

ROK IX 2016

ISSN 1989-5010

# 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 IX

2016



Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego  
Wydział Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego  
Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej

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

**Recenzenci / Reviewers**

Katarzyna Chrudzimska-Uhera, Marek Kluz, Janusz Królikowski, Lechosław Lameński,

**Redaktor Naczelny / Editor-in-chief**

Grażyna Ryba

**Sekretarz Redakcji / Editorial Secretary**

Tomasz Szybisty

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

Elżbieta Kot, Tomasz Szybisty

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

Ian Upchurch

**Opracowanie graficzne / Graphic Design**

Piotr Bigaj, Krzysztof Marciniak, Anna Piera, Aleksander Rusin

**Na okładce / On the cover:**

Marzanna Wróblewska, *Zwiastowanie I*, fragment, 1981, olej na płótnie, fot. Marzanna Wróblewska  
Marzanna Wróblewska, *Annunciation I*, fragment, 1981, oil on canvas, photo by Marzanna Wróblewska

**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](http://www.sacrumetdecorum.pl)**

e-mail: [redakcja@sacrumetdecorum.pl](mailto:redakcja@sacrumetdecorum.pl) / [editorial@sacrumetdecorum.pl](mailto:editorial@sacrumetdecorum.pl)

**ISSN 1689-5010**

Nakład 560 egz. / Edition: 560 copies

© Copyright by Wydawnictwo UR, 2016

**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

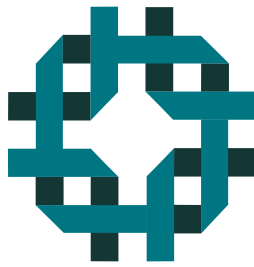
Łamanie i druk

Oficyna Wydawnicza ZIMOWIT



35-510 Rzeszów, ul. Ślusarczyka 4

e-mail: [oficyna.zimowit@gmail.com](mailto:oficyna.zimowit@gmail.com)



---

## SPIS TREŚCI CONTENTS

*Wprowadzenie*

*Introduction*

5

### STUDIA / STUDIES

**Renata Rogozińska**

*Natura jako miejsce poznania teologicznego*

*Nature as the locus of theological cognition*

7

**Michał Haake**

*Metafizyka – symbol – pejzaż.*

*Przyczynek do badań nad obrazami Caspara Davida Friedricha z motywem ruiny*

*Metaphysics – symbol – landscape.*

*On the motif of ruins in Caspar David Friedrich's painting*

19

**Grażyna Ryba**

*Zwiastowania Marzanny Wróblewskiej. Z malarskiego dziennika artystki*

*The Annunciations of Marzanna Wróblewska. From the artist's visual journal*

38

**Marcin Lachowski**

*Włodzimierz Borowski – desymbolizacja obrazu*

*Włodzimierz Borowski – a desymboliser of images*

54

**Joanna Wolańska**

*Groupe de Saint-Luc et de Saint-Maurice*

*i sztuka kościelna w Szwajcarii w okresie międzywojennym*

*The Groupe de Saint-Luc et de Saint-Maurice*

*and church art in Switzerland in the interwar period*

71

MATERIAŁY / MATERIALS

**Anna Siemieniec**

*Projekty i realizacje witrażowe Adama Stalony-Dobrzańskiego  
dla warszawskich parafii prawosławnych*

*Adam Stalony-Dobrzański's projects and stained-glass windows  
for Warsaw Orthodox parishes*

## INTRODUCTION

“We are at a moment, I believe, when our experience of the world is less that of a long life developing through time than that of a network that connects points and intersects with its own skein”, and the future will belong more to space than to time – claimed Michel Foucault in 1967, penetratingly diagnosing revolutionary – from the current perspective – changes taking place in the culture of the past century. In the humanities, and therefore also in the history of art, they were dominated by several distinct trends, including a “spatial turn”. It brought an opposition of architecture and sculpture as forms developing in space to static images that had captured the previous discourse of art history. Simultaneously, it initiated a search for the transposition of new experiences into the language of the two-dimensional composition and the conventional space of the image field. Finally, it led to assimilation of painting by spatial arts under new rules, manifested even in the activities of street art. At the same time, there followed a gradual expansion of the domain of art history to take in new media, such as photography, computer graphics and the movie image.

Contemporary art, striking in its diversity and richness of expression, has also undergone a reevaluation of landscape, expansion of limits of the concept and a departure from its previous perception as a genre of painting with a precisely defined nature. The reluctance to categorize, characteristic of our time, has brought confusion and has even, in the common awareness of the average consumer of culture, led to a reduction of the great tradition of landscape painting to sentimental daubs. Yet landscape, which is not just a simple record of the surrounding world but a medium expressing emotions or symbolic contents, sometimes with metaphysical undertones, abounds in interesting realisations, although functioning in different contexts that hinder the overall characterisation of this phenomenon in the art of recent decades.

Today in Poland there are renowned landscape painters who continue the centuries-old tradition (among others, Stanisław Rodziński and Stanisław Baj). At the other extreme one may situate those artists who create landscape compositions using the latest digital techniques (e.g. Ryszard Horowitz). We also cannot disregard images preserved and transposed by means of film, portraits of places used in

## WPROWADZENIE

„Znajdujemy się w momencie, kiedy jak sędzę, świat wydaje się nie tyle długą historią rozwijającą się w czasie, co siecią łączącą punkty i przecinającą własne poplątane odnogi”, a przyszłość będzie bardziej należała do przestrzeni niż do czasu – twierdził w 1967 roku Michel Foucault, przenikliwie diagnozując rewolucyjne, z obecnej perspektywy, przemiany zachodzące w kulturze minionego stulecia. W naukach humanistycznych, a więc także w historii sztuki, zostały one zdominowane przez kilka wyrazistych tendencji, do których należy też „przewrót przestrzenny”. Spowodował on przeciwstawienie architektury i rzeźby jako form rozwijających się w przestrzeni statycznym obrazom, które zawładnęły dotychczasowym dyskursem historii sztuki. Jednocześnie zainicjował poszukiwanie transpozycji nowych doznań na język dwuwymiarowej kompozycji i umownej przestrzeni pola obrazowego. Ostatecznie doszło do asymilacji malarstwa przez sztuki przestrzeni na nowych zasadach, przejawiających się chociażby w działaniach street artu. W tym samym czasie następowało stopniowe poszerzenie domeny historii sztuki o nowe media, takie jak fotografia, grafika komputerowa czy obraz filmowy.

W sztuce współczesnej, uderzającej różnorodnością i bogactwem środków ekspresji, doszło także do przewartościowania pejzażu, poszerzenia granic pojęcia i odejścia od jego dotychczasowego postrzegania jako gatunku malarskiego o ściśle określonym charakterze. Właściwa naszym czasom niechęć do kategoryzowania wniosła zamęt, a nawet doprowadziła do tego, że wielka tradycja malarstwa pejzażowego została w powszechnej świadomości przeciętnego odbiorcy kultury zredukowana do sentymentalnych „landszaftów”. Tymczasem pejzaż, który nie stanowi tylko prostej rejestracji otaczającego świata, ale jest nośnikiem emocji bądź treści symbolicznych, niekiedy o zabarwieniu metafizycznym, obfituje w interesujące realizacje, funkcjonujące jednak w różnych kontekstach, które utrudniają całościową charakterystykę tego zjawiska w sztuce ostatnich dziesięcioleci.

Współcześnie w Polsce tworzą uznani malarze-pejzażyści, kontynuujący wielowiekową tradycję (m.in. Stanisław Rodziński i Stanisław Baj). Na drugim biegunie można usytuować twórców, którzy wykonują kompozycje pejzażowe, wykorzystując najnowsze techniki cyfrowe (m.in. Ryszard Horowitz). Nie można pominąć także obrazów utrwalonych i przetransponowanych w kadrze filmowym, portretów miejsc

wykorzystywanych w różnego rodzaju działaniach w przestrzeni czy tak zwanego pejzażu wewnętrznego, tylekroć na nowo odkrywanego w literaturze i sztukach wizualnych.

Metafizyka współczesnej sztuki pejzażu oczekuje jeszcze syntetycznego opracowania, tymczasem kolejny tom „Sacrum et Decorum” proponuje Czytelnikom kilka artykułów poświęconych zagadnieniu metafizyki pejzażu, które lokuje się na obrzeżach problematyki stanowiącej domenę naszego pisma. Swoiste wprowadzenie do tematyki stanowi tekst Renaty Rogozińskiej, napisany z perspektywy teologicznej. Artykuł Michała Haakego przywołuje postać Caspara Davida Friedricha, którego nie sposób pominąć, omawiając odniesienia metafizyczne w malarstwie pejzażowym. Grażyna Ryba podjęła próbę ukazania osobowości warszawskiej malarki Marzanny Wróblewskiej poprzez jej obrazy, ujmujące refleksję religijną w formach inspirowanych przez naturę.

Dopełnienie problematyki pejzażowej w niniejszym tomie stanowi temat poruszony przez Marcina Lachowskiego, który analizując malarstwo lubelskiego środowiska plastycznego skupionego wokół Grupy Zamek, stara się uchwycić zjawiska zachodzące w strefie pogranicza między sacrum i profanum oraz obecność odniesień religijnych w kierunkach sztuki współczesnej.

Konsekwencją przewrotu przestrzennego, jaki dokonał się w ostatnich dekadach w humanistyce, a do którego w niemałym stopniu przyczynił się zacytowany na wstępie Foucault, jest również nowe spojrzenie na zjawiska regionalne w sztuce. Właśnie ich dotyczy artykuł Joanny Wolańskiej poświęcony dekoracjom wewnątrz kościelnych w Szwajcarii okresu międzywojennego, ale w pewnym sensie również obszerny tekst Anny Siemieniec, publikowany w części „Materiały”, prezentujący cząstkowe wyniki badań nad warszawskimi pracami Adama Stalony-Dobrzańskiego.

Grażyna Ryba

all kinds of activities in space, or so-called “internal landscape”, discovered in literature and the visual arts again and again.

The metaphysics of contemporary landscape art is still awaiting a synthetic study; meanwhile the present volume of “Sacrum et Decorum” offers its readers several articles devoted to the question of landscape metaphysics, situated on the margin of the issues which are the domain of our journal. A specific introduction to that question is provided by Renata Rogozińska’s text, written from a theological perspective. The article by Michał Haake recalls the figure of Caspar David Friedrich, who cannot be disregarded when discussing metaphysical references in landscape painting. Grażyna Ryba attempts to show the personality of the Warsaw painter Marzanna Wróblewska through her paintings, expressing religious reflection in forms inspired by nature.

The question of landscape in the current volume is complemented by a topic discussed by Marcin Lachowski who, by analyzing the painting of the Lublin art circles centred around the “Zamek” group, seeks to capture the phenomena occurring on the border between the sacred and the profane, and the presence of religious references in the directions of contemporary art.

Another consequence of the spatial turn effected in the humanities in recent decades, and in no small measure contributed to by Foucault, quoted above, is a new look at the phenomenon of regional art. These questions are dealt with in Joanna Wolańska’s article, dedicated to church interior decorations in Switzerland in the interwar period as well as, in a sense, in the extensive text by Anna Siemieniec, published in the “Materials”, and presenting partial results of the Warsaw works of Adam Stalony-Dobrzański.

Translated by Agnieszka Gicala



Renata Rogozińska  
University of Arts in Poznań

## Nature as the locus of theological cognition<sup>1</sup>

*You make the going out of the morning  
and the evening to shout for joy...*

Psalm 65

“When I slip into great tiredness and discouragement for some time, when I am temporarily disgusted with this whole icon painting (and it happens quite often), I escape into my ‘lay’ paintings, my landscapes, my nudes, but most often landscapes – and I take a rest with them. Then I think that, after all, this is my true sacred art, and icon painting is just unearthing some old stuff that cannot be unearthed... A couple of times I happened to light a candle in front of a landscape” – this is what Jerzy Nowosielski admitted in 1989.<sup>2</sup>

These words give us an opportunity to inquire about Christianity’s attitude towards nature: on the grounds of Christian religion, is it justified to sacralise landscape? Or even, as Nowosielski would have it, to equate sacred and landscape art in status? Is that sacralisation justified only within the Eastern Church (as in the case of Nowosielski), which is inclined to deify man, or – considering some commentaries – perhaps even the whole of creation?<sup>3</sup> Or perhaps it may also be considered (but to what extent?) within the Roman Church, which has been urging the faithful *terrena despiciere et amare caelestia* – to despise the earthly and love the heavenly?<sup>4</sup> It is known that the attitude of the Roman Church towards nature has

<sup>1</sup> The text was presented on the 25<sup>th</sup> of July, 2015, at a conference organized during a plein-air painting session in Wiśniowa nad Wisłokiem. The aim of the presentation was to remind the participants of the principles of the Catholic Church’s attitude towards nature. Therefore the text has no scientific-research aspirations, but rather illustrates the title subject in a selective, concise manner, relying on the available subject literature.

<sup>2</sup> J. Nowosielski, a statement made in: *Sacrum i sztuka*, ed. N. Cieślińska, Kraków 1989, p. 208.

<sup>3</sup> Cf. J. Tofiluk, *Hezychazm i jego wpływ na rozwój duchowości*, “Elpis” 6, 2002, vol. 4, pp. 87–106; *Prawosławie, Światło prawdy i źródeł doświadczenia*, eds. K. Leśniewski, J. Leśniewska, Lublin 1999.

<sup>4</sup> For more on the subject of the “collective madness” that was the monastic movement, which desacralized matter, stripping it of all supernatural sense, cf. R. Przybylski, *Pustelnicy i demony*, Kraków 1994.

Renata Rogozińska  
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

## Natura jako miejsce poznania teologicznego<sup>1</sup>

*Z powodu Twoich cudów  
podwoje Zachodu i Wschodu są pełne radości...*

Psalm 65

„Kiedy dopadają mnie okresy wielkiego znużenia, zniechęcenia, jak mi chwilowo obrzydnie zupełnie to malowanie ikon – a to zdarza się dość często – wówczas uciekam do swoich obrazów tzw. świeckich; do swoich pejzaży, do swoich aktów, ale najczęściej do pejzaży, i tak odpoczywam sobie z nimi. I myślę, że przecież to jest to moje prawdziwe malarstwo sakralne, a ikony to jakieś odgrzebywanie spraw, których już nie da się odgrzebać. Parę razy zdarzyło mi się nawet, że zapaliłem przed pejzażem świeczkę” – wyznał Jerzy Nowosielski w 1989 roku.<sup>2</sup>

Przywołane słowa stwarzają okazję do postawienia pytania o stosunek chrześcijaństwa do natury, o to, czy na jego gruncie uzasadniona jest sakralizacja pejzażu, a nawet, jak chciał Nowosielski, zrównanie statusu malarstwa religijnego i pejzażowego. Czy owa sakralizacja ma rację bytu jedynie w obrębie chrześcijaństwa wschodniego (casus Nowosielskiego), skłonnego do deifikacji człowieka, a nawet – zważywszy na niektóre komentarze – również całej rzeczywistości stworzonej?<sup>3</sup> Czy też (i w jakim zakresie?) można mówić o niej na gruncie Kościoła rzymskiego, nawołującego przez wieki, by: *terrena despiciere et amare caelestia* – pogardzać tym, co ziemskie, a kochać to, co niebieskie?<sup>4</sup> Wiadomo bowiem, iż jego stosunek

<sup>1</sup> Tekst został wygłoszony 25 lipca 2015 roku na konferencji zorganizowanej podczas pleneru malarskiego w Wiśniowej nad Wisłokiem. Celem wystąpienia było przypomnienie uczestnikom pleneru pryncypiów stosunku Kościoła katolickiego do natury. Nie ma więc ono ambicji naukowo-badawczych, lecz prezentuje tytułowe zagadnienie w sposób zarazem wybiórczy i skrótowny, w oparciu o dostępną literaturę.

<sup>2</sup> J. Nowosielski, wypowiedź w: *Sacrum i sztuka*, red. N. Cieślińska, Kraków 1989, s. 208.

<sup>3</sup> Por. J. Tofiluk, *Hezychazm i jego wpływ na rozwój duchowości*, “Elpis” 6, 2002, t. 4, s. 87–106; *Prawosławie, Światło prawdy i źródeł doświadczenia*, red. K. Leśniewski, J. Leśniewska, Lublin 1999.

<sup>4</sup> Szerzej na temat „zbiorowego szaleństwa”, jakim stał się ruch monastyczny, który zdesakralizował materię, odzierając ją z wszelkiego sensu nadprzyrodzonego: R. Przybylski, *Pustelnicy i demony*, Kraków 1994.



do natury ulegał w toku dziejów rozmaitym perturbacjom, bądź pod wpływem manicheizmu – wrogiemu materii, bądź przeciwnie – z inspiracji neoplatonizmem, który utożsamia naturę z Bogiem. Jak zatem w kontekście zadawnionej niechęci chrześcijan do świata („Nie miłujcie świata ani tego, co jest w świecie” – czytamy u św. Jana [1 J 2, 15]) należy potraktować przytaczaną często wypowiedź Caspara Davida Friedricha: „Potrzebuję przyrody, by porozumiewać się dzięki niej z Bogiem”?<sup>5</sup> Uznać ją trzeba za wyraz głębokiej religijności malarza, czy przeciwnie, za przejaw sprzecznego z nauką Kościoła panteistycznego pojmowania natury? Jeśli opowiemy się za drugą z możliwości, to co począć z nauczaniem św. Jana Pawła II, który wielokrotnie mówił o łączności z Bogiem przez naturę: „Czytając księgę przyrody, rozum może dojść do poznania Boga – Boga osobowego, nieskończenie dobrego, mądrego, potężnego i wiecznego, który jest transcendentny wobec świata, ale zarazem obecny w sercu swoich stworzeń”?<sup>6</sup> Czy jest ono zgodne z doktryną, czy raczej kłopotliwe z punktu widzenia kościelnej ortodoksji?

Jako najbardziej miarodajne z perspektywy metafizycznego obrazu świata i jego relacji do Boga traktuje się na Zachodzie poglądy św. Tomasza z Akwinu, nie bez powodu uznanego za twórcę najpełniejszej syntezy myśli teologicznej Kościoła katolickiego. „Klarowność, uporządkowanie i konkluzywność wywodów Tomasza sprawiły, iż jego pisma stały się na wiele wieków najważniejszym punktem odniesienia dla teologii katolickiej”.<sup>7</sup> Do dziś wiele z nich nie straciło na aktualności. Zastanówmy się więc, w jakiej mierze przyroda uczestniczy, według nauczania Akwinaty, w świętości Boga, na czym w istocie polega jej sakralność, a zatem w jakim sensie, z punktu widzenia nauki Kościoła, malarstwo pejzażowe może rościć sobie pretensje do przekraczania granic fizyczności, do unaoczniania nadprzyrodzonej natury bytu. Ustalenia św. Tomasza w kwestii wzajemnych relacji Boga i świata zostaną skonfrontowane z filozofią neoplatońską, po to jedynie, by tym jaskrawiej wydobyć ich fenomen. Zważywszy, że neoplatonizm silnie zaznaczył swą obecność w myśli i dogmatyce prawosławnej aniżeli w Kościele zachodnim, potraktujemy go bardziej skrótowo i niejako instrumentalnie. Nasza uwaga skupi się natomiast na myśli katolickiej, która choć niewolna od wpływów neoplatońskich, z zasady opiera się na tomizmie i scho-

wavered over the ages, swaying under the influence of Manicheism, which argued against all matter, or, to the opposite, shifting by Neoplatonic inspiration, identifying nature with God. Then, in the context of Christian traditional resentment of the world (“Do not love the world or the things in the world”, says 1 John 2:15), how should we treat the oft-quoted statement by Caspar David Friedrich: “I need nature to communicate with God?”<sup>5</sup> Is it to be seen as an expression of his profound religiousness, or rather as a manifestation of a Pantheist understanding of nature, which goes against the teaching of the Church? If the second option is chosen, then what should be done with the teaching of John Paul II, who frequently discussed the connection with God through nature: “the marvellous ‘book of nature’, [...] when read with the proper tools of human reason, can lead to knowledge of the Creator”, the personal God, infinitely good, wise, and eternal, transcendent to the world, but at the same time present in the hearts of His creatures.<sup>6</sup> Is such teaching in accord with the doctrine, or is it rather inconvenient from the point of view of the Church orthodoxy?

In the Western tradition, regarding the metaphysical image of the world and its relation to God, the most reliable opinion is that of Thomas Aquinas. It is not without reason that he is considered the creator of the most comprehensive synthesis of Catholic theological thought. “The clarity, order and conclusiveness of Thomas’s reasoning made his writings the most important point of reference of Catholic theology – for centuries”.<sup>7</sup> Many of his texts continue to be valid in the present day. Following Aquinas’ teaching, let us consider to what extent nature participates in God’s holiness, what indeed is its sacredness, and thus, in what sense, from the position of the teaching of the Church, landscape art may claim to transcend the limits of physicality, and to visualize the transcendent character of being. St Thomas Aquinas’ conclusions on the mutual relation of God and the world shall be confronted with Neoplatonic philosophy, in order to highlight their phenomena even more clearly. Considering the fact that Neoplatonism has made its mark on the Eastern Orthodox ideas and dogmas more significantly than in the Roman Church, it shall be treated more briefly and, to some extent, instrumentally. Our attention will be focused on Catholic thought; although not completely free

<sup>5</sup> Cyt. za: *Klasyki sztuki*, t. XIII: *Friedrich*, red. M. Pietkiewicz, Warszawa 2006, s. 22.

<sup>6</sup> Cyt. za: J. Pociask-Karteczka, *Przyroda w nauczaniu Jana Pawła II*, w: *Przyroda, geografia, turystyka w nauczaniu Jana Pawła II. XV Seminarium Sacrum i przyroda*, red. ks. M. Ostrowski, I. Soljan, Kraków 2007, s. 79.

<sup>7</sup> T. Bartoś, *Metafizyczny pejzaż. Świat według Tomasza z Akwinu*, Kraków 2006, s. 13.

<sup>5</sup> After: *Klasyki sztuki*, vol. XIII: *Friedrich*, ed. M. Pietkiewicz, Warszawa 2006, p. 22.

<sup>6</sup> After: J. Pociask-Karteczka, *Przyroda w nauczaniu Jana Pawła II*, in: *Przyroda, geografia, turystyka w nauczaniu Jana Pawła II. XV Seminarium “Sacrum i przyroda”*, eds. Rev. M. Ostrowski, I. Soljan, Kraków 2007, p. 79.

<sup>7</sup> T. Bartoś, *Metafizyczny pejzaż. Świat według Tomasza z Akwinu*, Kraków 2006, p. 13.

from Neoplatonic influence; it is by definition based on Thomism and Scholasticism. The considerations of the Patristic theology of divinization – a crucial thread in Orthodox theology, especially in Hesychasm – shall be discussed on another occasion.<sup>8</sup>

It should be added that in the present text, terms such as landscape, natural scenery, nature, or environment will be used interchangeably. Although they have different semantic scopes, they are related to one another in many aspects. What is more, none of them can be classified unequivocally, nor defined without raising doubts. After all, these terms are used in many areas of sciences and humanities, and receive from each field varying interpretations and explanations. In art history, they are linked to painting and artistic interpretation of a motif. From this perspective they seem synonymous, related by shared origin and background. The word “landscape” refers us to nature, that is the exterior, specifically natural, environment, including its phenomena and processes, perception of which is not limited to the visual experience.

The Christian insight into nature and its relation to God was shaped by two great traditions: Jewish and Greek. As for the former, in the religion of Israel, sacredness in its most appropriate meaning is restricted to God. God is different, inaccessible, separated from all other things, surpassing everything, transcendent. However, there exist human beings (such as priests, Levites, prophets, or Nazarenes) and objects, places, and moments excluded from everyday use and reserved for God. They receive their sanctity from God, in a way participating in the sacred nature of the Holy one, although they are separated from the sacredness of God by an infinite distance. This participation also extends to other forms of being, including nature. Although these entities cannot claim to be of divine nature, they do have their share of the sacredness of their Creator.<sup>9</sup> God, who is sacred, in the act of creation bestows his sacredness upon all things that He creates, for all beings owe their existence to God, the cause, model, and purpose of all creation. As we read in the Book of Genesis, “In the beginning, God created the heavens and the earth” (Gen 1:1). “Created” means brought into existence something that had not existed previously; what is more, it was not created from another thing, but from nothing – *ex nihilo*. This concept is a significant novelty in comparison to the Greek-Roman tradition. “In the Greek, Hellenic and Roman tradition it was inconceivable for something to emerge ‘from nothing’.

lastyce. Rozważania związane z patrystyczną teologią przeobstwienia, stanowiącą istotny nurt teologii prawosławnej, w szczególności hezychazmu, pozostawimy sobie na inną okazję<sup>8</sup>.

Dodajmy jeszcze, że pojęcia takie jak pejzaż, krajobraz, przyroda, natura będą w niniejszym tekście używane zamiennie. Choć bowiem posiadają różne zakresy znaczeniowe, to równocześnie są ze sobą powiązane na wiele sposobów. Żadne z nich nie poddaje się też jednoznacznej klasyfikacji, pozwalającej zdefiniować je w sposób niebudzący zastrzeżeń. Mają przecież swe zastosowanie w różnych dziedzinach nauki, od humanistycznych po ścisłe, z których każda narzuca ich własne rozumienie i wykładnię. Historia sztuki wiąże je z obrazem i artystyczną interpretacją motywu. Z tego punktu widzenia jawią się jako bliskoznaczne, posiadające wspólny rodowód i podłoże. Słowo „pejzaż” odsyła nas do natury – czyli do świata zewnętrznego, szczególnie przyrodniczego, zachodzących w nim zjawisk i procesów, których postrzeganie nie ogranicza się do doświadczenia wizualnego.

Chrześcijański namysł nad naturą, jej stosunkiem do Boga ukształtowały dwie wielkie tradycje: żydowska i grecka. Przyjrzyjmy się pierwszej z nich. W religii Izraela świętość w najbardziej właściwym znaczeniu przynależy jedynie do Boga. Bóg jest inny, niedostępny, oddzielony od wszystkiego, wszystko przewyższa, jest transcendentny. Istnieją jednak osoby (jak kapłani, lewici, prorocy, nazirejczycy), a także przedmioty, miejsca i czasy wyłączone z powszedniego użytku i zarezerwowane dla Boga. Od Boga otrzymują swoją świętość, na swój sposób uczestniczą w świętości jedynie Świętego, choć od sacrum Boga dzieli je nieskończony dystans. Uczestnictwo to obejmuje też pozostałe postacie bytu, w tym przyrodę. Jakkolwiek nie mogą one sobie rościć pretensji do boskiej natury, to jednak mają swój udział w świętości swego Stwórcy.<sup>9</sup> Bóg, który jest święty, w swoim dziele stwórczym dzieli się świętością ze wszystkim, co stworzył. Wszelki byt zawdzięcza bowiem swe istnienie Bogu, który jest przyczyną sprawczą, wzorcą i celową wszelkich istnień. Jak mówi Księga Rodzaju: „na początku stworzył Bóg niebo i ziemię” (Rdz 1, 1). Stworzył, to znaczy powołał do istnienia coś, czego dotąd nie było, i to nie z czegoś, ale „z niczego” – *ex nihilo*. Takie myślenie stanowi istotne novum w porównaniu z tradycją grecko-rzymską. „W tradycji greckiej, hellenistycznej i rzymskiej nie do pomyslenia było, aby »z niczego« mogło coś powstać.

<sup>8</sup> On divinization, especially in the teaching of St Gregory Palamas, cf. Georgios I. Mantzaridis, *Przeobstwienie człowieka. Nauka św. Grzegorza Palamasa w świetle tradycji prawosławnej*, Lublin 1997.

<sup>9</sup> T. Jelonek, *Biblijne pojęcie sacrum*, Kraków 2008, pp. 23ff.

<sup>8</sup> O przeobstwieniu, szczególnie w nauczaniu św. Grzegorza Palamasa, zob. Georgios I. Mantzaridis, *Przeobstwienie człowieka. Nauka św. Grzegorza Palamasa w świetle tradycji prawosławnej*, Lublin 1997.

<sup>9</sup> T. Jelonek, *Biblijne pojęcie sacrum*, Kraków 2008, s. 23 nn.

Traktowano to jako oczywistą sprzeczność, bo *ex nihilo nihil fit* – »z niczego nic nie powstaje«. Powstawanie musiało być zawsze z czegoś<sup>10</sup>.

W biblijnym pojęciu świętości podział na *sacrum* i *profanum* staje się więc mniej ostry niż w niektórych innych religiach starożytnego Wschodu, z którymi religia Izraela wyraźnie kontrastowała; nieświęta, a więc odpowiadająca *profanum*, jest w niej w zasadzie jedynie sfera grzechu<sup>11</sup>. Chrześcijaństwo, dziedzicząc biblijne pojęcie świętości obejmującej cały świat stworzony i wszystkie dziedziny życia ludzkiego, jeszcze silniej nasyciło nią całość stworzenia. Dokonało się to dzięki tajemnicy Wcielenia. Święty i oddzielony Bóg przyjął ludzkie materialne ciało, stał się Człowiekiem i przez to uświęcił naturę ludzką i cały wszechświat. Nie ma, poza grzechem, tego, co nie-boskie<sup>12</sup>. „Wcielenie oznacza, iż materia nie tylko jest zdolna do bycia nośnikiem tego, co boskie, ale również że może stanowić, w sensie szerszym, realizację Bożej myśli, planu, woli”<sup>13</sup>. Można więc rzec, przy zachowaniu odpowiednich proporcji i uwzględnieniu różnic, iż Bóg objawia się nam w dwojaki sposób – poprzez Słowo Boże i poprzez księgę przyrody, w której pozostawił swoje ślady, pozwalając postrzegać naturę jako sanktuarium. Świat staje się dla człowieka łaską, rodząc poczucie wdzięczności, do czego zachęca m.in. Księga Daniela, wzywająca wszelkie stworzenia, rośliny, planety, gwiazdy, żywioły, chłody, mrozy, zimna, śniegi, góry, chmury, dni, noce..., jednym słowem wszystkie Pańskie dzieła do błogosławienia Boga (Dn 3, 57–81, *Pieśń trzech młodzieńców*)<sup>14</sup>.

Piękno natury podziwiał też św. Tomasz z Akwinu (ur. ok. 1225, zm. 1274), podążając w swych rozważaniach na temat relacji między Bogiem a naturą za myślą biblijną, choć jak wiadomo, czerpał również z filozofii Arystotelesa, a niektóre jego tezy, zwłaszcza dotyczące piękna i sztuki, wywodziły się od Pseudo-Dionizego i św. Augustyna, a sięgając głębiej w przeszłość, od Platona i Plotyna.

Byty stwarzane przez Boga – dowodził Akwinata – są hierarchiczne i analogiczne. Hierarchiczne w tym sensie, że lepiej lub gorzej Boga naśladują, analogiczne w znaczeniu, że każdy byt jest bytem odrębnym. Byty, które Boga w większym stopniu naśladują, a takimi są jestestwa posiadające rozum i wolę, nazwane zostały „obrazem i podobieństwem Boga”, te natomiast, które są nieożywione lub posiadają tylko życie wegetatywne czy również zmysłowe, ale nie wolne i rozumne, obrazem Boga nie są, wskazują

It was seen as an inherent contradiction, since *ex nihilo nihil fit* – ‘from nothing, nothing is produced’. Creation must always emerge ‘from something’<sup>10</sup>.

Thus, in the Biblical understanding of sacredness, the division into the sacred and the profane becomes less sharp than in some other religions of the ancient East, to which the religion of Israel clearly stood in contrast: in fact, the only area that is not sacred, which equals the profane, is the sphere of sin.<sup>11</sup> Having inherited the Biblical concept of sacredness that covers the whole created world and all spheres of human life, Christianity imbued the whole of creation with sacredness even more pervasively. This was possible due to the mystery of Incarnation. The sacred and separated God assumed a material, human form, became Man, and through this sanctified human nature and the whole universe. Except for sin, there is nothing that is not divine.<sup>12</sup> “Incarnation means that physical matter is not only capable of being a carrier of the divine, but it can also be, in a broader sense, a realization of God’s idea, plan, and will”.<sup>13</sup> With appropriate proportion kept and differences considered, it may be stated that God manifests Himself to us in two ways: through His word, and through the book of nature, in which He left His trace, thus allowing us to perceive nature as a sanctuary. The world becomes a grace to a human being, and evokes gratitude, to which we are encouraged, among others, in the Book of Daniel, which calls upon all creatures of God, plants, planets, stars, elements, winter colds, frosts, snows, mountains, clouds, days, and nights..., in sum, all God’s works, to bless the Lord (Daniel 3: 57–81, *The Song of the Three Jews*).<sup>14</sup>

Also, Thomas Aquinas (ca. 1225–1274) admired the beauty of nature; in his reflections on the relation between God and nature he followed the Biblical thought, although he is also known to have drawn on Aristotle. Moreover, some of his postulates – especially those concerning beauty and art – could be traced back to Pseudo-Dionysius and St Augustine, and further back in the past to Plato and Plotinus.

Aquinas argues that beings created by God are hierarchical and analogical. They are hierarchical in the sense that they imitate God to a greater or lesser degree; they are analogical since each being is a separate one. The beings that imitate God to a greater extent, like entities endowed with reason and free will, are named “the image and likeness of God”. Those which are inanimate or merely vegetate, or

<sup>10</sup> P. Jaroszyński, *Metafizyka i sztuka*, Radom 2002, s. 59.

<sup>11</sup> Jelonek 2008, jak przyp. 9, s. 74.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 63.

<sup>13</sup> A. Dańczak, *Locutio mundi – znaczenie i zakres określenia „sakramentalność świata”*, „Studia Gdańskie” 25, 2009, s. 15.

<sup>14</sup> Por. bp. K. Romaniuk, *Biblijna teologia przyrody*, Warszawa 1999, s. 5–7.

<sup>10</sup> P. Jaroszyński, *Metafizyka i sztuka*, Radom 2002, p. 59.

<sup>11</sup> Jelonek 2008, as in fn. 9, p. 74.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 63.

<sup>13</sup> A. Dańczak, *Locutio mundi – znaczenie i zakres określenia „sakramentalność świata”*, „Studia Gdańskie” 25, 2009, p. 15.

<sup>14</sup> Cf. Bishop K. Romaniuk, *Biblijna teologia przyrody*, Warszawa 1999, pp. 5–7.



live a life driven by senses but deprived of free will and reason are not an image of God; yet they point to their cause, being therefore called a “trace” of God (*vestigium Dei*). Indeed, all beings, as created by God, bear a mark of such origin. All perfection of things, though limited, participates in the infinite perfection. Thus, all beings originating with God must have God as their model, and God’s infinite perfection allows an infinite number of possibilities of imitation.<sup>15</sup> Though following the religion of Israel and later Christian tradition, St Thomas believed that the Creator, the cause and end of all, is yet transcendent to being. Therefore, a being is by no means a part of God, as Pantheism has it. The cause and the effect are not the same, but remain separate.

*Therefore God is neither substance nor essential form of the things that exist apart from Him; yet He is their external form, their model and ideal after which they have been shaped; at the same time, He is their purpose, that is the highest good, for which everything exists and at which everything aims. Thus to creatures, God is the force that creates them, the norm, and the highest thought that governs them – the ultimate end to which they are attracted.*<sup>16</sup>

Hence, the concepts that have God permeate the world or even be absorbed by it, or those that have the world emerge from God or be located in God, as if in His interior, are in discord with the Biblical dogma of Creation and its Thomist interpretation. Again, this interpretation states that there is complete transcendence between God and the world. Creation *ex nihilo* does not only mean “not from existing matter”, but also “not from God”.<sup>17</sup>

According to Thomas Aquinas, God did not just create perfect things and let them create the less perfect ones, but Himself created everything that ever came into being. Therefore, the whole design and order of the universe must have existed in God. Every individual thing, every natural creation is reflected in God – its ideal being and eternal model. Transient things emerge and pass interchangeably, while prototypes last, invariable in the mind of Eternal God.<sup>18</sup> Like God Himself, also pure ideas, models of things existing in God, are inaccessible to cognition. We can know them, though imperfectly, “in part”, “in a mirror dimly” (1 Corinthians 13:12) through created things, for the object of our cognition is the transient reality.

<sup>15</sup> Cf. Jaroszyński 2002, as in fn. 10, pp. 72–73.

<sup>16</sup> O. M. Dietz SJ, *Dogmat stworzenia wedle św. Tomasza z Akwinu*, “Przegląd Teologiczny” 5, 1924, pp. 125–142, [http://www.ultramontes.pl/dogmat\\_stworzenia.htm](http://www.ultramontes.pl/dogmat_stworzenia.htm) [accessed: 25 June 2015].

<sup>17</sup> Cf. Jaroszyński 2002, as in fn. 10, p. 69.

<sup>18</sup> Dietz 1924, as in fn. 16.

natomiast na swoją przyczynę – dlatego zwie się je „ślądem Boga” (*vestigium Dei*). W istocie więc każdy byt jako stworzony przez Boga nosi na sobie piętno owej pochodności. Wszelka doskonałość rzeczy, jakkolwiek ograniczona, partycypuje w doskonałości nieskończonej. Wszystkie byty jako pochodne od Boga i całkowicie odeń zależne muszą Go jakoś mieć za wzór, zaś nieskończona doskonałość Boga dopuszcza nieograniczoną liczbę możliwości jej naśladowania<sup>15</sup>. Za przykładem religii Izraela i późniejszej tradycji chrześcijańskiej św. Tomasz był równocześnie zdania, że Stwórca jako przyczyna sprawcza i celowa jest jednakże transcendentny wobec bytu. Nie stanowi więc w żaden sposób jego części składowej, jak głosi panteizm. Przyczyna sprawcza i skutek nie są tym samym, lecz pozostają odrębne.

*Nie jest przeto Bóg ani materią, ani formą istotną rzeczy poza Nim bytujących, jest wszelako ich formą zewnętrzną, ich wzorem i ideałem, wedle którego są utworzone; jest zarazem ich celem czyli dobrem najwyższym, dla którego wszystko istnieje i ku któremu wszystko dąży. Bóg jest zatem dla stworzeń mocą, która je sprawia, normą i myślą najwyższą, która nimi rządzi, celem ostatecznym, który je pociąga*<sup>16</sup>.

Koncepcje, w myśl których Bóg wnika w świat, jest wręcz przezeń pochłonięty, lub według których świat wyłania się z Boga czy też tkwi w Bogu, niejako w Jego wnętrzu, są więc sprzeczne z biblijnym dogmatem stworzenia i z jego interpretacją tomistyczną. Zgodnie z nią – powtórzmy – między Bogiem i światem zachodzi całkowita transcendencja. Stwarzanie *ex nihilo* oznacza nie tylko „nie z zastanej materii”, ale również „nie z Boga”<sup>17</sup>.

Bóg, w opinii św. Tomasza z Akwinu, nie stworzył tylko rzeczy najdoskonalszych, pozostawiając im stwarzanie mniej doskonałych, lecz sam stworzył wszystko, co w ogóle zaistniało. Dlatego też w Bogu musiał istnieć cały plan i porządek wszechświata. Każda rzecz z osobna, każdy twór natury ma w Bogu byt idealny, swój odwieczny wzór. Rzeczy doczesne powstają i giną na przemian, prawzory zaś trwają nieodmiennie w myśli Przedwiecznego<sup>18</sup>. Podobnie jak sam Bóg, także czyste idee, wzory rzeczy istniejące w Bogu nie są jednak dostępne pełnemu poznaniu. Możemy je natomiast poznawać, choć niedoskonale, „po części”, „jakby w zwierciadle, niejasno” (1 Kr 13, 12) poprzez rzeczy stworzone. Przedmiotem naszego poznania jest bowiem rzeczywistość doczesna.

<sup>15</sup> Por. Jaroszyński 2002, jak przyp. 10, s. 72–73.

<sup>16</sup> O. M. Dietz SJ, *Dogmat stworzenia wedle św. Tomasza z Akwinu*, „Przegląd Teologiczny” 5, 1924, s. 125–142, [http://www.ultramontes.pl/dogmat\\_stworzenia.htm](http://www.ultramontes.pl/dogmat_stworzenia.htm) [dostęp: 25 VI 2015].

<sup>17</sup> Por. Jaroszyński 2002, jak przyp. 10, s. 69.

<sup>18</sup> Dietz 1924, jak przyp. 16.

Wszelkie poznanie ma swój początek w świecie materialnym, choć następnie coraz bardziej odrywa się od niego, przechodząc od wyobrażeń poprzez podobizny ku pojęciom, stanowiącym idealną esencję rzeczy.

*Tak jak oglądający dzieło sztuki poznają w nim ideę twórcy, tak i my dopiero z poznania rzeczy istniejących tworzymy sobie pojęcia wyrażające ich treść i czytamy w nich myśl Bożą, przejawiającą się w stworzeniu. W ten sposób stworzenia pośredniczą niejako między Bogiem i nami, między poznaniem Bożym a naszym, między tą wiedzą, która jest przyczyną wszechrzeczy, a naszą wiedzą zaczerpniętą ze świata otaczającego<sup>19</sup>.*

Również sztuka<sup>20</sup>, mająca swoje korzenie w naturze, musi się do niej odnosić, ukazując ją w jej postaci widzialnej oraz naśladując sposób jej działania. Podobnie idee wzorcze, którym artysta nadaje kształt materialny, wywodzą się z zastanej i poznawanej przez człowieka rzeczywistości. W swej genezie sztuka jest więc pochodna od świata; innej sztuki nie ma i być nie może. Jest przy tym zdolna nie tylko do odtwarzania, lecz także przekształcania rzeczywistości, natomiast nie do jej kreowania. Sztuka nie może tworzyć nowych form bytu. Stwarzać może wyłącznie Bóg<sup>21</sup>. Dzieło sztuki nie powstaje *ex nihilo*, ale z zastanej materii. Czerpanie ze świata doczesnego związane z jego przekształcaniem nie ma więc nic wspólnego z kopiowaniem/imitacją natury. Jak komentuje myśl Akwinaty Piotr Jaroszyński:

*rzeczywistość otaczająca człowieka sugeruje aktualizacje w stopniu niewyczerpanym, które w porządku intencjonalnym na wiele sposobów mogą się na siebie nakładać, ze sobą zderzać, łączyć, dzielić etc., a wszystko jest tą możliwością dla sztuki, możliwością zarówno w sensie biernym, jak i czynnym. [...] Sztuka jest z tego, co w człowieku z rzeczywistości osiada, przechodząc przez zmysły, uczucia, rozum i wolę<sup>22</sup>.*

Sztuka, zdaniem św. Tomasza, służy chwale Bożej i pouczeniu ludzi, a także przyjemności płynącej z obcowania z nią. Ekspozowany przez samego Akwinatę rodzaj więzi sztuki ze światem pozwala jednak na wyciągnięcie wniosku, iż jej sens duchowy nie wyczerpuje się w walorach edukacyjnych, znanych pod poję-

All cognition is rooted in the material world, although it further moves away from it, and shifts from conceptualizations to images, to concepts, which form the ideal essence of things.

*Like the viewers of an artwork recognize in it the idea of its creator, we form concepts from the cognition of things that exist; concepts express their content and we read in them the thought of God, revealed in the Creation. Thus, in a way, God's creatures mediate between God and us, between God's cognition and ours, between the knowledge that is the cause of all things, and our knowledge, drawn from the world surrounding us.<sup>19</sup>*

Art, too,<sup>20</sup> must refer to nature and is rooted in it, presenting nature in its visual form and imitating nature's ways. Similarly, the model ideas that are given material shape by an artist originate from the existing reality, perceived by man. In its genesis, then, art stems from the world; there is no other art and cannot be. What is more, art is capable not only of re-creation, but also of transformation of reality, but not of creation. Art cannot create new forms of being; only God can.<sup>21</sup> A piece of art does not emerge *ex nihilo*, but from the existing matter. Thus, taking from the transient world, connected with its transformation, has nothing to do with copying / imitating nature. Below, Thomas Aquinas' thought is commented on by Piotr Jaroszyński:

*The reality surrounding man implies actualizations in an infinite degree, which, in an intentional order, can overlap in many ways, can collide, join, separate, etc., and all this is a potential for art, a potential both in passive and active sense. [...] Art stems from what remains in man after reality is filtered through the senses, feelings, reason, and will.<sup>22</sup>*

According to St Thomas, art serves God's glory and man's education, but also offers the pleasure of communion with it. Yet Aquinas emphasizes such a kind of relation between art and the world that allows us to conclude that art's spiritual sense is not merely educational value, known as *biblia pauperum*, and aesthetic entertainment.<sup>23</sup> For, since the creat-

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Wyrazu „sztuka” (*ars*) używał św. Tomasz w szerokim znaczeniu na określenie umiejętności wytwarzania rzeczy cennych: pożytecznych albo przyjemnych lub pięknych. Zakres ów obejmował rzemiosła i przeróżne kunszty, w tym również kucharski, wojskowy, jeździecki, bankierski, prawodawczy. Jako odrębną grupę sztuk wydzielał sztukę pisarską, malarską i rzeźbiarską, jako że są przedstawiające (odtwórcze); por. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 2: *Estetyka średniowieczna*, Warszawa 1962, s. 293–294.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 295.

<sup>22</sup> Jaroszyński 2002, jak przyp. 10, s. 86.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> The word “art” (*ars*) was used by St Thomas in a broad sense, to denote the ability to create valuable things: useful, pleasant, or beautiful. This scope covers diverse crafts and arts, including culinary, military, cavalry, banking, and legislation skills. Literature, painting and sculpture constituted a separate group of arts, being representative (re-creational); cf. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, vol. 2: *Estetyka średniowieczna*, Warszawa 1962, pp. 293–294.

<sup>21</sup> Ibidem, p. 295.

<sup>22</sup> Jaroszyński 2002, as in fn. 10, p. 86.

<sup>23</sup> St Thomas neither wrote a separate treatise on art and beauty, nor dedicated to them a separate chapter in any of his works. He

ed world imitates its Creator, the art presenting the world must have the power to visualize the supernatural values. It is given the ability to reveal the sacred in nature, that is “what in things refers us to God”.<sup>24</sup> However, as *vestigium Dei*, art should fulfil one more condition, namely be marked by beauty, i.e. possess the right proportions and clarity (*proportio et claritas*) – the most important indicators of beauty for Thomas. “Each thing, in other words, is called beautiful to the extent that it has its own clarity (spiritual or corporeal) and is constituted according to its right proportion or correspondence”.<sup>25</sup> The task of art, creatively imitating nature (*mimesis*), is to produce beautiful works, including beautiful paintings and sculptures, which through artistic values reveal the beauty of the Creator Himself. The visible beauty, both in art and in nature, which art imitates, refers us to God, who is Beauty. The beauty of creation is nothing else but the reflection of divine beauty. “God’s beauty is determined by the beauty of His creation, and vice versa, the definition of the beauty created, i.e. present in the created world, states that it results from the ordering act of God, Creator of the world”.<sup>26</sup> The world is beautiful because it was created by God, who is Beauty, but also because it was summoned or “called” by God. The power of the created beauty, but also of the beauty produced/ imitated by man, “lies in its participation in the non-created, transcendent beauty. In this way God makes everything turn (*convertit*) to Him, making Him its goal”.<sup>27</sup> By producing images of visible things, art participates in the strive for cognition of all created beings, and through them – cognition of non-created God. If art fulfils certain formal requirements that guarantee perfection of the work (and thus its beauty), it may reach a level at which it will be included in the movement of wisdom and love that reaches beyond the sensual and sensual-intellectual world, and beyond human possibilities and limitations.<sup>28</sup>

Clearly, Thomists’ understanding of the relation between God and World and between art and nature

---

wrote briefly and only incidentally on the subject. Hence, it is difficult to compile a complete aesthetic theory of Aquinas on the basis of fragments of his texts. In many cases, the researcher is confined to guesses and later interpretations. More on the subject in Jaroszyński 2002, as in fn. 10, pp. 61ff.; Tatarkiewicz 1962, as in fn. 20.

<sup>24</sup> J.A. Kłoczowski, *Sacrum – fascynacje i wątpliwości*, in: *Sacrum w sztuce współczesnej*, ed. B. Major, Częstochowa 2003, p. 53.

<sup>25</sup> After: P. Porro, *Thomas Aquinas. A historical and philosophical profile*, transl. by J.G. Trabbic, R.W. Nutt, Washington 2016, p. 203.

<sup>26</sup> Bartoś 2006, as in fn. 7, pp. 200–201.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 202. Aquinas’ attitude towards beauty is similar to Pseudo-Dionysius’ opinion, and thus also to Neo-Platonism. It is not a unique example of such affiliations. Contrary to the earlier tradition, which saw only Aristotelian influence in St Thomas’ thought, modern studies also note its Neo-Platonic roots.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 202.

ciem *biblii pauperum*, oraz uciecze estetycznej<sup>23</sup>. Skoro bowiem świat stworzony naśladuje swego Stwórcę, to prezentująca go sztuka również ma moc unaoczniania wartości nadprzyrodzonych. Dana jest jej zdolność objawiania sacrum natury, czyli tego, „co w rzeczach odsyła do Boga”<sup>24</sup>. Jako *vestigium Dei* winna jednak spełniać jeszcze jeden warunek – cechować się pięknem, a więc posiadać odpowiednie proporcje oraz blask (*proportio et claritas*) – najważniejsze dla św. Tomasza wyznaczniki piękna. „Kaźda rzecz jest nazywana piękną – pisał Akwinata – jeśli posiada blask właściwy swemu rodzajowi, duchowy lub cielesny, i jeśli jest zbudowana w należytej proporcji”<sup>25</sup>. Zadaniem sztuki, twórczo naśladowanej naturę (*mimesis*), jest tworzenie rzeczy pięknych, w tym również pięknych obrazów i rzeźb, ujawniających nam poprzez przymioty artystyczne piękno samego Stwórcy. Piękno widzialne, zarówno piękno sztuki jak i natury, odsyła do Boga, który sam jest Pięknem. Piękno stworzenia jest niczym innym jak odbiciem piękna boskiego. „Piękno Boga określa się poprzez piękno Jego dzieła, i odwrotnie, do definicji piękna stworzonego, to znaczy obecnego w świecie stworzonym, należy to, że jest ono skutkiem porządkującego działania Boga – Stwórcy świata”<sup>26</sup>. Świat jest piękny, bo został stworzony przez Boga, który sam jest Pięknem, ale także dlatego, że został wezwany czy też „zawołany” przez Boga. Moc piękna stworzonego, ale także tworzonego/naśladowanego przez człowieka „polega na jego uczestnictwie w pięknie niestworzonym, transcendentnym. W ten sposób Bóg sprawia, że wszystko zwraca się (*convertit*) ku Niemu, biorąc Go sobie za cel”<sup>27</sup>. Sztuka, tworząc obrazy rzeczy widzialnych, współuczestniczy w dążeniu do poznania wszystkich bytów stworzonych, a poprzez nie Boga niestworzonego. Spełniając określone wymogi formalne, będące gwarantami doskonałości dzieła (a więc jego piękna), może osiągnąć poziom, na którym zostanie włączona w ruch mądrości i miłości wykraczający ponad świat zmysłowy oraz zmysłowo-intelektualny i ponad ludzkie możliwości i ograniczenia<sup>28</sup>.

---

<sup>23</sup> Św. Tomasz nie tylko nie napisał specjalnego traktatu o pięknie i o sztuce, ale nawet w żadnym ze swych dzieł nie poświęcił pięknemu osobnego rozdziału. Wspominał o nich krótko i tylko przy okazji innych tematów. Z tego też powodu odtworzenie na podstawie przygodnych wzmianek pełnej teorii estetycznej Akwinaty nie jest zadaniem łatwym. W niejednym przypadku zdani jesteśmy na domniemania i późniejsze interpretacje; szerzej: Jaroszyński 2002, jak przyp. 10, s. 61 nn.; Tatarkiewicz 1962, jak przyp. 20.

<sup>24</sup> J.A. Kłoczowski, *Sacrum – fascynacje i wątpliwości*, w: *Sacrum w sztuce współczesnej*, red. B. Major, Częstochowa 2003, s. 53.

<sup>25</sup> Cyt za: Tatarkiewicz 1962, jak przyp. 20, s. 300.

<sup>26</sup> Bartoś 2006, jak przyp. 7, s. 200–201.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 202. Stosunek Akwinaty do piękna bliski jest poglądom Pseudo-Dionizego, a zatem również neoplatonizmowi. Nie jedyny to przykład takich filiacji. Wbrew wcześniejszej tradycji, upatrującej w myśli św. Tomasza wyłącznie wpływów arystotelizmu, współczesne badania zwracają uwagę także na jej korzenie neoplatonistyczne.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 202.



Pojmowanie przez tomistów relacji między Bogiem a światem oraz między sztuką a naturą różni się zatem zasadniczo od poglądów neoplatoników i samego Plotyna, choć również one zapładniały przez wieki, i to na wiele sposobów, nauczanie Kościoła, w tym samego Tomasza z Akwinu<sup>29</sup>. Plotyn, tworząc podstawy do interpretowania natury w kategoriach panteistycznych, nadał sztuce i działalności artystycznej jeszcze wyższą rangę aniżeli św. Tomasz, uznając, że artysta jest zdolny bezpośrednio, a więc bez pośrednictwa natury, kontemplować idealne prawzory wszystkich rzeczy. Jak możemy przeczytać w *Enneadach*: „Trzeba następnie wiedzieć, że sztuki nie naśladową po prostu widzialnego świata, lecz sięgają do wątków, z których się wyłania owa natura, i że wreszcie tworzą wiele same z siebie, albowiem jeżeli czemuś czegoś nie dostaje, to uzupełniają te braki, gdyż są w posiadaniu piękna”<sup>30</sup>. Sztuka nie ogranicza się zatem, jak u św. Tomasza, do twórczego naśladownictwa natury, ale sięga do rdzenia, do idei, i tym sposobem kreuje prawdziwie metafizyczne piękno<sup>31</sup>. Jest zdolna odnosić się do idealnych wzorców w świecie noetycznym. Człowiek dzięki duszy, którą posiada, ma bowiem udział w Duszy, stanowiącej hipostazę wyższego rzędu, a przez nią w Umyśle oraz Jedni<sup>32</sup>.

W poznaniu Boskich prawzorów, które są prototypowe dla bytu oraz piękna, podstawową rolę odgrywa twórcza wyobraźnia, silnie eksponowana w myśli neoplatońskiej, przede wszystkim przez Ibn Arabiego,

<sup>29</sup> Panteizm, a w szczególności głoszący go neoplatonizm, ma na gruncie myśli chrześcijańskiej bogatą tradycję, nie tylko w prawosławiu, w jego wersji greckiej i rosyjskiej, lecz także w Kościele katolickim. Inspirowali się nim m.in. ojcowie kapadoccy, zwłaszcza św. Grzegorz z Nyssy, Pseudo-Dionizy Areopagita. Panteizm zaznaczył swą obecność w myśli św. Augustyna, Boecjusza i Jana Szkota Eriugeny, który nazywa Boga „Omnium Essentia”. W średniowieczu zarzucano panteizm także Amarylkowi z Bène i jego uczniowi Dawidowi z Dinant, którzy utożsamiali Boga z naturą. Podobne w treści określenia można spotkać u Mistra Eckharta i u Mikołaja z Kuzy, także pozostających pod wpływem neoplatonizmu. Dostrzega się go również w dziele św. Tomasza z Akwinu, zwłaszcza w jego *Komentarzach do Imion Bożych* Dionizego Areopagity. W czasach nowożytnych myśl katolicka opierała się na tomizmie i scholastyce, podczas gdy platonizm rozwijał się w innym, bądź to naukowym, bądź spirytualistycznym kontekście. Widoczny był w filozofii M. Ficina i u okazjonalistów, B. Spinozy, G.E. Lessinga, F.D.E. Schleiermachersa, F.W.J. Schellinga, J.G. Fichtego, G.W.F. Hegla, R. Steinera i innych, a także w mesjanizmie polskim.

<sup>30</sup> Plotyn, *Enneady*, I, 6, tłum. A. Krokiewicz, Warszawa 2000, s. 132.

<sup>31</sup> W. Stróżewski, *Wokół piękna*, Kraków 2002, s. 170; por. też D. Dembińska-Siury, *Rozprawa o pięknie*, w: *Wielkość i piękno filozofii*, red. J. Lipiec, Kraków 2003, 415–433.

<sup>32</sup> Według Plotyna zasadą bytu, tym, co istnieje naprawdę, jest Jednia – doskonała i prosta substancja, która jest niepoznawalna, gdyż każda próba jej poznania prowadziłaby do wyszczególnienia jej własności i powstania rozróżnienia. Jednia emanuje z siebie kolejne szczeble bytu – hipostazy. Pierwszą hipostazą jest Umysł, a z niego wyłania się Dusza. Dusza stanowi najniższy, ostatni poziom w emanacyjnym ciągu bytów.

differs significantly from the views of Neo-Platonists and Plotinus himself, although over the ages these views also inspired the teaching of the Church – including Thomas Aquinas – in many ways.<sup>29</sup> Plotinus, laying the foundations of Pantheist interpretation of nature, gave art and artistic activity an even higher status than St Thomas did; Plotinus concluded that an artist is able to contemplate the ideal prototypes of all things directly, without the mediation of nature. As can be read in *Enneads*: “it must be confessed [...] that arts do not simply imitate that which is perceived by the eyes, but recur to those reasons from which the energy of nature consists. Besides this they produce many things from themselves, and add something where anything is wanting to the perfection of the whole, because they contain beauty in themselves”.<sup>30</sup> Thus, differently than in St Thomas’s texts, art is not limited to creative imitation of nature, but reaches into the core, the very idea, and in this way creates true metaphysical beauty.<sup>31</sup> It is able to refer to the ideal models in the noetic world. Because of the soul each human being possesses, they have a share in Soul, a hypostasis of a higher order, and through this – in Intellect and the One.<sup>32</sup>

An essential role in the cognition of God’s archetypes, prototypes of beauty and being, is played by creative imagination, which is strongly emphasized in Neoplatonic thought: first of all by Ibn Arabi, a follower in the footsteps of Plutarch of Athens, Iamblichus, and Synesius of Cyrene; in modern

<sup>29</sup> Pantheism, and more precisely Neo-Platonism, which propagates it, has a rich tradition in Christian thought, both in the Russian and Greek Orthodox Church and in the Catholic Church. It inspired e.g. the Cappadocian Fathers, especially St Gregory of Nyssa, and Pseudo-Dionysius the Areopagite. Pantheism left its mark in the thought of St Augustine, Boethius, and John Scotus Eriugena, who called God “Omnium Essentia”. In the Middle Ages, also Alaric of Bena and his disciple David of Dinant, who identified God with nature, were accused of Pantheism. Similar references to God can be found in texts of Meister Eckhart and Nicolas of Cusa, who were under the influence of Neo-Platonism. It is also noticed in the works of St Thomas Aquinas, especially in his *Commentary on “The Divine Names”* by Dionysius Areopagite. In modern times, Catholic thought relied on Thomism and Scholasticism, while Neo-Platonism evolved in a different, either scientific or spiritual, context. It was visible in the philosophy of: M. Ficino and the Occasionalists, B. Spinoza, G.E. Lessing, F.D.E. Schleiermacher, F.W.J. Schelling, J.G. Fichte, G.W.F. Hegel, R. Steiner, and many others, as well as in Polish Messianism.

<sup>30</sup> Plotinus, *Enneads*, I, 6.

<sup>31</sup> W. Stróżewski, *Wokół piękna*, Kraków 2002, p. 170; cf. also D. Dembińska-Siury, *Rozprawa o pięknie*, in: *Wielkość i piękno filozofii*, ed. J. Lipiec, Kraków 2003, pp. 415–433.

<sup>32</sup> According to Plotinus, the principle of being, what truly exists, is the One – the perfect and simple substance which is incognoscible, as any attempt to know it would lead to identifying its property and creating a distinction. The One emanates subsequent stages of being – hypostases. The first hypostasis is Intellect, from which Soul emanates. Soul is the last, lowest stage in the chain of emanations.



times, by Rudolf Steiner, Theodor Adorno, and Benedetto Croce; and, closer to home, by a Polish painter, Tadeusz G. Wiktor. Regardless of the differences between them, all these thinkers attribute an almost supernatural status to imagination. Thanks to imagination, having insight into the ideas of creation, an artist is a visionary and a mystic at the same time. After all, a mystical experience is one of man's direct relation to supersensual or transcendental reality. Art, free from external empirical necessities, has the liberty to manipulate the elements of reality, or, as Wassily Kandinsky stated, to ascend above the reality and break all links with it. Hence, abstract painting expresses what is strictly spiritual and invariable, and thus – the omnipresent, absolute divine substance and, at the same time, the artist's state of mind and soul.<sup>33</sup> An act of creation is understood as a theophany, an internal transcendental experience. Through this experience, an artist achieves self-knowledge; in this internal "enlightenment" the divine reveals itself.<sup>34</sup> All the same, Neo-Platonists do not negate the necessary existence of art that originates from the material world, yet they believe it to be of lower status.

As Tadeusz G. Wiktor states,

*A work of art can occur as an intentional act in two spheres of existence: the realistic sphere, i.e. the sensual – illusory one, and in the real sphere, which is the spiritual – actual one. The former belongs to the relative World, and as such, it is a constant characteristic of a piece of art. The latter belongs to the Absolute Reality, and as such, it characterizes only some of works of art [...], as only some of them reveal the supernatural Truth, the Truth of Transcendence. [...] One "perceives", or "experiences" this Truth in a supernatural act (illumination, meditation, revelation, contemplation, prayer), for an act of creation [...] is a transmedia act.<sup>35</sup>*

For centuries, the work of St Thomas has remained the most significant point of reference for Catholic theology.<sup>36</sup> Neo-Thomism, the main philosophical current in the field of Neo-Scholasticism, still has a high rank in the bosom of Catholicism. Although in modern times it is not homogeneous, it is even considered "eternal philosophy". On the other hand, nowadays Platonism functions in a different, either scientific or spiritual context, and is actually situated outside the Church. Therefore, it becomes understandable that the current

<sup>33</sup> Cf. W. Prusik, *Sztuka i mistyka. Ekspresja jako artystyczne doświadczenie absolutu*, "Analiza i Egzystencja" 21, 2013, p. 140.

<sup>34</sup> Ibidem, p. 143.

<sup>35</sup> Tadeusz Gustaw Wiktor. *Ikony – Bramy Światła*, exhibition catalogue, ed. T.G. Wiktor, Art Gallery Artemis, April 1996, Kraków 1996, pp. 5–6.

<sup>36</sup> Bartoś 2006, as in. fn. 7, p. 13.

podążającego za Plutarchem z Aten, Jamblichem czy Synezjuszem z Cyreny, a współcześnie przez Rudolfa Steinera, Theodora Adorna, Benedetta Crocego, a także, by nie sięgać daleko, polskiego malarza Tadeusza G. Wiktora. Niezależnie od dzielących ich różnic wszyscy oni nadają wyobraźni status wręcz nadprzyrodzony. Dzięki niej artysta, mając wgląd w idee stwórcze, jest wizjonerem i zarazem mistykiem. Doświadczenie mistyczne to wszak doświadczenie polegające na bezpośredniej relacji człowieka z rzeczywistością pozazmysłową lub transcendentną. Sztuka, pozostając wolna od zewnętrznych konieczności empirycznych, może dowolnie manipulować elementami rzeczywistości lub, jak głosił Wassily Kandinsky, wzbić się ponad rzeczywistość, zrywając z nią wszelki związek. Dzięki temu malarstwo abstrakcyjne wyraża to, co ściśle duchowe i niezmiennie, a więc powszechną, absolutną substancję boską i zarazem stan umysłu i duszy artysty<sup>33</sup>. Akt twórczy jest pojmowany jak akt „teofaniczny”, wewnętrzne przeżycie transcendencji. Dokonuje się w nim samopoznanie artysty, czyli jego wewnętrzne „oświecenie”, w którym objawia się to, co boskie<sup>34</sup>. Neoplatonicy nie negują przy tym potrzeby istnienia sztuki pochodnej od świata rzeczy. Ma ona jednak, w ich mniemaniu, ostatnią pozycję.

*Dzieło sztuki jako akt intencyjny – pisze Tadeusz G. Wiktor – może być osadzone w dwóch strefach istnienia – w strefie realnej, czyli zmysłowo-iluzorycznej, oraz w strefie rzeczywistej, czyli duchowo-prawdziwej. Strefa pierwsza przynależy do Świata względnego, a jako taka jest stałą dyspozycją dzieła. Strefa druga przynależy do Rzeczywistości bezwzględnej, a jako taka jest dyspozycją tylko nielicznych dzieł [...], bo tylko nieliczne z nich objawiają Prawdę nadnaturalną, Prawdę Transcendencji. [...] Do jej „postrzegania”, do jej „doświadczenia”, dochodzi się w akcie nadzmysłowym (iluminacja, medytacja, ośnienie, kontemplacja, modlitwa), albowiem akt twórczy [...] jest aktem trans-medialnym<sup>35</sup>.*

Dzieło św. Tomasza pozostawało przez stulecia najważniejszym punktem odniesienia dla teologii katolickiej<sup>36</sup>. Neotomizm, główny kierunek filozoficzny neoscholastyki, nadal ma duże znaczenie w łonie katolicyzmu. Choć nie wykazuje współcześnie jednolitego charakteru, uznawany jest wręcz za „wieczną filozofię”. Platonizm natomiast funkcjonuje dziś w innym, bądź to naukowym, bądź spirytualistycznym kontekście, sytuując się w zasadzie poza Kościołem.

<sup>33</sup> Por. W. Prusik, *Sztuka i mistyka. Ekspresja jako artystyczne doświadczenie absolutu*, "Analiza i Egzystencja" 21, 2013, s. 140.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 143.

<sup>35</sup> Tadeusz Gustaw Wiktor. *Ikony – Bramy Światła*, katalog wystawy, Galeria Sztuki Artemis, kwiecień 1996, red. T.G. Wiktor, Kraków 1996, s. 5–6.

<sup>36</sup> Bartoś 2006, jak przyp. 7, s. 13.

Jest więc zrozumiałe, że obecne nauczanie Kościoła w sprawie relacji między Bogiem a światem w zasadzie kontynuuje długą tradycję traktowania rzeczywistości stworzonej jako znaku wskazującego na Stwórcę, rzeczywistości przenikniętej mocą, dobrem i pięknem świata duchowego. Kościół, podkreślając silną więź między Bogiem a naturą, w dalszym ciągu akcentuje Jego transcendencję, jest bowiem świadom nieusuwalnego napięcia między sacrum i profanum. Wskazywał na nie już IV Sobór Laterański (1215), formułując zasadę: *Inter creatorem et creaturam non potest similitudo notari, quin inter eos maior sit dissimilitudo notanda* (Pomiędzy Stwórcą a stworzeniem nie można wyobrazić sobie takiego podobieństwa, które nie zawierałoby jeszcze większego niepodobieństwa [DH 806])<sup>37</sup>.

Z drugiej jednak strony, długa tradycja eksponowania aspektu transcendencji Boga znajduje dziś w nauczaniu Kościoła pewną przeciwwagę w podkreślaniu Jego immanencji. Przecistawiając się kosmicznemu pesymizmowi, stwierdzającemu brak całościowego sensu wszechświata, Kościół zaczął uwypuklać sakramentalny charakter świata<sup>38</sup>. Obok poglądu głoszącego, że świat jest znakiem, który posiada zdolność komunikowania transcendencji, pojawia się przeświadczenie, że jest on objawieniem działania Ducha Stworzyciela, który przenika wszystkie poziomy rzeczywistości. Jest przestrzenią immanentnej obecności Boga, a nawet „nośnikiem tego, co boskie”<sup>39</sup>. Chrześcijaństwo, dowodzi Andrzej Dańczak, uczy się dzisiaj umiejętnego powiązania wymiaru transcendencji i immanencji. Nie boi się rozważać sakramentalnej obecności Boga w świecie i eschatologicznego przeobstwienia całego stworzenia. Teologia stworzenia znajduje się w koniecznym powiązaniu z teologią sakramentalną. Można mówić wręcz o zależności ontologicznej obu rzeczywistości<sup>40</sup>, co wszakże nie ma nic wspólnego z „panteizacją” czy też „neoplatonizacją” chrześcijaństwa. Niewątpliwie jednak sprzyja spirytualizacji i teologizacji natury, zy-

line of Catholic teaching on the relation between God and the world in fact shares in a long tradition of interpretation: the created reality is seen as a sign indicating the Creator, permeated with power, good, and beauty of the spiritual world. The Church, emphasizing the strong bond between God and nature, at the same time continues to accentuate His transcendence, being aware of the indelible tension between the sacred and the profane. This tension was already pointed out by the Fourth Council of the Lateran (1215), in the principle: *Inter creatorem et creaturam non potest similitudo notari, quin inter eos maior sit dissimilitudo notanda* (between the Creator and the creature there cannot be a likeness so great that the unlikeness is not greater; Lateran IV, Canon 2).<sup>37</sup>

On the other hand, the long tradition of emphasizing God's transcendence is to some extent counterbalanced in the modern teaching of the Church by emphasizing His immanence. Opposing the cosmic pessimism, which prophecies the lack of a general purpose of the universe, the Church began to highlight the sacramental nature of the world.<sup>38</sup> Apart from the claim that the world is a sign capable of communicating transcendence, there is a conviction that it is a manifestation of the action of the Creator Spirit, who pervades all levels of reality. The world is an area of God's immanent presence, or even a “carrier of the divine”.<sup>39</sup> Andrzej Dańczak argues that today Christianity teaches a clever linking of the transcendent and the immanent dimensions. It is not afraid to consider the sacramental presence of God in the world and the eschatological divinization of the whole of creation. Theology of creation is necessarily connected with sacramental theology; perhaps we can even speak of an ontological dependence of the two realities,<sup>40</sup> which, however, has nothing to do with “Pantheization” or “Neo-Platonization” of Christianity. Yet, undoubtedly, it promotes spiritualization and theologization of nature, which thus achieves a supernatural sense and

<sup>37</sup> Cyt. za: E. Chat, *Człowiek a słowo Boga*, „Kieleckie Studia Teologiczne” 10, 2011, s. 15. Napięcie między obrazowością a bezobrazowością Boga zostało zachowane w dziejach teologii poprzez napięcie pomiędzy teologią pozytywną a negatywną. O ile pierwsza stara się zbliżyć do Boga na drodze pozytywnych stwierdzeń i definicji, o tyle druga czyni to samo, odrzucając wszelkie symbole, obrazy i abstrakcyjne pojęcia jako przeciwstawiające się określeniom i definicjom Boga.

<sup>38</sup> Dańczak 2009, jak przyp. 13, s. 21. W przywołanym tekście można znaleźć obszerne rozważania na temat sakramentalnego wymiaru świata, w których autor zastanawia się, w jaki sposób świat informuje o istnieniu Stwórcy i o Jego mocy oraz o niektórych innych Jego cechach, powołując się przy tym na rozległą literaturę, m.in. opracowania J. Polkinghorne'a, J. Haughta, P. Tillicha. Kategoria sakramentalności jest wewnętrznie zróżnicowana i posiada różne stopnie „intensywności”.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 17.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 15.

<sup>37</sup> Quoted after: E. Chat, *Człowiek a słowo Boga*, „Kieleckie Studia Teologiczne” 10, 2011, p. 15. English version available at [http://www.intratext.com/IXT/ENG0431/\\_P2.HTM](http://www.intratext.com/IXT/ENG0431/_P2.HTM); the tension between the imaginability and non-imaginability of God was retained in theological history in the tension between positive and negative theology. While the former attempts at approaching God through positive statements and definitions, the latter aims at the same goal by rejecting all symbols, images, and abstract concepts as contraposed to the names and definitions of God.

<sup>38</sup> Dańczak 2009, as in fn. 13, p. 21. The quoted text offers broad reflection on the sacramental dimension of the world; the author ponders how the world refers to and informs about the existence of its Creator, His power, and His other features; extensive selection of subject literature is referred to, among others: works by J. Polkinghorne, J. Haught, and P. Tillich. The category of sacramentality is inherently diverse and layered with various degrees of “intensity”.

<sup>39</sup> Ibidem, p. 17.

<sup>40</sup> Ibidem, p. 15.

a status higher than it was assigned in the thoughts of Thomas Aquinas.

In conclusion, we can safely light a candle in front of a landscape, both a natural one and a painted one, and we shall not fall into heresy. It is possible not only within the Eastern Orthodox Church, which remains in certain opposition to the rational-intellectual scholastic inclinations, and has long been dedicated to the affirmation of the proximity of God, His immanence, or even (in a sense) deification of man and nature.<sup>41</sup> Such an action would also be entirely justified basing on the teaching of the Catholic Church; nowadays, it goes as far as to speak of a sacramental moment in relation to experiencing God in the world of nature. Nevertheless, God is not experienced directly in this world. He is experienced in things, through things. He is attainable only together with the world and through the world. "In this respect, the world can be compared to a stained-glass window: the glass emanates the light. We see the light, but not the external world, which is the actual source of light".<sup>42</sup> A work of art is not capable of illustrating God's presence in the created world, but sometimes it allows it to glimmer through.

Let us conclude our considerations by quoting a statement by Wiesław Juszczak which is more than adequate in this context, although it is unlikely to have been inspired by Catholic orthodoxy: "Art is a search for this truth, it exposes the very truth that reality is an unfathomable mystery. The more art allows us to realize the limits of cognoscibility, the closer it brings us to the threshold of the mystery, the greater it is, or, as we put it, the more authentic".<sup>43</sup> "Art is an absolute pursuit, I'd rather say. It is an endeavour rooted in human nature, seeking to approach the mystery of what is absolute (in the religious and ontological sense), and – I repeat – to show a glimpse of the threshold, the impassable threshold of cognition beyond things perceptible with the senses and the mind".<sup>44</sup>

## Abstract

The text attempts to answer the question of whether, and to what extent, sacralisation of landscape is justified on Christian grounds, and whether religious and landscape art can be equated in status, as Jerzy Nowosielski proposed. The idea of sacralisation of nature is closer to the Eastern Orthodox Church, with its tendency to divinize man, or even (consid-

<sup>41</sup> More on the subject in: J.Y. Leloup, *Hezychazm. Zapomniana tradycja modlitewna*, transl. by H. Sobieraj, Kraków 1996, p. 79.

<sup>42</sup> Dańczak 2009, as in fn. 13, p. 17.

<sup>43</sup> W. Juszczak, *Sztuka jako poznanie "progu poznania"*. Z Wiesławem Juszcakiem rozmawia Janusz Marciniak, in: *Między figuracją a abstrakcją*, eds. M. Kitowska-Lysiak, P. Kmiec, A. Ślusarczyk, Lublin 2003, p. 81.

<sup>44</sup> Ibidem, p. 85.

skującej sens nadprzyrodzony i wyższy status aniżeli w myśli św. Tomasza z Akwinu.

Można więc bez obawy palić świeczkę przed pejzażem, zarówno tym naturalnym jak i przedstawionym w obrazie, w żaden sposób nie popadając w herezję. Jest to możliwe nie tylko na gruncie chrześcijaństwa wschodniego, będącego w pewnej opozycji do racjonalistyczno-intelektualnych tendencji scholastycznych, a przy tym już od dawna oddanego afirmacji bliskości Boga, Jego immanencji, a nawet, w jakimś sensie, deifikacji człowieka i natury<sup>41</sup>. Działanie to byłoby w pełni uzasadnione również na gruncie nauki Kościoła katolickiego, który w odniesieniu do doświadczenia Boga w świecie przyrody mówi dziś wręcz o momencie sakramentalnym. Niemniej Bóg nie jest doświadczany w świecie bezpośrednio, ale w rzeczach – poprzez nie. Jest osiągalny tylko razem ze światem i poprzez świat. „Świat pod tym względem daje się porównać do witraża: szkło emanuje światło. Widać światło, ale nie zewnętrzny świat będący faktycznym źródłem światła”<sup>42</sup>. Dzieło sztuki nie jest w stanie przedstawić obecności Boga w świecie stworzonym, choć pozwala jej niekiedy zamigotać.

Zakończmy więc nasze rozważania przywołaniem, jakże celnej w omawianym kontekście, wypowiedzi Wiesława Juszczaka, choć trudno przyjąć, by inspirowała ją ortodoksja katolicka: „Sztuka jest poszukiwaniem prawdy właśnie o tym, obnażaniem tej właśnie prawdy, że rzeczywistość stanowi niezgłębioną tajemnicę. Im bardziej nam granice poznawalności uzmysławia, im bliżej nas podprowadza do progu tajemnicy, tym jest większa czy – jak mówimy – bardziej autentyczna”<sup>43</sup>. „Sztuka jest dążeniem absolutnym – powiedziałbym raczej. Jest zakorzenionym w ludzkiej naturze usiłowaniem zbliżenia się do tajemnicy tego, co absolutne (w religijnym i ontologicznym sensie), i – powtarzam – ukazania progu, nieprzekraczalnego progu poznania rzeczy wyższych niż ujmowane zmysłami i umysłem człowieka”<sup>44</sup>.

## Streszczenie

Tekst jest próbą odpowiedzi na pytanie, czy i w jakim zakresie na gruncie chrześcijaństwa uzasadniona jest sakralizacja pejzażu, a także, jak proponował Jerzy Nowosielski, zrównanie statusu malarstwa religijnego i pejzażowego. Jakkolwiek idea sakralizacji natury bliższa jest chrześcijaństwu wschodniemu, skłonemu do deifikacji człowieka, a nawet – zwa-

<sup>41</sup> Szerzej: J.Y. Leloup, *Hezychazm. Zapomniana tradycja modlitewna*, tłum. H. Sobieraj, Kraków 1996, s. 79.

<sup>42</sup> Dańczak 2009, jak przyp. 13, s. 17.

<sup>43</sup> W. Juszczak, *Sztuka jako poznanie "progu poznania"*. Z Wiesławem Juszcakiem rozmawia Janusz Marciniak, w: *Między figuracją a abstrakcją*, red. M. Kitowska-Lysiak, P. Kmiec, A. Ślusarczyk, Lublin 2003, s. 81.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 85.



żywszy na niektóre komentarze – również całej rzeczywistości stworzonej, to jednak uwaga autorki zogniskowana została na myśli katolickiej, opartej na tomizmie i scholastyce. Rozważa ona, w jakiej mierze przyroda uczestniczy, według nauczania św. Tomasza z Akwinu, w świętości Boga, na czym w istocie polega jej sakralność, a zatem w jakim sensie, z punktu widzenia nauki Kościoła, malarstwo pejzażowe może rościć sobie pretensje do przekraczania granic fizyczności, do unaoczniania nadprzyrodzonej natury bytu. Poglądy Akwinaty na temat wzajemnych relacji Boga i świata, sztuki i natury zostały skonfrontowane z filozofią neoplatońską, by tym jaskrawiej wydobyć ich specyfikę i oryginalność.

