnego realizmu [Lost Power of the Image or the Episodes of Modern Realism]*, Warszawa 2012.

podobnie jak w Bilczy. Jeszcze przed podjęciem prac Zychowicz przygotował osobno model rzeźb (odlew z żywicy akrylowej), a także projekt rysunkowy całości sceny [il. 8]. Brincken w oparciu o tę kompozycję przedstawił projekty polichromii²⁸ [il. 9]. Zychowicz najczęściej wykonuje rzeźby w kosztownym i wymagającym pracochłonnej obróbki brązie, co odróżnia jego prace od realizacji poliesterowych czy snycerskich bądź woskowych z werystyczną polichromią²⁹. Brąz oraz abstrakcyjna polichromia powodują, że widz realizację Brinckena i Zychowicza postrzega symbolicznie. Z jednej strony Zychowicz przywiązany jest do szlachetnych materiałów, typowych dla środowiska akademickiego. Dlatego też w Bilczy materiał wzmacnia widoczny w figurze Chrystusa Ukrzyżowanego monumentalizm, osiągnięty ponadto takimi środkami, jak potężny

²⁸ Projekty opublikowano jeszcze przed rozpoczęciem prac w Bilczy, por. *Tajemnica i forma. Adam Brincken...*, il. na s. 250–251, 255.

²⁹ Tradycja rzeźby polichromowanej, sięgająca jeszcze antyku, szczególnie silnie pojawia się w sztuce hiszpańskiej oraz w dekoracjach nazareńskich, por. A. Pieńkos, *Tracona moc obrazu czyli epizody nowoczesnego realizmu*, Warszawa 2012.



10. *Chrystus Ukrzyżowany*, wyk. Maciej Zychowicz, 2017, fragment rzeźby w prezbiterium kościoła pw. św. Kazimierza w Bilczy, fot. A. Organisty

10. *The Crucified Christ*, made by Maciej Zychowicz, 2017, a detail of the sculpture in the chancel of St. Casimir's Church in Bilcza, phot. A. Organisty

tors i zawarta w muskulaturze ramion siła, przywodząca na myśl kategorię *terribilità* [il. 10]. Z drugiej strony partie niewykonane w brązie, jak część figury Dobrego Łotra oraz sylwetka drugiego, pokryte zostają polichromią Brinckena. Zychowicz, jak sam przyznaje, chętnie odwołuje się do takich zabiegów jak *non finito*, przejęte od Michała Anioła i Rodina, a obecne w realizacjach szczególnie bliskich mu twórców, jak Käthe Kollwitz czy Kazimierz Gustaw Zemła³⁰. Typowy dla sztuki XX stulecia paradygmat niedopowiedzenia, owa malarska maniera rzeźb Zychowicza, wpisuje się w ogólne tendencje polskiej figuracji – na poły obecna ciałem postać Dobrego Łotra przywodzi bowiem w pamięci realizacje przestrzenne Jacka Waltośa, który kreował figury poprzez odsłanianie poszczególnych etapów powstawania rzeźby (od zamkniętej pałuby do gotowego odlewu). Anna Kurek nawet przy okazji omawiania sakralnych wyposażań

³⁰ Szacunek dla arcydzieł Michała Anioła pojawia się już we wczesnych pracach, m.in. w reliefie z brązu (*Bez tytułu*, 21 × 30 cm), por. Maciej Zychowicz. *Plastiken, Medaillen, Zeichnungen*, publikacja towarzysząca wystawie w Eggenburgu, Wien-Mödling [1993?], s. 25, il. 17 b.

Christ, achieved also by such means as a mighty torso and the strength inherent in the shoulder muscles, reminiscent of the category of *terribilità* [fig. 10]. On the other hand, the parts not made in bronze, such as the part of the figure of the Good Thief and the figure of the other, are covered with Brincken's polychrome decoration. Zychowicz, as he himself admits, likes to allude to such techniques as *non finito*, borrowed from Michelangelo and Rodin, and present in the works of his favourite artists, such as Käthe Kollwitz and Kazimierz Gustaw Zemla³⁰. The paradigm of understatement, typical of 20th-century art, this painterly manner of Zychowicz's sculptures is in line with the general trends of Polish figuration – the figure of the Good Thief, half present in his body, brings to mind the spatial projects of Jacek Waltoś, who created figures by uncovering individual stages of the sculpture's creation (from a crude form to

³⁰ His respect for Michelangelo's masterpieces is evident also in his early works, among others in the bronze bas-relief (*Untitled*, 21 × 30 cm), cf. Maciej Zychowicz. *Plastiken, Medaillen, Zeichnungen*, publication accompanying the exhibition in Eggenburg, Wien-Mödling [1993?], p. 25, fig. 17 b.

a ready cast). Actually, Anna Kurek in her discussion of the sacred furnishings by Maciej Zychowicz, points to the sculpture *Alone* by Waltoś (1969) as an inspiration for Zychowicz, adding that “an attempt to combine two figures may be common to both sculptors, (...) one of [the figures] is in a way the place for the other”³¹. The origins of the Good Thief in Bilcza can be traced back to the works created in the 1960s and 1970s, which tackled the problem of special treatment of the figure reduced to a shell. Such a result was observed in the works of Magdalena Abakanowicz, Karol Broniatowski, Zbigniew Frąckiewicz, Wiktor Gajda, Jan Kucz or Olgierd Truszyński. In their compositions, the centre of the sculpture opens, or bursts open like a ripe fruit. For that reason, Renata Rogozińska writing about the works by Zychowicz, indicates a special effect caused in his sculpture by “a hollow, incomplete form, an image of a body that ‘is and isn’t there’, with only its shell remaining, preserving the memory of the already absent ‘interior’”³². Such a way of depicting the Good Thief in Bilcza is often mentioned by the commissioner of the work. In his homilies, the parish priest speaks of the heart ready for conversion.

The Passover of Christ, understood as the unity of the events of his passion, death and resurrection, closely connected with the Vatican Council’s most important achievement – liturgical renewal – has been a leading theme in the works of the artists from Kraków on several occasions. However, the words of the Saviour addressed to the Good Thief have never become a subject of any of them. In Bilcza they became the leading theme, in a way echoing many contemporary reflections, including those of the parish priest Fr Marek Mrugała. When asked about the reception of this artistic project, he wished to share his thoughts, which are quoted below in their entirety, as they are a testimony to the reception of contemporary sacred art, including that by the commissioner himself.

One of the criminals who were hanged railed at him, saying, ‘Are you not the Christ? Save yourself and us!’ But the other rebuked him, saying, ‘Do you not fear God, since you are under the same sentence of condemnation? And we indeed justly; for we are receiving the due reward of our deeds; but this man has done nothing

³¹ Quoted after: Kurek, op.cit., p. 75, cf. pp. 68–72.

³² Quoted after: R. Rogozińska, *Taniec do nieba*, „Rzeźba Polska”, vol. VIII: 1996–1997 („Figuracja w rzeźbie polskiej XIX i XX wieku” [“Figuration in the Polish sculpture of the 19th and 20th c.”], The Polish Sculpture Centre in Orońsko, Orońsko 1999, p. 131, pp. 125–151 discuss this technique using as an example the sculpture Crucified – Resurrection in Wejherowo. Cf. M. Ujma, *Figuracja. Garsć refleksji [Figuration. Some thoughts]*, „Rzeźba Polska”, vol. VIII, p. 14.

dłuta Macieja Zychowicza jako źródło inspiracji dla jego twórczości przypomina rzeźbę *Sam* Waltosia (1969), dodając jednocześnie, że „wspólna dla obu rzeźbiarzy może być próba łączenia dwu postaci, [...] z których jedna stanowi niejako miejsce dla drugiej”³¹.

