

# 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 VIII

2015



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

**Recenzenci / Reviewers**

Agata Jakubowska, Marcin Lachowski, Krzysztof Stefański

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

Grażyna Ryba

**Sekretarz Redakcji / Editorial Secretary**

Tomasz Szybisty

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

Ian Upchurch

**Opracowanie graficzne / Graphic Design**

Piotr Bigaj, Krzysztof Marciniak, Anna Piera, Aleksander Rusin, Tomasz Szybisty

**Na okładce / On the cover**

Stanisław Kulon, *Opiekunka*, 1964, drewno polichromowane, fot. Andrzej Ring/Biuro Promocji Sztuk  
Stanisław Kulon, *The Carer*, 1964, wooden polychromed sculpture, photo by Andrzej Ring/Biuro Promocji Sztuk

**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, 2015

**Wydawca / Published by:**

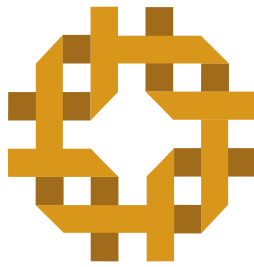
Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego / The University of Rzeszów  
35-959 Rzeszów, ul. prof. S. Pigonia 6, tel./fax +48 17 872 14 26

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

**Cyprian Janusz Moryc**

*Wątki narodowe i mesjanistyczne w ikonografii św. Jana z Dukli  
na przykładzie cyklu hagiograficznego Tadeusza Sulimy Popiela w Dukli*

*National and messianic themes in the iconography of St John of Dukla.  
A case study of the hagiographic cycle by Tadeusz Sulima Popiel in Dukla*

8

**Marek Jodkowski**

*Kościół pw. św. Brunona w Giżycku – pierwsza świątynia upamiętniająca  
niemieckich bohaterów wojennych w Prusach Wschodnich*

*Saint Bruno's Church in Giżycko – the first church commemorating  
German World War I heroes in East Prussia*

35

**Renata Rogozińska**

*Tempus passionis według Stanisława Kulona  
Tempus passionis according to Stanisław Kulon*

50

**Krystyna Czerni**

*Postać św. Franciszka w sztuce i myśli Jerzego Nowosielskiego.  
Wystrój kościoła ojców Franciszkanów-Reformatów pw. Niepokalanego  
Poczęcia Najświętszej Marii Panny na Azorach w Krakowie (1977–1978)*

*The figure of St Francis in the art and thought of Jerzy Nowosielski.  
Interior of the Reformed Franciscan Church of the Immaculate Conception  
of Holy Virgin Mary in the neighborhood of Azory in Cracow (1977–1978)*

73

**Tadeusz Boruta**

*Ikonomia martyrologiczna i doświadczenie mistyczne  
w malarstwie krakowskim drugiej połowy XX wieku*

*Martyrological iconography and the mystic experience:  
Cracow painting of the second half of the 20<sup>th</sup> century*

**106**

**Leszek Makówka**

*Wątki mesjanistyczne i martyrologiczne w Bożych Grobach kościołów  
poznańskich w latach 1982–1985 jako przyczynek do dyskusji  
nad zjawiskiem aranżacji wielkotygodniowych*

*Messianic and martyrological themes of Christ's Tombs in Poznań churches  
in the years 1982–1985: a contribution to the research on Holy Week decorations*

**128**

## **MATERIAŁY / MATERIALS**

**Hubert Bilewicz**

*Malowidła ściennie Zofii Baudouin de Courtenay w kościołach Gdańska i Sopotu*

*Murals of Zofia Baudouin de Courtenay in churches of Gdańsk and Sopot*

**139**

## INTRODUCTION

While the ruins of Nimrud and Palmyra are turning to dust, and pneumatic hammers destroy priceless works of art of ancient cultures, it is impossible not to mention discussions going on over recent decades about the importance of the image in contemporary culture. These issues are recalled, among others, by David Freedberg in the preface to the Polish edition of his monumental work about the power of images. A native of southern Africa, the scholar wrote his text at a time when in the Middle East the madness of massive-scale destruction of the cultural heritage of humanity was only in its infancy, while the countries of Eastern Europe, liberated from the yoke of communist rule, were getting rid of the remaining symbols of the hated regime, which were most often unsightly and of no artistic value. However, currently it is difficult to compare the two phenomena and it would be an oversimplification to reduce them to a common denominator, which is the fear of the power of symbols and images, regardless of any political, religious or economic conditions.