Oobecne nauczanie Kościoła w kwestii relacji między Bogiem a światem w zasadzie kontynuuje długą tradycję traktowania rzeczywistości stworzonej jako znaku wskazującego na Stwórcę, przenikniętej mocą, dobrem i pięknem świata duchowego. Kościół, podkreślając silną więź między Bogiem a naturą, w dalszym jednak ciągu akcentuje Jego transcendencję, jest bowiem świadom nieusuwalnego napięcia między sacrum i profanum. Z drugiej strony, długa tradycja eksponowania aspektu transcendencji Boga znajduje dziś w nauczaniu Kościoła pewną przeciwwagę w podkreślaniu Jego immanencji. Przeciwwstawiając się kosmicznemu pesymizmowi, stwierdzającemu brak całościowego sensu wszechświata, Kościół zaczął wypuklać sakramentalny charakter świata. Zdaniem niektórych teologów można mówić wręcz o zależności ontologicznej obu rzeczywistości, co wszakże nie ma nic wspólnego z „panteizacją” czy też „neoplatonizacją” chrześcijaństwa.

**Słowa kluczowe:** chrześcijaństwo, Kościół katolicki, natura, Bóg, sacrum, św. Tomasz z Akwinu, neoplatonizm

prof. dr hab. Renata Rogozińska  
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu  
al. Marcinkowskiego 29, 60-967 Poznań  
tel.: +48 61 855 25 21  
e-mail: r.rogozinska@wp.pl

ering some comments) the whole of created reality. However, the author's attention is focused on Catholic thought, based on Thomism and Scholasticism. The questions discussed are: to what degree, according to St Thomas Aquinas' teaching, nature participates in God's sanctity; what indeed nature's sacrality is; and, hence, in what sense, from the point of view of the Church, landscape art can claim to transcend the limits of physicality and to visualize the supernatural character of being. Thomas Aquinas' views on the mutual relation between God and the world, art and nature, are confronted with the Neo-Platonic philosophy, in order to highlight their specificity and uniqueness.

Currently, the Church's teaching on the relation between God and the world in fact conforms to the long tradition of treating the created reality as a sign, indicating its Creator, imbued with the power, good, and beauty of the spiritual world. The Church, while emphasizing a strong connection between God and nature, still accentuates God's transcendence, being aware of the lasting tension between the sacred and the profane. On the other hand, nowadays, in the teaching of the Church, the long tradition of stressing the aspect of God's transcendence is counterbalanced by the emphasis on God's immanence. Opposing cosmic pessimism, which proclaims lack of any general sense to the universe, the Church has begun to underline the sacramental nature of the world. According to certain theologians, we could even speak of an ontological co-dependence of both realities; however, this claim does not contribute to the "Panteization" or "Neo-Platonization" of Christianity.

**Keywords:** Christianity, Catholic Church, God, the sacred, St Thomas Aquinas, Neo-Platonism

Translated by Anna Ścibior-Gajewska

## Metaphysics – symbol – landscape. On the motif of ruins in Caspar David Friedrich’s painting

Our interpretation of the Greek term “metaphysics” (τα μετα τα φυσικά), posthumously introduced as the title of a work by Aristotle, crucially depends on the way we understand the prefix “meta”. For a long time, the Platonic explication held sway: for Herennius Pontius (4<sup>th</sup> c.), metaphysics referred to the study of what is beyond nature; for Thomas Aquinas it was related to *transphysica*, i.e. the knowledge of “divine things”.<sup>1</sup> The metaphysical dimension of a painting is intimately linked with its symbolism; symbols define the special semantic relationship between that which is perceived, an image, and that which transcends visual perception and by its very nature remains invisible, transcendent, and ideal.<sup>2</sup> In order to determine whether a painting enters metaphysical reality, or, as put by Klaus Krüger, allows the viewer to “experience the presence” of “the invisible”,<sup>3</sup> we would therefore do well to begin by considering the ways in which its symbolic dimension is defined. In this article, I propose to do so with three works by Caspar David Friedrich.

Painted between 1830 and 1843, *Ruins in the Giant Mountains* [fig. 1] are considered to be Caspar David Friedrich’s highest artistic achievement.<sup>4</sup> The painting combines the natural landscape of the Giant Mountains, that is, the landscape of Silesia from which Friedrich’s family hailed, which he visited in 1810 with a friend, Georg Friedrich Kersting,<sup>5</sup> and

<sup>1</sup> Cf. K. Leśniak, *Wstęp*, in: Arystoteles, *Metafizyka*, transl. K. Leśniak, Warszawa 2013, p. 8ff.

<sup>2</sup> T. Todorov, *Wstęp do symboliki*, transl. K. Falicka, in: *Symbole i symbolika*, ed. M. Głowiński, Warszawa 1991, p. 40; H.-G. Gadamer, *Symbol i alegoria*, transl. M. Łukasiewicz, in: ibidem, p. 100ff; P. Tillich, *Symbol religijny*, transl. M.B. Fedewicz, in: ibidem, p. 147.

<sup>3</sup> K. Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001, pp. 11–26.

<sup>4</sup> I. Emmrich, *Caspar David Friedrich*, Weimar 1964, p. 117.

<sup>5</sup> He had previously visited other mountainous regions in what is now the Czech Republic, e.g. in the vicinity of Teplice, south of Dresden; cf. G. Grundmann, *Das Riesengebirge in der Malerei der Romantik*, München 1958, p. 75ff; K.-L. Hoch, *Caspar David Friedrich in Böhmen. Bergsymbolik in der romantischen Malerei*, Stuttgart 1987, pp. 13–20.

## Metafizyka – symbol – pejzaż. Przyczynek do badań nad obrazami Caspara Davida Friedricha z motywem ruiny

Interpretacja greckiego pojęcia „metafizyka” (τα μετα τα φυσικά), które tytułuje jedno z dzieł Arystotelesa, ale zostało wprowadzone już po jego śmierci, zależy od rozumienia przedrostka „meta”. Przez długi czas dominowała wykładnia „platonizująca”: u Herenniusa Pontiusa (IV w.) metafizyka oznacza naukę o tym, co znajduje się poza przyrodą, według Tomasza z Akwinu jest ona *transphysica*, czyli wiedzą o „rzeczach boskich”<sup>1</sup>. Pytanie o metafizyczny wymiar obrazów dotyka kwestii ich symboliczności. Pojęcie symbolu określa bowiem szczególny semantyczny związek między tym, co obrazowe, postrzegalne, a tym, co wykracza poza doświadczenie wzrokowe, jest ze swej natury niewidzialne, transcendentne, idealne<sup>2</sup>. Aby zatem odpowiedzieć na pytanie, czy obrazy wchodzą w jakąkolwiek relację z rzeczywistością metafizyczną, na przykład – jak to określa badacz obrazów kultowych Klaus Krüger – pozwalając widzowi „doświadczać istnienia” tego, co „niewidzialne”<sup>3</sup>, można wyjść od rozważenia sposobów definiowania ich symbolicznego wymiaru. W niniejszym tekście czynię to w stosunku do trzech dzieł Caspara Davida Friedricha.

*Ruiny w Karkonoszach* [il. 1], malowane w latach 1830–1843, uchodzą za dzieło wyznaczające granicę artystycznego rozwoju malarza<sup>4</sup>. Powstały przez kompilację pejzażu karkonoskiego, poznanego przez Friedricha w 1810 roku podczas wyprawy z przyjacielem Georgiem Friedrichem Kerstingiem<sup>5</sup>, a więc motywu ze Śląska, skąd wywodziła się rodzina malar-

<sup>1</sup> Por. K. Leśniak, *Wstęp*, w: Arystoteles, *Metafizyka*, tłum. K. Leśniak, Warszawa 2013, s. 8 nn.

<sup>2</sup> T. Todorov, *Wstęp do symboliki*, tłum. K. Falicka, w: *Symbole i symbolika*, red. M. Głowiński, Warszawa 1991, s. 40; H.-G. Gadamer, *Symbol i alegoria*, tłum. M. Łukasiewicz, w: ibidem, s. 100 nn.; P. Tillich, *Symbol religijny*, tłum. M.B. Fedewicz, w: ibidem, s. 147.

<sup>3</sup> K. Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001, s. 11–26.

<sup>4</sup> I. Emmrich, *Caspar David Friedrich*, Weimar 1964, s. 117.

<sup>5</sup> Wcześniej zwiedzał inne obszary górskie w Czechach, m.in. w rejonie położonych na południe od Drezna Cieplic (czes. Teplice, niem. Teplitz); por. G. Grundmann, *Das Riesengebirge in der Malerei der Romantik*, München 1958, s. 75 nn.; K.-L. Hoch, *Caspar David Friedrich in Böhmen. Bergsymbolik in der romantischen Malerei*, Stuttgart 1987, s. 13–20.



1. Caspar David Friedrich, *Ruiny w Karkonoszach*, 1830–1834, olej na płótnie, 73×103 cm, Pommersches Landesmuseum, Greifswald

1. Caspar David Friedrich, *Ruins in the Giant Mountains*, 1830–1834, oil on canvas, 73×103 cm, Pommersches Landesmuseum, Greifswald

rza, z ruinami opactwa Eldena w pobliżu Greifswaldu – miasta jego narodzin i dzieciństwa. Pejzaż ukazany na obrazie najprościej byłoby opisać jako rozciągający się na trzech planach, wyznaczanych przez drogę wijącą się w głąb, las z chłopską chatą i ruinami kościoła oraz przez wzgórza. Poza tymi elementami widoczne są po lewej stronie kompozycji jeszcze ruiny zamku na wzniesieniu za strefą lasu. Obraz nie jest wyłącznie wiernym odtworzeniem wspomnianych motywów i ich kompilacją. Artystyczny wymiar dzieła wynika, po pierwsze, z przekształcenia ruin (o czym dalej), po drugie, z ujęcia wszystkich planów w specyficzny układ pasm, które nie tylko odnoszą się do tychże planów, ale również umożliwiają konstytucję zależności optycznych niezależnych od przestrzennej odległości między poszczególnymi przedmiotami.

Irma Emmrich wskazała na „zadziwiającą jedność skromnego pierwszego planu z leżącymi w oddali niewzruszonymi szczytami” oraz na równoległość konturu górskiego pasma do „lekkiego fioletowego pasma chmur, które rozciąga złotożółte niebo i powtarza przebieg masywu, rozciągniętego przez całą szerokość obrazu”. Według badaczki ruiny kościoła, dzięki swej centralnej pozycji, zespalają poszczególne plany, mające „odmienny charakter”, przez co dzieło zyskuje formę „zamkniętej

the ruins of the Eldena Abbey near Greifswald, where he himself had been born and raised. The landscape extends over three separate planes, cut through by a winding path, a peasant hut in the forest, church ruins, and distant hills. Further to the left, ruins of a castle can be discerned on a hill beyond the forest. The painting is not merely a faithful compilation of the various motifs in question; its artistry derives from the fact that, firstly, the ruins undergo an important transformation (more about that later), and secondly, all planes are projected as a characteristic pattern of visual bands that help create various optical relationships independent of the spatial distance between individual elements.

Irma Emmrich points out the “amazing unity of the modest foreground and the unshaken summits far off in the distance”, drawing attention to the mountains that seem to run parallel to the “purplish clouds that cut through the sky of golden yellow and duplicate the contour of the mountain range along the entire width of the painting”. According to the scholar, owing to their central position, the ruins bring all the “disparate” planes together to create an impression of a “closed and dynamic whole”, which “allows us to forget about the compilatory method”. The impor-



tance of the ruins derives from their monumentality; the building is stripped down to one wall; the artist decided not to emphasize its spatial dimension and exaggerated its size relative to the landscape. The sensation of transience thus gives way to an impression of “durability”; the ruins seem able to “maintain their independence or even rise above the mountains in the background”, and the viewer cannot help but feel “extraordinary respect” towards them, an instance of the typical Romantic “heroization of the past”.<sup>6</sup> Emmrich’s interpretation deserves attention because it makes it clear that the ruins cannot symbolize transience; the latter is linked to matter and does not constitute a value that would transcend visual reality. At the same time, neither can they symbolize “durability” because durability is also a feature of their material being as that which has survived the passage of time.

Helmut Börsch-Supan, the most important scholar specializing in Caspar David Friedrich, also notes the optical relationships between the various layers of the landscape and their relationships with individual motifs. Like Emmrich, he remarks on the parallel outline of the clouds and the mountains, and the reference of the abbey and the castle to the mountain range, in which the vertical dimension of the two buildings seems to “accompany” (*begleiten*) its course.<sup>7</sup> He does not, however, include these observations in his analysis of the symbolism of the painting; rather, he reconstructs the latter based on his knowledge of the date and circumstances in which the work was created. In his view, the path leading up into the background symbolizes “the path of life” and the hut – “the turning towards God at life’s end”; the ruins of Eldena “link the reflection on that turning to Friedrich’s personal memories”, the mountain range stands for “the other side” (*Jenseitsvision*), and the whole can be seen as a symbol of the “homeland and, at the same time, death”.<sup>8</sup> Representative of Börsch-Supan’s writings at large, such interpretations met with fierce resistance for their treatment of the visual language of Friedrich’s paintings in terms of verbal language. According to Tadeusz Żuchowski, the most outstanding Polish expert on the oeuvre of the German artist, Börsch-Supan’s interpretations moved from pertinent spatial analyses<sup>9</sup> towards “trivial liches”.<sup>10</sup> Noting that

i dynamicznej całości” i „pozwała zapomnieć o kompilacyjnej metodzie”. O znaczeniu ruin decyduje ich monumentalność, która wynika z redukcji budowli do jednej ściany, rezygnacji z ukazania jej przestrzennego wymiaru oraz wyolbrzymienia w stosunku do krajobrazu. Monumentalność ruin pozbawia je rysu przemijalności, który ustępuje miejsca „wrażeniu trwałości i zdolności utrzymywania przez nie niezależności wobec znajdujących się w tle wypiętrzonych wzniesień, czy wręcz górowania nad nimi”. Widz żywi przez to nieodparte „niezwyczajne uznanie” dla ruin. Dokonana zostaje właściwa dla romantyzmu „heroizacja przeszłości”.<sup>6</sup> Interpretacja Emmrich zasługuje na uwagę, bo uświadamia, że ruiny nie symbolizują przemijalności, ta jest bowiem związana ze stanem materii rzeczy i nie stanowi względem rzeczywistości zmysłowej wartości transcendentnej. Nie oznacza to wszakże, że ruiny symbolizują „trwałość”, ponieważ ona również jest cechą ich materialnego istnienia jako tego, co przetrwało.

Również Helmut Börsch-Supan, który uchodzi za największego znawcę malarstwa Friedricha, dostrzega optyczne związki między pasmami krajobrazu oraz między nimi a poszczególnymi motywami. Potwierdza obserwację Emmrich o równoległości pasm gór i chmur, a także zauważa odniesienie zarówno ruin opactwa, jak i zamku do pasma górskiego, polegające na tym, że pionowe akcenty budowli „towarzyszą” (*begleiten*) jego przebiegowi<sup>7</sup>. Obserwacji tych jednak nie uwzględniła w rozpoznaniu symboliki obrazu, odczytując ją na podstawie wiedzy o czasie i okolicznościach powstania obrazu. W jego interpretacji prowadzący w głąb dukt symbolizuje „drogę życia”, chata – „zwrot ku Bogu przy końcu życia”, powiązane z nią formalnie ruiny Eldeny „łączą myśl o tym zwrocie z osobistymi wspomnieniami Friedricha”, pasmo gór oznacza „drugą stronę” (*Jenseitsvision*), całość zaś staje się symbolem „ojczyzny i jednocześnie śmierci”<sup>8</sup>. Objasnienia tego rodzaju, reprezentatywne dla pisarstwa autora, budziły opór ze względu na upodobnienie języka malarskiego dzieł Friedricha do języka werbalnego. Zdaniem Tadeusza Żuchowskiego, najwybitniejszego polskiego znawcy malarstwa niemieckiego artysty, pisarstwo Börsch-Supana ewoluowało od trafnych analiz przestrzeni obrazów Friedricha<sup>9</sup> do ich ujęcia w „trywialne schematy”<sup>10</sup>. Gabriele Dufour-Kowalska,

<sup>6</sup> Emmrich 1964, as in fn. 4, pp. 116–117.

<sup>7</sup> H. Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich. Gefühl als Gesetz*, München–Berlin 2008, p. 41.

<sup>8</sup> H. Börsch-Supan, K.W. Jähnig, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, p. 440; H. Börsch-Supan 2008, as in fn. 7, p. 40.

<sup>9</sup> H. Börsch-Supan, *Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich*, (diss. Berlin 1958), München 1960.

<sup>10</sup> Börsch-Supan, Jähnig 1973, as in fn. 8; T.J. Żuchowski, *Między naturą a historią. Malarstwo Caspara Davida Friedricha*, Szczecin 1993, p. 103.

<sup>6</sup> Emmrich 1964, jak przyp. 4, s. 116–117.

<sup>7</sup> H. Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich. Gefühl als Gesetz*, München–Berlin 2008, s. 41.

<sup>8</sup> H. Börsch-Supan, K.W. Jähnig, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, s. 440; Börsch-Supan 2008, jak przyp. 7, s. 40.

<sup>9</sup> H. Börsch-Supan, *Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich*, (dys. Berlin 1958), München 1960.

<sup>10</sup> Börsch-Supan, Jähnig 1973, jak przyp. 8; T.J. Żuchowski, *Między naturą a historią. Malarstwo Caspara Davida Friedricha*, Szczecin 1993, s. 103.



zauważając m.in., że „nic nie pozwala nam na przejście od obrazu statku stworzonego przez Friedricha do idei ludzkiego przeznaczenia”, uznaje tego rodzaju wyjaśnienia za „pseudosystem, którego podstaw na próżno poszukuje się w dziele Friedricha”. System ten „nie opiera się ani na jego pismach (poza kilkoma wskazówkami dotyczącymi symboliki obrazu »Krzyż w górach«), ani też przede wszystkim na jego malarstwie” i utrudnia odnalezienie „charakterystycznej dla symbolu malarskiego” więzi łączącej znaczenie z „plastyczną treścią”<sup>11</sup>.

Czy jednak krytyka ta jest w przypadku *Ruin w Karkonoszach* zasadna? Za interpretacją Börsch-Supana wydaje się przemawiać bardzo podobny obraz Friedricha *Opactwo w dąbrowie* z 1810 roku [il. 3]. Oba przedstawiają pejzaż ujęty w strukturę pasmową oraz ścianę kościoła z ostrołukowym oknem ulokowaną na pionowej osi kompozycji (według tego badacza również *Opactwo w dąbrowie* ukazuje ruiny Eldeny<sup>12</sup>). Kondukt pogrzebowy przechodzący przez portal w ruinie oraz zamglenie ostatniego planu każe uznać Börsch-Supanowi, że dzieło wyobraża zderzenie „tej” i „tamtej” strony (*Diesseits/Jenseits*), „strefy mierzalnego czasu i wieczności” (*Die messbare Zeit/Ewigkeit*)<sup>13</sup>. Ponieważ porównanie obu prac podpowiada, że motyw drogi zastąpił na późniejszym obrazie kondukt pogrzebowy, to jej interpretacja jako „drogi życia”, zbliżającego się ku końcowi, a pasma odległych gór jako „drugiej strony” wydaje się przekonująca. Börsch-Supan odczytuje ostatecznie ruiny w malarstwie Friedricha, odmiennie od Emmrich, jako symbole tego, co przeminęło. Na obrazie *Opactwo w Dąbrowie* mają być one wyrazem przekonania malarza, że średniowiecze z jego „starymi formami religijności [...] pozostaje epoką nieodwołalnie zamkniętą”, podobnie jak pogaństwo symbolizowane przez otaczające ruinę dęby<sup>14</sup>. Na obrazie *Ruiny w Karkonoszach* ruiny mają z kolei odsyłać do dzieciństwa artysty. Są to więc znaczenia domniemywane na podstawie wiedzy przywiedzionej do obrazu z zewnątrz, ustalone bez związku ze sposobem, w jaki pejzaż i motywy zostały ukazane. Mają zatem de facto charakter alegoryczny, w alegorii bowiem obraz jest przeźroczysty wobec znaczenia. W procesie rozumienia alegorii uwaga jest odsyłana poza obraz,

“there is nothing to warrant a leap from an image of a ship to the idea of human destiny”, Gabriele Dufour-Kowalska likewise dismissed similar explanations as a “pseudosystem whose foundations in vain would be sought in Friedrich’s oeuvre”; such a system “relies neither on Friedrich’s writings (except a handful of pointers concerning the symbolism of ‘Cross in the Mountains’), nor his paintings” and makes it difficult to discover the bond between the meaning and “the graphic content”, so “characteristic of the painterly symbol”<sup>11</sup>.

Is this criticism, however, relevant to *Ruins in the Giant Mountains*? Börsch-Supan’s interpretation seems to be supported by another very similar painting by Friedrich, *The Abbey in the Oakwood*, created in 1810 [fig. 3]. Both feature a landscape, shown as a number of separate visual bands, and a church wall with an ogival window along the vertical axis of the composition (according to the same scholar, *The Abbey in the Oakwood* also depicts the ruins of Eldena<sup>12</sup>). A funeral procession passing through the portal of the ruin and the misty background led Börsch-Supan to conclude that the work represents the clash between “this” and “the other” side (*Diesseits/Jenseits*), the “realm of measurable time and eternity” (*Die messbare Zeit/Ewigkeit*).<sup>13</sup> Because a comparison of the two paintings suggests that in the later work the path motif was eventually replaced by the funeral procession, its interpretation as a “path of life” nearing its end and the interpretation of the remote mountain range as “the other side” seems quite convincing. Ultimately, unlike Emmrich, Börsch-Supan interprets the ruins as symbols of what has passed. In *The Abbey in the Oakwood*, he claims, they represent Friedrich’s belief that the Middle Ages with their “ancient forms of religiosity (...) are now a thing of the past”, just like paganism, symbolized by the oaks that surround the church.<sup>14</sup> In *Ruins in the Giant Mountains*, on the other hand, the ruins are taken to allude to the artist’s childhood. All these meanings are retrieved based on facts wholly external to the painting, with no relation to how particular motifs and the landscape are depicted. As such, they can be viewed as an allegory in which the image remains transparent with respect to the meaning. An allegory diverts attention from

<sup>11</sup> G. Dufour-Kowalska, *Caspar David Friedrich. U źródeł wyobrażeń romantycznych*, tłum. M. Rostworowska, Kraków 2005, s. 57–58. Trzeba dodać, że nieprawdziwa jest informacja podana na okładce książki, iż jest ona „pierwszą w języku polskim” pracą poświęconą wyłącznie Friedrichowi; por. Żuchowski 1993, jak przyp. 10. Niezwykle krytyczna recenzja tej pracy autorstwa T.J. Żuchowskiego: „Modus” 7, 2006, s. 240–251.

<sup>12</sup> Obszernie na ten temat: F. Möbius, *Caspar David Friedrichs Gemälde „Abtei im Eichwald” und die Frühe Wirkungsgeschichte der Ruine Eldena bei Greifswald*, Berlin 1980.

<sup>13</sup> Börsch-Supan 2008, jak przyp. 7, s. 180, 184.

<sup>14</sup> Börsch-Supan, Jähmig 1993, jak przyp. 8, s. 229, 304.

<sup>11</sup> G. Dufour-Kowalska, *Caspar David Friedrich. U źródeł wyobrażeń romantycznych*, transl. M. Rostworowska, Kraków 2005, pp. 57–58. It is worth noting that the information on the cover which claims it to be “the first Polish-language” monograph devoted exclusively to Friedrich is untrue; cf. Żuchowski 1993, as in fn. 10. For a very critical review of this work by T.J. Żuchowski, see: “Modus” 7, 2006, pp. 240–251.

<sup>12</sup> More about the subject: F. Möbius, *Caspar David Friedrichs Gemälde „Abtei im Eichwald” und die Frühe Wirkungsgeschichte der Ruine Eldena bei Greifswald*, Berlin 1980.

<sup>13</sup> Börsch-Supan 2008, as in fn. 7, pp. 180, 184.

<sup>14</sup> Börsch-Supan, Jähmig 1993, as in fn. 8, pp. 229, 304.

the image to the idea; one thing is said or shown and another is meant.<sup>15</sup> The image is merely an index that points to the meaning or concept, but in no way determines them. This interpretation would be consistent with the views of the artist's contemporaries,<sup>16</sup> as well as some modern scholars.<sup>17</sup>

This would necessarily lead us to conclude that since Friedrich's works are allegorical rather than symbolic, the question of how his paintings *as images* can refer to metaphysical reality and whether they can retrieve that reality on their own cannot be answered. A closer reflection on this conundrum, however, admits a modicum of doubt: why should we assume that the mist and the mountains in *The Abbey in the Oakwood* and *Ruins in the Giant Mountains* stand for "the other side", if Goethe, for instance, interpreted the former as a "graveyard in the mist" (*ein Nebelkirchhof*),<sup>18</sup> and the mountains in the latter, despite all their remoteness, continue to belong to the same space as the ruins and the path in the foreground? This interpretation would also require us to subsume the ruins of the castle under the symbolism of "the other side", since they are shown behind the church ruins, and there are no grounds for doing so.

The shortcomings of Börsch-Supan's interpretation are avoided by Tadeusz Żuchowski. In his analysis, as a sign of the past, the ruins in Friedrich's painting symbolize the "transition from a civilization based on artificial law to a world based on natural law".<sup>19</sup> The symbolism of his works is said to derive from the quest of contemporary thinkers, poets, and artists to turn the "slowly decaying ruins of past religions" into a foundation for a universal faith, in which God would be "identified with nature, or better yet, would become nature as such".<sup>20</sup> This can lead us to suppose that the mountain range of *Ruins in the Giant Mountains*, located beyond the derelict

ku pojęciu, w alegorii mówi się, względnie pokazuje, co innego, a co innego ma się na myśli<sup>15</sup>. Obraz jedynie odsyła ku znaczeniu, pojęciu, idei, ale w żaden sposób o nich nie stanowi. Taka wykładnia jest zresztą zgodna zarówno z opiniami współczesnych malarza<sup>16</sup>, jak i z częścią dzisiejszych badań<sup>17</sup>.

Przyjmując taką wykładnię, trzeba by uznać, że malarstwo Friedricha, jako alegoryczne, nie zaś symboliczne, nie pozwala odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób obrazy *jako obrazy* mogłyby odsyłać do rzeczywistości metafizycznej, czy same z siebie mogłyby takie odniesienie wyłonić. Namysł nad tą kwestią w związku z obrazami niemieckiego malarza budzi wszelako wątpliwość: dlaczego mielibyśmy uznać, że mgła oraz góry na obrazach *Opactwo w dąbrowie* i *Ruiny w Karkonoszach* oznaczają „tamtą stronę”, skoro np. Goethe, oglądając pierwsze z dzieł, stwierdził: „cmentarz we mgle” (*ein Nebelkirchhof*)<sup>18</sup>, a góry na drugim, choć położone daleko, są elementem przestrzeni, do której należą i ruiny, i droga na pierwszym planie? Ponadto przy takiej interpretacji wypadałoby również uznać ruiny zamku za należące do symboliki „drugiej strony”, skoro znajdują się za ruinami kościoła, a nie ma po temu żadnych podstaw.

Niedostatków koncepcji Börsch-Supana unika Tadeusz Żuchowski. W jego interpretacji ruiny w malarstwie Friedricha, będące znakiem przeszłości, symbolizują „stan przejścia od cywilizacji uporządkowanej według praw sztucznych do świata o prawach naturalnych”<sup>19</sup>. Symbolika obrazów Friedricha zrodzić się miała z właściwego myślicielom, poetom i artystom jego pokolenia dążenia do stworzenia na „ruinach religii minionych, które stopniowo ulegają rozpadowi”, religii uniwersalnej, w której Bóg zostanie „utożsamiony w naturą, a właściwie stanie się naturą”<sup>20</sup>. Koncepcja ta skłania, by w przypadku *Ruiny w Karkonoszach* uznać pasmo górskie widoczne za ruinami opactwa, będącego „znakiem przeszłości” i sym-

<sup>15</sup> H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra symbol i święto*, transl. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993, p. 43.

<sup>16</sup> Ludwig Tieck remarked on both "allegorical and symbolic elements" in Friedrich's paintings and opined that his works aim to express "a specific emotion, a real outlook, a well-established thought and concept in consonance with the mood of sorrow and sublimity", L. Tieck, *Eine Sommerreise. Urania*, in: idem, *Schriften*, vol. 23, Berlin 1853, pp. 17, 18, after: Börsch-Supan, Jähniq 1993, as in fn. 8, p. 124.

<sup>17</sup> An allegorical interpretation of Friedrich's paintings: A.A. Kuzniar, *The Temporality of Landscape: Romantic Allegory and C.D. Friedrich*, "Studies in Romanticism" 28, 1989, vol. 1, pp. 69–93; Th. Noll, *Die Landschaftsmalerei von Caspar David Friedrich. Hysikotheologie, Wirkungaesthetik und Emblematik Voraussetzungen und Deutung*, München 2006, pp. 38–46.

<sup>18</sup> After: Börsch-Supan, Jähniq 1993, as in fn. 8, p. 163.

<sup>19</sup> Żuchowski 1993, as in fn. 10, p. 26.

<sup>20</sup> T.J. Żuchowski, *O pojmowaniu religii przez formację artystów niemieckich pierwszej dekady XIX wieku*, "Artium Quaestiones" 3, 1986, pp. 51, 56, 58.

<sup>15</sup> H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra symbol i święto*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 43.

<sup>16</sup> Ludwig Tieck, dostrzegając w obrazach Friedricha „to elementy alegoryczne, to symboliczne”, uznał jego twórczość za dążącą do wyrażenia „określonego uczucia, rzeczywistego poglądu, ustalonej myśli i pojęcia, tworzących jedność z nastrojem żalności i podniosłości”; L. Tieck, *Eine Sommerreise. Urania*, w: idem, *Schriften*, t. 23, Berlin 1853, s. 17, 18, za: Börsch-Supan, Jähniq 1993, jak przyp. 8, s. 124.

<sup>17</sup> Próba wyjaśnienia pejzaży Friedricha jako alegorycznych: A.A. Kuzniar, *The Temporality of Landscape: Romantic Allegory and C.D. Friedrich*, „Studies in Romanticism” 28, 1989, nr 1, s. 69–93; Th. Noll, *Die Landschaftsmalerei von Caspar David Friedrich. Hysikotheologie, Wirkungaesthetik und Emblematik Voraussetzungen und Deutung*, München 2006, s. 38–46.

<sup>18</sup> Za: Börsch-Supan, Jähniq 1993, jak przyp. 8, s. 163.

<sup>19</sup> Żuchowski 1993, jak przyp. 10, s. 26.

<sup>20</sup> T.J. Żuchowski, *O pojmowaniu religii przez formację artystów niemieckich pierwszej dekady XIX wieku*, „Artium Quaestiones” 3, 1986, s. 51, 56, 58.

bolem „przejścia”, nie za jakąś pozaziemską „drugą stronę”, jak chciał Börsch-Supan, ale za obszar natury tożsamej z Bogiem. Byłaby to zatem strefa zarówno należąca do realnej przestrzeni, jak i miejsce manifestacji transcendencji. Jednak interpretację tę, opracowaną na podstawie zewnętrznych wobec dzieł dyskursów<sup>21</sup>, pozwalają oddalić same dzieła.

Pejzaż na obrazie *Ruiny w Karkonoszach* tworzy po lewej stronie rozwijającą się ku stronie prawej wiązkę wąskich pasm. Należą do niej nie tylko pasma ciemnego lasu oraz jasnych gór, lecz również znajdujące się między nimi pasmo wzgórza, zwieńczone sylwetą ruin zamku, które rozciąga się aż do prawego brzegu obrazu. Pasma to nie tylko wypełnia przestrzeń między lasem a górami, ale także optycznie pośredniczy między nimi. Pejzaż tworzy spójną strukturę pasmową obejmującą zarówno plan pierwszy, jak i chmury, w której nie da się wyróżnić przeciwstawnych sobie części, tak by można było określić którąkolwiek z ruin jako symbol przejścia między dwiema odmiennymi rzeczywistościami.

Sens ruin wynika z czego innego. Kontur pasma z zamkiem rozwija się zgodnie z konturem gór. Jednak zaraz po wypiętrzeniu bryły warowni kontur wzgórza ulega załamaniu i „osunięciu”. Jednocześnie w obrębie masywu górskiego zaczyna się wykształcać struktura nawarstwiających się pasm, implikująca ruch ku przodowi prowadzący do zespolenia po prawej stronie obrazu gór z pasmami niższych wzgórz, lasu i w końcu ziemi. Góry nie ukierunkowują ku niebu, lecz wpisują się w porządek horyzontalny-ziemski. Ma tu miejsce charakterystyczne dla Friedricha „odwrócenie” funkcjonalnego znaczenia elementów i ich tradycyjnej symboliki<sup>22</sup>, niejedynie na tym obrazie. Wzgórze z zamkiem ukazuje zatem, że dążenie, które za miarę obiera realny świat – pasmo gór<sup>23</sup>, nie może ustanowić trwałej wartości i ulega unicestwieniu, czego dopowiedzeniem jest uschnięty korzeń znajdujący się dokładnie poniżej na pierwszym planie (jego kształt powtarza załamanie konturu wzgórza). Przeciwną zależność unaoczniają ruiny kościoła.

Tę ich obrazową funkcję opisał Michael Brötje, wychodząc od obserwacji, że horyzontalne pasma, w które ujęty został pejzaż, cechuje ściśle odniesienie do płaszczyzny obrazu (co uznał za właściwe dla malarstwa Friedricha w ogóle). Z jednej strony, pasma wydają się rozpościerać bez przeszkód poza granicami

abbey that represents the “sign of the past” and symbolizes “transition”, is not some otherworldly “other side”, as Börsch-Supan proposed, but rather a realm of nature identical to God. As such, it belongs to real space and at the same time serves as a site for the manifestation of transcendence. However, based on a discourse external to the paintings,<sup>21</sup> this interpretation is belied by the works themselves.

The landscape in *Ruins in the Giant Mountains* is a bundle of narrow bands unfolding from left to right. These include the dark forest and the bright mountains, but also the hill with castle ruins that separates them and extends all the way to the right edge of the painting. The hill fills up the space between the forest and the mountains, as well as optically mediates between them. The landscape thus forms a coherent structure that encompasses both the foreground and the clouds; no antithetical parts can be distinguished to warrant designating one ruin as a symbol of transition between two distinct realities.

The meaning of the ruins derives from elsewhere. The outline of the hill runs parallel to the outline of the mountain range. However, right after the bulge of the ruined fortress, its contour is suddenly refracted and “slides downwards”. At the same time, a structure of multilayered streaks emerges within the mountain range, which implies a forward motion that, towards the right, brings the mountains, the hills, the forest, and the ground together. The mountains do not point towards the sky but remain fixed within the horizontal and earthly order. What we see here is Friedrich’s characteristic “reversal” of the functional meaning and traditional symbolism of elements;<sup>22</sup> there are several more instances of this procedure in the painting. And thus, the hill with the castle is meant to show that any quest measuring itself against the real world, the mountain range,<sup>23</sup> is bound to fail and be annihilated, as represented by the withered root shown directly below in the foreground (its shape mimicking the sharp bend in the outline of the hill). The church ruins visualize the opposite relationship.

Their specific function was described by Michael Brötje. Brötje’s point of departure was to observe that the horizontal bands of the landscape are strictly re-

<sup>21</sup> Ibidem, s. 57 nn., chodzi zwłaszcza o pisma Wilhelma Heinricha Wackenrodera, Ludwiga Tiecka i Novalisa („Ruiny są matką tych rozkwitających dzieci”; Novalis, *Heinrich von Osterdingen*, w: idem, *Werke und Briefe*, Leipzig 1942, s. 273).

<sup>22</sup> M. Brötje, *Die Gestaltung der Landschaft im Werk C.D. Friedrichs und in der Holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, „Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen” 19, 1974, s. 57.

<sup>23</sup> Analogiczną relację Friedrich ukazał na obrazie *Trumna na świeżym grobie* (ok. 1805–1807), na którym trumna przypomina zarys odległego wzniesienia górskiego.

<sup>21</sup> Ibidem, p. 57ff, especially the writings of Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck, and Novalis (“Ruins are the mother of these blossoming children”; Novalis, *Heinrich von Osterdingen*, in: idem, *Werke und Briefe*, Leipzig 1942, p. 273).

<sup>22</sup> M. Brötje, *Die Gestaltung der Landschaft im Werk C.D. Friedrichs und in der Holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, „Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen” 19, 1974, p. 57.

<sup>23</sup> A similar relationship can be observed in Friedrich’s *Coffin on a Fresh Grave* (ca. 1805–1807), where the coffin resembles the outline of a remote mountain range.



lated to the plane of the painting (which he considers to be a typical feature of Friedrich's entire oeuvre). On the one hand, the bands seem to extend freely beyond the frame, on the other, however, their distinct, regular sharpening make "the areas of proximity and distance appear equivalent, nearly interchangeable, in their phenomenal relationship to the plane of the painting".<sup>24</sup> The visual importance of the band pattern also derives from the fact that it includes the path in the foreground. The observation of Emmrich and Börsch-Supan, who remarked that it guides the viewer's gaze from the lower edge up towards the peasant hut, do not properly describe its optical features.<sup>25</sup> Importantly, along most of its course, the path is inscribed into a planar wedge that encompasses the withered tree and runs towards the right, and by that virtue, it forms part of the foreground band which, like the forest and the mountains, stretches from the left towards the right side of the painting. Further on, the path winds towards the right, cutting through a bright expanse of the ground that mirrors the contour of the mountains above. The motif thus serves as another instance of Friedrich's functional "reversal" of the meaning of the elements that divide space.<sup>26</sup> It must be noted that the peasant hut is also inscribed into the band pattern through its form and color.

The ruins of the church, however, show a certain degree of duality: on the one hand, their two parts, "a continuum parallel to the plane",<sup>27</sup> participate in the left-to-right course of the planar bands, on the other, they seem somewhat independent from the mountain range. According to Brötje, this is not because of their central position, as Emmrich would have it, but because their left side takes on the form of a reclining rectangle. The artist achieved the effect by stretching the ruins along the horizontal axis (in other paintings, he would lengthen them vertically<sup>28</sup>) and partly hiding them behind the forest. In order not to disrupt the emphatic quality of the shape, he also lowered the corresponding section of the mountain range in the background. The rectangular form makes the wall lose its vertical appearance despite the window in the middle; the latter does not direct the viewer's gaze upwards, as Börsch-Supan would have it, but rather towards the upper edge of the wall that

obrazu, z drugiej jednak, ze względu na ich wyraziste, równomiernie wyostrzenie, „obszary bliskości i dali przedstawiają się jako równorzędne, wręcz wymienne w ich zjawiskowym stosunku do płaszczyzny obrazu”<sup>24</sup>. Ranga wizualna układu pasmowego wynika również z podporządkowania mu drogi na pierwszym planie. Obserwacje Emmrich i Börsch-Supana, że droga ta wiedzie spojrzenie widza od dolnego brzegu obrazu ku chłopskiej chacie, nie opisują jej optycznych właściwości<sup>25</sup>. Jest ona bowiem w znacznej swej części wpisana w płaszczyznowy klin obejmujący uszłte drzewo i skierowany na prawo, a poprzez ten klin – w pierwszoplanowe pasmo, które, podobnie jak las i góry, rozciąga się od lewej do prawej krawędzi obrazu. Dalej zaś droga biegnie na prawo przez jaśniejszy obszar ziemi, uformowany analogicznie do konturu odcinka gór znajdującego się powyżej. Zatem również w przypadku tego motywu dochodzi do wspomnianego wyżej, częstego w twórczości Friedricha, funkcjonalnego „odwrócenia” znaczenia elementów wyznaczających podziały przestrzenne<sup>26</sup>. Trzeba dodać, że również chłopska chata, zespolona formalnie i kolorystycznie z lasem, jest wpisana w układ pasmowy.

Ruiny kościoła natomiast ukazują dwoistość: obie ich części, „widziane jako ciąg równoległy do płaszczyzny”<sup>27</sup>, z jednej strony uczestniczą w przebiegu płaszczyznowych pasm z lewa na prawo, z drugiej, zyskują na niezależności względem górskiego łańcucha, przy czym, według Brötje, nie rozstrzyga o tym, jak chciała Emmrich, położenie ruin na środku krajobrazowych pasm. Wynika to, po pierwsze, z nadania lewej części ruin Eldeny formy spoczywającego prostokąta (co artysta uzyskał, rozciągając horyzontalnie jej proporcje – na innych obrazach je wydłużał<sup>28</sup> – oraz częściowo przesłaniając ją pasmem lasu). Aby nie zakłócać dobitności uzyskanego kształtu, obniżył na jego wysokości pasmo wzgórza w głębi. Prostokątna forma ściany skutkuje tym, że mimo okna na jej środku nie ma ona charakteru wertykalnego. Okno nie wiedzie spojrzenia ku górze, jak chce Börsch-Supan, lecz ku ograniczającej je górnej krawędzi ściany (spojrzenie nie zwraca się ku górom i niebu za pośrednictwem okna także dlatego, że okno jest na to po prostu zbyt małe). Ściana ma charakter dośrodkowy – jej forma jest postrzegana w „ruchu” od zewnętrznych krawędzi

<sup>24</sup> Brötje 1974, jak przyp. 22, s. 58.

<sup>25</sup> Emmrich 1964, jak przyp. 4, s. 116; Börsch-Supan 2008, jak przyp. 7, s. 40.

<sup>26</sup> Brötje 1974, jak przyp. 22, s. 57. Bardzo zbliżony zabieg wpisania drogi biegnącej w głąb w strukturę pasmową malarz przeprowadził na obrazie *Pejzaż czeski z Milešovką* (niem. Milleschauer) z 1808 roku, Drezno, Staatliche Kunstsammlungen, Galerie Neue Meister.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 58.

<sup>28</sup> Börsch-Supan, Jähnig 1993, jak przyp. 8, s. 276. Na obrazie *Zima* z 1803 roku i na jego replice z 1826; Möbius 1980, jak przyp. 12.

<sup>24</sup> Brötje 1974, as in fn. 22, p. 58.

<sup>25</sup> Emmrich 1964, as in fn. 4, p. 116; Börsch-Supan 2008, as in fn. 7, p. 40.

<sup>26</sup> Brötje 1974, as in fn. 22, p. 57. A similar conceit whereby a road winding upwards is inscribed into a band structure can be seen in Friedrich's *The Bohemian Landscape with Mount of Milleschauer* of 1808, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Galerie Neue Meister.

<sup>27</sup> Ibidem, p. 58.

<sup>28</sup> Börsch-Supan, Jähnig 1993, as in fn. 8, p. 276. In *Winter of 1803 and its 1826 replica*; Möbius 1980, as in fn. 12.

ściany do krawędzi okna. Dośrodkowość ta przekłada się na niezależność ruin od całej, biegnącej z lewa na prawo struktury pasm: tak od pasm ziemi i lasu, jak gór i nieba. Po drugie, niezależność ruin względem górskiego łańcucha bierze się z ich „zakotwiczenia w centrum obrazu”. Zarówno forma leżącego prostokąta, jak i wspomniane umiejscowienie ruin odnoszą je optycznie do kształtu obrazowej płaszczyzny.

Odniesienie to rozstrzyga o symbolicznej funkcji ruin. Przedmiot nie może bowiem ustanawiać znaczenia symbolicznego z siebie samego, nie może być symbolem na mocy swych własnych wartości zjawiskowych. Las nie może symbolizować granicy życia tylko dlatego, że jest ciemny, a góry i mgła – „drugiej strony” tylko dlatego, że te pierwsze są rozświetlone i usytuowane za lasem, a ta druga – nieprzejrzysta. Z pewnością do takiej egzegezy poszczególnych motywów pejzażowych nie upoważnia opinia Fridricha, że „pejzaż zamglony wydaje się bardziej rozległy, ożywia wyobraźnię i rozbudza uwagę, podobnie jak widok zasłoniętej welonem dziewczyny”<sup>29</sup>, a wzmianka o obliczu dziewczęcym dowodzi, że nie ma tu również żadnego odniesienia do tego, co niewidzialne, idealne, transcendentne (Trzeba też zapytać: czy traktowanie skrywającej przed wzrokiem mgły jako symbolu transcendencji nie oznacza utożsamienia tej ostatniej z tym, co niewidoczne, jedynie w sposób względny i przejściowy, a zatem trywializacji nie tylko tego pojęcia, ale także obrazu jako formuły symbolicznej?). Rozpoznanie znaczenia „symbolicznego” na podstawie cech zmysłowych motywu jest dopisaniem mu treści, która nie może być z niego wywiedziona i pozostaje nieugruntowanym w oglądzie obrazu dyskursywnym uzupełnieniem. Ów brak ugruntowania prowadzi do całkowitej dowolności w ustalaniu symboliki dzieł.

Przedmiot może być uznany za symbol, po pierwsze, dopiero jako składnik strukturalnych związków wewnątrzobrazowych, w których ma udział, ponieważ to dzięki nim obraz zyskuje będącą warunkiem konstytucji symbolu konieczność<sup>30</sup>, wyrażaną w niemożliwości skorygowania struktury bez utraty jej spójności i specyfiki, a tym bardziej w niemożliwości jej podmiany, na co pozwala zwyczajny znak. Po drugie, przedmiot może być uznany za symbol dopiero wtedy, kiedy znaczenie symboliczne zostaje wydobyte jako przeżyciowa treść dla oka, co dzieje się za sprawą struktury obrazu. Po trzecie – kiedy poprzez swój konkretny widoczny zmysłowy kształt ma udział w takich oglądowych wartościach, które nie są dane dokładnie wraz z tym zmysłowym kształtem i z którego nie mogą być wyprowadzone – może stać się symbolem jedynie w porównaniu z istotowym „innym”<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> Podają za: Dufour-Kowalska 2005, jak przyp. 11, s. 59.

<sup>30</sup> Por. Tillich 1991, jak przyp. 2, s. 148.

<sup>31</sup> Brötje 1974, jak przyp. 22, s. 43, 48.

frames it. (Another reason that the gaze does not turn up towards the sky and the mountains is that the window is simply too small.) The wall appears centripetal and its form is perceived as if “in motion” from the external edges of the wall to the edge of the window. This centripetal character translates into its independence from the whole band pattern that runs from the left to the right, from the layers of the earth and forest, as well as from the mountains and the sky. Secondly, the independence also derives from the “anchoring” of the ruins “in the center of the painting”. Both their position and their lopsided rectangular form optically relate the ruins to the shape of the pictorial plane.

The above conceit determines their symbolic function. An object cannot establish its own symbolism; it cannot be symbolic merely by virtue of its sensory properties. The forest cannot represent the end of life just because it is dark; the mountain range and the mist cannot stand for “the other side” just because the latter is oblique and the former, far off beyond the forest, shimmers with light. Certainly, Friedrich himself does nothing to warrant such interpretations when he says that “a misty landscape seems more vast, enlivens the imagination and stimulates attention, just like the sight of a veiled maiden”;<sup>29</sup> the very mention of a girl’s face shows no allusion is being made to the invisible, ideal, or transcendent realm. (If, however, the elusive mist is treated as a symbol of transcendence, it is worth asking whether it does not become invisible only in a relative and temporary way, which would trivialize not only the concept itself but also the idea of the image as a symbolic formula). To reconstruct “symbolism” on the basis of sensory properties is to add on meanings that cannot be derived from the motif as such; such meanings remain a discursive appendage without any rooting in the visual study of the painting. This leads to complete arbitrariness in establishing the symbolism of artworks.

An object becomes a symbol, firstly, by virtue of the structural relationships that it establishes with other elements in the painting; these endow it with the force of necessity that preconditions all symbolism:<sup>30</sup> it is impossible to correct, let alone replace, a given structure without affecting its nature and coherence, as would be the case with a common sign. Secondly, it becomes a symbol only insofar as the structure of the painting helps isolate symbolic meaning as experiential content for the eye. And thirdly, symbolism can only emerge when the concrete visual shape of the object participates in properties that are not given directly by its sensory form and cannot be derived

<sup>29</sup> After: Dufour-Kowalska 2005, as in fn. 11, p. 59.

<sup>30</sup> Cf. Tillich 1991, as in fn. 2, p. 148.

from it; an object is a symbol only in comparison with its essential "other".<sup>31</sup>

Because the perceptual process directly relates the shape of the ruins in *Ruins in the Giant Mountains* to the shape of the pictorial plane, these can be compared to what is essentially "other" to them and the entire representation.<sup>32</sup> The plane of the painting cannot be reduced to its role as a material substrate. During the perception of a work, the plane is present both in the depicted world and beyond it; it permeates it but cannot be reduced to its dimension. It contains whatever is depicted and, at the same time, *transcends* it as something *otherworldly*. In relation to what constitutes the theme of the painting (portrait, battle scene, landscape, etc.), the plane plays the role of the *all-encompassing* (*das Umgreifende*). Its apparent superordinate status with respect to representation and its character as something more than the whole visible world confer upon it the rank of a perceptual synonym of the absolute. The plane is "the other" because, compared to the fragmentary landscape, it appears as whole, closed, absolutely opposed to the pictorial elements in relation to which it constitutes "the other side".<sup>33</sup>

The reference of the depicted world to the plane of the painting, according to Brötje, also provides the only rationale for talking of infinity in Friedrich's oeuvre. The German scholar strictly rejects any interpretations that would trace Friedrich's ability to inspire a sensation of the infinite to the way in which his landscapes always seem to extend beyond the frame of the painting. He points out that the essence of "infinity" needs to be understood as absolutely opposed to any finitude; the defining feature of the infinite is that it can never overlap with the finite. The extension of the landscape beyond the frame of the painting merely projects a greater distance; the distance, however, remains measurable and thus, finite. If, for obvious reasons, the painting does not illustrate that expansion, that does not mean that infinity becomes a feature of the landscape. If we think of infinity, Brötje suggests, and stretch our imagination to visualize it, we are bound to fail, as every visualization can be achieved only through elements that in themselves are finite. Therefore, the implied extension of the landscape beyond the frame reveals its non-infinite nature, since any reality whose fragment can be depicted is by definition not infinite. Infinity cannot be a palpable "site", accessed once the boundaries

<sup>31</sup> Brötje 1974, as in fn. 22, pp. 43, 48.

<sup>32</sup> Ibidem, p. 58.

<sup>33</sup> Cf. M. Brötje, *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1990. Brötje's theory is discussed in: M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Poznań 2009, pp. 580–621.

Ukształtowanie ruin na obrazie *Ruiny w Karkonoszach* w taki sposób, że są w procesie oglądu odnoszone do kształtu płaszczyzny, jest wprowadzeniem sposobu ich jawienia się w stan porównywalności z tym, co wobec nich i całego świata przedstawionego pozostaje istotowo „inne”<sup>32</sup>. Płaszczyzna obrazu stanowi niezbywalną wartość, której znaczenie nie daje się zamknąć w funkcji materialnego podłoża, służącego np. stwarzaniu iluzji świata przedstawionego. Podczas percepcji obrazu płaszczyzna jest obecna zarówno w świecie przedstawionym, jak i poza nim, przenika go, nie dając się jednak sprowadzić do jego wymiaru. Zawiera w sobie to, co przedstawione, i zarazem *transcenduje* poza ukazany świat jako to, co *pozaświatowe*. W stosunku do tego, co na obrazie stanowi o temacie (portret, scena bitewna, pejzaż itp.), pełni rolę *wszechogarniającego* (*das Umgreifende*). Jej doświadczana w oglądzie nadrzędność wobec przedstawienia, bycie czymś więcej niż cały widzialny świat, nadaje jej rangę oglądowego synonimu instancji absolutnej. Płaszczyzna jest „inny”, gdyż w porównaniu z fragmentarycznym pejzażem jest tym, co całościowe, zamknięte, absolutnie temu pejzażowi przeciwstawne, jest względem niego „drugą stroną”<sup>33</sup>.

Odniesienie elementów świata przedstawionego do płaszczyzny obrazu stanowi – zdaniem Brötje – również jedyne uzasadnienie podjęcia kwestii nieskończoności w twórczości Friedricha. Niemiecki badacz przeciwstawia się przypisywaniu dziełom malarza zdolności wyobrażania nieskończoności poprzez zawartą w nich sugestię rozpościerania się pejzażu poza krawędzie obrazu. Wskazuje, że „nieskończoność” musi być rozumiana jako taka wartość, której istota ustala się w absolutnym przeciwieństwie do każdej skończoności – cechą nieskończonego jest to, że nie może się ono pokrywać ze skończonymi wielkościami. Implikowane rozpostarcie pejzażu poza ramy obrazu jest projekcją jedynie jeszcze większej odległości, która pozostaje mierzalna, a zatem skończona. Jeżeli obraz malarski z oczywistych powodów nie przedstawia tego rozpostarcia, nie oznacza to, że cechą ukazanego fragmentu pejzażu staje się nieskończoność. Jeśli pomyślimy nieskończoność – proponuje autor – i zarazem podejmiemy siłą naszej wyobraźni próbę jej przedstawienia, to okaże się to niemożliwe, gdyż każde przedstawienie może się dokonać wyłącznie za pomocą skończonych wielkości. Implikowane rozciągnięcie poza ramy obrazu, jako potencjalnie możliwe do przedstawienia, ujawnia zatem jego nie-nieskończoność, gdyż rzeczywistość, której fragment jest przedstawiony na obrazie, nie jest tym, co nieskończone.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 58.

<sup>33</sup> Por. M. Brötje, *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1990. Omówienie koncepcji Brötje: M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Poznań 2009, s. 580–621.





2. Caspar David Friedrich, *Ruiny klasztoru Eldena koto Greifswaldu*, ok. 1825, olej na płótnie, 35×49 cm, Staatliche Museen zu Berlin. Alte Nationalgalerie, Berlin

2. Caspar David Friedrich, *Ruins of Eldena Monastery near Greifswald*, ca. 1825, oil on canvas, 35×49 cm, Staatliche Museen zu Berlin. Alte Nationalgalerie, Berlin

Nieskończoność nie może być jakimś uchwytym „miejscem”, które jest gdzieś osiągane po przekroczeniu granic obrazu. Jako taka nieskończoność byłaby określona przez proces ustawicznej kontynuacji, dalszego rozpowszechniania, przez co jej status pozostawałby względny: raz taka, a za chwilę jeszcze większa. Nieskończoność jednak nie jest wartością, która da się pomyśleć jako pomniejszona lub powiększona. Jeśli zatem ma być ona doświadczana w obrazach, to może się to stać jedynie przez odniesienie świata przedstawionego do jakiejś wartości oglądowej, która będzie przez obraz sama w sobie wykazywana jako absolutna, przeciwstawna zawartości treściowej i przedmiotowej skończoności. Tą wartością jest w dziele malarskim płaszczyzna obrazu – jedynie wobec niej adekwatne pozostaje określenie *nieskończoność przestrzeni*<sup>34</sup>.

Ruiny, jako zniszczona architektura, tematyzują (a nie symbolizują) skończoność. Symboliczny wymiar tego motywu w *Ruinach w Karkonoszach* rodzi się z jego odniesienia do „innego”, które jest tej skończoności przeciwieństwem. Odniesienie to sprawia, że ruiny nie mogą więcej wejść w żadne wiążące przyporządkowanie do otaczającego pejzażu i pełnić w nim dzielącą go

of the painting are crossed. As such, it would be defined by the process of constant continuation, an ever further expansion, and would thus be relative: first smaller, then larger. Infinity, however, cannot be diminished or increased. To be experienced in a painting, it must be suggested by the reference of the depicted world to some perceptual value that the painting itself identifies as absolute, entirely opposed to its objective content and finite object. In the painting, this is the role of the plane, the only element to which the term *infinity of space* can properly be applied.<sup>34</sup>

As destroyed architecture, the ruins serve to illustrate (rather than symbolize) finitude. The symbolic dimension of this motif in *Ruins in the Giant Mountains* derives from its reference to “the other” that acts as its opposite pole. The reference makes it impossible for the ruins to enter into any binding relationship with the surrounding landscape and play a dividing or centering role within it. The infinity of space cannot and does not change in time. For this reason, the landscape and the ruins are experienced as symbols of different relations to the

<sup>34</sup> Brötje 1974, jak przyp. 22, s. 48–49.

<sup>34</sup> Brötje 1974, as in fn. 22, pp. 48–49.



temporal dimension. The uninterrupted stretches of landscape symbolize time that is at once never-ending and finite, i.e. time (*niemals endenden endlichen Zeit*) that plays itself out “in” timelessness, but always remains in conflict with it. The closed surface of the ruins, in contrast, symbolizes the passage of finite time into timelessness.<sup>35</sup> The building acquires this specific semantic dimension precisely as it loses its previous function.

To take Brötje’s interpretation a step further, it should be noted that the dynamics of the landscape is also reflected in the layout of figural elements. Two men and a dog stand in front of the hut. The dog belongs to the same band as the path; the men are partially contained in the outline of the hut and highlighted against the bright window wall. The wall is connected to a line of lower walls that stretch out on both sides and heighten the impression that the hut is clinging to the ground. At the same time, it mirrors the pattern observed above between the two protruding parts of the ruined abbey. On the right, we see an element that serves as a counterpoint to the castle ruins further up the hill; it is equally vertical and reaches up to the same height in the visual field, establishing a new relationship with the surrounding space. The viewer’s gaze is drawn into the interplay between the ruins and the hut: on the one hand, it is attracted by the dark window that “embraces” one of the men, symbolizing the possibility of life being extinguished, on the other, by the shape between the ruins, transparent with respect to the landscape, immaterial, independent of the mountain range beyond, and opening upwards. The viewer perceives human existence as stretched between two opposing points of reference: earth, time, and death on the one hand, and invisible infinity on the other.

The ambivalence of human life related both to its finitude and its openness to infinity was also rendered through an image of church ruins in earlier paintings: *Ruins of Eldena Monastery near Greifswald* of 1824–1825 [fig. 2] and the previously mentioned *The Abbey in the Oakwood* [fig. 3].

The first painting depicts church ruins enclosed between the foreground with a motif of withered branches and a line of trees in the background. The concave shape of the former, and the upper, semicircular contour of the latter create an elliptical form that contains a three-segment ruin sur-

řádź centrującej funkcji. Nieskończoność przestrzeni nie podlega żadnej przemianie w czasie. Dlatego też krajobraz i ruiny są doświadczane jako symbole różnego stosunku do czasu. Nieprzerwanie biegnące pasma krajobrazu są symbolami nigdy się niekończącego, ale zarazem skończonego, czyli przemijającego czasu (*niemals endenden endlichen Zeit*), który wprawdzie realizuje się „w” beczasowości, lecz znajdując się z nią w sporze. Natomiast zamknięta powierzchnia ruin przeciwnie – jest symbolem przeprowadzenia skończonego czasu w beczasowość<sup>35</sup>. Ten wymiar semantyczny ruiny zyskują właśnie wraz z utratą przez budowlę jej dotychczasowych funkcji.

Rozszerzając interpretację Brötjego, wypada zauważyć, że dynamikę części pejzażowej odzwierciedla także układ figuralny. Przed chatą i na wprost ruin stoją dwaj mężczyźni, a obok nich siedzi pies. Zwierzę przynależy do pasma drogi, natomiast sylwetki ludzkie są częściowo objęte kształtem chaty i wyodrębnione przez wpisanie ich w wykrój jasnej ściany z oknem. Ściana ta łączy się z rozpostartym na boki wąskim pasmem niskich ścian, co wzmaga wrażenie przywierania chaty do ziemi. Zarazem tworzy ona lustrzaną analogię do wykroju powstałego powyżej, między obiema wypiętrzonymi częściami ruin opactwa. Od prawej wykroj ten wyznacza część będąca kontrapunktem do ruin zamku – równie wertykalna, sięga tej samej co tamta wysokości w polu obrazowym, ustanawiając nową relację względem otaczającej przestrzeni. Spojrzenie widza jest wprowadzone w ruch między chatą a ruinami kościoła: z jednej strony jest przyciągane przez ciemne okno w chacie, które „obejmuje” jednego z mężczyzn, prezentując się jako znak możliwości wygaszenia życia, z drugiej – przez tworzoną za sprawą wykroju między ruinami wartość transparentną wobec pejzażu, niematerialną, a zarazem niezależną od rozciągającego się w głębi pasma gór i otwartą ku górze. Widz postrzega rozpięcie ludzkiej egzystencji – uwewnętrznione w procesie percepcji – między dwoma przeciwstawnymi odniesieniami: do ziemi, czasu i śmierci, a zarazem do niewidzialnej nieskończoności.

W analogiczny sposób ambiwalencja ludzkiego życia, wynikająca z jego skończoności, jak i otwarcia na nieskończoność, została z pomocą ruin kościoła wyrażona we wcześniejszych obrazach: *Ruiny klasztoru Eldena koło Greifswaldu* z lat 1824–1825 [il. 2] oraz na wspomnianym *Opactwie w dąbrowie* [il. 3].

Pierwszy z nich ukazuje ruiny wpisane w dwa pasma – pasmo pierwszego planu z motywem uschłych gałęzi oraz pasmo drzew w głębi. Wklęsłość pierwszego

<sup>35</sup> Ibidem, p. 58. It is difficult not to agree with the conclusion that Brötje “does not treat the space of the paintings, nor the paintings as such in terms of symbolism, but only as perceptual objects, focusing on their structure rather than meaning”, cf. E. Rzucidło, *Caspar David Friedrich und Wahrnehmung. Von der Rückenfigur zum Landschaftsbild*, Münster 1998, p. 205.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 58. Nie sposób zgodzić się z wnioskiem, że Brötje „nie traktuje przestrzeni obrazów ani samych obrazów symbolicznie, lecz jedynie jako przedmioty postrzeżenia, koncentrując się na ich strukturze, a nie na znaczeniach”, por. E. Rzucidło, *Caspar David Friedrich und Wahrnehmung. Von der Rückenfigur zum Landschaftsbild*, Münster 1998, s. 205.



3. Caspar David Friedrich, *Opactwo w dąbrowie*, 1809–1810, olej na płótnie, 110,4×171 cm, Staatliche Museen zu Berlin. Alte Nationalgalerie, Berlin (stan po konserwacji)

3. Caspar David Friedrich, *The Abbey in the Oakwood*, 1809–1810, oil on canvas, 110,4×171 cm, Staatliche Museen zu Berlin. Alte Nationalgalerie, Berlin (after restoration)

pasma oraz górny, półkolisty kontur drugiego tworzą eliptyczny kształt, w którym zawierają się trójsegmentowe ruiny otaczające chatę i dwie postaci. Spośród licznych otworów w chacie wyróżnione zostało ciemne wejście do domostwa – poprzez umieszczenie go na pionowej osi obrazu i w polu okna środkowej części ruiny zamurowanym do czterech piątych wysokości. „Otwierana” u dołu ciemność (drzwi) tworzy biegun względem jasności nieba widocznego w najwyższej partii okna, w której widać jeszcze część gałęzi drzew otaczających ruinę. Okno nie otwiera się na żadną „drugą stronę” znajdującą się gdzieś poza ruiną. Funkcja obrazowa drzwi u dołu i okna u góry polega na akcentowaniu pionowego przemurowania, które koresponduje optycznie z pionowymi elementami ruiny po obu stronach kompozycji. Wraz z tymi elementami ruina oddziałuje jako forma, która przenosi spojrzenie widza do granic obrazu, instancji nieprzekraczalnego, co znajduje potwierdzenie w analogicznym do tryptyku ołtarzowego ukształtowaniu ruiny. Omówiony wyżej obraz *Ruiny w Karkonoszach* jawi się względem tego dzieła jako kompozycja uzupełniona o pasmo gór w głębi. Czy należy stąd wnioskować, że malarz uzyskał dzięki temu wyobrażenie „drugiej strony”? Przeciwnie – oba obrazy pokazują, że był on zdolny sugerować jej istnienie całkowicie innymi środkami artystycznymi.

rounding a hut and two human figures. One of the many openings in the hut is placed along the vertical axis of the painting and in the same vertical line as the almost completely built-up window in the center of the ruin: it is the dark entrance to the household. The darkness (of the door) that “opens” at the bottom acts as a counterpoint to the brightness of the sky and several tree branches glimpsed through the upper part of the window. The window does not open onto any “other side” stretching beyond the ruin. The visual function of the door below and the window above is to stress the verticality of the construction, which optically corresponds to the vertical elements of the ruin on both sides of the composition. As such, the ruins direct the gaze of the viewer to the edges of the painting, to the impassable boundary, all the more so because they are shaped like an altar triptych. In comparison with this painting, *Ruins in the Giant Mountains* seem supplemented with the mountain range in the background. Is this enough to warrant the conclusion that the painter meant it as a visual reflection of the “other side”? Nothing could be further from the truth. Both paintings show that he was able to suggest its presence with artistic means of quite another kind.

*Ruins of Eldena Monastery near Greifswald* use some of the solutions employed in *The Abbey in the Oakwood*, painted during Friedrich's stay in Greifswald and Neubrandenburg between April and July 1809. The restoration of the painting in 2013–2015 has allowed scholars to return to its interpretation.

A newly dug grave can be seen in the foreground, with a funeral procession behind it. Clad in dark frocks, Capuchin friars pass through a church portal with an inbuilt crucifix. Are they leaving a “defunct church”, now a graveyard, and passing on through to the “other side” of the crucifix, thus participating in an “amazing transformation” that leads to the “magical rebirth” of a “new church” built of “mist and air”?<sup>36</sup> Even before the painting was restored, it was easy to see that the friars are passing through a fragmentary facade, leaving behind the *profane* and entering *the sacred*,<sup>37</sup> and are headed towards the choir wall, as confirmed by the underlying sketch revealed by infrared photographs [fig. 4]. (Architecture composed of similar elements could also be observed in a destroyed painting of 1819, *Monastery Graveyard in the Snow*). Once the painting was cleaned, these shapes became even more conspicuous. It is also possible to discern a podium with an altar and two lit candles, and a human figure, but these are much less pronounced, which affects their semantics. Even on their own, these elements are already enough to suggest that no passage “to the other side” is taking place here, and this intuition is confirmed by other components of the painting.

Just as in many other works, the landscape in *The Abbey in the Oakwood* is depicted in several bands that seem to extend beyond the frame of the painting, and through their accumulation send the gaze back to the pictorial plane. The land at the bottom and the mist above optically interpenetrate each other; they are both brown in color, completely cover up the horizon, and a mirror game plays out between their contours: the convex bend of the ground corresponds to the concave bend of the mist. At the same time, the latter outlines the almond shape of the luminous pink and gray expanse of the sky. This impression is further intensified as the contour of the mist finds its optical complement in the dark-colored band spreading out in an arch along the upper edge of the painting. The whole structure suggests that the mist belongs neither to the sky, nor to the ground, and, as a consequence, there seems to be no clear separation between the earth and the sky,

<sup>36</sup> Żuchowski 1991, as in fn. 14, p. 23

<sup>37</sup> Por. W. Bałus, *Osiagalne-nieosiagalne. O topografii symbolicznej obrazów z motywem krzyża w twórczości Caspara Davida Friedricha*, in: *Miejsca rzeczywiste*, ed. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 1999, p. 115.

Obraz *Ruiny klasztoru Eldena koło Greifswaldu* stanowi adaptację niektórych rozwiązań zastosowanych w *Opactwie w dąbrowie*, namalowanym podczas pobytu Friedricha w Greifswaldzie i Neubrandenburgu między kwietniem a lipcem 1809 roku. Przeprowadzona w latach 2013–2015 konserwacja obrazu pozwala na nowo podjąć jego interpretację.

Na pierwszym planie ukazany został wykopany grób. Za nim kroczy kondukt pogrzebowy, którego uczestnicy, odziani w ciemne habity kapucyni, przechodzą przez kościelny portal, w który wbudowany jest krucyfiks. Czy mnisi opuszczają „nieistniejący kościół”, na miejscu którego znajduje się cmentarz, i przechodzą na „drugą stronę” krucyfiks, uczestnicząc w „niezwykłej przemianie”, prowadzącej do „magicznego odrodzenia” i „nowego kościoła” powstającego „z mgły i powietrza”?<sup>36</sup> Nawet na obrazie przed konserwacją można było dostrzec, że mnisi przechodzą przez portal zachowanej w niewielkim fragmencie fasady, wkraczając ze sfery *profanum* do sfery *sacrum*<sup>37</sup>, i kierują się ku ścianie chórowej, a potwierdził to rysunek widoczny na zdjęciach wykonanych w podczerwieni [il. 4] (architekturę złożoną z analogicznych części malarz przedstawił na niezachowanym obrazie *Cmentarz klasztorny w śniegu* z 1819 roku). Oczyszczenie obrazu wydobyło na powrót obecność tych kształtów w warstwie malarskiej. Również widoczne na wspomnianym rysunku, umieszczone w chórze kościoła podwyższenie z ołtarzem i dwiema ustawionymi na nim, palącymi się świecami oraz stojąca przy ołtarzu postać dają się dostrzec na obrazie, choć znacznie słabiej, co nie pozostaje bez wpływu na ich semantykę. Już te wszystkie elementy pozwalają stwierdzić, że nie zostało tu wyobrażone żadne przejście na „drugą stronę” poza kościół, a potwierdzają je inne komponenty obrazowej struktury.

Podobnie jak na wielu innych obrazach malarza pejzaż został ujęty w formie pasm, zarówno tworzących sugestię rozciągania się poza pole obrazowe, jak i poprzez swoje spiętrzenie odnoszących się do płaszczyzny obrazu. Dolne pasmo ziemi przenika się optycznie z rozciągającym się powyżej pasmem mgły. Decyduje o tym ich brązowa kolorystyka, całkowite przesłonięcie horyzontu oraz lustrzana gra konturów obu pasm: wypukłemu konturowi ziemi odpowiada wklęsły, górny kontur mgły. Jednocześnie ten ostatni wyznacza migdałowaty kształt świetlistego, szaroróżowego pasma nieba. Przyczynia się do tego optyczne dopełnienie konturu mgły przez ciemne pasmo rozciągnięte po łuku wzdłuż górnego brzegu obrazu. Istotą wywołanego doświadczenia całości struktury

<sup>36</sup> Żuchowski 1991, jak przyp. 14, s. 23

<sup>37</sup> Por. W. Bałus, *Osiagalne-nieosiagalne. O topografii symbolicznej obrazów z motywem krzyża w twórczości Caspara Davida Friedricha*, w: *Miejsca rzeczywiste*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 1999, s. 115.



4. Zdjęcie obrazu *Opactwo w dąbrowie* Caspara Davida Friedricha wykonane w podczerwieni, fragment, fot. Ch. Schmidt, Staatliche Museen zu Berlin

4. An infrared photograph of *The Abbey in the Oakwood* by Caspar David Friedrich, detail, photo by Ch. Schmidt, Staatliche Museen zu Berlin

pasmowej jest niemożliwość przyporządkowania pasma mgły ani strefie ziemi, ani strefie nieba, a w konsekwencji – niemożność rozpoznania w rozpostartym krajobrazie wyraźnego rozgraniczenia między niebem a ziemią, jakie w dawnym malarstwie pejzażowym zapewniała linia horyzontu. Wzajemna dyspozycja wszystkich pasm powoduje, że relacje przestrzenne ulegają unieważnieniu i nie sposób oddzielić mgły od ziemi, a tym samym wyodrębnić leżącej przed ruiną tej i usytuowanej za nią tamtej strony. Zróznicowanie rozświetlenia nieba – po lewej mniejsze, po prawej większe – ukazujące zgodnie ze słowami artysty „zachodzące słońce”<sup>38</sup>, współtworzy prezentację pasm jako symboli nieustannie przemijającego czasu, któ-

of the kind that in earlier landscape paintings was ensured by the horizon. The mutual arrangement of all the bands is such that all spatial relationships cancel each other out and it is no longer possible to distinguish the mist from the earth, and, consequently, to separate *this* side, in front of the ruin, from *the other* side, beyond it. Differences in the luminosity of the sky, lesser on the left, greater on the right, which according to the artist represent “the setting sun”,<sup>38</sup> contribute to the interpretation of the uninterrupted course of separate bands as a symbol of the never-ending passage of time, which plays itself out “in” timelessness but remains in perpetual conflict with it.

<sup>38</sup> C.D. Friedrich, *List do Johanna Schulze*, luty 1809, w: idem, *Die Briefe*, red. H. Zschoche, Hamburg 2006, s. 64.

<sup>38</sup> C.D. Friedrich, *List do Johanna Schulze*, February 1809, in: idem, *Die Briefe*, ed. H. Zschoche, Hamburg 2006, p. 64.



The ruin and the trees that surround it are perpendicular to the horizontal stretch of the bands. It has been pointed out that the rhythm created by the trees “in no way represents a self-generated, self-enclosed order of the landscape that would form a finished whole.”<sup>39</sup> Some have also pointed out that the two oaks that flank the ruin on both sides correspond to the division of the pictorial field in accordance with the principle of the golden mean. While I have no intention of denying this, I would like to point out that the logic of how the trees are distributed is far more complex. It begins in the lower left corner of the pictorial field, where the viewer's gaze is directed by the procession that stretches up to the area to the left of the ruin and by the optical affinity between the minute figures and the tombstone crosses. The latter point towards the group in the corner, which reproduces the main ingredients of the depicted world in miniature: a leafless plant, a tombstone cross, and vertical architectural elements. The group is shaped like a fan, an effect achieved by spreading the stones and the branches out towards the sides. Together with the tombstone placed along the vertical axis, the group sends the viewer's gaze upwards; subsequently, the gaze is subordinated to the horizontal strips of the mist and the sky. The opposition between the upward thrust and the subsequent movement along the horizontal dimension defines the basic dynamic that determines the further development of the composition, down to the smallest detail.

The fan-like shape of the group in the corner directs the gaze, via the vertical boulder and the branches of a tall tree that point at it, towards the sequence of oaks surrounding the ruin. The first tree on the left belongs to a triad of tree trunks leaning towards one another. On the upper side, its boundary is marked by a diagonal descending to the right. Thus, the upward bulge of the trees directs the viewer's gaze along a trajectory slanted in the opposite direction. The movement is reinforced by the presence of a small tree trunk that seems to splinter off the third tree and completely dissolve into the mist. On the lower side, the triad is outlined by the contour of the tombstone obelisk which connects the gaze to the horizontal line of the earth. The gaze only transcends this connection thanks to the soaring trees that grow beside the ruin. The human figures placed between the tombstone and the trees define the meaning of this transcendence as an effort to rise above a life determined by death. At the same time, the upward movement of the gaze is reinforced by the curious outline of the tree tops, whose branches gradually lose their vertical

<sup>39</sup> H. Frank, *Aussichten ins Unermessliche. Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich*, Berlin 2004, p. 86.

rego bieg zarówno zawiera się „w” beczasowości, jak i wchodzi z nią w spór.

Ruina i otaczające ją drzewa ukazują orientację przeciwstawną horyzontalnemu rozciągnięciu pasm. Zwrócono już uwagę, że tworzony przez drzewa „rytm w żadnym razie nie jest samorodnym, spoczywającym w sobie porządkiem pejzażu, tworzącym skończoną całość”<sup>39</sup>. Pisano też, że dwa dęby stojące najbliżej ruiny po obu jej stronach odpowiadają podziałowi pola obrazowego według zasady złotego środka. Nie przecząc temu, chcę wskazać na daleko bardziej złożoną logikę układu drzew. Ma ona swój początek w lewym dolnym narożniku pola obrazowego. Wzrok widza jest ku niemu odsyłany przez kondukt sięgający obszaru na lewo od ruiny oraz przez powinowactwo optyczne drobnych sylwetek mnichów i krzyży nagrobnych. Te ostatnie zaś kierują oko obserwatora ku umieszczonej w narożniku grupie, ukazującej w miniaturowych formach główne składniki świata przedstawionego: bezlistną roślinę, wertykalne elementy architektoniczne oraz krzyż nagrobny. Grupa ta ma wachlarzowy kształt, uzyskany przez rozchylenie kamieni oraz gałęzi na boki. Wraz ze znajdującym się na osi nagrobkiem kieruje ona spojrzenie widza ku górze, następnie zostaje ono jednak podporządkowane horyzontalnym pasmom mgły i nieba. Jest w tej przeciwstawności kierowania wzroku ku górze i podążania torem horyzontalnych pasm zawarta podstawowa dynamika określająca dalszą logikę rozwoju kompozycji, obejmująca także jej najdrobniejsze składniki.

Wachlarzowy kształt grupy w narożniku implikuje ruch spojrzenia – za pośrednictwem pionowo ustawionego głazu i skierowanych ku niemu gałęzi wysokiego drzewa – ku sekwencji dębów otaczającej ruinę. Drzewo pierwsze od lewej współtworzy triadę pni skłonionych ku sobie. Jej kształt jest od góry określony przez diagonalę opadającą na prawo. Zatem wypiętrzeniu drzew ku górze towarzyszy nieodłącznie skierowanie spojrzenia widza torem tego skosu w przeciwnym kierunku. Ruch ten jest wzmocniony obecnością niewielkiego pnia, który niejako odłamuje się od trzeciego drzewa i już w całości zatapia w paśmie mgły. Jest też dookreślony od dołu sylwetą nagrobkowego obelisku, która wiąże spojrzenie widza z horyzontalną strefą ziemi. Przekroczenie tego powiązania przez wzrok dokonuje się za sprawą wyniosłych drzew stojących przy ruinie po lewej stronie. Sylwety ludzkie umieszczone między nagrobkiem a tymi drzewami dookreślają sens tego przekroczenia jako wysiłek wybiecia się ponad zdeterminowanie życia przez śmierć. Zarazem charakter tego skierowania wzroku ku górze dookreśla osobliwy rysunek korony drzew. Układ gałęzi wytraca

<sup>39</sup> H. Frank, *Aussichten ins Unermessliche. Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich*, Berlin 2004, s. 86.

pionową orientację, rozchylając się na boki. Gałąź po lewej oddziałuje przez to na oko jak tor, po którym próbuje ono obejść to rozchylenie gałęzi, a także wykształcającą się z nich diagonalną opadającą na prawo.