Genezę Dobrego Łotra w Bilczy wywodzić można z dzieł lat 60. i 70. XX wieku, kiedy to pojawił się problem specyficznego traktowania postaci sprowadzonej do skorupy. Efekt taki zaobserwowano w pracach Magdaleny Abakanowicz, Karola Broniatowskiego, Zbigniewa Frąckiewicza, Wiktora Gajdy, Jana Kucz czy Olgierda Truszyńskiego. W ich aranżacjach środek rzeźby rozwiera się, pęka niczym dojrzały owoc. Renata Rogozińska, pisząc o dziełach Zychowicza, wskazuje więc na szczególny efekt, jaki wywołuje w jego rzeźbie „forma wydrążona, niepełna, wyobrażenie ciała, które zarazem «jest i nie jest», z którego pozostała jedynie skorupa, przechowująca pamięć o nieobecnym już «wnętrzu»”³². Do takiego sposobu ukazania Dobrego Łotra w Bilczy chętnie odwołuje się zleceniodawca dzieła. W homiliach proboszcz mówi bowiem o sercu pełnym przemiany.

Pascha Chrystusa, rozumiana jako jedność wydarzeń Jego męki, śmierci i zmartwychwstania, związana ściśle z najistotniejszym dokonaniem soboru – odnową liturgiczną – była kilkakrotnie tematem wiódącym w dziełach krakowskich artystów. W żadnym jednak nie wybrzmiały słowa Zbawiciela skierowane do Dobrego Łotra. W Bilczy stały się one tematem przewodnim, stanowiąc niejako echo dla wielu współczesnych refleksji, między innymi proboszcza parafii, ks. Marka Mrugały. Zapytany o kwestie odbioru tej realizacji artystycznej, zechciał podzielić się swoimi przemyśleniami, które przytoczone zostały poniżej w całości, gdyż są świadectwem recepcji współczesnej sztuki sakralnej, w tym także przez samego zleceniodawcę.

Jeden ze złoczyńców, których tam powieszono, urągał Mu: «Czy Ty nie jesteś Mesjaszem? Wybaw więc siebie i nas». Lecz drugi, karcąc go, rzekł: «Ty nawet Boga się nie boisz, chociaż tę samą karę ponosisz? My przecież – sprawiedliwie, odbieramy bowiem słuszną karę za nasze uczynki, ale On nic złego nie uczynił». I dodał: «Jezu, wspomnij na mnie, gdy przyjdiesz do swego królestwa».

³¹ Cyt. za: Kurek 2009, jak przyp. 19, s. 75, por. s. 68–72.

³² Cyt. za: R. Rogozińska, *Taniec do nieba*, „Rzeźba Polska”, t. VIII: 1996–1997 („Figuracja w rzeźbie polskiej XIX i XX wieku”), Centrum Polskiej Rzeźby w Orońsku, Orońsko 1999, s. 131, na s. 125–151 omawia ten zabieg na przykładzie rzeźby Ukrzyżowanie – Zmartwychwstanie w Wejherowie. Por. M. Ujma, *Figuracja. Garsć refleksji*, „Rzeźba Polska”, t. VIII..., s. 14.

Jezus mu odpowiedział: «Zaprawdę, powiadam ci: Dziś ze Mną będziesz w raju»

(Łk 23, 39–43).

Wpatrując się codziennie w rzeźbę umieszczoną w prezbiterium naszego kościoła parafialnego w Bilczy, przedstawiającą scenę Ukrzyżowania Jezusa Chrystusa wraz z dwoma łotrami, zawsze przychodzi mi na myśl fragment Ewangelii św. Łukasza, który przytaczam powyżej. Kiedy przed prawie ośmioma laty powstał projekt autorstwa Pana dr. hab. Macieja Zychowicza, od razu wydawał mi się odpowiedni na dzisiejsze czasy. W przesłaniu, które zostało przedstawione tak realistycznie na ścianie prezbiterium, można odkryć postawę człowieka wobec Chrystusa Ukrzyżowanego, który jest Miłością. Nie każdy przyjmuje tę rzeźbę z wielkim entuzjazmem. Słyszałem takie głosy: «to mamy się modlić do łotrów?». Ja natomiast tłumaczyłem: popatrzmy tak na spokojnie, czyż to nie jest nasze życie? Jeden łotr, ten ukrzyżowany z lewej strony, przedstawiony jako postać negatywna, odchodząca w cień, jest przedstawicielem ludzi, dla których wiara nie jest istotą życiowego powołania. Nie uznają swoich grzechów. Brak im odwagi przyznać się do zła, które popełnili. Nie potrafią prosić o przebaczenie. Dlatego często szydzą z Chrystusa i Jego Ewangelii. Wolą iść na łatwiznę niż od siebie wymagać. Wygodniej im trwać w tym, co wewnętrznie zniewala i czyni ich życie smutnym i pozbawionym nadziei.

Drugi łotr, ten ukrzyżowany po prawej stronie, reprezentuje ludzi, którzy potrafią nawet w ostatniej chwili życia uznać swoją grzeszność. To są ci wyznawcy Chrystusa, którzy doświadczają łaski nawrócenia w obliczu śmierci i chcą skorzystać z daru miłosierdzia, przebaczonej miłości Boga. Od Dobrego Łotra mamy uczyć się, jak zawierzyć Jezusowi swoje życie, wyznawać Mu swoje grzechy, a przez to wchodzić na drogę świętości. Przyglądając się dalej tej postaci, można dojść do konkretnego wniosku, że cierpienie za grzechy nie jest bezowocną karą. Jeśli łączymy nasze cierpienie z ofiarą Jezusa, to może być ono naszą drogą do Pana. Za każdym razem patrząc na tę rzeźbę zanoszę do Pana Boga prośbę: Panie pomóż powstać z grzechu wszystkim, którzy jak Dobry Łotr o to proszą³³.

Streszczenie

„Dziś będziesz ze Mną w raju” (Łk 23, 43) – słowa Chrystusa skierowane do jednego z ukrzyżowanych z Nim łotrów stały się tematem najnowszej realizacji wykonanej przez krakowski zespół artystów pod kierownictwem malarza Adama Brinckena i rzeźbiarza Macieja Zychowicza. Jesienią roku 2017 wy-

³³ List skierowany do autora artykułu (z dn. 30 maja 2020 r.).

wrong.’ And he said, ‘Jesus, remember me when you come in your kingly power.’ And he said to him, ‘Truly, I say to you, today you will be with me in Paradise.

(Luke 23: 39–43).

Every day when I look at the sculpture placed in the chancel of our parish church in Bilcza, depicting the scene of the Crucifixion of Jesus Christ together with two thieves, the passage from the Gospel of Luke quoted above always comes to my mind. When almost eight years ago Dr. Maciej Zychowicz’s created his project, it immediately seemed to me to be suitable for modern times. In the message presented so realistically on the chancel wall, one can discover man’s attitude towards the Crucified Christ, who is Love. This sculpture is not greeted universally with great enthusiasm. I have met with the response: “should we pray to the thieves?” I would explain: let’s take a calm look at it, isn’t this our life? One thief, the one crucified on Christ’s left, depicted as a negative figure, receding into the shadows, is a representative of the people for whom faith is not the essence of their life vocation. They do not recognize their sins. They lack the courage to admit the evil they have committed. They cannot ask for forgiveness. Therefore, they often mock Christ and His Gospel. They prefer to go easy on themselves than to expect more from themselves. It is more convenient for them to abide in what is inwardly enslaving and makes their lives sad and hopeless.