In recent years in Poland, several publications have been devoted to the relationship between art and politics, among which the collection of essays by Piotr Piotrowski entitled *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji* is especially noteworthy. Obviously, those studies have failed to exhaust the subject, consisting of, among others, the phenomena which constitute an emanation of the national mythology, martyrdom and messianism. On the other hand, popular science essays tend to subject those issues to fashionable deconstruction, which is often superficial and methodologically misguided as it is difficult to deconstruct phenomena that are not fully recognized, by relying almost entirely on ideological stereotypes.

The relation of sacred and religious art to political and national motifs, including the martyrdom and messianic ones, defines the axis of the latest issue of "Sacrum et Decorum". In relation to the iconography of St John of Dukla, the issues are discussed by Rev. Cyprian Moryc, focussing on paintings which adorn the parish church in the home town of this saint.

Until recently, one of the largely overlooked areas in the twentieth-century history of Poland was the so-called Volyn massacre, i.e. the extermination of the Polish population living in the borderlands of the Second Polish Republic, conducted by Ukrainian nationalists during the last world war. Renata Rogozińska

## WPROWADZENIE

W czasie gdy w pył zamieniają się ruiny Nimrud i Palmiry, a pneumatyczne młoty niszczą bezcenne zabytki sztuki starożytnych kultur, nie sposób nie wspomnieć toczących się na przestrzeni ostatnich dziesięcioleci dyskusji na temat znaczenia obrazu w kulturze współczesnej. Kwestie te przywołuje między innymi David Freedberg we wstępie do polskiego wydania swej monumentalnej pracy o potędze wizerunków. Pochodzący z południowej Afryki uczyony pisał swój tekst, gdy na Bliskim Wschodzie obłęd niszczenia na masową skalę dziedzictwa kulturowego ludzkości znajdował się dopiero w fazie początkowej, a w wyzwolonych spod jarzma komunizmu krajach Europy Wschodniej pozbywano się ostatnich symboli znielowanego ustroju, najczęściej szpetnych i niemających większej wartości artystycznej. Obecnie trudno jednak porównywać oba zjawiska i zbyt dużym uproszczeniem byłoby sprowadzanie ich do wspólnego mianownika, jakim jest strach przed siłą symboli i potęgą wizerunków, niezależnie od wszelkich uwarunkowań politycznych, religijnych czy ekonomicznych.

W ostatnich latach w Polsce relacjom między sztuką a polityką poświęcono kilka publikacji, spośród których na uwagę zasługuje szczególnie zbiór esejów Piotra Piotrowskiego *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*. W opracowaniach tych nie udało się oczywiście wyczerpać tematu, na który składają się między innymi zjawiska stanowiące emanację narodowej mitologii, martyrologii i mesjanizmu. Z kolei popularnonaukowa eseistyka chętnie poddaje te zagadnienia modnej dekonstrukcji, która bywa często powierzchowna i metodologicznie nietrafiona, trudno bowiem dekonstruować fenomeny nie do końca rozpoznane, opierając się niemal wyłącznie na ideologicznych stereotypach.

Związek sztuki sakralnej i religijnej z wątkami politycznymi i narodowymi, w tym również martyrologicznymi czy mesjanistycznymi, wyznacza ós najnowszego numeru „Sacrum et Decorum”. W odniesieniu do ikonografii św. Jana z Dukli kwestie te omawia o. Cyprian Moryc, koncentrując się na malowidłach zdobiących kościół parafialny w rodzinnej miejscowości Duklana.