Tak kondukt, jak drzewa wtopione w kształt ruiny – pozostałości żeber sklepiennych dodatkowo upodabniają się do grubych, ułamanych konarów – przeprowadzają wzrok widza ku centralnemu motywowi. W tej strefie zaznacza się niezwykle subtelna relacja między mniejszym fragmentem fasady z portalem a znacznie większą ścianą chórową. Postaci niosące trumnę przechodzą przez portal. Śmierci człowieka towarzyszy obraz śmierci Chrystusa. Powstaje przy tym optyczna analogia między formą dwóch nagrobków stojących tuż przed portalem, ujętych w półowalną ramę, a samym portalem, optycznie dzielonym na dwie części przez kontur podłoża. Tym samym wnętrze kościelne upodabnia się do grobu, co pozwala dostrzec jego analogię do ciemnego okna w chacie na obrazie *Ruiny w Karkonoszach*. Jak chata w pasmo lasu, tak portal jest wpisany w pasmo mgły rozpostarte na całej szerokości obrazu. Jednocześnie podział portalu niweluje dystans dzielący korowód od ołtarza. Podstawowym odniesieniem dla widza jest oś pionowa. Jej dolny biegun wyznacza wysunięty ku widzowi grób. Kształt grobu oraz szare, ukośne bruzdy w śniegu wiodą spojrzenie widza na prawo i w głąb. Architektura stanowi dla tego ukierunkowania alternatywę. Przejście ku biegunowi przeciwnemu względem grobu dokonuje się poprzez wpisanie fasady w zarys ściany chórowej i poprzez to, że jej profil prowadzi ku podstawie okna. Otwarcie czeluści grobu oraz otwarcie na zaciemnione wnętrze kościoła, upodobnione do nagrobka, zmieniają się w otwarcie na światło poprzez okno, w którego maswerku siedzi ptaszek, jakby „dusza zmarłego unosząca się ku niebu”<sup>40</sup>. Okno wskazuje na centrum czasowej płaszczyzny, a krawędzie ścian odnoszą się do jej brzegów, co symbolizuje przeprowadzenie skończonego czasu w bezczasowość. Temu wszelako towarzyszy ujęcie ruiny od góry z obu stron przez gałęzie, które opierają się o narożniki budowli i umacniają diagonalny charakter koron drzew.

Kolejne wzniesienie wzroku widza prowokuje drzewo po prawej stronie ruiny, wiodąc spojrzenie ku księżycowi. Ukierunkowanie to zostaje dookreślone przez wieńczący pień odrost, który niejako wyhamowuje orientację wertrykalną, przenosząc spojrzenie widza na boki. Z drzewem tym jest u dołu związana złożona konstelacja motywów. Od ściany portallowej wzrok widza płynnie przechodzi na zaszębiającą się z nią ciąg filarów nawowych. Jeszcze niżej ukos tej ściany ma swoje symetryczne odbicie w ukosie piramidy przylegającej do filarów i przechylonej na prawo.

<sup>40</sup> W. Busch, *Ästhetik und Religion*, München 2008, s. 69.

orientation and unfold towards the sides. The branch on the left acts as a trajectory, along which the eye tries to circumvent the unfolding branches, as well as the rightward-pointing diagonal that they form.

Both the procession and the trees that blend into the ruin (whose remaining vault ribs resemble thick, broken boughs) direct the viewer's gaze towards the central motif, where a very subtle relationship can be discerned between the small fragment of the facade that contains the portal and the much larger choir wall. The figures carrying the coffin pass through the portal. Human death is mirrored by the image of the death of Christ. At the same time, a formal analogy arises between the two tombstones enclosed in a semi-oval frame right in front of the portal and the portal itself, optically split in half by the outline of the ground. In this manner, the interior of the church comes to resemble a grave, which brings to mind the dark hut window seen in *Ruins in the Giant Mountains*. Just as the hut belonged to the forest, the portal now belongs to the mist spreading across the entire width of the painting. At the same time, the division of the portal cancels out the distance between the procession and the altar. The basic point of reference for the viewer is the vertical axis. At its lower pole, moved slightly forwards, is the grave. Its shape and the gray, slanting, snowy furrows direct the viewer's gaze to the right and deeper into the painting. The architecture provides an alternative to this directionality. The move towards the pole that is opposite the grave begins because the facade is inscribed into the outline of the choir wall and its profile leads up to the base of the window. The abyss of the grave and the opening that leads into the dimmed interior of the church, itself quite like a tomb, turn into an opening to light thanks to the window, in whose tracery perches a little bird suggestive of “the soul of the dead man ascending towards the sky.”<sup>40</sup> The window indicates the center of an atemporal plane, and the edges of the walls form its edges, which symbolizes the passage of finite time into timelessness. This, however, is accompanied by the fact that from the top, the ruin is embraced on both sides by branches that rest upon its cornerstones and reinforce the diagonal character of the tree tops.

The gaze is also directed upwards by the tree growing to the right of the ruin; it turns towards the moon. The movement is additionally emphasized by an outgrowth that crowns the trunk and in a sense slows down the upward thrust by directing the viewer's gaze to the side. Below, the tree is connected to a complex constellation of motifs. The viewer's gaze smoothly flows on from the portal wall to the overlapping line of nave pillars. Further down, the slant

<sup>40</sup> W. Busch, *Ästhetik und Religion*, München 2008, p. 69.

of the wall is symmetrically reflected in the slant of the pyramid adjacent to the pillars and tilted to the right. As a whole, the constellation optically blocks and entraps the tree, and is continued on the right by pyramid-like triangular tombstones. Both the diagonal created up in the tree tops and the tombstones direct the gaze to the last triad of trees. The triad is likewise bounded on the upper side by a slanting line, which implies both the upward movement of the gaze and its retreat towards the previous forms. The last tree, which shoots upward, unbridled, turns out to be anchored in the ground by another optically conjoined tombstone shaped like a pyramid. At the same time, the triad is pointed to by a cross, which stands out from among the tombstones; it is placed in the foreground and connected to the slanting furrows of snow, together with which it sends the viewer off to another cross, placed in the background to the right. Together, both crosses direct the gaze towards the line of mist.

The movement of the gaze is further reinforced by the motif of a leafless bush, an obvious *pendant* to the shrub at the left edge of the painting. The bush to the right is also connected to a tombstone motif, but with a distinct form. Its outline is as thin as the twigs of the shrub that seem to grasp it and curve it to the right and its shape resembles the tracery of the ruin's window. The opening onto the luminous sky there corresponds to the opening onto the dark ground here. At the same time, all vertical dimensions disappear in this area, as if to dissolve into the streaks of time. For a viewer who would trace the visual logic of the painting, this translates into the extinguishing of perception and a sensation of the finitude of his own existence against the infinity of time.

In an essay written around 1830, Friedrich describes an image of a ruined monastery; the scene is set in the morning (*In den anbrechenden Tag erkennt man noch die weichende Nacht*), and as such should not be uncritically interpreted as *The Abbey in the Oakwood*. However, Friedrich does seem to associate some of his own formulations with the painting in question: "At first glance, the ruins of the monastery seem reminiscent of a murky past. The past is illuminated by the present." The trace of the present can be linked to the moon, which is pointed to by a tree, in a clear allusion to the ways in which the sacred was thought to manifest itself in the painter's times.<sup>41</sup> Both the ruins of the church and the move towards nature exist within a common pictorial logic, which implies a constant

Ta oddziałująca łącznie konstelacja optycznie blokuje i więzi drzewo, mając swoją kontynuację po prawej stronie w kształtach analogicznych do piramidy trójkątnych nagrobków. Zarówno diagonalą ukształtowaną w koronach drzew, jak i te nagrobki wiodą oko widza ku ostatniej trójcy drzew. Również tę triadę ogranicza od góry ukos. Implikuje on zarówno ruch spojrzenia w górę, jak i jego cofanie się ku poprzednim formom. Ostatnie drzewo, które wystrzeliwuje w górę pionem niczym niestłumionym, okazuje się „przytwierdzone” do ziemi przez kolejny piramidalny nagrobek, optycznie z nim zespolony. Triada ta jest przy tym wskazywana przez krzyż wyróżniony w stosunku do pozostałych nagrobków wysunięciem na pierwszy plan, gdzie łączy się on z ukośnymi bruzdami śniegu. Wraz z nimi odnosi do umieszczonego w przestrzeni otwierającej się na prawo i w głąb kolejnego krzyża. Oba krzyże prowadzą spojrzenie widza ku pasmu mgły.

Takie ukierunkowanie spojrzenia jest dookreślone przez motyw bezlistnego krzewu, będącego oczywistym *pendant* do krzewu przy lewym brzegu obrazu. Z krzewem po prawej stronie powiązany jest również motyw nagrobka, mający jednak inną formę niż pozostałe. Linia tworząca jego kształt jest równie cienka, jak gałązki krzewu, przez które wydaje się być chwytana i odchylana na prawo. Kształt nagrobka jest też analogiczny do maswerku okiennego w oknie ruiny. Otwarcie na światło nieba tam zmienia się w otwarcie na mrok ziemi tutaj. W tym obszarze zanikają zarazem wszelkie ukierunkowania wertykalne – niejako rozplývają się w pasmach czasu. U widza śledzącego spojrzeniem logikę obrazu przekłada się to na wygaszenie aktywności percepcyjnej i powstanie odczucia skończoności własnej egzystencji względem niekończącego się czasu.

W tekście teoretycznym powstałym około roku 1830 Friedrich dał opis obrazu przedstawiającego zniszczony klasztor. Nie można tego opisu bezkrytycznie powiązać z *Opactwem w dąbrowie*, ponieważ malarz identyfikuje w nim porę dnia jako poranek (*In den anbrechenden Tag erkennt man noch die weichende Nacht*), jednak niektóre sformułowania wydają się też odnosić do omawianego obrazu: „Na pierwszy rzut oka ten obraz ruin zniszczonego klasztoru prezentuje się jak wspomnienie mrocznej przeszłości. Teraźniejszość rozjaśnia przeszłość”. Ów rys teraźniejszości wiązałby się z obecnością księżyca, ku któremu spojrzenie jest kierowane poprzez drzewo, co wypada uznać za nawiązanie do współczesnych artyście poglądów o przejawianiu się *sacrum* w naturze<sup>41</sup>. Zarówno ruiny kościoła, jak i owo skierowa-

<sup>41</sup> W.H. Wackenroder, *Wynurzenia serdecznie rozmilowanego w sztuce braciszka zakonnego*, transl. J.St. Buras, in: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, ed. T. Namowicz, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, p. 26ff; cf. Żuchowski 1986, as in fn. 27.

<sup>41</sup> W.H. Wackenroder, *Wynurzenia serdecznie rozmilowanego w sztuce braciszka zakonnego*, tłum. J.St. Buras, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, opr. T. Namowicz, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. 26 nn.; por. Żuchowski 1986, jak przyp. 27.



nie ku naturze są ujęte we wspólną logikę obrazową. Implikuje ona nieustanne wznoszenie się spojrzenia w górę i opadanie ku ziemi i strefie grobów. Uzmysławia nieustanność wysiłków ludzkich, by kierować się ku temu, co przekracza własną czasowość – skończoność i śmiertelność. Umożliwiająca to wznoszenie struktura drzew oraz ruina tworzą łącznie zarys korespondujący z kształtem pola obrazowego, przy czym i ściana ruiny, i struktura drzew stanowią jedynie element pośredni między przestrzenią a płaszczyzną, nie osiągając idealności *pozaświatowego*, idealności „drugiej strony”, która nie jest możliwa do unaocznienia przez żaden element *wewnątrzeświatowy*. W ten sposób obraz trafnie wizualizuje zamierzenie artysty, aby przedstawić „tajemnicę grobów i przyszłości” – to, co „może być widziane i poznane jedynie poprzez wiarę, i co na zawsze pozostanie zagadką dla skończonej wiedzy człowieka”<sup>42</sup>.

Gęstość strukturalnych relacji na obrazach Friedricha powoduje, że oddziaływania jego dzieł na oko widza sposób adekwatnie opisać. Uniemożliwiająca deskrypcję oglądowa jednoczesność tych relacji nadaje pracom niemieckiego malarza totalność, która jest źródłem najważniejszej cechy symboli, tj. „wrodzonej siły”, „mocy”, która „odróżnia je od zwykłego znaku”, mocy tego, co „realne”<sup>43</sup>.

Jakkolwiek interpretacja nie prowadzi do ustalenia pojęciowości adekwatnej wobec rzeczywistości symbolu, nie znaczy to, że symbol otwiera się na nowe próby wyjaśniania i wyzwala nowe procesy symbolizowania<sup>44</sup>. Interpretacja symbolicznego wymiaru pejzaży Friedricha, konstytuowanego w relacji między krajobrazem ujętym w układ pasowy a płaszczyzną wykazywaną jako nieskończoność krajobrazowej przestrzeni, nie wskazuje na jeden z wielu możliwych do pomyślenia procesów symbolizowania przez tę twórczość, lecz na źródłowy sens dzieła, który jest zarazem symboliczny<sup>45</sup>.

upward movement of the gaze, followed by its return to the ground and the graves. The visual logic thus serves to emphasize the constant human effort to transcend temporality, finiteness, and mortality. Together, the ruin and the trees that enable that rising form an outline that corresponds to the shape of the image field. It must be noted, however, that both the wall and the trees only act as an intermediate element between the plane and the space, but never achieve the ideal status of the *extraworldly*, “the other side”, which cannot be visualized through any *inner-worldly* elements. In that manner, the painting aptly expresses Friedrich’s aim of depicting “the mystery of tombs and the future”, which “can be seen and known only through faith and will forever remain mysterious in the finite knowledge of man.”<sup>42</sup>

The density of structural relationships in Friedrich’s paintings makes their influence on the viewer’s eyes difficult to describe. Their simultaneity, at the same time, endows the images with an aspect of totality that acts as the source of the most important feature of symbols, i.e. as the “inherent force” and “power” that “sets them apart from mere signs”, the power of that which is “real”.<sup>43</sup>

Interpretation does not allow us to establish concepts commensurate with the reality of symbols, but that does not mean that symbols lend themselves to new attempts at explanation and induce new processes of symbolization.<sup>44</sup> The interpretation of the symbolic dimension of Friedrich’s paintings, constituted through the relationship between the landscape and the plane expressed as the infinity of space, does not suggest one of many possible symbolization processes, but the original meaning of the work, which is symbolic at the same time.<sup>45</sup>

<sup>42</sup> C.D. Friedrich, *List do Johanna Schulze*, luty 1809, w: Friedrich 2006, jak przyp. 44, s. 64. Interpretacja powyższa nie stoi w sprzeczności ani z tezą, że artyście zależało na podjęciu zagadnienia wiary zagrożonej przez imperium Napoleona Bonaparte (Busch 2008, jak przyp. 40, s. 66), ani z domysłami, że figura Chrystusa widoczna na zdjęciu w podczerwieni odnosi się do zmarłego w dzieciństwie brata malarza i należy traktować obraz jako wyraz osobistego stosunku artysty do śmierci (Y. Nakama, *Caspar David Friedrich und die Romantische Tradition. Moderne des Sehens und Denkens*, Bonn 2011, s. 126), bo okoliczności te, podobnie jak śmierć ojca Caspara Davida Friedricha w 1809 roku, mogły skłonić go do podjęcia tematu skończoności życia ludzkiego.

<sup>43</sup> Tillich 1991, jak przyp. 2, s. 148.

<sup>44</sup> G. Pochat, *Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft*, Köln 1983, s. 207.

<sup>45</sup> O problemie źródłowości dzieła konstytuującej je jako symbol por. M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, tłum. J. Mizera, w: idem, *Drogi lasu*, Warszawa 1997.

<sup>42</sup> C.D. Friedrich, *A letter to Johannes Schulze*, February 1809, in: Friedrich 2006, as in fn. 44, p. 64. The above interpretation contradicts neither the statement that the artist meant to take up the issue of faith challenged by the empire of Napoleon Bonaparte (Busch 2008, as in fn. 40, p. 66), nor the conjecture that the figure of Christ visible in infrared photographs refers to the artist’s brother who died in childhood, and the painting should be treated as an expression of the artist’s personal attitude to death (Y. Nakama, *Caspar David Friedrich und die Romantische Tradition. Moderne des Sehens und Denkens*, Bonn 2011, p. 126), because these circumstances, as well as the death of his father in 1809, could have induced him to take up the issue of human mortality.

<sup>43</sup> Tillich 1991, as in fn. 2, p. 148.

<sup>44</sup> G. Pochat, *Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft*, Köln 1983, p. 207.

<sup>45</sup> About the issue of originality that constitutes the work as a symbol, cf. M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, transl. J. Mizera, in: idem, *Drogi lasu*, Warszawa 1997.



## Abstract

The article proposes a new reading of the symbolic and metaphysical meaning of three paintings by Caspar David Friedrich with the motif of church ruins. The restoration of *The Abbey in the Oakwood* of 1809, carried out between 2013 and 2015, proved of particularly great help in this respect. The article is a polemic against interpretations that choose to depart from the symbolism of individual motifs. Instead, the author argues, the basis for symbolism should be sought in the structural relations that connect individual elements, i.e. the visual form of the painting. Accordingly, in consonance with the way symbols were understood after 1800, symbolism is seen as being linked to the sensory aspect of the symbolizing object. In addition, the ability of symbols to send off towards the extrasensory, the ideal, and the transcendent is rooted in the relationship between the world depicted in the paintings (a collection of motifs distributed in space) and the plane of the painting, understood, following the existential hermeneutic theory of art, as a value that is experienced in the process of perception, but is distinct from the depicted world and transcends it.

**Keywords:** Caspar David Friedrich, symbol, Romanticism, ruin

Translated by Urszula Jachimczak

dr hab. Michał Haake  
Adam Mickiewicz University  
Institute of Art History  
Al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań  
tel. +48 61 829 37 19  
e-mail: haak@amu.edu.pl

## Streszczenie

Artykuł jest propozycją nowego odczytania znaczenia symbolicznego i metafizycznego trzech obrazów Caspara Davida Friedricha z motywem ruiny kościoła. W przypadku słynnego *Opactwa w dąbrowie* z 1809 roku pomocna okazała się konserwacja obrazu z lat 2013–2015. Rozważania stanowią polemikę z interpretacjami, które wychodzą od symboliki poszczególnych motywów. Podstawy symboliczności obrazów niemieckiego malarza upatruje bowiem autor w relacjach strukturalnych, które te motywy łączą, czyli w wizualnej postaci dzieł. Zatem symboliczność ta – zgodnie z coraz powszechniejszym po roku 1800 rozumieniem symboli – została ujęta jako ściśle związana ze zmysłową stroną przedmiotu symbolizującego. Z kolei właściwa symbolom zdolność odsyłania ku temu, co pozazmysłowe, transcendentne i idealne, została wykazana jako zakorzeniona w relacji między światem przedstawionym na obrazach (zespołem motywów umieszczonych w pewnej przestrzeni) a płaszczyzną obrazową, rozumianą za egzystencjalno-hermeneutyczną nauką o sztuce jako wartości doświadczana w procesie percepcji obrazu, lecz nietożsama ze światem przedstawionym i transcendująca poza niego.

**Słowa kluczowe:** Caspar David Friedrich, symbol, romantyzm, ruina

dr hab. Michał Haake  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
Instytut Historii Sztuki  
Al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań  
tel. +48 61 829 37 19  
e-mail: haak@amu.edu.pl

## Zwiastowania Marzanny Wróblewskiej. Z malarskiego dziennika artystki

19 kwietnia 1982 roku w warszawskim Muzeum Archidiecezjalnym odbył się wernisaż wystawy, na którym przedstawiono publiczności prace 63 wybitnych polskich artystów współczesnych. Ekspozycja stanowiła plon konkursu zamkniętego, zorganizowanego w ramach obchodów 600-lecia obecności Ikony Jasnogórskiej w Częstochowie<sup>1</sup>. Wśród zaproszonych do udziału w plenerze i wystawie była także Marzanna Wróblewska – młoda, obiecująca artystka z Warszawy. Malarka zaprezentowała tryptyk obrazów: *Zwiastowanie*, *Pieta*, *Wniebowzięcie* i otrzymała drugą nagrodę w dziedzinie malarstwa (wraz z Danutą Kołwzan-Nowicką i Zbigniewem Kurkowskim, pierwszej – nie przyznano).

Konkursowe *Zwiastowanie* [il. 1] ukazuje postać w błękitnym maforionie wyobrażoną w pozie orantki, ale odwróconą od widza w trzech czwartych i widzianą tylko w ujęciu sylwetowym. Wyraźnie zaznaczony został jedynie zarys głowy i ramion oraz jednej z wyciągniętych dłoni. W błękit maforionu wpisano symboliczną złotą gwiazdę, która budzi skojarzenia z Jutrzenką, widoczną na porannym niebie. Otoczenie statycznej postaci Madonny faluje, drga i wiruje. Poruszają się też ściany pomieszczenia, dyskretnie zaznaczonego w tle, jakby miały się zaraz rozpaść. W głębi z ich szarości wyłania się ledwie tylko zabarwiona różem i zwrócona w tym samym kierunku co Maria sylwetka anielska, dłonią i skrętem głowy wskazująca, jak można się domyślać, na obiekt adoracji pozostający poza kadrem obrazu. Wrażenie niepokoju i zamętu wokół skoncen-

<sup>1</sup> Konkurs został zorganizowany przez Muzeum Archidiecezji Warszawskiej i Zespół Handlu „Veritas” przy współudziale Katedry Historii Sztuki Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie. W jury zasiadali: dr Andrzej K. Olszewski, ks. prof. Janusz S. Pasierb, prof. Edmund Piotrowicz, ks. dyr. mgr Andrzej Przekaziński, prof. Jacek Sienicki, prof. Rajmund Ziemiński; *Malarstwo i grafika z konkursu zamkniętego na dzieło plastyczne w 600-lecie obrazu Bogurodzicy na Jasnej Górze*, katalog wystawy, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa 1982. W ramach obchodów tegoż jubileuszu 4 grudnia 1982 roku na Jasnej Górze odbył się także wernisaż innej wystawy, na którym zaprezentowano 211 prac wybitnych artystów współczesnych. Ekspozycja stanowiła plon dwuetapowego ogólnopolskiego pleneru malarskiego w Częstochowie, por. *Twórczość o tematyce jasnogórskiej*, <http://region-debina.info.pl/tworcosc-o-tematyce-jasnogorskiej> [dostęp: 13 VII 2015]. Wraz z upływem czasu zaczęto niekiedy mylić obie wystawy.

## The Annunciations of Marzanna Wróblewska. From the artist's visual journal

On 19 April 1982, the Museum of the Warsaw Archdiocese launched an exhibition that showcased a selection of works by 63 outstanding contemporary Polish artists. The exhibition was the fruit of a closed competition organized in the framework of the 600<sup>th</sup> anniversary of the Black Madonna of Częstochowa.<sup>1</sup> Artists invited to the open-air atelier and the exhibition included Marzanna Wróblewska, a young and promising Warsaw-based painter. She presented a triptych entitled *Annunciation*, *Pietà*, *Assumption* and was awarded second prize in her category, alongside Danuta Kołwzan-Nowicka and Zbigniew Kurkowski (first prize was not awarded).

*Annunciation* [fig. 1] features a two-dimensional figure in a sky-blue maphorion, shown in an orant pose, largely facing away from the viewer. Only the contours of the head, arms and hand are clearly marked. The maphorion bears a symbolic golden star that looks like the Morning Star at the break of dawn. The space around the motionless Madonna undulates, trembles and whirls; the walls of the room, lightly sketched in the background, move as if about to tumble down. From their distant grayness, a pink angelic figure emerges; its gaze follows that of Mary, whose tilted head and hand point towards an invisible object of worship beyond the frame of the painting. The impression of commotion and disquiet surrounding the focused and prayerful Madonna is further intensified by the choice of colors; multi-

<sup>1</sup> The competition was organized by the Museum of the Warsaw Archdiocese and the Zespół Handlu “Veritas” Trade Cooperative, in cooperation with the Institute of Art at the Academy of Catholic Theology in Warsaw. The jury included: dr Andrzej K. Olszewski, prof. Janusz St. Pasierb, prof. Edmund Piotrowicz, mgr Andrzej Przekaziński, prof. Jacek Sienicki, prof. Rajmund Ziemiński; *Malarstwo i grafika z konkursu zamkniętego na dzieło plastyczne w 600-lecie obrazu Bogurodzicy na Jasnej Górze*, exhibition catalogue, Museum of the Warsaw Archdiocese, Warsaw 1982. In the framework of the celebrations of the 600<sup>th</sup> anniversary of the image of Bogurodzica in Jasna Góra, in 4 December 1982, Jasna Góra also hosted the launch of another exhibition, which presented 211 works by outstanding contemporary artists. The exhibition was the fruit of a two-stage nationwide open-air painting atelier in Częstochowa, cf. *Twórczość o tematyce jasnogórskiej*, <http://region-debina.info.pl/tworcosc-o-tematyce-jasnogorskiej> [accessed: 13 July 2015]. The two exhibitions came to be frequently confused in the course of time.



1. Marzanna Wróblewska, *Zwiastowanie*, 1982, olej na płótnie, 100×100 cm, własność prywatna, fot. archiwum prywatne M. Wróblewskiej

1. Marzanna Wróblewska, *Annunciation*, 1982, oil on canvas, 100×100 cm, private collection, photo from the private archives of M. Wróblewska

ple shades of cobalt blue clash here with pink that occasionally blends into subdued hues of red and brown, only to finally dissolve into the grayness of the background.

Unlike the other two compositions of the 1982 triptych, *Annunciation* gave an important impulse for an independent series of paintings that Wróblewska created during the ensuing decade. In reality, the later *Annunciations* only bear a mere practical resemblance to their common prototype: the image is inscribed into a square field of 1m<sup>2</sup>. This would become Wróblewska's flagship format for many years to come. *Annunciation II* and *III*, probably painted

trowanej na modlitwie Madonny potęguje kolorystyka ograniczona do różnych odcieni kobaltowego błękitu, które zderzają się z tonami różu, przechodzącego miejscami w stłumioną czerwień lub brąz i roztapiającego się ostatecznie w szarościach tła.

Konkursowe *Zwiastowanie*, odmiennie niż dwie pozostałe kompozycje tryptyku z 1982 roku, stało się impulsem do stworzenia cyklu obrazów, które powstawały przede wszystkim na przestrzeni lat 80. minionego wieku. Kolejne *Zwiastowania* Wróblewskiej łączy z pierwszym w zasadzie tylko podobny format zamykający pole obrazowe w kwadracie o boku 1 metra. Ten właśnie format będzie później przez lata dominował





2. Marzanna Wróblewska, *Zwiastowanie IV*, 1983, olej na płótnie, 100×100 cm, własność prywatna, fot. archiwum prywatne M. Wróblewskiej

2. Marzanna Wróblewska, *Annunciation IV*, 1983, oil on canvas, 100×100 cm, private collection, photo from the private archives of M. Wróblewska

w twórczości artystki. Gdzieś w zbiorach prywatnych skryły się *Zwiastowania II i III*, namalowane prawdopodobnie w roku 1983. Wiadomo tylko, że właśnie wtedy artystka opracowała schemat kompozycyjny cyklu późniejszych *Zwiastowań*, który miał zostać zdominowany przez zarys sylwetki kobiecej w półpostaci, odwróconej od widza i ukazanej w maforionie szelnie okrywającym jej głowę i ramiona<sup>2</sup>. Ściany pomieszczenia, które otaczało Madonnę w pierwszej kompozycji, w następnych rozpadły się, a postać Marii pojawia się w nich w przestrzeni otwartego pejzażu, mniej lub bardziej wyraziście scharakteryzowanej.

W *Zwiastowaniu IV*, także z 1983 roku [il. 2]<sup>3</sup>, przed Madonną osłoniętą szaroniebieską draperią rozpościera się jasny błękit z delikatnymi jak akwarela poziomymi smugami chmur, przypominającymi zarys sylwetki anielskiej. Tuż za Jej ramieniem widnieje białawy motyw,

<sup>2</sup> Informacja o kompozycji obrazów *Zwiastowanie I i II* uzyskana podczas rozmowy z M. Wróblewską w maju 2015 roku. Wtedy też artystka podała przybliżone daty powstania kolejnych obrazów cyklu.

<sup>3</sup> Obraz powstał w związku z zamkniętym konkursem zorganizowanym przez ks. Józefa Maja, ówczesnego duszpasterza akademickiego przy kościele św. Anny w Warszawie, por. G. Ryba, *Dziela konkursowe i ich losy. O dwu konkursach sztuki sakralnej w Warszawie w początkach lat 80. XX wieku*, referat wygłoszony podczas konferencji *Wystawy i konkursy sztuki religijnej w XIX–XX wieku*, zorganizowanej w dniach 5–6 XI 2015 roku w Rzeszowie przez Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej przy Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego we współpracy z Instytutem Historii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.

in 1983, have been devoured by private collections. The only thing we can say with any certainty is that it was at the time that the artist first developed a rough template for all the future *Annunciations*; from then on, they were to be dominated by a female half-figure, with head and shoulders tightly wrapped up in a maphorion, facing away from the viewer.<sup>2</sup> The room walls present in the first painting subsequently disappeared and Mary came to be placed in an open landscape, depicted in greater or lesser detail.

Draped in blue and gray, the Madonna of *Annunciation IV*, painted in 1983 [fig. 2],<sup>3</sup> looks into an expanse of blue sky shot through with a delicate trail of watercolor clouds that resemble an angel. Over her shoulder is a whitish motif that brings to mind a crumpled sheet of paper or canvas flapping in the

<sup>2</sup> Information on *Annunciation I* and *II* imparted during a conversation with M. Wróblewska in May 2015. In the same interview, the artist also suggested the approximate dating of individual paintings in the cycle.

<sup>3</sup> The painting was submitted to a closed competition organized by Józef Maj, the academic chaplain of the Church of St. Anna in Warsaw, cf. G. Ryba, *Dziela konkursowe i ich losy. O dwu konkursach sztuki sakralnej w Warszawie w początkach lat 80. XX wieku*, paper delivered at a conference *Wystawy i konkursy sztuki religijnej w XIX–XX wieku*, organized on 5–6 November 2015 in Rzeszów by the Centre for the Documentation of Modern Sacred Art at the Faculty of Art of the University of Rzeszów, in cooperation with the Institute of Art History at the Catholic University of Lublin.



3. Marzanna Wróblewska, *Zwiastowanie V*, 1984 (?), olej na płótnie, 100×100 cm, własność prywatna, fot. archiwum prywatne M. Wróblewskiej

3. Marzanna Wróblewska, *Annunciation V*, 1984 (?), oil on canvas, 100×100 cm, private collection, photo from the private archives of M. Wróblewska



wind. Mary's head is surrounded by a delicate ring of light and her headscarf bears a discreet silver star.

The following four paintings in the cycle were all created before 1994, but their exact dates can only be estimated with rough accuracy.<sup>4</sup> In the *Annunciation V* of 1984 (?) [fig. 3], which the artist describes as “rainy”, hues of blue and navy blue alternate with flashes of white; the figure of the Madonna is shown in a rainstorm that cuts through the image in slanting torrents. Emphatic, if not downright violent, strokes of blue occasionally obscure the dark figure and cover up the whitish, irregular shape hovering over her shoulders, already known from the previous composition. The latter is now barely discernible, compounded by the luminous glow of white light around Mary's head. The green and yellow tone of *Annunciation VI* from 1988 [fig. 4] sets it apart from all the previous and later paintings of the cycle. A dark female figure dissolves into an ocean of grass; a greenish blot criss-crossed by willowy stems fills up the contours of the

który przypomina kształt rozwijającego się w powietrzu płótna, a może karty papieru o wyraźnie zaznaczonych śladach po uprzednim pieczołowitym złożeniu. Delikatna jasna obrączka światła otacza głowę Madonny, a na Jej chuście umieszczono dyskretnie srebrzystą gwiazdę.

Kolejne cztery obrazy cyklu powstały przed 1994 rokiem, ale tylko w przybliżeniu można określić daty roczne ich namalowania<sup>4</sup>. W *Zwiastowaniu V* z 1984 roku (?) [il. 3], zwanym przez autorkę „deszczowym” i utrzymanym w monochromatycznej, szaro-błękitno-granatowej tonacji z refleksami bieli, postać Madonny ukazana została w strugach ulewy przecinającej kadr obrazu ukośnymi falami deszczu. Zdecydowanie, a nawet gwałtownie kładzione smugi niebieskiej farby przesłaniają miejscami ciemny zarys postaci; pokrywają też znany z poprzedniej kompozycji białawy, nieregularny w formie kształt unoszący się tuż za ramieniem Madonny, teraz z trudem rozpoznawalny. Koresponduje z nim świetlisty poblask wokół głowy Marii, również zaznaczony bielą. Zielonkawo-żółtawa tonacja *Zwiastowania VI* z 1988 roku [il. 4] odbiega od

<sup>4</sup> All four were showcased at an exhibition entitled *Biblia we współczesnym malarstwie polskim*, organized by the National Museum in Gdańsk on 22 May – 30 September 1994 (an exhibition folder is available at the Museum's library, MNG – 14 382, sign. V 2530). The artist rarely remembers when exactly she created a given painting and available publications are riddled with inaccuracies, e.g. the monograph by Łuszczek lists erroneous dates, cf. D.K. Łuszczek, *Inspiracje religijne w polskim malarstwie i grafice 1981–1991*, Gdańsk 1998, figs. 65, 66.

<sup>4</sup> Wszystkie cztery były eksponowane na wystawie *Biblia we współczesnym malarstwie polskim*, zorganizowanej przez Muzeum Narodowe w Gdańsku w dniach 22 V – 30 IX 1994 roku (folder z wystawy dostępny w bibliotece MN w Gdańsku, MNG – 14 382, sygn. V 2530). Artystka nie zawsze pamięta daty powstania obrazów, a w publikacjach występują nieścisłości, np. w monografii Łuszczka podano błędne daty, por. D.K. Łuszczek, *Inspiracje religijne w polskim malarstwie i grafice 1981–1991*, Gdańsk 1998, il. 65, 66.



4. Marzanna Wróblewska, *Zwiastowanie VI*, 1988 (?), olej na płótnie, 100×100 cm, własność prywatna, fot. archiwum prywatne M. Wróblewskiej

4. Marzanna Wróblewska, *Annunciation VI*, 1988 (?), oil on canvas, 100×100 cm, private collection, photo from the private archives of M. Wróblewska

wcześniejszych i późniejszych obrazów cyklu. Ciemna sylwetka kobieca ginie w morzu traw, zielonkawa plama poprzecinana giętkimi liniami łądyg wypełnia zapamiętany z poprzedniego obrazu kontur białego materiału i wcinając się w zarys postaci, łączy się jednocześnie z jej otoczeniem. Pochylające się ku środkowi kompozycji giętkie źdźbła i gałęzie zacierają kontur postaci. W *Zwiastowaniu VII*, prawdopodobnie z tegoż roku [il. 5], Maria przekracza granicę zaznaczoną przez słup mocno wpisany w formę trójkąta. Za nim rozciąga się przestrzeń błękitu nieba, na którego tle zarysowano z kaligraficzną pewnością linii delikatne źdźbła trawy. Sylwetka Madonny wydobyta została przezrystą bielą, a srebrzysta gwiazda na maphorionie jest ledwo widoczna i tylko poruszona materia na ramieniu, układająca się w dwa skrzydła, tworzy mocniejsze, kryjące jasne plamy. W *Zwiastowaniu VIII*, pochodzącym przypuszczalnie z przełomu lat 1989/1990, Madonna podąża w ciemność [il. 6], w której majaczą tylko drobne graficzne formy przecinających się linii przypominających ciernie. Odległe źródło światła delikatnie rzeźbi fałdy jej płaszczu; maleńką jasną plamką rozbłyskuje gwiazda na maphorionie. Z ciemności wybija się tylko duża jasna forma dziecięcego samolotu z papieru rzuconego nieznaną ręką.

Ostatni obraz cyklu – *Zwiastowanie IX* został namalowany w 1994 roku (?) [il. 7]. Artystka powróciła do tematu ponownie po kilku latach przerwy. Delikatną

by now familiar white fabric and cuts into the figure itself, at the same time connecting with its surroundings. The supple blades of grass and twigs that lean towards the center of the composition blur the outline of the figure. In *Annunciation VII*, probably dating from the same year [fig. 5], Mary crosses a boundary marked by a triangular pole. Behind it stretches a vast expanse of blue sky, against which delicate blades of grass were sketched with nearly calligraphic precision. The figure of the Madonna stands out for its translucent whiteness; the silver star on the maphorion is barely visible, and the only two other distinct blots of lights come from the folded fabric on Mary's shoulder. In *Annunciation VIII*, probably painted at the turn of 1989 and 1990, the Madonna steps forwards into complete darkness [fig. 6], with only small crossing lines reminiscent of thorns faintly glimmering in the background. A remote source of light delicately sculpts the folds of her mantle and the flickering star of the maphorion resembles a small bright speck. A large bright paper plane flung by an anonymous hand is the only thing to stand out from the fathomless dark.

The last painting in the series, *Annunciation IX*, dates back to 1994 (?) [fig. 7]. The artist takes up the subject again after a hiatus of several years. The delicate modulation of artistic means from the previous *Annunciations* has given way to distinct shapes that strike the viewer as a final synthesis

5. Marzanna Wróblewska, *Zwiastowanie VII*, 1988 (?), olej na płótnie, 100×100 cm, własność prywatna, fot. archiwum prywatne M. Wróblewskiej

5. Marzanna Wróblewska, *Annunciation VII*, 1988 (?), oil on canvas, 100×100 cm, private collection, photo from the private archives of M. Wróblewska



of earlier experiments. Very clearly outlined, Mary stands out against the background like an imposing statue of white and blue glass. Where the dynamic bright object previously was, a flat white smudge now appears; the sharp edges of the figure are duplicated, resulting in an impression of the glass statue being chipped. The white blot and the gray background are dissected by sweeping dark lines, only slightly subdued by the semitransparent outline of the Madonna.

Scholars interested in Wróblewska's oeuvre, such as Krzysztof Łuszczek, have focused on the symbolism hidden in the form and content of the *Annunciations* against the background of the great iconographic tradition and analyzed original motifs such as the paper plane in an attempt to link the cycle to relevant theological interpretations and Gospel passages.<sup>5</sup>

When juxtaposed, however, the *Annunciations* have a special compositional rhythm of their own and form a sequence in whose successive scenes a wandering figure roams through a changing, abstract landscape. The impression of movement is further reinforced by the presence of the crumpled sheet of paper

<sup>5</sup> Łuszczek 1998, as in fn. 4, p. 118. The author emphasizes Wróblewska's focus on "conveying the psychological aspect of the event" and analyzes the evolution of the means used to suggest the presence of the Angel, the "non-material being"; idem, *Malarski zapis w Zwiastowaniach Marzanny Wróblewskiej*, typescript, undated, private archives of M. Wróblewska.

zmiennosc środków ekspresji z poprzednich *Zwiastowań* zastąpiły wyraziste kształty, stanowiące syntezę wcześniejszych poszukiwań. Przejrzysta postać Madonny rysuje się w polu obrazowym mocną formą jak posąg stworzony z białoniebieskawego szkła. Miejsce, w którym w poprzednich kompozycjach znajdował się jasny przedmiot o dynamicznej formie, zajmuje płaska biała plama, a powielenie ostrych kątów wycięcia kształtu sylwetki sprawia wrażenie, jakby szklany posąg uległ w tym miejscu zniszczeniu. Białą plamę i szarość tła pokrywają zamazyste, mocne czarne linie, nieco tylko przytłumione poprzez półprzezroczysty zarys postaci Madonny.

Badacze twórczości artystki, przede wszystkim ks. Krzysztof Łuszczek, zwracają uwagę na symbolikę formy i treści *Zwiastowań* Wróblewskiej, próbując odnieść je do wielkiej tradycji ikonograficznej i wskazują na oryginalne motywy w obrazach warszawskiej malarki (papierowy samolotek), starając się powiązać cały cykl z odpowiednimi zdaniem Ewangelii oraz interpretacją teologiczną<sup>5</sup>.

Tymczasem zestawione ze sobą *Zwiastowania* przez konsekwencję kompozycyjnego rytmu sprawiają wra-

<sup>5</sup> Łuszczek 1998, jak przyp. 4, s. 118. Autor podkreśla, że Wróblewska koncentruje się na „przekazaniu psychologicznej strony wydarzenia” i analizuje ewolucję w sposobie zasugerowania obecności zwiastującego anioła – „bytu niematerialnego”; tenże, *Malarski zapis w Zwiastowaniach Marzanny Wróblewskiej*, mps, bd, archiwum prywatne M. Wróblewskiej.





6. Marzanna Wróblewska, *Zwiastowanie VIII*, 1989/90 (?), olej na płótnie, 100×100 cm, własność prywatna, fot. archiwum prywatne M. Wróblewskiej

6. Marzanna Wróblewska, *Annunciation VIII*, 1989/90 (?), oil on canvas, 100×100 cm, private collection, photo from the private archives of M. Wróblewska

zenie różnych sekwencji wędrówki postaci poruszającej się w zmieniającym się umownym pejzażu. Wrażenie to pogłębia rozwiewający się jakby skutek ruchu postaci płat materiału lub papieru, tylko raz zastąpiony przez białego „papierowego gołąbka” – dziecinny samolocik. Formy te sugerują jakby przesłanie – „list z nieba” do Madonny<sup>6</sup>.

Wróblewska chętnie przywołuje stwierdzenie szwajcarskiego filozofa Henriego Amiela, że „krajobrazy są stanami duszy”<sup>7</sup>. W tym kontekście cykl można uznać za próbę odtworzenia następujących po sobie emocji, jakich doznawała Maria z Nazaretu wobec słów wypowiedzianych przez anioła: zmieszania, przecucia trudów i przeciwności, zachwytu, uświadomienia sobie nieuchronnego cierpienia, zawierzenia... Artystka ujmowała w formie wizualnej wszystkie te odczucia, wykorzystując elementy pejzażu i budując w ten sposób metaforę drogi jako odpowiednika procesu zachodzącego w psychice Madonny. Jednocześnie, rozważając istotę zwiastowania, malarka świadomie bądź podświadomie identyfikuje się w pewnym sensie z postacią Marii. Idzie sama szlakiem wyznaczanym przez drogę Madonny podążającej przed siebie w kolejnych odsłonach-obrazach. Artystka notuje: „Jestem w drodze, maluję drzewo, dro-

(or fabric), only once replaced by a white “paper dove”, a toy plane. These forms suggest a message, a “letter from heaven”, received by the Madonna.<sup>6</sup>

Wróblewska likes to quote a statement by the Swiss philosopher Henri Amiel, who famously held that “any landscape is a condition of the spirit.”<sup>7</sup> The cycle can thus be viewed as an attempt to recreate the emotions that came over Mary of Nazareth when she first heard the angel’s message: abashment, apprehension of hardship and adversity, rapture, awareness of imminent suffering and trust. The artist encapsulates them in a visual image, using the metaphor of a road to represent the process that occurs in Mary’s inner world. At the same time, reflecting on the essence of the Annunciation, Wróblewska clearly identifies with the Madonna on a conscious or subconscious level, and follows in her footsteps along the path she walks in successive scenes. The artist notes: “I am on a journey. I paint a tree, a road, a river, some mist. At times, the landscape unwittingly expands into an added, internal dimension.”<sup>8</sup>

Thus understood, individual paintings of the cycle also illustrate successive stages of the painter’s

<sup>6</sup> Łuszczek, 1998, jak przyp. 4, s. 119.

<sup>7</sup> Cytat pochodzi z tekstu Wróblewskiej zamieszczonego w katalogu wystawy *Przestrzeń malarstwa*, Mazowieckie Centrum Kultury Współczesnej „Elektrownia”, Radom 2011, bns.

<sup>6</sup> Łuszczek, 1998, as in fn. 4, p. 119.

<sup>7</sup> The quotation comes from an essay by Wróblewska, published in the exhibition catalog for *Przestrzeń malarstwa*, Masovian Center for Contemporary Art “Elektrownia”, Radom 2011, n.p.

<sup>8</sup> Ibidem.



7. Marzanna Wróblewska, *Zwiastowanie IX*, 1994 (?), olej na płótnie, 100×100 cm, własność prywatna, fot. archiwum prywatne M. Wróblewskiej

7. Marzanna Wróblewska, *Annunciation IX*, 1994 (?), oil on canvas, 100×100 cm, private collection, photo from the private archives of M. Wróblewska



journey into the unknown world of emotion. In the first *Annunciation*, which still takes place indoors, the female figure that stands for Mary and the painter is plagued by inner turmoil and anxiety. In the next, she steps out into open space and faces the boundless expanse of blue sky; the ocean of grass affords her a temporary refuge. Soon enough, however, soaked in torrents of rain, she walks off into an unknown future hidden behind the rainy mist of the next *Annunciation*. Dating back to around 1988, *Annunciation VII* is very important for Wróblewska. It features “a pole that stands in Mary’s way...a sign, an archetype that completes the theme of the painting;”<sup>9</sup> the boundary can only be crossed once the limitations of matter have been overcome. The next scene, with its thin crossing lines suggestive of thorns in the darkness faced by the Madonna, is pessimistic and evokes suffering. Last but not least, the final *Annunciation* is an image of confidence that completes the compositional formula of the cycle and indicates the inner consolidation and stability of the artist.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Excerpt from a letter sent by the artist to the author on 23 July 2015.

<sup>10</sup> This interpretation of the cycle brings to mind associations with the motif of the journey, *homo viator*, frequently

gę, rzekę, mgłę. Bywa, że przestrzeń pejzażu poszerza się o wymiar dodany, wewnętrzny, niezamierzony”<sup>8</sup>.

W ten sposób następujące po sobie obrazy cyklu ukazują także etapy wędrówki malarki odkrywającej nowy świat doznań. Początkowo – jak w pierwszym *Zwiastowaniu*, rozgrywającym się jeszcze we wnętrzu – jest pełna zamętu i niepokoju. W kolejnym postaci kobieca (uosabiająca Marię i samą malarzkę) staje w otwartej przestrzeni, wobec bezkresnego błękitu nieba, a w następnym obrazie – morza traw, w którym można się schować, ale potem wyrusza odważnie w strugach ulewy w nieznaną przyszłość ukrytą w deszczowej mgłę. W *Zwiastowaniu VII*, prawdopodobnie z 1988 roku, chyba bardzo istotnym dla Wróblewskiej, pojawia się, jak pisze autorka, „słup ograniczający krok Maryi [...] znak, archetyp dopowiadający treść obrazu”<sup>9</sup>, a przekroczenie granicy staje się możliwe dzięki odrzuceniu ograniczeń materii. Natomiast następna, pesymistyczna wersja, w której z ciemności wyłaniają się przed Madonna cienkie krzyżujące się linie przypominające ciernie, sugeruje cierpienie. Ostatnie *Zwiastowanie* znamię pewność siebie, wyczerpującą formułę kompozycyjną cyklu i wskazującą na stabilizację i konsolidację wewnętrzną autorki<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Cytat z listu artystki do autorki niniejszego artykułu z 23 VII 2015.

<sup>10</sup> Taka interpretacja cyklu nasuwa reminiscencje z motywem



8. Marzanna Wróblewska, *Apercepcja I*, 1976, olej na płótnie, 100×130 cm, własność artystki, fot. archiwum prywatne M. Wróblewskiej

8. Marzanna Wróblewska, *Aperception I*, 1976, oil on canvas, 100×130 cm, owned by the artist, photo from the private archives of M. Wróblewska

\*

Marzanna Wróblewska, absolwentka liceum plastycznego, w latach 1971–1976 studiowała w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie uzyskała dyplom z wyróżnieniem w trzech specjalizacjach: grafika warsztatowa, malarstwo w architekturze i malarstwo ścienne<sup>11</sup>. Następnie, do 1978 roku, w ramach studiów podyplomowych zaznajmiała się ze sztuką scenografii i filmu animowanego. Wkrótce po ukończeniu studiów podjęła pracę na macierzystej uczelni. Jednocześnie aktywnie uczestniczyła w licznych wystawach, konkursach i plenerach<sup>12</sup>. W latach 70. wykonała swoją pierwszą większą pracę sakralną z dziedziny malarstwa monumentalnego do kaplicy sióstr niepokalank w Szymanowie; kolejne tego typu zamówienie – do kaplicy św. Maksymiliana Kolbego w Żbikowie – zrealizowała w 1988 roku. Artystka,

wędrowki *homo viator*, częstym w literaturze i sztuce, por. G. Marcel, *Homo viator. Wstęp do metafizyki nadziei*, tłum. P. Lubicz, Warszawa 1984; M. Panek, *Koncepcja człowieka w filozofii Gabriela Marcela*, „Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne” 33, 2000, s. 191–199; sposób ukazania postaci odwróconej od widza musi kojarzyć się z malarstwem C.D. Friedricha, który w swoich obrazach także poruszał temat wędrowki jako drogi do poznania siebie, a zarazem połączenia się z Bogiem, por. W. Busch, *Caspar David Friedrich: Ästhetik und Religion*, Munich 2003.

<sup>11</sup> Studiowała na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie malarstwo u Michała Bylina, grafikę warsztatową u Andrzeja Rudzińskiego, malarstwo ścienne u Ryszarda Wojciechowskiego, a potem przez dwa lata (1976–1978) scenografię w Podyplomowym Studium Scenografii Teatralnej i Filmowej ASP w Warszawie u Józefa Szajny oraz film animowany u Kazimierza Urbańskiego, wg życiorysu M. Wróblewskiej na stronie internetowej Instytutu Edukacji Artystycznej Akademii Pedagogiki Specjalnej w Warszawie, <http://iea.edu.pl/index.php/iea/index/pl/kadra/60> [dostęp: 21 IV 2016].

<sup>12</sup> Były to plenery: Wigry 1978, 1979, 1980 Janów Podlaski 1978, 1979, 1980; Strumica (Jugosławia) 1977, 1990; Wałpusz 1979, 1980; Martiany 1980; Frombork 1980 (plenery wymieniane w życiorysie artystki na stronie internetowej IEA Akademii Pedagogiki Specjalnej w Warszawie, por. przyp. 11).

\*

Between 1971 and 1976, after finishing her studies at a secondary school of fine arts, Marzanna Wróblewska pursued a degree at the Warsaw Academy of Fine Arts, graduating summa cum laude in three specializations: printmaking, painting in architecture, and mural painting.<sup>11</sup> Subsequently, up until 1978, she followed a postgraduate course in scenography and animation. She found employment at her mother university, and actively participated in numerous exhibitions, contests, and open-air workshops.<sup>12</sup> In the 1970s, her first monumental sacred painting was mounted in the chapel of the Sisters of the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary in Szymanów; the next commission of this type, for the Chapel of St. Maximilian Kolbe in Żbików, fol-

found in art and literature; cf. G. Marcel, *Homo viator, Wstęp do metafizyki nadziei*, transl. P. Lubicz, Warszawa 1984; M. Panek, *Koncepcja człowieka w filozofii Gabriela Marcela*, „Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne” 33, 2000, pp. 191–199; the image of a figure facing away from the viewer can also be associated with the oeuvre of C.D. Friedrich, whose works also addressed the theme of a journey as a path to self-knowledge and union with God, cf. W. Busch, *Caspar David Friedrich: Ästhetik und Religion*, Munich 2003.

<sup>11</sup> She studied painting with Michał Bylina, printmaking with Andrzej Rudziński, and mural painting with Ryszard Wojciechowski at the Academy of Fine Arts in Warsaw and, for the subsequent two years (1976–1978), scenography with Józef Szajna at the Postgraduate School of Theater and Film Scenography at the Academy of Fine Arts in Warsaw, and animation with Kazimierz Urbański, according to the artist's resume published on the website of the Institute of Art Education at the Maria Grzegorzewska University in Warsaw, <http://iea.edu.pl/index.php/iea/index/pl/kadra/60> [accessed: 21 Apr. 2016].

<sup>12</sup> Including: Wigry (Poland) 1978, 1979, 1980; Janów Podlaski (Poland) 1978, 1979, 1980; Strumica (Yugoslavia) 1977, 1990; Wałpusz (Poland) 1979, 1980; Martiany (Poland) 1980; Frombork (Poland) 1980 (workshops mentioned in the artist's resume published on the website of the Institute of Art Education at the Maria Grzegorzewska University in Warsaw), cf. fn. 11.

9. Marzanna Wróblewska, *Apercepcja II*, 1976, olej na płótnie, 100×130 cm, własność artystki, fot. archiwum prywatne M. Wróblewskiej

9. Marzanna Wróblewska, *Apperception II*, 1976, oil on canvas, 100×130 cm, owned by the artist, photo from the private archives of M. Wróblewska



lowed in 1988. Recalling her university teachers, the artist comments: “They taught me one thing: art is a sacred craft.”<sup>13</sup> She also emphasizes that her later attitude to art and artistic mission has been importantly influenced by discussions with the participants of open-air ateliers, and, in particular, by her friendship with Lech Okołów.<sup>14</sup>

Even in her early university years, Wróblewska already stood out for her special sensitivity to color. A painting she created as a sophomore, *Touch*, attracted universal attention and would continue to define her artistic style for several years to come, including after graduation. She would normally depict a human form, frequently a female nude in an interior setting. Her paintings would typically reflect an accumulation of pent-up negative emotions surrounding female physicality, closely related to similar obsessions seen in the works of female artists affiliated with the feminist current in contemporary art.<sup>15</sup> In *Apperceptions* [fig. 8, 9], a cycle of paintings typical of the period, Wróblewska fills the emptiness of her interiors with various elements (wall tiles, radiators) that further emphasize the closing-in of space around the solitary female nude. At the same time, she creates a series of prints, *Interiors*, where she de-

wymieniając swoich pedagogów z czasów studiów, stwierdza: „Nauczyli mnie jednego, że uprawianie sztuki to święte rzemiosło”<sup>13</sup>. Podkreśla też rolę, jaką już po studiach w jej stosunku do sztuki i misji twórcy odegrały dyskusje z uczestnikami spotkań plenerowych, i wskazuje szczególnie na swoją przyjaźń artystyczną z Lechem Okołowem<sup>14</sup>.

Już od pierwszych lat studiów Wróblewska wyróżniała się niezwykłą wrażliwością kolorystyczną. Powszechną uwagę zwrócił obraz *Dotyk* namalowany przez młodą malarzkę na drugim roku studiów. Praca ta wyznaczyła kierunek zainteresowań Wróblewskiej na kilka następnych lat, także po uzyskaniu dyplomu. Artystka będzie przedstawiała przede wszystkim postać ludzką, najczęściej akt kobiecej, zamkniętą we wnętrzu. Tworzone przez nią wtedy obrazy cechuje nagromadzenie negatywnych emocji skoncentrowanych wokół fizyczności kobiecego ciała, tak bliskie obsesjom obecnym w pracach artystek związanych z feministycznym nurtem sztuki współczesnej<sup>15</sup>. W typowym dla tego okresu cyklu obrazów *Apercepcje* [il. 8, 9] malarzka wprowadza w pustkę swoich wnętrz elementy podkreślające zamknięcie przestrzeni wokół samotnej nagiej postaci kobiecej (kafelki na murze, kaloryfer przyścienny). W tym czasie wykonuje także

<sup>13</sup> Quoted from a file attached to Wróblewska’s letter to the author of this article from 22 July 2015.

<sup>14</sup> Fascinated with his personality and work, Wróblewska edited and prefaced a monograph devoted to his oeuvre: *Lech Okołów*, ed. M. Wróblewska, Warszawa 2008.

<sup>15</sup> It should be noted that Wróblewska chooses to emphasize her fascination with the art of Bacon and denies any conscious affiliation with the nascent Polish feminist school of painting (based on conversations with the artist in July 2015), which, of course, does not mean it did not exist, cf. I. Kowalczyk, *Wątki feministyczne w sztuce polskiej*, “Artium Questiones” 8, 1997, pp. 135–151.

<sup>13</sup> Cytat z załącznika do listu Wróblewskiej do autorki artykułu z 22 VII 2015.

<sup>14</sup> Zafascynowana osobowością i pracami artysty Wróblewska opracowała i poprzedziła wstępem monograficzny album jego twórczości: *Lech Okołów*, oprac. M. Wróblewska, Warszawa 2008.

<sup>15</sup> Należy podkreślić, że Wróblewska przede wszystkim wskazuje na fascynację sztuką Bacona i nie potwierdza żadnych świadomych związków z rodzącym się dopiero w Polsce feministycznym nurtem w sztuce (na podstawie rozmów z artystką przeprowadzonych w lipcu 2015 roku), co nie oznacza, że one nie istniały, por. I. Kowalczyk, *Wątki feministyczne w sztuce polskiej*, „Artium Questiones” 8, 1997, s. 135–151.





10. Marzanna Wróblewska, *Wiatr*, 1979, olej na płótnie, 100×100 cm, własność prywatna, fot. archiwum prywatne M. Wróblewskiej

10. Marzanna Wróblewska, *Wind*, 1979, oil on canvas, 100×100 cm, private collection, photo from the private archives of M. Wróblewska



11. Marzanna Wróblewska, *Katedra* (fragment), 1980, olej na płótnie, 100×100 cm, Muzeum Mikołaja Kopernika we Fromborku, fot. archiwum prywatne M. Wróblewskiej

11. Marzanna Wróblewska, *Cathedral* (detail), 1980, oil on canvas, 100×100 cm, Nicholas Copernicus Museum in Frombork, photo from the private archives of M. Wróblewska

serię grafik *Wnętrza*, w której, jak pisze: „przedstawia wszelkie dramaty zamknięte we wnętrzu umownym”<sup>16</sup>.

Dopiero wraz z cyklem *Zwiastowań* przestrzeń w twórczości Wróblewskiej zaczyna się otwierać. Szczelnie okryte maphorionem kobiece ciało przestaje drażnić i artystka stopniowo zaczyna odkrywać język świata przyrody prowadzący ją od figuracji do abstrakcji, od sensualizmu i egzystencjalnych dramatów do doznań metafizycznych i przeżycia sacrum. W powstających równoległe pejzażach pojawiają się motywy z kolejnych *Zwiastowań*, a właściwa im aura sakralności staje się stopniowo także cechą kompozycji obrazujących świat przyrody.

Pierwsze pejzaże artystki z 1979 roku są nacechowane niepokojem, który za kilkanaście miesięcy zintensyfikuje się w konkursowym *Zwiastowaniu*. W obrazie *Wiatr* [il. 10] malarkę, a wraz z nią widza, oddziela od przestworzy wątpa i chwiejna bariera zaznaczona kilkoma białymi kreskami i widziana nieco z góry, jakby przez stojącą tuż za nią osobę. W przestrzeń, która zdaje się należeć jeszcze do wnętrza, wdziera się wiatr, namalowany nieregularnymi, gęsto kładzionymi smugami, a w dole otwiera się ciemna otchłań. W kompozycji *Jeziorno* spokojną taflę wody burzą strugi deszczu. Niepokój budzą malowane nieco później *Katedry* (1980), w których artystka odrzuca geometryczną strukturę form architektonicznych [il. 11], aby za pomocą pozornie abstrakcyjnych plam ukazać istotę ich symbolu: błękit nieba zamknięty w sklepieniu, blask bo-

picts, in her own words, “all the dramas encased in an abstract interior.”<sup>16</sup>

It is only with the *Annunciations* that space finally begins to open up in her works. Safely wrapped up in a maphorion, the female body ceases to rankle and the artist discovers the language of nature, which gradually leads her to move away from the figurative to the abstract, and from the sensual and existential drama to metaphysical rapture and the experience of the sacred. Various motifs from the *Annunciations* also recur in landscapes painted around the same time, and their sacred aura gradually comes to characterize Wróblewska’s images of the natural world as well.

The first landscape paintings of 1979 are steeped in anxiety, which reaches its climax three years later in the previously discussed *Annunciation*. In *Wind* [fig. 10], the painter and the viewer are separated from the sky by a feeble and rickety barrier sketched with several white lines and looked at from above, as if by a person standing right behind it. The space seems to belong to an interior, but is invaded by the wind, painted with irregular, thick strokes, and a dark yawning abyss gapes below. In *Lake*, a smooth water surface is ripped by torrents of rain. *Cathedral*, created in 1980, fills the viewer with anxiety; the artist has discarded the geometric structure of architectural forms [fig. 11] in favor of seemingly abstract blots to emphasize their symbolism: the blue sky glimpsed in the vaulting, the dazzling divine light seen in the out-

<sup>16</sup> Jak przyp. 9.

<sup>16</sup> As in fn. 9.





12. Marzanna Wróblewska, *Toldot Hashamaiym*, 1985, olej na płótnie, 100×100 cm, własność prywatna, fot. archiwum prywatne M. Wróblewskiej

12. Marzanna Wróblewska, *Toldot Hashamaiym*, 1985, oil on canvas, 100×100 cm, private collection, photo from the private archives of M. Wróblewska

line of the window, and the almost immaterial slender columns soaring upwards.

The composition of 1985 [fig. 12] seems to follow the gaze of Mary shown in the slightly earlier *Annunciation IV*. Mary has just raised her head towards the sky to watch angelic figures hovering overhead like white drapes between the treetops. They clearly bring to mind the symbolic sheet of fabric, perhaps an angel, over the shoulder of Mary, present in all the *Annunciation*.<sup>17</sup>

The next painting of the cycle, in which Mary is surrounded by tall grass, can be juxtaposed with the landscapes of the same period, nearly monochromatic compositions with calligraphic forms that suggest the soft suppleness of stems and rhizomes. Mysterious titles (*Stone Harvest*, *Solitude III*, *New Moon Festival*) introduce a solemn and poetic mood, in which the human being contemplates the divine order enshrined even in the tiniest particle of nature. The sweeping black brushstrokes of the last *Annunciation* also surround the solitary house in a painting from the *Stone Harvest* cycle [fig. 13].

The artist often relies on the notion of the “theology of landscape”; inspired by nature, she claims,

<sup>17</sup> The artist shuns easy symbolism. In her own words: “The form, which creates a specific atmosphere, suggests space without determining content; it suggests it, but also leaves a broad scope for imagination, allowing for multiple readings informed by associations beyond the limits of iconography”, statement published in: *Międzynarodowe Konfrontacje Plastyczne Słonne 85*, exhibition catalogue, Przemysł–Tarnów–Krosno, Przemysł 1986, n.p.



13. Marzanna Wróblewska, *Czas zbierania kamieni*, 1990, olej na płótnie, 100×100 cm, własność prywatna, fot. archiwum prywatne M. Wróblewskiej

13. Marzanna Wróblewska, *Stone Harvest*, 1990, oil on canvas, 100×100 cm, private collection, photo from the private archives of M. Wróblewska

skiego światła w zarysie okna, strzelistość unoszących się w górę zdematerializowanych kolumn.

Można odnieść wrażenie, że w kompozycji z 1985 roku [il. 12] autorka podąża za spojrzeniem Madonny z namalowanego nieco wcześniej *Zwiastowania IV*. Oto Maria właśnie podniosła głowę ku niebu i pomiędzy czubkami drzew ogląda anielskie postaci unoszące się w przestworzach na kształt białych draperii. Przypominają one symboliczny płat materiału – może też oznaczający postać anielską – tuż za ramieniem Madonny, obecny w każdym ze *Zwiastowań*...<sup>17</sup>

Kolejny obraz cyklu, w którym postać Marii otaczają gęste trawy, można zestawzić z pejzażami artystki z tego czasu – prawie monochromatycznymi kompozycjami o kaligraficznych układach form nawiązujących do miękkiej giętkości łądy i kłaczy. Tajemnicze tytuły (*Czas zbierania kamieni*, *Samotność III*, *Święto nowiu*) wprowadzają uroczysty i poetycki nastrój człowieka kontemplującego boski porządek świata zapisany w najmniejszej części przyrody. Czarne zamasyście linie ostatniego *Zwiastowania* występują także wokół samotnego domu w jednym z serii obrazów zatytułowanych *Czas zbierania kamieni* [il. 13].

<sup>17</sup> Artystka odżegnuje się od stosowania jednoznacznych symboli. Píše: „Forma, która stwarza określony nastrój, sugeruje przestrzeń, nie określając treści, a tylko podpowiadając jej istnienie, pozostawia szerokie pole wyobraźni odbiorcy, dając możliwości wielorakiego odczytania treści obrazu poprzez skojarzenia nie ograniczone ikonografią”, wypowiedź publikowana w: *Międzynarodowe Konfrontacje Plastyczne Słonne 85*, katalog wystawy, Przemysł–Tarnów–Krosno, Przemysł 1986, bns.



14. Marzanna Wróblewska, *Rezurekcja w Cloosh*, 1994, olej na płótnie, 100×100 cm, własność prywatna, fot. archiwum prywatne M. Wróblewskiej

14. Marzanna Wróblewska, *Resurrection in Cloosh*, 1994, oil on canvas, 100×100 cm, private collection, photo from the private archives of M. Wróblewska

Artystka przywołuje często pojęcie „teologia pejzażu”, które według niej oznacza, że sztuka inspirowana naturą jest narzędziem poznania rzeczywistości transcendentnej [il. 14]. Wróblewska pisze: „Inspiracją są zawsze zobaczone w pejzażu napięcia [...] – najczęściej pejzaż jest impulsem [...] generalnie dynamika, klimat obrazu budowane są przez zderzenia form abstrakcyjnych, podświadomie odbieranych jako zjawiska przyrody, żywioły, światło, muzyka pejzażu...”<sup>18</sup>

W kontekście biografii Wróblewskiej można uznać *Zwiastowania* za zapis przełomu następującego w twórczości artystki i zapewne także w jej psychice. Podjęty w związku z jasnogórskim konkursem temat z Ewangelii św. Łukasza nie był pierwszym impulsem przemiany młodej malarki, ale raczej pamiętnikiem<sup>19</sup> – notacją procesu dokonującego się w niej wraz z podjęciem po ukończeniu studiów samodzielnej pracy artystycznej, zatrudnieniem na macierzystej uczelni, realizacją pierwszych zamówień sakralnych, a przede wszystkim, jak sama podkreśla, pod wpływem dyskusji o sztuce prowadzonych z Lechem Okołowem, z którym połączyła ją na długie lata artystyczna przyjaźń<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Jak przyp. 7.

<sup>19</sup> Stanisław Rodziński pisze: „Świat malarski Marzanny Wróblewskiej jest [...] na tyle osobisty, wypracowany nieustanną, intensywną pracą, że jest rozpoznawalny jako emanacja myślenia i odczuwania Artystki [...]. Wszystkie te malarskie rozważania są konsekwentną drogą malarza, który obrazy traktuje jak karty swego pamiętnika [...]. Kartami tego samego pamiętnika są *Zwiastowania*...” (Archiwum ASP w Warszawie, Teczka osobowa Marzanny Wróblewskiej, Stanisław Rodziński, *Ocena dorobku artystycznego i dydaktycznego Adiunkta z kwalifikacjami II stopnia Marzanny Wróblewskiej sporządzona w związku z postępowaniem o nadanie tytułu naukowego profesora sztuk plastycznych uszczętnym przez Radę Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, Kraków 10 VI 2002, mps, s. 2).

<sup>20</sup> Por. przyp. 13.

art is an instrument that allows access to transcendent reality [fig. 14]. She writes: “Inspiration always comes from the tensions observed in nature...typically, the landscape is an impulse...the dynamics and the atmosphere of the painting are usually constructed by a clash of abstract forms subconsciously perceived as natural phenomena, the elements, light, and the music of landscape...”<sup>18</sup>

In the context of Wróblewska’s life, the *Annunciations* can be viewed as a record of a breakthrough that occurred in her art and, quite likely, in her psyche. The theme from the Gospel of St. Luke is not the initial impulse, but serves as a journal entry that documents the young painter’s transformation,<sup>19</sup> a record of an inner process that she undergoes after her graduation as she embarks on an independent path as an artist, begins to work at her mother university, and receives her first commissions in sacred art, but also and above all, a record of the change she experiences thanks to her discussions with Lech Okołów, with whom she has maintained a fruitful artistic friendship for many years.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> As in fn. 7.

<sup>19</sup> Stanisław Rodziński writes: “The world of Marzanna Wróblewska’s painting is... forged in ceaseless intensive work and personal enough to be recognized as an emanation of her thought and feeling.... All these visual imaginings represent the consistent path of an artist who treats paintings as journal entries.... The *Annunciations* all belong to the same journal” (Archives of the Academy of Fine Arts in Warsaw, Marzanna Wróblewska’s personal folder, Stanisław Rodziński, *Ocena dorobku artystycznego i dydaktycznego Adiunkta z kwalifikacjami II stopnia Marzanny Wróblewskiej sporządzona w związku z postępowaniem o nadanie tytułu naukowego profesora sztuk plastycznych uszczętnym przez radę wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, Cracow 10 June 2002, typescript, p. 2).

<sup>20</sup> As in fn. 13.





15. Danuta Waberska, *Zwiastowanie w oknie*, 2000, olej na płótnie, 120×120, własność prywatna, fot. za: R. Rogozińska, *Szukając oblicza. Droga do twórczości sakralnej Danuty Waberskiej*, „Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej” 6, 2013, s. 102, il. 12

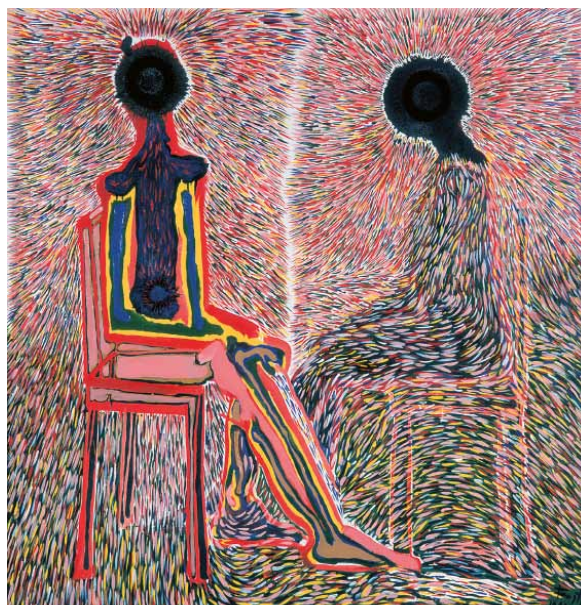
15. Danuta Waberska, *Annunciation at the Window*, 2000, oil on canvas, 120×120, private collection, photo after: R. Rogozińska, *In Search of the Face. Danuta Waberska's Way to Sacred Art*, “Sacrum et Decorum. Materiały i Studia z Historii Sztuki Sakralnej” 6, 2013, p. 102, fig. 12

\*

In the iconographic tradition, the Annunciation is mostly depicted indoors (Robert Campin), occasionally in a loggia (Fra Angelico), or in places that at least symbolically belong to enclosed space, such as a garden (Leonardo da Vinci).<sup>21</sup> Sometimes, the space remains indefinite, especially when the author seeks to discard earthly surroundings and highlight the atmosphere of prayerful rapture in which Mary receives the vision of the Angel (El Greco). The scene typically shows a dialogue between two persons, but the attention of the artist, and, accordingly, of the viewer, is usually focused on the reaction of Mary. In her facial expression and her movements, artists have shown various emotions, such as fear, astonishment, prayerful abandon. A special focus on the face and hand gestures of Mary, for instance, can be discerned in a painting by Antonello da Messina, who radically minimized any elements that could distract our attention from her reaction to the words of the invisible angel.

For contemporary artists, the subject has usually served as an excuse for formal experimentation.

<sup>21</sup> The symbolism of *hortus conclusus* in Marian iconography is clearly connected to the manner in which the Annunciation is depicted in medieval and modern art (G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, vol. 1, London 1971, pp. 52–54).



16. Andrzej Fogtt, *Zwiastowanie*, 1993, olej na płótnie, 135×135 cm, własność prywatna, fot. za: www.agraart.pl

16. Andrzej Fogtt, *Annunciation*, 1993, oil on canvas, 135×135 cm, private collection, photo after: www.agraart.pl

\*

W tradycji ikonograficznej Maria ukazywana jest w scenie zwiastowania najczęściej we wnętrzu (Robert Campin), czasem w loggii (Fra Angelico) lub w przestrzeni przynajmniej symbolicznie należącej do strefy zamkniętej, jak ogród (Leonardo da Vinci)<sup>21</sup>. Niekiedy przestrzeń pozostaje nieokreślona, przede wszystkim wówczas, gdy autor pragnie odrzucić ziemskie realia, aby podkreślić atmosferę modlitewnego uniesienia, w którym przed oczyma Marii pojawia się wizja anioła (El Greco). Tematem sceny jest dialog między dwiema osobami, ale uwaga artysty, a za nim widza, koncentruje się najczęściej przede wszystkim na reakcji Marii. W mimice jej twarzy i ruchu postaci twórcy ukazują strach, zaskoczenie, rozmodlenie... Szczególną koncentrację na obliczu i geście dłoni Marii widać w obrazie Antonella da Messina, który maksymalnie ograniczył wszystko, co mogłoby odciągać uwagę od reakcji Dziewczyny z Nazaretu na słowa niewidocznego na jego obrazie anioła.

Temat religijny stanowi dla współczesnego twórcy najczęściej pretekst do poszukiwań formalnych.

<sup>21</sup> Symbolika *hortus conclusus* w ikonografii maryjnej wyraźnie łączy się ze sposobem przedstawiania zwiastowania w sztuce średniowiecznej i nowożytnej (G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, t. 1, London 1971, s. 52–54).

W onirycznym cyklu „*E l'angelo partì da Lei*”. *Annunciazione* Lina Mannocciego<sup>22</sup> uwidacznia się w kontekście tradycji ikonograficznej gra artysty z otwierającą się lub zamykającą przestrzenią, która zdominowała drobne, schematycznie ujęte elementy figuralne. Polscy malarze śladem sławnych poprzedników osadzają dawny schemat zwiastowania w nowych realiach (Danuta Waberska, **il. 15**), inni szukają możliwości przekazu treści relacji ewangelisty za pomocą wypracowanego przez siebie języka form (Andrzej Fogtt, **il. 16**), jeszcze inni traktują temat z żartobliwym dystansem agnostyka (Władysław Hasior, **il. 17**). Marzanna Wróblewska natomiast powraca do ukazania reakcji Madonny na słowa zwiastowania w sposób oryginalny, przedstawiając ową reakcję jako proces zachodzący w psychice Marii, przemianę następujących po sobie „stanów duszy” ujętych jako ułamki zmieniającego się, przetwarzanego pejzażu otaczającego jej idącą postać – postać „w drodze”.

Niektórzy twórcy odbierają słowa Biblii bardzo osobiście, a wręcz identyfikują się z postaciami poszczególnych świętych, nadając im własne rysy twarzy (Tadeusz Boruta). Wróblewskiej, artystce-w-trakcie-przemiany, udało się dokonać indywidualnego odczytania słów zwiastowania w sposób może bardziej oryginalny. Zarys maforionu kojarzy się z dobrze znanym w Polsce konturem Ikony Częstochowskiej, ale chusta Marii na obrazie Wróblewskiej skrywa także w pewnej mierze samą artystkę i jej własną przemianę, dojrzewanie do zmiany perspektywy widzenia własnego życia i jego celu. Co więcej, uniwersalny symbol maforionu w obrazach warszawskiej malarki zawiera propozycję skierowaną do każdej osoby odczytującej i identyfikującej się z zawartym w nich przesłaniem.

### Streszczenie

Marzanna Wróblewska to współczesna polska artystka, w której twórczości dominuje malarstwo o tematyce pejzażowej oraz realizacji sakralne. Namalowany w latach 80. minionego wieku cykl *Zwiastowanie* można uznać za zapis przełomu, jaki dokonał się w psychice malarki.

Początkowo Wróblewska przedstawiała przede wszystkim postać ludzką, najczęściej akt kobiecy zamknięty we wnętrzu. Jej obrazy cechowało nagromadzenie negatywnych emocji skoncentrowanych wokół fizyczności kobiecego ciała. W typowym dla tego wczesnego okresu cyklu obrazów *Apercepcje* artystka wprowadzała elementy podkreślające zamknięcie przestrzeni wokół samotnej nagiej postaci kobiecej. Dopiero wraz z cyklem *Zwiastowań* przestrzeń w twórczości Wróblewskiej zaczyna się otwierać, a artystka stopnio-



17. Władysław Hasior, *Zwiastowanie*, 1966, assemblage, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. za: [www.malarze.com](http://www.malarze.com)

17. Władysław Hasior, *Annunciation*, 1966, assemblage, National Museum in Warsaw, photo after: [www.malarze.com](http://www.malarze.com)

Analyzed from the perspective of traditional iconography, for example, the *Annunciazione* of Lino Mannocci, from his oneiric cycle, *E l'angelo partì da Lei*,<sup>22</sup> plays with the opening and closing-in of space that dominates tiny, schematic figures. Some Polish artists, following in the footsteps of famous predecessors, have placed the ancient story in a new setting (Danuta Waberska, **fig. 15**), others have interrogated the ways of conveying the Gospel's message in their own formal language (Andrzej Fogtt, **fig. 16**), others still have approached the subject from the facetious distance of an agnostic (Władysław Hasior, **fig. 17**). Marzanna Wróblewska, on the other hand, has decided to go back to the original representations of Mary's reaction, depicting it as a process that occurs in her psyche, a succession of “conditions of the spirit”, symbolized by elements of the changing, processed landscape that surrounds her wandering figure, a figure “on a journey”.

Some artists experience the words of the Bible in a very personal and intimate manner; some even go as far as to identify with the saints and endow them with their own facial features (Tadeusz Boruta). In her

<sup>22</sup> Cykl obrazów Lina Mannocciego, „*E l'angelo partì da Lei*”. *Annunciazione*, eksponowany w Galleria San Fedele w Mediolanie, 23 X – 22 XI 2014.

<sup>22</sup> Cycle of paintings by Lino Mannocci, “*E l'angelo partì da Lei*”. *Annunciazione*, showcased at the Galleria San Fedele in Milan, 23 Oct. – 22 Nov. 2014.



transformation as an artist, Wróblewska managed to arrive at a personal reading of the Annunciation story in what is perhaps a more original way. The maphorion brings to mind the Madonna of Częstochowa, a well-known Polish devotional image, but, to a certain extent, it also represents the artist and her transformation, her growth, and her changing view of her life and purpose. In Wróblewska's paintings, the universal symbolism of the maphorion contains a hidden invitation for every viewer able to decipher and identify with its message.

#### Abstract

Marzanna Wróblewska is a contemporary Polish artist, a painter of landscapes and sacred works. A cycle of paintings entitled *Annunciation*, painted in the 1980s, can be viewed as a record of a breakthrough that occurred in the artist's psyche at that time.

Initially, she focused on the human form, frequently a female nude in an interior setting and her paintings would reflect an accumulation of pent-up negative emotions surrounding female physicality. In *Apperceptions*, a cycle of paintings typical of the early period, Wróblewska introduced elements that further emphasized the closing-in of space around the solitary female nude. It is only with the *Annunciations* that space finally begins to open up in her works and the artist discovers the language of nature, which gradually leads her to move away from the figurative to the abstract, and from the sensual and existential drama to metaphysical rapture and the experience of the sacred.

When juxtaposed, the *Annunciations* have a special compositional rhythm of their own and form a sequence in whose successive scenes a wandering figure roams through a changing, abstract landscape. The cycle can be viewed as an attempt to recreate the emotions that came over Mary of Nazareth when she first heard the angel's message. The artist encapsulates them in a visual image, using the metaphor of a road to represent the process that occurs in Mary's inner world. At the same time, individual paintings also illustrate successive stages of the painter's own journey into the unknown world of emotion. In a sense, the figure of Mary in Wróblewska's paintings also stands for the painter herself, her own transformation, her growth, and her changing view of her life and purpose.