The second thief, the one crucified on Christ’s right, represents people who can acknowledge their sinfulness even at the last moment of their lives. These are those followers of Christ who experience the grace of conversion in the face of death and want to benefit from the gift of mercy, the forgiving love of God. From the Good Thief we have to learn how to entrust our lives to Jesus, confess our sins to Him and thus enter the path of holiness. Looking closely at this character, we can come to a specific conclusion that suffering for sins is not a futile punishment. If we join our suffering with Jesus’ sacrifice, it can be our way to the Lord. Each time I look at this sculpture, I ask God: “Lord, help all those who, like the Good Thief, ask to arise from sin.”³³

Abstract

“Today you will be with me in Paradise” (Luke 23:43) – these words of Christ addressed to one of the thieves crucified with him became the subject of the latest project created by a Kraków-based team of artists led by the painter Adam Brincken and sculptor Maciej Zychowicz. In the autumn of 2017, they decorated the chancel of St. Casimir’s Church in Bilcza near Kielce,

³³ Letter of 30 May 2020 to the present author.

depicting a conversation between the Crucified and the Good Thief. The interior decoration consists of a monumental sculptural group depicting Golgotha, framed by a painted form resembling the shape of a single stele, as well as an abstract stained-glass window in a small window opening (made by Krystyna and Bogusław Szczekan, Pracownia Artystyczna Witraży).

The article discusses an originally interpreted iconographic scheme: two motifs, integrally connected with the message of Christ – the forgiveness of sins and the promise of salvation. The fully rendered parts of the body of the Good Thief should be seen in the light emanating from the Saviour and in the context of the announcement of the resurrection of bodies. Contrary to the chronology of the evangelical narrative, the image of Christ must be read as the Crucified and at the same time Risen One, because his body does not bear traces of the shadow of death.

The formal aspect of the painting and sculptural decoration was analyzed with regard to other such representations of the Passion and types of the Good Thief. The work by Brincken and Zychowicz has been presented in the context of earlier sacred works of this type. The Passover of Christ, defined as the unity of the events of his Passion, death and resurrection, closely related to the most important achievement of Vatican II – liturgical renewal – had been the leading theme in the works of the artists on several occasions. However, neither of them had engaged with the Saviour's words addressed to the Good Thief. In Bilcza they became the leading theme, in a way responding to numerous contemporary reflections on the subject of Divine Mercy.

Keywords: Sculpture, painting, Adam Brincken, Maciej Zychowicz, the Academy of Fine Arts in Kraków, Passion, the Good Thief

Translated by Monika Mazurek

konali oni dekorację prezbiterium kościoła pw. św. Kazimierza w Bilczy koło Kielc wyobrażającą rozmowę Ukrzyżowanego z Dobrym Łotrem. Na wyposażenie składają się monumentalna grupa rzeźbiarska ukazująca Golgotę, ograniczona malarską formą przypominającą kształt pojedynczej steli, a także abstrakcyjny witraż ulokowany w niewielkim otworze okiennym (wyk. Krystyna i Bogusław Szczekan, Pracownia Artystyczna Witraży).

Artykuł omawia oryginalnie zinterpretowany schemat ikonograficzny: dwa motywy, łączące się integralnie z przesłaniem słów Chrystusa – odpuszczeniem grzechów i obietnicą zbawienia. W świetle emanującym od Zbawiciela oraz w kontekście zapowiedzi zmartwychwstania ciał należy postrzegać pełnoplastycznie oddane partie ciała Dobrego Łotra. Natomiast wizerunek Chrystusa, wbrew chronologii narracji ewangelicznej, odczytywać trzeba jako Ukrzyżowanego i jednocześnie Zmartwychwstałego, gdyż Jego ciało nie nosi śladów cienia śmierci.

Analizie poddano formalną stronę dekoracji malarstwo-rzeźbiarskiej na tle innych tego rodzaju przedstawień pasyjnych i typów Dobrego Łotra. Dzieło Brinckena i Zychowicza zaprezentowano w kontekście wcześniejszych tego typu realizacji sakralnych. Pascha Chrystusa, rozumiana jako jedność wydarzeń Jego męki, śmierci i zmartwychwstania, związana ściśle z najistotniejszym dokonaniem Vaticanum II – odnową liturgiczną – była kilkakrotnie tematem wiodącym w pracach artystów. W żadnej jednak z nich nie wybrzmiały słowa Zbawiciela skierowane do Dobrego Łotra. W Bilczy stały się one tematem przewodnim, stanowiąc niejako echo dla wielu współczesnych refleksji obejmujących problematykę Miłosierdzia Bożego.

Słowa kluczowe: rzeźba, malarstwo, Adam Brincken, Maciej Zychowicz, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Pasja, Dobry Łotr

dr Adam Organisty
Akademia Sztuk Pięknych
im. Jana Matejki w Krakowie
Wydział Malarstwa
pl. Jana Matejki 13, 31–157 Kraków
tel.: +48 12 299 20 32
e-mail: aorganisty@asp.krakow.pl