Do niedawna jedną z białych plam w historii Polski XX wieku stanowiła tak zwana rzeź wołyńska – eksterminacja ludności polskiej na kresach II Rzeczypospolitej, dokonana przez nacjonalistów ukraińskich podczas ostatniej wojny światowej. Rysunkom

Stanisława Kulona odnoszącym się do tych tragicznych wydarzeń poświęciła swój tekst Renata Rogozińska, wydobywając mało znany dotychczas wątek twórczości sędziwego rzeźbiarza.

Motywy mesjanistyczno-martyrologiczne i nawiązania do bieżącej sytuacji społeczno-politycznej niejednokrotnie można napotkać w dekoracji Grobów Pańskich, wznoszonych w polskich kościołach w okresie wielkanocnym już od wieku XVI. W czasie zaborów pojawiały się w tych aranżacjach między innymi symbole powstańcze, a w latach 1939–1945 – aluzje do realiów okupacji niemieckiej. W mniej dramatycznych okresach historii Polski przeważają odniesienia o charakterze bardziej uniwersalnym, jak choćby oranżowe uniformy umieszczone w tym roku w jednym z warszawskich kościołów, przypominające o męczennikach chrześcijańskich ginących na Bliskim Wschodzie. Symbolikę narodową wykorzystywaną w dekoracji Bożych Grobów w politycznie burzliwych latach 80. XX wieku przybliży – na przykładzie kościołów Poznania – artykuł ks. Leszka Makówki. Polityczne uwarunkowania sztuki w dobie ruchu kultury niezależnej przewijają się również w rozważaniach Tadeusza Boruty, który prezentując malarstwo krakowskie drugiej połowy XX wieku, podkreśla jednak przede wszystkim znaczenie doświadczenia mistycznego w twórczości artystów tego środowiska.

Przywołany na początku tekst Freedberga odnosi się między innymi do krwawych scen wojennych utrwalonych w fotografii i filmie, wspomniano w nim także o coraz doskonalszych sposobach manipulacji obrazem i rosnącej nieufności odbiorców wobec przekazu wizualnego. W takich okolicznościach trudno dziwić się, że wielu z nich ucieka przed zgiełkiem i okropnością napastliwych obrazów obecnych w przestrzeni profanum w sferę sacrum starych świątyń, gdzie dystans czasowy odbiera wizerunkom ich dosłowną realność, podkreślając element umowności zawarty w konwencjonalnych ujęciach właściwych epokom minionym. W aranżacjach tych (i nowszych) wewnątrz sakralnych często rezygnuje się z nadmiaru dekoracji, aby spokojna, jednolita barwa ścian, najczęściej czysta biel, sprzyjała modlitwie i kontemplacji. Ten nurtujący badaczy instynktowny ikonoklazm wynika zapewne po części z synkretyzmu kulturowego, który odbiera głębsze znaczenie wizerunkom i powoduje zanik myślenia symbolicznego w sekularyzujących się społeczeństwach. Zjawisko ma także swoje bardziej niepokojące oblicze związane z nieudolną, niestaranną konserwacją bądź celowym niszczeniem znajdujących się w kościele dzieł sztuki, o ile nie powstały one odpowiednio dawno, a więc nie chroni ich opieka prawna państwa. Taki los spotyka często malowidła ścienne, zwłaszcza że ich odnowienie łączy się z wysokimi kosztami, których

devotes her text to Stanisław Kulon's drawings relating to those tragic events, and reveals this little-known theme present in the work of the aged sculptor.

Messianic and martyrdom themes and references to the current socio-political situation can often be encountered in the decoration of *the Lord's tombs*, which have been erected in Polish churches during the Easter season since the 16<sup>th</sup> century. In the period of the partitions of Poland, those arrangements included symbols of the insurrections, while in the years 1939–1945 – allusions to the reality of the German occupation. In less dramatic periods of the history of Poland, the predominant references have been ones with a more universal character, such as the orange uniforms displayed in a Warsaw church this year, reminiscent of Christian martyrs dying in the Middle East. The national symbols used in the decoration of *the Lord's tombs* during the politically turbulent 1980s are discussed, using the example of churches in Poznań, in the text by Rev. Leszek Makówka, published in the current issue of "Sacrum et Decorum". The political conditioning of art in the period of the Independent Culture Movement is also present in the reflections by Tadeusz Boruta, who, presenting Krakow's painting of the late 20<sup>th</sup> century, stresses above all the importance of mystical experience in the work of the artists of that circle.