**Keywords:** Marzanna Wróblewska, Annunciation, landscape painting

Translated by Urszula Jachimczak

wo odkrywa język świata przyrody prowadzący ją od figuracji do abstrakcji, od sensualizmu i egzystencjalnych dramatów do doznań metafizycznych i przeżycia sacrum.

Zestawione ze sobą *Zwiastowania* przez konsekwencję kompozycyjnego rytmu sprawiają wrażenie różnych sekwencji wędrówki postaci poruszającej się w zmieniającym się umownym pejzażu. Cykl można uznać za próbę odtworzenia następujących po sobie emocji, jakich doznawała Maria z Nazaretu wobec słów wypowiedzianych przez anioła. Artystka ujmowała te doznania w formie wizualnej, wykorzystując elementy pejzażu i budując w ten sposób metaforę drogi jako odpowiednika procesu zachodzącego w psychice Madonny. Można uznać, że następujące po sobie obrazy cyklu ukazują także kolejne etapy wędrówki malarki odkrywającej nowy świat doznań. Postać Marii na obrazach Wróblewskiej skrywa także w pewnej mierze samą artystkę i jej własną przemianę, dojrzewanie do zmiany perspektywy widzenia własnego życia i jego celu.

**Słowa kluczowe:** Marzanna Wróblewska, zwiastowanie, pejzaż

dr Grażyna Ryba

Uniwersytet Rzeszowski

Wydział Sztuki

al. mjr. W. Kopisto 2a, 35-959 Rzeszów

tel.: +48 17 8721174, +48 17 8721276

Centrum Dokumentacji

Współczesnej Sztuki Sakralnej

przy Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego

plac Ofiar Getta 4-5/35, 35-002 Rzeszów

tel.: +48 17 872 20 98

grazyna.ryba@gmail.com

## Włodzimierz Borowski – desymbolizacja obrazu

Twórczość artystów związanych z nowoczesnymi poetykami w okresie powojennym rzadko eksplorała tematykę religijną. Na tym tle wczesne eksperymenty Włodzimierza Borowskiego z lat 1956–1958, z okresu działalności w ramach grupy „Zamek”, wydają się znaczące. Jego wczesne prace, redukując przedstawienie, posługując się abstrakcyjną formą, poprzez układ kompozycyjny oraz nadawane im tytuły, prowadziły grę ze spuścizną sztuki religijnej.

Twórczość członków grupy „Zamek”, wywodzących się spośród studentów historii sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, określały poszukiwania nowoczesnych formuł malarskich, a wreszcie materializacja trzeciego wymiaru obrazu. Jedną z postaci patronujących działaniom przyszłych członków grupy był Antoni Michalak, prowadzący zajęcia z rysunku i technik malarskich<sup>1</sup>. Twórczość tego wówczas już uznanego malarza związanego z przedwojennym Bractwem św. Łukasza, portrecisty, projektanta witraży i wystroju wnętrz sakralnych, a także konserwatora zabytkowych polichromii (np. Aula Leopoldina Uniwersytetu Wrocławskiego) była związana przede wszystkim z rehabilitacją tematów religijnych. W tym ostatnim aspekcie twórczość Michalaka była przykładem głębokiego osadzenia religijnych przedstawień w dawnych stylach i tradycyjnym warsztacie malarskim. Postawa Borowskiego wyrażała się natomiast gwałtownym zaprzeczeniem tradycyjnej konwencji religijnego obrazowania, doprowadzając do dekompozycji rozpoznawalnych motywów. Wczesna twórczość Borowskiego, redukując symbolistyczne odniesienia, proponowała model „ostatniego obrazu” przez nawiązanie do eksperymentów przedwojennej awangardy.

W ważnym dla refleksji nad środowiskiem grupy „Zamek” tekście – *W poszukiwaniu trzeciego wymia-*

<sup>1</sup> Antoni Michalak prowadził zajęcia z rysunku odręcznego, malarstwa i technik sztuk plastycznych w sekcji Historii Sztuki KUL pomiędzy 1948 a 1969 rokiem. W lutym 1955 roku odbyła się w bibliotece sekcji wystawa studentów, związanych później z grupą „Zamek”, zorganizowana przy udziale Michalaka. Na temat grupy Zamek por.: *Grupa „Zamek”. Konteksty – wspomnienia – archiwalia*, red. M. Kitowska-Łysiak, M. Lachowski, P. Majewski, Lublin 2009; *Grupa „Zamek”. Historia – krytyka – sztuka*, red. M. Kitowska-Łysiak, M. Lachowski, P. Majewski, Lublin 2007.

## Włodzimierz Borowski – a desymboliser of images

It was rather intermittently that religious themes and allusions figured in the creative endeavours of artists espousing novel post-WWII modernist paradigms for self-expression. Therefore, what stands out in stark relief against that backdrop and merits special consideration is the inceptive 1956–1958 stage of the experimental artistic journey of discovery embarked upon by Włodzimierz Borowski, who declared stylistic alignment with the manifesto of the artistic circle dubbed *Zamek* (*The Castle*). His early works, by giving increasingly short shrift to figurative representation, by venturing into the territory of the abstract, through recognizable compositional distribution and suggestive formulation of titles, signified an attempt to reach back to and creatively recycle the whole heritage of religious art.

The members of the *Zamek* group recruited from the Faculty of History of Art at the Catholic University of Lublin in Poland and they made common cause for the sake of forging a more contemporary vision for visual arts, and ultimately they set their hearts on the objective of the materialization of the third dimension of pictures. One of the seminal individuals who offered initial tutelage and guidance to future members of the aforementioned formation was Antoni Michalak, who was in charge of classes on painting techniques and draughtsmanship.<sup>1</sup> This painter, a member of the antebellum Brotherhood of St Luke, had by then already become a household name, distinguishing himself as a portrait painter and stained-glass designer, whose expertise also extended to interior decoration of places of worship and restoration of old polychromy – the polychromy in the Leopoldinum Lecture Hall, also known as *Auditorium Academicum*, at the University of Wrocław in Poland

<sup>1</sup> Antoni Michalak was in charge of draftsmanship, painting and depiction techniques classes at the Faculty of History of Art at the Catholic University of Lublin from 1948 to 1969. In June 1955 there was an exhibition staged at the Faculty library showcasing works of students who later ranked among the membership of the *Zamek* group. The driving force behind the staging of the exhibition was Michalak. To find more information on the *Zamek* group, see: *Grupa „Zamek”. Konteksty – wspomnienia – archiwalia*, eds. M. Kitowska-Łysiak, M. Lachowski, P. Majewski, Lublin 2009; *Grupa „Zamek”. Historia – krytyka – sztuka*, eds. M. Kitowska-Łysiak, M. Lachowski, P. Majewski, Lublin 2007.

stands out as a testament to the artist's mastery of the last of the skills mentioned. Furthermore, the trajectory of Michalak's artistic career revealed the artist's overriding preoccupation with revivification and revalidation of religious themes in art. As regards this brand of art, Michalak's sensibilities were dominated by a profound commitment to the perpetuation of the pedigree of self-expression which privileged depiction of religious themes in keeping with old masters' styles, and that obviously entailed the cultivation of the traditional painting craftsmanship. Unlike Michalak's, Borowski's artistic agenda had no such affinities. His sympathies lay with a strident abrogation of the time-sanctioned convention governing depiction of religious topics and that lineage was to be superseded by deconstruction of any recognizable tropes or shapes. In his early works Borowski de-emphasised any evocative symbolism and put forward a new template – that of “the last picture”, which harked back to the experimental pre-WWII avant-garde painting.

To gain a deeper appreciation of the aesthetic and philosophical coordinates of the *Zamek* movement, one needs to turn to the marquee publication entitled *W poszukiwaniu trzeciego wymiaru (In search of the third dimension)*<sup>2</sup>, where its author Mariusz Tchorek posits an interesting bisecting subcategorisation of the realm of the determiners conditioning the character of a contemporary work of art: firstly, paintings are beholden to geometric abstraction, and secondly to haphazard, action-based *tachism*, with those two being descended from constructivism and surrealism, respectively. The author is also emphatically explicit in his insistence that, given the tenet of the evolutionary nature of artistic forms, both traditions have a role to play as their synthesis underpins the emergence of a three-dimensional structure. This notion of “the third dimension” appearing in the title, apart from being defined as numerous variations on the theme of non-Euclidean geometries constituting the lynchpin tying up volume and the passage of time, becomes a framework accommodating a very complex occurrence implicating the beholder. Such a centrifugal effect, as it is, triggering off a peculiar brand of distraction and subsequently causing the viewer's attention to ricochet away from the picture itself, is partly engendered by the volatile, pulsating vibrancy of the artistic content that transcends and ventures beyond the physical confines of the picture. As a result, that quality emanating from the picture colonizes the ambience incidentally inhabited by the viewers and transmutes them into participants in a performance.

<sup>2</sup> M. Tchorek, *W poszukiwaniu trzeciego wymiaru (I)*, “Kamena”, 1959, vol. 11 (visual arts section “Struktury”, vol. 2), pp. 5–7; *W poszukiwaniu trzeciego wymiaru (II)*, “Kamena”, 1959, vols. 13–14 (visual arts section “Struktury”, vol. 3), pp. 8–9.

*ru*<sup>2</sup> Mariusz Tchorek wyróżniał dwie tradycje określające charakter współczesnego dzieła sztuki. Były to abstrakcja geometryczna i taszyzm, wywodzące się z konstruktywizmu i surrealizmu. Jednocześnie podkreślał, że obie wymagają, zgodnie z ewolucyjnym rozumieniem formy artystycznej, syntezy w pojawiającej się trójwymiarowej strukturze. Tytułowy „trzeci wymiar” został określony poprzez rozwinięcie nieeuklidesowych geometrii łączących wolumen z upływającym czasem, ale przestrzenny obraz stał się też ośrodkiem złożonej sytuacji, w której uczestniczy widz. Taka decentralizacja, swoiste rozproszenie uwagi skoncentrowanej na obrazie, wiązała się z rozedrganiem malarskiej materii, wychylającej się poza ramy płótna, anektującej przestrzeń, w której widz stał się jednym z aktorów biorących udział w spektaklu.

Drugim biegunem opisu malarskiej materii w kręgu grupy „Zamek” było ujęcie organicystyczne. Przedmiotowość rozumiano tu jako zespolenie elementów ujętych wizualną i dotykalską tkanką, biomorficznym kształtem wydobytym z wewnętrznego rdzenia – organiczność przedmiotu miała decydować o jego dynamice, witalności, a także kompletności, samoistności wobec przestrzeni i historii. Do tego motywu w opisie jednej z prac Włodzimierza Borowskiego nawiązywała Hanna Ptaszkowska:

*Stojąc przed zamkniętym w najprostszej formie koła czarnym obrazem, zaczynamy chwycić sens prymitywnej budowy tego pierwotniaka, zaczynamy rozumieć prewitalny puls białych, plazmowatych ciątek, urągających wszelkim pojęciom o wartościach plastycznych, zaczynamy wreszcie pojmować znaczenie obrazu – wnętrza komórki, ożywionej odpowiednio oznakami życia*<sup>3</sup>.

Taki witalny i ekspresyjny kształt przedmiotu charakteryzował również Wiesław Borowski: „Właściwości psychiczne, rodzaj temperamentu każdego artysty tak wyraźnie manifestują się w wykonanym przez niego dziele, że odczytać je można niemal na zasadzie grafologicznej”<sup>4</sup>.

Jednym z bohaterów opowieści Tchorka o współczesnym dziele sztuki był Włodzimierz Borowski, który dwa lata wcześniej namalował jeden z ostatnich swoich obrazów *Kompozycję XIX* – nazwaną przez Jerzego Ludwińskiego *Okiem Proroka [il. 1]*.

<sup>3</sup> M. Tchorek, *W poszukiwaniu trzeciego wymiaru (I)*, „Kamena” 1959, nr 11 (dział plastyczny „Struktury”, nr 2), s. 5–7; *W poszukiwaniu trzeciego wymiaru (II)*, „Kamena” 1959, nr 13–14 (dział plastyczny „Struktury”, nr 3), s. 8–9.

<sup>4</sup> H. Ptaszkowska, *Dobre malarstwo i art fiction. III Ogólnopolska Wystawa Sztuki Nowoczesnej*, „Kamena” 1959, nr 19–20 (dział plastyczny „Struktury”, nr 6), s. 15.

<sup>5</sup> W. Borowski, *O aktualnych zjawiskach w rzeźbie (III)*, „Kamena” 1959, nr 17 (dział plastyczny „Struktury”, nr 5), s. 7.





1. Włodzimierz Borowski, *Kompozycja XIX (Oko Proroka)*, 1957, olej, nitro, płyta pilśniowa, 71×82,5 cm, Lubelskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych

1. Włodzimierz Borowski, *Composition XIX | The eye of the prophet*, 1957, oil paint, nitro-cellulose paint, hardboard, 71×82,5 cm, The Lublin Society for the Promotion of Fine Arts

Obraz wykonany w technice nitro, pokryty licznymi spękaniem, pozbawiony jest jednolitej zasady kompozycyjnej. Sprawia wrażenie kolażu – jeszcze malowanego, ale już umotywowanego poprzez kompilację elementów. Obramiony regularnymi trójkątnymi ząbkami, ukazuje swobodnie rozmieszczone na nieregularnym, z różną intensywnością nakładanej barwy, żółtawym tle odmiennej proveniencji elementy: diagonalną białą linię zakończoną pięcioma wypustkami, czarną swobodnie ściekającą plamę wypaloną na krawędzi oraz umieszczony w środku obrazu czarny punkt wydobyty żółtą obwódką.

Obraz ten, przez samego Borowskiego potraktowany jako ostatni, został jednocześnie zinterpretowany przez Jerzego Ludwińskiego, w duchu unizmu Władysława Strzemińskiego, jako mityczny akt założycielski nowej, konsekwentnie kontynuowanej przez artystę formuły sztuki rozumianej jako „proces, który trwa w nim samym, jest wewnętrzną koniecznością artysty. To, co przedostaje się na zewnątrz, to wycinki, zmaterializowane skrawki zupełnie innej rzeczywistości, której tylko część można ułożyć z dostępnych nam puzzli”<sup>5</sup>.

Należy jednak pamiętać, że wspomniana kompozycja, malowana całkowicie płasko, pokryta jednolitą warstwą lakieru, umieszczona w czarnym,

<sup>5</sup> J. Ludwiński, *Włodzimierza Borowskiego podróż do kresu sztuki*, cyt. za: *Grupa „Zamek”...* 2007, jak przyp. 1, s. 50.

There was another significant vantage point from which members of the *Zamek* group evaluated and interpreted the visual substance of pictures, one which warrants them being attributed with the label of “organicists”. The holistic objective concreteness of pictures was conceived of as the coalescence of elements captured by means of the visible and palpable tissue. It was also envisaged as a biomorphic shape derived from the internal core – it was the organic identity of the objectified picture that underlay and conditioned its dynamism, vitality and wholeness, and it was understood that that very material concreteness allowed paintings to assert their sovereign identity in relation to space and time. This very aspect of organicism seemed particularly salient to Hanna Ptaszkowska, whose critique of one of Włodzimierz Borowski’s paintings takes a leaf out of the movement’s book:

*The viewer facing the black picture clearly hemmed in by the circular form is bound to make out the significance of the primitive structure of this protozoan. As soon as one begins to grasp the primordial pulsation of the white plasmic spots flying in the face of anything that is worthy of visual-artistic recognition, the essence of the production starts revealing itself – it signifies the interior of a cell animated by perceptible stirrings of life.*<sup>3</sup>

Similar sentiments pertaining to such an animated and expressive character of objectified entities were emphasised by Wiesław Borowski: “The psyche and temperament unique to each artist find such a commensurate reflection in his work of art that the information revealed in the process is tantamount to the tell-tale message encoded in fingerprints”<sup>4</sup>.

Włodzimierz Borowski, who figured large as one of the characters in Tchorek’s story about the generic nature of contemporary works of art, had two years earlier painted one of his last pictures – *Kompozycja XIX (Composition XIX)* – which was subtitled *Oko proroka (The eye of the prophet)* by Jerzy Ludwiński [fig. 1]. Executed by means of the nitrocellulose lacquer technique, the crack-covered rugged-surfaced picture is devoid of any overarching homogeneous compositional design. It strikes the viewer as a collage-like structure that is still a work in progress, and yet it already exhibits the giveaway signs of its character thanks to the presence of a compilation. The quadrilateral-shaped picture is fringed with serration-forming small regularly shaped triangles. The yellow surface of the background, which due to the uneven

<sup>3</sup> H. Ptaszkowska, *Dobre malarstwo i art fiction. III Ogólnopolska Wystawa Sztuki Nowoczesnej*, “Kamena”, 1959, vols. 19–20 (visual arts section “Struktury”, vol. 6), p. 15.

<sup>4</sup> W. Borowski, *O aktualnych zjawiskach w rzeźbie (III)*, “Kamena”, 1959, vol. 17 (visual arts section “Struktury”, vol. 5), p. 7.



multiple layering of the lacquer shows a lot of textural and chromatic irregularities, features a mixed-bag assortment of unrelated elements subjected to random distribution. There is a right-to-left diagonally descending white line which branches out into five palm-like processes at the bottom of its length, and towards the bottom of the picture we see a black burn-like splotch that spills and soaks away freely. In the very dead centre of the production one can see a tiny black point rendered more conspicuous due to the presence of a yellow ring around it.

Perfectly in line with Borowski's own attitude to this work as being his ultimate crowning glory, Jerzy Ludwiński additionally construed this picture through the prism of the sensibilities of unism envisioned and pioneered by Władysław Strzemiński. From this perspective, it merited being treated as a mythical watershed, heralding the arrival of a new form of creativity, where an artist made a point of embracing his art as "as an internal spiritual development whose centrality and ineluctable expansion he fully acknowledges. The visible fragmentary evidence of that inner process constitutes some incomplete material instantiation of a remotely distinct reality, which transcends the reconstructed purported equivalent based on the jigsaw pieces available to us".<sup>5</sup>

That said, we must not lose sight of the fact that even though the production in hand itself was in its physical execution characterized by flatness, uniformly lacquered over and circumscribed by a simple border of black, its creation as such coincided with the production of Borowski's diametrically different works. The latter were distinguished by varied painting materials and drew upon two distinct artistic narratives: the first was typified by the surreal explorations of Karol Hiller, and the second consisted in radically reductive renditions of religious motifs. The first almost monochromatic cycle, including among others *Wariacje na temat Karola Hillera* (*Variations on the theme of Karol Hiller*) echoed, albeit tangentially and loosely, Hiller's experimental forays into the area of heliography.

As far as *Kompozycja srebrna*, *Kompozycja błękitna* and *Kompozycja czarna* (*Silver, Blue and Black compositions*, respectively) are concerned, they project amorphous, unorganized chromatic swathes of canvas, where the only contrasting differentiation comes from the varied degrees of coarseness and roughness courtesy of the specific application of paint. That richly varied texture constitutes the very essence of these three works, along with the fluctuations in the intensity of the dominant hues. In each case, the dominant chromatic feature lends itself to the gelling of the space

<sup>5</sup> J. Ludwiński, *Włodzimierza Borowskiego podróż do kresu sztuki*, in: *Grupa "Zamek"...* 2007, as in fn. 1, p. 50.



2. Włodzimierz Borowski, *Kompozycja*, 1956, olej, płyta pilśniowa, 82,5×62 cm, Muzeum Lubelskie w Lublinie

2. Włodzimierz Borowski, *A composition*, 1956, oil paint, hardboard, 82,5×62 cm, The Lublin Museum in Lublin, Poland

prostim kasetonie, powstała w kontekście innych obrazów Borowskiego z tego czasu, charakteryzujących się zróżnicowaną materią malarską, sięgających do dwóch narracji artystycznych: surrealistycznych poszukiwań Karola Hillera i radykalnie uproszczonych interpretacji motywów religijnych. Pierwszy, niemal monochromatyczny cykl prac, z których jedna nosi tytuł *Wariacje na temat Karola Hillera*, bardzo swobodnie nawiązywał do eksperymentów Hillera z heliografią. Zbudowane ze zróżnicowanej faktury malarskiej *Kompozycje: srebrna, błękitna i czarna* Borowskiego, oparte na zmiennych nasyceniach dominującej barwy, tworzą bezforemne przestrzenie kontrastowane szorstką materią nakładanej farby. Zharmonizowana jednolitą chromatyką płaszczyzna obrazu w każdym przypadku sprawia jednocześnie wrażenie przestrzeni pulsującej, ustępującej i wychodzącej przed płaszczyznę płótna. Ten dynamiczny układ przestrzenny akcentują formy statyczne, geometrycznie wykreślone na płaszczyźnie dzieła: pionowa linia w *Kompozycji srebrnej* [il. 2], żółte pionowe bliki świetlne kontrastujące z nieregularną powierzchnią w *Kompozycji niebieskiej* oraz pionowe i poziome pasy bieli w *Wariacjach*.

Te zabiegi, zdaniem Ludwińskiego pozbawiające obrazy wartości kompozycyjnej, redukujące wartość estetyczną i optyczną dzieł, w opinii Luizy Nader

ujawniają dążenie artysty do ograniczenia iluzji malarskiej<sup>6</sup>, jednocześnie powodując, że obrazy funkcjonują jako zróżnicowane pola barwne. Kreowana przez Borowskiego przestrzeń, wynikająca ze zniuanowania skali barwnej oraz delikatnego modelunku materii farby, stanowi zarazem reinterpretację poszukiwań Hillera, którego heliograficzne odbitki, nasycone płaskimi plamami, naciekami, formami przezroczystymi, kreuja wyobrażenie swobodnie dryfujących biomorficznych organizmów. Borowski jednak zastąpił fantastyczne wyobrażenia Hillera sugestią zróżnicowanej, drgającej materii farby, układającej się w chropowaty malarski naskórek. Jego monochromatyczne obrazy z tego czasu ukazują kierunek poszukiwań: radykalne spłylenie przestrzeni i scalenie jej na powierzchni dzieła. Niezwykle oszczędna, subtelna gama kolorystyczna, którą artysta wówczas stosował, sięgała granic optycznego doświadczenia jako ostatecznie przestrzennej interpretacji monochromatycznego pola obrazu. Operowanie napięciami pomiędzy płaszczyzną a wypukłą fakturą, swobodą prowadzenia pędzla a uproszczoną geometrią form odnosiło się do wydobywania prostych plastycznych kształtów; pojawiające się w przestrzennej relacji malarskie ślady tychże operacji – ślady owej najprostszej ingerencji w płaszczyznę obrazu – prowokowały odczucie jego głębi.

W kolejnej serii prac, nawiązujących tym razem do motywów religijnych, pojawia się odmienna zasada organizacji płaszczyzny malarskiej. Mam na uwadze dzieła, które powstały prawdopodobnie w 1957 roku – łączy je nowy sposób potraktowania materii malarskiej w powiązaniu z realnymi, trójwymiarowymi rekwizytami. Utrzymane w ciemnej, złamanej skali chromatycznej obrazy zostały ukształtowane przez zróżnicowaną, grubo nakładaną fakturę farby. Dodawane w ten sposób kolejne warstwy redukują efekt urozmaiconego, pulsującego pola barwnego do działania twardej, zaschniętej skorupą powłoki. Jeśli poprzednia seria prac oparta była na dynamicznym przenikaniu się i „uprzestrzennianiu” jednej barwnej płaszczyzny, to kolejna charakteryzuje się statyką, hieratycznym uproszczeniem, scaleniem obrazu zastygłą materią.

Obrazy wykonane przez Borowskiego w tej serii można wiązać z tradycją sztuki religijnej na kilku poziomach. Na taką konotację wskazują tytuły prac, przypisane co prawda przez Jerzego Ludwińskiego, ale wówczas bardzo blisko związanego z pracownią artysty na lubelskim Zamku. Również układy kompozycyjne oparte na strukturze tryptyku czy polipptyku z rozmieszczonymi hieratycznie przedmiotami stanowiły reminiscencję obrazów tablicowych.

<sup>6</sup> L. Nader, *Włodzimierz Borowski – uśmiercanie obrazu*, w: *Grupa „Zamek”... 2007*, jak przyp. 1, s. 72–73.

of the picture together, but on the other hand it galvanizes the impression of pulsation, which causes the space to bulge and leap off the canvas. This dynamic spatial arrangement is enhanced by the static features geometrically inscribed in the pictures. The cases in point here are the vertical line in *Kompozycja srebrna* (*The silver composition*) [fig. 2] and the yellow vertical light reflections generating contrast with the irregular surface in *Kompozycja błękitna* (*The blue composition*). In the case of *Wariacje* (*The variations*) a similar effect is caused by the vertical and horizontal bands of white.

Ludwiński believes that the subjection of the paintings to such manipulations entails a subversion of their compositional integrity and diminution of their visual and aesthetic virtues, whereas Luiza Nader posits that this execution of pictures speaks volumes about the artist's strivings to keep image-induced illusion in check.<sup>6</sup> Therefore the primary merit residing in those aforementioned pictures is that they establish themselves as fully-fledged members of the rubric of variegated chromatic surfaces. The spaces brought into being by Borowski derive their idiosyncratic character from the deployment of a highly-nuanced spectrum of shades and from subtle manipulation of the texture of paint. This creative strategy represents a riff on Hiller's artistic explorations, as his heliographic prints, by dint of being thickly interspersed with blots, blotches and pellucid smudgy forms, conjure up associations with freely drifting biomorphic organisms. In Borowski's elaboration, however, the fantastical visions forged by Hiller were jettisoned in favour of the production of a shimmering effect stemming from the texturally and laminarily differentiated layers of a given artistic medium, with all of this leading to the formation of an abrasive epidermis-like paint surface. Borowski's monochromatic pictures dating from that period intimate the goal of his artistic pursuits: he had set out to champion the profound flattening of space and telescoping it on the very surface of his paintings. The Spartan frugality and subtlety of the chromatic palette used by the artist at that time afforded an optical experience that approximated the rock-bottom level of any spatial perception of a monochromatic picture surface. The deft deployment of tensions between smooth, flat surfaces and embossed patches, between the spontaneity of brushstrokes and a reductively altered geometry of forms, was geared to picking out simple, vivid shapes. The discernible trail of conscious mouldings, left behind on the surface by the artist spinning the visual yarn, nudged the viewer towards an impression of depth emerging from the flat picture.

The above structural and compositional hallmarks are conspicuously absent from the subsequent series

<sup>6</sup> L. Nader, *Włodzimierz Borowski – uśmiercanie obrazu*, in: *Grupa „Zamek”... 2007*, as in fn. 1, pp. 72–73.

of works espousing a different principle regarding the approach to picture surface and alluding to religious motifs. The above designation subsumes works most likely painted in 1957. This time the commonality uniting these pictures is the new way of tackling painting material in tandem with physical, three-dimensional objects. The chromatic gamut of these pictures demonstrates a clear affinity with shaded, tinted colours, tending towards near-neutrality. The artistic *modus operandi* in their case consists in thick and significantly multi-textured application of paint. Henceforth every subsequent overlay progressively smothers the effect of pulsation by stretching a rigid, congealed carapace over any residual chromatically variegated patch. Whereas the previous series of works were underpinned by dynamic interpenetration and interplay for the sake of spatialising a single monochromatic surface, productions from the cycle that followed were stagnant, stripped down to the hieratical bare bones and characterized by the lumpish, uniform solidity of a picture trapped by the set painting medium.

The works featured in this cycle dovetail with the lineage of religious painting on many levels. For one, such a liaison with that tradition is fairly warranted given the religious connotations of the titles the pictures bear. There is no gainsaying that the assignment of such titles was performed later by Jerzy Ludwiński, but at the time of their creation he was closely associated with the artist's studio on the premises of the Royal Castle of Lublin. For another, the compositional arrangements of the new pictures were reminiscent of panel painting, as not only were they put together in the form of a triptych or polyptych, but the ritualistic positioning of physical adjuncts immediately brought religious connotations to mind. The peculiar pattern of placement of the objects set against the abstract backdrop legitimizes our predication of some allusion to the traditional composition historically replicated in religious painting. After all, the precepts featured in Michalak's manifesto, where religious themes and painting craftsmanship are at the top of the totem pole, may be viewed as a creative impulse for Borowski's reinvention and customisation of the vintage symbolology governing pictorial representation and composition, as he aspired to blaze a trail in the use of heterogeneous objects. Borowski's desire to unshackle form and his reaching out to the aesthetics spearheaded by the gaining of traction of *informel* in that period of post-war political thaw, may be looked upon not only as a radical abandonment of the strait-jacket of social realism, but also as a polemic debate challenging "the veracity of the picture".

Thus, *Zaśnięcie* (*Falling asleep*) was envisioned as a juxtaposition of the black-dominated background, streaked with vertical bronze and yellow smudges,

Szczególny układ przedmiotów osadzonych na abstrakcyjnym tle pozwala je odczytywać w nawiązaniu do charakterystycznego dla przedstawień religijnych porządku. Ostatecznie ideę pracowni Michalaka, określonej rangą tematu religijnego i malarskiego kunsztu, można potraktować jako tło dla przeprowadzonej przez Borowskiego rewizji symbolistycznej spuścizny obrazowania w kierunku heterogenicznego użycia przedmiotów. Towarzyszące twórczości Borowskiego oswobodzenie formy, sięgnięcie do charakterystycznej dla okresu „odwilży” poetyki *informelu*, można postrzegać nie tylko jako radykalne wyjście z socrealistycznego gorsetu, ale pomyślany szerzej program polemiki z „prawdą obrazu”.

*Zaśnięcie* zostało ukształtowane poprzez zestawienie czarnej, przełamanej brązami i żółtymi pionowymi smugami partii tła z nieregularnie nakładaną w dolnej części czarną masą plastyczną, tworzącą w centrum obrazu splekaną powierzchnię rozrastającą się grubą pajęczyną guzków i wici ku dolnej jego krawędzi. Określający tło efekt płytkiej przestrzeni malarskiej jest tu ustabilizowany poprzez użycie na pierwszym planie wypukłego, reliefowego modelunku nieregularnej formy, która – w związku z tym, że została umieszczona poniżej i przypomina skamielinę zasychającej lawy – daje wrażenie scalenia wizerunku poprzez optyczne i materialne zaakcentowanie dolnej partii obrazu, podkreślającej grawitacyjny, ciężący do podłoża ruch materii. Prowokujący iluzyjne doświadczenie wertykalny, pionowy układ płótna jest zestawiony z horyzontalnym, haptycznym doświadczeniem malarskiej materii<sup>7</sup>.

Powierzchnię obrazu *Zdjęcie z krzyża* [il. 3] artysta ukształtował, również nakładając kolejne warstwy malarskie. Najgłębszą stanowi partia tła, malowana gładko i miękko za pomocą pionowych brunatnych smug rozjaśnionych żółciami. Na całej powierzchni jest ona pokryta pajęczyną tworzącą ostre wypustki, wyschnięte kłacza, gruzłowate zapętlenia, wykonaną z czarnej masy plastycznej. Ostatnią, zewnętrzną warstwę tworzy diagonalnie dzieląca obraz, miękko wijąca się linia, którą tworzy czerwona plastikowa rurka biegnąca od górnego prawego narożnika ku lewej dolnej krawędzi. Ten zewnętrzny element dodany do kompozycji strukturyzuje amorficzny charakter malarskiej materii, wyznacza kierunek jej przekształcenia, wyraża dynamiczny ruch koncentrujący energię materii obrazu zgodnie z określonym przez niego wektorem. Gruzłowata materia, wyraźnie zagęszczona w ukośnym układzie, swobodnie oplata tandetny przedmiot włączony do abstrakcyjnej kompozycji. Falista linia, swobodnie opadając ku dolnej krawędzi obrazu, wzmacnia jednocześnie skierowane w tę samą stronę odczucie zasychania wypukłej

<sup>7</sup> Por. R. Krauss, *Horizontality*, w: *Formless. A User's Guide*, red. Y.-A. Bois, R. Krauss, New York 1997, s. 93–103.





3. Włodzimierz Borowski, *Zdjęcie z krzyża*, 1957, technika mieszana – olej, płyta pilśniowa, szkło, igielit, smoła, 70×59 cm, Muzeum Lubelskie w Lublinie

3. Włodzimierz Borowski, *The deposition*, 1957, various techniques – oil paint, hardboard, glass, plasticised PVC, tar, 70×59 cm, The Lublin Museum in Lublin, Poland

materii, zgodnie z wektorem siły ciężenia. Określając porządek kompozycyjny, stanowi jednocześnie uproszczony zarys tytułowej sceny.

W kolejnym, nieco późniejszym, obrazie z tej serii – *Uczta Nabuchodonozora* dominuje ciemna, niemal czarna tonacja, nawiązująca do pracy wcześniejszej, zatytułowanej *Wariacje na temat Karola Hillera*. Borowski zakomponował *Ucztę* zgodnie z zasadą symetrii: wykreśla ją urwana pionowa linia, od której odchodzą ku narożom odcinki, tworząc iluzyjną, umowną, wewnętrzną, architektoniczną przestrzeń obrazu. Kontrapunktem są przedmioty wypukłe: symetrycznie umieszczone plastikowe miseczki, a także uproszczone pięcioramienne formy w górnej części. Zredukowaną, hieratyczną kompozycję złożoną z przeciwstawnych i niekoherentnych elementów scala grubo nakładana jednolita, ale zniuansowana odcieniami barwa. Zasnęta materia farby, staranniej zróżnicowana drobnymi spękaniem w górnej partii obrazu, u dołu tworzy trzy symetryczne grube zacieki, swobodnie rozlane ku dolnej krawędzi, zdecydowanie przesłaniając geometryczny bieg linii sugerujących jego głębię. Biblijna uczta, którą sygnalizuje tytuł, ukazana jest na jednolitej płaszczyźnie obrazu, która staje się jednocześnie scenariem metamorfozy plastycznej, przy czym proces ten przebiega od rzeczywistości wyobrażonej w stronę realności odczuwanej

with the irregular embossed nodes and thin ribbons of some synthetic mass winding their way to the bottom of the picture. This relief cobweb of snaking pronounced plastic appliqués originated from the pitch black centrally-positioned irregularly-shaped motif covered in cracks. The effect of the shallow painting depth is stabilized by the foreground-positioned convex, irregularly-shaped raised pattern. Because the latter form nestles in the lower section of the picture and bears a close resemblance to petrified igneous rock, the viewer gets the feeling of the consolidation of the whole image due to this optical and physical accentuation of the bottom section. Such a layout naturally reinforces the impression of gravitational pull being exerted on the affixed material. The vertical composition of the canvas, creating an illusionary visual experience, is counterpoised with the horizontal-tending tactile apprehension of the plastic material.<sup>7</sup>

As regards the painting entitled *Zdjęcie z krzyża* (*The deposition*) [fig. 3], the artist follows the same technique as previously – the surface is the outcome of multiple-layering of painting mediums. The deepest layer, the background, has a smooth texture and the gentle vertical brownish smudges are lightened up by hues from the spectrum of yellow. Against this chromatic foil, the whole area of the canvas is cobwebbed with a synthetic-mass tangle full of spiky projections, bone-dry desiccated stalks, and craggy snarls. The uppermost quarters of the picture are defined by the diagonal line gently winding its way from the top right-hand corner to the bottom left-hand one. The snaking line is actually a length of thin flexible red plastic pipe. This last element, apparently being an extrinsic complementation of the picture, imparts structure to the otherwise amorphous character of the painting substance. It serves as a template for the evolution of this inertia, and it represents the trajectory and conduit for the dynamic propagation of energy throughout the substance of the picture. The rugged and knobby surface of the painting, diagonally exhibiting a measure of aggravated thickness, welcomingly lets the tacky, red plastic pipe weave its way in and out of the meshing maze of the abstract composition. This undulating red line gently succumbs to free fall towards the bottom of the picture. Additionally, perfectly in line with the power of gravity, the descending movement feeds into the empathetic impression of spreading desiccation affecting the relief substance of the picture. And apart from being the compositional mainstay, the red line doubles as a rudimentary encapsulation of the scene alluded to by the title.

Another picture, *Uczta Nabuchodonozora* (*Belshazzar's feast*), whose creation is surmised to have

<sup>7</sup> Cf. R. Krauss, *Horizontality*, in: *Formless. A User's Guide*, eds. Y.-A. Bois, R. Krauss, New York 1997, pp. 93–103.



taken place a little later, is suffused with a dark, predominantly black chromatic quality, which may trigger associations with *Wariacje na temat Karola Hillera* (*Variations on the theme of Karol Hiller*) painted prior to the preceding one. The compositional blueprint for *Uczta Nabuchodonozora* is anchored in the notion of symmetry. The bisection of the picture is heralded by the vertical line, vanishing as it extends downwards, but at the top it branches out into two lines stretching towards the two top corners. This geometric arrangement plots out a perceived, suggestive internal architectural framework of the picture, which is counterpointed by the convex objects – the symmetrically positioned plastic bowls in the bottom section, and by similarly laid out simplified five-pronged shapes in the top section. The reductionistic and hieratical composition, although made up of contrapuntal and incongruous elements, is nevertheless grounded in the thickly laid paint, characterised by a uniform chromatic quality enriched by a nuanced and ruffled variegation of tones. In the top section of the picture the crusted-over substance of the paint exhibits a denser and more meticulous pattern of cracks and superficial irregularities than in the case of the lower part. In the case of the latter, we can see three symmetrical trickle-like thick irregular bands freely flaring out in their descent to the bottom. These three spill stains seem to function as a superimposition hiding the lines purportedly creating a sense of depth. The biblical feast alluded to by the title is rendered as the uniform surface of the picture, which by the same token transmutes into a scene of a graphic metamorphosis. Still the transition proceeds from our imaginings concerning reality towards the reality that emanates from the picture and impinges on our senses. Slowly but surely, the process of concretisation materialises in our minds due to some prompts. Firstly, we associate the reductively altered five-pronged forms with menorah-like candle holders. Secondly, our thoughts have to negotiate the thick substance of the paint, and thirdly our eyesight, edging its way down the picture through the thickly laid paint, comes across the two affixed material objects.

The hitherto-discussed works of Borowski steeped in religious tradition pivot upon the effect of painting illusion, but no sooner does it arise than it is transformed. Unlike in the case of works from its forerunning series, here the painter experiments with convex forms and lays the painting substance thickly. He creates tension between the vertical composition of the picture and its bulky gravity, and the sublimation and metaphor residing in every representation is exploited to the elemental limits of the freely oozing substance, heralding their material character associated with the tactile dimension. Therefore, these works can be re-

przedmiotowo, stopniowo i konsekwentnie konkretyzowanej, poprzez zredukowane wykreślone pięciopromienne formy przywołujące skojarzenia z wyobrażeniem świecznika, wkomponowane w gęstą materię farby, po dolną krawędź obrazu wyraźnie zaakcentowaną obecnością przedmiotów i grubością nakładanego pigmentu.

Wspomniane obrazy Borowskiego odwołujące się do motywów religijnych wykorzystują efekt iluzji malarskiej, ale zarazem gwałtownie go przekształcają. Inaczej niż w pracach z wcześniejszej serii artysta eksperymentuje z formami wypukłymi oraz grubo nakładaną materią: konfrontuje pionowy układ obrazu z jego ciężarem, a sublimację i metaforę przedstawienia doprowadza do granicy żywiołu swobodnie spływającej substancji, akcentującej jego przedmiotowy charakter związany ze zmysłem dotyku. Toteż prace te mogą być postrzegane jako sukcesywny proces przekraczania tradycyjnych form określania przestrzeni malarskiej i głębokiego, religijnego sensu twórczości<sup>8</sup>.

Jednym z kontekstów dla takich odczytań mogą być pierwsze próby malarskie artysty z lat 50., usytuowane w relacji do twórczości Antoniego Michalaka. Michalak, jako członek przedwojennego Bractwa Świętego Łukasza, w swojej twórczości dążył do odrodzenia dawnej tradycji malarskiej, sięgającej subtelnego, finezyjnego rysunku quattrocenta oraz dramatyzmu i ekspresji malarstwa barokowego. Jednym z ważnych nurtów jego twórczości było malarstwo religijne [il. 4]. Kreując monumentalne przedstawienia pasyjne i wyobrażenia świętych, przywoływał ekspresję dzieł późnogotyckich i barokowych. Michalak, wywodząc się z pracowni Tadeusza Pruszkowskiego, konsekwentnie hołdował tradycji, figuralnym i realistycznym przedstawieniom łączącym religijne treści ze współczesnymi realiami, rekwizytami oraz swoim kazimierskim krajobrazem. „Szlachetny realizm” głoszony przez Pruszkowskiego i jego uczniów stanowił zaprzeczenie faktograficznych ujęć, a spełniał się w cierpliwej lekcji płócien mistrzów holenderskich, hiszpańskich i włoskich, filtrując dostęp do rzeczywistości poprzez reminiscencje dawnych stylów, ten typ realizmu określała malarska kultura i smak<sup>9</sup>. Michalak był twórcą rozbudowanych scen pasyjnych, w któ-

<sup>8</sup> Nader 2007, jak przyp. 6, s. 75–83. Nader sugeruje, że użycie przez Borowskiego motywów, które można identyfikować z religijnymi, choć prawdopodobnie dostrzegł je i nazwał ex post Jerzy Ludwiński, sytuuje wymienione prace w szczególnej relacji do tradycji malarskiej. Nawiązując do szlachetnej i wyrafinowanej konwencji malarskiej, Borowski odwraca bowiem znaczenia, przekreślając anegdotyczny i wizualny charakter dawnego malarstwa, a jednocześnie podejmując grę z modernistycznym piktorializmem.

<sup>9</sup> I. Kossowska, „Szlachetny realizm”. *Postawa artystyczna Antoniego Michalaka*, w: *Mistyczny świat Antoniego Michalaka*, katalog wystawy, oprac. W. Odorowski, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2005, s. 59–69.



4. Antoni Michalak, *Ukrzyżowanie ze św. Marią Magdaleną*, 1958, olej na płótnie, 175×110,5 cm, Muzeum Uniwersyteckie KUL

4. Antoni Michalak, *The crucifixion with St Mary Magdalene*, 1958, oil paint, canvas, 175×110,5 cm, The John Paul II Lublin Catholic University Museum in Lublin, Poland

rych *Zdjęcie z krzyża* było przez niego ponawianym tematem teatralnych ujęć łączących nasyconą mocnym światłem dramatyczną scenę na pierwszym planie z sumarycznie, kulisowo ujętym tłem ukazującym rozległy pagórkowy krajobraz Kazimierza nad Wisłą. Przedstawienia te były określane przez różne źródła – średniowieczny układ kompozycyjny, barokowy, mistyczny światłocień, wczesnorenesansowe malarstwo pejzażowe, łączone z postaciami i rekwizytami obserwowanymi wśród kazimierskiej społeczności. Zgaszona, ciemna kolorystyka służyła do nobilitowania współczesnej sztuki religijnej, określając jej powszechny, także aktualny wymiar. Program artystyczny Bractwa, w tym także Michalaka, związany był z kategorią wzniosłości, która miała oznaczać pragnienie stworzenia sztuki wielkiej, monumentalnej, podejmującej tematykę uniwersalną, wytwarzającej dramatyczne efekty, ukazującej scalenie podmiotu z boskim uniwersum – codzienność, wyobrażona w monumen-

garded as being tantamount to an incremental process of transcending both traditional forms of organizing the painting space and the deep religious significance of creativity.<sup>8</sup>

One of the contexts warranting that kind of take on Borowski's art can be found in the form of his early artistic attempts in the 1950s; it is worth noting here that those experiments were not unrelated to the artistic sensibilities of Antoni Michalak. The latter, a member of the pre-WWII Brotherhood of Saint Luke, declared a commitment to resuscitate the old painting tradition incorporating the legacies of the subtle and rarefied Quattrocento school of draughtsmanship and the expressive and dramatic Baroque-period painting. One of this artist's important artistic interests was religious painting. His hagiographic portraiture and the monumentality of his Passion-related renditions exuded a brand of expressiveness typical of the late-Gothic and Baroque periods. As Michalak had been artistically apprenticed and likewise beholden to Tadeusz Pruszkowski, he was also a fervent exponent of vintage cultural heritage and figural and realistic depictions which entwined religious content with contemporary realities, artefacts and familiar Kazimierz Dolny vistas. The artistic doctrine of "noble realism" championed by Pruszkowski and his initiates was antithetical to a journalistic, documentary reflection of life. It was implemented through patient analysis and emulation of works by Flemish, Spanish and Italian old masters, and as such it postulated that the surrounding reality should be filtered through the inflecting prism of the styles of yore, whereby this brand of realism would be imbued with taste and culture<sup>9</sup>. Michalak revelled in the production of elaborate Passion-related scenes, and the motif of "the deposition" was a frequently revisited subject of his renditions. In those almost theatrical iterations, the dramatic scene in the foreground is steeped in a very strong light, whereas the background is characterized by the presence of an expansive landscape filled with an aggregate orchestration of the landscape of rolling hills reminiscent of the surroundings of Kazimierz on

<sup>8</sup> Nader 2007, as in fn. 6, pp. 75–83. Nader suggests that Borowski's implication of motifs evincing some religious provenance establishes a unique liaison between such works and the visual heritage of the past. That special affinity is not diminished even by the fact that for the very discernment of those allusions and the retrospective attribution of the titles they are beholden to Jerzy Ludwiński. There is much in evidence that Borowski chose to follow in the footsteps of that noble and rarefied painting convention, except that he inverted the meanings, thereby challenging the anecdotal and visual character of old painting traditions and signaling his forays into modernist pictorialism.

<sup>9</sup> I. Kossowska, "Szlachetny realizm". *Postawa artystyczna Antoniego Michalaka*, in: *Mistyczny świat Antoniego Michalaka*, exhibition catalogue, ed. W. Odorowski, Vistula Museum in Kazimierz Dolny, Kazimierz Dolny 2005, pp. 59–69.

the Vistula River. Those representational renditions had their various aspects selectively evaluated against heterogeneous benchmarks and period yardsticks: the medieval compositional layout, the Baroque mystical penumbra, early-Renaissance landscape painting – and were always amalgamated with human presences and paraphernalia typifying the local Kazimierz community. The subdued, deliberately darkened chromaticity of such pictures was employed with a view to dignifying contemporary religious art, which was intended to underscore its universal, therefore current, relevance. The artistic manifesto of the Brotherhood, and for that matter of Michalak, prioritized the virtue of lofty elevation and solemnity, which signified the desire to concern oneself with impressive high art, monumental in size and addressing issues of universal relevance. This devotion to the timeless was intended to unleash a lot of drama and demonstrate the unity of the subjects with the divine universe. This reimagining of the mundane sphere along the lines of the monumental, historical style was mandated by the irrevocable cosmic laws that resurrected the myth of a return to the primordial unity of man, nature and God.<sup>10</sup> And Michalak's artistic output was a telling testament to the desire to return to the past in order to reclaim that fundamental unity. The mission statement decrying the kind of civilisational progress that diverted attention from worthwhile concerns and defied the true sacrosanct ordination was vital to Michalak and many similar artists of that day and age. It was a tool for the institution and promulgation of a new stance on painting: it repudiated colour-oriented aestheticism and the linear perception of time adopted by the avant-garde. Thus, the new-fangled postulates of "new culture" being addressed to "new man" were supplanted by the Arcadian unity of Christian symbols inscribed into the context of a small town.

Michalak's artistic output, which vividly heralds the re-adoption of figural art, constitutes only one of the realms of reference for the circle of artists affiliated with the *Zamek* group, Włodzimierz Borowski included. Nevertheless, when it comes to the illumination of the more salient coordinates describing the behaviour of the post-war avant-garde, one must acknowledge the inflecting impact of a deep antagonism to the pursuit of socialist realism along with the expansion of colourist trends within the framework of Polish art institutions, associations and academia ushered in by the arrival of the post-Stalinist thaw. That aesthetic development prompted the aspiration to pick up and splice back the severed threads of modernity. However, for the sake of analyzing some of Borowski's early works featuring a perceptible reso-

<sup>10</sup> W. Odorowski, "Łagodny łuk obietnicy". *Antoni Michalak w Kazimierzu nad Wisłą*, in: ibidem, pp. 71–79.

talnym, historycznym stylu, wiązała się z kosmicznym prawem odradzającego się mitu powrotu do archaicznej jedności człowieka, natury i Boga<sup>10</sup>. Twórczość Michalaka była świadectwem powrotu i próby regeneracji pierwotnej jedności. Program krytyczny wobec postępu cywilizacyjnego, rozpraszającego i negującego porządek sacrum, był dla Michalaka, jak wielu innych twórców epoki, środkiem ustanawiania trwałego wyobrażenia malarskiego dystansującego się od linearnego czasu awangardy oraz kolorystycznego estetyzmu. Awangardowe postulatory „nowej kultury” adresowanej do „nowego człowieka” zastępował arkadyjską jednością chrześcijańskich symboli lokalizowanych w realiach małego miasteczka.

Twórczość Michalaka, reprezentującego wyrazisty powrót do sztuki figuratywnej, wykreśla jeden z obszarów odniesienia dla środowiska artystów tworzących grupę „Zamek”, w tym dla Włodzimierza Borowskiego. Istotniejsza z punktu widzenia tropów powojennej awangardy wydawała się głęboka uraza wobec praktyki socrealizmu, a także kolorystyczna ekspansja w ramach instytucji artystycznych, związków i akademii w odwilżowej Polsce, która prowokowała do odtworzenia zerwanych nici nowoczesności. W przypadku jednak kilku wczesnych prac Borowskiego, przywołujących skojarzenia z tematyką religijną, twórczość Michalaka może być swego rodzaju figurą tradycyjnej koncepcji obrazu zakorzenionego w kulturowym micie wzniosłości. Porzucenie przez Borowskiego praktyki malarskiej łączyło się z przepracowaniem centralnego tematu wiążącego obraz ze sferą sacrum. Proponując rozwiązania kompozycyjne i kolorystyczne wykreślające granice obrazu, zaprzeczał wyobrażonej jedności, dążąc do zmateralizowanego konkretności.

Początki twórczości Borowskiego widziane w tym kontekście mogą być traktowane w sposób dialektyczny – jako próba całkowicie odmiennej interpretacji podjętych motywów. Wykorzystując współczesny zasób środków plastycznych – tasyzmu, malarstwa materii – artysta odmiennie tę tradycję interpretuje. Jeśli nawet uznamy, że przypisanie abstrakcyjnym obrazom znaczeń religijnych zawdzięczamy Ludwińskiemu, to jednocześnie fakt ten pokazuje czytelny krąg inspiracji płynących z warsztatu Michalaka. Antywizerunki Borowskiego przypisują dawnym motywom całkowicie inny kształt, przekreślając ich wzniosły charakter. Artysta nadaje im surowy, podstawowy wizualny wyraz – dokonując gestu desakralizacji poprzez konsekwentną materializację.

Yves-Alain Bois, dyskutując Bataille'owski termin *heterologia*, dostrzega trudność materialistycznego przedsięwzięcia, pokazując nieustanne uwikłanie materializmu w antytezę, jaką jest idealizm.

<sup>10</sup> W. Odorowski, "Łagodny łuk obietnicy". *Antoni Michalak w Kazimierzu nad Wisłą*, w: ibidem, s. 71–79.



Tradycyjny materializm, podejmując problem definicji podstawowej materii, poprzez postulatywne „być powinno” zbliża się do kształtowania, abstrahowania, a wreszcie do idealizowania nieokreślonego żywiołu materii. Przeciwnie do tego ruchu, bezkształtna materia – *informel*, jak dodaje autor, ów *base materialism* Bataille’a, „nie przypomina niczego, szczególnie tego, czym powinna być, nie pozwalając zasymilować się do jakiegokolwiek pojęcia, do jakiegokolwiek abstrakcji”<sup>11</sup>. Zdaniem Yves’a-Alaina Bois koncepcja Bataille’a zyskała sprzyjające okoliczności *nomen omen* materializacji po drugiej wojnie światowej i ujawniła się jako gwałtowna reakcja przeciw figurze, metaforze i różnym przejawom symbolizacji. W sztukach wizualnych wyraziła się dosadnością i konkretnością, które lokowały się w samym środku modernistycznych konwencji, prowadząc do ich degradacji, desublimacji. Charakterystyczne jest, na co wskazuje Bois, nie tyle dążenie do całkowitego porzucenia przez artystów postkubistycznych środków kształtowania formy, bryły, ile zmierzanie do zatarcia klarowności, czystości podziału, czyli proces wyrażający się zapadaniem formy w bezkształtną materię. *Informel*, wychodząc zatem od form ukształtowanych, zastępuje je materią podstawową, odwraca tradycyjny proces: od formowania zmierza ku degradacji. *Heterologia* zatem nie realizuje postulatu budowania systemu alternatywnego, ale polega na materializacji fundamentów już istniejącego. Wśród przywołanych przez Bois licznych przykładów (Burriego, Manzonię, Rauschenberga) szczególne miejsce zajmuje twórczość Lucio Fontany. Tak opisuje pracę *Ceramica spaziale* (1949): „Ogólną formą jest kubik, ale kubik wydaje się być przeżuty, przetrawiony, zwiomiony. Geometria (forma, Platowska idea) nie jest stłumiona, ale przykryta przez to, co dotychczas musiało być przewyciężone: materię”<sup>12</sup>.

Dalekie od idealizowania rzeczywistości obrazy Włodzimierza Borowskiego z drugiej połowy lat 50. mieściły się w strategii zawieszania dialektyki. Nawiązując do unistycznej tradycji idealnie scalonej płaszczyzny obrazu, artysta posługiwał się w różny sposób nasyconą chromatycznie gruzłowatą materią. Porzucając obietnicę skończonej powierzchni, tworzył drgającą, pulsującą przestrzeń, prowokując jednocześnie wzrok i dotyk odbiorcy. Równocześnie wykreślony przezeń w duchu logiki rozwoju modernistycznej formy, jak proponował Mariusz Tchorek, trzeci wymiar obrazu dotykał granicy sposobów identyfikowania malarskiej powierzchni jako obszaru konstrukcji, łudzenia i budowania iluzji przestrzeni, ujmowania drobin materii jako śladu malarskiej kompozycji [il. 5].

<sup>11</sup> Y.-A. Bois, *Base Materialism*, w: *Formless...* 1997, jak przyp. 7, s. 53.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 56.

nance with religious themes, it is advisable to note that it was Michalak’s legacy that emblematised the traditional concept of a picture embedded in the cultural myth of loftiness and solemnity. Borowski’s abandonment of the conventional painting mindset would have been preceded by a resolution of the central dilemma of the bonding connecting painted pictures with the sphere of the divine. His radically novel approach to compositional or colourist issues, due to the abolition of any constraints *per se*, represented a negation of any representational unity and gravitated towards understanding a picture as a materialized, concrete object.

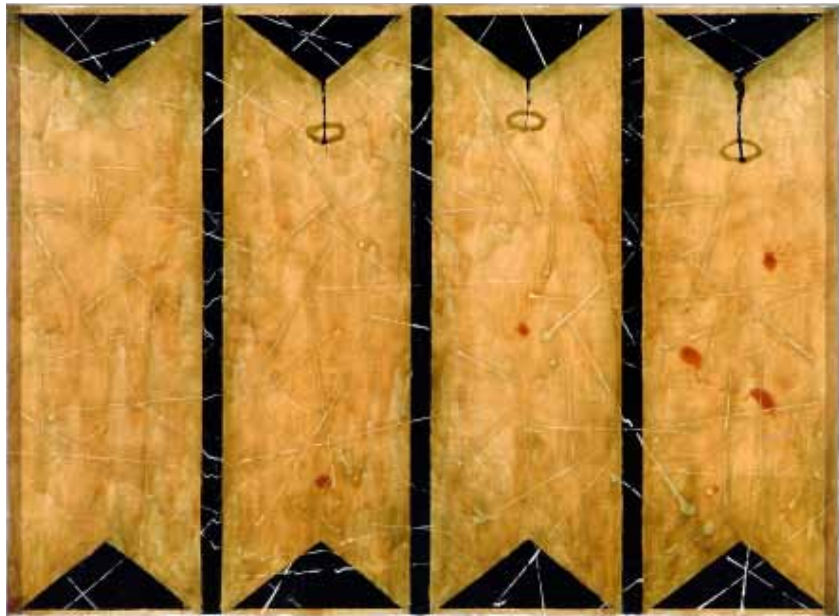
Were we to evaluate the early stages of Borowski’s painting trajectory against the above backdrop, we could approach it dialectically – as an attempt to forge a completely different interpretation of utilized motifs. Availing himself of the scope furnished by *tachism* and formalism enriched by non-painting objects, the artist put a new construction on religious tradition. Even if we surmise that it was Ludwiński who ascribed religious significance to Borowski’s abstract pictures, we automatically point to plausible, multiple inspirational contributions stemming from Michalak’s legacy. Borowski’s anti-images assign completely different shapes to traditional motifs, thereby rendering null and void the motifs’ erstwhile lofty, solemn character. The artist imparts them with a very crude, rudimentary visual representation, and in doing so he performs the act of de-sacralisation through consistent materialization.

When Yves-Alain Bois reflects on Bataille’s notion of *heterology*, he fully recognizes the daunting challenge behind materialization. He persistently highlights the inalienability of materialism from its antithesis – idealism. Traditional materialism, addressing the issue of the definition of basic matter from the perspective of the presumptive “*should be*”, comes uncomfortably close to the shaping, abstracting and idealizing of an unspecific element of matter. Later the author adds that this philosophical stance is polarized with formless matter – *informel*, Bataille’s *base materialism*, which “resembles nothing, especially not what it should be, refusing to let itself be assimilated to any concept whatever, to any abstraction whatever”.<sup>11</sup> According to Yves-Alain Bois the proposition propounded by Bataille found fertile soil for *nomen omen* materialization in the wake of WWII, when the new trend burst forth as a violent backlash against figure, metaphor and multifarious manifestations of symbolisation. In the field of visual arts, the new idea manifested itself in pointed plainness and concreteness, which challenged the very core of modernist conventions, and as a result led to their degradation and de-sublimation. Bois notes that the hallmark of this process was

<sup>11</sup> Y.-A. Bois, *Base Materialism*, in: *Formless...* 1997, as in fn. 7, p. 53.

5. Włodzimierz Borowski, *Kompozycja z trójkątami*, 1957, olej, płyta pilśniowa, 60,5×81,5 cm, Muzeum Lubelskie w Lublinie

5. Włodzimierz Borowski, *A composition with triangles*, 1957, oil paint, hardboard, 60,5×81,5 cm, The Lublin Museum in Lublin, Poland



not so much the post-cubist artists” desire to completely abandon the means of shaping forms, cubes, as the attempt to obliterate clarity and distinctness of delineation, which in turn ultimately led to the dissolution of form into formless matter. Therefore, even though *informel’s* point of departure was shaped forms, it replaced them with base matter, thus reversing the direction of the traditional creative process: now the direction was from formation to degradation. Thus, *heterology* does not implement the postulate of launching an alternative system, but it consists in the materialisation of the foundations of the existing one. Among numerous examples presented by Bois (Burry, Manzoni, Rauschenberg), Lucio Fontana’s output is accorded pride of place on that count. This is how the author describes Fontana’s work *Ceramica spaziale* (1949): “The general form is cubic, but this cube seems to have been chewed, ingested, and regurgitated. Geometry (form, Platonic idea) is not suppressed but mapped onto what until then it had had the task of ‘suppressing by overcoming’: matter.”<sup>12</sup>

Włodzimierz Borowski’s works dating from the second half of the 1950s were far from idealising reality and were in compliance with the strategy of suspending dialectics. Embracing the tenet of complete integration of a painting’s surface spearheaded by the tradition of Strzemiński’s unism, the artist made multifarious use of chromatically saturated rugged painting substance. However, as the surfaces of Borowski’s paintings were purposely intended to pass for unfinished works in progress, they gave him scope for the creation of shimmering, pulsating spaces, creating both visual and tactile resonances in the viewer. [fig.4] Channelling Mariusz Tchorek’s understanding of the

Kiedy indziej, przywołując motywy religijne, Borowski gwałtownie je desakralizował, zastępując wertykalizm przedstawienia religijnego błotnistą, ściekającą materią, w której wizerunek zostaje przetrawiony w martwą, zaschniętą substancję farby rozplywającą się ku dolnej krawędzi obrazu. Odwrócenie kierunku budowania kompozycji od góry ku dołowi, tak jak w przypadku Fontany, może być tu rozumiane jako nakładanie na zarysy formy pierwotnej nieufornowanej materii [il. 6].

Jeśli zasadą kompozycji poświęconych Hillerowi, poprzez zastosowanie różnorodnej faktury, kontrastowych kształtów, było zamykanie, ograniczanie i ujawnianie przestrzeni obrazu, to uporządkowana, statyczna materia „wyobrażeń religijnych” kieruje uwagę na proces, stopniową dezintegrację plastycznej struktury obrazu, zmierzając ku nieokreślonym, przeżutym, przetrawionym zwałom malarskiej materii. Te dwie serie symultanicznie i komplementarnie ujawniają podejmowanie przez Borowskiego dwóch zasadniczych problemów wpisanych w tradycję modernistycznego obrazu, za których przykłady można uznać redukcję przestrzeni w projekcie Strzemińskiego i operowanie czasem, zmiennością w twórczości Karola Hillera.

Wśród wczesnych obrazów Borowskiego *Oko Proroka* wyznacza jednak inną perspektywę. Artysta posłużył się gładką lakierowaną powierzchnią, maskującą napięcia fakturalne oraz subtelne natężenia kolorystyczne. Tło wypełnia swobodnie rozlana, transparentna żółtawa powłoka, wzmocniona w różnych partiach obrazu ciemniejszą tonacją tworzącą nieregularne zacieki. Luiza Nader pisała:

„*Oko Proroka*” to malowane z wściekłością antydziałło, tworzone na zasadzie antykompozycji. Zestawiając

<sup>12</sup> Ibidem, p. 56.

w niej rzeczy bez związku, Borowski chciał wyzwolić się od nauki komponowania, działać jak natura. [...] Anarchiczność i estetyka „Oka Proroka” były wymierzone w malarstwo – zarówno w piktorializm, jak i tachizm czy abstrakcję geometryczną<sup>13</sup>.

Obraz można zatem postrzegać jako swoisty komentarz zarówno do tradycji malarskiej, jak i prowadzonych równolegle przez artystę eksperymentów z barwą, fakturą, przedmiotem. Posługując się płaszczyzną, przywodzącą na myśl skojarzenia z czystym znakiem, artysta organizuje poszczególne elementy kompozycji wokół podstawowych kwestii malarskich, znajdujących swoje uzasadnienie w innych pracach z tego czasu. Krawędzie obrazu wypełniają trójkątne ząbki, które akcentują ramę obrazu, a jednocześnie schematycznie różnicują jego powierzchnię. Poprzez zgeometryzowane akcenty wyznaczają rytm, sugerują elementarne podziały określone dwoma wymiarami: figury i tła, przedstawienia i przestrzeni, w konwencjonalny sposób odnoszą się do urozmaiconej, chropowatej, rytmicznie splekanej, zróżnicowanej gęstą masą plastyczną przestrzeni, charakterystycznej dla malarstwa strukturalnego. Biegnąca ukośnie od krawędzi obrazu ku jego centrum biała linia łączy trójkątne obramienie ze swobodnie rozlaną czarną plamą. Wykreśla ona podstawowy podział kompozycji, dzieli ją na dwie strefy, wyznaczając zasadę wizualnego porządku, zaprzecza figuratywnym skojarzeniom określonym wertykalizmem, sublimacją kształtu – doskonale przylega do gładkiej płaszczyzny. Linia dokonuje inwersji wizerunku, kieruje wzrok widza ku dolnej partii, określa ciężar, grawitację, desublimację form. Dolna część obrazu jest zdominowana przez nieregularnie rozlaną czarną farbę, której zacieki drobnymi, włoskowymi strużkami strzępią jej obły kontur. Subtelnym kontrapunktem dla rozlanej czerni jest czarny punkt obwiedziony regularną żółtą obwódką. Umieszczony w geometrycznym centrum kompozycji, wydaje się lekki – daje optyczne wrażenie swobodnego wznoszenia się na tle gładkiej płaszczyzny. Tym samym określa elementarny ślad widzenia pola malarskiego jako różnicowania powierzchni obrazu. Jednocześnie wzmacnia beładność materii – czarnego pola rozlewającego się ku dolnej krawędzi.

*Oko Proroka* zajmuje zatem osobne miejsce we wczesnym dorobku artysty – umowność, schematyczność użytych form, płaski, gładki obszar powierzchni sytuują ten obraz w innym nurcie poszukiwań niż związany z malarstwem strukturalnym. Jednocześnie syntetyczny układ staje się zwornikiem fakturalnych i kompozycyjnych poszukiwań artysty. Heterogeniczny, antykompozycyjny charakter owego układu jest zapisem heterologicznych zainteresowań odpadkiem, śmie-

trajectory of modernist form, the artist endowed his pictures with such a third dimension that it brushed against the very frontier of identifying the surface of a painting as a space for construction, beguilement and for the creation of spatial illusions. In this approach, tiny particles of matter gave the observer cues on the pictures' composition. Otherwise, when Borowski invoked religious motifs, he immediately subjected them to de-sacralisation; he replaced the verticality of religious depiction with muddy, oozing matter, which transmogrified the image into the lifeless, dried-up substance of the paint, edging down towards the bottom of the picture. The top-to-bottom reversal of the order of composition, observable in Fontana's legacy, may be interpreted as overlaying the outlines of form with primordial, formless matter [fig. 5].

The strategy underpinning the compositions dedicated to Hiller was focused on the sequestration of the picture: contrasting shapes, varied textures, hints blocking out any peripheral vision, the narrowing of focus, were all exclusively geared to turning the spotlight on the space of a given picture. However, in the case of paintings elaborating on “religious content”, the orderly, static substance directs attention to the process as such, a progressive disintegration of the graphic structure of paintings, and the bottom line of such an escalation boils down to chewed over and digested mounds of painting matter. These two complementary series in tandem crystallise the two fundamental issues residing at the heart of the modernist tradition of painting: the first concerned the reduction of space, while the other focused on the manipulation of time. Those two can best be exemplified by the legacy of Strzemiński's theories and the treatment of transience in Hiller's output, respectively.

And yet *Oko proroka* (*The eye of the prophet*), ranking among Borowski's earlier pictures, prompts a different perspective. Here the artist resorted to lacquering the surface over, thus the smooth surface masks any textural tensions and subtle chromatic values. The background is gently filmed over with a transparent yellowish layer, whose intensity increases here and there due to the application of darker shades. These darker patches form irregularly shaped spills. Luiza Nader wrote:

*“The eye of the prophet” is an anti-masterpiece, created according to the principle of anti-composition. By simultaneously placing incongruous elements in the compass of one picture Borowski sought to liberate himself from habitual composition in order to emulate nature. [...] The anarchy and aesthetics of „Oko Proroka” were levelled against some painting traditions – pictorialism, tachism and geometric abstraction.*<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Nader 2007, jak przyp. 8, s. 75.

<sup>13</sup> Nader 2007, as in fn. 8, p. 75.



That is the reason why the picture can be perceived as a *sui generis* commentary on both the painting tradition at large and the painter's own parallel experiments with colour, texture and objects.

Using this surface, which could in our minds signify a pure sign, the artist proposes such a meaningful arrangement of the specific elements of the composition that it is illustrative of the fundamental painting-related concerns which were dealt with extensively in his other productions dating from that period. The edges of the picture are hemmed with a serration made up of triangles, which accentuate the border of the picture. In addition, these triangular elements impart a measure of schematic differentiation to the surface. The regular, geometric provenance of these shapes lends itself to the creation of some rhythm and insinuates elementary polarities relating to two different dimensions: figures vs. background, and representation vs. space. On a conventional level, the triangles correlate to the variegated, rugged, systematically cracked space inside, overlaid with a thick, richly textured substance: all features which are earmarks of structural painting. The white line diagonally descending from the edge of the picture to its centre constitutes a link between the serrated frame and the black irregular stain. This line represents the fundamental demarcation line, which bisects the composition into two spheres, thereby laying down the formula for the visual order. The line thwarts any figural associations prompted by verticality or sublimation of shape and perfectly clings to the surface. This linear motif performs the trick of inversion, directing the viewer's eyes to the lower section of the picture and determining the weight, gravitational pull and level of de-sublimation for every form. The bottom section of the picture is dominated by the irregular black-paint blot, which bleeds into its irregular perimeter by means of tiny capillary seeps and frays in the bulging contour. The black spill is subtly counterpointed by the black point encircled with the yellow ring. As the point is positioned in the geometric centre of the larger scheme of things, it seems to be possessed of levity, which gives the observer the impression of its weightless ascent against the smooth swathe of the surface. Though tiny, the point speaks volumes about the need for scrutinising the painting's quality and its nuanced surface texture in keeping with this precise degree of graduation. Finally, this black dot reinforces the formlessness of matter below in the guise of the black field drifting downwards.

It stands to reason that *Oko proroka* (*The eye of the prophet*) has been accorded special status amongst Borowski's early works – its conventionality, schematic character, along with the flat and smooth texture of the surface do not legitimise the placement of the

ciem, wyparciem. Jeśli, jak wspominał Włodzimierz Borowski, niechętny *Kompozycji XIX* Marian Bogusz postanowił zgasić na niej niedopałek papierosa, to w tym szczególnym przejawie recepcji zawierał się wymowny ślad odrzucenia, wykluczenia tejsze kompozycji z modernistycznego dyskursu obrazowania.

Jedną z metafor chętnie przypisywanych „odwilżowym” poszukiwaniom artystycznym była organiczność, integralność, samoistność obrazu, witalnie odradzająca zasady nowoczesnej estetyki po konwencjonalizacji i podporządkowaniu obrazu wymogom realizmu socjalistycznego. Malarski i konceptualny organizm zaproponowany przez Borowskiego miał charakter szczególny: zastępował wzrost, kształt, multiplikującą się formę organicznego zarodka bezładnym, nieokreślonym konturem, rozpadającą się kompozycją utrwalonych, niezbornych elementów, koślawym, ułomnym, kalekim ciałem obrazu. „Dla *base materialism*, jak pisał Yves Alain-Bois, natura produkuje tylko unikatowe monstra: nie ma dewiacji w naturze, ponieważ wszystko jest dewiacją”<sup>14</sup>.

Po latach Borowski skomentował wczesny okres swojej twórczości, pisząc w *Autoportrecie. Est-etyka*:

*Wzrok mój napotyka kamień. Poprzez ten kamień widzę przeszłość, przyszłość i terażniejszość. Mogę nadać mu różne wartości. A on tylko jest. To strukturalizm. Jeżeli ten mur jest z naturalnych kamieni – to może on tylko jest, a niczego nie ogranicza*<sup>15</sup>

Borowski jednocześnie zreinterpretował swoją twórczość, umieszczając ją w serii manifestacji artystycznych, których przedmiotem był nie tyle estetyczny wymiar sztuki, ile etyczna powinność wyzwolenia z konwencji, obietnica rajskiego ogrodu. Opisując strukturalizm jako radykalny wyraz związania twórczości z samoistnością natury, artysta przeciwstawił kulturowe konwencje nazywania i wartościowania surowemu bytowi, podstawowej egzystencji, nieujętej w ramy podziałów na sacrum i profanum, wzniosłość i tandetę, formę i materia. *Autoportret* zawierał zarazem ambiwalencję rozpoznaną przez Ludwińskiego<sup>16</sup>. *Est-etyka*, ukazując permanentny charakter wypowiedzi artystycznej, lokowała ją w obszarze jednostkowych wyborów. Podmiotowość jawiła się w pryzmacie nieustannie ponawianego dialogu z obszarem konwencji artystycznych. Obszar wolności warunkowany był przekraczaniem zastanych konwencji, ale to od nich uzależniony był proces odślaniania doświadczenia prymarnego, bliskiego mechanizmom nieufor-mowanej natury. W tej perspektywie *Kompozycję XIX*

<sup>14</sup> Bois 1997, jak przyp. 11, s. 53.

<sup>15</sup> W. Borowski, *Est-etyka. Autoportret*, BWA Lublin, 1977; <http://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-wlodzimierza-borowskiego/1174/77916> [dostęp: 9 XI 2016].

<sup>16</sup> Ludwiński 2007, jak przyp. 5, s. 50.



6. Włodzimierz Borowski, *Tryptyk*, 1958, technika mieszana – olej, płyta pilśniowa, gips, 101×71,5 cm (skrzydło prawe: 72×50,5 cm, skrzydło lewe: 72×51cm), Muzeum Lubelskie w Lublinie

6. Włodzimierz Borowski, *Tryptyk*, 1958, various techniques – oil paint, hardboard, plaster, 101×71,5 cm (the right panel: 72×50,5 cm, the left panel: 72×51 cm), The Lublin Museum in Lublin, Poland

można odczytać jako wyraz przemyślenia i przekształcenia zastanego obszaru sztuki, wyraz konceptualnego i intelektualnego przemyślenia granic obrazu, a zarazem ruch w kierunku pierwotnego chaosu, desakralizacji obrazu.

Desakralizacja powiązana tematami obrazów *Rzeź*, *Zdjęcie z krzyża*, *Uczta Nabuchodonozora* była operacją wykonaną na długiej tradycji wyobrażania tych scen, akcentujących terror, poruszenie, cierpienie. Nowoczesna interpretacja tych tematów była próbą zadania gwałtu na płaszczyźnie twardej materii i dekompozycją obrazu, zaanektowaniem wyobrazonego dramatu do rozpadającej się składni wizerunku, zastępującej wzniosłość dawnych scen religijnych. Sublimacja regeneracyjnego mitu, o którym opowiadała twórczość Michałaka, obietnica pojednania współczesnego człowieka z Bogiem zastąpione zostały samotną, egzystencjalną wędrówką artysty krytycznie badającego idiomy nowoczesnej kultury wizualnej i mechanizmy zsekularyzowanego systemu społeczno-politycznego kolejnych dekad PRL-u. Pod umotywowaną strukturą quasi-kolażu kryje się rozpad, dysonans, chaos ułomnego ciała. *Oko Proroka* nie wyznacza kierunku przemian, ale odtwarza konkretne, jednostkowe, antyestetyczne doświadczenie. „Moja mała postać wychodzi z oczyszczającej kąpieli. Zmniejszywszy swoje wymiary – powiększyłem swój świat” – pisał w *Autoportrecie IX*

picture in the structuralist painting paradigm. At the same time its synthetic arrangement bridges the artist's textural and compositional explorations. The heterogeneous, anti-compositional character of this idea testifies to a heterological interest in leftovers, waste and denial. Włodzimierz Borowski himself admitted that Marian Bogusz harboured such an aversion to *Kompozycja XIX* (*Composition XIX*) that he even wanted to put out his cigarette against the canvas. This peculiar reception tellingly illustrates the degree of rejection the composition in hand met with as well as its banishment from the modernistic inventory of modes of representation.

Among the staple buzzwords retrospectively banded about in relation to post-Stalinist-era artistic pursuits were the notions of organicism, integrity and spontaneity of the image, updating of the rules for modern aesthetics after the period of subjugation to conventions and subordination of depiction to the interests of social realism. The visual-artistic and conceptual organism propounded by Borowski was truly unique in its character: it replaced the growth, shape, and multiplication of the cellular form of an organic embryo with a chaotic, indistinct contour, with a disintegrating composition of solidified, incongruous elements, and finally with a rickety, lame, crippled body of a picture. To quote Yves Alain-Bois once again, “for

base materialism, nature produces only unique monsters: there are no deviants in nature because there is nothing but deviation".<sup>14</sup>

Having the benefit of hindsight, Borowski reminisced about his early period in *Est-etyka. Autoportrety (Est-ethics. Self-portraits)*:

*I train my eyes on that time and they confront a stone. The stone allows me to gain a perception of past, present and future. I can decree that the object has a different significance each time. But beyond its sheer being, there is nothing more to it. That is what we call structuralism. If this wall is made from natural stones, it may very well just be what it is – maybe it does not obstruct anything?*<sup>15</sup>

By the same token, Borowski reinterpreted his output, interpolating it into the lineage of those artistic manifestations whose main preoccupation was not so much with the aesthetic dimension of art as its ethical imperative of liberation from constraining conventions. Needless to say, this abandonment of restrictions approximated the promise of some paradise. Borowski characterised structuralism as a radical expression aligning artistic creation with the organic spontaneity typifying nature. From this vantage point, he highlighted the irreconcilable conflict between crude natural entities and culture-mediated conventions of designation and evaluation. When it came to that base existence, it was completely immune to any value judgements labelling things sacred or profane, dignified and tacky, form-related or matter-related. *Autoportret (The self-portrait)* bore witness to an ambivalence that had previously been discerned by Ludwiński. *Est-etyka (Est-ethics)* subscribed to the permanent character of artistic expression, and that is why it attributed this process to the category of individual choices. Subjectivity was perceived through the lens of incessant confrontation with the realm of artistic conventions. The creation of artistic latitude depended on the artist flying in the face of existing conventions, even though the very same sanctioned norms catalysed the process of laying bare the primary experience, approximating the mechanisms underlying formless nature. If we approach *Kompozycja XIX* from this angle, we may construe it as the expression of a rethinking and recasting of a given area of art, which comes down to the re-conceptualisation and intellectual redrawing of the boundaries circumscribing the confines of the painting domain. Ultimately it

Włodzimierz Borowski. Ukośna krecha dzieląca *Kompozycję XIX* może być zarazem wątlą dłonią artysty kierującą wzrok na to, co jest poniżej – w rajskim ogrodzie oddzielonym murem obrazu – heterogeniczny zbiór, zastępujący symboliczny porządek.

### Streszczenie

Artykuł podejmuje temat wczesnej twórczości Włodzimierza Borowskiego z okresu działalności grupy „Zamek”. Analizowane obrazy, posługujące się „odwilżową” poetyką *informelu*, zostały zaprezentowane na tle spuścizny sztuki religijnej, przywołanej poprzez twórczość Antoniego Michalaka, wówczas nauczyciela rysunku studentów Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Reminiscencje religijne w obrazach Borowskiego zostały przez niego wykorzystane na przekór zasadzie sublimacji i wzniosłości. Praktykowane przez tego artystę „malarstwo materii”, akcentując rozpad, rozproszenie formy, zostało zinterpretowane według kategorii heterologii Yvea’a-Alaina Bois. Badacz ten, odwołując się do „słownika” Georges’a Bataille’a, ukazał dialektyczny proces prowadzący do zatarcia ukształtowanej formy w obszarze malarstwa *informel*. Przywołane w tytułach obrazów Borowskiego sceny religijne jawią się jako wyraz radykalnego przekształcenia symbolistycznej koncepcji obrazu w stronę bezformnej materii. Interpretacja tych tematów była próbą zadania gwałtu na płaszczyźnie twardej materii i dekompozycją obrazu, zaanektowaniem wyobrażonego dramatu do rozpadającej się składni wizerunku, zastępującej wzniosłość dawnych scen religijnych.