Bibliografia / Bibliography

- Adam Brincken. *Wystawa retrospektywna 1975–2015*, Miejska Galeria Sztuki, Częstochowa, 12.2015–01.2016, Miejska Galeria Sztuki, Łódź, 01–02.2016, Galeria Centrum NCK, Kraków, 03.2016, Galeria Promocyjna ASP, Kraków, 03.2016, Miejska Galeria Sztuki Zakopane, 04–05.2016, Muzeum Regionalne, Stalowa Wola, 06–07.2016, red. A. Szczepan, [Kraków 2015].
- Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Wydział Malarstwa 2010 / Jan Matejko Academy of Fine Arts in Krakow. The Faculty of Painting 2010*, red. Z. Bajek, A. Bednarczyk, P. Korzeniowski, W. Stelmachniewicz, Kraków [2011].
- Apokryfy Nowego Testamentu*, red. M. Starowieyski, Lublin 1986, t. 1–2.
- Baxandall M., *Shadows and Enlightenment*, New Haven-London 1995.
- Blažiček O.J., *Ferdinand Brokof*, Praha 1976.
- Boruta T., *O malowaniu duszy i ciała. Szkice o sztuce*, Kielce 2006.
- Dorota Cwieluch-Brincken, katalog wystawy, Galeria „Jatki” w Nowym Targu, 10–11.1998, Nowy Sącz 1998.
- Dorota Cwieluch-Brincken, oprac. A. Brincken, J. Buszyński, L. Veneziano, Kraków 2009.
- Encyklopedia katolicka*, red. R. Łukaszyk, L. Bieńkowski, F. Gryglewicz, Lublin 1985, t. III, szp. 1398–1400 (oprac. A. Bazielić, H. Paprocki, H. Wegner).
- Galewski D., *Jezuici wobec tradycji średniowiecznej. Barokizacja kościołów w Kłodzku, Świdnicy, Jeleniej Górze i Żaganiu*, Kraków 2012.
- Gombrich E.H., *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, London 1995.
- Grün A., OSB, *Ojciec, przebac im. Siedem ostatnich słów Jezusa na krzyżu*, tłum. K. Markiewicz, Poznań 2015.
- Heyer K.J., *Das barocke Chorgestühl in Schlesien. Eine Darstellung der Chorgestühle und ein Beitrag zur Geschichte von Kunst und Kunsthandwerk im Barock*, Frankfurt am Main 1977 (*Bau- und Kunstdenkmäler des deutschen Ostens*, red. G. Grundmann, seria C, Schlesien, 6).
- Jaszai G., *Kreuzigung Christi*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg 1970, t. 2, szp. 635–653.
- Kozieł A., *Rysunki Michaela Willmanna (1630–1706)*, Wrocław 2000.
- Krzymuska-Fafius Z., *Plastyka gotycka na Pomorzu zachodnim. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie*, Szczecin 1962.
- Kurek A., *Wokół Paschy Chrystusa. Wybrane dzieła Macieja Zychowicza jako przykład współczesnej rzeźby sakralnej w kontekście posoborowej nauki Kościoła*, praca magisterska, promotor: A. Organisty, mps w archiwum Wydziału Wychowania Artystycznego Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2009.
- Labuda A.S., *Wrocławski ołtarz św. Barbary i jego twórcy. Studium o malarstwie śląskim połowy XV stulecia*, seria Historia Sztuki, nr 16, Poznań 1984.
- Lach H. ks., *Dobry lotr – Dyżma*, Warszawa 2003.
- Maciej Zychowicz. *Plastiken, Medaillen, Zeichnungen*, katalog wystawy, Eggenburg, Wien–Mödling [1993].
- Maciej Zychowicz. *Plastiken, Medaillen, Zeichnungen*, publikacja towarzysząca wystawie w Eggenburgu, Wien–Mödling [1993?].
- Malarstwo śląskie 1520–1800. Katalog zbiorów*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, red. E. Houszka, Wrocław 2009.
- Organisty A., *Co widzisz – co wiesz. Rzecz o Galerii Współczesnej Sztuki Sakralnej Dom Praczek w Kielcach*, Kielce 2017.
- Organisty A., *El Greco we współczesnej sztuce polskiej / El Greco in contemporary Polish art / El Greco en el arte polaco contemporáneo*, w: *Ars Sacra El Greca. W 100-lecie Niepodległości i Muzeum / El Greco's Ars Sacra – In the 100th Anniversary of the Independence and of the Museum / Ars Sacra El Greca – Centenario de la Independencia y del Museo*, katalog wystawy, Muzeum Diecezjalne w Siedlcach, 11.10.2018–31.01.2019, red. ks. R. Mirończuk, Siedlce 2018, s. 102–149.
- Pieńkos A., *Tracona moc obrazu, czyli epizody nowoczesnego realizmu*, Warszawa 2012.
- Plazowska A., *VI. Stoichita, Krótka historia cienia, Kraków 2001 (omówienie i recenzja)*, „Modus. Prace z historii sztuki” 2002, nr 3, s. 93–97.
- Rogozińska R., *Taniec do nieba*, „Rzeźba Polska”, t. VIII: 1996–1997 („Figuracja w rzeźbie polskiej XIX i XX wieku”), Centrum Polskiej Rzeźby w Orońsku, Orońsko 1999, s. 125–146.
- Rogozińska R., *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, red. H. Hilbert, Poznań 2002.
- Roth E., *Das volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Bildkunst des Spätmittelalters*, Berlin 1967.
- Ryba G., *Droga krzyżowa. Przestrzeń sakralna i sakralizacja przestrzeni we współczesnych realizacjach rzeźbiarskich / Stations of the Cross. The sacred space and space sacralisation in the context of modern sculptural achievements*, „Sacrum et Decorum. Materiały i Studia z Historii Sztuki Sakralnej” VII (2014), s. 37–44.
- Schiller G., *Ikonographie der christlichen Kunst*, cz. 2: *Die Passion Jesu Christi*, Gütersloh 1968.
- Stoichita V.I., *Krótka historia cienia*, tłum. P. Nowakowski, oprac. red. A. Baranowa, Kraków 2001.
- Tajemnica i forma. Adam Brincken. Malarstwo abstrakcyjne w przestrzeniach sakralnych / Mystery and Form. Adam Brincken – Abstract Painting in Sacral Spaces*, oprac. A. Brincken, Kraków 2015.
- Tejkl J., *Nové poznatky o vztahu Braunovy dílny k sochařské tvorbě ve východních Čechách*, w: *Matyáš Bernard Braun 1684–1738. Sborník vědecké konference v Praze 26. a 27. listopadu 1984*, red. Freimanová Milena, Praha 1988, s. 121–129.

- Tes A., *Obecne, kontemplacyjne, tworzące. O sposobach przejawiania się światła we współczesnym polskim malarstwie abstrakcyjnym*, „Ethos. Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II KUL” 30, 2017, nr 3(119), s. 258–259.
- Ujma M., *Figuracja. Garść refleksji*, „Rzeźba Polska”, t. VIII: 1996–1997 („Figuracja w rzeźbie polskiej XIX i XX wieku”), Centrum Polskiej Rzeźby w Orońsku, Orońsko 1999, s. 9–18.
- Wisłocki M., *Sztuka protestancka na Pomorzu 1535–1684*, Szczecin 2005.
- Wojciechowski L., *Drzewo Przenajszlachetniejsze. Problematyka Drzewa Krzyża w chrześcijaństwie zachodnim (IV – połowa XVII wieku). Od legend do kontrowersji wyznaniowych i piśmiennictwa specjalistycznego*, Lublin 2003.
- Wójtowicz K., *Emaus programem formacji seminaryjnej. Próba pastoralno-estetycznego odczytania tryptyku z kościoła pw. Emaus w Centrum Resurrectionis w Krakowie*, „Zeszyty Historyczno-Teologiczne. Rocznik Collegium Resurrectianum” XII, 2006, nr 12, s. 21–35.
- Wójtowicz K., *Emaus programem formacji seminaryjnej*, Kraków 2006.
- Zychowicz M., *Czas twórcy, czas dzieła*, w: *Fides ex visu*, red. R. Knapieński, A. Kramiszewska, Lublin 2011, s. 90–92.
- www.maciej-zychowicz.pl
www.architektura7dnia.pl
www.witrazearystyczne.pl

Jerzy Fober

Uniwersytet Śląski w Katowicach
Instytut Sztuk Plastycznych w Cieszynie

„Kto ma oczy
niech słucah”

...Pomiędzy sztuką religijną a sztuką sakralną, która zdarza się niezwykle rzadko, istnieje dosyć subtelna różnica formalna. O ile pierwsza tylko mniej lub bardziej udanie wiarę ilustruje, o tyle druga przemawiając językiem sztuki głosi wiarę, nawet w najbardziej świeckich przestrzeniach.

Jerzy Fober „Być ikoną Boga” (fragment tekstu z katalogu wystawy „Ikona okno do nieba”, Galeria Fra Angelico, Katowice 2005)

Wydaje się, że współcześnie o spotkanie z tak rozumianą sztuką łatwiej w zaciszu pracowni artysty niż w oczywistej niegdyś przestrzeni świątyni. Dlatego w pierwszej części prezentowanego tekstu swoim rozważaniom nadałem charakter osobistej refleksji, opartej na zapamiętanych spotkaniach z artystycznym sacrum, sięgając pamięcią do okresu mojego dzieciństwa, nauki w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych im. Antoniego Kenara w Zakopanem oraz czasu studiów na Wydziale Rzeźby warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Następnie, przywołując przykłady moich realizacji rzeźbiarskich, starałem się przybliżyć ich kulturowy kontekst, źródła inspiracji oraz powody takich a nie innych artystycznych rozwiązań. Na koniec w formie podsumowującej refleksji przedstawiłem własną diagnozę aktualnej sytuacji tak zwanej współczesnej sztuki sakralnej.

Do pierwszych doświadczeń z tego obszaru należą pochłaniane oczami dziecka książkowe ilustracje przedwojennej niemieckojęzycznej i pisanej tajemniczym gotykiem *Historii sztuki*, wzmocnione dodatkowo formą podania w skórzanej, miejscami złoconej, głęboko tłoczzonej oprawie, gdzie rzadkie kolorowe reprodukcje oddzielał od tekstu delikatny pergamin. Żywe są też wspomnienia drewnianego, ukrzyżowanego Chrystusa oglądanego co niedziela z tej samej perspektywy, nieco z dołu po prawej stronie ołtarza, z ławki i miejsca przeznaczonego dla naszej rodziny. Pamiętam mój cotygodniowy zachwyt i niedowierzanie, że można tak realistycznie i przekonująco przedstawić ludzkie cia-

Jerzy Fober

University of Silesia in Katowice
Institute of Fine Arts in Cieszyn

“Anyone who has eyes
should listen”

...Between religious art and sacred art, which happens extremely rarely, there is quite a subtle formal difference. While the former only more or less successfully illustrates faith, the latter, speaking the language of art, proclaims faith, even in the most secular spaces.