Freedberg's text mentioned at the beginning refers, among other things, to bloody war scenes captured in photography and film; it also deals with increasingly sophisticated methods of image manipulation and the growing distrust of viewers towards the visual message. Under such circumstances, it is hardly surprising that many of them flee from the turmoil and horror of aggressive images present in the sphere of the profane into the realm of the sacred space of old churches, where the temporal distance deprives images of literal realism, emphasizing the element of arbitrariness contained in the conventional renderings characteristic of past epochs. In those (and more recent) arrangements of church interiors, artists often depart from the excess of decoration in favour of calm, uniform colour for the walls, usually pure white, conducive to prayer and contemplation. This instinctive iconoclasm, puzzling to researchers, probably stems partly from cultural syncretism, depriving images of deeper meaning and causing the decline of symbolic thought in increasingly secularised societies. The phenomenon also has a more disturbing aspect related to incompetent, careless conservation or deliberate destruction of works of art found in churches, which are not protected by state guardianship unless they were created a sufficiently long time ago. Such is the fate that often befalls murals, especially since their restoration is connected with high costs which

can be avoided by employing amateurs with limited knowledge and skills or, simply, by painting over the unwanted compositions. That is the reason why, in the study of contemporary sacred art, texts that document and analyse murals are of so much importance. In the present volume, an effort of this kind is undertaken by Hubert Bilewicz, who attempts to reconstruct the now non-existent frescoes by Zofia Baudouin de Courtenay in the churches of Gdańsk.

Moreover, the combination of politico-religious relations in the former state of Prussia is discussed in the paper by Rev. Marek Jodkowski, who presents the ideology behind the architecture and decor of one of the churches in Giżycko. Topics present in the previous volume are continued by Krystyna Czerni in her text devoted to the work of Jerzy Nowosielski.

Placing another volume of "Sacrum et Decorum" in readers' hands, the editors hope that the studies and materials contained within it will meet with as much kind interest as did the papers published on the pages of our journal in the previous seven years.

The Editors  
Translated by Agnieszka Gicala

można uniknąć, zatrudniając amatorów pozbawionych wiedzy i umiejętności albo – po prostu – zamalowując niechciane kompozycje. Dlatego w badaniach nad współczesną sztuką sakralną tak duże znaczenie mają teksty dokumentujące i analizujące malarstwo ścienne. W niniejszym tomie trud tego rodzaju podjął Hubert Bilewicz, dokonując próby rekonstrukcji nieistniejących już fresków Zofii Baudouin de Courtenay w kościołach Gdańska i Sopotu.

Specyficzny spłot zależności polityczno-religijnych na terenie dawnych Prus omawia w swoim artykule ks. Marek Jodkowski, prezentując treści ideowe architektury i wystroju jednej ze świątyń Giżycka. Za swoistą kontynuację wątków poprzedniego tomu uznać natomiast należy artykuł Krystyny Czerni poświęcony twórczości Jerzego Nowosielskiego.

Oddając do rąk Czytelników kolejny numer „Sacrum et Decorum”, redakcja żywi nadzieję, że zamieszczone w nim studia i materiały spotkają się z równie życzliwym zainteresowaniem, jak artykuły publikowane na łamach naszego pisma w poprzednich siedmiu latach.