Towarzyszące twórczości Borowskiego oswobodzenie formy, sięgnięcie do charakterystycznej dla okresu „odwilży” poetyki *informelu* można postrzeżać nie tylko jako radykalne wyjście z socrealistycznego gorsetu, ale pomyślany szerzej program polemiki z „prawdą obrazu”.

**Słowa kluczowe:** Włodzimierz Borowski, Antoni Michalak, grupa „Zamek”, desymbolizacja obrazu, heterologia, malarstwo religijne, wzniosłość, malarstwo materii, informel

dr hab. Marcin Lachowski  
Instytutu Historii Sztuki UW  
Krakowskie Przedmieście 26/28,  
00-927 Warszawa  
tel. +48 22 552 04 06  
e-mail: mw.lachowski@uw.edu.pl

<sup>14</sup> Bois 1997, as in fn. 12, p. 53.

<sup>15</sup> W. Borowski, *Est-etyka. Autoportret*, BWA Lublin, 1977; <http://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-wlodzimierza-borowskiego/1174/77916> [accessed: 9 Nov. 2016].



represented a movement tending towards primordial chaos and de-sacralisation of the depiction in hand.

The enterprise of de-sacralisation was the driving force behind the forging of such pictures as *Rzeź* (*The slaughter*), *Zdjęcie z krzyża* (*The deposition*) and *Uczta Nabuchodonozora* (*Belshazzar's feast*). The *raison d'être* of the undertaking was to challenge the long-established conventional wisdom that any depiction of such scenes must in our reception bring to the fore terror, suffering and profound emotional upheaval. The modern re-branding of these subjects was defined as a violent interference with their traditionalism by means of ravaging the surface with solidified matter and through the decomposition of the image. In the aftermath of the process, the drama purportedly conveyed by the picture was taken hostage to the unravelling syntax of the image, thereby obliterating any vestige of the lofty elevation of religious depictions of yore. Borowski embarked on the abolition of the myth of rebirth permeating Michalak's legacy. Thus, the promised reconciliation of modern man with God was eclipsed by the forlorn wanderings of an artist ruminating on the idioms of modern visual culture and trying to fathom the mechanisms of the laicised socio-political system prevailing in the Polish People's Republic in the post-war decades. The structure of the collage-like picture that seems to exist for a reason, in actual fact hides the dissolution, dissonance and chaos of a frail body. *Oko proroka* (*The eye of the prophet*) does not blaze a trail in any new direction, but recycles a concrete, one-off anti-aesthetic experience. "My puny physique is emerging from the waters of a purifying bath. I myself may have shrunk, but I have blown up my world", Włodzimierz Borowski wrote in *Autoportret IX* (*Self-portrait IX*). It may well be so that the diagonal line bisecting *Kompozycja XIX* (*Composition XIX*) may signify the artist's frail hand suggestively directing our eyesight to the disjointed potpourri appearing below and ousting the merely symbolic order. Maybe there is some intimation of a paradise lurking in this section, but it is circumvalated by the picture.

## Abstract

The article addresses the issue of the early period of Włodzimierz Borowski's artistic development which coincided with his membership in the *Zamek* group. The pictures under discussion, distinguished by some earmarks of the style typical of *informel* finding purchase in the post-Stalinist thaw period in Poland, have been presented here in relation to the tradition of religious painting. This particular lineage of tradition was at that time championed by Antoni Michalak, who conducted draughtsmanship classes at the Catholic University of Lublin. However, these religious reminiscences were not along the lines of straightforward depiction in keeping with the tenets of sublimation and solemn elevation, but to the contrary. Borowski, committing himself to the pursuit of "matter painting", accentuated degradation and dissolution of form, and his artistic credo is interpreted here within the framework of Yves-Alain Bois's heterology. This researcher, professing his subscription to the conceptual instruments advanced by Georges Bataille, demonstrated the dialectical process gravitating towards the obliteration of defined form among the practitioners and followers of the *informel* movement. The religious scenes insinuated by the titles bear testimony to a radical redefinition of the symbological conception of image and its departure in the direction of formless matter. The reinterpretation of those motifs signified an attempt to ride roughshod over a picture surface through the application of solid matter and decomposition of image; in the aftermath of that violation, the re-imagined drama bore no resemblance to the traditional solemn religious scenes and was completely subsumed by the disintegrating syntax of the image.

Borowski's liberalisation in the realm of form, which was correlated to the artistic idiom of the post-Stalinist *informel* movement, may be perceived as not only a profound rejection of the social-realist strait-jacket but also as a comprehensive program for a polemic on the truth residing in pictures.

**Keywords:** Włodzimierz Borowski, Antoni Michalak, the "Zamek", de-symbolisation of pictures, heterology, religious painting, elevation, matter painting, *informel*

Translated by Mariusz Szerocki

Joanna Wolańska

Cracow (independent scholar)

## The "Groupe de Saint-Luc et de Saint-Maurice" and church art in Switzerland in the interwar period<sup>1</sup>

In the interwar period Switzerland was an intriguing and little-known centre of church art production; at that time, one could observe there an enormous growth in the number of newly-built churches as well as the refurbishment of the interiors of the existing ones. Since Switzerland did not participate in the First World War, this phenomenon, unlike in France or Germany, cannot be explained as "raising from ruin". Characteristically, this unprecedented and large-scale movement was practically limited only to the French-speaking part of Switzerland ("la Suisse romande" or Romandy), related by its language – and as follows, culture – to neighbouring France.<sup>2</sup> The activities connected with church art in the other parts of the Confederation (most of all, in the German one) did not exceed the European average. Switzerland's example seems, then, very instructive, although it has its own limitations, such as, for example, the unnatural homogeneity of styles in Romandy, created by one group of artists, who were led or inspired essentially by one architect. While in France architects conducted huge experiments with a new material (reinforced concrete), introducing impressive and startling plans and forms of churches,<sup>3</sup> in

<sup>1</sup> This article was made possible by a scholarship from the Swiss government at the University of Basel in the academic year 2000/2001, where my friendly supervisor was Prof. Gottfried Boehm. My visit there allowed me to become acquainted with the objects described below and in a sense discover the phenomenon of which I had earlier been unaware.

<sup>2</sup> On church art in Switzerland in the 19<sup>th</sup> c., cf. *Melchior Paul von Deschwanden: "Ich male für fromme Gemüter..."*. *Zur religiösen Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert*, ed. F. Zelger, exhibition catalogue, Kunstmuseum Luzern, 7 July – 15 September 1985, Luzern 1985.

<sup>3</sup> An extensive and lavishly illustrated review of modern churches in France can be found in G. Arnaud d'Agnel, *L'art religieux moderne*, Grenoble 1936 (= *Art et Paysages*, 2), vol. 2, pp. 15–57 (ills. up to p. 47). The author states at the beginning that "the diversity of modern church architecture in France cannot be surpassed by any other country's" (p. 15) [All quotations, unless otherwise indicated, translated from the Polish by Monika Mazurek]. Among the most impressive realizations – apart from the flagship constructions of "the concrete Gothic" such as Notre-Dame du Raincy or the

Joanna Wolańska

Kraków (naukowiec niezależny)

## „Groupe de Saint-Luc et de Saint-Maurice” i sztuka kościelna w Szwajcarii w okresie międzywojennym<sup>1</sup>

Ciekawym, a mało znanym ośrodkiem niezwykle interesujących realizacji w zakresie sztuki kościelnej w okresie międzywojennym była Szwajcaria, gdzie w tym czasie nastąpiło niebywałe ożywienie w budowaniu nowych i „odświeżaniu” dekoracji wnętrz starych kościołów. Szwajcaria nie brała udziału w I wojnie światowej, więc w stosunku do tego kraju – inaczej niż np. w odniesieniu do Francji czy Niemiec – na wytłumaczenie omawianego zjawiska nie można używać argumentu „odbudowy z ruin”. Charakterystyczne jest za to to, że ten bezprecedensowy ruch (na dużą skalę) ograniczył się właściwie tylko do romańskiej (francuskojęzycznej) części kraju („la Suisse romande” albo „Romandie”), językowo, a co za tym idzie, także cywilizacyjnie, kulturowo ciężącej ku sąsiedniej Francji<sup>2</sup>. Aktywność w dziedzinie sztuki kościelnej w innych częściach Konfederacji (przede wszystkim niemieckojęzycznej) nie przekraczała natomiast przeciętnej europejskiej. Przykład Szwajcarii wydaje się więc w tym zakresie bardzo instruktyny, choć może nieść ze sobą pewne ograniczenia (jak np. „nienaturalna” homogeniczność stylowa realizacji w Romandie, tworzonych przez jedną grupę artystów kierowaną czy inspirowaną zasadniczo przez jednego architekta). O ile we Francji na wielką skalę prowadzono eksperymenty architektoniczne z nowym materiałem (żelbet), mnożyły się wspaniałe i zaskakujące plany i formy świątyń<sup>3</sup>, o tyle

<sup>1</sup> Artykuł powstał dzięki stypendium rządu szwajcarskiego na Uniwersytecie w Bazylei (w roku akademickim 2000/2001), gdzie moim życzliwym opiekunem z ramienia uczelni był prof. dr Gottfried Boehm. Pobyt tam umożliwił mi zapoznanie się z opisywanymi tu obiektami i niejako „odkrycie” tego – nieznanego mi wcześniej – fenomenu.

<sup>2</sup> Na temat sztuki kościelnej w Szwajcarii w XIX wieku zob. *Melchior Paul von Deschwanden: "Ich male für fromme Gemüter..."*. *Zur religiösen Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert*, red. F. Zelger, katalog wystawy, Kunstmuseum Luzern, 7 VII – 15 IX 1985, Luzern 1985.

<sup>3</sup> Obszerny i bogato ilustrowany przegląd nowoczesnych kościołów Francji daje G. Arnaud d'Agnel, *L'art religieux moderne*, Grenoble 1936 (= *Art et Paysages*, 2), t. 2, s. 15–57 (il. do s. 47). Autor na samym początku stwierdza, że „nowoczesna architektura kościelna jest we Francji tak różnorodna jak w żadnym innym kraju” (s. 15). Do najbardziej efektywnych realizacji – oprócz sztan-

w Szwajcarii romańskiej stawiano raczej na „swojskość” i zharmonizowanie – zazwyczaj wiejskich – kościołów z krajobrazem. Nowe, konstruktywistyczno-purystyczne tendencje dochodziły do głosu raczej w niemieckojęzycznej części kraju bądź też w innych jego regionach, ale tylko w większych miastach, gdzie nowoczesne formy kościołów stosunkowo łatwo dawały się dopasować do zurbanizowanego otoczenia i nie burzyły harmonii krajobrazu (a kluczowe dla ich powstania było bez wątpienia „nowoczesne”, a czasem wręcz „awangardowe”, nastawienie wiernych czy generalnie budowniczych)<sup>4</sup>.

Uogólniając i nieco upraszczając zagadnienie, trudno nie przyjąć tu stereotypowego podziału na dwie strefy wpływów: „germańską” i „romańską”<sup>5</sup>. Gdy chodzi o stylistykę, realizacje w dziedzinie sztuki kościelnej w Europie okresu międzywojennego wyraźnie bowiem dają się przypisać do obu tych stref odpowiadających zasięgowi wspomnianych języków (i kultur)<sup>6</sup>. Cechy charakterystyczne niemieckich budowli kościelnych ks. Arnaud d’Agnel określił następująco: „Ich struktura zewnętrzna daje ogólne wrażenie solidności, siły i smutku. Formy są

---

darowego „betonowego gotyku” Notre-Dame du Raincy albo kościoła św. Teresy w Montmagny Perretów – należy zaliczyć: kościół św. Joanny d’Arc w Nicei Jacquesa Droza, świątynię w Elisabethville Paula Tournona albo w Audincourt o. Paula Bellota.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 90–95. Interesujące, że w wyborze przedstawionym przez ks. Arnaud d’Agnela znalazł się tylko jeden kościół ze wspomnianej grupy świątyń nawiązujących do tradycji budowli „swojskich” (o których szerzej poniżej). Podkreślając fakt istnienia tego odrębnego, oryginalnego i niezależnego nurtu w architekturze kościelnej Szwajcarii, autor skupia się jednak na przykładach, które (jak sam zauważa) wykazują oczywistą wtórność w stosunku do architektury Niemiec czy Francji, są za to wyraźnie „nowoczesne”. Są to m.in. kościoły św. Piotra we Fryburgu (szwajcarskim) i Notre-Dame w Bernie Fernanda Dumasa; kościół w Tavannes Adolphe’a Guyonnetta, a przede wszystkim podówczas ultranowoczesny, betonowy kościół św. Antoniego (Sankt-Anton, ze względu na swą surowość przezwany przez wiernych „Sankt-Beton”) w Bazylei, autorstwa Karla Mosera, którego twórczość Arnaud d’Agnel porównywał z projektami braci Perret.

<sup>5</sup> Traktuję ten podział jedynie „technicznie”, jako użyteczne narzędzie, bez łączenia tych pojęć z jakąkolwiek ideologią, choć mam świadomość, że na początku XX wieku właśnie w dziedzinie sztuki oraz religii dokonywano takich, niedwuznacznie wrogich, przeciwstawię (szlachetnej „Mariany” i barbarzyńskiej „Germanii”). Propagandę wzajemnych animozji francusko-niemieckich, zwłaszcza po stronie francuskiej, w okresie poprzedzającym wybuch I wojny światowej obszernie przedstawił K.E. Silver, *Esprit de corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914–1925*, Princeton (NJ) 1989, zwł. s. 6–27.

<sup>6</sup> We współczesnej omawianym wydarzeniu literaturze przedmiotu można znaleźć wiele dowodów na potwierdzenie, że taki podział (choć może tylko *implicite*) stosowano. Przykładowo, cytowany ks. Arnaud d’Agnel napisał o wspomnianym wyżej kościele św. Antoniego w Bazylei, że „należy do Szwajcarii przez swą lokalizację, ale pod względem architektury i dekoracji jest niemiecki”; Arnaud d’Agnel 1936, jak przyp. 3, s. 95. Dobrą ilustracją potwierdzającą tezę o takim podziale jest też sama Szwajcaria, gdzie w obrębie jednego organizmu państwowego wyraźnie zauważalne są różnice, także w stylu architektury, pokrywające się z zasięgiem danego języka.

Romandy the emphasis was laid on the local character and the harmony between the churches – usually rural ones – and the landscape. The new tendencies, Purist and Constructivist, found their expression rather in the German-speaking part of the country, or in the bigger cities of other Swiss regions, where the modern forms of the churches could be quite easily incorporated into the urban setting, without destroying the harmony of the landscape (the key issue here was undoubtedly the “modern” or even “avant-garde” attitude of the congregations, or the church builders in general<sup>4</sup>).

In general, while somewhat simplifying, one is tempted to use here the stereotypical division into the two spheres of influence: the “German” and the “French”.<sup>5</sup> When it comes to stylistics, the works of church art in interwar Europe can be clearly assigned to either of these spheres, corresponding with the areas covered by these two languages (and cultures).<sup>6</sup> The characteristic features of German church buildings were defined by Fr. Arnaud d’Agnel as follows: “Their external structure gives off the general impression of solidity, strength and sadness. The forms

---

Perret brothers’ church of St Therese in Montmagny – one should include: the church of St Joan of Arc in Nice by Jacques Droz, the churches in Elisabethville by Paul Tournon and in Audincourt by Fr. Paul Bellot.

<sup>4</sup> Ibidem, pp. 90–95. Interestingly enough, in the selection made by Fr. Arnaud d’Agnel, one can find only one church from the group of “vernacular” churches mentioned earlier (which are going to be discussed in more detail below). Emphasizing the existence of this distinct, original and independent movement in Switzerland’s church architecture, the author concentrates on the examples which, as he himself observes, are obviously derivative in comparison with the architecture of Germany or France, but they are clearly “modern”. The examples include St Peter’s church in Fribourg (Switzerland) and Notre-Dame in Berne by Fernand Dumas, the church in Tavannes by Adolphe Guyonnet, and most of all St Anthony’s church in Basel (Sankt-Anton, nicknamed by the congregation “Sankt-Beton” because of its austerity), a concrete church that was ultra-modern at that time, by Karl Moser, whose work was compared by Arnaud d’Agnel to the projects by the Perret brothers.

<sup>5</sup> I use this division only technically, as a convenient tool, without connecting these ideas with any sort of ideology, although I am aware of the fact that in the early 20th c. such unambiguously hostile opposition between the noble “Marianne” and the barbaric “Germania” was drawn. The propaganda spreading the mutual French-German animosity, especially on the French part, in the period leading up to the outbreak of the First World War, was discussed at length by K.E. Silver, *Esprit de corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914–1925*, Princeton (NJ) 1989, esp. pp. 6–27.

<sup>6</sup> In the literature contemporary with the discussed events one can find many proofs that such a division, even if only implicit, was used. For example, the already quoted Fr. Arnaud d’Angel wrote about the above-mentioned St Anthony’s church in Basel that “it belongs to Switzerland because of its location, but its architecture and decorations are German” (Arnaud d’Agnel 1936, as in fn. 3, p. 95). A good example confirming the existence of such a division is also Switzerland itself, where within one state one can see clear differences, including architectural ones, matching the extent of a given language.



are massive, the façades bare or very modestly decorated, the windows usually tall and narrow, the towers stocky, not highly-raised, and if they are high, they look austere. They speak rather to the soul than to the heart”.<sup>7</sup> The decorations of German churches could be described in similar terms, as rather “sad” and “austere”, and their extent is very limited. Decorative elements could be encountered much more often and in much bigger numbers in French churches, where there still remained many elements of “St-Sulpice style”. Apart from the ultra-modern realizations such as the Perret’s churches, it should be noticed that church art in France was much more strongly inspired by tradition than the German one. The allusions were mostly literal, not only symbolic (as for instance in the Perret’s churches alluding to the French Gothic). Finally, the French churches readily accommodated, for example, the paintings by Maurice Denis and similar artists – an idea that would have been unthinkable in Germany.<sup>8</sup>

The post-WWI period in the art of the 20th century is a time of very important changes, continuing despite the war (or even drawing inspiration from war-time events) the revolutionary changes which started at the beginning of the century. A characteristic feature of this period is a backlash against the avant-garde art; in the 1910s and 1920s the classicist tendencies were becoming increasingly stronger. All over Europe the calls for *rappel* or *retour à l’ordre* (the “order” in the classicist sense, turning back from the experiments of avant-garde art) or “antimodernism” were growing louder.<sup>9</sup> The changes in the work of the leading avant-garde artists, such as Pablo Picasso or Gino Severini, were more and more visible. Under such circumstances religious art in France and Switzerland started to flourish.

<sup>7</sup> Ibidem, pp. 82–83.

<sup>8</sup> This does not mean that decorations in German churches were always in impeccable taste; the fact that it was not always the case is confirmed by a fragmentary discussion of partially surviving paintings in the Rhineland churches, cf. E. Peters, *Kirchliche Wandmalerei im Rheinland 1920–1940*, Rheinbach 1996. Nevertheless, expressionist tendencies were strong in Germany and its paintings were quite different stylistically from its counterparts in France. Regarding “German” Switzerland (Deutschschweiz), an exception confirming the above rule could be, for instance, the very traditional church work of the painter Fritz Kunz (1868–1947), cf. *Fritz Kunz und die religiöse Malerei. Christliche Kunst in der Deutschschweiz 1890–1960*, eds. R.E. Keller, A. Claude, exhibition catalogue, Zug, Museum in der Burg, 17 June – 23 September 1990, Zug 1990.

<sup>9</sup> These issues are discussed in Silver’s book (as in fn. 5) and by R. Golan, *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France between the Wars*, New Haven–London 1995; cf. also the conference proceedings *Le Retour à l’ordre dans les arts plastiques et l’architecture, 1919–1925. Actes du second colloque d’Histoire de l’Art contemporain*, Saint-Étienne 1975 (= Université de Saint-Étienne, Travaux XXVI), esp. J. Laude, *Retour et/ou rappel à l’ordre?*, ibidem, pp. 7–44.

przy tym masywne, fasady nagie albo odznaczające się wyjątkową powściągliwością dekoracji, okna najczęściej wąskie i wysokie, wieże krępe, słabo wyniesione; jeśli są wysokie, to mają surowy wygląd. Przemawiają raczej do ducha niż do serca”.<sup>7</sup> Podobnie (jako raczej „smutne” i „surowe”) można by określić ozdoby kościołów niemieckich – obecne tam i tak w bardzo ograniczonym zakresie. Zdecydowanie częściej i w większym nagromadzeniu elementy dekoracyjne można było spotkać w kościołach francuskich, gdzie też liczne były jeszcze pozostałości „sztuki St-Sulpice”. Pomijając realizacje ultranowoczesne, takie jak kościoły Perretów, stwierdzić zatem trzeba, że sztuka kościelna we Francji ciążyła ku tradycji znacznie wyraźniej niż niemiecka. Nawiązania były najczęściej dosłowne, nie tylko symboliczne (jak choćby w kościołach Perretowskich odwołujących się do francuskiego gotyku). W końcu, w świątyniach francuskich bez trudu znajdowano miejsce np. dla malowideł Maurice’a Denis i malarzy mu pokrewnych – rzecz zupełnie nie do pomyslenia w Niemczech<sup>8</sup>.

Okres po I wojnie światowej to dla sztuki XX wieku czas niezwykle ważnych przemian, będących – mimo wojny (a nawet w nawiązaniu do wydarzeń wojennych) – kontynuacją rewolucyjnych przewartościowań, zapoczątkowanych w pierwszych latach stulecia. Daje się przy tym zaobserwować reakcję na sztukę awangardową; pomiędzy drugą a trzecią dekadą XX wieku silniej uwydatniają się tendencje klasycystyczne. Coraz wyraźniej, w całej Europie, dochodzą do głosu hasła *rappel* albo *retour à l’ordre* („porządku” w sensie klasycyzmu, odrotu od eksperymentów sztuki awangardowej) czy „antymodernizmu”.<sup>9</sup> Wyraźne są zmiany w twórczości czołowych przedstawicieli kierunków awangardowych, np. Pabla Picassa czy Gina Severiniego. W takich warunkach nastąpił wyjątkowy rozkwit sztuki religijnej we Francji i Szwajcarii.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 82–83.

<sup>8</sup> Nie znaczy to, że dekoracja kościołów niemieckich odznaczała się nieskazitelnym gustem; o tym, że wcale tak nie było, świadczy choćby wrywkowe opracowanie fragmentarycznie zachowanych malowideł w kościołach nadreńskich, zob. E. Peters, *Kirchliche Wandmalerei im Rheinland 1920–1940*, Rheinbach 1996. Niemniej jednak w Niemczech silne były tendencje ekspresjonistyczne, a tamtejsze malowidła stylistycznie znacznie się różniły od swoich odpowiedników we Francji. Gdy chodzi o Szwajcarię „niemiecką” (Deutschschweiz), wyjątkiem potwierdzającym przedstawioną wyżej regułę może być zdecydowanie tradycjonalistyczna twórczość na niwie kościelnej malarza Fritza Kunza (1868–1947); zob. *Fritz Kunz und die religiöse Malerei. Christliche Kunst in der Deutschschweiz 1890–1960*, red. R.E. Keller, A. Claude, katalog wystawy, Zug, Museum in der Burg, 17 VI – 23 IX 1990, Zug 1990.

<sup>9</sup> Problemom tym poświęcona jest książka Silvera (jak przyp. 5) oraz opracowanie R. Golan, *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France between the Wars*, New Haven – London 1995; zob. też materiały konferencji *Le Retour à l’ordre dans les arts plastiques et l’architecture, 1919–1925. Actes du second colloque d’Histoire de l’Art contemporain*, Saint-Étienne 1975 (= Université de Saint-Étienne, Travaux XXVI), zwł. J. Laude, *Retour et/ou rappel à l’ordre?*, s. 7–44.

Odnowa sztuki kościelnej w szwajcarskiej Romandie przebiegała w okresie międzywojennym nie mniej interesująco niż francuska, jednakże jest szerzej mało znana. Inaczej niż we Francji była ona zasługą jednej tylko grupy artystów, za to w zasadzie bardzo podobnej do wielu stowarzyszeń czynnych we Francji<sup>10</sup>. Blisko sześćdziesiąt wysokiej klasy zespołów dekoracji wnętrz kościelnych zrealizowanych w ciągu ćwierćwiecza (1920–1945) działalności *Groupe de Saint-Luc et de Saint-Maurice* (jak pierwotnie brzmiała pełna nazwa stowarzyszenia) wystawia jej bardzo pochlebne świadectwo. Realizacje firmowane przez grupę tworzyło grono artystów, z których tylko część na stałe deklarowała przynależność do organizacji; pozostali utrzymywali z nią luźne związki, co jednak najwyraźniej nie utrudniało im współpracy<sup>11</sup>. Istnienie i działalność grupy jest swego rodzaju fenomenem, ale tajemnicę jej powodzenia można stosunkowo łatwo (choć pewnie tylko częściowo) wytłumaczyć wyjątkowo sprzyjającymi okolicznościami (na przekór trwającemu przecież w latach 30. kryzysowi ekonomicznemu) i zgodnym zaangażowaniem w jej pracę trzech znaczących indywidualności. Animatorem i właściwym założycielem stowarzyszenia był genewski malarz, dekorator i pisarz Alexandre Cingria (1879–1945)<sup>12</sup>. Projektantem większości (budowanych od podstaw lub tylko przebudowywanych) kościołów dekorowanych i wyposażonych

The revival of church art in Romandy in the interwar period, although it is as interesting as the one which took place in France, is not as widely known. Unlike in France, it could be credited only to one group of artists, which was actually very similar to many associations active in France.<sup>10</sup> Nearly sixty sets of high-quality church decorations that were executed within a quarter of a century (1920–1945), during which the *Groupe de Saint-Luc et de Saint-Maurice* (its original full name) was active, are a very remarkable testimony. The realizations credited to the group were created by artists, only some of whom were permanent members of the group, while others were only loosely connected with it. This, however, seems not to have hindered their collaboration.<sup>11</sup> The existence and activity of the group is a unique phenomenon, but the secret of its success could be quite easily (even if only partly) explained by very favourable circumstances, despite the great economic crisis of the 1930s, as well as the harmonious collaboration of three significant members of the group. The driving force and the actual founder of the association was the Genevese painter, decorator and writer Alexandre Cingria (1879–1945).<sup>12</sup> The designer of most of the churches, either newly-built or only re-furnished by the members of the group, was Fernand Dumas (1892–1956),<sup>13</sup> a talented architect

<sup>10</sup> G. i H. Taillefert, *Les Sociétés d'Artistes et la fondation de l'Art catholique*, w: *L'Art Sacré au XX<sup>e</sup> siècle en France*, katalog wystawy, Musée Municipal de Boulogne-Billancourt, styczeń–marzec 1993, Thonon-les-Bains 1993, s. 15–25 (zwl. s. 20). Grupy artystów zajmujących się sztuką kościelną były przedstawiane w monograficznych artykułach publikowanych w piśmie „L'Artisan liturgique”. Na temat stowarzyszeń artystów w kontekście uwagi, jaką poświęcały zagadnieniom liturgii, piszą: Arnaud d'Agnel 1936, jak przyp. 3, s. 81–88 (rozdz. VII: *L'art moderne et la liturgie*), oraz M. Brillant, *L'art chrétien en France au XX<sup>e</sup> siècle. Ses tendances nouvelles*, Paris [1927], s. 65–88 (rozdz. II: *Les groupes d'artistes*).

<sup>11</sup> Statut grupy nie pozwalał na formalną przynależność do niej niekatolikom; niektórzy artyści przeszli więc na katolicyzm, ale było też wielu, którym różnica wyznania nie przeszkadzała we współpracy z artystami katolickimi ani w ozdabianiu katolickich kościołów (P. Rudaz, *Des Genevois à Fribourg*, w: *Le Groupe de St-Luc. Renouveau de l'Art sacré 1920–1945*, katalog wystawy, Musée du Pays et Val du Charmey, 22 X 1995 – 7 I 1996, „Patrimoine Fribourgeois” 5, 1995 [numer specjalny], s. 6).

<sup>12</sup> J.-B. Bouvier, *Alexandre Cingria*, „Pages d'art”, fév. 1926, s. 25–30; A. Berchtold, *Alexandre Cingria*, w: idem, *La Suisse romande au cap du XX<sup>e</sup> siècle. Portrait littéraire et morale*, Lausanne 1963, s. 606–615; zob. też S. Donche Gay, *Cingria, Alexandre* [1998], w: *SIKART. Lexikon der Kunst in der Schweiz*, <http://www.sikart.ch/KuensterInnen.aspx?id=4000038> [dostęp: 21 VI 2016], z bibliografią przedmiotową i podmiotową. Z patriotycznego obowiązku trzeba dodać, że matką Alexandra Cingrii była Caroline Stryjeńska (1846–1913), utalentowana malarzka, siostra znanego architekta, Tadeusza Stryjeńskiego. Oboje urodzili się w Carouge, dzielnicy Genewy, którą uważa się za matczyną opisywanego tu ruchu odnowy sztuki religijnej (zob. P. Rudaz, *Carouge, foyer d'art sacré, 1920–1945*, katalog wystawy, Musée du Carouge, 25 XI 1998 – 31 I 1999, Carouge 1998).

<sup>10</sup> G. and H. Taillefert, *Les Sociétés d'Artistes et la fondation de l'Art catholique*, in: *L'Art Sacré au XX<sup>e</sup> siècle en France*, exhibition catalogue, Musée Municipal de Boulogne-Billancourt, January – March 1993, Thonon-les-Bains 1993, pp. 15–25 (esp. p. 20). The groups of artists practising church art were presented in the monograph articles published in the journal “L'Artisan liturgique”. On artists' associations with regard to their interest in liturgy see: Arnaud d'Agnel 1936, as in fn. 3, pp. 81–88 (ch. VII: *L'art moderne et la liturgie*), and M. Brillant, *L'art chrétien en France au XX<sup>e</sup> siècle. Ses tendances nouvelles*, Paris [1927], pp. 65–88 (ch. II: *Les groupes d'artistes*).

<sup>11</sup> The statute of the group did not allow formal membership for non-Catholics; some artists did convert to Catholicism, but there were also many whose collaboration with Catholic artists or decorating of Catholic churches was not hindered by religious differences (P. Rudaz, *Des Genevois à Fribourg*, in: *Le Groupe de St-Luc. Renouveau de l'Art sacré 1920–1945*, exhibition catalogue, Musée du Pays et Val du Charmey, 22 October 1995 – 7 January 1996, “Patrimoine Fribourgeois” 5, 1995 [special issue], p. 6).

<sup>12</sup> J.-B. Bouvier, *Alexandre Cingria*, „Pages d'art”, fév. 1926, pp. 25–30; A. Berchtold, *Alexandre Cingria*, in: idem, *La Suisse romande au cap du XX<sup>e</sup> siècle. Portrait littéraire et morale*, Lausanne 1963, pp. 606–615; cf. also S. Donche Gay, *Cingria, Alexandre* [1998], in: *SIKART. Lexikon der Kunst in der Schweiz*, <http://www.sikart.ch/KuensterInnen.aspx?id=4000038> [accessed: 21 June 2016], with the primary and secondary sources. It may be of interest to Polish readers that Alexandre Cingria's mother was Caroline Stryjeńska (1846–1913), a talented painter and sister of the renowned architect Tadeusz Stryjeński. Both of them were born in Carouge, a district of Geneva which is considered to be the cradle of the revival of religious art discussed here (cf. P. Rudaz, *Carouge, foyer d'art sacré, 1920–1945*, exhibition catalogue, Musée du Carouge, 25 November 1998 – 31 January 1999, Carouge 1998).

<sup>13</sup> Ch. Allenspach, *Dumas, Fernand*, in: *Architektenlexikon der Schweiz 19./20. Jahrhundert*, eds. I. Rucki, D. Huber, Basel–Boston–

and great organizer. Moreover, the members of the association could always count on the support of Fr. Marius Besson (1876–1945), the Catholic bishop of Lausanne, Geneva and Fribourg in 1920–1945, who was keenly interested in art.<sup>14</sup> Bishop Besson should be also credited with promoting the peaceful co-existence of Catholics and Protestants; not an insignificant achievement, taking into account the fact that the core group members hailed from Geneva, the city of Calvin, where the equality of both denominations was not self-evident. The end of the association in 1945 should be connected with the deaths of Besson and Cingria, the key figures in the group.

The beginnings of St Luke's group can be dated to the period just before the First World War, and to the collaboration of some future members of the association during the renovation of the Gothic Revival church of Notre-Dame-du-Cornavin in Geneva in 1912–1914 (Alexandre Cingria, Maurice Denis and Marcel Poncet, among others). The renovation of this church, built in 1856 – which was the first Catholic church permitted to be built since the Reformation by the Calvinist-ruled republic of Geneva in “the protestant Rome”, as Geneva was often called – had a symbolic dimension.<sup>15</sup> The work was limited to installing stained-glass windows in the choir apse and providing some liturgical objects. The next collaborative project of the artists, this time on a larger scale, was the decoration of St Paul's church in Grange-Canal, one of Geneva's districts. This time it was a newly-built church and it was possible already at the designing stage to allot the design or execution of the given parts to particular artists. Apart from the large painting by Maurice Denis in the apse [fig. 1], numerous stained-glass windows and paintings on the ceilings of the low aisles were created. It was the first church conceived as an integral artistic

żanych przez członków grupy był Fernand Dumas (1892–1956)<sup>13</sup>, zdolny architekt i znakomity organizator. Ponadto artyści stowarzyszenia mogli zawsze liczyć na poparcie żywotnie zainteresowanego sztuką ks. Mariusa Bessona (1876–1945), katolickiego biskupa Lozanny, Genewy i Fryburga w latach 1920–1945<sup>14</sup>. Biskup Besson położył też znaczne zasługi w zakresie dbałości o pokojowe współżycie katolików i protestantów, co nie było bez znaczenia, zwłaszcza że trzon twórców grupy wywodził się z Genewy – „miasta Kalwina” – gdzie równouprawnienie obu wyznań wcale nie było sprawą oczywistą. To właśnie śmierci Bessona i Cingrii, osób najważniejszych dla działalności stowarzyszenia, należy przypisać koniec jego istnienia w roku 1945.

Początki Grupy św. Łukasza sięgają okresu tuż przed I wojną światową, kiedy to przy odnowieniu neogotyckiego kościoła Notre-Dame-du-Cornavin w Genewie w latach 1912–1914 współpracę podjęło kilku przyszłych członków stowarzyszenia (m.in. Alexandre Cingria, Maurice Denis i Marcel Poncet). Restauracja tego kościoła – pierwszego od czasu Reformacji, jaki rządzona przez kalwinistów republika genewska zezwoliła wybudować katolikom w roku 1856 w „protestanckim Rzymie” (jak nazywano Genewę) – miała wymiar symboliczny<sup>15</sup>. Prace ograniczyły się do wykonania witraży w oknach apsydy chóru oraz przedmiotów liturgicznych. Kolejnym wspólnym przedsięwzięciem artystów, tym razem już na większą skalę, było ozdobienie kościoła św. Pawła (Saint-Paul) w Grange-Canal, jednej z dzielnic Genewy. Tym razem budowlę wznoszono od podstaw i już w stadium projektowym możliwe było przeznaczenie konkretnym artystom opracowania koncepcji czy wykonania dekoracji jej poszczególnych partii. Oprócz wielkiego malowidła Maurice'a Denisa w apsydzie [il. 1] powstały

Berlin 1998, pp. 2–3; A. Lauper, *Nova et Vetera. Fernand Dumas bâtisseur d'églises*, in: *Le Groupe de St-Luc...* 1995, as in fn. 11, pp. 17–28.

<sup>14</sup> F. Charrière, *S. Exz. Msgr. Marius Besson, Bischof von Lausanne, Genf und Freiburg*, transl. from the French by E. Schwarz, Freiburg 1946, pp. 79–87 (ch. “Msgr. Besson und die christliche Kunst”); L. Wæber, *Son Excellence Mgr Marius Besson, “Nouvelles Étrennes Fribourgeoises”*, 1945/1946, pp. 225–237; A. Berchtold, *Monseigneur Marius Besson*, in: idem, *La Suisse...*, as in fn. 12, pp. 588–593; M.-T. Torche-Julmy, *Mgr Besson et le renouveau de l'art sacré*, in: *Le Groupe de St-Luc...* 1995, as in fn. 11, pp. 9–12. During his twenty-five-year episcopate Fr. Besson dedicated or consecrated a total of 125 churches and chapels (both new and renovated buildings). This took place, as historians point out, in a period of economic crisis (Torche-Julmy 1995, see above, p. 9).

<sup>15</sup> M.-C. Morand, *L'art religieux moderne en terre catholique. Histoire d'un monopole*, in: 19–39. *La Suisse romande entre les deux guerres*, Lausanne 1986, p. 83. In 1875 the church was taken away from Catholics and given back only in 1912 (after the relaxation of the restrictions similar to the German *Kulturkampf*) which presented an opportunity to renovate it and acquire new furnishings, cf. Rudaz 1998, as in fn. 12, pp. 10–14.

<sup>13</sup> Ch. Allenspach, *Dumas, Fernand*, w: *Architektenlexikon der Schweiz 19./20. Jahrhundert*, red. I. Rucki, D. Huber, Basel–Boston–Berlin 1998, s. 2–3; A. Lauper, *Nova et Vetera. Fernand Dumas bâtisseur d'églises*, w: *Le Groupe de St-Luc...* 1995, jak. przyp. 11, s. 17–28.

<sup>14</sup> F. Charrière, *S. Exz. Msgr. Marius Besson, Bischof von Lausanne, Genf und Freiburg*, tłum. z franc. E. Schwarz, Freiburg 1946, s. 79–87 (rozdział „Msgr. Besson und die christliche Kunst”); L. Wæber, *Son Excellence Mgr Marius Besson, “Nouvelles Étrennes Fribourgeoises”*, 1945/1946, s. 225–237; A. Berchtold, *Monseigneur Marius Besson*, w: idem, *La Suisse...*, jak przyp. 12, s. 588–593; M.-T. Torche-Julmy, *Mgr Besson et le renouveau de l'art sacré*, w: *Le Groupe de St-Luc...* 1995, jak. przyp. 11, s. 9–12. W ciągu dwudziestoletniego okresu posługi biskupiej ks. Besson poświęcił albo konsekrował w sumie 125 kościołów i kaplic (obiektów zarówno nowo wybudowanych, jak i przekształconych). Działo się to w okresie, gdy – jak zwracają uwagę historycy – trwał kryzys ekonomiczny (Torche-Julmy 1995, jak wyżej, s. 9).

<sup>15</sup> M.-C. Morand, *L'art religieux moderne en terre catholique. Histoire d'un monopole*, w: 19–39. *La Suisse romande entre les deux guerres*, Lausanne 1986, s. 83. W roku 1875 kościół został odebrany katolikom, a zwrócono go im dopiero w 1912 (po zelżeniu pokrewnych niemieckiemu *Kulturkampfowi* represji wobec katolików), co stało się okazją do jego odnowienia i sprawienia nowego wyposażenia; zob. Rudaz 1998, jak przyp. 12, s. 10–14.





1. Maurice Denis, *Sceny z życia św. Pawła* (część środkowa), 1916, malowidło (na płótnie naklejonym na ścianę, *toile marouflée*) w apsydzie kościoła Saint-Paul w Grange-Canal (Genewa), fot. J. Wolańska

1. Maurice Denis, *Scenes from the Life of Saint Paul* (central part), 1916, apse painting (on canvas glued to the wall; *toile marouflée*), church of Saint Paul, Grange-Canal (Geneva), photo by J. Wolańska

liczny zespół witraży oraz malowidła na sklepieniach niskich naw bocznych. Był to pierwszy kościół pomysłany jako integralna artystycznie całość (w sensie *Gesamtkunstwerk*), z uwzględnieniem potrzeb i wymogów liturgii, wspólnie ozdobiony i wyposażony przez artystów, którzy wkrótce mieli stworzyć grupę św. Łukasza i św. Maurycyego<sup>16</sup>. Niepozorny kościół św. Pawła, zbudowany w stylu neoromańskim z nawiązaniami do architektury Kościoła „pierwotnego”, czyli wczesnochrześcijańskiej bazyliki, a przy tym niski i stosunkowo niewielki ze względu na konieczność dopasowania bryły do istniejącej willowej zabudowy dzielnicy, miał więc, podobnie jak restauracja Notre-Dame-au-Cornavin, przede wszystkim znaczenie symboliczne i wartość historyczną dla dalszych dziejów sztuki kościelnej w Szwajcarii<sup>17</sup>. Na paradoks zakrawa fakt, że odnowa wyszła z samego centrum protestantyzmu, i to w jego najbardziej wrogiej sztukom przedstawiającym, kalwińskiej odmianie. Cingria i grupa związanych z nim artystów wywodzili się z geneńskiego przedmieścia Carouge, „katolickiego bastionu u bram miasta Kalwina”, jak czasem patetycznie określano tę dzielnicę; tam mieli swe warsztaty i tam, znów w pewnym sensie symbolicznie, zjednoczyli wysiłki na rzecz odnowienia lokalnego kościoła parafialnego zwróconego katolikom w roku 1921<sup>18</sup>. W ten sposób nazwa

whole (in the sense of the *Gesamtkunstwerk*), taking into account the needs and requirements of liturgy, decorated and furnished together by the artists who were soon going to start St Luke and St Maurice's Group.<sup>16</sup> The unassuming St Paul's church, built in the Romanesque Revival style with hints of “primeval” church architecture, meaning the early Christian basilicas, was low and rather small because it had to fit in with the pre-existing neighbourhood of single-family houses; its construction, just like the renovation of Notre-Dame-au-Cornavin, had a mostly symbolic and historic meaning for the future of church art in Switzerland.<sup>17</sup> Paradoxically, the renewal started in the stronghold of Protestantism, in its Calvinist strain, which was particularly hostile to art. Cingria and the group of the artists connected with him hailed from the Geneva suburb of Carouge, “a Catholic bulwark at the gates of the city of Calvin”, as it was sometimes bombastically called; this was the place where they had their workshops and where, also in a symbolic sense, they united to renew the local parish church, returned to Catholics in 1921.<sup>18</sup> In this way the name of Carouge became synonymous with the revival of church art in the French-speaking part of Switzerland.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> M. Poiatti, Th.-A. Hermanès, A. Casanova, *L'église de Saint Paul Grange-Canal, Genève*, Berne 2001 (= Guides de monuments suisses SHAS, Série 70, n° 696), s. 45.

<sup>17</sup> L. Villars, *L'Art religieux en Suisse romande*, „L'Artisan liturgique”, 1937, s. 990–992. W roku 1937 na pytanie, czy można mówić o renesansie sztuki sakralnej w Szwajcarii romańskiej, odpowiadało zdecydowanie twierdząco, za jego początek uznając właśnie budowę kościoła Saint-Paul w Grange-Canal i podkreślając, że był to „pierwszy przykład współpracy artystów zainspirowanych wspólną ideą i wspólną wiarą” (s. 990).

<sup>18</sup> Rudaz 1998, jak przyp. 12, s. 60–88.

<sup>16</sup> M. Poiatti, Th.-A. Hermanès, A. Casanova, *L'église de Saint Paul Grange-Canal, Genève*, Berne 2001 (= Guides de monuments suisses SHAS, Série 70, n° 696), p. 45.

<sup>17</sup> L. Villars, *L'Art religieux en Suisse romande*, „L'Artisan liturgique”, 1937, pp. 990–992. In 1937 the question of whether one could speak about the renaissance of sacred art in Romandy received an affirmative answer; its beginning was seen precisely in the construction of the church of St Paul in Grange-Canal and it was emphasised that it was “the first example of the collaboration between artists inspired by a common idea and common faith” (p. 990).

<sup>18</sup> Rudaz 1998, as in fn. 12, pp. 60–88.

<sup>19</sup> On a side note, what took place there was not only the revival

2. Szklana okładzina kosza ambony, proj. Fernand Dumas, wyk. firma Labouret, Paryż, kościół parafialny w Mézières, 1936–1939, arch. Fernand Dumas, fot. J. Wolańska

2. Glas cladding of the pulpit, design by Fernand Dumas, executed by the Labouret company, Paris, parish church at Mézières, 1936–1939, architect Fernand Dumas, photo by J. Wolańska



In 1917 Alexandre Cingria published a pamphlet, *La Décadence de l'Art sacré*, in which he criticised scathingly the contemporary church art – the one known by its derogative name “St-Sulpice art”, which he called ironically *genre sacristie* (“sacristy genre”).<sup>20</sup>

of Catholic art, but also in a sense the birth of sacred Protestant art, owing to a Genevese, pastor Ernest Christen, who called for art in Protestant temples, justifying the Protestant need for representative art on theological grounds. In 1918–1930, with help from painter Erich Hermes, he completely changed the interior of the “temple du Carouge”, which was until then “antiseptically” clean, covering its walls from the floor to the ceiling with colourful figurative paintings, installing stained-glass windows, and placing richly carved furniture inside the church. The activity of pastor Christen is a part of the liturgical reform taking place in the Calvinist church in the interwar period and was not an isolated phenomenon. Apart from Hermes, some other Protestant church painters also became famous at that time, Philippe and Paul Robert, Eugène Burnand or Louis Rivier, among others. Cf. D. Gamboni, *Route ouverte, route barrée: l'art d'église protestant*, in: 19–39. *La Suisse romande...* 1986, as in fn. 15, pp. 73–81; idem, *Louis Rivier (1885–1963) et la peinture religieuse en Suisse romande*, Lausanne 1985. The reform was not limited at this time to Switzerland and Calvinists, as can be seen in the work of the Protestant painter Rudolf Schäfer, who created exquisite Protestant iconography, where pride of place is taken by the figures of Luther, Dürer and Johann Sebastian Bach, while stylistically he alludes to “Germanic” art of the late Middle Ages and early Renaissance (mostly Grünewald and Dürer). An interesting work on that subject is the monograph on Schäfer by R. von Poser, *Rudolf Schäfer. Kirchengestaltungen. Religiöse Malerei zwischen Bibelfrömmigkeit und Pathos*, Regensburg 1999 (= *Adiaphora. Schriften zur Kunst und Kultur im Protestantismus*).

<sup>20</sup> Cingria's pamphlet was also known in Poland. It was referred to in 1926 by Mieczysław Treter (who also mentioned the writings of J.-K. Huysmans and M. Denis on the decline of church art) in an excursion on the state of church production in Poland and Europe, included in the article on the work (including church art) of Kazimierz Sichulski, cf. M. Treter, *Kazimierz Sichulski. (Z powodu wystawy w Tow. Zachęty Sztuk P. w Warszawie)*, “Sztuki Piękne” 3, 1926/1927, pp. 59–70, esp. pp. 69–70. Also Franciszek Siedlecki knew Cingria's writings; the fragments of *La Décadence...* were quoted in his article of 1927, cf. F. Siedlecki, *O malarstwie religijnym*,

Carouge stała się synonimem centrum odnowy sztuki kościelnej w Szwajcarii romańskiej<sup>19</sup>.

W roku 1917 ukazała się broszura Alexandre'a Cingrii *La Décadence de l'Art sacré*. Autor poddał w niej druzgocącej krytyce współczesną sztukę kościelną – tę właśnie pogardliwie nazywaną „sztuką St.-Sulpice” – którą Cingria określał ironicznie mianem *genre sacristie* („gatunku zakrystyjnego”)<sup>20</sup>. Upadek sztuki wią-

<sup>19</sup> Nawiasem mówiąc, dokonała się tam nie tylko odnowa sztuki katolickiej, ale poniekąd również „narodziny” kościelnej sztuki protestanckiej, a to za sprawą genewskiego pastora Ernesta Christena, który upomniał się o sztukę w świątyniach („temples”) protestanckich, na gruncie teologicznym motywując potrzebę korzystania przez protestantów ze sztuk przedstawiających. W latach 1918–1930 z pomocą malarza Ericha Hermesa zupełnie przekształcił dotąd „sterylnie” czyste wnętrza „temple du Carouge”, pokrywając jej ściany od podłogi po sklepienie barwnymi malowidłami figuralnymi, w okna wprawiając witraże, wyposażając kościół w bogato zdobione dekoracją snycerską sprzęty. Działalność pastora Christena wpisuje się w dokonujące się w okresie międzywojennym także w Kościele kalwińskim reformy liturgiczne, nie była to zatem inicjatywa odosobniona. Oprócz Hermesa w tym czasie sławę zdobyło jeszcze kilku protestanckich malarzy kościelnych, m.in. Philippe i Paul Robert, Eugène Burnand czy Louis Rivier. Zob. D. Gamboni, *Route ouverte, route barrée: l'art d'église protestant*, w: 19–39. *La Suisse romande...* 1986, jak przyp. 15, s. 73–81; idem, *Louis Rivier (1885–1963) et la peinture religieuse en Suisse romande*, Lausanne 1985. Reforma nie ograniczała się zresztą w tym czasie do Szwajcarii i zwolenników Kalwina, jak o tym świadczy działalność protestanckiego malarza Rudolfa Schäfera, twórcy wspaniałej protestanckiej ikonografii, w której ważne miejsce zajmują postaci Lutra, Dürera i Jana Sebastiana Bacha, stylistyczne odwołania dotyczą zaś „germańskiej” sztuki późnego średniowiecza i wczesnego renesansu (gł. Grünewald i Dürer). Interesującą pracą w tym zakresie jest monografia Schäfera autorstwa R. von Poser, *Rudolf Schäfer. Kirchengestaltungen. Religiöse Malerei zwischen Bibelfrömmigkeit und Pathos*, Regensburg 1999 (= *Adiaphora. Schriften zur Kunst und Kultur im Protestantismus*).

<sup>20</sup> Broszura Cingrii była znana również w Polsce. Wspomniał o niej w roku 1926 Mieczysław Treter (przy okazji wymieniając też pisma J.-K. Huysmansa i M. Denisa na temat upadku sztuki kościelnej) w ekskursie o stanie „produkcji” kościelnej w Polsce i Europie zawartym w artykule dotyczącym twórczości (m.in. kościel-



3. Dekoracja balkonu chóru muzycznego, Willy Jordan, intarsja, kościół parafialny w Sorens, 1933–1935, arch. Fernand Dumas, fot. J. Wolańska

3. Decoration of the organ loft parapet, Willy Jordan, wood marquetry, parish church at Sorens, 1933–1935, architect Fernand Dumas, photo by J. Wolańska

zał ze zniszczeniami i przemianami, jakie przeszła ona w związku z Reformacją (co było szczególnie dobrze widoczne w Genewie). Postulował, naturalnie, odnowę sztuki kościelnej. Zwrócił przy tym uwagę na konieczność zaangażowania do dekorowania kościołów artystów współczesnych, na wartość indywidualnego, twórczego talentu i rzemieślniczego kunsztu (w opozycji do taniej i seryjnej produkcji fabrycznej), a w końcu – na bogactwo różnorodnych technik, które można zastosować do ozdabiania świątyń. Tekst Cingrii stał się niejako manifestem powołanej do życia w roku 1919 Grupy św. Łukasza i św. Maurycego (imię tego ostatniego, męczennika z Legionu Tebańskiego, patrona kantonu Valais, według legendy spoczywającego w opactwie Saint-Maurice d'Agaune, nadawało grupie odrębne, szwajcarskie piętno; patronat św. Łukasza nad stowarzyszeniem artystów, zwłaszcza religijnych, był niejako „naturalny” i tradycyjny)<sup>21</sup>.

Inaczej, niż to zwykle bywa, artyści Grupy św. Łukasza nie sprzeniewierzyli się ideałom nakreślonym przez Alexandre'a Cingrię. Za cechę charakterystyczną twórczości stowarzyszenia pojętego jako całość można

nej) Kazimierza Sichulskiego, zob. M. Treter, *Kazimierz Sichulski. (Z powodu wystawy w Tow. Zachęty Sztuk P. w Warszawie)*, „Sztuki Piękne” 3, 1926/1927, s. 59–70, zwł. s. 69–70. Znał pisma Cingrii również Franciszek Siedlecki, fragmenty z *La Décadance...* cytował w artykule z roku 1927, zob. F. Siedlecki, *O malarstwie religijnym*, w: *Polski przewodnik katolicki*, t. I, red. A. Szymański, Warszawa 1927, s. 416–417.

<sup>21</sup> W roku 1924 grupa, pod zmienioną nazwą „Société St-Luc”/„Lukasgesellschaft”, rozszerzyła działalność na całą Szwajcarię; w roku 1932 nastąpiły nieporozumienia i podział na dwa odrębne stowarzyszenia – romańskie i germańskie (co, biorąc pod uwagę estetyczne różnice w postrzeganiu sztuki przez obie strony, było chyba nieuniknione). W dalszym ciągu artykułu uwaga zostanie skoncentrowana na realizacjach grupy romańskiej, głównie w diecezji fryburskiej, bez odnoszenia się do problemów kształtowania sztuki kościelnej w wydawanym przez stowarzyszenie od roku 1927 piśmie „Ars Sacra” albo poprzez organizowane przez nie wystawy.

He attributed the deterioration of art to the destruction and changes caused by the Reformation (which were particularly well visible in Geneva). Naturally, he called for the revival of church art. He also pointed out the necessity to hire contemporary artists for decorating churches, the value of individual creative talent and craftsmanship (as opposed to cheap mass industrial production) as well as the abundance of various techniques which could be used for decorating churches. Cingria's text became a kind of manifesto for The St Luke and St Maurice's Group, founded in 1919. The name of the latter saint, the martyr from the Theban Legion and the patron saint of the Canton of Valaise, whose remains according to legend were buried in the Abbey of Saint-Maurice d'Agaune, gave the group its distinctive Swiss character, while the patronage of St Luke over an artists' association, in particular a religious one, was in a sense natural and traditional.<sup>21</sup>

Contrary to the usual sequence of events, the artists from St Luke's group did not betray the ideals drawn by Alexandre Cingria. A characteristic feature of the association's work in general could be found in their rare ability to create magnificently harmonized decorations of church interiors, executed with great attention to the smallest details and in various

in: *Polski przewodnik katolicki*, vol. I, ed. A. Szymański, Warszawa 1927, pp. 416–417.

<sup>21</sup> In 1924 the group, under the changed name “Société St-Luc”/“Lukasgesellschaft” expanded its activity to the whole of Switzerland; due to misunderstandings in 1932 the association split into two separate ones – the Romance and Germanic ones (which, taking into account the aesthetic differences in the perception of art by both sides, was probably unavoidable). The following part of the article is going to focus on the realizations of the Romance group, mostly in the Fribourg diocese, without considering the issues of church art discussed in the journal “Ars Sacra” published by the association since 1927, or in the exhibitions organized by it.



4. Emilio Beretta, *Uwolnienie św. Piotra*, 1940, malowidło pod szkłem na ścianie ołtarzowej kościoła parafialnego w Mézières, fot. J. Wolańska

4. Emilio Beretta, *Deliverance of Saint Peter*, 1940, altarpiece (reverse-glass painting), parish church at Mézières, photo by J. Wolańska



techniques. It is sufficient to mention the cut-glass antependium and the pulpit decorated with glass cladding in the church in Mézières [fig. 2], pictures executed in wood marquetry (the altarpiece, the series of the Way of the Cross and the decorations of the balustrade of the organ loft) in Sorens [fig. 3], the reverse-glass paintings on the altar wall in Mézières [fig. 4], the woven and embroidered retabes, e.g. in the church in Echarlens, the mosaic antependia and altarpieces, ceramic decorations, and finally stained-glass windows which were almost *de rigueur* in every church [fig. 5, 6]; moreover, high quality wood carving and joinery (sacristy furniture, entrance doors, confessionals, seats for officiating priests, fanciful candelabra etc.), metal and blacksmith works (grilles, often impressively combining metal and glass, among others), goldsmith's works (using intricate enamel ornaments) and ceramics. All of these works were unique, made to the highest artistic and technical standards, and, since every time they were designed for a particular church, taking into account the character of its interior and other planned ornaments, altogether they created an exceptional ensemble.<sup>22</sup> The extraordinary and versatile decorative talents of the group were emphasized by critics who wrote in the 1930s that the group "has proven that it is superbly equipped to create comprehensive ensembles, ranging from architecture, sculpture, painting, mosaics, stained glass to chalices, tabernacles and crucifixes, liturgical vestments and even bindings of liturgical books".<sup>23</sup> Decorations and equipment were produced

uznać rzadko spotykaną umiejętność tworzenia wspaniale zharmonizowanych dekoracji wnętrz kościelnych, wykonanych z wielką dbałością o najdrobniejsze szczegóły i w najróżniejszych technikach. Wystarczy wspomnieć choćby rżnięte w szkło antependium oraz zdobiony szklaną okładziną kosz ambony w kościele w Mézières [il. 2], intarsjowane obrazy (ołtarzowy, zespół stacji drogi krzyżowej oraz dekoracja balustrady chóru muzycznego) w Sorens [il. 3], malowane pod szkłem obrazy na ścianie ołtarzowej w Mézières [il. 4], tkane i haftowane retabula, np. w kościele w Echarlens, mozaiki tworzące antependia i stanowiące kompozycje ołtarzowe, dekoracje ceramiczne, a w końcu „obowiązkowe” prawie w każdym kościele witraże [il. 5, 6]; ponadto stojące na wysokim poziomie wyroby snycerskie i stolarskie (meble zakrystyjne, drzwi wejściowe, konfesjonały, trony celebransa, fantazyjne kandelabry i in.), metalowe i kowalskie (m.in. kraty, często efektownie połączone ze szkłem), złotnicze (z kunsztownym zastosowaniem emalii) i ceramiczne. Wszystkie te prace były niepowtarzalne, wykonane na najwyższym poziomie technicznym i artystycznym, a jako że każdorazowo projektowano je do konkretnego kościoła, z uwzględnieniem charakteru wnętrza i innych mających je ozdobić elementów, w sumie tworzyły wyjątkową całość<sup>22</sup>. Ten wybitny i wszechstronny dekoratorski talent grupy podkreślali krytycy, pisząc w latach 30., że grupa „udowodniła, że jest doskonale wyposażona do tworzenia całościowych zespołów, od architektury, rzeźby, malarstwa, mozaiki, witraży, aż po kielichy, tabernakula i krucyfiksy, szaty liturgiczne, a nawet oprawy ksiąg liturgicznych”<sup>23</sup>. Dekoracje i sprzęty były

<sup>22</sup> I. Andrey, *La décoration selon St-Luc*, in: *Le Groupe de St-Luc...* 1995, as in fn. 11, pp. 33–45; S. Donche Gay, *Le vitrail de Poncet à Cingria*, in: *ibidem*, pp. 46–49.

<sup>23</sup> J.-B. Bouvier, *Décorateurs et Verriers suisses*, "L'Artisan liturgique", 1932, p. 560.

<sup>22</sup> I. Andrey, *La décoration selon St-Luc*, w: *Le Groupe de St-Luc...* 1995, jak przyp. 11, s. 33–45; S. Donche Gay, *Le vitrail de Poncet à Cingria*, w: *ibidem*, s. 46–49.

<sup>23</sup> J.-B. Bouvier, *Décorateurs et Verriers suisses*, „L'Artisan liturgique” 1932, s. 560.



5. Alexandre Cingria, *Św. Ludwik*, 1930, witraż, kościół parafialny w Colombier, fot. J. Wolańska

5. Alexandre Cingria, *Saint Louis*, 1930, stained-glass window, parish church at Colombier, photo by J. Wolańska

6. Alexandre Cingria, *Św. Maurycy*, 1930, witraż, kościół parafialny w Colombier, fot. J. Wolańska

6. Alexandre Cingria, *Saint Maurice*, 1930, stained-glass window, parish church at Colombier, photo by J. Wolańska

7. Wnętrze kościoła w Tavannes, 1928–1930, arch. Adolphe Guyonnet, fot. J. Wolańska

7. Interior view of the church at Tavannes, 1928–1930, architect Adolphe Guyonnet, photo by J. Wolańska

wykonywane w stylu, który można określić jako art déco. Pokryte fornirem fotele o opływowych liniach, rżnięte w kryształach dekoracje albo złożone, nieco ekspresjonistyczne w formach kandelabry mogłyby z powodzeniem stanowić wyposażenie pomieszczeń o przeznaczeniu świeckim. Cingria nie czynił jakościowego rozróżnienia pomiędzy przedmiotami wykonywanymi dla kościoła a dobrym rzemiosłem; o kościelnym przeznaczeniu sprzętów świadczyła (i to nie zawsze) jedynie ikonografia zdobiących je elementów dekoracyjnych (reliefów, malowideł i in.).

Jak powiedziano, każda realizacja była indywidualna i samoistna; czasem były to zespoły całościowe, zaprojektowane od początku do końca przez architekta; innym razem artyści jedynie „odświeżali” starsze, nierzadko zabytkowe wnętrza. Mimo tej różnorodności można jednak spróbować określić swego rodzaju „schemat” czy też „model” dekoracji wykonywanych przez Grupę św. Łukasza. Centralnym i najważniejszym punktem kościoła jest ściana ołtarzowa (prezbiteria w kościołach Dumasa często są za-

in the style which could be roughly called art déco. Sleek armchairs covered with wood veneer, cut crystal decorations, or gilded candelabra, somewhat expressionist in their form, could easily be part of the furnishing of secular rooms. Cingria did not make a qualitative difference between the things made especially for a church and general good handicraft: the religious purpose of the objects could be recognized only (and even that was not always the case) by the iconography of the decorative ornaments (reliefs, paintings and others).

As has been mentioned before, every realization was individual and independent. Sometimes they were complete wholes, designed from start to finish by an architect; in other cases, the artists only “refreshed” older, often historical, interiors. Despite this diversity, one could attempt to define a scheme or a model of the decoration made by the Group of St Luke’s. The central and most important element of the church is the altar wall (the chancels in Dumas’ churches are often closed by a straight wall) or the

8. Wnętrze kościoła w Lutry, 1929–1931, arch. Fernand Dumas, fot. J. Wolańska

8. Interior view of the church at Lutry, 1929–1931, architect Fernand Dumas, photo by J. Wolańska



apse, usually decorated with one large-sized painting, often reaching beyond the sanctuary and constituting at the same time the retable placed above the altar [fig. 7, 8], whose main accent is the antependium decoration. In the centre of the altar there is a small, usually sparsely decorated, tabernacle, and sometimes also the cross. The next decorative elements are the images on the walls on both sides of the chancel arch (not always present), which constitute in a way “wings” for the “stage”, that is the chancel in the background. Sometimes their place is occupied by side altars, but usually there are no retables apart from the high altar, and on the border between the chancel and the nave a pulpit was placed, usually a low one and stylistically harmonized with other decorative elements of the interior. The form of the pulpit (of its enclosure) is usually reflected in the decoration of the organ loft’s balustrade. Along the walls, on both parts of the nave, are placed the Stations of the Cross, often forming a frieze or blending into one continuous strip of oblong images. This completes the list of the figurative elements in the church ornaments. The decorations are supplemented by specially designed pews, the seat for the officiating priest [fig. 9], sometimes also the baptismal font [fig. 10]; also the candelabra or the lamps [figs. 11, 12] and the doors to the porch or the confessionals [fig. 13]. Sometimes the character of the interior is set by the carefully designed ceiling, which could be a coffered one, usually made of wood and richly polychromed [figs. 14–16]. The polychromy of walls (vibrantly coloured ornaments, geometrical and figurative) was the most often used device in historical interiors which were being given a “facelift” and in which, for various reasons, one could not interfere more radically. The bold-

mknięte ścianą prostą) albo apsyda, zdobione zwykle jednym znacznych rozmiarów obrazem, nierzadko wykraczającym poza strefę ołtarzową i stanowiącym jednocześnie retabulum umieszczonej poniżej mensy [il. 7, 8], której najważniejszym akcentem jest dekoracja antependium. Pośrodku stołu ołtarzowego znajduje się niewielkie, zwykle oszczędnie zdobione tabernakulum, czasem także krzyż. Kolejny element dekoracyjny to przedstawienia na ścianie po obu stronach łuku tęczowego (nie zawsze obecne), stanowiące swego rodzaju „kulisy” dla umieszczonej w głębi „sceny”, czyli prezbiterium. Czasem miejsca te zajmują ołtarze boczne, zazwyczaj jednak rezygnowano z dodatkowych nastaw, a na granicy prezbiterium i nawy umieszczano – zwykle niską – ambonę, stylistowo zharmonizowaną z innymi elementami dekoracyjnymi wnętrza. Do ambony (form jej kosa) nawiązuje też najczęściej dekoracja balustrady balkonu chóru muzycznego. Wzdłuż ścian po obu stronach nawy biegną stacje drogi krzyżowej (chętnie komponowane w postaci fryzu albo zlewających się w jeden pas podłużnych obrazów). Na tym kończy się zasób elementów figuralnych zdobiących kościoł. Wystroju dopełniają specjalnie zaprojektowane ławki, fotel dla celebransa [il. 9], czasem też chrzcielnica [il. 10]; dalej kandelabry lub lampy [il. 11, 12] oraz drzwi do kruchty czy konfesjonałów [il. 13]. Bywa, że wnętrzu nadaje charakter przemyślnie zaprojektowany strop, czasem kasetonowy, zwykle drewniany i bogato polichromowany [il. 14–16]. Polichromia ścian (geometryczne i figuralne ornamenty w żywej kolorystyce) była najczęściej stosowanym zabiegiem w przypadku przeprowadzania „lifingu” wnętrz zabytkowych, takich, w których – z różnych względów – nie mogło być mowy o bardziej radykalnej ingerencji. Wypada podziwiać odwagę, z jaką artyści w tle





9. Fotel celebransa oraz przeszklenie i krata oddzielająca prezbiterium od kaplicy bocznej, kościół parafialny w Orsonnens, 1934–1936, arch. Fernand Dumas, fot. J. Wolańska

9. Celebrant's armchair, and glazing and grille separating chancel and side chapel in the parish church at Orsonnens, 1934–1936, architect Fernand Dumas, photo by J. Wolańska



10. Chrzcielnica, kościół parafialny w Travers, 1937–1939, renowacja Fernand Dumas, fot. J. Wolańska

10. Baptismal font, parish church at Travers, 1937–1939, renovated by Fernand Dumas, photo by J. Wolańska



11. Lampy, kościół parafialny w Murist, 1935–1938, arch. Fernand Dumas, fot. J. Wolańska

11. Candelabra, parish church at Murist, 1935–1938, architect Fernand Dumas, photo by J. Wolańska



12. Lampy, kościół parafialny w Orsonnens, 1934–1936, arch. Fernand Dumas, fot. J. Wolańska

12. Candelabra, parish church at Orsonnens, 1934–1936, architect Fernand Dumas, photo by J. Wolańska

ozdobnych, barokowych ołtarzy malowali wzorzyste „tapety” o „krzyczących” barwach i profuzji ornamentów. Absolutnym minimum wprowadzanym do dekoracji restaurowanego wnętrza były witraże, tworzone głównie przez Cingrię i Marcela Ponceta<sup>24</sup>.

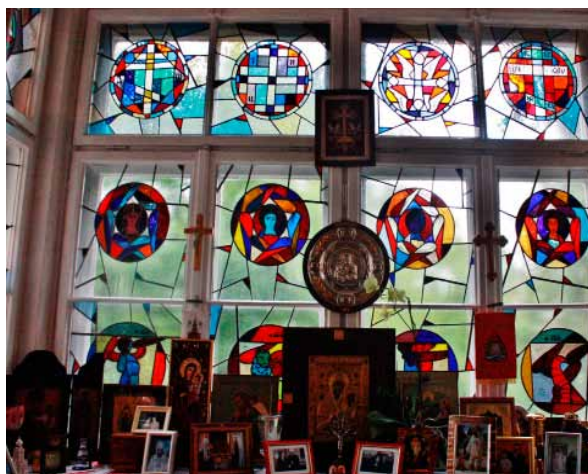
Zaprezentowana charakterystyka twórczości oraz przykłady aranżacji wnętrz kościołów firmowanych przez artystów z Grupy św. Łukasza wyraźnie pokazują, że dążyli oni do podkreślenia roli ołtarza i prezbiterium. Tam w większości skoncentrowane są elementy dekoracyjne, a najważniejszym akcentem wnętrza jest obraz ołtarzowy, pełniący równocześnie funkcję retabulum (nie budowano nigdy nastaw architektonicznych). Skala tego obrazu dystansuje wszystkie inne, pomniejsze części wyposażenia. Taki zabieg umożliwia sama architektura nowo wznoszonych kościołów: jedno-przestrzennych, w których wzrok widza kieruje się

<sup>24</sup> Donche Gay 1995, jak przyp. 22, s. 46–49.

ness with which the artists painted ornate “wallpapers”, loudly-coloured and profusely decorated, in the background of ornamental Baroque altars, can indeed be admired. Stained glass, created mostly by Cingria and Marcel Poncet, was essential in the decorations of the restored interior.<sup>24</sup>

As can be seen from the above description of the work and the examples of the settings of the church interiors executed by the artists of the Group of St Luke, it is clear that they aimed to emphasize the role of the altar and the chancel. This is where the decorative elements are for the most part concentrated, and the most important interior accent is the altar picture, which also works as the altarpiece (architectural retabulars were never built). The scale of this picture dwarfs all the other, smaller parts of the furnishings. Such a device was made possible by the

<sup>24</sup> Donche Gay 1995, as in fn. 22, pp. 46–49.



13. Drzwi w portalu głównym, kościół katolicki w Travers, 1937–1939, renowacja Fernand Dumas, fot. J. Wolańska

13. Door in the main portal, Catholic church at Travers, 1937–1939, renovated by Fernand Dumas, photo by J. Wolańska

very architecture of the newly-built aisle-less churches, in which the eyes of the viewer are directed towards the altar wall and the chancel is much better lit than the nave [fig. 17]. There are no decorative elements which could compete with the altar. Even Stations of the Cross are often half-hidden in the shadows, which could suggest they are meant for individual prayer and are subordinate to the communal liturgy centred around the altar. It would be unthinkable to introduce into the church elements not included in the architect's original design, e.g. statues or paintings spontaneously introduced for the purposes of private devotion. (In any case, there is literally no room for them, because these churches do not have transepts or niches, and the side chapels appear only in exceptional cases.) Such an approach to decoration expresses the key tenets of liturgy: the communal prayer in one unified space of the nave and its



14. Strop, kościół parafialny w Orsonnens, 1934–1936, arch. Fernand Dumas, fot. J. Wolańska

14. Wooden ceiling, parish church at Orsonnens, 1934–1936, architect Fernand Dumas, photo by J. Wolańska



15. Strop, kościół parafialny Lutry, 1929–1931, arch. Fernand Dumas, fot. J. Wolańska

15. Wooden ceiling, parish church at Lutry, 1929–1931, architect Fernand Dumas, photo by J. Wolańska

ku ścianie ołtarzowej, a prezbiterium ma oświetlenie znacznie lepsze niż nawa [il. 17]. Nie ma w nich żadnych elementów dekoracyjnych, które mogłyby stanowić „konkurencję” dla ołtarza. Nawet stacje drogi krzyżowej pogrążone są często w półmroku, co może sugerować ich przeznaczenie do modlitwy indywidualnej i drugorzędność w stosunku do liturgii wspólnej, której centrum stanowi ołtarz. Nie ma mowy o wprowadzeniu do kościoła elementów nieuwzględnionych w projekcie przez architekta, czyli np. figur albo obrazów – pojawiających się spontanicznie obiektów prywatnej dewocji (nie byłoby zresztą nawet gdzie ich umieścić, bo w kościołach tych nie ma transeptu, wnęk, a i kaplice boczne pojawiają się wyjątkowo). Taki sposób dekorowania oddaje istotne zasady liturgii: charakter wspólnotowy modlitwy w jednolitej przestrzeni nawy oraz jej walor chryścocentryczny, gdyż cały wysiłek artystyczny, a zara-





16. Strop, kościół parafialny w Sorens, 1933–1935, arch. Fernand Dumas, fot. J. Wolańska

16. Wooden ceiling, parish church at Sorens, 1933–1935, architect Fernand Dumas, photo by J. Wolańska

zem uwaga wiernych (przynajmniej w zamierzeniu) skierowane są ku ołtarzowi<sup>25</sup>.

Obok Alexandre’a Cingria również ważną (a może nawet ważniejszą) pozycję w zespole zajmował Fernand Dumas, architekt, dzięki którego talentowi organizacyjnemu i umiejętnościom pozyskiwania zamówień z fryburskiej prowincji grupa mogła rozwinąć tak szeroką działalność. Choć członkowie stowarzyszenia dekorowali kościoły projektowane także przez innych architektów, to najwięcej realizacji wykonali wspólnie z Dumasem. Architekt był mistrzem w tworzeniu niewielkich, a zarazem bardzo malowniczych wiejskich kościółków, doskonale zharmonizowanych z okolicą [il. 18]<sup>26</sup>. Jego świąty-

<sup>25</sup> Zgodnie z tym, co pisał znany międzywojenny liturgista, ks. Konstany Michalski: „Nie będzie liturgiczną sztuka, która od ołtarza raczej odrywa, aniżeli do niego prowadzi” (ks. K. Michalski, *Słowo wstępne*, w: *O polskiej sztuce religijnej*, red. J. Langman, Katowice 1932, s. 9–10).

<sup>26</sup> Znamiennie są odczucia jednego z krytyków, który tak pisał o kościołach Dumasa: „Zaledwie wzniesione ponad niskimi łąkami, winnicami, lasem albo czarną przepaścią, zlewają się w jedno z pejzażem, wydaje się, że były tu od zawsze. Nie potrzebują wcale patyny, by stopić się z otoczeniem. Szerokie u dołu, z dwoma romańsko-gotyckimi motywami zaadaptowanymi z nieomylnym instynktem do obiegowych elementów oryginalnej architektury; już od pierwszego miesiąca wyglądają tak, jakby ustawiono je na ich miejscu na wieczność” (P. Deslandes, *L’Église de Finhaut en Valais (Suisse). Les réflexions d’un simple homme*, „L’Artisan liturgique”, 1932, s. 568).



17. Kościół parafialny w Bussy, 1936–1938, arch. Fernand Dumas, wnętrze nawy w kierunku prezbiterium, fot. J. Wolańska

17. Parish church at Bussy, 1936–1938, architect Fernand Dumas, interior of the nave looking towards the chancel, photo by J. Wolańska

Christocentric character, since the whole artistic effort and the attention of the congregation (at least according to the artist’s intentions) are directed towards the altar.<sup>25</sup>

Apart from Alexandre Cingria, as important a role (if not even more important) in the group was played by Fernand Dumas, an architect thanks to whose organizational talent, and ability to get commissions from the Fribourg province, the group could develop so impressively. Even though the members of the association decorated churches designed by other architects as well, most of their realizations were executed in collaboration with Dumas. The architect was a masterful creator of small and very picturesque countryside churches, perfectly harmonized with the surrounding landscape [fig. 18].<sup>26</sup> His churches usually consist of simple, contrasting geometrical solids – the horizontal nave and the vertical tower, extended sometimes even by nearly half of its original height with a slender steeple (allegedly modelled on the tower of the Romanesque church in Payerne),

<sup>25</sup> According to what a renowned interwar liturgist, Fr. Konstany Michalski, wrote: “The art which rather tears away one from the altar than leads to it cannot be called liturgical” (Fr. K. Michalski, *Słowo wstępne*, in: *O polskiej sztuce religijnej*, ed. J. Langman, Katowice 1932, pp. 9–10).

<sup>26</sup> The opinion of a critic who described Dumas’s churches in the following words is illustrative here: “Hardly rising above the low meadows, vineyards or the black ravine, they merge with the landscape as if they had been there forever. They do not need at all the patina to blend in with their surroundings. Wide at the base, with two Romanesque-Gothic motifs adapted with unerring instinct to the popular elements of original architecture; right from the first month they look as if they had been placed there for eternity” (P. Deslandes, *L’Église de Finhaut en Valais (Suisse). Les réflexions d’un simple homme*, “L’Artisan liturgique”, 1932, p. 568).





18. Kościół parafialny Mézières, widok z zewnątrz, fot. J. Wolańska

18. Parish church at Mézières, exterior view, photo by J. Wolańska

which is a hallmark of Dumas's works [fig. 19].<sup>27</sup> These churches, as has been mentioned, are aisleless, with their parts clearly differentiated in the construction plan. The nave is rather low, relatively long; the quasi-aisles are sometimes marked by a different shape of the roof or of the dropped ceiling, a row of sparsely placed columns supporting the roof, or very narrow and low "aisles" formed by a deep niche running along all the walls and separated from the nave by arcades. The chancel is clearly separated from the nave by a prominent chancel arch. The space of this part of the church is usually also marked by the lighting, different than in the nave and much stronger, whose source is usually invisible from the inside, which results in a theatrical effect and obviously brings to mind associations with Baroque architecture. The nave, in contrast, is usually filled with muted, atmospheric (if not downright murky) light [fig. 20]. The separate rooms are the sacristy and the baptistery (the latter is sometimes placed in a designated space in the porch, but most often is located in the base of the tower). Every church includes an organ loft. The nave and the external arcaded portico, placed in the façade or running along one or both elevations of the church, are often covered by

<sup>27</sup> Allenspach 1998, as in fn. 13, p. 2.



19. Kościół parafialny w Lutry, widok z zewnątrz, 1929–1931, arch. Fernand Dumas, fot. J. Wolańska

19. Parish church at Lutry, exterior view, 1929–1931, architect Fernand Dumas, photo by J. Wolańska

nie są złożone zazwyczaj z prostych, skontrastowanych ze sobą geometrycznych brył – horyzontalnej nawy i pionowej wieży, przedłużonej – czasem o blisko połowę wysokości – smukłą iglicą (ponoć wzorowaną na wieży romańskiego kościoła w Payerne), która jest „znakiem rozpoznawczym” realizacji Dumasa [il. 19]<sup>27</sup>. Kościoły te – jak wspomniano – są jednoprzestrzenne, o jasno wyartykułowanych w planie i konstrukcji częściach składowych. Nawa jest raczej niska, stosunkowo długa; imitację naw bocznych stanowi czasem odmienne ukształtowanie stropu, nadwieszono sklepienia albo też wprowadzenie rzędu rzadko rozstawionych filarów wspierających strop lub bardzo wąskich i niskich „naw bocznych” w postaci głębokiej wnęki na całej długości ściany, oddzielonej od nawy pasem arkad. Prezbiterium jest wyraźnie odgraniczone od nawy wydatnym łukiem tęczowym. Przestrzeń tej części kościoła jest najczęściej dodatkowo wyodrębniona za pomocą innego niż w nawie i znacznie silniejszego oświetlenia, którego źródło jest najczęściej niewidoczne z wnętrza korpusu, co powoduje efekt teatralności i nasuwa oczywiste skojarzenia z architekturą barokową. Nawa, dla kontrastu, zwykle jest wypełniona przytłumionym, nastrojowym światłem przesączającym się przez szkło witraży, by nie powiedzieć, że czasem sprawia wrażenie mrocznej [il. 20]. Osobne pomieszczenia zajmują zakrystia i baptysterium (to ostatnie bywa czasem wydzielane w przestrzeni kruchty; najczęściej zaś mieści się w przyziemiu wieży). W żadnym kościele nie zabrakło chóru muzycznego. Nawa i zewnętrzny arkadowy portyk, umieszczony w fasadzie albo biegnący wzdłuż jednej lub obu bocznych elewacji kościoła, są często nakryte wspólnym dachem. W kompozycji zewnętrznej przeważają asymetria, kontrast, także w zakresie zestawiania

<sup>27</sup> Allenspach 1998, jak przyp. 13, s. 2.