Jerzy Fober “Być ikoną Boga” [To be an icon of God] (a passage from the text in the catalogue of the exhibition “Ikona, okno do nieba” [The icon, a window to heaven], Fra Angelico Gallery, Katowice 2005)

It seems that today it is easier to encounter art understood in this way in the quiet of an artist’s studio than in the once obvious space of a temple. Therefore, the first part of the present text has the nature of my personal reflection, based on memories of encounters with the artistic *sacrum*, reaching back to my childhood, my education in the Antoni Kenar State Secondary School of Fine Arts in Zakopane and my studies at the Faculty of Sculpture in the Academy of Fine Arts in Warsaw. Next, recalling some examples of my sculptural realisations, I attempt to present their cultural context, sources of inspiration and reasons for such artistic solutions being applied to the exclusion of others. Finally, in the form of concluding reflections, I introduce my own diagnosis of the current situation of so-called contemporary sacred art.

My first experiences in this area include book illustrations, absorbed with the eyes of a child, in the pre-war German-language *History of Art*, printed in a mysterious Gothic font, an experience additionally reinforced by the book’s form: its leather, gilded, deep-embossed binding and rare colour reproductions separated from the text by delicate parchment. Similar are my memories of the wooden, crucified Christ, seen every Sunday from the same perspective, by looking a little upwards, toward the right side of the altar from the pew and the seats reserved for our family. I remember my weekly amazement and disbelief that it was possible to depict the human body in such a realistic and convincing manner in



1. *Krzyż przydrożny*, 1898, Goleszów (Beskid Śląski), fot. J. Fober

1. *Krzyż przydrożny* [A Wayside Cross], 1898, Goleszów (The Silesian Beskid Mts), photo by J. Fober

the material from which my grandfather-carpenter made “only” furniture. I will return to the topic of the altar in the context of my 2010 sculpture whose title I have used as the title of this text. I was also equally strongly affected by one of several roadside crosses situated around my hometown. The cross was distinguished not only by the fact that it was wooden but, above all, by the image of the crucified Christ in the natural scale, painted on a piece of sheet metal, bent by the passage of time and because of this intriguingly flat (unfortunately, the cross has not survived). Four trees were usually planted around such crosses on a square plan; growing and changing their mutual proportions, they silently recorded the passage of time over the years [Fig. 1]. It was a kind of a folk tradition adapted to the rural pace of life.

I later learned that it is possible to sculpt a body in wood, in the Zakopane “Kenar”, as we called our school. There I met, among others, Antoni Rząsa, a professor and sculptor, who, as a boarding school teacher, for the next two years put us to sleep and woke us up with a monotonous knocking coming from his studio. It was a prayer in wood, as annoying as poignant, interrupted only from time to time

ło w materiale, z którego dziadek-stolarz robił „tylko” meble. Do tematu ołtarza powrócę jeszcze w kontekście rzeźby z 2010 roku, której tytułem opatrzyłem prezentowany tekst. Równie mocno oddziaływał na mnie jeden z kilku przydrożnych krzyży ustawionych wokół rodzinnej miejscowości, wyróżniający się nie tylko tym, że był drewniany, ale przede wszystkim wizerunkiem Chrystusa ukrzyżowanego w naturalnej skali, malowanym na powyginanym przez czas kawałku blachy i przez to intrygująco płaskim (niestety, nie zachował się). Wokół takich krzyży sadzono najczęściej cztery drzewa na planie kwadratu, które rosnąc i zmieniając wzajemne proporcje, milcząco przez lata rejestrowały upływ czasu [il. 1]. Był to taki ludowy happening dostosowany do wiejskiego tempa życia.

O tym, że można z drewna wyrzeźbić ciało, dowiedziałem się nieco później, bo dopiero w zakopiańskim „Kenarze”, jak mówiliśmy o naszej szkole. Tam poznałem między innymi Antoniego Rząsę, profesora i rzeźbiarza, który będąc równocześnie wychowawcą internatu, przez dwa kolejne lata usypiał nas i budził monotonnym stukaniem dochodzącym z jego pracowni. Była to równie denerwująca, co przejmująca modlitwa w drewnie, przerywana tylko od czasu do czasu jakimś dalszym wyjazdem lub krótką niedyspozycją. Na czas pobytu w liceum przypada także moje zainteresowanie rzeźbami Wita Stwosza, a szczególnie jego kamiennym Chrystusem z kościoła Mariackiego w Krakowie, do którego wchodziłem i nadal wchodzę przy każdej nadarzającej się okazji. Wtedy także, namiętnie wędrując po tatrzańskich szlakach, sukcesywnie odkrywałem totalność dzieła największego z artystów.

Odpowiednikiem mojej licealno-krakowskiej potrzeby na studiach stały się godziny spędzane w Galerii Sztuki Średniowiecznej i Fresków z Faras Muzeum Narodowego w Warszawie, gdzie przede wszystkim fascynowała mnie ekspresja czasu i siła jego destrukcji. Po drugim roku studiów wyjechałem po raz pierwszy na tak zwany zachód, aby między innymi w oryginale zobaczyć watykańską *Pietę* Michała Anioła, o której po dwudziestu latach córka, przy podobnej okazji w telefonicznym sms-ie z Wiecznego Miasta napisała: ...*czy to ludzkie, aby tak rzeźbić*. W roku 1984 na Wydziale Rzeźby warszawskiej ASP w pracowni prof. Stanisława Kulona zrealizowałem rzeźbę dyplomową *Złożenie do grobu*, która będąc bezpośrednią reakcją na wcześniejsze spotkanie z Całunem Turyńskim podczas strajku w 1981 roku, w jakimś sensie wyznaczyła moją późniejszą artystyczną drogę [il. 2]. Rozpoczęła także zainteresowanie naturalną skalą człowieka rozumianą jako skala własna, która z nielicznymi wyjątkami zdominowała moją twórczość. Dzisiaj wiem, że wymaga ona wyznaczenia właściwego punktu odniesienia, co wcale nie jest takie proste ani oczywiste. Wydaje się, że właśnie ta skala potrzebuje



2. Jerzy Fober, *Złożenie do grobu* (obrona pracy dyplomowej, ASP Warszawa), 1984, własność autora, fot. M. Prosowska

2. Jerzy Fober, *Złożenie do grobu* [The Entombment] (diploma thesis defence, Academy of Fine Arts in Warsaw), 1984, in the author's possession, photo by M. Prosowska

bezpośredniej relacji z odbiorcą, a w rzeźbie oczekuje wręcz na jego dotyk. W tak rozumianej wzajemnej relacji pojawia także nowy rodzaj iluzji – iluzji spotkania (konkretnej postaci, przedmiotu czy sytuacji) wciągającej widza za każdym razem w inny, autorsko wyreżyserowany spektakl. Wspomniana wcześniej potrzeba dotknięcia, doświadczenia obecności, iluzji spotkania ujawniła się wtedy w pozostawionych wokół *Złożenia do grobu* śladach butów na wysypanym piasku. Ta niezaplanowana, lecz w pełni zaakceptowana sytuacja wpłynęła znacząco na charakter moich kolejnych realizacji i określenie skali naturalnej rzeźby jako własnej. Jednocześnie podjęty wtedy temat zapoczątkował moje zainteresowanie tradycją i kulturą chrześcijańską, w której po dzień dzisiejszy odkrywam niewyczerpane źródło możliwości opowiadania o człowieku współczesnym.