Redakcja



o. Janusz Moryc

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

## Wątki narodowe i mesjanistyczne w ikonografii św. Jana z Dukli na przykładzie cyklu hagiograficznego Tadeusza Sulimy Popiela w Dukli

Ikonografia św. Jana z Dukli stanowiła przedmiot zainteresowania badaczy zakonnych jako materialny dowód żywego i nieprzerwanego kultu świątobliwego współbrata, a tym samym ważki argument w zabiegach o jego kanonizację<sup>1</sup>. W literaturze hagiograficznej, ascetycznej i dewocyjnej wizerunek Duklanina kreowany był konsekwentnie jako wykraczający daleko poza granice zakonnej klauzury w rozległą przestrzeń specyficznej kultury sarmackiej, gdzie służba ojczyźnie i obrona wiary katolickiej spletały się niemal organicznie. W idei sarmatyzmu niezwykle istotną kwestią była zażyła relacja ze świętymi, których postrzegano jako chrześcijańskie wcielenie antycznych bohaterów<sup>2</sup>. „Tyś nadzieją dla bram miasta! – zwraca się do Duklanina konsul lwowski Zimorowicz. – Nad nimi przeciw porcie otomańskiej ustawiczną straż trzymasz. Nie tylko nieprzyjacielskie najazdy, lecz i grozę zarazy od nich oddalasz. Ilekroć napad turecki, hordy tatarskie, nawała moskiewska, kurza-wa mołdawska, [...] ilekroć okoliczne ziemie pło-

<sup>1</sup> Bogatą dokumentację dotyczącą ikonografii św. Jana z Dukli pozostawił w swej spuściźnie pisarskiej o. Kajetan Grudziński. Wyniki jego sumiennej kwerendy posłużyły jako cenny materiał dla postulatorów procesu kanonizacyjnego, uporządkowany krytycznie przez zakonnego historyka o. Wiesława Franciszka Murawca i opublikowany w *Positio* kanonizacyjnym, jak również w popularnonaukowej książce: H.E. Wyczawski, W.F. Murawiec, *Święty Jan z Dukli*, Kalwaria Zebrzydowska 1997. Jeden z jej rozdziałów został poświęcony ikonografii św. Jana i wzbogacony aneksami, w tym mapami i zestawieniami miejsc i przejawów kultu Duklanina, do których należą: kościoły, kaplice, figury, obrazy oraz relikwiarze i sprzęty liturgiczne. Pośród innych ważnych opracowań należy wymienić artykuły historyków sztuki Andrzeja E. Obruśnika, *Ikonografia św. Jana z Dukli. Wybrane zagadnienia*, „Przegląd Kalwaryjski”, 2005, nr 9, s. 7–50; Bożeny Weber, *Geneza i znaczenie polichromii Tadeusza Popiela w kościele OO. Bernardynów w Dukli*, „Przegląd Kalwaryjski”, 2005, nr 9, s. 50–60; Jakuba Sito, *Lwowska konfesja bł. Jana z Dukli*, w: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, red. J. Lileyko, t. 4, Lublin 2000, s. 159–192. Jubileusz 600-lecia urodzin św. Jana z Dukli przyniósł interesującą publikację albumową *Idę do Ciebie Janie* pod redakcją D. Godzika, Dukla 2014, zawierającą liczne fotografie najcenniejszych dzieł sztuki poświęconych czci św. Jana.

<sup>2</sup> B. Biedrońska-Słota, *Sarmackie sny o potędze*, w: *Sarmatyzm. Sny o potędze*, red. B. Biedrońska-Słota, Kraków 2010, s. 25.

Rev. Janusz Moryc

The John Paul II Catholic University of Lublin

## National and messianic themes in the iconography of St John of Dukla. A case study of the hagiographic cycle by Tadeusz Sulima Popiel in Dukla

The iconography of St John of Dukla first attracted the attention of monastic scholars because it provided material evidence for the uninterrupted and vibrant cult of their confrere, and thus a weighty argument in the canonization effort.<sup>1</sup> In hagiographic, ascetic and devotional literature, the image of St John was consistently constructed far beyond the confines of his religious order and couched in the vast peculiarities of Polish Sarmatism, an ideology in which service to the homeland and the defense of the Catholic faith came together in an almost organic fashion. An important element of the Sarmatian worldview was its intimate bond with the saints, who were often perceived as Christian incarnations of ancient heroes.<sup>2</sup> The consul of Lviv, Zimorowicz, thus addressed St John of Dukla: “You are the hope of our city gates, which you guard against the Ottoman Porte without respite. You ward off not just the foe, but also the horror of pestilence. Whenever a Turkish attack, a Tatar horde, a Muscovite onslaught, a Moldavian