20. Kościół parafialny w Bussy, wnętrze nawy, fot. J. Wolańska

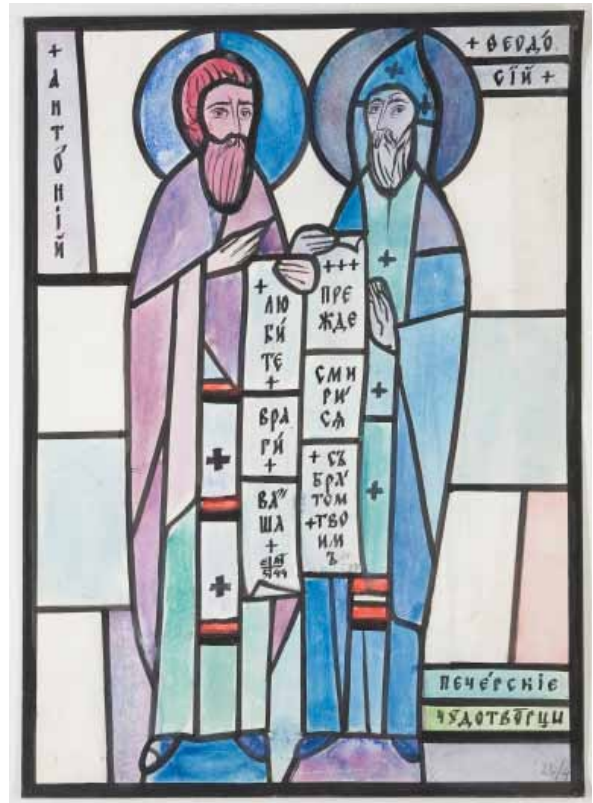
20. Parish church at Bussy, interior of the nave, photo by J. Wolańska

gładkich partii tynkowanej ściany z okładziną z naturalnego kamienia. Dzięki zasadzie skonstrastowania brył i zastosowaniu smukłych wież kościoły Dumas mogą być stosunkowo niskie, przysadziste, dobrze (a nawet malowniczo) wpasowując się w pagórkowaty krajobraz wsi kantonu fryburskiego, gdzie zlokalizowana jest większość jego realizacji.

Zarzucono Dumasowi konserwatyzm, nieliczenie się z nowoczesnymi kierunkami w architekturze, zmarnowanie wielkiej szansy stworzenia projektów awangardowych, którą miał jako architekt okazałej liczby kościołów. Można żałować, jak to robią współcześnie niektórzy historycy architektury, że Szwajcaria romańska nie doczekała się realizacji porównywalnych z kościołem św. Antoniego w Bazylei<sup>28</sup> czy innymi równie awangardowymi kościołami powstałymi wtedy w niemieckojęzycznej części kraju. Z obecnej perspektywy wydaje się jednak, że projekty Dumasa idealnie odpowiadały swojej lokalizacji i funkcji. Trudno sobie bowiem wyobrazić surowy, żelbetowy kościół w rodzaju wspomnianej bazylejskiej świątyni św. Antoniego na fryburskiej, rolniczo-pasterskiej prowincji. Rozwiązania Dumasa, bez wątplenia zgodne z oczekiwaniami kleru i wiejskich parafian, są bezsprzecznie „klasycznym” przykładem *juste milieu* – harmonijnym połączeniem elementów „swojskich” (wieży, arkadowych podcieni, przysadzistych proporcji) z nowoczesnymi, jak wyodrębnione, kubiczne bryły, liczba i rytm okien, a w końcu sama konstrukcja – ale (zwłaszcza z dopełniającymi je dekoracją i wyposażeniem wnętrza) są realizacjami tego gatunku na najwyższym poziomie<sup>29</sup>. Znamienne, iż właściwie bez zmian przetrwały do dziś – przez ponad 70 lat – co zdaje się wymownie świadczyć, że

<sup>28</sup> Lauper 1995, jak przyp. 13, s. 28; R. Hess, *Bau und Ausstattung der St. Antonius-Kirche, Basel*, „Die christliche Kunst” 26, 1929/1930, s. 256–264.

<sup>29</sup> A. Lauper, *L'Église de Semsales. À propos de l'architecture: le leurre ou l'écrin?*, „Pro Fribourg”, nr 117 (nov.) 1997 (= Repères Fribourgeois, 9), s. 70–72.



21. Kościół parafialny w Semsales, 1922–1926, arch. Fernand Dumas (na fasadzie mozaika Gino Severiniego *Ukrzyżowanie*), fot. J. Wolańska

21. Parish church at Semsales, 1922–1926, architect Fernand Dumas (on the façade: a mosaic depicting the *Crucifixion* by Gino Severini), photo by J. Wolańska

one roof. The characteristic features of the external composition are asymmetry and contrast; also seen in the placing of the smooth surfaces of plastered walls side-by-side with cladding of natural stone. Thanks to contrasting solids and slender steeples, Dumas's churches can be rather low and stocky, matching well, and even enhancing, the hilly landscape of the countryside in the Canton of Fribourg, where most of them are located.

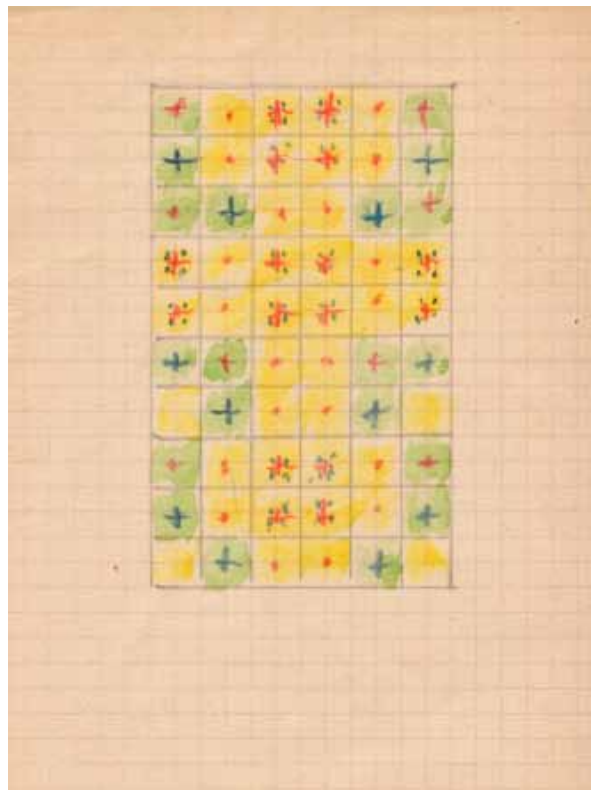
Dumas was accused of conservatism, not taking into account the modern trends in architecture and wasting a great opportunity he had as a church architect to create some avant-garde projects. Some architectural historians wish that the French-speaking Switzerland had had the realizations comparable with St Anthony's church in Basel<sup>28</sup> or other, simi-

<sup>28</sup> Lauper 1995, as in fn. 13, p. 28; R. Hess, *Bau und Ausstattung der St. Antonius-Kirche, Basel*, „Die christliche Kunst” 26, 1929/1930, pp. 256–264.



larly modern churches which were built then in the German-speaking part of the country. However, from the contemporary viewpoint it seems that Dumas's projects were ideally suited for their place and function. It is hard to imagine an austere reinforced-concrete church like the above-mentioned St Anthony's in Basel in Fribourg's agricultural and pastoral region. Dumas's solutions, meeting the expectations of the clergy and countryside parishioners, are undoubtedly a classical example of a *juste milieu* – a harmonious combination of familiar elements (the tower, arcaded porticoes, squat shape) with modern ones, such as the separate cubic solids, the number and rhythm of the windows, and finally the construction itself. With the decorations and the furnishing of the interior, Dumas's churches are within their own genre examples of realizations of the highest quality.<sup>29</sup> Significantly, they have survived until our times – over seventy years – practically unchanged, which seems to be the best proof that they worked in practice.<sup>30</sup> The architect himself always made sure his designs complied with the requirements of liturgy, and was described as “one of the masters who could best coordinate the interaction of various arts indispensable for Catholic liturgy”.<sup>31</sup>

The first joint realization by Dumas and the Group of St Luke in the Canton of Fribourg was the church in Semsales (1923–1926; **fig. 21**), which was followed by others in Echarlens (1927), St Peter's Church in Fribourg (1929–1930), the churches in Siviriez (1933), Sorens (1934), Grandvillard and Rueyres-les-Prés (1935; **fig. 22**), Orsonnens (1936), Mézières (1937), Porsel (1938), Berlens (1939). In addition, we should mention the renovations of older churches in La Roche (1924), Bulle (1925) and Riaz (1933–1934). In the Canton of Vaud, Dumas built St Martin's chapel in Lutry (1930), magnificently decorated by Cingria; the church in La Sarraz (1931); he also restored the church of Notre-Dame-du-Valentin in Lausanne (1929–1934). In Geneva and its neighbourhood, on the other hand, the artists did not have many opportunities to showcase their talents. There they decorated the parish church in Carouge (Sainte-Croix, 1922–1926), the church in



22. Kościół parafialny w Rueyres-les-Prés, 1934–1936, restauracja Fernand Dumas, fot. J. Wolańska

22. Parish church at Rueyres-les-Prés, 1934–1936, restoration by Fernand Dumas, photo by J. Wolańska

sprawdziły się w praktyce<sup>30</sup>. Bo też architekt zawsze podporządkowywał projekty wymogom liturgii; jak o nim napisano: „Dumas jest jednym z mistrzów, który najlepiej potrafił skoordynować współpracę różnych dziedzin sztuki, niezbędnych dla liturgii katolickiej”<sup>31</sup>.

Pierwszą wspólną realizacją Dumasa i Grupy św. Łukasza w kantonie fryburskim był kościół w Semsales (1923–1926; **il. 21**); za nim poszły następnymi: w Echarlens (1927), kościół św. Piotra we Fryburgu (1929–1930), kościół w Siviriez (1933), Sorens (1934), Grandvillard i Rueyres-les-Prés (1935; **il. 22**), Orsonnens (1936), Mézières (1937), Porsel (1938), Berlens (1939). Do tego należy doliczyć restauracje kościołów starszych: w La Roche (1924), Bulle (1925) i Riaz (1933–1934). W kantonie Vaud Dumas zbudował kaplicę św. Marcina w Lutry (1930), ozdobioną wspaniałą dekoracją Cingrii; kościół w La Sarraz (1931); restaurował też kościół Notre-Dame-du-

<sup>29</sup> A. Lauper, *L'Église de Semsales. À propos de l'architecture: le leurre ou l'écrin?*, „Pro Fribourg”, no. 117 (nov.) 1997 (= Repères Fribourgeois, 9), pp. 70–72.

<sup>30</sup> This is only a mere supposition, based on the direct observation of the discussed objects more than a decade ago; drawing any definitive conclusions on the subject would require at least rudimentary knowledge of sociology and the changes taking place in this field in the Swiss countryside and the Church there, which remains outside the scope of the present article.

<sup>31</sup> L. Villars, *L'Église de Fontenais (Jura bernois)*, „L'Artisan liturgique”, 1937, p. 984.

<sup>30</sup> To jedynie swobodne przypuszczenie oparte na autopsji omawianych obiektów przed kilkunastu laty; wyciąganie wiążących wniosków na ten temat wymagałoby choćby pobieżnej orientacji w zagadnieniach socjologicznych i zmianach zachodzących w tym zakresie na szwajcarskiej wsi i w tamtejszym Kościele – co nie jest przedmiotem niniejszego artykułu.

<sup>31</sup> L. Villars, *L'Église de Fontenais (Jura bernois)*, „L'Artisan liturgique” 1937, s. 984.





23. Emilio Beretta, *Św. Lupus*, malowidło na ścianie ołtarzowej kościoła parafialnego w Rueyres-les-Prés, 1936, fot. J. Wolańska

23. Emilio Beretta, *Saint Lupus*, altarpiece (painting), parish church at Rueyres-les-Prés, 1936, photo by J. Wolańska

-Valentin w Lozannie (1929–1934). Z kolei w Genewie i jej najbliższej okolicy artyści nie mieli zbyt wielu okazji do zaprezentowania swoich talentów. Dekorowali tam kościół parafialny w Carouge (Sainte-Croix, 1922–1926), kościół w Corsier (1927) oraz św. Józefa w samej stolicy kantonu (1937–1939)<sup>32</sup>.

Z omówionej powyżej charakterystyki wnętrz kościołów wynika, że zawsze najważniejszym elementem ich dekoracji był centralny obraz ołtarzowy. Artyści co prawda prześcigali się w wykorzystywaniu w swych pracach oryginalnych i rzadko spotykanych technik (intarsja, haft, mozaika), ale to najważniejsze przedstawienie zlokalizowane na ścianie ołtarzowej czy w apsydzie najczęściej zyskiwało formę malarską. Wśród znaczących (i zasługujących na uwagę) malarzy grupy trzeba wymienić – oprócz Alexandre’a Cingrii – Emilio Marię Berettę (1907–1974; **il. 23, 24**)<sup>33</sup>, Jean-Louisa Gamperta (1884–1942)<sup>34</sup>, Paula Monnier (1907–1980)<sup>35</sup>, Gastona Faravela (1901–1947)<sup>36</sup> czy Paula-Théophile’a Roberta (1879–1954)<sup>37</sup>. Byli typowymi

Corsier (1927) and St Joseph’s church in the canton’s capital (1937–1939).<sup>32</sup>

As the above discussion shows, in the interiors of the churches the central altar painting was always the most important element of their decoration. Even though the artists competed in employing in their work unique and rarely used techniques (marquetry, embroidery, mosaic), the most important image, placed on the altar wall or in the apse, was usually painted. Among the more important painters of the group who deserve particular attention one could name, apart from Alexandre Cingria, Emilio Maria Beretta (1907–1974; **figs. 23, 24**),<sup>33</sup> Jean-Louis Gampert (1884–1942),<sup>34</sup> Paul Monnier (1907–1980),<sup>35</sup> Gaston Faravel (1901–1947)<sup>36</sup> and Paul-Théophile Robert (1879–1954).<sup>37</sup> They were

<sup>32</sup> Jest to jedynie wybór najciekawszych realizacji. Wszystkie informacje podają za Morand 1986, jak przyp. 15, s. 85–86; najpełniejsze listy prac grupy można znaleźć w: *Les principales réalisations du Groupe de St-Luc 1920–1945*, w: *Le Groupe de St-Luc...* 1995, jak przyp. 11, s. 54–56; *L’architecture religieuse de Fernand Dumas*, w: *Le Groupe de St-Luc...* 1995, jak przyp. 11, s. 57–60.

<sup>33</sup> F. Fosca, *Emilio Maria Beretta*, Neuchâtel 1947 (= *L’Art religieux en Suisse romande*, 9); E. Agustoni, *L’opera religiosa di Emilio Maria Beretta (1907–1974) in terra romanda*, „Unsere Kunstdenkmäler” 38, 1987, nr 2, s. 284–291.

<sup>34</sup> H. Ferrare, *Jean-Louis Gampert*, Neuchâtel 1937 (= *L’Art religieux en Suisse romande*, 3).

<sup>35</sup> M. Zermatten, *Paul Monnier. Peintre*, Neuchâtel 1938 (= *L’Art religieux en Suisse romande*, 5).

<sup>36</sup> F. de Diesbach, *Gaston Faravel*, Neuchâtel 1939 (= *L’Art religieux en Suisse romande*, 7).

<sup>37</sup> *Théophile Robert. Peintre religieux*, introduction et opinions

<sup>32</sup> This is only a selection of the most interesting realizations. All the data quoted after Morand 1986, as in fn. 15, pp. 85–86; the most comprehensive lists of the group’s works can be found in: *Les principales réalisations du Groupe de St-Luc 1920–1945*, in: *Le Groupe de St-Luc...* 1995, as in fn. 11, pp. 54–56; *L’architecture religieuse de Fernand Dumas*, in: *Le Groupe de St-Luc...* 1995, as in fn. 11, pp. 57–60.

<sup>33</sup> F. Fosca, *Emilio Maria Beretta*, Neuchâtel 1947 (= *L’Art religieux en Suisse romande*, 9); E. Agustoni, *L’opera religiosa di Emilio Maria Beretta (1907–1974) in terra romanda*, „Unsere Kunstdenkmäler” 38, 1987, no. 2, pp. 284–291.

<sup>34</sup> H. Ferrare, *Jean-Louis Gampert*, Neuchâtel 1937 (= *L’Art religieux en Suisse romande*, 3).

<sup>35</sup> M. Zermatten, *Paul Monnier. Peintre*, Neuchâtel 1938 (= *L’Art religieux en Suisse romande*, 5).

<sup>36</sup> F. de Diesbach, *Gaston Faravel*, Neuchâtel 1939 (= *L’Art religieux en Suisse romande*, 7).

<sup>37</sup> *Théophile Robert. Peintre religieux*, introduction et opinions sur Théophile Robert par Mgr. Besson, J.B. Bouvier et Alexandre Cingria complétées d’une lettre préface à la collection *L’Art religieux en Suisse Romande* de G. de Reynold, Neuchâtel 1937 (= *L’Art religieux en Suisse romande*, 1).

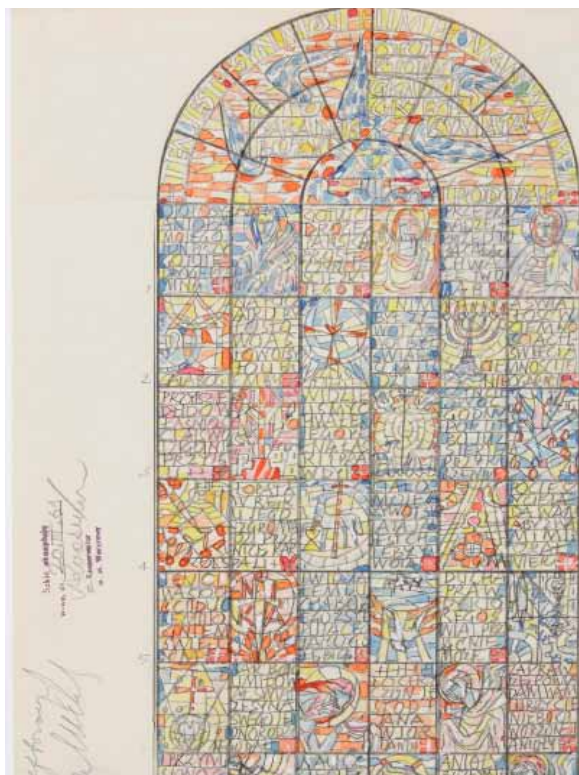
typical decorative painters and almost never created easel paintings. Moreover, many of them also applied their decorative talents in secular work (the arrangement and decoration of apartments, cafes etc.) and some, like Cingria, Faravel and Gampert, were also highly appreciated theatrical stage and costume designers.<sup>38</sup> Practically none of them practised “pure” painting.

The only artist in the group who had pursued an independent painting career, and was even one of the creators of an important avant-garde trend – Futurism – was Gino Severini (1883–1966).<sup>39</sup> After the end of the First World War the artist turned – perhaps even more than other representatives of the pre-war avant-garde – towards classicism. In 1921 he published a book *Du Cubisme au Classicisme. Esthétique du compas et du nombre* (*From Cubism to Classicism: The Aesthetics of the Compasses and the Number*, Paris 1921). In this book, he presented a programme for the kind of art he was going to create from that moment. He turned away from the art he created before the war, pointing out the disorder among artists and various “-isms” practised in this era; he also explained its sources and suggested some ways to systematize it.<sup>40</sup> The reasons for the contemporary artistic problems, in his view, were the individualism prevailing among avant-garde painters and the fact that they followed their own whims and fantasies in their search for originality. The basic problem discussed by Severini was the struggle between the

<sup>38</sup> Morand 1986, as in fn. 15, p. 86.

<sup>39</sup> Gino Severini. *Affreschi, mosaici, decorazioni monumentali 1921–1941*, ed. F. Benzi, exhibition catalogue Rome, Galleria Arco Farnese, 12 May – 30 June 1992, Roma 1992; F. Benzi, *Gino Severini. Le opere monumentali*, in: ibidem, pp. 7–26; D. Fonti, *Quando il cubismo divienne sacro. Gli affreschi di Gino Severini nelle chiese svizzere*, “Art et Dossier”, 1992, no. 68, pp. 26–32; M.-T. Torche-Julmy, *Gino Severini à Semsales. Renouveau de l’art religieux en Suisse romande*, “Patrimoine Fribourgeois” 2, 1993, pp. 29–32; H. Reiners, *Wandmalereien von Gino Severini*, “Deutsche Kunst und Dekoration” 64, 1929, pp. 98–104. A long note posted recently on the Internet blog “La letteratura artistica” is a deep and wide-ranging discussion of Severini’s monumental work (mostly in the field of sacred art) showing the indebtedness of the painter’s theories to Cennino Cennini’s *Book of the Art*, throwing a new light on the artist’s transformation; cf. F. Mazzaferro, *Gino Severini e l’arte religiosa in un contesto europeo: l’influenza del Libro dell’Arte di Cennino Cennini. Parte Prima*, <http://letteraturaartistica.blogspot.com/2016/05/gino-severini.html?m=1>, *Parte Seconda*, <http://letteraturaartistica.blogspot.it/2016/06/gino-severini.html>, *Parte Terza* <http://letteraturaartistica.blogspot.it/2016/06/gino-severini8.html> [accessed 21 June 2016], the article is also available in English: *Gino Severini and the Sacred Art in a European Context: The Influence of Cennini’s Book of the Art*, ibidem).

<sup>40</sup> Benzi 1992, as in fn. 39, p. 9; Silver 1989, as in fn. 5, pp. 264–265; J. Laude, *La crise de l’humanisme et la fin des utopies. (Sur quelques problèmes de la peinture et de la pensée européennes)*, in: *L’art face à la crise 1929–1939. Actes du quatrième colloque d’Histoire de l’Art contemporain*, Saint-Étienne 1980 (= Université de Saint-Étienne, Travaux XXVI), pp. 295–391, esp. pp. 318–319.



24. Emilio Beretta, *Św. Piotr*, malowidło na sklepieniu kościoła parafialnego w Bulle, 1931–1932, fot. J. Wolańska

24. Emilio Beretta, *Saint Peter*, painting on the vaulting of the nave, parish church at Bulle, 1931–1932, photo by J. Wolańska

malarzami dekoratorami, prawie nie tworzyli obrazów sztalugowych. Co więcej, wielu z nich talenty dekoratorskie wykorzystywało też w pracach niezwiązanych z kościołem (aranżacja i dekoracja mieszkań, kawiarni i in.), a niektórzy – jak Cingria, Faravel i Gampert – byli cenionymi scenografami i projektantami kostiumów teatralnych<sup>38</sup>. Żaden z nich praktycznie nie uprawiał malarstwa „czystego”.

Jedynym artystą w grupie, który miał za sobą samodzielną karierę malarską, a nawet był współtwórcą ważnego awangardowego kierunku – futuryzmu – był Gino Severini (1883–1966)<sup>39</sup>. Po zakończeniu

sur Théophile Robert par Mgr. Besson, J. B. Bouvier et Alexandre Cingria complétées d’une lettre préface à la collection l’Art religieux en Suisse Romande de G. de Reynold, Neuchâtel 1937 (= L’Art religieux en Suisse romande, 1).

<sup>38</sup> Morand 1986, jak przyp. 15, s. 86.

<sup>39</sup> Gino Severini. *Affreschi, mosaici, decorazioni monumentali 1921–1941*, red. F. Benzi, katalog wystawy Rzym, Galleria Arco Farnese, 12 V – 30 VI 1992, Roma 1992; F. Benzi, *Gino Severini. Le opere monumentali*, w: ibidem, s. 7–26; D. Fonti, *Quando il cubismo divienne sacro. Gli affreschi di Gino Severini nelle chiese svizzere*, „Art et Dossier” 1992, nr 68, s. 26–32; M.-T. Torche-Julmy, *Gino Severini à Semsales. Renouveau de l’art religieux en Suisse romande*, „Patrimoine Fribourgeois” 2, 1993, s. 29–32; H. Reiners, *Wandmalereien von Gino Severini*, „Deutsche Kunst und Dekoration” 64, 1929, s. 98–104. Zamieszczony ostatnio na internetowym blogu „La letteratura artistica” obszerny wpis okazuje się wnikliwym i przedstawionym na szerokim tle opracowaniem monumentalnej twórczości Severiniego



I wojny światowej artysta zwrócił się – może nawet bardziej niż inni przedstawiciele przedwojennej awangardy – ku klasycyzmowi. W roku 1921 ukazała się jego książka *Du Cubisme au Classicisme. Esthétique du compas et du nombre (Od kubizmu do klasycyzmu. Estetyka cyrkla i liczby*, Paris 1921). Przedstawił w niej „program” sztuki, którą zamierzał odtąd tworzyć. Odwrócił się od uprawianego przed wojną kierunku; wskazał na panujący wtedy „bałagan” wśród artystów i różnych panujących podówczas „-izmów”, wyjaśnił źródła tego zjawiska i zaproponował sposoby uporządkowania go<sup>40</sup>. Przyczyn współczesnych problemów artystycznych upatrywał w dominujących wśród malarzy awangardowych indywidualizmie i poszukiwaniu oryginalności opartym na fantazjach i kapryśkach. Podstawowym problemem rozważań Severiniego była walka pierwiastków empirycznych z duchowymi (sam opowiadał się po stronie tych ostatnich). W związku z tym odwoływał się do mądrości starożytnych: mistycznej symboliki liczb Pitagorasa oraz platońskiego pojęcia idei jako „matrycy” wszechświata; uważał, że „prawdziwa” i wielka sztuka jest pochodną podstawowych, opartych na liczbach praw oraz solidnego warsztatu, i skarżył się, że współcześni artyści „nie potrafią używać cyrkla, kątomierza i liczb”, które to umiejętności zostały zapoznane od czasu osiągnięć mistrzów włoskiego renesansu<sup>41</sup>. Za jedyny solidny „fundament” sztuki uznawał Akademię i postulował powrót do klasycyzmu („rien de bon n'est possible sans l'Ecole”)<sup>42</sup>.

Do zwrotu ku klasycyzmowi dołączyło się przejście Severiniego na katolicyzm oraz spotkanie (a potem bliska znajomość) z Jakiem Maritainem, które wywarło na artystę przemożny wpływ (ofiarowany mu

(głównie w zakresie sztuki sakralnej) z perspektywy zależności teorii malarza od traktatu *Rzecz o malarstwie* Cennina Cenniniego, ukazując transformację artysty w jeszcze innym świetle; zob. F. Mazzaferro, *Gino Severini e l'arte religiosa in un contesto europeo: l'influenza del Libro dell'Arte di Cennino Cennini. Parte Prima*, <http://letteraturaartistica.blogspot.com/2016/05/gino-severini.html?m=1>, *Parte Seconda*, <http://letteraturaartistica.blogspot.it/2016/06/gino-severini.html>, *Parte Terza* <http://letteraturaartistica.blogspot.it/2016/06/gino-severini8.html> [dostęp: 21 VI 2016], artykuł jest dostępny także w wersji angielskiej: *Gino Severini and the Sacred Art in a European Context: The Influence of Cennini's Book of the Art*, ibidem).

<sup>40</sup> Benzi 1992, jak przyp. 39, s. 9; Silver 1989, jak przyp. 5, s. 264–265; J. Laude, *La crise de l'humanisme et la fin des utopies. (Sur quelques problèmes de la peinture et de la pensée européennes)*, w: *L'art face à la crise 1929–1939. Actes du quatrième colloque d'Histoire de l'Art contemporain*, Saint-Étienne 1980 (= Université de Saint-Étienne, Travaux XXVI), s. 295–391, zvl. s. 318–319.

<sup>41</sup> G. Severini, *Du Cubisme au Classicisme. Esthétique du compas et du nombre*, Paris 1921, s. 13–14, cyt. wg Silver 1989, jak przyp. 5, s. 266. Odniesienia do liczb w kontekście sztuki religijnej i pewien rodzaj mistycyzmu łączyły Severiniego z malarzami mnichami ze szkoły z Beuron (o których zresztą wspominał w swoich pismach), zob. Mazzaferro, jak przyp. 39, *Parte Prima*.

<sup>42</sup> Severini 1921, jak przyp. 41, s. 14–15, cyt. wg Silver 1989, jak przyp. 5, s. 266.

empirical and spiritual elements, while he himself supported the latter. Because of this he called upon the wisdom of the ancients: the Pythagorean mystical symbolism of numbers and the Platonic concept of the idea as a “matrix” of the universe. He believed that real and great art derives from basic laws based on numbers as well as sound craftsmanship, complaining that contemporary artists “do not know how to use a compass, a protractor, or numbers”, such abilities having been lost since the times of the Italian Renaissance masters.<sup>41</sup> He believed the only solid foundation of art was the Academy and he called for the return to classicism.<sup>42</sup>

The turn towards classicism was for Severini connected with his conversion to Catholicism and meeting Jacques Maritain (who later became a close friend), which had a profound influence on the artist (he called his copy of *Art et scolastique*, which he received from its author in 1923, his “artistic breviary”),<sup>43</sup> largely determining his later artistic choices. Under the influence of Maritain's neo-Thomistic philosophy, Severini relaxed a little his absolute fidelity to the Platonic geometrical and mathematical order, whose achievement became for him not the purpose of art unto itself, but a means to an end. It did not change significantly the forms of his works

<sup>41</sup> G. Severini, *Du Cubisme au Classicisme. Esthétique du compas et du nombre*, Paris 1921, pp. 13–14, quoted after Silver 1989, as in fn. 5, p. 266. The references to numbers in the context of religious art and a certain kind of mysticism connected Severini with the Benedictine painters of the Beuron School (to whom he referred in his writings), cf. as in fn. 39, *Parte Prima*.

<sup>42</sup> Severini 1921, as in fn. 41, pp. 14–15, quoted after Silver 1989, as in fn. 5, p. 266.

<sup>43</sup> Benzi 1992, as in fn. 39, p. 11. The friendship was mutual; in 1930 Maritain wrote a short sketch on the artist (J. Maritain, *Peintres nouveaux: Gino Severini*, Paris 1930). Severini was very involved, also as a theoretician, in making religious art. He published several articles on the subject, including G. Severini, *D'un art pour l'Église*, “Nova et Vetera”, 1926, pp. 319–330, as well a discussion of Maritain's work. The issue of the reciprocal relationship between the painter and the philosopher is analysed in detail by: J. Grace, *The Spirit of Collaboration: Gino Severini, Jacques Maritain, Anton Luigi Gajoni and the Roman Mosaicists*, “COLLOQUY: Text Theory Critique” 22, 2011, pp. 89–112; interestingly enough, in 2011 the author claimed that the problems discussed by her were still a relatively little known aspect of Severini's work. As it turns out, the subject, especially Maritain's influence on the religious art created by avant-garde artists, started to become more popular among scholars; cf. among others Z.M. Jones, *Spiritual Crisis and the 'Call to Order': The Early Aesthetic Writings of Gino Severini and Jacques Maritain*, “Word and Image”, 2010, pp. 59–67; J. Grace, *The French Effect: The Enduring Influence of Jacques Maritain's Christian Avant-gardism on Gino Severini's Art Journalism and Visual Aesthetic*, “Critica d'arte”, 8. Ser., 72, 2010 (2011), no. 43/44, pp. 9–32; cf. also a doctoral dissertation: J. Grace, *The Return to Religion: Italian Modernism under the Auspices of French Thomism (1924–1944)*, University of Melbourne, Department of Art History, School of Culture and Communication, Faculty of Arts, Melbourne 2013 (esp. ch. 3: *Order and the Grace of Faith: Jacques Maritain and Gino Severini*, pp. 107–179).



already marked by classicism (in the Swiss churches that he decorated, he introduced both Cubist and classical elements), but his theoretical and aesthetic approach to art became quite different: he evolved from a secular artist with Platonic beliefs into a church artist and a Thomist.<sup>44</sup>

According to the rules laid down by Maritain and adopted by Severini, the work of the artist should be characterized by simplicity, because church art has to be intelligible; it should be “theology in pictures”, understandable to believers, but it cannot accept any formal limitations since there is no such thing as a specific style or technique of religious art.<sup>45</sup>

The turn towards classicism coincided in Severini's art with his growing predilection for monumental realizations (mural paintings and mosaics) while at the same time he abandoned easel painting. The painter considered carefully the specific circumstances, new possibilities and limitations brought about by mural painting and he published his conclusions in 1927.<sup>46</sup> The key tenet of the genre was for him the primacy of architecture, the painter respecting its laws (meaning the flat wall surface) and foregoing any devices (such as foreshortening, perspective, all kinds of illusionism “perforating” the surface) which could interfere with the perception of the wall as such, introducing an illusion of space where there is none but only the wall surface. In a word, he postulated the complete subordination of painting to architecture.<sup>47</sup> He believed that the “necessary condition for a work of art to create a unified whole with the building is that it should be conceived and executed on the site”.<sup>48</sup> The statement was motivated by the deeply-held belief of the artist that “architecture [...] can not only inspire art, but it also almost always can suggest the ‘medium’ [...] appropriate for decoration.”<sup>49</sup> He recommended building a three-dimensional form through “Cubist” devices: contrasting colours, using the line and contour.<sup>50</sup> Colour should play a unifying role

przez autora w roku 1923 egzemplarz *Art et scolastique* malarz nazywał swoim „brewiarzem estetycznym”<sup>43</sup> i w dużej mierze zdeterminowało jego późniejsze wybory artystyczne. Pod wpływem neotomistycznej filozofii Maritaina Severini rozluźnił nieco swą absolutną wierność platońskiemu porządkowi geometrycznemu i matematycznemu, których osiągnięcie stało się dla niego już nie celem sztuki samym w sobie, lecz środkiem prowadzącym do celu. Nie zmieniło to zasadniczo formy tworzonych przez Severiniego prac naznaczonych już klasycyzmem (w kościołach szwajcarskich, które dekorował, pojawiają się elementy kubistyczne i klasycystyczne), lecz inne było jego podejście teoretyczne, estetyczne do sztuki: z artysty świeckiego o przekonaniach platońskich stał się artystą kościelnym, tomistą<sup>44</sup>.

Zgodnie z zasadami wyłożonymi przez Maritaina, a zastosowanymi przez Severiniego, praca artysty ma się odznaczać prostotą, gdyż sztuka kościelna musi być czytelna; ma być „malowaną teologią” zrozumiałą dla wiernych; nie obowiązują jej jednak żadne ograniczenia formalne, gdyż nie istnieje żaden specyficzny styl czy technika sztuki religijnej<sup>45</sup>.

Zwrot ku klasycyzmowi zbiegł się w twórczości Severiniego z jego predylekcją do realizacji monumentalnych (malarstwa ściennego i mozaiki), przy jednoczesnej rezygnacji z malarstwa sztalugowego. Malarz dogłębnie przemyślał specyficzne warunki, nowe moż-

<sup>43</sup> Benzi 1992, jak przyp. 39, s. 11. Przyjaźń była wzajemna; w roku 1930 Maritain poświęcił artyście niewielki szkic (J. Maritain, *Peintres nouveaux: Gino Severini*, Paris 1930). Severini zaangażował się bardzo, również teoretycznie, w tworzenie sztuki religijnej. Opublikował na ten temat szereg artykułów, m.in. G. Severini, *D'un art pour l'Église*, „Nova et Vetera” 1926, s. 319–330, a także omówienia dzieła Maritaina. Problem wzajemnych stosunków malarza i filozofa szczegółowo analizuje: J. Grace, *The Spirit of Collaboration: Gino Severini, Jacques Maritain, Anton Luigi Gajoni and the Roman Mosaicists*, „COLLOQUY: Text Theory Critique” 22, 2011, s. 89–112; co ciekawe, w roku 2011 autorka uważała, że podjęta przez nią problematyka to (nadal) nieznanym szerzej aspekt twórczości Severiniego. Okazuje się, że temat, zwłaszcza wpływ francuskiego filozofa na sztukę religijną tworzoną przez artystów awangardowych, zaczyna się cieszyć powodzeniem badaczy; zob. m.in. Z.M. Jones, *Spiritual crisis and the 'call to order': the early aesthetic writings of Gino Severini and Jacques Maritain*, „Word and Image” 2010, s. 59–67; J. Grace, *The French effect: the enduring influence of Jacques Maritain's Christian avant-gardism on Gino Severini's art journalism and visual aesthetic*, „Critica d'arte” 8. Ser., 72, 2010 (2011), nr 43/44, s. 9–32; zob. także dysertację doktorską: J. Grace, *The return to religion: Italian modernism under the auspices of French Thomism (1924–1944)*, University of Melbourne, Department of Art History, School of Culture and Communication, Faculty of Arts, Melbourne 2013 (zwl. rozdz. 3: *Order and the Grace of Faith: Jacques Maritain and Gino Severini*, s. 107–179).

<sup>44</sup> Benzi 1992, jak przyp. 39, s. 11–12.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 12. Nie tylko w odniesieniu do Severiniego w tym kontekście często przywołuje się stwierdzenie Maritaina: „Jeśli chcesz stworzyć dzieło chrześcijańskie, bądź chrześcijaninem i staraj się stworzyć dzieło piękne, takie, w którym będzie twoje serce: nie staraj się, by było chrześcijańskie” *Art et scolastique*, Paris 1927, s. 113, cyt. za Benzi 1992, jak przyp. 39, s. 12.

<sup>44</sup> Benzi 1992, as in fn. 39, pp. 11–12.

<sup>45</sup> Ibidem, p. 12. The following statement of Maritain is often quoted, not only with regard to Severini's work: “If you want to produce Christian work, be a Christian and try to make a work of beauty into which you have put your heart; do not adopt a Christian pose” (*Art and Scholasticism*, London 1930, p. 70, transl. J. F. Scanlan; *Art et scolastique*, Paris 1927, p. 113).

<sup>46</sup> G. Severini, *Peinture murale. Son esthétique et ses moyens*, “Nova et Vetera”, 1927, pp. 119–132, reprinted in: *La peinture murale*, in: G. Severini, *Écrits sur l'art* (Préface de Serge Fauchereau), Paris 1987 (= “Diagonales”, une collection des Éditions Cercle d'Art), pp. 181–193.

<sup>47</sup> Severini 1927, as in fn. 46, p. 119, fn. 1.

<sup>48</sup> Ibidem, p. 120.

<sup>49</sup> Ibidem, p. 121.

<sup>50</sup> Ibidem, pp. 124–125.



25. Malowidła ścienne Gino Severiniego, kościół parafialny w Semsales, fot. J. Wolańska

25. Gino Severini's wall paintings, parish church at Semsales, photo by J. Wolańska

liwości i ograniczenia, jakie niesie ze sobą malarstwo ścienne, a płynące stąd wnioski opublikował w roku 1927<sup>46</sup>. Za podstawowe założenie gatunku uważał uznanie wyższości architektury, respektowanie przez malarza rządzących nią praw, czyli płaskiej powierzchni ściany, i postulował rezygnację ze środków (jak skróty, perspektywa, wszelki iluzjonizm, który „dziurawi” powierzchnię), które by mogły zaburzyć postrzeganie ściany jako takiej, wprowadzając iluzję przestrzeni tam, gdzie jej nie ma, gdzie jest jedynie płaszczyzna muru. Jednym słowem, proponował całkowite podporządkowanie malarstwa architekturze<sup>47</sup>. Uważał więc, że „warunkiem podstawowym tego, by dzieło sztuki dekoracyjnej stanowiło jedność z budynkiem, jest to, by zostało pomyślane i wykonane na miejscu”<sup>48</sup>. Stwierdzenie to wyplęwało z głębokiego przekonania artysty, że: „Architektura [...] nie tylko może inspirować sztukę, ale prawie zawsze może także sugerować »środki« [...]” odpowiednie do wykonania dekoracji<sup>49</sup>. Trójwymiarową formę zalecał budować za pomocą środków „kubistycznych”: kontrastowania kolorów, z użyciem linii i konturu<sup>50</sup>. Kolor zaś miał pełnić funkcję unifikującą kompozycję, jako „element harmonii, a nie narzędzie imitacji”<sup>51</sup>.

<sup>46</sup> G. Severini, *Peinture murale. Son esthétique et ses moyens*, „Nova et Vetera” 1927, s. 119–132, przedruk: *La peinture murale*, w: G. Severini, *Écrits sur l'art* (Préface de Serge Fauchereau), Paris 1987 (= „Diagonales”, une collection des Éditions Cercle d'Art), s. 181–193.

<sup>47</sup> Severini 1927, jak przyp. 46, s. 119, przyp. 1.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 120.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 121.

<sup>50</sup> Ibidem, s. 124–125.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 127. Nie sposób nie zauważyć, że do takich wniosków doszedł Severini, odwołując się do średniowiecznej tradycji, m.in. dzięki studiom nad dawnymi traktatami o sztuce, także *Libro dell'arte* Cennino Cenniniego, zob. Mazzaferro, jak przyp. 39, passim.

in the composition, as an “element of harmony, not a tool of imitation”<sup>51</sup>.

Following the described rules in practice, in the decade between the mid-1920s and mid-1930s Severini produced in Switzerland, generally in the churches built, renovated or expanded by Fernand Dumas, five sets of decorations (most of them in paint, two mosaics) in the following order: at Semsales (1924–1926; **figs. 25, 26**),<sup>52</sup> La Roche (the renovation of an eighteenth-century church; 1927–1928; **fig. 27**),<sup>53</sup> Tavannes (1930),<sup>54</sup> St Peter's church in Fribourg (1931–1932; the work was completed only in 1951)<sup>55</sup> and Notre-Dame-du-Valentin

<sup>51</sup> Ibidem, p. 127. It must be observed that Severini reached such conclusions by referring to medieval tradition, among others thanks to his studies on the old treatises on art, also Cennino Cennini's *Libro dell'arte*, cf. Mazzaferro, as in fn. 39, passim.

<sup>52</sup> *Chiesa di Semsales, 1925–26*, in: *Gino Severini...* 1992, as in fn. 39, s. 35–38; J.-B. Bouvier, *La nouvelle église de Semsales*, “Nouvelles Étrennes Fribourgeoises”, 1928, pp. 159–180; M.-T. Torche, *L'Église de Semsales. Premier exemple de peinture cubiste appliquée à l'art monumental religieux en Suisse romande?*, “Pro Fribourg”, no. 117 (nov.) 1997 (= *Repères Fribourgeois*, 9), pp. 73–78; J. Cassou, *Il pittore Gino Severini*, “Dedalo. Rassegna d'arte” XII, 1932, vol. III, pp. 881–890.

<sup>53</sup> *Chiesa di La Roche, 1927–28*, in: *Gino Severini...* 1992, as in fn. 39, pp. 43–45; J.-B. Bouvier, *Décorations de G. Severini à l'église de La Roche*, “Nouvelles Étrennes Fribourgeoises”, 1930, s. 161–170.

<sup>54</sup> *Chiesa di Tavannes, 1930*, in: *Gino Severini...* 1992, as in fn. 39, pp. 54–55; L. Villars, *L'Église de Tavannes*, “L'Artisan liturgique”, 1937, pp. 994–996. The church designed by Adolphe Guyonnet; the mosaic was not produced correctly according to Severini's design and for that reason the catalogue of the artist's monumental works quoted above (*Gino Severini...* 1992, as in fn. 39) does not include it at all.

<sup>55</sup> *Chiesa di S. Pietro a Friburgo, 1932, 1935/1950 c.*, in: *Gino Severini...* 1992, as in fn. 39, pp. 56–58; L. Villars, *L'Église Saint-Pierre de Fribourg*, “L'Artisan liturgique”, 1937, pp. 997–998. Apart from the painted decorations Severini also designed a mosaic there.

26. Gino Severini, *Trójca Święta*, malowidło ściennie w apsydzie prezbiterium, kościół parafialny w Semsales, fot. J. Wolańska

26. Gino Severini, *The Holy Trinity*, wall paintings in the apse, parish church at Semsales, photo by J. Wolańska



in Lausanne (1933–1934; a monumental fresco in the apse; **fig. 28**).<sup>56</sup>

Severini's example shows that mural painting in interwar Europe, even that in churches, did not necessarily have to be associated with conservative and traditional art. Even though the kind of painting introduced by the Italian painter into Swiss churches was far from the avant-garde pictures of the Futurists (because of the classicist influence mentioned above and also to a certain degree primitivist forms), the post-Cubist stylization marks it as clearly modern.

\*

The work of the Swiss association described in brief above was quite unique and original, without predecessors or followers. However, at the same time it was one of many (one could say – only one of many) attempts to revive religious art which had at that time already been made for at least a century. Because of the formal dimension and the limited area of realizations, the work of the Group of St Luke and St Maurice could be compared with the great action of church construction in the suburbs of Paris in the 1930s, known as the Chantiers du Cardinal (“Cardinal’s buildings”).<sup>57</sup>

However, a more appropriate comparison, if more removed in time and to a certain degree *à rebours*,

<sup>56</sup> *Chiesa di Notre Dame du Valentin a Losanna, 1933–34*, in: Gino Severini... 1992, as in fn. 39, p. 65; G. di San Lazzaro, *L'ultimo affresco di Severini*, “Emporium” 81, 1935, pp. 260–263.

<sup>57</sup> In 1932 Jean Verdier, Archbishop of Paris, inaugurated a programme of building churches for working-class people living in increasingly crowded suburbs, deprived of pastoral care and easy access to churches. The action resulted in over one hundred suburban churches built in less than ten years; J. Pichard, *Témoignage de notre temps. Promenade à travers les Chantiers du Cardinal*, “Art Sacré” 2, 1936, no. 1, pp. 18–28. In 1936 the ninety-fifth building was

Stosując w praktyce opisane zasady, w ciągu dekady, od połowy lat 20. do połowy 30. XX wieku, Severini wykonał w Szwajcarii, głównie w kościołach wzniesionych lub rozbudowywanych czy odnawianych przez Fernanda Dumasa, pięć zespołów dekoracji (w większości malarskich; dwa mozaikowe), kolejno w: Semsales (1924–1926, **il. 25, 26**)<sup>52</sup>, La Roche (odnowienie świątyni osiemnastowiecznej; 1927–1928; **il. 27**)<sup>53</sup>, Tavannes (1930)<sup>54</sup>, kościele św. Piotra we Fryburgu (1931–1932; prace zostały ukończone dopiero w roku 1951)<sup>55</sup> oraz Notre-Dame-du-Valentin w Lozannie (1933–1934; monumentalny fresk w apsydzie; **il. 28**)<sup>56</sup>.

Przykład Severiniego pokazuje, że malarstwo ściennie w międzywojennej Europie, na dodatek w kościo-

<sup>52</sup> *Chiesa di Semsales, 1925–26*, w: Gino Severini... 1992, jak przyp. 39, s. 35–38; J.-B. Bouvier, *La nouvelle église de Semsales*, „Nouvelles Étrennes Fribourgeoises” 1928, s. 159–180; M.-T. Torche, *L'Église de Semsales. Premier exemple de peinture cubiste appliquée à l'art monumental religieux en Suisse romande?*, „Pro Fribourg”, nr 117 (nov.) 1997 (= Repères Fribourgeois, 9), s. 73–78; J. Cassou, *Il pittore Gino Severini*, „Dedalo. Rassegna d'arte” XII, 1932, vol. III, s. 881–890.

<sup>53</sup> *Chiesa di La Roche, 1927–28*, w: Gino Severini... 1992, jak przyp. 39, s. 43–45; J.-B. Bouvier, *Décorations de G. Severini à l'église de La Roche*, „Nouvelles Étrennes Fribourgeoises” 1930, s. 161–170.

<sup>54</sup> *Chiesa di Tavannes, 1930*, w: Gino Severini... 1992, jak przyp. 39, s. 54–55; L. Villars, *L'Église de Tavannes*, „L'Artisan liturgique” 1937, s. 994–996. Kościół projektu Adolphe’a Guyonnetta; mozaika nie została wykonana poprawnie według projektu Severiniego i z tego powodu cytowany katalog monumentalnych dzieł artysty (*Gino Severini... 1992*, jak przyp. 39) nie bierze jej w ogóle pod uwagę.

<sup>55</sup> *Chiesa di S. Pietro a Friburgo, 1932, 1935/1950 c.*, w: Gino Severini... 1992, jak przyp. 39, s. 56–58; L. Villars, *L'Église Saint-Pierre de Fribourg*, „L'Artisan liturgique” 1937, s. 997–998. Obok dekoracji malarskiej Severini zaprojektował tu także mozaikę.

<sup>56</sup> *Chiesa di Notre Dame du Valentin a Losanna, 1933–34*, w: Gino Severini... 1992, jak przyp. 39, s. 65; G. di San Lazzaro, *L'ultimo affresco di Severini*, „Emporium” 81, 1935, s. 260–263.





27. Gino Severini, *Pietà*, malowidło ściennie na łuku tęczowym, kościół parafialny w La Roche, 1927–1928, restauracja Fernand Dumas, fot. J. Wolańska

27. Gino Severini, *Pietà*, wall paintings on the chancel arch, parish church at w La Roche, 1927–1928, restoration by Fernand Dumas, photo by J. Wolańska

łach, wcale nie musiało być kojarzone ze sztuką zachowawczą, tradycyjną. Choć rodzaj malarstwa, które Włoch wprowadził do szwajcarskich kościołów, był daleki od awangardowych obrazów futurystów (wspomniana klasycyzacja i do pewnego stopnia również prymitywizm kształtowania form), to jednak nosił wyraźne piętno „nowoczesności” w postaci postku-bistycznej stylizacji.

\*

Opisane w skrócie dzieło szwajcarskiego stowarzyszenia artystów było zupełnie wyjątkowe i oryginalne; bezprecedensowe i bez następstw. Zarazem jednak stanowiło przeciwieństwo (można by rzec – tylko) jedną z wielu podejmowanych wtedy już co najmniej od stulecia prób odnowy sztuki religijnej. Ze względu na stronę formalną i ograniczony obszar realizacji można by działania Grupy św. Łukasza i św. Maurycego zestawzić z wielką akcją budowy kościołów na przedmieściach Paryża w latach 30. XX wieku, zwaną *Chantiers du Cardinal* („budowami kardynała”)<sup>57</sup>.

Celniejsze chyba, choć bardziej odległe w czasie i do pewnego stopnia *à rebours*, mogłoby być porównanie dokonań Cingrii i jego towarzyszy z dziełem mnichów ze szkoły z Beuron. Autorom dekoracji kościołów szwajcarskich daleko było co prawda do mistycyzmu

could be made of the achievements of Cingria and his partners with the work of the monks of the Beuron School. Admittedly, the authors of the decorations in the Swiss churches were far from the Benedictines’ mysticism and spirituality; they did not create the canons of religious art, neither did they set themselves a more general and long-term aim of changing this art forever. Most of the furnishings they made for churches could just as well be placed in secular interiors – apartments, cafes or theatres, which they also designed. However, what they have in common with the Benedictines is a comprehensive and scrupulously honest approach to the received commissions, most of all regarding the craftsmanship. Every realization of the group was a complex undertaking (in the sense expressed by the idea of the *Gesamtkunstwerk*), executed at the highest artistic and technical level, created using materials that were not only of the highest quality, but also could be used for rare and even unique artistic techniques. The most important feature of these realizations, undeniably of high artistic value, was the handmade, artisanal and meticulous work of the highest order, whose quality attracts attention until this day. Could it possibly be ascribed to the proverbial Swiss reliability and precision?

#### Abstract

The revival of church art in Romandy in the interwar period was as noteworthy as that in France, even though it is not known as widely. The article is an attempt at a general characterization of the work by Groupe de Saint-Luc et de Saint-Maurice carried out

<sup>57</sup> W roku 1932 arcybiskup Paryża, Jean Verdier, zainaugurował program budowy kościołów dla mieszkających na coraz bardziej zatłoczonych przedmieściach robotników, pozbawionych opieki duszpasterskiej i kościołów w sąsiedztwie. Akcja w ciągu niespełna dziesięciu lat zaowocowała powstaniem ponad setki podmiejskich kościołów; J. Pichard, *Témoignage de notre temps. Promenade à travers les Chantiers du Cardinal*, „Art Sacré” 2, 1936, nr 1, s. 18–28. W roku 1936 otwierano 95. budowę; setną realizacją był Pawilon Papieski na Międzynarodowej Wystawie Sztuki i Techniki w roku 1937; E. Bréon, *L’Art Sacré s’expose 1925–1931–1937*, w: *L’Art Sacré...* 1993, jak przyp. 10, s. 87–88.

opened; the one-hundredth realization was the Pontifical Pavilion at the International Exhibition of Art and Technology in 1937; E. Bréon, *L’Art Sacré s’expose 1925–1931–1937*, in: *L’Art Sacré...* 1993, as in fn. 10, pp. 87–88.



28. Gino Severini, Malowidło ściennie w apsydzie prezbiterium, kościół Notre-Dame-du-Valentin, Lozanna, 1932–1935, renowacja Fernand Dumas, fot. J. Wolańska

28. Gino Severini, wall paintings in the apse, church of Notre-Dame-du-Valentin, Lausanne, 1932–1935, renovated by Fernand Dumas, photo by J. Wolańska

mostly in countryside churches of Romandy. Nearly sixty first-class ensembles of decorations of church interiors executed over the span of twenty-five years (1920–1945) offer a remarkable testimony of the group's activity. Its realizations were created by several artists among whom only some declared themselves to be regular members of the group; others – like the well-known Italian painter and art theorist Gino Severini – were only loosely associated with the group. Its existence and activity is a phenomenon whose success can be explained by some particularly favourable circumstances (despite the economic crisis of the 1930s) and the close collaboration of three significant individuals: the driving force and the actual founder of the association was the Genevese painter, decorator and writer Alexandre Cingria (1879–1945); the designer of most of the churches decorated and furnished by the members of the group was Fernand Dumas (1892–1956), a talented architect and great organizer; the association could also always count on the support of the Catholic Bishop of Lausanne,

i uduchowienia benedyktynów, nie tworzyli kanonów sztuki religijnej ani nie stawiali sobie ogólniejszych i dalekosiężnych celów mających tę sztukę trwale zmienić, a większość stworzonych przez nich elementów wyposażenia kościołów mogłaby się śmiało znaleźć we wnętrzach świeckich – mieszkaniach, kawiarniach czy teatrach (których projektowaniem też się przecież trudnili). Z benedyktynami łączy ich jednak całościowe i skrajnie uczciwe – przede wszystkim z rzemieślniczego punktu widzenia – traktowanie podejmowanych zamówień: każda z realizacji grupy była przedsięwzięciem kompleksowym (w rozumieniu *Gesamtkunstwerku*), którego wykonanie stało na najwyższym poziomie technicznym i artystyczno-rzemieślniczym, a do tego była tworzona z wykorzystaniem materiałów nie tylko najwyższej jakości, ale też takich, które pozwalały na zastosowanie często rzadkich, a nawet niepowtarzalnych technik artystycznych. Nie odmawiając tym realizacjom wysokich walorów artystycznych, należy po raz kolejny podkreślić, że liczyła się w nich przede wszystkim ręczna, rzemieślnicza (a czasem pewnie nawet, *nomen omen*, „benedyktyńska”) praca na najwyższym poziomie – cecha, która zwraca uwagę do dziś. Czyżby była to zasługa przysłowiowej szwajcarskiej solidności i precyzji?

### Streszczenie

Odnowa sztuki kościelnej w szwajcarskiej Romandie przebiegała w okresie międzywojennym nie mniej interesująco niż we Francji, jednakże jest szerzej mało znana. Artykuł jest próbą przekrojowej charakterystyki prac *Groupe de Saint-Luc et de Saint-Maurice* wykonanych głównie w wiejskich kościołach Szwajcarii romańskiej. Blisko sześćdziesiąt wysokiej klasy zespołów dekoracji wnętrz kościelnych zrealizowanych w ciągu ćwierćwiecza (1920–1945) działalności grupy wystawia jej bardzo pochlebne świadectwo. Realizacje przez nią firmowane tworzyło grono artystów, z których tylko część na stałe deklarowała przynależność do organizacji; pozostali – jak np. znany włoski malarz i teoretyk sztuki Gino Severini – pozostawali z nią jedynie w luźnym związku. Istnienie i działalność grupy jest swego rodzaju fenomenem, którego tajemnicę powodzenia można wytlumaczyć wyjątkowo sprzyjającymi okolicznościami (na przekór trwającemu w latach 30. kryzysowi ekonomicznemu) i zgodnym zaangażowaniem w jej pracę trzech znaczących indywidualności: animatorem i właściwym założycielem stowarzyszenia był genewski malarz, dekorator i pisarz Alexandre Cingria (1879–1945); projektantem większości kościołów dekorowanych i wyposażanych przez członków grupy był Fernand Dumas (1892–1956), zdolny architekt i znakomity organizator; artyści stowarzyszenia mogli też zawsze liczyć na poparcie żywotnie zainteresowanego sztuką ks. Mariusa Bessona

(1876–1945), katolickiego biskupa Lozanny, Genewy i Fryburga w latach 1920–1945. To właśnie śmierci Bessona i Cingrii, osób najważniejszych dla działalności stowarzyszenia, należy przypisać koniec jego istnienia w roku 1945.

**Słowa kluczowe:** Szwajcaria romańska (Romandie), sztuka kościelna, Alexandre Cingria, Gino Severini, Fernand Dumas, Groupe de Saint-Luc et de Saint-Maurice

dr Joanna Wolańska  
Kraków (naukowiec niezależny)  
Centrum Dokumentacji  
Współczesnej Sztuki Sakralnej  
przy Wydziale Sztuki  
Uniwersytetu Rzeszowskiego  
plac Ofiar Getta 4–5/35, 35-002 Rzeszów  
tel. +48 17 872 20 98

Geneva and Fribourg in the period 1920–1945 Fr. Marius Besson (1876–1945), who was keenly interested in art. The deaths of Besson and Cingria, the most important figures in the association's activities, mark the end of its existence in 1945.

**Keywords:** Romandy (Romandie), Swiss church art, Alexandre Cingria, Gino Severini, Fernand Dumas, Groupe de Saint-Luc et de Saint-Maurice

Translated by Monika Mazurek



## Adam Stalony-Dobrzański's projects and stained-glass windows for Warsaw Orthodox parishes

One of the leading creators of modern Orthodox art in Poland is Adam Stalony-Dobrzański (1904–1985),<sup>1</sup> a graduate and lecturer of the Academy of Fine Arts in Cracow, painter, graphic artist, restorer of works of art, and above all a wonderful stained glass creator. Creating comprehensive concepts of interior designs for Polish Orthodox temples, the artist introduced, inter alia, stained-glass windows into their space. Window glazing had been encountered before in Orthodox architecture, but it is in the art of Stalony-Dobrzański that stained glass for the first time referred directly to the tradition of icon painting.

Creating works for the Orthodox Church in Poland, the artist co-operated, inter alia, with Fr. Włodzimierz Doroszkiewicz,<sup>2</sup> later Bishop of the Wrocław-Szczecin diocese, then Metropolitan of Warsaw and Poland, and Fr. Jerzy Klinger.<sup>3</sup> In 1951, Stalony-Dobrzański was invited by Fr. Doroszkiewicz, then the parish priest of the Nativity of the Blessed Virgin Mary parish in Gródek, to design the interiors of the newly built church. The artist, along with a team of painters, among whom Nowosielski proved a real individualist, painted a polychrome (1952–1955), and then designed the stained-glass windows (1953–1955). This experience resulted in many years

<sup>1</sup> E. Dwornik-Gutowska, *Stalony-Dobrzański*, in: *Polski słownik biograficzny*, vol. 41, Warszawa–Kraków 2002, pp. 497–499. The above biography is the most comprehensive source of information on the life and work of the artist. The author of this article, who prepares a dissertation at Warsaw University under the supervision of Fr. Bp prof. Michał Janocha, works on the full documentation and analysis of stained-glass windows created by the artist. At the same time, Stalony-Dobrzański's work is documented and his art is popularized by the grandson of the artist, Jan Pawlicki (in the literature known as Jan Stalony-Dobrzański). He is the author of a website dedicated to the artist: <http://stalony-dobrzanski.info>.

<sup>2</sup> Bazyli (Włodzimierz) Doroszkiewicz (1914–1998) was the fifth Metropolitan of Warsaw and of Poland, from 1961–1970 he was Bishop of the Wrocław-Szczecin Orthodox diocese, between 1970 and 1998 – the superior of the Polish Autocephalous Orthodox Church.

<sup>3</sup> Father George Klinger (1918–1976) is a Greek Orthodox priest, theologian and an ecumenist, and a vice-rector of the Christian Theological Academy in Warsaw.

## Projekty i realizacje witrażowe Adama Stalony-Dobrzańskiego dla warszawskich parafii prawosławnych

Jednym z czołowych twórców współczesnej sztuki cerkiewnej w Polsce jest Adam Stalony-Dobrzański (1904–1985)<sup>1</sup>, absolwent i wykładowca ASP w Krakowie, malarz, grafik, konserwator dzieł sztuki, a przede wszystkim znakomity witrażysta. Tworząc kompleksowe koncepcje wystrojów wnętrz dla polskich świątyń prawosławnych, artysta ten wprowadzał w ich przestrzeń m.in. witraże. Przeszklenia okienne w architekturze prawosławnej występowały już wcześniej, jednak to w twórczości Stalony-Dobrzańskiego po raz pierwszy witraż cerkiewny nawiązał bezpośrednio do tradycji malarstwa ikonowego.

Tworząc dla Kościoła prawosławnego w Polsce, artysta współpracował m.in. z ks. Włodzimierzem Doroszkiewiczem<sup>2</sup>, późniejszym biskupem wrocławsko-szczecińskim, następnie metropolitą warszawskim i całej Polski, oraz z ks. Jerzym Klingerem<sup>3</sup>. W 1951 roku Stalony-Dobrzański został zaproszony przez ks. Doroszkiewicza, ówczesnego proboszcza parafii pw. Narodzenia NMP w Gródku, do aranżacji wnętrza nowo budowanej cerkwi. Artysta, wraz z zespołem malarskim, w którym największą indywidualnością okazał się Jerzy Nowosielski, wykonał polichromię (1952–1955), a następnie zaprojektował witraże (1953–1955). To doświadczenie zaowocowało

<sup>1</sup> E. Dwornik-Gutowska, *Stalony-Dobrzański*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 41, Warszawa–Kraków 2002, s. 497–499. Powyższa nota biograficzna stanowi najobszerniejsze źródło informacji na temat życia i twórczości artysty. Nad pełną dokumentacją oraz analizą wykonanych przez niego witraży pracuje autorka niniejszego artykułu, przygotowująca rozprawę doktorską na Uniwersytecie Warszawskim pod kierunkiem ks. bp. prof. Michała Janochy. Jednocześnie pracą nad dokumentacją twórczości Stalony-Dobrzańskiego oraz popularyzacją jego sztuki zajmuje się wnuk artysty, Jan Pawlicki (w literaturze występujący również jako Jan Stalony-Dobrzański), który jest autorem strony internetowej poświęconej artyście: <http://stalony-dobrzanski.info>.

<sup>2</sup> Bazyli (Włodzimierz) Doroszkiewicz (1914–1998) – piąty metropolita warszawski i całej Polski, w latach 1961–1970 biskup prawosławnej diecezji wrocławsko-szczecińskiej, w latach 1970–1998 zwierzchnik Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego.

<sup>3</sup> Ks. Jerzy Klinger (1918–1976) – prawosławny duchowny, teolog i ekumenista, prorektor Chrześcijańskiej Akademii Teologicznej w Warszawie.

wało wieloletnią współpracę Stalony-Dobrzańskiego z ks. Doroszkiewiczem, która po Gródku była kontynuowana we Wrocławiu<sup>4</sup> i Warszawie.

Pierwsze zamówienie dla warszawskiej Cerkwi prawosławnej zrealizował Stalony-Dobrzański na prośbę ks. Jerzego Klingera, który w 1955 roku został przeniesiony z Kętrzyna do stolicy, gdzie objął prowadzenie parafii cmentarnej na Woli. Jak wspomina ks. prof. Konrad Rudnicki, krakowski astronom i kapłan, w mieszkaniu ks. Klingera

*przy cerkwi św. Jana Klimaka na Woli zbierało się nas kilkoro zafascynowanych jego nietuzinkowym, ekumenicznym podejściem do teologii. Do tego grona należeli przyjeżdżający z Krakowa prawosławny witrażysta i malarz Adam Stalony-Dobrzański, były oficer Armii Kościuszkowskiej, mający prawosławne święcenia diakonatu Serafin Michalewski, dojeżdżający często z Łodzi Jerzy Nowosielski i ja – astronom z Uniwersytetu Warszawskiego przygotowujący się po cichu – tymczasem jako diakon – do kapłaństwa w Zgromadzeniu Mariawitów [...]. Czasem w naszych spotkaniach brały udział również Zofia, żona Jerzego, czasem malarzka Krystyna Zwolińska – świadoma agnostyczka, ale o chrześcijańskiej podświadomości. Nie sposób też nie wspomnieć o panu Janie Anchimiuku, obecnie arcybiskupie wrocławskim – Jeremiaszu<sup>5</sup>.*

Owocem tych spotkań było m.in. wypracowanie wspólnego stanowiska ks. Klingera i krakowskich artystów dotyczącego tak wystroju cerkwi, jak i – generalnie – nowej sztuki sakralnej, łączącej szacunek do tradycji Kościoła z współczesnym językiem artystycznym.

## Cerkiew pw. św. Jana Klimaka

Cerkiew pw. św. Jana Klimaka na Woli została wzniesiona w latach 1903–1905 w stylu bizantyńsko-ruskim na planie krzyża greckiego. Posiada część naziemną, z wydłużonym ramieniem wschodnim tworzącym prosto zamknięte sanktuarium, oraz część podziemną, na planie wydłużonego prostokąta, w której utworzono dolną kaplicę pw. bł. Hieronima Strydońskiego i proroka Eliasza. Podczas Powstania Warszawskiego wielu jej parafian zamordowano, a sama cerkiew została w znacznym stopniu zniszczona<sup>6</sup>. Po wojnie świątynia nadawała się do gruntownego remontu. Kiedy w 1955 roku probostwo objął ks. Klinger, kontynuował rozpoczęte po wojnie prace remontowe: „pierwsze co zrobił,

of co-operation between Stalony-Dobrzański and Fr. Doroszkiewicz. The co-operation after Gródek was continued in Wrocław<sup>4</sup> and Warsaw.

The first stained-glass windows for the Warsaw Orthodox Church by Stalony-Dobrzański were ordered by Fr. Jerzy Klinger, who, in 1955, was transferred from Kętrzyn to the capital, where he took over the cemetery parish in the Wola district. As Fr. prof. Konrad Rudnicki, the astronomer and priest from Cracow, mentions, the apartment of Father Klinger

*by the Orthodox church of St John Climacus in Wola was a meeting place for a few people who were fascinated by his extraordinary, ecumenical approach to theology. This group encompassed people coming from different places: Adam Stalony-Dobrzański, an Orthodox stained glass creator and painter; Serafin Michalewski, a former officer in Kosciuszko's Army who received an Orthodox deacon ordination; Jerzy Nowosielski, who often commuted from Łódź, and myself – an astronomer from the University of Warsaw preparing quietly as a deacon to the priesthood in the Mariavite Church [...]. Sometimes our meetings were attended by Jerzy's wife – Zofia, and sometimes by the painter Krystyna Zwolińska – a conscious agnostic, but with a Christian attitude. There is no way to omit Jan Anchimiuk, currently Metropolitan of Wrocław, called Jeremiasz.<sup>5</sup>*

These meetings resulted in, inter alia, agreement between Father Klinger and the Cracow artists on Orthodox Church design and generally on the new sacred art combining respect for Church tradition and the contemporary artistic attitude.

## Orthodox Church of St John Climacus

The Orthodox church of St John Climacus in the Wola district was built between 1903 and 1905 in the Byzantine-Ruthenian style, on the plan of the Greek cross. It has an over-ground part, with an extended eastern arm forming a straight closed sanctuary, and an under-ground part, built on an elongated rectangle plan, where the lower Chapel of St Jerome of Stridon and Prophet Elijah was created. During the Warsaw Uprising many parishioners were murdered, and the Church was largely destroyed.<sup>6</sup> After the war the temple needed a thorough overhaul. When in 1955 Fr. Klinger became the parish priest, he continued the renovation which started after the war: “the first thing he

<sup>4</sup> Por. A. Siemieniec, *Witraże Adama Stalony-Dobrzańskiego dla cerkwi prawosławnych we Wrocławiu*, „Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej” 7, 2014, s. 104–126.

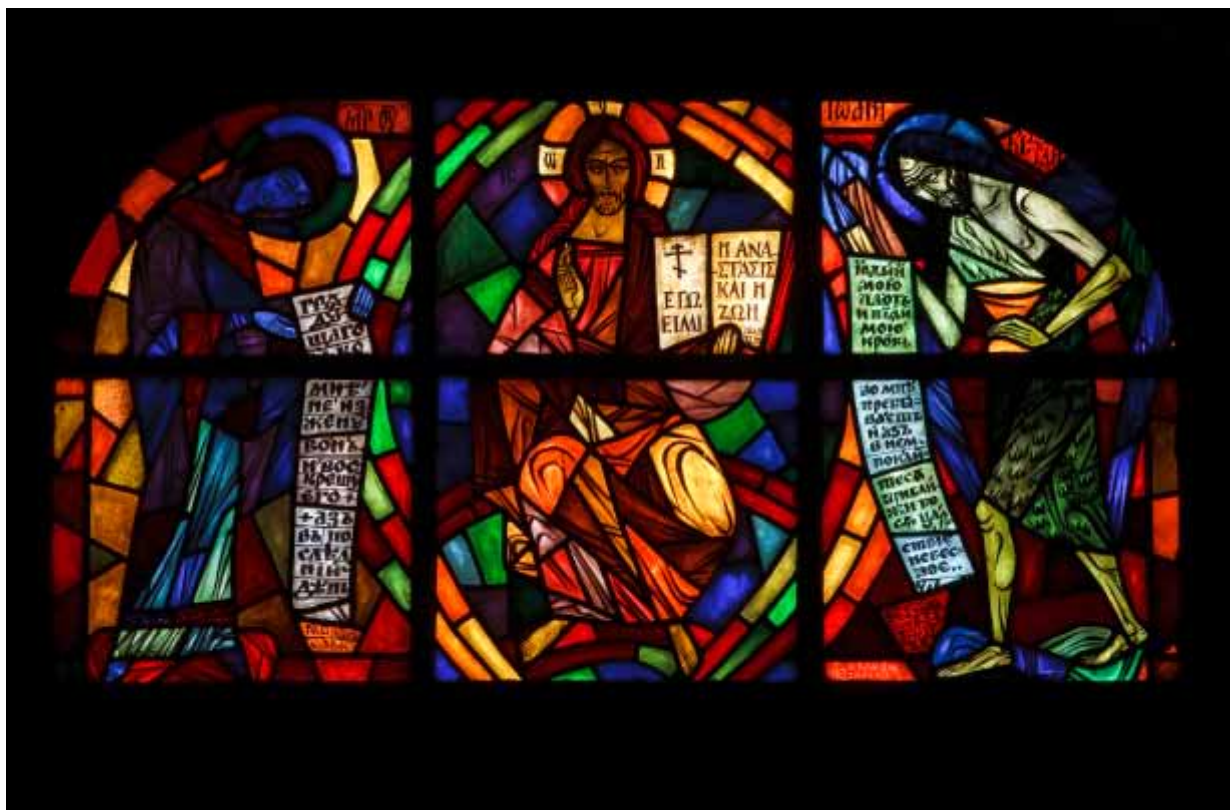
<sup>5</sup> *Ślub Nowosielskiego*, <http://dstp.rel.pl/?p=4236> [dostęp: 16 IV 2015].

<sup>6</sup> Ks. Mikołaj Lenczewski, *Cerkiew św. Jana Klimaka*. Warszawa, Warszawa 2000, s. 10.

<sup>4</sup> Cf. A. Siemieniec, *Witraże Adama Stalony-Dobrzańskiego dla cerkwi prawosławnych we Wrocławiu*, „Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej” 7, 2014, pp. 104–126.

<sup>5</sup> *Ślub Nowosielskiego*, <http://dstp.rel.pl/?p=4236> [accessed: 16 May 2015].

<sup>6</sup> Fr. Mikołaj Lenczewski, *Cerkiew św. Jana Klimaka*. Warszawa, Warszawa 2000, p. 10.



1. Adam Stalony-Dobrzański, *Deesis*, 1956, cerkiew pw. św. Jana Klimaka, Warszawa, fot. P. Kłosek

1. Adam Stalony-Dobrzański, *Deesis*, 1956, Orthodox Church of St John Climacus, Warsaw, photo by P. Kłosek

did was check where the iconography of the Orthodox Church could be developed”, recalls Michał Klinger.<sup>7</sup>

*Fr. Klinger decided to adorn the lower church. It was the burial chapel and it has played this role until today. He invited Nowosielski and Stalony-Dobrzański. They elaborated a project, which immediately assumed the stained-glass Deesis in the chancel window. In my opinion, which is shared by other people – it is one of the best stained-glass windows of Stalony-Dobrzański. The choice of colours was to correspond with Nowosielski’s polychrome, which indicates that from the very beginning they worked together.<sup>8</sup>*

The *Deesis* composition, mentioned by Michał Klinger, located in the only window of the lower chapel apse in Wola [fig. 1] is the first stained-glass

to popatrzeć, gdzie można dokonać rozwoju ikonografii cerkwi” – wspomina działania ojca Michał Klinger<sup>7</sup>.

*Ojciec przyjął program zrobienia dolnej cerkwi. To była kaplica grobowa i jest nią do dziś. Zaprosił tam Nowosielskiego i Stalony-Dobrzańskiego. Oni przyjęli projekt, który od razu zakładał witraż Deesis w prezbiterium w oknie. Moim zdaniem – zresztą nie tylko moim – to jeden z najlepszych witraży Stalony-Dobrzańskiego. Kolorystycznie miał korespondować z polichromią Nowosielskiego, oni od początku projektowali wspólnie<sup>8</sup>.*

Wspomniana przez Michała Klingera kompozycja *Deesis*, znajdująca się w jedynym oknie absydy cerkwi dolnej na Woli [il. 1], jest pierwszą realiza-

<sup>7</sup> Michał Klinger (born 1946) is a Polish Orthodox theologian, diplomat, son of Fr. Jerzy Klinger. This and subsequent quotes come from a conversation with Michał Klinger recorder on 26 May 2014 in Warsaw. The original recording is in A. Siemienieć’s archive.

<sup>8</sup> Jerzy Nowosielski painted a polychrome of the lower chapel in two stages – in 1956 and in 1977 or in 1979. According to Fr. Anatol Szydłowski it was 1977, but according to the subject literature it was 1979. Cf. *Historia Parafii. Prawosławna Parafia św. Jan Klimaka na Woli w Warszawie*, <http://www.prawoslawie.pl/o-parafia/historia-parafii> [accessed: 21 May 2015]; K. Czerni, *Nowosielski*, Kraków 2006, p. 213; J. Nowosielski, *Listy i zapomniane wywiady*, ed. K. Czerni, Kraków 2015, p. 49.

<sup>7</sup> Michał Klinger (ur. 1946) – polski teolog prawosławny, dyplomata, syn ks. Jerzego Klingera. Ten i kolejne cytaty z wypowiedzi Michała Klingera przytaczam za nagraniem rozmowy przeprowadzonej w Warszawie 26 V 2014, oryginalne nagranie w archiwum A. Siemienieć.

<sup>8</sup> Jerzy Nowosielski wykonał polichromię dolnej kaplicy w dwóch etapach – w roku 1956 oraz 1977 lub 1979. Wedle ks. Anatola Szydłowskiego był to rok 1977, natomiast literatura przedmiotu podaje datę 1979. Por. *Historia Parafii. Prawosławna Parafia św. Jan Klimaka na Woli w Warszawie*, <http://www.prawoslawie.pl/o-parafia/historia-parafii> [dostęp: 21 V 2015]; K. Czerni, *Nowosielski*, Kraków 2006, s. 213; J. Nowosielski, *Listy i zapomniane wywiady*, red. K. Czerni, Kraków 2015, s. 49.



cją witrażową Stalony-Dobrzańskiego w Warszawie. Sam artysta pisał o niej w swoich wspomnieniach:

*Witraż jest nieduży – 0,8 metra kwadr. Wykonałem go w 1956 r. na życzenie śp. ks. Jerzego Klingera, ówczesnego świętego proboszcza tej cerkwi. Ramę wykonał własnoręcznie proboszcz i budowniczy wielkiej pięknej cerkwi Przenajświętszej Bogarodzicy w Gródku Białostockim<sup>9</sup> (przypadkowo zachował się u mnie telegram: – 9.5. Gródek. pilny – Będę Warszawa z ramą 11 maja – Włodzimierz. – Odelegrafowałem. – Witraż przywiozę-warszawa sobota rano – Adam). Tego dnia rano z ks. Klingeringem witraż wstawiliśmy, umurowali<sup>10</sup>.*

Witraż ma formę prostokąta z zaokrąglonymi rogami. Stalony-Dobrzański pozostawił sporządzone przez siebie jego opis ikonograficzny:

*CHRYSTUS PANTOKRATOR na tęczy, panujący i tu w cerkwi wyobrażony w witrażu w mandorli Wielkiej Sławy, słyszy i błogosławi ze słowami w otwartej ewangelii dla nas wypisanymi +JAM jest Zmartwychwstanie i Żywot+ /Jn. 11,25/<sup>11</sup>. To odwieczna prawosławna ikona DISUS-Deesis. – Bez niej nie obchodzi się żadna cerkiew, napisał w swych Dziejach Języka Polskiego wielki uczyony Aleksander Brückner, ona, właśnie ta ikona, to treść »Bogarodzicy«, najstarszej pieśni polskiej... o wstawiennictwo Bogarodzicy<sup>12</sup> i świętego Jana »Krzcziciela« błagającej<sup>13</sup>.*

Przy dolnej krawędzi witraża, z prawej strony podnóżka, na którym stoi Jan Chrzciciel, znajdują się inskrypcje wskazujące na rok i miejsce wykonania kompozycji: „1956” oraz „KRAKÓW ZAKŁAD RR”<sup>14</sup>, natomiast przy prawej stopie Matki Boskiej

window by Stalony-Dobrzański in Warsaw. The artist himself wrote about it in his memoirs:

*The stained-glass window is small – 0.8 square metre. I made it in 1956 on the request of the late Fr Jerzy Klinger, then the parish priest of this church. The frame was made by the parish priest and the builder of the beautiful church of the Holy Mother in Gródek Białostocki.<sup>9</sup> (I accidentally preserved the telegram: – 9.5. Gródek. Urgent – I will be in Warsaw with the frame 11 May – Włodzimierz. – I responded by sending the telegram: – I will bring the stained-glass window – Warsaw Saturday morning – Adam). This morning we installed the stained-glass window with Fr. Klinger.<sup>10</sup>*

The stained glass takes the form of a rectangle with rounded corners. Stalony-Dobrzański left an iconographic description of this window which he drew up himself:

*Christ PANTOCRATOR on the rainbow, and here in the Orthodox Church presented in the stained-glass window in the mandorla of Great Glory, hears and blesses with words written for us in an open Gospel + I am the resurrection and the life +/John. 11,25/<sup>11</sup> This is an old Orthodox icon DISUS-Deesis. – “There is no Orthodox Church without it” wrote the great scholar Aleksander Brückner in his Dzieje Języka Polskiego (History of the Polish Language). This icon is the content of ‘Bogurodzica’, the oldest Polish hymn about the intercession of Mother of God<sup>12</sup> and Saint John ‘the Baptizer’ of the begging.<sup>13</sup>*

At the lower edge of the stained-glass window, on the right side of the footrest, where the John the Baptist stands, there are inscriptions showing the year and

<sup>9</sup> Chodzi o ks. Włodzimierza Doroszkiewicza.