Są w dziejach sztuki tematy „ikony”, które dla myślących inaczej bywają tematami już wyczerpanymi. Niewątpliwie w obszarze kultury chrześcijańskiej należy do nich *Ostatnia Wieczerza*. W orbicie moich zainteresowań temat *Ostatniej Wieczerzy* pojawił się stosunkowo wcześnie, bo zaraz po ukończeniu studiów, jednak na swoją rzeźbiarską realizację musiał czekać aż jedenaście lat. Rozpatrując kolejno w wyobraźni różnorodne warianty tego wydarzenia, długo nie potrafiłem przekonująco zaproponować samemu sobie ostatecznej formy. Rozwiązanie pojawiło się dopiero wtedy, gdy dotychczas stawiane pytanie *jak* zamieniłem

by one of his longer trips or a short indisposition. It was also during my stay in secondary school that I became interested in sculptures by Veit Stoss, especially his stone Christ in St. Mary's Basilica in Kraków, which I have always visited at every opportunity. It is also then that I, keen on hiking along the trails of the Tatra Mountains, gradually discovered the totality of the work of the great artist.

What had an equal impact to my secondary school and Kraków excitement were hours spent at the Gallery of Medieval Art and Frescoes from Faras of the National Museum in Warsaw, where, above all, I was fascinated by the expression of time and its power of destruction. After my second year at university, I travelled for the first time to the so-called “West”. One of my goals was to see the Vatican *Pieta* by Michelangelo. Twenty years later, on a similar occasion, my daughter wrote to me in a telephone text message from the Eternal City: *...is it human to sculpt like that*. In 1984, at the Faculty of Sculpture of the Academy of Fine Arts in Warsaw, in the studio of Prof. Stanisław Kulon, I created my diploma sculpture entitled *Złożenie do grobu* [The Entombment], which, being a direct response to my earlier encounter with the Shroud of Turin during the strike in 1981, in a way set my later artistic path [fig. 2]. It also initiated my interest in the natural human scale understood as its own scale, which, with few exceptions, has dominated my work. Today I know that it requires setting

3. Jerzy Fober, *Ostatnia Wieczerza*, 1995, własność autora, fot. J. Fober

3. Jerzy Fober, *Ostatnia Wieczerza* [The Last Supper], 1995, in the author's possession, photo by J. Fober



the right point of reference, which is not so simple or at all obvious. It seems that exactly this scale requires a direct relationship with the recipient, and in sculpture it even awaits the recipient's touch. In the so understood mutual relationship, there also appears a new type of illusion: an illusion of an encounter (concerning a specific figure, object or situation), engaging the viewer each time in a different spectacle directed by the artist. As mentioned earlier, the need for a touch, the experience of a presence, the illusion of an encounter, revealed itself then in traces of shoes left on the sand spilled around *Złożenie do grobu* [The Entombment]. This unplanned but fully accepted situation contributed significantly to the nature of my next realisations and determination of the sculpture's own natural scale. At the same time, the theme undertaken then sparked my interest in Christian tradition and culture, in which to this day I have found an inexhaustible source of possibilities of telling stories about contemporary man.

In the history of art, there are themes or "icons" that for those who think differently are already exhausted topics. Undoubtedly, in the field of Christian culture, the theme of *The Last Supper* is one of them. The theme of *The Last Supper* appeared in the area of my interests relatively early, i.e. immediately after graduating from university, but it had to wait as many as eleven years for its sculptural realisation. When considering, one after another, a number

na *dłaczego* [il. 3]. Co spowodowało, że pamięć o tym wydarzeniu przetrwała niemal dwa tysiące lat i czym różnił się ten posiłek od spożywanego dzień, tydzień czy miesiąc wcześniej? Tego wieczoru, gdy Chrystus wraz z uczniami zasiadał do kolacji, przygotowany stół był tylko jednym z elementów umeblowania, jednak gdy od niego wstawano, stał się pierwszym chrześcijańskim ołtarzem. Każdy z nas, jeżeli był na weselu czy innym równie uroczystym przyjęciu, zna specyficzny klimat wzniosłości, porządku i perfekcji przygotowania, który wraz z upływem czasu i dziejącą się akcją nabiera charakteru swojsko rozluźnionej imprezy. Gdybyśmy mogli wrócić na pustą już salę, jeszcze przed posprząaniem, to będąc uczestnikami wydarzenia, z zachowanego nieładu potrafilibyśmy stosunkowo wiarygodnie odtworzyć jego przebieg w naszej pamięci. Moja *Ostatnia Wieczerza* poprzez wzburzoną draperię obrusa i zachowane fragmenty pierwotnego ładu jest próbą pokazania pamięci o tej przemianie zakodowanej w nieporządku, jeszcze przed posprząaniem. Jako odbiorcy dzieła możemy wybrać dowolne miejsce i z właściwej dla niego perspektywy, chociaż na chwilę, dotknąć metafizyki tego wydarzenia.

W 2009 roku po raz kolejny sięgnąłem do tematu *Piety*, wyrażonego w jego najbardziej popularnym układzie mającym swoje źródła w epoce gotyku i tak przejmująco podsumowanym we wspomnianej wcześniej watykańskiej *Piecie* Michała Anioła. Kiedy na wielokrotnie od lat oglądanej reprodukcji przysto-



4. Jerzy Fober, *Kto ma oczy niech słucha*, 2008, własność autora, fot. J. Fober

4. Jerzy Fober, *Kto ma oczy niech słucha* [Anyone Who Has Eyes Should Listen], 2008, in the author's possession, photo by J. Fober

łem dłonią postać Maryi, w jej kolanach unoszących martwe ciało Syna dostrzegłem formę najbardziej pierwotnego ołtarza. To skojarzenie zbiegło się w czasie z moim udziałem w pracach konserwatorskich, kiedy na co dzień obcowałem z drugą stroną ołtarza i gdy mogłem, i musiałem, dotykać wnętrza tabernakulum. Stąd w mojej rzeźbiarskiej realizacji *Kto ma oczy niech słucha* konstrukcyjne elementy wzmacniające pusty, ołtarzowy pień i jego zgeometryzowane, wypełnione blaskiem złota wnętrza [il. 4].

Współcześnie niedopowiedzenie, na wyrost utożsamiane z tajemnicą, stało się podstawowym środkiem artystycznej ekspresji. Jako powszechnie stosowana metoda na „ogarnianie całości” skutecznie eliminuje trudności związane z jej porządkowaniem. W 2004 roku zrealizowałem *Rzeźbę dokończoną*, która w swojej ikonografii nawiązywała bezpośrednio do znanego w kulturze chrześcijańskiej tematu „Ecce Homo” [il. 5]. Jednak poprzez tak sformułowany tytuł postanowiłem podwoić jego znaczenie, a poprzez formę realizacji poszerzyć odczytanie rzeźby. Gdy wyszydzono Jezusa, ubiczowano, obdarto z szat, przebrano, ukoronowano cierniem i pokazano tłumowi widzów (dokonano swoistego performance’u na osobie Chrystusa),

of variants of that event in my imagination, I was unable to convincingly propose to myself its final form. The solution only appeared when I changed the question I had asked so far from *how* to *why* [fig. 3]. What made the memory of that event last for almost two thousand years, and how did this meal differ from any meal eaten the day, week or month before? That evening, when Christ and his disciples sat down to supper, the table prepared was just one of the furnishings, but when everyone got up from it, it became the first Christian altar. Each of us, if we have been to a wedding or another equally solemn party, knows the specific atmosphere of sublimity, order and perfection of its preparation, which with the passage of time and the action taking place assumes the character of a homely, relaxed party. If we could go back to the now empty room, before it has been cleaned up, then by being participants in the event we would be able to fairly reliably reproduce its course in our memory, based on the leftover disorder. Thanks to the disorderly drapery of the tablecloth and the preserved fragments of the original order, my *Last Supper* is an attempt to show the memory of that transformation, encoded in disorder,

even before it has been cleaned up. As recipients of this artwork, we can choose any place and from the perspective appropriate for it, at least for a moment, touch the metaphysics of that event.