<sup>1</sup> The iconography of St John of Dukla is extensively documented in the preserved writings of Father Kajetan Grudziński, whose painstaking research once furnished priceless evidence for the champions of canonization. A critical edition of the evidence was published by historian Father Wiesław Franciszek Murawiec in the *Positio* documents, as well as in a popular book: H.E. Wyczawski, W.F. Murawiec, *Święty Jan z Dukli*, Kalwaria Zebrzydowska 1997. One chapter of the book is dedicated to the iconography of St John and supplemented with appendices, including maps and tables, which show the centers and manifestations of his worship, such as churches, shrines, statues, paintings, reliquaries, and liturgical equipment. Other noteworthy publications include articles by art historians: Andrzej E. Obruśnik, *Ikonografia św. Jana z Dukli. Wybrane zagadnienia*, „Przegląd Kalwaryjski”, 2005, vol. 9, pp. 7–50, Bożena Weber: *Geneza i znaczenie polichromii Tadeusza Popiela w kościele OO. Bernardynów w Dukli*, „Przegląd Kalwaryjski”, 2005, vol. 9, pp. 50–60, Jakub Sito, *Lwowska konfesja Bł. Jana z Dukli*, in: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, ed. J. Lileyko, vol. 4, Lublin 2000, pp. 159–192. The 600th anniversary of St John of Dukla's birth witnessed the publication of an interesting album *Idę do Ciebie Janie*, ed. D. Godzik, Dukla 2014, which contained many photographs of the most valuable works of art dedicated to St John.

<sup>2</sup> B. Biedrońska-Słota, *Sarmackie sny o potędze*, in: *Sarmatyzm. Sny o potędze*, ed. B. Biedrońska-Słota, Kraków 2010, p. 25.

storm would hit [...] whenever the neighboring lands would be ravaged by the fires of war and encircle the city with a flaming ring, Lviv always remained untouched under your shield, escaping all danger safe and sound”.<sup>3</sup> Father Bogdalski, on the other hand, clearly linked St John of Dukla, and hence the history of the Polish nation, with the fate of the Chosen People, couching his praise in explicitly biblical terms: “he was like Abraham in noble surrender and like Isaac in his sacrifice to God, like Lot he sought refuge in a convent from the Sodom and Gomorrah of this world, a man after God’s heart, like David [...] a true Moses and leader of the people who sought his succor”.<sup>4</sup>

An analysis of the iconography of St John of Dukla in terms of Polish patriotism and Messianism thus seems well-warranted and promising. Current research allows us to distinguish two main centers of worship, i.e. Lviv and Dukla, and their distinct imageries. The former, rooted in the original posthumous veneration of John of Dukla that centered on his tomb, elaborated the basic types of iconography, which were later copied throughout the country with only minor modifications. The Mannerist temple around the saint’s tomb in Lviv stood out for its soldierly austerity, owing to the understandable need for fortifications in that extremely turbulent territory. Following the exemplary, pioneering modernization of the church, carried out by the Bernardines to celebrate St John’s beatification at the beginning of the 18<sup>th</sup> century, Polish art was enriched with a beautiful mural and an extensive complex of altars resembling sumptuous and flamboyant theater coulisses, with a central composition suspended over a Renaissance sarcophagus in the form of an elaborate baldachin.<sup>5</sup> The sculptures of the temple, including that of St John of Dukla, are amongst the masterpieces of the 18<sup>th</sup> century in Europe.<sup>6</sup>

The Bernardine order launched a campaign for the creation of a cultic center for St John in his hometown of Dukla only after he was beatified in 1733.

nęły pożogą wojny i płomiennym obręczem okoliły miasto, zawsze ono pod Twym puklerzem nietknięte pozostało i cało z niebezpieczeństwa wyszło”.<sup>3</sup> Z kolei o. Bogdalski w ewidentny sposób połączył życie św. Jana z Dukli, a tym samym dzieje narodu polskiego, z historią narodu wybranego, opiewając współbrata za pomocą figur biblijnych: „był jak Abraham w cnym posłuszeństwie, jak Izaak ochotnie się Bogu na ofiarę oddawał, jak Lot przed Sodomą i Gomorą swięta tego do zakonu się schronił, jak Dawid był mężem według serca Boskiego, [...] prawdziwy Mojżesz i wódz ludu doń się uciekającego”<sup>4</sup>.