<sup>10</sup> Archiwum Adama Stalony-Dobrzańskiego (dalej jako: AAS-D), Opis prac wykonanych przez Adama Stalony-Dobrzańskiego dla cerkwi pw. św. Jana Klimaka na Woli, s. 1.

<sup>11</sup> W niniejszym artykule tłumaczenie wszystkich inskrypcji stanowiących cytaty z Pisma Świętego czy tekstów liturgicznych zapisane w językach obcych przytaczam w przypisach. Treść inskrypcji z języka staro-cerkiewno-słowiańskiego (oznaczony jako „scs.”) podaję w języku polskim dzięki pomocy w tłumaczeniu udzielonej przez dr Irinę Tatarovą oraz ks. mitrata Henryka Paprockiego. Inskrypcje zapisane przez artystę w języku polskim podaję wielkimi literami. Charakterystyczną cechą inskrypcji w sztuce Stalony-Dobrzańskiego jest dokonywana przez artystę swobodna kompilacja wyimków z różnych tekstów w nową całość, parafrazowanie tekstów z użyciem synonimów lub też własnych propozycji tłumaczenia.

<sup>12</sup> Inskrypcja przy postaci Bogarodzicy, tłum. z scs.: „Przychodzącego ku mnie nie wygonię precz i wskrzyszę go ja w ostatni dzień” (J 6, 37.40).

<sup>13</sup> AAS-D, Opis prac..., jak przyp. 10, s. 1. Inskrypcja przy postaci św. Jana Chrzciciela, tłum. z scs.: „Pożywający mojego ciała i pijący moją krew we mnie przebywa i ja w nim” (J 6, 56); „Pokutujcie, przybliżyło się bowiem królestwo niebieskie” (Mt 3, 2).

<sup>14</sup> Artysta zamieścił sygnaturę zakładu Romana Ryniewicza w Krakowie, skomponowaną ze złączonych z sobą antytetycznie

<sup>9</sup> It refers to Fr. Włodzimierz Doroszkiewicz.

<sup>10</sup> Archive of Adam Stalony-Dobrzański (hereinafter referred to as: AAS-D), Description of the work carried out by Adam Stalony-Dobrzański for the Orthodox church of St John Climacus in Wola, p.1.

<sup>11</sup> This article provides translation of all inscriptions which are quotes from Scriptures or liturgical texts in foreign languages in the footnotes. The content of the inscriptions from Old Church Slavonic (abbreviated as “OCS”) is presented in Polish thanks to dr Irina Tatarova and Fr. mitred prelate Henry Paprocki, who helped me in translation. Inscriptions written by the artist in the Polish language are included in capital letters. A distinctive feature of the inscriptions in the art of Stalony-Dobrzański is a free compilation of excerpts from various texts which make a new work and paraphrasing texts by means of synonyms or the author’s proposals for translation.

<sup>12</sup> Inscription by the figure of the Mother of God, translation from OCS: “I will not expel the one who comes to me but I will raise him up at the last day” (John 6, 37.40).

<sup>13</sup> AAS-D, Description of the work..., as in fn. 10, p. 1. Inscription by the figure of St John the Baptist, translation from OCS: “Those who eat my flesh and drink my blood live in me... and I live in them” (John 6:56); “Repent ye: for the kingdom of heaven is at hand” (Matt. 3:2).

place the work was created: “1956” and “KRAKÓW ZAKŁAD RR” (“CRACOW RR WORKSHOP”),<sup>14</sup> while on the right foot of the Mother of God there is the mark of Adam Stalony-Dobrzański.<sup>15</sup> According to Michał Klinger “in some sense this stained glass is unique, because it has the intense colors, it corresponds with the polychrome by Nowosielski, who was looking for a strong chromatic range: strong reds or blues. There is also little light, and therefore the color had to be particularly strong”.

Stalony-Dobrzański's first stained-glass window in Warsaw was spotted in 1958 by Irena Huml,<sup>16</sup> who in her article<sup>17</sup> about Stalony-Dobrzański analysed the essential characteristics of the artist's works indicating his conscious references to the tradition of the sacred art of the Christian West and East, both in iconography, as well as in the glazing.<sup>18</sup> Huml recognised the stained-glass window from the church in Wola as a modern and mature work of art. She paid attention to the original colour concept based on contrasting deep sapphire with a warm range of reds and yellows, highlighted with green accents. She noticed the most distinctive link with modernity in the graphical arrangement of the pieces of the coloured glass:

*The creator has also mastered the technical aspects of the stained-glass creation, which may be noticed in logically and esthetically arranged comes. These comes reflect in the best way the characteristics of the present day. Irregular fields that build up the stained glass resemble the Cubist approach. Despite this fact, the artist never lost the art of good communication which is crucial in the sacred works.*<sup>19</sup>

Stalony-Dobrzański donated the project of the stained-glass window to Fr. Klinger and his wife – Halina. The project had been shown at exhibitions of cardboard paintings for stained-glass windows created

widnieje gmerk Adama Stalony-Dobrzańskiego<sup>15</sup>. Zdaniem Michała Klingera „w jakimś sensie ten witraż jest wyjątkowy, bo ma intensywne kolory, koresponduje z polichromią Nowosielskiego, który szuka silnej gamy chromatycznej: mocne czerwienie czy błękity. Tam jest też mało światła, dlatego też kolor musiał być szczególnie mocny”.

Pierwszy warszawski witraż Stalony-Dobrzańskiego już w 1958 roku został zauważony przez Irenę Huml<sup>16</sup>, która w poświęconym mu artykule<sup>17</sup> przeanalizowała zasadnicze cechy twórczości artysty, wskazując na świadome nawiązania do tradycji sztuki sakralnej chrześcijańskiego Wschodu i Zachodu, zarówno w ikonografii, jak i formie przeszkleń<sup>18</sup>. Huml uznała witraż z cerkwi na Woli za nowoczesne i dojrzałe dzieło sztuki, zwracając uwagę na oryginalną koncepcję kolorystyczną opartą na skonstruowaniu głębokiego szafiru z ciepłą gamą czerwieni i żółci, podkreślona akcentami zieleni, zaś najwyraźniejszy rys współczesności dostrzegła w graficznym układzie szkiele witraża:

*Twórca opanował świetnie również procesy techniczne wykonania witraża, o czym świadczą logiczne i odpowiednio wyczute w sensie plastycznym linearne podziały ołowianych armatur. W tych to podziałach najłatwiej dopatrzeć się cech współczesności. Nieregularne pola, które budują witraż, przypominają kubistyczny sposób patrzenia. Mimo tego, artysta nigdy nie zatracą w swych pracach koniecznej w sakralnym dziele sztuki komunikatywności*<sup>19</sup>.

Projekt witraża został подарowany przez Stalony-Dobrzańskiego ks. Klingerowi oraz jego małżonce – Halinie. Wcześniej był eksponowany na wystawach kartonów do witraży projektowanych przez artystę, m.in. na pierwszej wystawie w Pałacu Sztuki w Krakowie

dwóch liter RR.

<sup>14</sup> Sygnatura Adama Stalony-Dobrzańskiego, zbudowana ze splecionych pierwszych liter jego imienia i nazwiska, została skomponowana przez artystę w nawiązaniu do form gotyckiego gmerku. Litery układają się w kształt łodzi Piotrowej nałożonej na krzyż grecki; por. J. Stalony-Dobrzański, *Biografia*, w: *Stworzenie światła. Wystawa witraży Adama Stalony-Dobrzańskiego*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe Sofia Kijowska w Kijowie, 20 X – 30 XI 2011, red. J. Stalony-Dobrzański, s. 118.

<sup>15</sup> Irena Huml-Bacz (1928–2015) – polska historyk sztuki, krytyk, profesor nauk humanistycznych.

<sup>16</sup> I. Huml, *Witraż w cerkwi warszawskiej*, „Stolica” 51/52, 1958, s. 11.

<sup>17</sup> Huml wskazuje, iż w ikonografii *Deesis* artysta czerpał z motywu występującego często w Kościele wschodnim, jak również w romańskich kodeksach iluminowanych. W sposobie opracowania partii twarzy (skupione, pełne powagi oblicza) badaczka wykazuje zbieżności ze staroruskim malarstwem ikonowym, natomiast hieratyczność figur odnosi do stylu ukazywania postaci w mozaikach bizantyńskich.

<sup>18</sup> Huml 1958, jak przyp. 17, s. 11.

<sup>14</sup> The artist posted a stamp of Romana Ryniewicz's workshop in Cracow, composed of two connected letters R.

<sup>15</sup> Adam Stalony-Dobrzański's stamp, made of his woven initials, was designed by the artist in relation to Gothic signs. The letters are in the shape of St Peter's boat imposed on the Greek cross; cf. J. Stalony-Dobrzański, *Biografia*, in: *Stworzenie światła. Wystawa witraży Adama Stalony-Dobrzańskiego*, exhibition catalogue, National Museum Sophia of Kiev, 20 Oct. – 30 Nov. 2011, ed. J. Stalony-Dobrzański, p. 118.

<sup>16</sup> Irena Huml-Bacz (1928–2015) – a Polish art historian, critic, and professor of humanities.

<sup>17</sup> I. Huml, *Witraż w cerkwi warszawskiej*, „Stolica” 51/52, 1958, p. 11.

<sup>18</sup> Huml indicates that in *Deesis* iconography the artist drew from the theme which is common in the Eastern Church, as well as in the Romanesque illuminated codes. The researcher points out that Stalony's method of presenting faces (focused, serious faces) is similar to Old-Russian icon painting, while the hieratic nature of figures refers to the style of portraying characters in Byzantine mosaics.

<sup>19</sup> Huml 1958, as in fn. 17, p. 11.

w 1957 roku – o czym wspomina ks. Klinger w krótkiej recenzji, która ukazała się w „Cerkiewnym Wiestniku”<sup>20</sup>.

W latach 80. doszło do próby włamania do dolnej cerkwi. Została wówczas uszkodzona prawa górna kwatera *Deesis*, ukazująca twarz Jana Chrzciciela. Na potrzeby rekonstrukcji ks. Klinger przekazał projekt witraża krakowskiej pracowni Krzysztofa Paczki i Andrzeja Cwilewicza, która dokonała niezbędnych uzupełnień<sup>21</sup>. Sam projekt nie powrócił już do właściciela i nie wiadomo, gdzie się obecnie znajduje<sup>22</sup>.

Odbudowę górnej cerkwi realizowano etapami. Gruntowny remont centralnej kopuły oraz elewacji przeprowadzono dopiero w 1964 roku, a po dwóch latach dobudowano chór. Prace nad wystrojem górnej świątyni podjęto w roku 1973, kiedy parafię na Woli objął ks. Anatol Szydłowski<sup>23</sup>. Okres ten wspomina Stalony-Dobrzański:

+1976<sup>24</sup>. *Gdy niedawno na Woli został ks. Anatol Szydłowski, Dziekan Warszawski, usunął nieporządk i zaniedbania tyłu ostatnich lat i podjął remonty i urządzenia wnętrza cerkwi. Jerzy Nowosielski już wykonał polichromię dolnej cerkwi. Ja wykonałem i zatwierdziłem w Urzędzie Konserwatora zabytków polichromię całości cerkwi górnej z projektem wszystkich 14 okien – witraży. Witraże okien w kopule już są ustawione. Kartony do wszystkich pozostałych są oddane do realizacji w szkole. Wykonana też jest polichromia całej kopuły i w ołtarzu. Przygotowuje się realizacja dalsza. Zaprojektowane kartony do mozaiki ceramicznej nad wejściem*<sup>25</sup>.

Stalony-Dobrzański wykonał kartony do witraży, które miały wypełnić wszystkie okna górnej cerkwi<sup>26</sup>. Od roku 1977 do początku kolejnej dekady<sup>27</sup> w krakowskiej pracowni Krzysztofa Paczki i Andrzeja Cwilewicza<sup>28</sup> wykonano trzynaście z nich<sup>29</sup>: jeden w naświetlu nad wejściem z przedsionka do nawy,

<sup>20</sup> J. Klinger, *Wystawa witraży Adama Stalony-Dobrzańskiego*, „Cerkiewny Wiestnik” 4, 1957, s. 38–42.

<sup>21</sup> *Pracownie witraży. Krzysztof Paczka, Andrzej Cwilewicz*, <http://prawit.pl/index.php?id=artysty> [dostęp: 15 V 2015].

<sup>22</sup> Informacja przekazana przez Jana Pawlickiego (23 V 2015).

<sup>23</sup> *Historia Parafii...*, jak przyp. 8.

<sup>24</sup> Data na maszynopisie dopisana została długopisem, być może w późniejszym czasie.

<sup>25</sup> AAS-D, Opis prac..., jak przyp. 10, s. 2.

<sup>26</sup> AAS-D, *WITRAŻE wykonane w cerkwiach – Adam Stalony-Dobrzański – 1953–1978*.

<sup>27</sup> Informacja przekazana przez Jana Pawlickiego (23 V 2015).

<sup>28</sup> *Pracownie witraży...*, jak przyp. 21.

<sup>29</sup> Informacje dotyczące historii i ikonografii witraży z cerkwi św. Jana Klimaka w Warszawie podaje Magdalena Rzepkowska w pracy magisterskiej pt. *Wybrane obiekty w twórczości witrażowniczej Adama Stalony-Dobrzańskiego*, napisanej w 1991 roku pod kierunkiem prof. dr. hab. Andrzeja K. Olszewskiego na Wydziale Kościelnych Nauk Historycznych i Społecznych Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie (Archiwum Biblioteki UKSW, sygn. 111942).

by the artist, such as the first exhibition in the Palace of Arts in Cracow in 1957, as Fr. Klinger mentions in a short review published in “Cerkiewny Wiestnik”.<sup>20</sup>

In the 1980s attempts were made to break into the lower church. It was then that the right upper pane of *Deesis* showing the face of John the Baptist was damaged. Fr. Klinger handed over the design of the stained glass to the Cracow workshop of Krzysztof Paczka and Andrzej Cwilewicz, who made the necessary repairs.<sup>21</sup> The design has not returned to the owner and no one knows where it is now.<sup>22</sup>

The upper church was reconstructed in stages. A complete renovation of the central dome, and the façade was carried out only in 1964, and after two years the choir was restored. The work on the design of the upper church started in 1973, when Fr. Anatol Szydłowski became the parish priest of the church in Wola.<sup>23</sup> Stalony-Dobrzański mentions this period in the following way:

1976.<sup>24</sup> *When Fr. Anatol Szydłowski, the Dean of Warsaw, became the parish priest in Wola he eliminated disorder and negligence caused in the previous years and started renovation and furnishing of the church. Jerzy Nowosielski had already painted the polychromy in the lower church. I have created and got approved the polychromy of the whole upper church with the design of all 14 stained-glass windows in the Historic Monuments Restorer Office. Stained-glass windows in the dome are already installed. The cardboard paintings for all other windows are waiting for glazing. The polychromes of the dome and in the altar have also been created. We are preparing further stages of work. Cardboard paintings have been created for ceramic mosaics that will decorate the church entrances.*<sup>25</sup>

Stalony-Dobrzański prepared cardboard paintings for stained-glass windows that were intended to be set in all the windows of the upper church.<sup>26</sup> From 1977 to the beginning of the next decade<sup>27</sup> the Cracow workshop of Krzysztof Paczka and Andrzej Cwilewicz<sup>28</sup> manufactured the glass panes for thirteen paintings<sup>29</sup>: one in the transom over the entrance from

<sup>20</sup> J. Klinger, *Wystawa witraży Adama Stalony-Dobrzańskiego*, „Cerkiewny Wiestnik” 4, 1957, pp. 38–42.

<sup>21</sup> *Pracownie witraży. Krzysztof Paczka, Andrzej Cwilewicz*, <http://prawit.pl/index.php?id=artysty> [accessed: 15 May 2015].

<sup>22</sup> Information communicated by Jan Pawlicki (23 May 2015).

<sup>23</sup> *Historia Parafii...*, as in fn. 8.

<sup>24</sup> The date on the typescript was written with a pen, perhaps at a later time.

<sup>25</sup> AAS-D, Description of the work..., as in fn. 10, p. 2.

<sup>26</sup> AAS-D, *WITRAŻE wykonane w cerkwiach – Adam Stalony-Dobrzański – 1953–1978*.

<sup>27</sup> Information communicated by Jan Pawlicki (23 May 2015).

<sup>28</sup> *Pracownie witraży...*, as in fn. 21.

<sup>29</sup> Information about the history and iconography of the stained-





2. Adam Stalony-Dobrzański, *Matka Boska Znak*, 1977 – ok. 1983 (?), cerkiew pw. św. Jana Klimaka, Warszawa, fot. A. Siemieniec

2. Adam Stalony-Dobrzański, *Our Lady of Sign*, 1977 – ca. 1983 (?), Orthodox Church of St John Climacus, Warsaw, photo by A. Siemieniec

the vestibule to the nave, two in the nave, two in the sanctuary and eight in the dome. Their colors and the method of imposing patina on the glass clearly differ from effects that Stalony-Dobrzański obtained in his early projects. According to Jan Pawlicki

*Commissioners did not like that Stalony-Dobrzański's stained-glass windows are so dark and have heavily saturated colours obtained through the application of intensive patina tones. They preferred lighter spaces, and therefore Stalony-Dobrzański's later windows are generally much brighter. Taking both the technology of creation and the colour scheme into account, one may notice that these stained-glass windows are completely different from those created in the 1950s, like Deesis in the lower chapel.<sup>30</sup>*

In the fanlight over the door leading from the vestibule to the nave, the stained glass depicting Our Lady of the Sign was installed. It is modelled on the icon of Our Lady of Jarosław and patrons of the upper and lower church – St John Climacus and the Prophet Elijah, and Angels<sup>31</sup> [fig. 2].

The stained-glass window in the northern bay of the nave depicts the following scenes: *Lamentation of Christ*,

dwa w nawie, dwa w sanktuarium oraz osiem w kopule. Ich kolorystyka oraz sposób nakładania patyny na szkło wyraźnie różnią się od efektów, jakie uzyskiwał Stalony-Dobrzański we wczesnych realizacjach. Zdaniem Jana Pawlickiego,

*Zleceńodawcom nie podobano się, że witraże Stalony-Dobrzańskiego są tak ciemne, o mocno nasyconych kolorach uzyskiwanych poprzez intensywne tony patyny. Woleli mieć jaśniejsze przestrzenie, dlatego jego późniejsze okna są generalnie dużo jaśniejsze. Zarówno technicznie, jak i kolorystycznie to są zupełnie inne witraże od tych z lat 50-tych, jak witraż Deesis z dolnej kaplicy<sup>30</sup>.*

Nad drzwiami prowadzącymi z przedsionka do nawy, w przeszklonym półokrągłym nadświetlu umieszczono witraż z Matką Boską Znak, wzorowaną na ikonografii Matki Boskiej Jarosławskiej, oraz patronami górnej i dolnej cerkwi – św. Janem Klimakiem i prorokiem Eliaszem, a także aniołami<sup>31</sup> [il. 2].

Witraż okna w północnym przejściu nawy przedstawia sceny: *Oplakiwanie Chrystusa* oraz *Wskrzeszenie Łazarza*<sup>32</sup>. Pod nimi, w dolnym rzędzie przeszkle-

glass windows from the Orthodox church of St John Climacus in Warsaw is provided in Magdalena Rzepkiewicz's MA thesis titled *Wybrane obiekty twórczości witrażowniczej Adama Stalony-Dobrzańskiego*, written in 1991 under the supervision of prof. dr hab. Andrzej K. Olszewski at the Faculty of History and Social Sciences of the Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (UKSW Library Archives, ref. catalogue number 111942).

<sup>30</sup> Information communicated by Jan Pawlicki (15 May 2015).

<sup>31</sup> At the edge of the stained-glass window a fragment of *Akathist* transl. from OCS.: "Indeed, you are worthy, Mother of all glory, who among all the saints gave birth to the Sacred Word, deign to accept our gift, from a future penalty save us, who together we cry out to you, Alleluia"; inscription by the figure of St John Climacus,

<sup>30</sup> Informacja przekazana przez Jana Pawlickiego (15 V 2015).

<sup>31</sup> Przy krawędzi witraża umieszczony jest fragment *Akathysty*, tłum. z scs.: „Zaiste, godna jesteś, Matko wszelkiej chwały, któraś między wszystkimi świętymi Najświętsze zrodziła Słowo, racz przyjąć teraz ten nasz dar, od przyszłej kary wybaw nas, którzy pospołu do Ciebie wołamy, Alleluja”; inskrypcja przy postaci św. Jana Klimaka, tłum. z scs.: „Ciebie Bogarodzicę chwalimy”, inskrypcja przy postaci proroka Eliasza, tłum. z scs.: „Czcigodniejsza od cherubinów”.

<sup>32</sup> W łuku zamykającym witraż znajduje się fragment *Pieśni Jutrzni Wielkiej Soboty*, tłum. z scs.: „Nie oplakuj mnie, Matko. Powstanę bowiem i wstąpię do nieba” oraz „Wiarą i miłością Ciebie wysławiających”. Obie sceny oddzielają natomiast słowa, tłum. z scs.: „Naucz nas rozumieć Syna Twego, którzy całą nadzieję



3. Adam Stalony-Dobrzański, *Oplakiwanie Chrystusa, Wskreszenie Łazarza, święte*, 1977 – ok. 1983 (?), cerkiew pw. św. Jana Klimaka, Warszawa, fot. P. Kłosek

3. Adam Stalony-Dobrzański, *Lamentation of Christ, Resurrection of Lazarus, saints*, 1977 – ca. 1983, Orthodox Church of St John Climacus, Warsaw, photo by P. Kłosek

nia, ukazane zostały święte niewiasty oraz męczennice: św. Anna Prorokini, św. Maria Magdalena, św. Weronika, Eufrozyna Suzdalska, a także nieznaną świętą – męczennicą II wojny światowej z dwójką nieznanymi dziećmi<sup>33</sup>, oraz św. Aleutyna<sup>34</sup> [il. 3]. Włączanie męczenników II wojny światowej do kanonu świętych było charakterystyczne dla ikonografii Stalony-Dobrzańskiego, natomiast temat świętych niewiast w tym miejscu nawiązuje do kanonicznych zasad rozmieszczenia scen w polichromii świątyni pra-

w bólach na ciebie składamy. Raduj się kielichu czerpiący nam zbawienie”. Przy scenie *Wskreszenie Łazarza* znajdują się fragmenty Ewangelii: tłum. z scs.: „Ja jestem Zmartwychwstanie. Kto we mnie wierzy, nie umrze” (J 11, 25) oraz fragmenty *Troparionu Soboty Łazarza*, tłum. z scs.: „Powszechne zmartwychwstanie przed Twoją śmiercią”.

<sup>33</sup> Obok głowy świętej znajdują się krzyżyki oraz inicjały „N.N.” (*Nomen nominandum* – łac. nazwisko godne nazwania; skrót stosowany na określenie osoby, której tożsamość jest nieznaną). Niżej, po dwóch stronach ramion, umieszczono swastykę i datę „1942”, liczbę „100 000” oraz krzyżyki – wskazujące na niezliczoną liczbę osób poległych podczas II wojny światowej.

<sup>34</sup> Ukazanie w witrażu świętej o tym imieniu związane jest na pewno z intencją wspomnienia przez Stalony-Dobrzańskiego siostry artysty, Aleutyny. Nad postaciami świętych umieszczono fragment tekstu liturgicznego, tłum. z scs.: „Radością wszystko napelnileś, który przyszedłeś zbawić świat”.



4. Adam Stalony-Dobrzański, *Prorocy starotestamentowi i święci*, 1977 – ok. 1983 (?), cerkiew pw. św. Jana Klimaka, Warszawa, fot. P. Kłosek

4. Adam Stalony-Dobrzański, *Old Testament prophets and saints*, 1977 – ca. 1983 (?), Orthodox Church of St John Climacus, Warsaw, photo by P. Kłosek

and the *Resurrection of Lazarus*.<sup>32</sup> Below the scenes, in the lower row of the glazing, one may notice holy women and women martyrs: St Anna the Prophetess, St Mary Magdalene, St Veronica, Eufrozina Suzdal and the unknown saint – martyr of World War II with a pair of unknown children,<sup>33</sup> and St Valentina<sup>34</sup> [fig. 3].

transl. from OCS.: “We Praise You Mother of God”; inscription by the figure of the Prophet Elijah, transl. from OCS.: “More venerable than cherubs”.

<sup>32</sup> In the arch closing the stained glass there is an excerpt of the *Lauds Song of the Holy Saturday*, translation from OCS.: “Do not weep for me, mother. I will raise and ascend to Heaven” and “Those who praise you with faith and love”. The two scenes are separated with words, transl. from OCS.: “Teach us to understand Your Son. We rest our hope in you. Rejoice the cup taking us to salvation”. By the scene showing the resurrection of Lazarus, there are fragments of the Gospel: translation from OCS.: “I am the Resurrection. The one who believes in me will not die” (John 11:25) and fragments of *Troparion of Saturday of St Lazarus*, transl. from OCS.: “The universal resurrection before your death”.

<sup>33</sup> Next to the holy head there are crosses and initials “N.N.” (Latin *Nomen nominandum* – the surname worth naming; the abbreviation used to identify a person whose identity is not known). Below, on both sides of the shoulders, there are: a swastika and the year “1942”, the number “100 000” and crosses, which indicate the countless people killed during World War II.

<sup>34</sup> The presentation of the saint with this name is certainly the



Including martyrs of World War II to the canon of saints was characteristic of Stalony-Dobrzański's icons, while the topic of holy women in this context refers to the canonical policy of scene deployment in polychromy of the Orthodox temple, which relies on a descending hierarchy.<sup>35</sup> In accordance with this hierarchy, in the nave usually the holy people of God are presented – holy women on the north side, and holy men on the southern side. Stalony-Dobrzański in the iconography of his stained-glass windows abides by the principles of icon painting, showing the sacred in front, keeping the hieratic nature, the severity of the figures and prayer gestures, and the names inscribed around heads. Inscriptions do not only complete presentations but they also play the role of frameworks separating individual scenes.

The stained-glass window in the southern bay of the nave presents Old Testament prophets holding cards with inscriptions: King David and Moses,<sup>36</sup> Abraham and Daniel,<sup>37</sup> Micah and Isaiah,<sup>38</sup> Jeremiah and Habakkuk;<sup>39</sup> as well as Christian saints: St Sergius of Radonezh, St Serafima of Sarov, St Eustathius of Vilnius, St John the Russian, St Germana from Alaska and St Nicholas of Japan<sup>40</sup> [fig. 4]. The two windows in the eastern wall of the sanctuary house stained-glass windows depicting winged heavenly bodies<sup>41</sup>

intention of Stalony-Dobrzański, who wanted to commemorate his sister Aleutyna. Above the figures of saints we may see liturgical texts, translation from OCS.: "You filled everything with joy, you – who came to save the world".

<sup>35</sup> I. Jazykowa, *Świat ikony*, transl. Fr. H. Paprocki, Warszawa 2003, pp. 45–49.

<sup>36</sup> Inscription by the figure of David, translation from OCS.: "Serve the Lord with fear and celebrate his rule with trembling" (Psalm 2, 11); inscription by the figure of Moses, "THE LORD YOUR GOD TO BE AFRAID AND HE IS THE ONE TO BE SERVED".

<sup>37</sup> Inscription by the figure of Abraham, transl. from OCS.: "Do not be afraid, I am your shield, look at the sky and count the stars" (Genesis 15:1); inscription by the figure of Daniel, translation from OCS.: "He is present and he is the Lord who always exists, saves and works miracles".

<sup>38</sup> Inscription by the figure of Micah, translation from OCS.: "The Lord trains the one he loves. Come, let us return to the Lord"; inscription by the figure of Isaiah, transl. from OCS.: "How to stand before the Lord, and to worship him."

<sup>39</sup> Inscription by the figure of Jeremiah, transl. from OCS.: "We will examine our deeds and find the way to metanoia. Convert us to you Lord"; inscription by the figure of Habakkuk, transl. from OCS.: "LORD, in your wrath remember mercy. Lord God the power of my".

<sup>40</sup> Above the saints one may see the fragment of Gospel, transl. from OCS.: "Who looks to the Son and believes in him shall have eternal life. I will raise them up at the last day" (John 6:40).

<sup>41</sup> A. Tradigo, *Ikony i święci prawosławni. Leksykon: historia, sztuka, ikonografia*, Warszawa 2011, p. 53: "The heavenly bodies are divided into nine choirs or hosts: angels, archangels, principalities, powers, virtues, dominions, thrones, cherubs and seraphim". Cf. Col 1, 16: "For in Him all things were created: things in heaven and on earth, visible and invisible, whether Thrones or Powers or Dominions or Powers".

wosławnej, według hierarchii zstępującej<sup>35</sup>. Zgodnie z nimi w nawie ukazuje się zazwyczaj święty lud Boży – po stronie północnej święte niewiasty, a po południowej świętych mężów. Stalony-Dobrzański w ikonografii swoich witraży przestrzegał zasad malarstwa ikonowego świadomie, ukazując święte w ujęciu frontalnym, zachowując hieratyczność, surowość postaci i gestów modlitewnych oraz imiona wypisane wokół głów. Inskrypcje – oprócz dopełniania treści przedstawień – pełnią również funkcję ram oddzielających poszczególne sceny.

Witraż okna w południowym przęśle nawy przedstawia proroków starotestamentowych trzymających karty z napisami: Króla Dawida i Mojżesza<sup>36</sup>, Abrahama i Daniela<sup>37</sup>, Micheasza i Izajasza<sup>38</sup>, Jeremiasza i Habakuka<sup>39</sup>; jak również świętych chrześcijańskich: św. Sergiusza z Radoneża, św. Serafima z Sarowa, św. Eustachego Wileńskiego, św. Jana Ruskiego, św. Germana z Alaski i św. Mikołaja Japońskiego<sup>40</sup> [il. 4].

W dwóch oknach wschodniej ściany sanktuarium znajdują się witraże przedstawiające uskrzydłone Moce Niebieskie<sup>41</sup>, dzierżące sztandary ze słowami „Święty, Święty, Święty” wypisanymi w różnych językach<sup>42</sup>. Witraż okna północnego ukazuje Ezoycie i Kyriotites [Władze i Panowania]<sup>43</sup>; w zwieńczeniu

<sup>35</sup> I. Jazykowa, *Świat ikony*, tłum. ks. H. Paprocki, Warszawa 2003, s. 45–49.

<sup>36</sup> Inskrypcja przy postaci Dawida, tłum z scs.: „Służcie Panu z bojażnią i radujcie się z drżeniem” (Ps 2, 11); inskrypcja przy postaci Mojżesza „PANA BOGA TWEGO SIĘ BÓJ JEMU JEDNEMU SŁUŻ”.

<sup>37</sup> Inskrypcja przy postaci Abrahama, tłum. z scs.: „Nie bój się, ja jestem twoją tarczą, popatrz na niebo i policz gwiazdy” (Rdz 15, 1); inskrypcja przy postaci Daniela, tłum. z scs.: „On jest i on jest Bogiem i zawsze istniejący i zbawia i dokonuje cudów”.

<sup>38</sup> Inskrypcja przy postaci Micheasza, tłum. z scs.: „Kogo kocha, tego doświadcza Pan. Pójdźmy i powróćmy do Pana”; inskrypcja przy postaci Izajasza, tłum. z scs.: „Z czym stanąć przed Panem i oddać mu pokłon”.

<sup>39</sup> Inskrypcja przy postaci Jeremiasza, tłum. z scs.: „Będziemy badać drogi nasze i nawrócimy się. Nawróć nas ku Tobie Panie”; inskrypcja przy postaci Habakuka, tłum. z scs.: „Panie w swym gniewie wspomnij o miłosierdziu. Pan Bóg mocą moją”.

<sup>40</sup> Nad świętymi widnieje fragment Ewangelii, tłum. z scs.: „Kto widzi Syna i wierzy, ma żywot wieczny. Wskreszę go” (J 6, 40).

<sup>41</sup> A. Tradigo, *Ikony i święci prawosławni. Leksykon: historia, sztuka, ikonografia*, Warszawa 2011, s. 53: „Moce niebieskie podzielone są na dziewięć chórów lub zastępów: aniołowie, archaniołowie, księstwa, panowania, moce (potęgi), zwierchności, trony, cherubiny i serafiny”. Por. Kol 1, 16: „Bo w Nim zostało wszystko stworzone: i to, co w niebiosach, i to, co na ziemi, byty widzialne i niewidzialne, czy Trony, czy Panowania, czy Zwierchności, czy Władze”.

<sup>42</sup> W językach: hebrajskim, arabskim, angielskim, niemieckim, francuskim, greckim, łacińskim, staro-cerkiewno-słowiańskim, czeskim, ukraińskim i polskim.

<sup>43</sup> Ἐξουσία – gr. Władze; Κυριότητης – gr. Panowania; w niniejszym artykule przytaczam nazwy Mocy Niebieskich w formie, w jakiej zostały zapisane ich imiona przez artystę (w nimbach). Obok przedstawienia znajduje się tekst, tłum. z scs.: „Ty, która zrodziłaś rozumną światłość, oświeć moje rozumne oczy” oraz fragment





5. Adam Stalony-Dobrzański, *Ezoucie i Kyriotites* oraz *Arche i Dynamis*, 1977 – ok. 1983 (?), cerkiew pw. św. Jana Klimaka, Warszawa, fot. A. Siemieniec

5. Adam Stalony-Dobrzański, *Exousiai and Kyriotetes* and *Arche and Dynamis*, 1977 – ca. 1983 (?), Orthodox Church of St John Climacus, Warsaw, photo by A. Siemieniec

kompozycji umieszczono tondo z wpisanymi inicjamiłami Matki Boskiej „MP ΘΥ”. Witraż okna południowego ukazuje Arche i Dynamis [Zwierzchności i Moce]<sup>44</sup>; w zwieńczeniu umieszczono tondo z literami „IC XC” oraz „NIKA” [il. 5]. W kopule wieńczącej cerkiew znajduje się osiem półkoliście zamkniętych, przeszklonych okien. Umieszczone w nich witraże przedstawiają serafiny w medalionach, na abstrakcyjnym tle, a kolorystyka przeszkleń opiera się na naprzemiennych zestawieniach kolorystycznych szkieleń chłodnych, o dominancie fioletu, zieleni i błękitu, oraz ciepłych, z dominantą czerwieni, pomarańcza i fioletu.

### Sobór metropolitalny pw. Świętej Równiej Apostołom Marii Magdaleny

Drugą świątynią prawosławną w Warszawie, dla której stworzył Stalony-Dobrzański, jest sobór metropolitalny pw. Świętej Równiej Apostołom Marii Magdaleny w Warszawie. Wybudowano go w latach 1867–1868 w stylu bizantyńsko-ruskim na planie krzyża greckiego według projektu Nikołaja A. Syczewa

z *Liturgii Uprzednio Poświęconych Darów*, tłum. z scs.: „Z wiarą i miłością przystąpmy, abyśmy się stali uczestnikami życia wiecznego”.

<sup>44</sup> Ἀρχαὶ – gr. Zwierzchności; Δύναμις – gr. Moce. Przedstawieniu towarzyszą fragmenty z *Liturgii Uprzednio Poświęconych Darów*, tłum. z scs.: „Teraz moce niebios z nami niewidzialnie służą” oraz „Oto teraz wchodzi Król Chwały. Oto ofiara tajemna spełniona”.

holding banners with the words “Holy, Holy, Holy”, written in different languages.<sup>42</sup> The stained glass in the northern window shows Exousiai and Kyriotetes [Authorities and Dominion];<sup>43</sup> the composition is crowned with the tondo including the initials of Our Lady “MP ΘΥ”. The stained glass in the southern window shows Archai and Dynamis [Principalities and Powers];<sup>44</sup> in the finial one may find the tondo with the letters “IC XC” and “NIKA” [fig. 5]. There are eight half-rounded, glazed windows in the dome of the Orthodox church. The windows are decorated with stained glass depicting seraphs wearing medallions. The background is abstract and the colours of glazing depend on juxtaposition of cold glass panes where purple, green and blue dominate with warm glass panes where red, orange and purple prevail.

<sup>42</sup> In Hebrew, Arabic, English, German, French, Greek, Latin, Old Church Slavonic, Czech, Ukrainian, and Polish.

<sup>43</sup> Ἐξουσία – Gr. Authorities; Κυριότητις – Gr. Dominion; in this article I am presenting the names of heavenly bodies, in the form which was used by the artists (in halos). Next to the presentation there is the text, transl. from OCS.: “You, who gave birth to a spiritual light, enlighten my intelligent eyes” and an excerpt from the *Divine Liturgy of Presanctified Gifts*, transl. from OCS.: „Z wiarą i miłością przystąpmy, abyśmy się stali uczestnikami życia wiecznego”.

<sup>44</sup> Ἀρχαὶ – Gr. Principalities; Δύναμις – Gr. Powers. The presentation is accompanied by fragments of the *Divine Liturgy of Presanctified Gifts* transl. from OCS.: “Now the heavenly bodies invisibly act with us” and “Now the King of glory comes in”.

## Metropolitan Council of the Holy Equal to the Apostles of Mary Magdalene

The second Orthodox church in Warsaw where Stalony-Dobrzański worked is the Metropolitan Council of the Holy Equal to the Apostles of Mary Magdalene in Warsaw. It was built between 1867–1868 in the Byzantine-Ruthenian style in the shape of the Greek cross. It was designed by Nikolai A. Syczew as the parish Orthodox church in Praga. Its interior was decorated by Russian painters: Sergei Winogradow and Vasily Vasiliiev,<sup>45</sup> who followed trends in Western European painting. Honey glass panes were installed in windows. Henryk Sienkiewicz claims that thanks to them “the interior gained an extremely malleable look”.<sup>46</sup> Since 1921 the temple has been used as the Cathedral Council.<sup>47</sup>

During the firing of Prague in September 1944, the main dome of the temple was damaged by German shells, and as a result of the fire, the entire roof was destroyed. In 1945, the reconstruction of the structural parts of the temple started. It was carried out in stages throughout the successive decades. Major reconstruction works were conducted between 1968 and 1969, when the Metropolitan Stefan (Rudyk) was the head of the Orthodox church. It was then that a competition was announced for the renovation project of the temple interiors. Adam Stalony-Dobrzański, Ryszard Józef Bielecki, prof. Stanisław Konarzewski, among many other artists, were invited to participate.<sup>48</sup> Adam Stalony-Dobrzański was asked on 15 April 1968 to create a project of polychrome. He replied to this offer immediately:

*I put down everything and together with friends /3 painters and 2 architects/ I prepared two projects. One in accordance with the competition requirements, and the second one extended: – it proposed richly decorated polychromy, stained-glass windows, arrangement of the Council interiors, the necessary expansion of the area close to the altar, heating and lighting, and mosaics at the pediment.<sup>49</sup>*

<sup>45</sup> Literature of the subject provides two names of Winogradow interchangeably – Sergei and Roman.

<sup>46</sup> H. Sienkiewicz, *Cerkwie w krainie kościołów. Prawosławne świątynie na Mazowszu*, Warszawa 2006, p. 119.

<sup>47</sup> *Katedra Równej Apostołom św. Marii Magdaleny*, Warszawa 2009, pp. 3–5, 13; Fr. Sawicki, *Historia Katedry Metropolitalnej w Warszawie*, in: *Wiara i poznanie. Księga pamiątkowa dedykowana Jego Eminencji Profesorowi Sawie (Hrycuniakowi) prawosławnemu metropolicie warszawskiemu i całej Polski*, Białystok 2008, pp. 443, 451; Sienkiewicz 2006, as in fn. 46, pp. 119, 174; M. Pilich, *Warszawska Praga. Przewodnik*, Warszawa 2005, pp. 80–82; P. Przeciszewski, *Warszawa. Prawosławie i rosyjskie dziedzictwo*, Warszawa 2011, pp. 83–91; *Encyklopedia Warszawy*, Warszawa 1994, p. 101; *Historia parafii Katedra Metropolitalna św. Marii Magdaleny*, <http://katedra.org.pl/parafia/historia/> [accessed: 15 Apr. 2015].

<sup>48</sup> *Katedra...* 2009, as in fn. 47, pp. 17, 23; Sawicki 2008, as in fn. 47, pp. 453–457.

<sup>49</sup> AAS-D, Letter of A. Stalony-Dobrzański to Jerzy Metropolitan of the Łódź-Poznań diocese, Cracow 10 Jun. 1969.

jako parafialną cerkiew dla warszawskiej Pragi. Jej wnętrze zostało ozdobione przez rosyjskich malarzy: Sergieja Winogradowa oraz Wasilija Wasiliewa<sup>45</sup>, tworzących w duchu malarstwa zachodnioeuropejskiego. W oknach zamontowano miodowe szyby, dzięki którym – jak pisał Henryk Sienkiewicz – „wnętrze zyskało niezwykle plastyczny wygląd”<sup>46</sup>. Od roku 1921 świątynia pełni funkcję soboru katedralnego<sup>47</sup>.

W trakcie II wojny światowej podczas ostrzału Pragi we wrześniu 1944 roku od niemieckich pocisków naruszona została główna kopuła świątyni, a na skutek pożaru całe poszycie dachu uległo zniszczeniu. W 1945 roku przystąpiono do remontu konstrukcyjnych części świątyni, który był prowadzony etapami przez kolejne dziesięciolecia. Poważniejsze powojenne prace remontowe przypadły na lata 1968–1969, gdy zwierzchnikiem Cerkwi prawosławnej był metropolita Stefan (Rudyk). Ogłoszono wówczas konkurs na projekt renowacji całego wnętrza świątyni. Do udziału w nim powołani zostali m.in. Adam Stalony-Dobrzański, Ryszard Józef Bielecki, prof. Stanisław Konarzewski<sup>48</sup>. Na zaproszenie do stworzenia projektu polichromii, złożone artyście 15 kwietnia 1968 roku, Stalony-Dobrzański odpowiedział natychmiast:

*Odłożyłem wszystko i razem z przyjaciółmi (3 art.-malarzy i 2 inż. arch.) wykonałem dwa projekty. Jeden według żądań konkursowych, drugi poszerzony: – ten proponował bogatszą polichromię, witraże, uporządkowanie wyposażenia Soboru, niezbędną rozbudowę partii przyłotarszej, ogrzewanie i oświetlenie oraz mozaiki przy frontonie<sup>49</sup>.*

Artysta współpracował przy projekcie z prawosławnymi kolegami z Krakowa: Jerzym Nowosielskim, Borysem Oleszką i Sotyrisem Pantopulosem<sup>50</sup>. W ar-

<sup>45</sup> Literatura przedmiotu podaje wymiennie dwa imiona Winogradowa – Siergiej i Roman.

<sup>46</sup> H. Sienkiewicz, *Cerkwie w krainie kościołów. Prawosławne świątynie na Mazowszu*, Warszawa 2006, s. 119.

<sup>47</sup> *Katedra Równej Apostołom św. Marii Magdaleny*, Warszawa 2009, s. 3–5, 13; ks. D. Sawicki, *Historia Katedry Metropolitalnej w Warszawie*, w: *Wiara i poznanie. Księga pamiątkowa dedykowana Jego Eminencji Profesorowi Sawie (Hrycuniakowi) prawosławnemu metropolicie warszawskiemu i całej Polski*, Białystok 2008, s. 443, 451; Sienkiewicz 2006, jak przyp. 46, s. 119, 174; M. Pilich, *Warszawska Praga. Przewodnik*, Warszawa 2005, s. 80–82; P. Przeciszewski, *Warszawa. Prawosławie i rosyjskie dziedzictwo*, Warszawa 2011, s. 83–91; *Encyklopedia Warszawy*, Warszawa 1994, s. 101; *Historia parafii Katedra Metropolitalna św. Marii Magdaleny*, <http://katedra.org.pl/parafia/historia/> [dostęp: 15 IV 2015].

<sup>48</sup> *Katedra...* 2009, jak przyp. 47, s. 17, 23; Sawicki 2008, jak przyp. 47, s. 453–457.

<sup>49</sup> AAS-D, Pismo A. Stalony-Dobrzańskiego do Jerzego, arcybiskupa łódzkiego i poznańskiego, Kraków 10 VI 1969.

<sup>50</sup> Ibidem. Imiona i nazwiska zapisane tak, jak podaje autor dokumentu. W literaturze przedmiotu mowa o współpracownikach: Bolesławie Oleszce oraz Sotirisie Pantopulose.

chiwum Stalony-Dobrzańskiego zachowały się liczne dokumenty świadczące o problemach, jakie napotkał artysta w trakcie oceny projektów. W korespondencji do metropolity Stefana (Rudyka), arcybiskupa Jerzego (Korenistowa), Konserwatora Zabytków Miasta Stołecznego Warszawy oraz Zarządu Głównego Związku Polskich Artystów Plastyków w Warszawie Stalony-Dobrzański precyzyjnie punktuje brak rzetelnej oceny przedłożonych propozycji, wytykając niestosowanie się członków komisji do wytycznych, wedle których projekty miały być wykonane, a następnie oceniane. W jednym z dokumentów wspomina:

*Do sądu konkursowego należeli i »oficjalni« przedstawiciele... konkursu nie rozstrzygnięto, ale koperty otwarto, prace wystawiono, konkurentów zaproszono na spotkanie i namawiano mnie, abym z moim zespołem autorskim przystąpił do współpracy z konkurentami. Konkurentów widziałem po raz pierwszy, a na podstawie ich projektów nie widziałem możliwości współpracy. Zaproszono mnie do drugiego konkursu w innym kontekście. I tym razem projektowi mojemu nie postawiono żadnych zarzutów<sup>51</sup>.*

Ostatecznie wybrano poszerzony projekt Stalony-Dobrzańskiego, który zakładał także realizację witraży. 20 listopada 1968 roku artysta otrzymał od metropolii zlecenie na wykonanie pełnego projektu polichromii. Pracę ukończył terminowo i przedłożył 30 grudnia 1968 roku<sup>52</sup>, jednak kilka dni wcześniej konserwator warszawski wycofał zgodę na jego realizację, o czym metropolia dowiedziała się z pisma wysłanego do niej 28 grudnia<sup>53</sup>, w którym zalecono, by nie wykonywać zupełnie nowej polichromii, lecz „zrekonstruować freski zgodnie z ich stanem pierwotnym”<sup>54</sup>.

Stalony-Dobrzański w korespondencji do konserwatora wskazywał, iż wnętrze soboru o zniszczonej malaturze – „nic nie mające wspólnego z autentyczną tradycją, nie nadaje się do konserwacji, ale do całkiem nowego zaaranżowania współczesną myślą artystyczną, opartą o rzeczywiste tradycje cerkiewne”<sup>55</sup>. Negatywna decyzja konserwatora nie została jednak odwołana, zaś odnowienia świątyni dokonano na zasadzie „ścisłego trzymania się dotychczasowego planu ikonograficznego. W trakcie prac okazało się, że duże partie fresków, szczególnie w głównej kopule, były doszczętnie unicestwione. Malowidła trzeba było odtwarzać na podstawie starych fotografii i opowiadań »na-

The artist, while working on the project, co-operated with the Orthodox colleagues from Cracow: Jerzy Nowosielski, Boris Oleszko and Sotyris Pantopulos.<sup>50</sup> The archive of Stalony-Dobrzański preserves numerous documents showing the problems encountered by the artist during the project assessment. In his correspondence with the Metropolitan Stefan (Rudyk), Metropolitan Jerzy (Korenistow), the Monuments Conservator of the Capital City of Warsaw and the Main Board of Polish Artists Union in Warsaw, Stalony-Dobrzański points out the lack of reliable evaluation of the submitted proposals. He indicates that members of the selection committee disregarded the guidelines according to which projects were to be produced, and then evaluated. In one of the documents he recollects:

*The selection committee consisted of 'official' representatives. The best projects were not selected, but the envelopes were opened, projects were on display, competitors were invited to the meeting and I was invited with my team to co-operate with competitors. I saw the competitors for the first time, and from what I saw in their projects there were no prospects of co-operation. I was invited to a second competition on a different topic. And this time my project did not receive any objections.<sup>51</sup>*

Finally, the extended project of Stalony-Dobrzański, which also included stained-glass windows, was selected. On 20 November 1968, the Metropolitan commissioned the artists to produce a comprehensive project of polychromy. The artist completed work in time and submitted the design on 30 December 1968.<sup>52</sup> However, a few days earlier, the Warsaw Monuments Conservator had withdrawn the permission to realize the project. The archdiocese learned about this decision from a letter sent on 28 December,<sup>53</sup> in which it was recommended not to create a completely new polychrome, but to “reconstruct frescoes in accordance with their original appearance”<sup>54</sup>.

Stalony-Dobrzański in his correspondence to the Conservator indicated that the interior of the Council with damaged paints – “which do not have anything in common with the authentic tradition, cannot be renovated but needs to be arranged from scratch according to the contemporary artistic vision, based on the ac-

<sup>51</sup> AAS-D, Wspomnienie A. Stalony-Dobrzańskiego dotyczące losów konkursu na wystrój soboru pw. św. Marii Magdaleny w Warszawie.

<sup>52</sup> AAS-D, Pismo A. Stalony-Dobrzańskiego do mecenasa L. Pantalewicza, Kraków 20 III 1969.

<sup>53</sup> Ibidem.

<sup>54</sup> *Katedra...* 2009, jak przyp. 47, s. 24.

<sup>55</sup> AAS-D, Pismo A. Stalony-Dobrzańskiego do Konserwatora Zabytków m. stoł. Warszawy, Kraków 22 XII 1968.

<sup>50</sup> Ibidem. The names and surnames are recorded as the author of the document suggests. In the literature of the subject there is a note about co-workers: Bolesław Oleszko and Sotyris Pantopulos.

<sup>51</sup> AAS-D, Memory of A. Stalony-Dobrzański regarding the competition for the design of the Metropolitan Council of St Mary Magdalene.

<sup>52</sup> AAS-D, Letter of A. Stalony-Dobrzański to the lawyer L. Pantalewicz, Cracow 20 Mar. 1969.

<sup>53</sup> Ibidem.

<sup>54</sup> *Katedra...* 2009, as in fn. 47, p. 24.



tual Orthodox traditions”.<sup>55</sup> The negative decision of the Conservator was not cancelled, and the temple was renovated by “sticking to the existing iconographic plan. In the course of work, it turned out that large batches of frescoes, particularly in the main dome, were completely destroyed. The paintings had to be reproduced on the basis of old photographs and descriptions » of eyewitnesses”.<sup>56</sup> The artist summed up this situation in his memories: “We need to understand that the aim of this ‘shambles’ was to prevent the Orthodox artists from renovating and furnishing the Cathedral of the Polish Orthodox Metropolitan in the Polish capital in order to fully reflect its Orthodox beauty”.<sup>57</sup>

*The description of the expanded project of: extension, arrangement and furnishing of the interiors of the Council of St Mary Magdalene in Warsaw,*<sup>58</sup> which was submitted to the jury in 1968, enables recreation of the artistic concept of Stalony-Dobrzański, which refers to unrealized polychromes and stained-glass windows. Other materials presented in the competition, along with the draft of the polychrome, have gone missing. In *Description* promoting the project, the artist explains the role of the stained-glass windows and their relation with the polychrome as follows:

*Polychrome is an essential element of the color and decor. Windows, as a natural source of light in the interior are the integral factor of the whole. Colored glass panes provide better visual effects than frescoes. Therefore, the extended project links polychromes with stained-glass windows and makes the windows communicate the key contents. Stained-glass windows are not, as is commonly believed, the exclusive property and achievement of western art and tradition. God was praised from the very beginning also in the Orthodox temples in the East, in the Balkans, Russia and Poland. The wealth and solemnity of the interiors decorated with stained-glass windows cannot be undermined. This may be noticed by heading from Prague to St John’s Cathedral, located on the other side of the river. The installation of stained-glass windows in the church was also imposed for practical reasons – the current wooden framework stops at least 20% of light from getting into the church interiors [...]. Stained glass should be done along with polychromes and installed from the same scaffoldings; at least in the dome. The primary aim of the project which extends the interior design is to enrich and expand the religious themes.*<sup>59</sup>

<sup>55</sup> AAS-D, Letter of A. Stalony-Dobrzański to the Monuments Conservator of the Capital City of Warsaw, Cracow 22 Dec. 1968.

<sup>56</sup> Sawicki 2008, as in fn. 47, p. 457.

<sup>57</sup> AAS-D, Wspomnienie..., as in fn. 51.

<sup>58</sup> AAS-D, *Opis poszerzonego projektu: rozbudowy, uporządkowania i wystroju wnętrza soboru Św. Marii Magdaleny w Warszawie*, 1968.

<sup>59</sup> Ibidem.

ocznych świadków»<sup>56</sup>. Całą sytuację tak podsumował we wspomnieniach sam artysta: „Musimy rozumieć, że opisana »kołomyjka« miała na celu niedopuszczenie prawosławnych artystów do urządzenia i wystrojenia Katedry Metropolity Prawosławnego Polski w stolicy Polski w pełni prawosławnego piękna”<sup>57</sup>.

Dzięki zachowanemu w archiwum artysty *Opisowi poszerzonego projektu: rozbudowy, uporządkowania i wystroju wnętrza soboru Św. Marii Magdaleny w Warszawie*<sup>58</sup>, przedłożonemu sądowi konkursowemu w roku 1968, można dziś odtworzyć koncepcję artystyczną Stalony-Dobrzańskiego dotyczącą niezrealizowanej polichromii i witraży. Pozostałe materiały przedstawione w konkursie, wraz z projektem polichromii, zaginęły. W *Opisie* rekomendującym projekt artysta tak tłumaczy rolę witraży oraz ich relację do polichromii:

*Polichromia jest zasadniczym elementem koloru i wystroju wnętrza, nie mniej okna, jako naturalne źródło światła we wnętrzu, są z natury rzeczy nieodłącznym współczynnikiem całości. Efekty kolorowych szyb są nieporównywanie bogatsze od możliwości fresków. Dlatego poszerzony projekt niniejszy wiąże polichromię z witrażami i im porucza kluczowe pozycje treści i znaczenia plastycznego. Witraże nie są, jak to się powszechnie dotąd sądzi, wyłączną własnością i osiągnięciem sztuki i tradycji zachodniej. Sławili nimi Boga od samego zarania także prawosławne świątynie wschodu, Bałkanów, Rusi i Polskiej ziemi. Apologii bogactwa i podniosłości wystroju wnętrz ozdobionych witrażami nie trzeba, wystarczy przejść się z Pragi na drugi brzeg do katedry św. Jana. – Za realizacją witrażowych oszkleń w naszym wnętrzu przemawiają także i względy praktyczne: –obecne ramy drewniane odbierają wnętrzu co najmniej 20% światła [...]. Witraże powinny być wykonywane współcześnie z polichromią i wstawiane z rusztowań (przynajmniej w kopule) tych samych. Projekt niniejszy tak poszerzając zadanie wystroju wnętrza, czyni to dla pogłębienia i rozbudowy tematyki religijnej w pierwszej kolejności*<sup>59</sup>.

Wspominając po latach prace nad niezrealizowanym ostatecznie projektem, Stalony-Dobrzański tak pisał o swojej niespełnionej wizji i znaczeniu witraży dla rozwoju współczesnej sztuki cerkiewnej w Polsce:

*Witraże ponad 200 postaci. Po wykonaniu przeze mnie (a to tylko dzięki niezależności i śmiałości naszego obecnego Metropolity Bazylego i ks. rektora J. Klingera) witraży w cerkwi w Gródku i na Woli zostało przela-*

<sup>56</sup> Sawicki 2008, jak przyp. 47, s. 457.

<sup>57</sup> AAS-D, Wspomnienie..., jak przyp. 51.

<sup>58</sup> AAS-D, *Opis poszerzonego projektu: rozbudowy, uporządkowania i wystroju wnętrza soboru św. Marii Magdaleny w Warszawie*, 1968.

<sup>59</sup> Ibidem.



6. Adam Stalony-Dobrzański, *Maria Magdalena spotyka Zmartwychwstałego Chrystusa*, 1976 (?), sobór metropolitalny pw. Świętej Równiej Apostołom Marii Magdaleny, Warszawa, fot. P. Kłosek

6. Adam Stalony-Dobrzański, *Mary Magdalene meets the Resurrected Christ*, 1976 (?), Metropolitan Council of the Holy Equal to the Apostles of Mary Magdalene, Warsaw, photo by P. Kłosek

*mane, nie tylko w Polsce, mniemanie, że witraże są obcym elementem w wystroju cerkwi. Ostatnie zaś przed paru laty odkrycia na Rusi Halickiej i Kijowskiej ukazały, że o witrażach w cerkwiach tylko zapomniano*<sup>60</sup>.

Ikonografia witraży w opracowanym szczegółowo projekcie była bardzo rozbudowana. W oknie środkowym kopuły nakrywającej przecięcie nawy miał się znajdować witraż przedstawiający św. Marię Magdalenę, patronkę soboru. W siedmiu pozostałych oknach kopuły planowano przeszklenia przedstawiające siedmiu archaniołów „w bogatych loriach i ze sferami, ze swoimi atrybutami i tłumaczeniami imion”<sup>61</sup>. W witrażach dwóch okien absydy Stalony-Dobrzański chciał ukazać Siły Niebieskie: Arche, Dynamis, Ezoycie, Kyriotites. We wschodniej ścianie nawy, przy ikonostasie, miały zostać zainstalowane witraże przedstawiające *Sobór 70 Apostołów*, w oknach północnej ściany nawy przeszklenia ze scenami z życia Bogarodzicy, a w dwóch oknach południowej ściany witraże ze scenami, w których Maria Magdalena spotyka Chrystusa. Stalony-Dobrzański opisuje również, że w sześciu oknach nawy chciał umieścić witraże wypełnione stu dziesięcioma postaciami kobiecymi, a przeszklenia okien fasady miały przedstawiać Cyryla i Metodego<sup>62</sup>.

<sup>60</sup> AAS-D, *Wspomnienie...*, jak przyp. 51.

<sup>61</sup> Ibidem.

<sup>62</sup> AAS-D, *Opis...*, jak przyp. 58.

When recollecting works on the project that was eventually not realized, Stalony-Dobrzański described his unfulfilled vision and the role of stained-glass windows in developing modern Orthodox art in Poland as follows:

*Stained-glass windows of more than 200 types. After I created stained-glass windows for the Orthodox church in Gródek and in Wola, and which was possible only thanks to the independence and courage of our Metropolitan Bazyli and Fr. rector Jan Klinger, I challenged the opinion according to which stained-glass windows are treated as a foreign element in Orthodox church interior design. Recent discoveries in Galicia and Kiven' Rus proved that stained-glass windows in churches have only been forgotten.*<sup>60</sup>

The iconography of stained-glass windows in the meticulously elaborated project was very extended. The middle window of the dome covering the intersection of the naves was the spot where the stained glass depicting St Mary Magdalene, patron of the Council, was to be set. Plans were made to install seven stained-glass windows depicting seven archangels “in rich halos and with spheres, with their attributes and translations of their names” in the other seven windows of the dome.<sup>61</sup> In the stained-glass window of two apses

<sup>60</sup> AAS-D, *Memory...*, as in fn. 51.

<sup>61</sup> Ibidem.



7. Adam Stalony-Dobrzański, Projekt witraża *Maria Magdalena spotyka Zmartwychwstałego Chrystusa* do soboru metropolitalnego pw. Świętej Równiej Apostołom Marii Magdaleny w Warszawie, 1970, tempera i tusz na kartonie, archiwum A. Stalony-Dobrzańskiego, fot. P. Kłosek

7. Adam Stalony-Dobrzański, design of the stained-glass *Mary Magdalene meets the Resurrected Christ* for the Metropolitan Council of the Holy Equal to the Apostles of Mary Magdalene in Warsaw, 1970, tempera and ink on cardboard, Stalony-Dobrzański's archive, photo by P. Kłosek



Stalony-Dobrzański wanted to show heavenly bodies: Arche, Dynamis, Exousiai and Kyriotetes. In the eastern part of the nave, by the iconostasis, stained-glass windows presenting the *Council of 70 Apostles* were intended to be set, the windows of the northern wall of the nave were designed for glazings with scenes from the Mother of God, and the windows in the southern wall for stained glass depicting scenes where Mary Magdalene meets Jesus. Stalony-Dobrzański states that he wanted to use six windows of the nave to install stained-glass windows with one hundred and ten female characters; the windows of the façade were to present Cyril and Methodius.<sup>62</sup>

In addition to the listed scenes showing the patron of the temple, there were plans to place the stained-glass “Mary Magdalene before the Resurrected Christ”.<sup>63</sup> Only the stained-glass window in the fanlight was set. It presents the scene which is known in western iconography as *Noli me tangere*<sup>64</sup> [fig. 6]. In the bottom (heraldic) corner one may find inscription in Old Church Slavonic, which may be translated as: “The blessing of Bazyli, METROPOLITAN OF WARSAW and Poland 1971”,<sup>65</sup> while on the opposite side, under the foot of

Oprócz wymienionych scen ukazujących patronkę świątyni nad wejściem z przedsionka do nawy miał się znaleźć witraż: „Marya Magdalena przed Chrystusem Zmartwychwstałym”<sup>63</sup>. Jedyne ten projekt został zrealizowany – witraż, umieszczony w półokrągłym naświetlu drzwi, przedstawia scenę zwaną w ikonografii zachodnioeuropejskiej *Noli me tangere*<sup>64</sup> [il. 6]. W prawym dolnym (heraldycznym) rogu znajduje się napis w języku staro-cerkiewno-słowiańskim brzmiący po przetłumaczeniu: „Błogosławieństwem Bazylego METROPOLITY WARSZAWSKIEGO I CAŁEJ POLSKI 1971”<sup>65</sup>, natomiast po przeciwnej stronie, pod stopą św. Marii Magdaleny, znajduje się sygnatura artysty oraz data „1976”<sup>66</sup>.

W archiwum Stalony-Dobrzańskiego zachował się karton do tego przeszklenia wykonany tuszem i temperą, opatrzony sygnaturą artysty, przy której widnieje data „1970”. Na nim również znalazła się inskrypcja fundacyjna zapisana w staro-cerkiewno-słowiańskim: „Błogosławieństwem Metropolity całej Polski Bazylego” oraz cytaty z Ewangelii św. Jana

<sup>63</sup> Ibidem.

<sup>64</sup> Sienkiewicz 2006, jak przyp. 46, s. 175; *Katedra...* 2009, jak przyp. 47, s. 24; Sawicki 2008, jak przyp. 47, s. 458.

<sup>65</sup> Powyższa inskrypcja została zapisana w języku staro-cerkiewno-słowiańskim i polskim, patrz przyp. 11.

<sup>66</sup> Pod sceną umieszczono fragmenty z Ewangelii św. Jana, tłum. z scs.: „Mario, idź do moich braci i powiedz im, wstępując do Ojca mego i Ojca waszego, Boga mego i Boga waszego” (J 20, 17).

<sup>62</sup> AAS-D, *Opis...*, as in fn. 58.

<sup>63</sup> Ibidem.

<sup>64</sup> Sienkiewicz 2006, as in fn. 46, p. 175; *Katedra...* 2009, as in fn. 47, p. 24; Sawicki 2008, as in fn. 47, p. 458.

<sup>65</sup> This inscription was written in Old Church Slavonic and in Polish, cf. fn. 11.





8. Adam Stalony-Dobrzański, Drzwi wejściowe z przedsionka do nawy, 1977, sobór metropolitalny pw. Świętej Równnej Apostołom Marii Magdaleny, Warszawa, fot. A. Siemieniec

8. Adam Stalony-Dobrzański, door leading from the vestibule to the nave, 1977, Metropolitan Council of the Holy Equal to the Apostles of Mary Magdalene, Warsaw, Poland, photo by A. Siemieniec

(J 20, 17). Na kartonie widoczne są również dwie pieczęcie prawosławnego metropolity warszawskiego z napisem: „+ Akceptuję i błogosławię, W-wa, dn. 12. VII. 1970 + M. Bazyli” [il. 7]. Dokładny rok powstania witraża nie jest pewny, zważywszy, że na przeszkleeniu podano dwie rozbieżne daty roczne: „1971” oraz „1976”. W jednym z dokumentów Stalony-Dobrzański wspomina wykonany już witraż *Maryja Magdalena w poranek Zmartwychwstania*, podając rok 1975<sup>67</sup>. Natomiast w *Zestawieniu prac wykonanych dla kościołów katolickich oraz cerkwi w latach 1931–1977* odnotowuje rok 1976<sup>68</sup>. „Wszystkie praskie witraże – dla Soboru jak i do siedziby metropolity były wykonywane własnoręcznie przez Stalony-Dobrzańskiego, prawdopodobnie w Pracowni Witraży Krzysztofa Paczki i Andrzeja Cwilewicza” – informuje z kolei Jan Pawlicki<sup>69</sup>.

<sup>67</sup> AAS-D, Wspomnienie..., jak przyp. 51.

<sup>68</sup> AAS-D, *Zestawienie prac wykonanych dla kościołów katolickich oraz cerkwi w latach 1931–1977*.

<sup>69</sup> Informacja przekazana przez Jana Pawlickiego (23 V 2015).

Mary Magdalene, there is the artist’s stamp and the year “1976”.<sup>66</sup>

The archive of Stalony-Dobrzański includes a cardboard painting for this glazing. It was created using ink and tempera and it bears the artist’s stamp and the year “1970”. On the painting there is also inscription in Old Church Slavonic: “The blessing of the Metropolitan Bazyli for the whole of Poland” and a quote from the Gospel of St John (John 20:17). The painting also includes two stamps of the Orthodox Metropolitan of Warsaw with an inscription “I accept and bless, Warsaw, 12. 07. 1970 + Metropolitan Bazyli” [fig. 7]. The exact date when the stained-glass window was created is not known, especially because there are two different years that may be seen on the glazing: “1971” and “1976”. In one of the documents Stalony-Dobrzański mentions the completed stained-glass *Mary Magdalena in the morning of the Resurrection*, giving the year 1975.<sup>67</sup> However, *Zestawienie prac wykonanych dla kościołów katolickich oraz cerkwi w latach 1931–1977* indicates the year 1976.<sup>68</sup> “All of the Prague stained-glass windows – for the Council and for the seat of the Metropolitan – were manufactured in the stained glass workshop of Krzysztof Paczka and Andrzej Cwilewicz” – according to Jan Pawlicki.<sup>69</sup>

Stalony-Dobrzański also designed a double leaf mesh internal door for the cathedral, which was installed between the vestibule and the nave, and was manufactured in 1977.<sup>70</sup> The stained glass discussed above is embedded in the fanlight. The door leaves incorporate grating and multi-colored glazing composed of rectangular glass panes. The artist describes the project in the following way: “The sliding grating was placed in the door opening between the vestibule and the nave so that it could not only protect the interior but would also play a more important role, which was to facilitate constant contact with the church interior for passing members of the Orthodox church and followers of different religions. Someone will visit the church out of curiosity and will take an interest in it, someone will rest here for a while and feel the spirit of the church, and someone who lives far away from the church and misses it may pray fervently here” [fig. 8].

In 1982 the artist commissioned Michał Pieczonko<sup>71</sup> to paint according to the artist’s project

<sup>66</sup> Under the stage there are fragments from the Gospel of St John, transl. from OCS: “Mary, go to my brothers and tell them I am ascending to my Father and your Father, to my God and your God” (John 20:17).

<sup>67</sup> AAS-D, Memory..., as in fn. 51.

<sup>68</sup> AAS-D, *Zestawienie prac wykonanych dla kościołów katolickich oraz cerkwi w latach 1931–1977*.

<sup>69</sup> Information communicated by Jan Pawlicki (23 May 2015).

<sup>70</sup> *Katedra...* 2009, as in fn. 47, p. 24; Sawicki 2008, as in fn. 47, p. 457–457.

<sup>71</sup> Michał Pieczonko (born 1948), painter, iconographer.

and using “indelible paints [...] the initials +MM+”<sup>72</sup> on transparent glazings of the external door leading to the council. Next to the initials there are also equal legs crosses and inscriptions. The archive of Michał Pieczonko retains 10 templates of crosses made by Stalony-Dobrzański on cardboard, painted in water-colours. Apart from the above-mentioned stained glass, the artist also created the mosaic on the outside wall of the sanctuary which presents St Mary Magdalene for the council.

Stalony-Dobrzański did not base the concept of his art on theoretical considerations as Jerzy Nowosielski did. However, in the description of the metropolitan council design<sup>73</sup> he wrote an interesting reflection on sacred art, its importance for the Orthodox church and every man who is in contact with this art.

*If an unbeliever asks you about your faith, take him to the Orthodox church ... as with bodily eyes spiritual life penetrates the mystery of the incarnation ... + says St John of Damascus. Even the perfect (man) needs an image, as he needs to read in order to learn the Gospel... + says St Theodore the Studite. + ANYONE WHO HAS SEEN ME, HAS SEEN THE FATHER + said the Lord /John. 14.9/. John Chrysostom and other Fathers of the Orthodox church explain it in great detail.*

*Indirectly, this is covered in the works of contemporary scholars and researchers of culture and Orthodox art; even in the works of those who were distant from the Orthodox church, either because of their birth, or beliefs. This is particularly important for us who today want to design Orthodox temples.*

*The sacred nature of the object, its features and authentic traditions of worship, should lead the artwork and decoration. Thus, the architectural layout and furnishing must contribute to its usability. The objective of each Orthodox church is to praise God and teach about Orthodox religion, even more so in the Metropolitan Council of the Holy Equal to the Apostles of Mary Magdalene from the capital, where other religion prevails. For its believers all over Poland, those separated from the church, and non-believers, the Council needs to be the logical arrangement and suitability model, it must be a picture of an authentic beauty and an authentic Orthodox tradition expressed with contemporary language. We all know that clearly today, both ourselves and from strangers. Therefore, I propose this extended project.<sup>74</sup>*

<sup>72</sup> Archive of Michał Pieczonko (hereinafter referred to as: AMP), Letter of A. Stalony-Dobrzański to M. Pieczonko on the creation of stained-glass windows for the Metropolitan Museum, 6 Dec. 1982.

<sup>73</sup> AAS-D, *Opis...*, as in fn. 58.

<sup>74</sup> Ibidem.

Stalony-Dobrzański zaprojektował również dwuskrzydłowe okratowane drzwi wewnętrzne do katedry, między przedsionkiem a nawą, wykonane w roku 1977<sup>70</sup>. Omówiony powyżej witraż wkomponowany jest w naswietle nad tymi drzwiami. W ich skrzydłach znajduje się krata oraz wielobarwne przeszklenie złożone z prostokątnych szybek. Artysta tak pisze o projekcie: „Kratę rozsuwaną, umieszczoną w wejściu z przedsionka do nawy, która by, dostatecznie zabezpieczając wnętrze, mogła spełniać doniosłe i pilne zadanie: – umożliwiła-by stały kontakt z wnętrzem prawosławnej świątyni dla przejezdnych prawosławnych i przygodnych inoślawnych. Ktoś zajrzy z ciekawości i zainteresuje się, ktoś odetchnie chwilę i zaczerpnie ducha cerkwi, a ktoś, komu może daleko gdzieś cerkwi brakuje, żarliwiej pomodli się właśnie ten raz” [il. 8].

W roku 1982 artysta zlecił Michałowi Pieczonce<sup>71</sup> wykonanie wedle swojego projektu „farbami niezmywalnymi [...] inicjałów +MM+”<sup>72</sup> na bezbarwnych szybach drzwi zewnętrznych prowadzących do soboru. Obok inicjałów znajdują się tam również równoramienne krzyżyki oraz napisy. W archiwum Michała Pieczonki zachowało się 10 szablonów krzyżyków sporządzonych przez Stalony-Dobrzańskiego na tekturowych kartonikach, malowanych akwarelą. Oprócz wyżej wymienionego witraża oraz drzwi artysta wykonał dla soboru mozaikę na zewnętrznej ścianie sanktuarium przedstawiającą św. Marię Magdalenę.

Stalony-Dobrzański nie podpierał koncepcji swojej sztuki teoretycznymi rozważaniami, jak choćby Jerzy Nowosielski, jednak w opisie projektu wystroju soboru metropolitalnego<sup>73</sup> zapisał ciekawą refleksję dotyczącą sztuki sakralnej, jej znaczenia dla Cerkwi i każdego człowieka, który ma z nią kontakt:

*Jeśli niewierzący ciebie zapyta o twoją wiarę, zaprowadź go do cerkwi... za pomocą bowiem cielesnych oczu, życie duchowe przenika tajemnicę Wcielenia... +mówi św. Jan Damasczeński. +Nawet doskonali ma potrzebę obrazu, tak jak ma potrzebę czytania, by poznać ewangelię... +mówi św. Teodor Studyta. +KTO MNIE WIDZI, WIDZI OJCA+ powiedział Sam Pan /J.14.9/. Objaśniają to bardzo szczegółowo św. Jan Złotousty i inni Ojcowie Cerkwi.*

*Pośrednio zawarte jest to i w dziełach współczesnych nam uczonych i badaczy kultury i sztuki cerkiewnej. Nawet w dziełach częstokroć dalekich od Cerkwi, bądź urodzeniem, bądź przekonaniem. Ważne jest to szczególnie dla nas, pragnących urządzić dziś świątynię prawosławną.*

<sup>70</sup> Katedra... 2009, jak przyp. 47, s. 24; Sawicki 2008, jak przyp. 47, s. 457.

<sup>71</sup> Michał Pieczonko (ur. 1948) – artysta malarz, ikonograf.

<sup>72</sup> Archiwum Michała Pieczonki (dalej jako: AMP), Pismo A. Stalony-Dobrzańskiego do M. Pieczonki dotyczące wykonania witraży dla okien Muzeum Metropolitalnego, 6 XII 1982.

<sup>73</sup> AAS-D, *Opis...*, jak przyp. 58.

*Sakralny charakter obiektu, jego funkcje i autentyczne tradycje kultu winny przewodzić kompozycji wystroju i dekoracji. Tym bardziej przeto muszą służyć jego pełnej przydatności zarówno układ architektoniczny, jak i wyposażenie. Każda cerkiew ma na celu chwagę Bożą i apostołowanie prawosławne. Metropolitalny Sobór świętej RAWNOAPOSTOLNOJ Maryi Magdaleny z inoślawnej stolicy tym bardziej. Musi on być i dla swoich w całej Polsce i dla odłączonych i dla niewierzących wzorem logicznego ułożenia i przydatności, musi być obrazem autentycznego piękna i autentycznej tradycji prawosławnej wypowiedzianej językiem współczesnym. Wszyscy o tym wiemy dziś szczególnie jasno zarówno sami, jak i z ust postronnych. Dlatego niniejszy poszerzony projekt proponuję<sup>74</sup>.*

Jako prawosławny artysta Stalony-Dobrzański miał świadomość destrukcyjnego wpływu malarstwa zachodnioeuropejskiego na malarstwo ikonowe. Zarazem jednak należał do grona tych twórców i myślicieli prawosławnych w powojennej Polsce, którzy rozumieli, że malarstwo ikonowe w XX wieku ma szansę na dotknięcie mistycznej tajemnicy bizantyńsko-ruskiej ikony właśnie dzięki doświadczeniu sztuki nowoczesnej, poprzez przemówienie językiem plastyki współczesnej – formami abstrakcji geometrycznej, kubizmu. Ta „nowatorska” wizja ikony, ogołoconej z elementów realizmu, bogatych złocień i dekoracyjnych ornamentów, nie była jednak czytelna dla wielu księży prawosławnych, parafian czy urzędników, którzy decydowali o charakterze wystroju cerkwi remontowanych po zniszczeniach wojennych. Projekt do soboru metropolitalnego w Warszawie nie został zrealizowany z tych właśnie powodów. Obecnie okna soboru są przeszklone bezbarwnymi szybami.

### **Dom metropolity Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego**

Wyjątkowy zespół witraży Stalony-Dobrzańskiego stanowią przeszklenia – rozproszone dziś po kilku miejscach w Warszawie – pierwotnie znajdujące się w oknach siedziby metropolity Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego. Budynek ten, usytuowany obok praskiego soboru pw. św. Marii Magdaleny, został wzniesiony w 1871 roku jako dom katechetyczny, a obecną funkcję pełni zapewne od roku 1921, kiedy praska cerkiew stała się soborem katedralnym<sup>75</sup>. Po objęciu funkcji metropolity warszawskiego i całej Polski Bazyli (Doroszkievicz) zlecił urządzenie swojej siedziby oraz Urzędu Metropolitalnego Stalony-Dobrzańskiemu

<sup>74</sup> Ibidem.

<sup>75</sup> Sienkiewicz 2006, jak przyp. 46, s. 174; Pilich 2005, jak przyp. 47, s. 80.

As an Orthodox artist, Stalony-Dobrzański was aware of a destructive influence of western European painting on icon painting. At the same time, however, he belonged to a group of Orthodox creators and thinkers in post-war Poland who understood that icon painting in the 20th century can touch a mystical secret of the Byzantine-Ruthenian icon thanks to the modern art experience. This can be done by using contemporary art language – forms of geometric abstraction, cubism. However, this “innovative” vision of the icon, deprived of realism elements, rich gold platings and decorative elements, was not legible for many Orthodox priests, parishioners or officials, who decided on the design of Orthodox churches renovated after the war. The project of the Metropolitan Council in Warsaw was not realized for these reasons. Currently the council windows have colorless glazings.