In 2009, I once again turned to the theme of the *Pieta*, expressed in its most popular arrangement originating in the Gothic era and so poignantly summarised in the aforementioned Vatican *Pieta* by Michelangelo. When looking at the reproduction, as I had done for many years, I covered with my hand the figure of Mary, supporting the dead body of her Son on her lap, I saw the form of the most primeval altar. This association coincided with my participation in some art restoration work, when every day I communed with the other side of the altar, and whenever I could, and had to, I touched the inside of the tabernacle. This led to my sculptural realisation *Kto ma oczy niech słucha* [Anyone Who Has Eyes Should Listen], where the structural elements that reinforce the empty body of the altar and its geometrised interior are filled with the radiance of gold (fig. 4).

Nowadays, it is understatement, identified with mystery in an exaggerated way, that has become the primary means of artistic expression. As a commonly used method of “embracing the whole”, it effectively eliminates difficulties associated with its ordering. In 2004, I created *Rzeźba dokończona* [A Finished Sculpture], which in its iconography directly referred to the theme of “Ecce Homo”, well-known in Christian culture [fig. 5]. However, *via* the title formulated in this way, I decided to double its meaning, and through the form of realisation, to broaden its reception. When Jesus was mocked, scourged, stripped of his garments, dressed in a different cloth, crowned with thorns and shown to a crowd of viewers (a specific performance was acted out, using the person of Christ), what had been planned to do was finally completed. The fact that this poignant spectacle was commented on with the words: *Behold the Man* in fact showed that it was not a human being that was being publicly exhibited but a dehumanised object. Hence the title *Rzeźba dokończona* [A Finished Sculpture]. At the same time, I decided to sculpt it in a way that is no longer used today: with precision, without missing any of the realistic details. After twelve years, while packing the work for the next exhibition and after covering it with some white cloth, in the fabric folds revealing the body I saw a new topic and at the same time the solution.

A young man followed with nothing on but a linen cloth. They caught hold of him, but he left the cloth in their hands and ran away naked.

Mk. 14: 51-52



5. Jerzy Fober, *Rzeźba dokończona*, 2004, własność autora, fot. J. Fober

5. Jerzy Fober, *Rzeźba dokończona* [A Finished Sculpture], 2004, in the author's possession, photo by J. Fober

dokończono to, co chciano zrobić. Komentując ten przejmujący spektakl słowami *Oto Człowiek*, w rzeczywistości publicznie wystawiono nie człowieka, lecz odczłowieczony obiekt. Stąd tytuł *Rzeźba dokończona*. Jednocześnie postanowiłem wyrzeźbić ją tak, jak się już dzisiaj nie rzeźbi, do końca, nie pomijając żadnego z realistycznych detali. Po dwunastu latach, przy pakowaniu pracy przed kolejną wystawą i po nakryciu jej białym płótnem, w układzie fałd ujawniających ciało dostrzegłem nowy temat i jednocześnie jego rozwiązanie.

A pewien młodzieniec szedł za Nim, odziany prześcieradłem na gołym ciele.

Chcieli go chwycić, lecz on zostawił prześcieradło i nago uciekł od nich.

(Mk 14, 51-52)

W tradycji chrześcijańskiej uczeń jest naśladowcą Mistrza. W naszej codzienności najbardziej powszechnym naśladowcą bywa lustro, które chociaż wiernie, to jednak ukazuje odwrócony obraz rzeczywistości. Przedstawiłem więc *Ucznia umiłowanego* odzianego białym prześcieradłem w ruchu, proporcjach, ana-



6. Jerzy Fober, na pierwszym planie *Uczeń umiłowany*, 2016, dalej *Rzeźba dokończona*, 2004, w głębi *Ostatnia Wieczerza*, 1995, własność autora, za: Wystawa „do źródła...”, Nowy Sącz, Galeria BWA Sokół, 2017, fot. J. Fober

6. Jerzy Fober, in the foreground: *Uczeń umiłowany* [The Beloved Disciple], 2016, on the right: *Rzeźba dokończona* [A Finished Sculpture], 2004, in the background *Ostatnia Wieczerza* [The Last Supper], 1995, in the author's possession, source: Exhibition “do źródła...” [to the source ...], Nowy Sącz, BWA Sokół Gallery, 2017, photo by J. Fober

tomicznym układzie oraz kompozycji podstawy odpowiadających lustrzanemu odbiciu *Rzeźby dokończonej*. Od tej chwili obie rzeźby, wystawiane razem, tworzą nowe zdarzenie i nową artystyczną rzeczywistość [il. 6].

Jeżeli sztukę utożsamiamy z rozmową, to nie bez znaczenia jest jej jakość, jednoznacznie określająca nasz stosunek do potencjalnego partnera. Rozmowa proponowana w obszarze sztuki może więc być rozmową banalną, głupią czy niepotrzebną lub właściwą, mądrą i poważną. Przemawianie obrazem nie było, nie jest i nigdy nie będzie jednak mówieniem wprost. Dlatego wymaga odpowiedniego wysiłku, przygotowania oraz dużej wrażliwości po obu stronach – twórcy i odbiorcy. Oczywiście tego typu uwarunkowania nie dotyczą artystycznej aktywności w różnorodnych odmianach kultury pop, która z założenia dostosowuje się do swego adresata, oczekując „jedynie” masowej aprobaty. Współczesna tęsknota za dobrą jakością sztuki sakralnej jest spowodowana zawłaszczeniem przez kulturę masową zarezerwowanej niegdyś tylko dla sakralności przestrzeni świątyni. Kiedyś nie budowano kościołów dla zaspokojenia doraźnych potrzeb i gustów aktualnego pokolenia czy oczekiwań lokalnych środowisk. Przeciwnie, adresatem powstającego w długim procesie sakralnego dzieła architektonicznego były kolejne i kolejne pokolenia. Może właśnie dlatego podświadomie nie wyrażały one aktualnych krótkotrwałych mód,

In Christian tradition, a disciple is a follower of the Master. In our daily lives, the most common imitator is sometimes the mirror that reflects a faithful but inverted image of reality. Therefore I presented *Uczeń umiłowany* [The Beloved Disciple] as dressed with a white sheet in the motion, proportions, anatomical arrangement and composition of the base that corresponded to the mirror image of *Rzeźba dokończona* [A Finished Sculpture]. From that moment on, both sculptures, exhibited together, create a new event and a new artistic reality [fig. 6].

If we identify art with a conversation, what is not without significance is its quality, clearly defining our attitude to a potential partner. A conversation proposed in the field of art can therefore be banal, stupid and unnecessary or appropriate, wise and serious. Communication *via* image has never been and will never be a straightforward conversation. That is why it requires appropriate effort, preparation and sensitivity on both sides: the artist and the recipient. Obviously, conditions of this type do not apply to artistic activity in different varieties of pop culture, which as a rule adapts to its recipient, expecting “only” mass approval. Today's longing for good quality sacred art stems from appropriation of the temple space, once reserved only for the sacred sphere, by mass culture. In the past, churches were not built to meet the immediate needs and tastes

of the current generation or the expectations of local communities. On the contrary, it is the subsequent, future generations that were the addressee of a sacred architectural work, created over a long process. Perhaps that is why, subconsciously, those works did not express any current short-lived fashions, and the form of their realisation reached universal values.

I indulge myself in one more memory here, related to the Romanesque rotunda of St. Nicholas in Cieszyn. It was built on the plan of a circle, along the east-west axis, with the entrance on the western side and the apse on the eastern side of the building. The circle represents the cosmos, a significant part of which is Man... *created in the likeness*, while God as the creator of all, present in the apse, is outside the cosmos. A few years after university, spending all day in this temple, as small as monumental, I learnt how simple and wise its architectural principle is. While working on the interior design for the needs of a concert, I watched the light falling from the small Romanesque window onto the northern inner wall. With the passage of time the light kept moving eastwards to finally illuminate the stone cube of the altar mensa. Out of curiosity, I looked at my watch: it was twelve o'clock.

Can contemporary art equipped with wisdom and mystery still be a bridge between the material and the non-material world?

First of all, one should not be tempted to say that today it is impossible because sacred art (here I will repeat the words quoted at the beginning), which happens extremely rarely, is revealed art. All contemporary art, including that relating to Christian traditions, has, above all, a personal dimension, determined by the talent, biography, heritage, personal experience and ethos of a specific person, a specific artist. The resulting subjectivism of views and the diversity of artistic stances do not, however, prove the weakness of the contemporary language of art, but on the contrary: through unpredictability they prove its real strength. Such a state of affairs probably does not facilitate the work of representatives of various systematising, organising and explaining circles, but it is an expression of the freedom that Art has won after a victorious campaign lasting for at least several thousand years. Today, the difficulty in revealing values lies in the people who seek them *ex officio*, who, more and more often, armed with fashionable terminologies (project, curator, resident) and having an institutional background (a kind of Centre), attempt to be authors of artistic events themselves. Like every sign of the times, this situation has its reflection in all areas of life, including the institutions and the people responsible for works for the

a forma ich realizacji sięgała wartości uniwersalnych.

Pozwolę sobie w tym miejscu na jeszcze jedno wspomnienie, związane z rotundą romańską pod wezwaniem św. Mikołaja w Cieszynie. Zbudowana została na planie koła, na osi wschód–zachód z wejściem umieszczonym po zachodniej i absydą usytuowaną po wschodniej stronie budowli. Koło wyraża kosmos, którego istotną częścią jest Człowiek ...*stworzony na obraz i podobieństwo*, natomiast Bóg jako stwórca wszystkiego obecny w absydzie znajduje się poza kosmosem. O tym, jak proste i mądre jest to założenie architektoniczne, przekonałem się parę lat po studiach, spędzając cały dzień w tej równie niewielkiej co monumentalnej świątyni. Pracując nad aranżacją wnętrza na potrzeby koncertu, obserwowałem światło padające z małego romańskiego okna na północną, wewnętrzną ścianę. Wraz z upływającym czasem przesuwało się ono na wschód, by wreszcie oświetlić kamienny sześcian ołtarzowej mensy. Z ciekawości spojrzałem na zegarek, była godzina dwunasta.

Czy współczesna sztuka wyposażona w mądrość i tajemnicę może jeszcze być pomostem pomiędzy światem materialnym i niematerialnym?

Przede wszystkim nie należy ulegać pokusie stwierdzenia, że dzisiaj jest to niemożliwe, ponieważ sztuka sakralna (tutaj powtórzę słowa przytoczone na wstępie), która zdarza się niezwykle rzadko, jest sztuką objawioną. Cała sztuka współczesna, również ta odnosząca się do chrześcijańskich tradycji, ma przede wszystkim wymiar personalny, zdeterminowany talentem, biografią, dziedzictwem, osobistym doświadczeniem i etosem konkretnej osoby, artysty z imienia i nazwiska. Wynikający z takiej sytuacji subiektywizm poglądów i różnorodność artystycznych postaw nie świadczą jednak o słabości współczesnego języka sztuki, ale przeciwnie, poprzez nieprzewidywalność o jego rzeczywistej sile. Zapewne taki stan rzeczy nie ułatwia pracy przedstawicielom różnych środowisk systematyzujących, porządkujących i wyjaśniających, lecz jest wyrazem wolności, którą Sztuka wywalczyła sobie po zwycięskiej, trwającej co najmniej kilka tysięcy lat kampanii. Trudność w ujawnianiu wartości tkwi dzisiaj w ludziach z urzędu ich poszukujących, którzy coraz częściej uzbrojeni w modne terminologie (projekt, kurator, rezydent) i mający instytucjonalne zaplecze (jakieś Centrum) sami usiłują być autorami artystycznych wydarzeń. Jak każdy synonim czasów, sytuacja ta ma swoje odbicie we wszelkich dziedzinach życia, także w instytucjach i ludziach odpowiedzialnych za realizację kościelne, gdzie dawnych budowniczych katedr zastępują budowniczowie przystanków, supermarketów i domków jednorodzinnych. Natomiast w obszarach teoretycznej nadbudowy dawne traktaty filozoficzne wypierają mniej lub bardziej oryginalne ideologiczne manifesty.

W zaprezentowanym materiale tekstowo-ilustracyjnym posłużyłem się w równym stopniu klasycznymi przykładami z historii sztuki, jak i zestawem o bardzo osobistym i lokalnym wymiarze. Region, z którego pochodzę, nie jest ani jakąś wyjątkową oazą, ani kulturową pustynią. Jestem przekonany, że obserwując z uwagą najbliższe otoczenie, każdy z nas mógłby odnaleźć wokół siebie równie istotne punkty odniesienia. Podobnie w obszarze sztuki współczesnej można dotrzeć do twórczości przejmująco dotykających sfery sacrum, ale wymaga to nie tylko odpowiedniego przygotowania, lecz także, a może przede wszystkim, dobrej woli i determinacji samych poszukujących.

Cieszyn, listopad 2017

prof. dr hab. Jerzy Fober
Uniwersytet Śląski w Katowicach
Instytut Sztuk Plastycznych w Cieszynie
ul. Bielska 62, 43-400 Cieszyn
tel.: +48 33 854 62 34
e-mail: jerzy.fober@us.edu.pl

church, where the past builders of cathedrals have been replaced by builders of bus stops, supermarkets and detached houses. Similarly, in areas of theoretical superstructure, old philosophical treatises are being ousted by more or less original ideological manifestos.

In the textual and illustrative material presented here, I have used in equal proportions some classic examples from the history of art and a selection with a very personal and local dimension. The region that I come from is neither a unique oasis nor a cultural desert. I am convinced that by observing our immediate surroundings carefully, all of us would be able to find around us some equally important points of reference. Similarly, in the area of contemporary art, one can reach works that poignantly touch the sphere of the sacred, but this requires not only appropriate preparation, but also, and perhaps above all, the good will and determination of the seekers themselves.

Cieszyn, November 2017

Translated by Agnieszka Gicala

Rzeszów miasto o dużym potencjale innowacyjnym

Artykuł sponsorowany przez Urząd Miasta Rzeszowa

Rzeszów liczy ponad 126,6 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 dekad 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 kul-



Rynek z Ratuszem, fot. T. Poźniak

tury 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 odbywający się 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 rozległe 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 przy-

znają, 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 wypoczynkiem. Chętnie gości wszystkich, 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.

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 uprzednim uzgodnieniu z autorami.
7. Materiałów niezamówionych Redakcja nie zwraca.

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 Science and Higher Education and are described in detail on the web page www.sacrumetdecorum.pl.
 9. The Editorial Board follows the guidelines of the Ministry of Science and Higher Education 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".
8. Zasady przyjmowania, oceny i proces recenzji tekstów są zgodne z wytycznymi MNiSW i szczegółowo opisane na stronie internetowej www.sacrumetdecorum.pl.
 9. Redakcja stosuje sugerowane przez MNiSW 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. Pigoń 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.univ.rzeszow.pl/>

Zamówienia przyjmuje również Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej przy Wydziale Sztuki 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