### **House of the Metropolitan of the Polish Autocephalous Orthodox Church**

The unique collection of stained-glass windows by Stalony-Dobrzański consists of glazings that are nowadays scattered all over Warsaw – and which were originally located in the house of the Metropolitan of the Polish Autocephalous Orthodox Church. This building, located next to the Prague Council of St Mary Magdalene, was built in 1871 as a catechesis house and it has been playing its current role probably since 1921, when the Prague church became the cathedral council.<sup>75</sup> After taking the position of the Metropolitan of Warsaw and Poland Bazyli (Doroszkievicz) commissioned Adam Stalony-Dobrzański and Aleksander Grygorowicz to arrange his seat and the Metropolitan’s Office.<sup>76</sup> In a letter to both artists from 14 February 1970, the Metropolitan defined the scope of work, which involved the “possible architectonic changes of the interior and the seat, and interior design and furnishing including the design and adaptation of rooms for the Metropolitan Museum”.<sup>77</sup> Stalony-Dobrzański designed stained-glass windows depicting Old Testament characters, holy men and women, the archangels and heavenly bodies, as well as Christian symbols. The artist created them himself between 1972 and 1977 (1978?)<sup>78</sup> in the

<sup>75</sup> Sienkiewicz 2006, as in fn. 46, p. 174; Pilich 2005, as in fn. 47, p. 80.

<sup>76</sup> Aleksander Grygorowicz (born 1923) – a professor of architecture, planner, city planner and painter.

<sup>77</sup> AAS-D, A letter of the Metropolitan Bazyli to A. Stalony-Dobrzański and A. Grygorowicz, Warsaw 14 Feb. 1970.

<sup>78</sup> AAS-D, *Zestawienie prac ...*, as in fn. 68. The dates of completion of Stalony-Dobrzański’s works, given in the documents prepared by the artist himself, are often divergent. For this reason, we need to assume that they are not accurate. Stalony-Dobrzański in the first source gives the year 1977 as the date of completion of stained-glass windows in the Metropolitan’s house, while on the pane present-





9. Witraże projektu Adama Stalony-Dobrzańskiego w oknach domu metropolity Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego w Warszawie, archiwum ks. J. Doroszkiewicza, fot. nieznaną

9. Adam Stalony-Dobrzański's stained-glass windows installed in the House of the Metropolitan of the Polish Autocephalous Orthodox Church in Warsaw, photo from Fr. J. Doroszkiewicz's archive, photographer unknown

Cracow workshop of Krzysztof Paczka and Andrzej Cwilewicz. The stained-glass windows were present until 1998, when the Metropolitan Sava (Hrycuniak) decided to remove most of them due to the excessive darkening the building<sup>79</sup> [fig. 9].

Only two stained-glass windows remained in their original location, that is in the corridor leading to the first floor and in the bay window on the first floor. Other panes, set in wooden frameworks as window sashes, were deposited after dismantling in the attic of the Metropolitan's house, for future use in other buildings.<sup>80</sup> This objective was partly achieved as nineteen single panes were handed over to three Orthodox centres in Warsaw where they were on display: the Orthodox Seminary, the Museum of Icons and the Metropolitan Seminary. In the attic of the building, fifteen window sashes have been stored to the present day. The archive of Stalony-Dobrzański has preserved 33 cardboard paintings, including two

i Aleksandrowi Grygorowiczowi<sup>76</sup>. W piśmie do obu artystów z 14 lutego 1970 roku metropolita określił zakres prac, które miały polegać na: „ewentualnych zmianach architektonicznych wnętrza i siedziby i plastycznym wystroju i wyposażeniu łącznie z projektem i adaptacją pomieszczenia dla Muzeum Metropolitalnego”<sup>77</sup>. Stalony-Dobrzański zaprojektował witraże przedstawiające postaci starotestamentowe, świętych mężów i niewiasty, archaniołów i Moce Niebieskie, a także symbole chrześcijańskie. Zostały one wykonane własnoręcznie przez artystę w latach 1972–1977 (1978?)<sup>78</sup> w krakowskiej pracowni Krzysztofa Paczki i Andrzeja Cwilewicza. Przeszklenia znajdowały się w oknach do roku 1998, kiedy to decyzją metropolity Sawy (Hrycuniaka) zostały w większości wymontowane z powodu nadmiernego zaciemnienia pomieszczeń budynku<sup>79</sup> [il. 9].

ing the Archangel Gabriel there is a hardly noticeable date, 1978.

<sup>79</sup> Information communicated by Fr. Jerzy Doroszkiewicz (27 May 2015).

<sup>80</sup> It is hard to establish the original number of door leaves and panes installed in these leaves. It results from dispersion of the door sets, as well as from the partial dismantling of the individual panes from window frames, where they were originally set. For the described set I provide the number of sashes that remained intact, plus the number of preserved panes that were not installed in window frames.

<sup>76</sup> Aleksander Grygorowicz (ur. 1923) – profesor architektury, urbanista, planista, malarz.

<sup>77</sup> AAS-D, Pismo metropolity Bazylego do A. Stalony-Dobrzańskiego i A. Grygorowicza, Warszawa 14 II 1970.

<sup>78</sup> AAS-D, *Zestawienie prac...*, jak przyp. 68. Daty realizacji prac Stalony-Dobrzańskiego podawane na dokumentach sporządzanych przez samego artystę są często rozbieżne, dlatego też należy przyjąć, iż nie są one precyzyjne. Na te nieścisłości w datowaniu wskazuje fakt, iż Stalony-Dobrzański w powyższym źródle podaje rok 1977 jako datę zakończenia prac nad witrażami do domu metropolity, natomiast na kwaterze przedstawiającej Archaniola Gabriela widnieje z trudem zauważalna data 1978.

<sup>79</sup> Informacja przekazana przez ks. Jerzego Doroszkiewicza (27 V 2015).



10. Adam Stalony-Dobrzański, *Matka Boska Znak*, 1972, dom metropolity Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego, Warszawa, fot. Anna Siemieniec

10. Adam Stalony-Dobrzański, *Our Lady of Sign*, 1972, House of the Metropolitan of the Polish Autocephalous Orthodox Church, Warsaw, photo by A. Siemieniec

W pierwotnym miejscu zachowały się do dzisiaj tylko dwa witraże – w korytarzu prowadzącym na pierwsze piętro oraz w przeszklonym z trzech stron wykuszu na tejże kondygnacji. Pozostałe kwatery, wprawione w drewniane ramy jako skrzydła okienne, zdeponowano po demontażu na strychu siedziby metropolity, by w przyszłości użyć je w innych budowlach<sup>80</sup>. Zamiar ten częściowo zrealizowano, przekazując dziewiętnaście pojedynczych kwaterek do ekspozycji w trzech ośrodkach prawosławnych w Warszawie: Prawosławnym Seminarium Duchownym, Muzeum Ikon oraz Muzeum Metropolitalnym. Na strychu budynku przechowywanych jest nadal piętnaście skrzydeł okiennych. W archiwum Stalony-Dobrzańskiego zachowały się 33 kartony do witraży okien domu metropolity, w tym dwa niedokończone szkice.

Zachowany w domu metropolity okrągły witraż, umieszczony w korytarzu, przedstawia Matkę Boską Znak z Chrystusem Emmanuelem na piersi oraz dwoma aniołami w tondach<sup>81</sup> [il. 10]. Tuż pod nim

<sup>80</sup> Problem z podaniem pierwotnej liczby skrzydeł okiennych oraz kwaterek w nie wmontowanych wynika z rozproszenia zespołu, a także z częściowego demontażu poszczególnych kwaterek z ram okiennych, w których były pierwotnie umieszczone. W opisywanym zespole podają liczbę skrzydeł zachowanych w całości oraz dodatkowo liczbę zachowanych kwaterek niewprawionych w ramy okienne.

<sup>81</sup> Fragment modlitwy *Chwała Przenajświętszej Bogarodzicy*, tłum. z scs.: „Bez zmiany Boga Słowo zrodziłaś, prawdziwą Bogurodzicę Ciebie wielbimy”.

unfinished sketches, for the stained-glass windows of the Metropolitan’s house.

The round stained-glass window, which was preserved in the Metropolitan’s house, is located in the hallway and depicts Our Lady of Sign with Christ Emmanuel on the chest and two angels in tondos<sup>81</sup> [fig. 10]. Just below it there is a rectangular window with stained glass divided into twelve panes with images of the Apostles [fig. 11]. Each of them holds in his hand a card with the words of Holy Scripture, in different languages. In each of four rows, three Apostles are presented: Philip,<sup>82</sup> James, Bartholomew<sup>83</sup> (bottom row); Simon,<sup>84</sup> Peter and Paul, Thomas<sup>85</sup>

<sup>81</sup> A fragment of the prayer *Praise Holy Mother of God*, transl. from OCS.: “Without changing the Word You gave birth to God, You – the true Mother of God we praise”.

<sup>82</sup> The pane was installed with its reverse side to the front, therefore the Hebrew inscription is shown in the mirror image. “The inscription is not a literary text. The author of the stained-glass window only tries to imitate the Hebrew style of writing. He selects letters from the alphabet and arranges them in any order” – information from Fr. Prof. Mariusz Rosik (23 May 2015).

<sup>83</sup> Inscription by the figure of Philip, “Hebrew text”; inscription by the figure of James, transl. from OCS.: “Love your enemies and pray for those who persecute you” (Matt 5:44); inscription by the figure of Bartholomew, transl. from Latin: “I desire mercy, not sacrifice” (Matt 12:7) “Heaven and earth will pass away” (Luke 21: 33).

<sup>84</sup> Each pane in a row includes the artist’s mark and the date “1972”.

<sup>85</sup> Inscription by the figure of St Simon, transl. from German: “I am the light of the world. Whoever follows me will never walk in



11. Adam Stalony-Dobrzański, *12 Apostołów*, 1972, dom metropolity Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego, Warszawa, fot. A. Siemieniec

11. Adam Stalony-Dobrzański, *12 Apostles*, 1972, House of the Metropolitan of the Polish Autocephalous Orthodox Church, Warsaw, photo by A. Siemieniec

(second row from the bottom); Matthew, John,<sup>86</sup> Thaddaeus<sup>87</sup> (third row) [fig. 12], James, Andrew,<sup>88</sup> Matthias<sup>89</sup> (top row).

The stained glass in the bay window on the first floor (in the south-east wall of the building) contains

darkness, but will have the light of life" (Luke 21:33); inscription by the figures of St Peter and St Paul, "FOR WHERE THERE ARE TWO OR THREE GATHERED TOGETHER IN MY NAME THERE AM I AMONG THEM + MATT 18:20", transl. from OCS.: "Not everyone who says to me, 'Lord, Lord', will enter the kingdom of heaven, but only the one who does the will of my Father who is in heaven" (Matt 21: 7); inscription by the figure of St Thomas, transl. from Romanian: "For God so loved the world, that he gave his only begotten Son" (John 3:16).

<sup>86</sup> The pane includes the artist's mark and the date "1972".

<sup>87</sup> Inscription by the figure of St Matthew, transl. from OCS.: "He gave his only begotten Son, that whosoever believeth in him should have everlasting life" (John 3:16); inscription by the figure of St John, transl. from OCS.: "For God so loved the world, that he gave his only begotten Son, so that everyone may have eternal life" (John 3:16); inscription by the figure of St Thaddaeus, transl. from Finnish: "For God so loved the world, that he gave his only begotten Son" (John 3:16).

<sup>88</sup> The pane includes the artist's mark.

<sup>89</sup> Inscription by the figure of St James, transl. from Ukrainian:



12. Adam Stalony-Dobrzański, *Św. Tadeusz*, 1972, fragment witraża, dom metropolity Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego, Warszawa, fot. A. Siemieniec

12. Adam Stalony-Dobrzański, *St Thaddeus*, 1972, fragment of the stained-glass window, House of the Metropolitan of the Polish Autocephalous Orthodox Church, Warsaw, photo by A. Siemieniec

znajduje się prostokątne okno z witrażem podzielonym na dwanaście kwater z wizerunkami Apostołów [il. 11]. Każdy z nich trzyma w ręku kartę ze słowami z Pisma Świętego zapisanymi w różnych językach. Przedstawieni zostali po trzech, w czterech rzędach: Filip<sup>82</sup>, Jakub, Bartłomiej<sup>83</sup> (w rzędzie dolnym); Szymon<sup>84</sup>, Piotr i Paweł, Tomasz<sup>85</sup> (w rzędzie

<sup>82</sup> Kwatera została zainstalowana rewersem do przodu, dlatego też inskrypcja hebrajska ukazana jest w odbiciu lustrzanym. „Zamieszczona na niej inskrypcja nie jest tekstem literackim. Autor witraża próbuje jedynie naśladować hebrajski styl pisma, wybierając z alfabetu litery, które układa w dowolnej kolejności” – informacja przekazana przez ks. prof. Mariusza Rosika (23 V 2015).

<sup>83</sup> Inskrypcja przy postaci Filipa, „tekst hebrajski”; inskrypcja przy postaci Jakuba, tłum. z scs.: „Kochajcie waszych nieprzyjaciół i módlcie się za tych, którzy was prześladują” (Mt 5, 44); inskrypcja przy postaci Bartłomieja, tłum. z łac.: „Miłosierdzia chcę, a nie ofiary” (Mt 12, 7); „Niebo i ziemia przeminą” (Łk 21, 33).

<sup>84</sup> Na każdej kwaterze w rzędzie znajduje się gmerk artysty i data „1972”.

<sup>85</sup> Inskrypcja przy postaci św. Szymona, tłum. z niem.: „Ja jestem światłością świata. Kto idzie za mną, nie będzie chodził w ciemności” (Łk 21, 33); Inskrypcja przy postaciach św. św. Piotra i Pawła „GDZIE SĄ DWAJ ALBO TRZEJ ZGROMADZENI W IMIĘ MOJE TAM JA JESTEM POŚRÓD NICH + MT 18,20”, tłum.





13. Adam Stalony-Dobrzański, *Krzyże, Serafiny, symbole czterech Ewangelistów*, 1972, fragment witraża, dom metropolity Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego, Warszawa, fot. A. Siemieniec

13. Adam Stalony-Dobrzański, *Crosses, Seraphim, symbols of the four Evangelists*, 1972, fragment of the stained-glass window, House of the Metropolitan of the Polish Autocephalous Orthodox Church, Warsaw, photo by A. Siemieniec

drugim od dołu); Mateusz, Jan<sup>86</sup>, Tadeusz<sup>87</sup> (w trzecim rzędzie) [il. 12]; Jakub, Andrzej<sup>88</sup>, Maciej<sup>89</sup> (w rzędzie górnym).

Witraże wykuszu na pierwszym piętrze (w południowo-wschodniej ścianie budynku) zawierają z kolei medaliony z motywami symbolicznymi i figuralnymi. Umieszczono je na abstrakcyjnym tle złożonym z bezbarwnych lub lekko barwionych szkielek o zróżnicowanej fakturze [il. 13]. Witraż środkowego okna zbudowany jest z dwunastu kwadratów rozmieszczonych tematycznie po cztery w trzech rzędach, ukazujących: krzyże (w rzędzie górnym) uskrzydłone oblicza serafinów<sup>90</sup> (w rzędzie środkowym), oraz symbole czterech Ewangelistów: *Mateusza* – uskrzydłona postać ludzka<sup>91</sup>; *Marka* – lew ze skrzydłami<sup>92</sup>; *Lukasza* – wół; *Jana* – orzeł (w rzędzie

medallions with symbolic and figural motifs. They were placed on the abstract background consisting of colourless or slightly coloured glass panes with different textures [fig. 13]. The stained glass in the middle window consists of twelve panes arranged thematically, four in each of three rows, showing: crosses (top row), winged seraphim<sup>90</sup> (middle row), and the symbols of the four Evangelists: Matthew – a winged human figure;<sup>91</sup> Mark – a lion with wings;<sup>92</sup> Luke – an ox; John – an eagle (bottom row). The stained glass in the window on the right is composed of six panes where in each of three rows there are two panes, presenting: the cross and the christogram “XR” (top row), St Alexandra, St Borys and St Gleb in one medallion (middle row), St Victor and St Maurice in one medallion [fig. 14] and St Theodor Tiron (bottom row). The stained glass of the left window, also composed of six panes (with two panes in each of the three rows) presents crosses (top row), St George [fig. 15] and the Archangel Michael (middle row) and St Demetrius, St Florus and Laurus in one medallion (bottom row).

The other fifteen window sashes, deposited in the attic of the Metropolitan’s house, include 37 images of prophets, holy men and women and heavenly bodies. Panes of ten sashes in the shape of a vertical rectangle, which are mounted in pairs to fill five window open-

z scs.: „Nie każdy, który mówi mi Panie, Panie, wejdzie do Królestwa Niebieskiego, ale ten, który spełnia wolę ojca mego” (Mt 7, 21); inskrypcja przy postaci św. Tomasza, tłum. z rum.: „Tak bowiem Bóg umiłował świat, że Syna swego Jednorodzonego dał” (J 3, 16).

<sup>86</sup> Na kwaterze znajduje się gmerk artysty i data „1972”.

<sup>87</sup> Inskrypcja przy postaci św. Mateusza, tłum. z scs.: „Dał Syna swego Jednorodzonego, aby każdy, kto w niego wierzy, miał życie wieczne” (J 3, 16); inskrypcja przy postaci św. Jana, tłum. z czes.: „Tak Bóg umiłował świat, że Syna swego Jednorodzonego dał, aby każdy miał życie wieczne” (J 3, 16); inskrypcja przy postaci św. Tadeusza, tłum. z fiń.: „Tak Bóg umiłował świat, że Syna swego Jednorodzonego dał” (J 3, 16).

<sup>88</sup> Na kwaterze znajduje się gmerk artysty.

<sup>89</sup> Inskrypcja przy postaci św. Jakuba, tłum. z ukr.: „A ja wam powiadam: kochajcie nieprzyjaciół swoich, błogosławcie tych, którzy was prześladują” (Mt 5, 44); inskrypcja przy postaci św. Andrzeja, tłum. z gr.: „Na początku było Słowo, a Słowo było u Boga i Bogiem było Słowo. Ono było na początku u Boga” (J 1, 1); inskrypcja przy postaci św. Macieja, tłum. z ang.: „Tak bowiem Bóg umiłował świat, że Syna swego Jednorodzonego dał, aby każdy, kto w niego wierzy, nie zginął” (J 3, 16).

<sup>90</sup> Na każdej kwaterze ukazującej serafinów znajduje się gmerk artysty i data „1972”.

<sup>91</sup> Na kwaterze znajduje się gmerk artysty i data „1972”.

<sup>92</sup> Ibidem.

“But I tell you, love your enemies and pray for those who persecute you” (Matt 5:44); inscription by the figure of St Andrew, transl. from Greek: “In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God. It was in the beginning with God” (John 1:1); inscription by the figure of St Matthias, in English: “For God so loved the world, that he gave his only begotten Son, that whosoever believeth in him should not perish” (John 3:16).

<sup>90</sup> Each pane depicting seraphim includes the artist’s mark and the year “1972”.

<sup>91</sup> The pane includes the artist’s mark and the year “1972”.

<sup>92</sup> Ibidem.



14. Adam Stalony-Dobrzański, *Św. Wiktor i św. Maurycy*, 1972, fragment witraża, dom metropolity Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego, Warszawa, fot. A. Siemieniec

14. Adam Stalony-Dobrzański. *St Victor and St Maurice*, 1972, fragment of the stained-glass window, House of the Metropolitan of the Polish Autocephalous Orthodox Church, Warsaw, photo by A. Siemieniec

ings, present the following saints: 1 – Isaiah, Micah [fig. 16], Ezekiel, Amos;<sup>93</sup> 2 – Jeremiah, Habakkuk, Daniel, Hosea<sup>94</sup> [fig. 17]; 3 – John Chrysostom and Peter Archbishop of Moscow;<sup>95</sup> 4 – St Catherine and

<sup>93</sup> *Inscription by the figure of Isaiah*, translation from OCS.: “Holy, holy, holy is the Lord Almighty. The whole earth is full of his glory” (Isaiah 6:3); *inscription by the figure of Micah*, transl. from OCS.: “With what shall I come before the LORD and bow down before the exalted God?” (Mic 6:6); *inscription by the figure of Ezekiel*, transl. from OCS.: “And go to the exiles, to your people, and speak to them and say to them” (Ezek 3:11); *inscription by the figure of Amos*, transl. from OCS.: “In that day, the sun will go down at noon and the earth will darken in broad daylight” (Amos 8:9).

<sup>94</sup> *Inscription by the figure of Jeremiah*, transl. from OCS.: “Let us examine our ways and test them. Let us return to the LORD” (Lam 3:40); *inscription by the figure of Habakkuk*, transl. from OCS.: “LORD. In wrath remember mercy. Lord, my God, and my strength” (Hab 3:2); *inscription by the figure of Daniel*, transl. from OCS.: “For he is the living God and he endures forever. He rescues and he saves; he performs signs and wonders” (Dan 6: 26); *inscription by the figure of Hosea*, transl. from OCS.: “He has torn us to pieces but he will heal us. Come, let us return to the Lord” (Hos 6:1).

<sup>95</sup> *Inscription by the figure of St John Chrysostom*: “ROSE FROM THE DEAD +CHRIST+” trans from OCS.: “The Christ had risen from the dead and demons had collapsed” (*Peri Pascha of St John Chrysostom*); *inscription by the figure of Peter Metropolitan of Moscow*, transl. from OCS.: “Be as shrewd as snakes” (Matt. 10:16).



15. Adam Stalony-Dobrzański, *Św. Jerzy*, 1972, fragment witraża, dom metropolity Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego, Warszawa, fot. A. Siemieniec

15. Adam Stalony-Dobrzański, *St George*, 1972, fragment of the stained-glass window, House of the Metropolitan of the Polish Autocephalous Orthodox Church, Warsaw, photo by A. Siemieniec

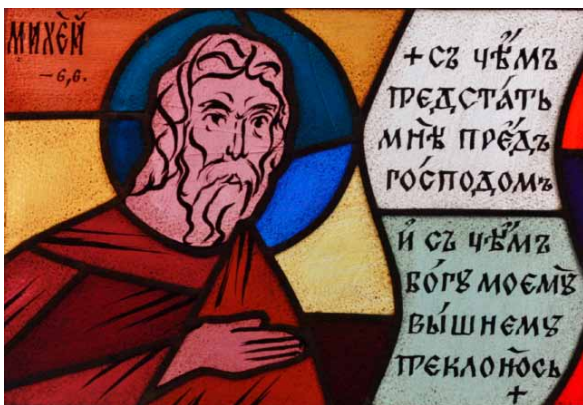
dolnym). Witraż okna po prawej, złożony z sześciu kwater rozmieszczonych po dwie kwatery w trzech rzędach, przedstawia: krzyż oraz christogram „XR” (rząd górny), św. Aleksandra oraz św. Borysa i Gleba w jednym medalionie (rząd środkowy), św. Wiktora i św. Maurycego w jednym medalionie [il. 14] oraz św. Teodora Tirona (rząd dolny). Witraż lewego okna, również złożony z sześciu kwater rozmieszczonych po dwie kwatery w trzech rzędach, ukazuje: krzyże (rząd górny), św. Jerzego [il. 15] i Archanioła Michała (rząd środkowy), św. Dimitra oraz św. Flora i św. Ławra w jednym medalionie (rząd dolny).

Pozostałe piętnaście skrzydeł okiennych, zdeponowanych na strychu domu metropolity, obejmuje 37 wizerunków proroków, świętych mężów i niewiast oraz Mocy Niebieskich. Na kwaterach dziesięciu skrzydeł w formie stojącego prostokąta, składanych w pary do wypełnienia pięciu otworów okiennych, ukazani zostali: 1 – Izajasz, Micheasz [il. 16], Ezechiel, Amos<sup>93</sup>; 2 – Jeremiasz, Habakuk, Daniel, Ozeasz<sup>94</sup> [il. 17];

<sup>93</sup> *Inskrypcja przy postaci Izajasza*, tłum. z scs.: „Święty, Święty, Święty jest Pan Zastępów. Cała ziemia pełna jest Jego chwały” (Iz 6, 3); *inskrpcja przy postaci Micheasza*, tłum. z scs.: „Z czym stanę przed Panem i pokłonię się Bogu na wysokości” (Mi 6, 6); *inskrpcja przy postaci Ezechiela*, tłum. z scs.: „Wstań i idź do zesłańców, do synów ludu twojego i powiedz im” (Ez 3, 11); *inskrpcja przy postaci Amosa*, tłum. z scs.: „Zaćmi się słońce w południe, i mrok ogarnie ziemię wśród światłości dnia” (Am 8, 9).

<sup>94</sup> *Inskrypcja przy postaci Jeremiasza*, tłum. z scs.: „Badajmy drogi nasze, nawróćmy się. Nawróć nas ku Tobie, Panie” (Lm 3, 40); *inskrpcja przy postaci Habakuka*, tłum. z scs.: „W gniewie wspomnij na Twoje miłosierdzie, Panie. Pan, Bóg mój i moc moja” (Ha 3, 2); *inskrpcja przy postaci Daniela*, tłum. z scs.: „Pan jest Bóg żywy, który istnieje na wieki i wybawia i tworzy znaki i cuda” (Dn 6, 21); *inskrpcja przy postaci Ozeasza*, tłum. z scs.: „On nas zranił i On nas uleczy. Chodźcie, powróćmy do Pana” (Oz 6, 1).





16. Adam Stalony-Dobrzański, *Micheasz*, 1972–1977, fragment witraża, dom metropolity Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego, Warszawa, fot. A. Siemieniec

16. Adam Stalony-Dobrzański, *St Micah*, 1972–1977, fragment of the stained-glass window, House of the Metropolitan of the Polish Autocephalous Orthodox Church, Warsaw, photo by A. Siemieniec

3 – Jan Złotousty i Piotr Metropolita Moskiewski<sup>95</sup>; 4 – św. Katarzyna i trzy Marie<sup>96</sup> [il. 18]; 5 – Archanioł Michał, Archanioł Barachił<sup>97</sup>; 6 – Archanioł Uriasz, Archanioł Jeremił<sup>98</sup>; 7 – św. Barbara, św. św. Maria i Irena<sup>99</sup>; 8 – Archanioł Gabriel i Archanioł Rafał<sup>100</sup>; 9 – św. Zynaida, św. Zofia oraz Wiara, Nadzieja, Miłość<sup>101</sup>; 10 – św. Pantalejmon oraz razem Antoni,

<sup>95</sup> Inskrypcje przy postaci św. Jana Złotoustego: „ZMARTWYCHWSTAŁ +CHRYSZTUS+”; tłum. z scs.: „Zmartwychwstał Chrystus i upadły demony” (*Homilia paschalna św. Jana Złotoustego*); inskrypcja przy postaci Piotra Metropolity Moskiewskiego, tłum. z scs.: „Bądźcie mądrzy jak żmije” (Mt 10, 16).

<sup>96</sup> Inskrypcja przy postaci św. Katarzyny „A SŁOWO SIĘ CIAŁEM + STAŁO I MIESZKAŁO MIĘDZY NAMI PEŁNE ŁASKI I PRAWDY” (J 1, 14); inskrypcja przy postaci trzech Marii, tłum. z scs.: „Gdzie jestem ja, i wy będziecie” (J 14, 3).

<sup>97</sup> Inskrypcja przy postaci Archanioła Michała, tłum. z scs.: „Któryż Bóg jest tak wielki jak Bóg nasz. Ty jesteś Bogiem, który czyni cuda” (Ps 77, 14–15); inskrypcje przy postaci Archanioła Barachiła: „MIŁOSIĘDZIE TWOJE NA WIEKI ŚPIEWAŁ BĘDĘ” (Ps 89, 2); tłum. z scs.: „Nie odwracaj twarzy Twojej od młodzieńca Twojego” (Ps 27, 9), „MODLITWA MOJA UPREDZI CIĘ RANO” (Ps 88, 14).

<sup>98</sup> Inskrypcja przy postaci Archanioła Uriasza, tłum. z scs.: „U Ciebie jest źródło życia. W światłości Twojej ujrzemy światłość. Rozciągnij miłość Twoją nad nami. W światłości Twojej ujrzemy światłość” (Ps 36, 10); inskrypcja przy postaci Archanioła Jeremiła, tłum. z scs.: „Będę śpiewał Panu w moim życiu. Przyjdźcie, pokłońmy się i przypadnijmy do Chrystusa”.

<sup>99</sup> Inskrypcja przy postaci św. Barbary, tłum. z scs.: „Będziecie znienawidzeni przez wszystkich za moje imię” (Mt 10, 22); inskrypcja przy postaciach św. św. Marii i Ireny, tłum. z scs.: „Miłosierdzia pragnę, a nie ofiary” (Mt 12, 7).

<sup>100</sup> Na kwaterze znajduje się gmerk artysty i data „1978”. Inskrypcja przy postaci Archanioła Gabriela, tłum. z scs.: „Wielbi dusza moja Pana. Prawdziwą Bogurodnicę Ciebie wielbimy”; inskrypcja przy postaci Archanioła Rafała, tłum. z scs.: „Pokrop mnie hyzopem, a stanę się czysty, obmyj mnie, a nad śnieg wybieleję. Stwórz Boże we mnie serce czyste” (Ps 51, 9.12).

<sup>101</sup> Inskrypcja przy postaci św. Zynaidy, tłum. z scs.: „Kto mnie



17. Adam Stalony-Dobrzański, *Jeremiasz, Habakuk, Daniel, Ozeasz*, 1972–1977, dom metropolity Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego, Warszawa, fot. A. Siemieniec

17. Adam Stalony-Dobrzański, *Isaiah, Habakkuk, Daniel, Hosea*, 1972–1977, House of the Metropolitan of the Polish Autocephalous Orthodox Church, Warsaw, photo by A. Siemieniec





18. Adam Stalony-Dobrzański, Projekt witraża *Trzy Marie* do domu metropolity Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego w Warszawie, 1972–1977, tusz i akwarela na kartonie, archiwum A. Stalony-Dobrzańskiego, fot. P. Kłosek

18. Adam Stalony-Dobrzański, design of stained-glass *Three Maries* to be installed in the House of the Metropolitan of the Polish Autocephalous Orthodox Church in Warsaw, 1972–1977, ink and water color on cardboard, Stalony-Dobrzański's archive, photo by P. Kłosek

three Maries<sup>96</sup> [fig. 18]; 5 – Archangel Michael, Archangel Barachiel;<sup>97</sup> 6 – Archangel Uriah, Archangel Jeremiel;<sup>98</sup> 7 – St Barbara, St Mary and St Irene;<sup>99</sup>

<sup>96</sup> *Inscription by the figure of St Catherine* “THE WORD BECAME FLESH AND MADE HIS DWELLING AMONG US, FULL OF GRACE AND TRUTH” (John 1:14); *inscription by the figure of three Maries*, transl. from OCS.: “You also may be where I am” (John 14:3).

<sup>97</sup> *Inscription by the figure of Archangel Michael*, transl. from OCS.: “What god is as great as our God. You are the God who performs miracles” (Ps(s) 77:14–15); *inscription by the figure of Archangel Barachiel* “I WILL DECLARE THAT YOUR LOVE STANDS FIRM FOREVER” (Ps(s) 89:2), transl. from OCS.: “Do not hide your face from me” (Ps(s) 27:9), “IN THE MORNING MY PRAYER COMES BEFORE YOU” (Ps(s) 88:13).

<sup>98</sup> *Inscription by the figure of Archangel Uriah*, transl. from OCS.: “For with you is the fountain of life. In your light we see light. Continue your love to those who know you. In your light we see light” (Ps(s) 36:10). *Inscription by the figure of Archangel Jeremiel*, transl. from OCS.: “I will sing to the Lord in my life. Come, let’s worship Christ”.

<sup>99</sup> *Inscription by the figure of St Barbara*, transl. from OCS.: “You will be hated by everyone because of me” (Matt 10:22); *inscription by the figures of St Mary and St Irene*, transl. from OCS.:



19. Adam Stalony-Dobrzański, *Esousie*, 1972–1977, fragment witraża, dom metropolity Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego, Warszawa, fot. A. Siemieniec

19. Adam Stalony-Dobrzański, *St George*, 1972–1977, fragment of the stained-glass window *Exousiai*, House of the Metropolitan of the Polish Autocephalous Orthodox Church, Warsaw, photo by A. Siemieniec

Jan, Eustachy, Wileńscy Męczennicy<sup>102</sup>. Na witrażu jednego skrzydła w formie leżącego prostokąta ukazano Moce Niebieskie: Arche i Dynamis<sup>103</sup>. Cztery pojedyncze kwadratowe skrzydła przedstawiają: św. Germana z Alaski, św. Pelagię, Esousie [il. 19] oraz św. Iraide<sup>104</sup>. Wszystkie te witraże są osadzo-

wyżna przed ludźmi, tego i ja wyznam” (Mt 10, 33); Inskrypcja przy postaciach św. Zofii oraz Wiary, Nadziei, Miłości, tłum. z scs.: „Chwalcie dzieci Pana”.

<sup>102</sup> Inskrypcja przy postaci św. Pantalejmona, tłum. z scs.: „Proście, a będzie wam dane” (Mt 7, 7); inskrypcja przy postaciach św. św. Antoniego, Jana, Eustachego Wileńskich Męczenników „UFAJCIE + JAM + ZWYCIĘŻYŁ ŚWIAT” (J 16, 33).

<sup>103</sup> Tłum. z scs.: „Na początku było Słowo, a Słowo było u Boga i Bogiem było Słowo. Wszystko przez Nie się stało, a bez Niego nic się nie stało, co się stało” (J 1, 1.3).

<sup>104</sup> Inskrypcja przy postaci św. Germana, tłum. z scs.: „Idźcie na cały świat i głoscie Ewangelię” (Mk 16, 15); inskrypcja przy postaci św. Pelagii, tłum. z scs.: „Kto zgubi swoją duszę ze względu na mnie, ten ją znajdzie” (Mt 10, 39); inskrypcja przy postaci Esousie, tłum. z scs.: „W Nim było życie, i życie było światłością ludzi” (J 1, 4) oraz napis „Święty, święty, święty” – zapisane w języku hebrajskim, arabskim oraz w sanskrycie; inskrypcja przy postaci św. Iriady: „BOJAŻŃ + BOŻA POCZĄTKIEM MĄDROŚCI” (Syr 1, 14).

ne w oryginalnych, drewnianych ramach. Niektóre z nich pilnie potrzebują konserwacji, w szczególności na olowanych łączeniach, które miejscami są mocno wypaczone, jak również w partiach malowanych, zwłaszcza w obrębie konturu twarzy oraz inskrypcji, które miejscami są zupełnie starte.

Jak wspomniano, niektóre witraże Stalony-Dobrzańskiego wykonane na zlecenie metropolity Bazylego doczekały się ekspozycji w trzech ośrodkach prawosławnych w Warszawie. Staraniem ks. mitera prof. dr. Jerzego Tofiluka, rektora seminarium w Warszawie, w roku 2008 przekazano dla kaplicy seminarium (przy ul. Paryskiej 27), noszącej wezwanie Wprowadzenia do Świątyni Przenajświętszej Bogurodzicy<sup>105</sup>, sześć pojedynczych kwater. Wkomponowano je w ażurowe, metalowe drzwi prowadzące z korytarza do kaplicy<sup>106</sup>, zamknięte półokrągłym naświetłem, w którym umieszczono obok siebie dwa witraże przedstawiające św. Mikołaja Japońskiego i św. Sergiusza z Radoneża<sup>107</sup>. W skrzydłach drzwi zamontowano po dwa witraże z wizerunkami św. Galiny, a pod nią św. św. Aleutyny i Hidyty<sup>108</sup> (skrzydło prawe, il. 20), św. Hioba Poczajowskiego oraz Cyryla i Metodego<sup>109</sup> (skrzydło lewe). W roku 2011 dziewięć pojedynczych kwater przekazano do Muzeum Ikon<sup>110</sup> przy ul. Lelechowskiej 5 (Oddział Muzeum Warszawskiej Metropolii Prawosławnej), gdzie zainsta-

<sup>105</sup> *Prawosławne Seminarium Duchowne. 50 lat*, Białystok 2001, s. 13; *Prawosławne Seminarium Duchowne*, <http://www.psd.edu.pl/site.php?s=NDZiYmViOTewMDI5ODE=&a=ZDQxZDFIMzEwMDI5ODE=> [dostęp: 27 III 2015].

<sup>106</sup> Po 10 latach od usunięcia ich z okien domu metropolity elementy metalowych listew łączących szkiełka witraży były nieco powyginane, dlatego przeszklenia zostały przekazane do zakładu metaloplastyki Romana Karpińskiego z Bielska Podlaskiego w celu naprawy elementów metalowych, jak również wmontowania kwater w nowe metalowe obramienia. W zakładzie wykonano jednocześnie metalowe drzwi, w które wkomponowano witraże.

<sup>107</sup> Inskrypcja przy postaci św. Mikołaja Japońskiego, tłum. z scs.: „Nie każdy, który mi mówi Panie, Panie, lecz czyniący wolę mojego Ojca, który jest w niebie, wejdzie do Królestwa Bożego” (Mt 7, 21); inskrypcja przy postaci św. Sergiusza z Radoneża, tłum. z scs.: „Błogosławieni czystego serca, albowiem oni Boga oglądają” (Mt 5, 8).

<sup>108</sup> Inskrypcja przy postaci św. Galiny, tłum. z scs.: „Oto ja was posyłam jak owce między wilki” (Mt 10, 16); inskrypcja przy postaci św. św. Aleutyny i Hidyty, tłum. z scs.: „Nie bójcie się, jesteście ważniejsi niż wiele wróbli” (Mt 10, 31).

<sup>109</sup> Inskrypcja przy postaci św. Hioba Poczajowskiego, tłum. z scs.: „Błogosławieni jesteście, gdy ludzie wam urągają z powodu. Radujcie się i ciescie. Wy jesteście solą ziemi” (Mt 5, 11.13); inskrypcja przy postaci św. św. Cyryla i Metodego „KTO NIE ZGROMADZA ZE MNĄ TEN ROZPRASZA” (Łk 11, 23), „GDZIE DWAJ ALBO TRZEJ ZGROMADZENI W IMIĘ MOJE TAMEM JEST POŚRÓD NICH” (Mt 18, 20).

<sup>110</sup> <https://www.facebook.com/muzeumikonwarszawa> [dostęp: 17 V 2015]. Przy muzeum działa Prawosławny Punkt Duszpasterski św. Męczennika Archimandryty Grzegorza, a sala główna pełni jednocześnie funkcję kaplicy pod wezwaniem tegoż świętego; *Parafia prawosławna pod wezwaniem św. męcz. arch. Grzegorza*, <http://www.liturgia.cerkiew.pl/> [dostęp: 29 V 2015].

8 – Archangel Gabriel and Archangel Raphael;<sup>100</sup> 9 – St Zenaida, St Sophia the Martyr and her daughters: Faith, Hope and Charity;<sup>101</sup> 10 – St Pantaleon and together: Anthony, John, and Eustathius, Martyrs of Vilnius<sup>102</sup>. The stained glass of one horizontal sash presents heavenly bodies: Arche and Dynamis.<sup>103</sup> Four single square sashes show St German from Alaska, St Pelagia, Esous and St Iraida<sup>104</sup> [fig. 19]. All of these stained-glass windows are installed in the original wooden frames. Some of them urgently need renovation, especially the comes, certain sections of which are damaged, as well as painted parts, as faces and inscriptions are most often completely wiped out.

As was mentioned, some of Stalony-Dobrzański's stained-glass windows commissioned by the Metropolitan Bazyli were exposed in three Orthodox centers in Warsaw. Through efforts of the mitred priest prof. dr Jerzy Tofiluk, rector of the Seminary in Warsaw, six single panes were handed over to the seminary chapel (at 27 Paryska Street), called the Entry of the Most Holy Mother of God<sup>105</sup> and placed in the Temple. They were incorporated in an openwork, metal door leading from the hallway to the chapel,<sup>106</sup> closed with fanlight,

“I desire mercy, not sacrifice” (Matt 12:7).

<sup>100</sup> The pane includes the artist's mark and the year “1978”. Inscription by the figure of *Archangel Gabriel*, transl. from OCS.: “My soul glorifies the Lord. The true Mother of God we praise”, the inscription by the figure of *Archangel Raphael*, transl. from OCS.: “Cleanse me with hyssop, and I will be clean; wash me, and I will be whiter than snow Create in me a pure heart, O God” (Ps(s) 56:9.12).

<sup>101</sup> *Inscription by the figure of St Zenaida*, transl. from OCS.: “But whoever disowns me before others, I will disown before my Father in heaven” (Matt 10:33); *inscription by the figures of St Sophia the Martyr and her daughters: Faith, Hope and Charity*, transl. from OCS.: “Praise the children of the Lord”.

<sup>102</sup> *Inscription by the figure of St Pantaleon*, transl. from OCS.: “Ask and it will be given to you” (Matthew 7:7); inscription by the figures of St Anthony, John and Eustathius, Martyrs of Vilnius “BUT TAKE HEART + I + HAVE OVERCOME THE WORLD” (John 16:33).

<sup>103</sup> Transl. from OCS.: “In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God Through him all things were made; without him nothing was made that has been made” (John 1:1.3).

<sup>104</sup> *Inscription by the figure of St Germana*, transl. from OCS.: “Go into all the world and preach the gospel to all creation” (Mk 16:15); *inscription by the figure of St Pelagia*, transl. from OCS.: “Whoever finds their life will lose it, and whoever loses their life for my sake will find it” (Matt 10:39); *inscription by the figure of Esous*, transl. from OCS.: “In him was life, and that life was the light of all mankind.” (John 1:4) and “Holy, Holy, Holy” – written in Hebrew, Arabic and Sanskrit; *inscription by the figure of St Iraida*: “FEAR of + GOD is the BEGINNING of WISDOM” (Sir 1, 14).

<sup>105</sup> *Prawosławne Seminarium Duchowne. 50 lat*, Białystok 2001, p. 13; *Prawosławne Seminarium Duchowne*, <http://www.psd.edu.pl/site.php?s=NDZiYmViOTewMDI5ODE=&a=ZDQxZDFIMzEwMDI5ODE=> [accessed: 27 Mar. 2015].

<sup>106</sup> Ten years after they were removed from the Metropolitan's house, the comes were slightly bent and therefore they were sent to the metal workshop of Roman Karpiński in Bielsk Podlaski. The renovation encompassed the repair of metal elements and setting the panes into new metal frames. The workshop also manufactured a new metal door which was decorated with stained-glass windows.





20. Adam Stalony-Dobrzański, *Św. Aleutyna i św. Hidyta*, 1972–1977, Prawosławne Seminarium Duchowne, Warszawa, fot. P. Kłosek

20. Adam Stalony-Dobrzański, *St Aleutina and St Hidita*, 1972–1977, the Orthodox Seminary in Warsaw, photo by P. Kłosek

where two stained-glass windows depicting St Nicholas of Japan and St Sergius of Radonezh were installed next to each other.<sup>107</sup> In each door leaf two stained-glass windows were set with images of St Galina, and below her St Aleutina and St Hidita<sup>108</sup> (right leaf, **fig. 20**), and St Job of Pochayiv and Cyril and Methodius<sup>109</sup> (left leaf). In

<sup>107</sup> *Inscription by the figure of St Nicholas of Japan*, transl. from OCS.: “Not everyone who says to me, ‘Lord, Lord’, will enter the kingdom of heaven, but only the one who does the will of my Father who is in heaven” (Matt 7:21); *inscription by the Figure of St Segius of Radonezh*, transl. from OCS.: “Blessed are the pure in heart, for they will see God” (Matt 5:8).

<sup>108</sup> *Inscription by the figure of St Galina*, transl. from OCS.: “I am sending you out like sheep among wolves” (Matt 10:16); *inscription by the Figure of St Aleutina and St Hidita*, transl. from OCS.: “So don’t be afraid; you are worth more than many sparrows” (Matt 10:31).

<sup>109</sup> *Inscription by the figure of St Job of Pochayiv*, transl. from OCS.: “Blessed are you when people insult you, persecute you and falsely say all kinds of evil against you because of me. Rejoice and be glad. You are the salt of the earth” (Matt 5:11.13); *inscription by the figure of St Cyril and Methodius* “WHOEVER DOES NOT GATHER WITH ME SCATTERS” (Luke 11:23), “FOR WHERE TWO OR THREE GATHER IN MY NAME, THERE



21. Adam Stalony-Dobrzański, Projekt witraża *Św. Teodozy i św. Antoni Pieczerskich* do domu metropolity Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego w Warszawie, 1972–1977, akwarela i tusz na kartonie, archiwum A. Stalony-Dobrzańskiego, fot. P. Kłosek

21. Adam Stalony-Dobrzański, design of the stained-glass *St Theodosius and St Anthony of Kiev* for the House of the Metropolitan of the Polish Autocephalous Orthodox Church in Warsaw, 1972–1977, water color and ink on cardboard, Stalony-Dobrzański’s archive, photo by P. Kłosek

lowano je w trzech oknach nawy kaplicy. W oknie przy ikonostasie umieszczono witraże ukazujące Archanioła Selafta (Sealtia), św. św. Teodozego i Antoniego Pieczerskich [**il. 21**] oraz Archanioła Jehudriela (Jechudieła)<sup>111</sup>. W środkowym oknie pomieszczono witraże z wizerunkami św. Anastazji, św. Julii Olszewskiej oraz Joachima i Anny<sup>112</sup>, w oknie po prawej stronie drzwi przedstawieni są: św. Atanazy Brzeski, św. Jan Ruski i św. Eufrozyna Połocka<sup>113</sup>. W muzeum przecho-

<sup>111</sup> Inskrypcja przy postaci Archanioła Selafta, tłum. z scs.: „Wyznawajcie Pana, bo jest dobry, albowiem na wieki jego miłosierdzie” (Ps 118, 1); inskrypcja przy postaciach św. św. Teodora i Antoniego Pieczerskich, tłum. z scs.: „Miłujcie waszych nieprzyjaciół i módlcie się za tych, którzy was prześladowają” (Mt 5, 44); inskrypcje przy postaci Archanioła Jehudriela: „+NIE NAM + PANIE + NIE NAM ALE IMIENIOWI TWOJEMU DAJ CHWAŁĘ” (Ps 115, 1); tłum. z scs.: „Skieruj moje stopy do słów Twoich”.

<sup>112</sup> Tłum. z scs.: „Nie ustaniemy. U Boga wszelkie słowo”.

<sup>113</sup> Inskrypcja przy postaci św. Atanazego Brzeskiego: „PRZEZ MAŁY CZAS JEST ŚRÓD WAS ŚWIATŁOŚĆ + CHODZCIEŻ ABY WAS CIEMNOŚCI NIE OGARNEŁY”; inskrypcja przy postaci św. Jana Ruskiego, tłum. z scs.: „Chwała Tobie Chryste, Boże



wywane są również trzy kartony do witraży Stalony-Dobrzańskiego dla cerkwi pw. Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Gródku (1953–1955) oraz pięć kartonów do witraży kościoła pw. św. Apostołów Piotra i Pawła w Zawierciu (1950–1964)<sup>114</sup>.

W roku 2013<sup>115</sup> cztery pojedyncze kwatery z domu metropolity zostały przekazane do Muzeum Warszawskiej Metropolii Prawosławnej przy ul. św. Cyryla i Metodego 4<sup>116</sup>. Witraże te ukazują: Bazylego Wielkiego, Serafina z Sarowa, Grzegorza Teologa oraz Kyriotites<sup>117</sup>.

## Muzeum Warszawskiej Metropolii Prawosławnej

Metropolita Bazyli (Doroszkiewicz) od podjęcia w 1972 roku funkcji metropolity warszawskiego oraz całej Polski dążył do utworzenia Muzeum Warszawskiej Metropolii Prawosławnej<sup>118</sup>, którego siedzibą miał zostać obecny budynek parafii katedralnej pw. św. Marii Magdaleny. Wykonanie projektu i adaptacji pomieszczenia dla nowej instytucji zlecił wówczas Stalony-Dobrzańskiemu oraz Aleksandrowi Grygorowiczowi<sup>119</sup>. Ponieważ „od samego początku Muzeum borykało się w trudnościach lokalowymi, pomieszczenia przeznaczone na sale ekspozycyjne zostały zaadaptowane na potrzeby rozwijającej się parafii św. Marii Magdaleny, co uniemożliwiło funkcjonowanie Muzeum”<sup>120</sup>, ostatecznie projekty Stalony-Dobrzańskiego nie zostały wówczas zrealizowane, jednak na podstawie materiałów archiwalnych można dziś odtworzyć wizję artysty.

W piśmie do Michała Pieczonki z 6 grudnia 1982 roku artysta przekazał wytyczne dotyczące wyglądu

nasz, który dzień oświecasz światłem, a noc zorzami ognia”; inskrypcja przy postaci św. Eufrozyny Połockiej, tłum. z scs.: „Byłem przybyszem i przyjęliście mnie” (Mt 25, 35).

<sup>114</sup> Jest to karton do witraża z północnego ramienia transeptu, ukazujący sceny z życia Matki Boskiej, oraz dwa kartony do witraży z nawy, przedstawiające *Sobór Siedemdziesięciu Apostołów*. Obok nich wyeksponowanych jest pięć kartonów przedstawiających apostołów: Filipa, Mateusza, Tomasza, Jana i Andrzeja.

<sup>115</sup> Informacja przekazana przez ks. Łukasza Koledę (18 V 2015).

<sup>116</sup> *Muzeum. Centrum Kultury Prawosławnej im. świętych Cyryla i Metodego w Warszawie*, <http://ckp.warszawa.pl/muzeum/> [dostęp: 17 V 2015].

<sup>117</sup> Inskrypcja przy postaci Bazylego Wielkiego, tłum. z scs.: „Żniwo wprawdzie wielkie, ale robotników mało. Proście Pana żniwa, żeby wyprawił robotników na swoje żniwo” (Mt 9, 37–38); inskrypcja przy postaci św. Serafina z Sarowa, tłum. z scs.: „Raczej szukajcie Królestwa Bożego i prawdy jego” (Mt 6, 33), „Gromadźcie sobie skarby w niebie” (Mt 6, 20); inskrypcja przy postaci Grzegorza Teologa, tłum. z scs.: „Lękajcie się raczej tego, który może i duszę, i ciało zgubić” (Mt 10, 28); inskrypcja przy postaci Kyriotites, tłum. z scs.: „Światłość w ciemności świeci i ciemność jej nie ogarnęła” (J 1, 5).

<sup>118</sup> *Muzeum. Centrum Kultury...*, jak przyp. 116.

<sup>119</sup> AAS-D, Pismo metropolity Bazylego..., jak przyp. 77.

<sup>120</sup> *Muzeum. Centrum Kultury...*, jak przyp. 116.

2011, nine single panes were donated to the Museum of Icons<sup>110</sup> at 5 Lelechowska Street (Department of Warsaw Orthodox Metropolis Museum), where they were set in the three windows of the chapel nave. In the window by the iconostasis stained-glass windows depicting Archangel Selaphiel (Sealtiel), Saints Theodosius and Anthony of Kiev [fig. 21] and Archangel Jehudiel<sup>111</sup> were placed. The middle window was decorated with stained-glass panes presenting St Anastasia, St Julia Olszewska and Joachim and Anne,<sup>112</sup> the window on the right side of the door shows St Athanasius of Brest-Litovsk, St John the Russian and Euphrosyne of Polotsk.<sup>113</sup> The museum also stores three cardboard paintings for Stalony-Dobrzański's stained glass designed for the Orthodox church of the Nativity of the Blessed Virgin Mary in Gródek (1953–1955) and five cardboard paintings for the stained-glass windows for the church of St Peter and St Paul in Zawiercie (1950–1964).<sup>114</sup>

In 2013,<sup>115</sup> four single panes from the house of the Metropolitan were moved to the Museum of the Orthodox Metropolis of Warsaw at 4 Św. Cyryla i Metodego Street.<sup>116</sup> These stained-glass windows present: Basil the Great, Seraphim of Sarov, Gregory the Theologian and Kyriotetes.<sup>117</sup>

AM I WITH THEM.” (Matt 18:20).

<sup>110</sup> <https://www.facebook.com/muzeumikonwarszawa> [accessed: 17 May 2015]. The museum houses the Orthodox Pastoral Point of the Martyr Archimandrite Grigol Peradze, and the main hall plays the role of St Grigol Peradze's chapel; *Orthodox parish of the Martyr Archimandrite St Grigol Peradze*, <http://www.liturgia.cerkiew.pl/> [accessed: 29 May 2015].

<sup>111</sup> Inscription by the figure of Archangel Selaphiel, transl. from OCS.: “Give thanks to the LORD, for he is good; his love endures forever” (Ps(s) 118:1); inscription by the figures of St Theodosius and St Anthony of Kiev, transl. from OCS.: “But I tell you, love your enemies and pray for those who persecute you” (Matt 5:44); inscription by the figure of Archangel Jehudiel: “+NOT TO US + LORD + NOT TO US BUT TO YOUR NAME BE THE GLORY” (Ps(s) 115:1), transl. from OCS.: “Point my feet to Your words”.

<sup>112</sup> Transl. from OCS.: “We will not stop. God has all the words”.

<sup>113</sup> *Inscription by the figure of St Athanasius of Brest-Litovsk: “FOR A SHORT PERIOD OF TIME IS WITH US THE LIGHT + LET’S GO SO THAT YOU WILL NOT BE ENSHROUDED BY DARKNESS”*; inscription by the figure of St John the Russian transl. from OCS.: “Glory be to Thee o Christ, our God, that illuminate the day with light and the night with dawns of fire”; *inscription by the figure of St Euphrosyne of Polotsk*, transl. from OCS.: “I was a stranger and you invited me in” (Matt 25:35).

<sup>114</sup> This is the cardboard painting for the stained-glass window from the northern arm of the transept, showing scenes from the life of the Virgin Mary, and two cardboard paintings for the stained-glass windows of the nave, representing the *Council of the Seventy Apostles*. Next to them there are displayed five cardboard paintings depicting the Apostles: Philip, Matthew, Thomas, John and Andrew.

<sup>115</sup> The information given by Fr. Łukasz Koleda (18 May 2015).

<sup>116</sup> *Muzeum. Centrum Kultury Prawosławnej im. świętych Cyryla i Metodego w Warszawie*, <http://ckp.warszawa.pl/muzeum/> [accessed: 17 May 2015].

<sup>117</sup> *Inscription by the figure of Basil the Great*, transl. from OCS.: “The harvest is plentiful but the workers are few. Ask the Lord of the harvest, therefore, to send out workers into His harvest”

## Museum Of Warsaw Orthodox Metropolis

Metropolitan Bazyli (Doroszkiewicz), since becoming the Metropolitan of Warsaw and Poland in 1972, had sought to create the Museum Of Warsaw Orthodox Metropolis,<sup>118</sup> whose seat was to be the current building of the cathedral parish of St Mary Magdalene. Stalony-Dobrzański and Aleksander Grygorowicz<sup>119</sup> were commissioned to produce a project adapting the building to the needs of the new institution. Because “from the very beginning the Museum had difficulties finding accommodation, premises intended for exhibition rooms were adapted to the needs of the growing parish of St Mary Magdalene, which prevented the Museum,<sup>120</sup> from operating”. Finally, the projects of Stalony-Dobrzański were not realised at that point. However, the vision of the artist may be recreated on the basis of the archives.

In a letter to Michał Pieczonko from 6 December 1982 the artist described his directions for the stained-glass windows to be set in the museum and included seven small designs drawn with a pencil, coloured pencils and water colours, showing the general compositional and colour concept.

*If the small gold and green glass squares of new windows of the Metropolitan Museum can be removed and framed... exchanged... I propose the following: a/ from the green windows take out, as shown in the attached drawings, 24 side glass squares so that the remaining 36 squares create the sign of the cross. b/ for the yellow windows do the same. c/ swap the squares that have been removed, i.e. put the green squares where the yellow ones used to be, and the yellow ones in the place of the green ones. In this way, we will create YELLOW crosses in green windows and GREEN crosses in yellow windows. Then, I suggest to take these indelible paints which my Janek brought for the colleague Michał Pieczonko to paint the initials + MM + on the door leading to the council... and paint various crosses and stars<sup>121</sup> [fig. 22].*

\*

Finally, we need to mention that the only stained-glass window which was commissioned from Stalony-

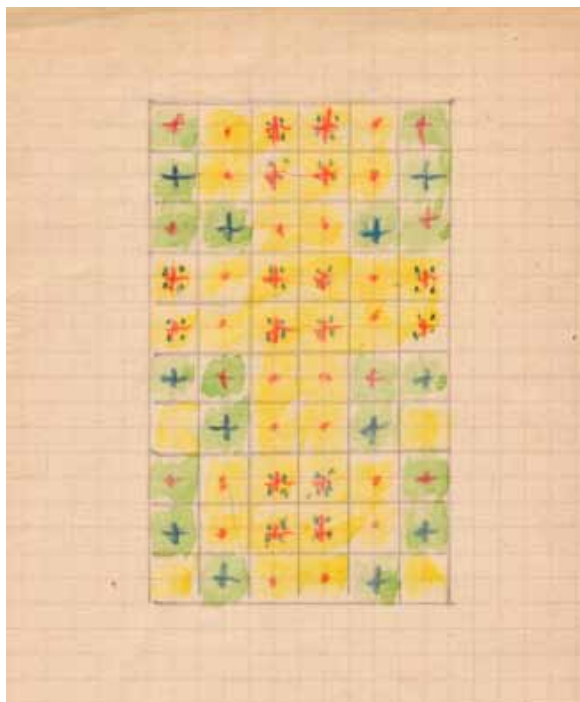
(Matt 9:37–38); inscription by the figure of St Seraphim of Sarov, transl. from OCS.: “But seek first his kingdom and his righteousness” (Matt 6:33), “But store up for yourselves treasures in heaven” (Matt 6:20); inscription by the figure of Gregory the Theologian, transl. from OCS.: “Rather, be afraid of the One who can destroy both soul and body in hell” (Matt 10:28) inscription by the figure of Kyriotetes, transl. from OCS.: “The light shines in the darkness, and the darkness has not overcome it” (John 1:5).

<sup>118</sup> Muzeum. Centrum Kultury..., as in fn. 116.

<sup>119</sup> AAS-D, Letter of Metropolitan Bazyli..., as in fn. 77.

<sup>120</sup> Muzeum. Centrum Kultury..., as in fn. 116.

<sup>121</sup> AMP, Letter of Stalony-Dobrzański..., as in fn. 72.



22. Adam Stalony-Dobrzański, Projekt witraża dla Muzeum Warszawskiej Metropolii Prawosławnej, 1982, kredka, ołówek, akwarela na kartce, archiwum M. Pieczonki, fot. A. Siemieniec

22. Adam Stalony-Dobrzański, design of the stained glass for the Museum of Warsaw Orthodox Metropolis, 1982, colored pencils, pencils, water colors on paper, M. Pieczonko's archive, photo by A. Siemieniec

witraży do okien muzeum oraz załączył siedem małych projektów narysowanych ołówkiem, kredkami i akwarelą, ukazujących ogólną koncepcję kompozycyjno-kolorystyczną.

*Jeżeli drobne złote i zielone szkła-kwadraty nowych okien muzeum Metropolii dadzą się wyjmować i oprawiać... wymieniać... proponuję: – a/ – z okien »zielonych« wyjąć, jak ukazane na załączonych rysunkach pokolorowanych, – 24 szybki po bokach, tak aby pozostałe w środku okna 36 szybki zarysowały krzyż.. b/ – z okien zaś »żółtych« też, tak samo... i c/ szybki wyjęte wzajem wymienić, to znaczy wstawić wyjęte zielone do okien żółtych, zaś wyjęte żółte szybki wstawić do zielonych... Otrzymamy w oknach zielonych KRZYŻE żółte, zaś w żółtych KRZYŻE zielone... Następnie, tymi farbami niezmywalnymi, które Janek mój przywiózł dla kol. Michała Pieczonko do inicjałów +MM+ w drzwiach wejścia do soboru... proponuję rozmaite krzyżyki i gwiazdki, tymi kolorami<sup>121</sup> [il. 22].*

\*

Wspomnijmy na zakończenie, że w Warszawie znajduje się również jedyna realizacja witrażowa, któ-

<sup>121</sup> AMP, Pismo A. Stalony-Dobrzańskiego..., jak przyp. 72.

ra Stalony-Dobrzański wykonał na zlecenie kościoła protestanckiego. Są to dwa przeszklenia w kościele ewangelicko-augsburskim pw. Świętej Trójcy, wykonane w 1961 roku w pracowni Romana Ryniewicza, ukazujące sceny *Narodzenia Pańskiego* oraz *Chrzty Chrystusa*.

„Stalony-Dobrzański nie był propagatorem idei ekumenizmu, on był ekumenistą samym w sobie” – zauważa Michał Klinger. Rzeczywistość tych słów obrazuje sakralna sztuka artysty, dla którego „kluczem” do otwarcia wewnątrz świątyń chrześcijańskich – prawosławnych, katolickich, protestanckiej – było bezpośrednie zaczerpnięcie w ikonografii z treści Pisma Świętego oraz ikony, która jest „przepisywanym słowem Bożym”. To czerpanie ze wspólnego dla chrześcijan źródła uczyniło twórczość artysty zrozumiałą i czytelną dla wiernych – ponad podziałami wyznaniowymi.

Ikonografia bizantyńsko-ruska najbardziej widoczna jest w realizacjach witraży świątyń prawosławnych. Witraże *Deesis*, *Wskreszenie Łazarza* czy też *Matka Boska Znak* w cerkwi pw. św. Jana Klimaka na Woli stanowią przykład bezpośredniego nawiązania do ikonograficznego kanonu ikony. W realizacjach dla kościołów katolickich<sup>122</sup> i protestanckiego kanon ten jest skorygowany przez połączenie motywów z ikonografii wschodniej i zachodniej. W kolorystyce witraży artysta z jednej strony stara się zachować symboliczne barwy szat przypisane Chrystusowi oraz Matce Boskiej, z drugiej zaś jest jednak bardzo odważny w zestawieniach kolorów szkła, stosując niekiedy nierzeczywiste barwy twarzy czy nimbów. Zdaniem Michała Klingera Stalony-Dobrzański

*był bardzo świadomym i aktywnym przedstawicielem Cerkwi prawosławnej, a należąc do grona młodej elity krakowskich malarzy, domagał się równocześnie uznania prawosławnego wkładu w kulturę polską. Można powiedzieć, że należał do tego renesansu prawosławia w Polsce, które w jakimś sensie było zagrożone – nieautentycznością, nieautochtonicznością. Dlatego tak łatwo było mu się spotkać z Jerzym Nowosielskim, czy ks. Jerzym Klingerem – razem tworzyli grupę o określonym światopoglądzie, znajdując pewien odzew wśród duchowieństwa, przede wszystkim u metropolity Bazylego Doroszkiewicza. To było tło, podglebie, natomiast później, już podczas licznych prac ikonograficznych, Stalony stworzył po prostu renesans ikonografii bizantyńskiej w polskiej cerkwi, na długo, zanim on się objawił w Rosji czy w Grecji... Niezwykle barwna postać, która spowodowała w polskim Kościele prawosławnym olbrzymi ferment.*

<sup>122</sup> Realizacje zespołów przeszkleń artysty w kościołach katolickich znajdują się m.in. w Trzebowniku, Stalowej Woli, Nysie, Annopolu, Zawierciu.

Dobrzański by the Protestant Church is located in Warsaw. These are two glazings in the Holy Trinity Evangelical Church of the Augsburg Confession, which were manufactured in 1961 in Roman Ryniewicz's workshop, showing the scene of the Nativity and Baptism of Christ.

“Stalony-Dobrzański was not a proponent of the idea of ecumenism, he had authentic ecumenist beliefs and attitude” – notices Michał Klinger. It is reflected in the sacral art of the artist, who believed that Orthodox, Catholic and Protestant churches may be “opened” in the same way, i.e. by basing the iconography on the content of the Holy Scriptures and icon, which is the “written word of God”. The use of a common source for all Christians made the artist's work intelligible and understandable for followers of different religions.

The Byzantine-Ruthenian iconography is most prominent in the Orthodox stained-glass windows. Stained-glass windows such as *Deesis*, *Resurrection of Lazarus*, or *Our Lady of Sign* in the Orthodox Church of St John Climacus in Wola refer directly to the iconographic canon of the icon. In projects for Catholic churches<sup>122</sup> and the Protestant church this canon is corrected by combining motives of eastern and western iconography. In the colours of stained glass, the artist, on the one hand, tries to maintain the symbolic colour of the vestments of Christ and the Mother of God. On the other hand, however, he is very brave in juxtaposing different colours of glass pieces, which sometimes results in unrealistic colors of faces with halos. According to Michał Klinger, Stalony-Dobrzański

*was a very conscious and active representative of the Orthodox Church. Belonging to the young elite of Cracow painters, he demanded at the same time recognition of the Orthodox contribution to Polish culture. It may be said that he belonged to the Orthodox Renaissance in Poland, which in some sense was threatened with inauthenticity and the lack of local character. Therefore, it was easy for him to meet with Jerzy Nowosielski, or Fr. Jerzy Klinger – they formed a group with the same point of view. Their ideas were respected and admired among the clergy, especially by Metropolitan Bazyle Doroszkiewicz. This was the background and with later numerous iconographic works, Stalony created the Renaissance of Byzantine iconography in the Polish Orthodox Church, long before it revealed itself in Russia or in Greece. Stalony was an extremely colorful figure and caused a huge ferment in the Polish Orthodox Church.*

<sup>122</sup> Stained-glass windows designed by the artist may be found in Catholic churches in, e.g. Trzebowniko, Stalowa Wola, Nysa, Annopol, Zawiercie.



## Abstract

Adam Stalony-Dobrzański (1904–1985), a graduate and lecturer of the Academy of Fine Arts in Cracow was one of the leading creators of contemporary Orthodox art in Poland. Creating comprehensive concepts of interior designs of Polish churches, the artist introduced, inter alia, stained-glass windows into their space. Many of these windows were designed for churches and buildings belonging to the Orthodox Church in Warsaw. They are described in this article, with special attention being paid to their history and iconography. The oldest stained glass window is *Deesis*, created in 1956 for the lower chapel of the Orthodox Church of St John Climacus in Wola. It was only in the late 1970s and beginning of the 1980s that glazing for the upper chapel according to Stalony-Dobrzański's designs was manufactured. In 1968 Stalony-Dobrzański was invited to participate in a competition for the renovation project of the Metropolitan Council of the Holy Equal to Apostles of Mary Magdalene in Warsaw. However, his project, elaborated in co-operation with Jerzy Nowosielski, Boris Oleszko and Sotyris Pantopulos, was not realised. Currently, in the church there is only one stained glass window designed by Stalony-Dobrzański, i.e. *Mary Magdalene meets the Resurrected Christ* (1976). In the 1970s Stalony-Dobrzański designed stained-glass windows for the House of the Metropolitan of the Polish Autocephalous Orthodox Church (the collection is currently scattered), and in the next decade – also for the Museum Of Warsaw Orthodox Metropolis (projects were not realised).

**Keywords:** Adam Stalony-Dobrzański, Warsaw, Poland, sacred art, stained glass, Orthodox church, Orthodoxy

Translated by Ewelina Kwiatek

## Streszczenie

Adam Stalony-Dobrzański (1904–1985), absolwent i wykładowca ASP w Krakowie, był jednym z czołowych twórców współczesnej sztuki cerkiewnej w Polsce. Tworząc kompleksowe koncepcje wystrójów wnętrz sakralnych, artysta wprowadzał w ich przestrzeń m.in. witraże. Liczne z nich zostały zaprojektowane do warszawskich świątyń i budowli należących do Kościoła prawosławnego. Prace te zostały omówione w niniejszym artykule, przy czym szczególną uwagę poświęcono ich dziejom i ikonografii. Najstarszą jest witraż *Deesis*, zrealizowany w roku 1956 do dolnej kaplicy cerkwi pw. św. Jana Klimaka na Woli; dopiero na przełomie lat 70. i 80. wykonano według projektów Stalony-Dobrzańskiego zespół przeszkleń do cerkwi górnej tejże świątyni. W roku 1968 Stalony-Dobrzański został zaproszony do udziału w konkursie na projekt renowacji soboru metropolitalnego Świętej Równej Apostołów Marii Magdaleny w Warszawie, jednak jego projekt, opracowany z Jerzym Nowosielskim, Borysem Oleszką oraz Sotyrisem Pantopulosem, nie doczekał się realizacji; w świątyni znajduje się obecnie tylko jeden witraż wykonany wedle jego pomysłu – *Maria Magdalena spotyka Zmartwychwstałego Chrystusa* (1976). W latach 70. Stalony-Dobrzański opracował również koncepcję witraży do domu metropolity Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego (zespół obecnie rozproszony), a w kolejnej dekadzie – również do Muzeum Warszawskiej Metropolii Prawosławnej (projekty niezrealizowane).

**Słowa kluczowe:** Adam Stalony-Dobrzański, Warszawa, sztuka sakralna, witraż, cerkiew, prawosławie

Anna Siemieniec  
Uniwersytet Warszawski  
Wydział „Artes Liberales”  
ul. Nowy Świat 69, 00-046 Warszawa  
tel. +48 22 828 02 84  
anna.siemieniec1@gmail.com

## Rzeszów miasto o dużym potencjale innowacyjnym

*Artykuł sponsorowany przez Urząd Miasta Rzeszowa*

Rzeszów jest największym ośrodkiem ekonomicznym, naukowo-dydaktycznym, kulturalnym i administracyjnym południowo-wschodniej Polski. Pełni funkcję centrum przemysłu lotniczego, informatycznego, chemicznego, handlowego, budowlanego i usługowego. Jest dynamicznie rozwijającym się miastem przedsiębiorczych ludzi.

Rzeszów to jedno z największych miast akademickich w Polsce. Na sześciu uczelniach kształci się tu blisko 60 tys. studentów na ponad 60 kierunkach. Rzeszowskie uczelnie zapewniają wysoko wykwalifi-

kowaną kadrę naukową i nowoczesną bazę edukacyjną oraz kierunki kształcenia dostosowane do rozwijających się gałęzi przemysłu i potrzeb rynku pracy. Potencjał intelektualny mieszkańców, silne powiązania z przemysłem lotniczym i informatycznym oraz tradycje związane z Centralnym Okręgiem Przemysłowym sprawiają, że w Rzeszowie dynamicznie rozwijają się wysokie technologie. Miasto stanowi doskonałe zaplecze dla rozwoju przemysłu kosmicznego, który jest jednym z głównych czynników rozwoju innowacyjnej gospodarki.



*Okragła kładka dla pieszych, fot. T. Poźniak*



Most im. Tadeusza Mazowieckiego, fot. T. Poźniak

Prężny rozwój miasta potwierdzają wysokie lokaty Rzeszowa zarówno w krajowych, jak i w międzynarodowych rankingach i konkursach. W raporcie Fundacji Schumana EUROPOLIS Rzeszów zajęły drugie miejsce w gronie miast, które najlepiej wykorzystują swój potencjał innowacyjny, i został nazwany „stolicą nowych technologii”, jedynym miastem w Polsce, które związało swoją przyszłość z nowymi technologiami i konsekwentnie tę strategię realizuje. W rankingu Smart City, wyłaniającym najinteligentniejsze miasta w Europie, opracowanym przez Politechnikę Wiedeńską, Politechnikę w Delft i Uniwersytet w Ljublanie, w którym porównano 70 europejskich miast średniej wielkości, Rzeszów zajęły najwyższe miejsce wśród miast polskich. Według raportu o metropoliach, opracowanego przez PwC, Miasto Rzeszów może poszczycić się najwyższym w Polsce wzrostem PKB w okresie ostatnich 10 lat. Wynik 58% w porównaniu do średniej krajowej 34% jest naprawdę imponujący.

Sukces miasta w zakresie kreowania przestrzeni społecznej to wynik podejmowanych działań, które są zawsze odpowiedzią na aktualne, ale także przyszłe potrzeby nowoczesnego społeczeństwa. Wdrażane przedsięwzięcia obejmują całościowe podejście do problemów miasta, w tym w szczególności związanych z edukacją, rynkiem pracy, poziomem życia, środowiskiem, logistyką czy energią. Ich celem

jest również inspirowanie lokalnej społeczności i włączanie do procesu tworzenia przestrzeni miejskiej. Mieszkańcy poprzez możliwość zgłaszania propozycji swoich projektów, zarówno infrastrukturalnych, jak i związanych z szeroko pojętą kulturą, w ramach budżetu obywatelskiego, czy poprzez miejską platformę konsultacyjną [www.dobrepomysly.erzszow.pl](http://www.dobrepomysly.erzszow.pl) stają się swoistymi menedżerami miejsca, którzy kreują klimat miasta, odpowiadający potrzebom aktywnego i przedsiębiorczego społeczeństwa. Innowacyjne miasta są to bowiem miejsca zamieszkałe przez zaangażowanych obywateli, którzy aktywnie uczestniczą w tworzeniu przestrzeni miejskiej oraz kształtowaniu miejskiej polityki, infrastruktury, kultury, edukacji i wielu innych dziedzin. Śmiało można powiedzieć, że Rzeszów przyciąga talenty i może pochwalić się obywatelami, którzy inicjują i wdrażają wiele innowacyjnych przedsięwzięć, tak aby ich miasto wyróżniało się jeszcze bardziej niż obecnie.

Przedsięwzięciem realizowanym już od ponad dekady jest współpraca Rzeszowa na rzecz rozwoju miasta i regionu z innowacyjnymi klastrami, jak np. z porównywaną do „Doliny Krzemowej” „Doliną Lotniczą” - Stowarzyszeniem Przedsiębiorców Przemysłu Lotniczego, Informatyką Podkarpacką, Klastrem Przetwórstwa Tworzyw Sztucznych „Poligen”, Klastrem Jakości Życia „Kraina Podkarpacie”, Podkarpackim Klastrem Energii Odnawialnej. Nie bez przyczyny



Rzeszów nazywany jest pionierem w zakresie rozwoju idei klasteringu i inteligentnych specjalizacji. Ponadto miasto realizuje projekty sprzyjające lokalizacji nowych inwestycji. Rzeszów posiada bardzo dobrą dostępność komunikacyjną dzięki autostradzie A4 i drodze ekspresowej S19. Rozwinięta infrastruktura transportowa umożliwia sprawne poruszanie się po mieście oraz dogodną komunikację z innymi dużymi ośrodkami w kraju i za granicą. Międzynarodowy Port Lotniczy

Rzeszów-Jasionka zapewnia bezpośrednie połączenia lotnicze z wieloma miastami europejskimi.

Rzeszów to miasto o dużym potencjale innowacyjnym i doskonale przygotowanej przestrzeni społecznej, odpowiadającej potrzebom nowoczesnego oraz przedsiębiorczego społeczeństwa, poszukującego równowagi pomiędzy pracą a życiem.



*Fontanna multimedialna*, fot. T. Poźniak



# SACRUM ET DECORUM MATERIAŁY I STUDIA Z HISTORII SZTUKI SAKRALNEJ

## ZASADY PUBLIKOWANIA

1. Rocznik „SACRUM ET DECORUM. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej” to czasopismo, którego wersję pierwotną stanowią tomy wydawane w formie tradycyjnego nośnika informacji – druku na papierze, ujętego w formę kodeksu.
2. Do druku przyjmowane są dotychczas niepublikowane artykuły o objętości do 20 stron maszynopisu, w wyjątkowych przypadkach – po wcześniejszym uzgodnieniu z zespołem redakcyjnym – dopuszczalne jest zwiększenie objętości tekstu.
3. Oprócz artykułów Redakcja zamieszcza recenzje merytoryczne oraz informacje o książkach bądź wydarzeniach artystycznych (m.in. wystawy, konferencje) o objętości do 5 stron maszynopisu.
4. Do tekstu prosimy dołączyć: krótką informację o autorze, zawierającą jego imię, nazwisko, tytuł i stopień naukowy, miejsce pracy.
5. Wymogi techniczne:
  - a) teksty prosimy przysyłać w jednym egzemplarzu (wydruk komputerowy oraz w wersji elektronicznej);
  - b) teksty artykułów winny zawierać streszczenie (ok. 0,5 strony) i pięć lub sześć słów kluczowych;
  - c) forma zapisu odnośników została podana na stronie internetowej [www.sacrumetdecorum.pl](http://www.sacrumetdecorum.pl);
  - d) strona znormalizowanego maszynopisu zawiera 30 wersów tekstu z ok. 60 znakami w wersie (ok. 1800 znaków na stronie).
6. Redakcja zastrzega sobie możliwość wprowadzania zmian bądź skrótów w tekstach artykułów, po uzgodnieniu z autorami.
7. Materiałów niezamówionych Redakcja nie zwraca.
8. Zasady przyjmowania, oceny i proces recenzji tekstów jest zgodny z wytycznymi MNiSW i szcze-

# 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](http://www.sacrumetdecorum.pl).
  - d) One page of standardised typescript should consist of 30 lines of text with approximately 60 characters per line, and therefore an approximate total of 1800 characters per page.
6. The editors reserve the right to modify the text of articles, following permission given by the authors.
7. The editors do not return texts that are un-commissioned.
8. The rules for 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](http://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".

**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

gółowo opisany na stronie internetowej [www.sacrumetdecorum.pl](http://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.

**Wszelką korespondencję proszę kierować na adres:**

Redakcja „Sacrum et Decorum”  
Uniwersytet Rzeszowski  
Centrum Dokumentacji  
Współczesnej Sztuki Sakralnej  
35-002 Rzeszów, pl. Ofiar Getta 4–5/35  
tel. +48 661 928 362, +48 17 872 20 98

## ZAMÓWIENIE ROCZNIKA „SACRUM ET DECORUM”

Uprzejmie informujemy, że zamówienia na zakup rocznika „Sacrum et Decorum” przyjmuje Dział Kolportażu Wydawnictwa Uniwersytetu Rzeszowskiego, 35-959 Rzeszów, ul. prof. S. Pigonia 6, tel. 17 872 13 69. Przyjmujemy także zamówienia wysyłane listem, faksem: 17 872 14 26, pocztą elektroniczną na adres: [wydaw@ur.edu.pl](mailto:wydaw@ur.edu.pl), oraz za pośrednictwem strony internetowej: <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](mailto:wydaw@ur.edu.pl)) Or our sales representative:

M. Woliński, Lexicon Bookstore  
Ul. M. Sengera „Cichego” 24/2A  
tel./fax + 48 22 648 41 23  
02-790 Warszawa, Poland,  
e-mail: [lexicon@lexicon.net.pl](mailto:lexicon@lexicon.net.pl)

Redakcja Rocznika „Sacrum et Decorum” pragnie wyrazić wdzięczność wszystkim, którzy przyczynili się do jego wydania. Nasze podziękowania w szczególności kierujemy do:

Pana **Tadeusza Ferencę**, Prezydenta Miasta Rzeszowa

oraz wszystkich Współpracowników zaangażowanych bezpośrednio w przygotowanie dziewiątego numeru.