Rozpatrywanie zagadnień związanych z ikonografią św. Jana z Dukli w aspekcie mesjanizmu polskiego oraz postawy patriotycznej wydaje się całkowicie stosowne i obiecujące. Dotychczasowy wysiłek badawczy pozwala wyodrębnić dwa główne ośrodki kultu, którymi są Lwów i Dukla, oraz odrębne grupy powiązanych z nimi przedstawięń. W ośrodku lwowskim, organizowanym równocześnie z najstarszymi przejawami pośmiertnej czci Duklanina wokół jego grobu, ukształtowały się podstawowe typy ikonograficzne, które w następnych stuleciach powielano – z jedynie niewielkimi modyfikacjami – na terenie całego kraju. Manierystyczną świątynię lwowską, zbudowaną nad grobem zmarłego w opinii świętości zakonnik, wyróżniała żołnierska surowość, co wynikało ze zrozumiałej na niespokojnych ziemiach potrzeby warowności. Pionierska i wzorcowa modernizacja sanktuarium podjęta na początku wieku XVIII przez bernardynów w związku z beatyfikacją współbrata ofiarowała sztuce polskiej wspaniałą polichromię i bogaty zespół ołtarzy w typie fantazyjnych i zadziwiających okazałością kulis teatralnych z centralną kompozycją w formie rozbudowanej konfesji grobowej nad renesansowym sarkofagiem<sup>5</sup>. Rzeźby zdobiące wnętrze, w tym statua ukazująca Duklanina, należą w skali europejskiej do najlepszych kreacji wieku XVIII<sup>6</sup>.

Zabiegi o zorganizowanie ośrodka kultu w rodzinnej miejscowości Jana z Dukli podjęli bernardyni dopiero po jego beatyfikacji w 1733 roku. Starania

<sup>3</sup> C. Bogdalski, *Błogosławiony Jan z Dukli. Wspomnienia z jego życia i czci pośmiertnej*, Dukla 1938, p. 36.

<sup>4</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>5</sup> Sito 2000 (fn. 1), p. 159; idem, *Thomas Hutter (1696–1745), rzeźbiarz późnego baroku*, Warszawa 2001, pp. 46–47; P. Krasny, *Lwowskie środowisko artystyczne wobec idei symbiozy sztuk w wystroju i wyposażeniu wnętrz sakralnych (1730–1780)*, „Rocznik Historii Sztuki” 30, 2005, pp. 147–189; T. Mańkowski, *Giuseppe Carlo Pedretti i jego polski uczeń*, „Biuletyn Historii Sztuki” 16, 1954, vol. 2, pp. 251–257; J. Dzik, *Euntes in mundum universum praedicare Evangelium: programy ideowe osiemnastowiecznych malowideł kościołów zakonnych na ziemiach południowo-wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, Kraków 2014, pp. 44–61.

<sup>6</sup> J. Kowalczyk, *Świątynie późnobarokowe na Kresach*, Warszawa 2006, p. 57; idem, *Geografia lwowskiej rzeźby rokokowej*, w: *Rokoko. Studia nad sztuką I połowy XVIII w.*, Warszawa 1970, pp. 199–217.

<sup>3</sup> C. Bogdalski, *Błogosławiony Jan z Dukli. Wspomnienia z jego życia i czci pośmiertnej*, Dukla 1938, s. 36.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 28.

<sup>5</sup> Sito 2000, jak przyp. 1, s. 159; idem, *Thomas Hutter (1696–1745), rzeźbiarz późnego baroku*, Warszawa 2001, s. 46–47; P. Krasny, *Lwowskie środowisko artystyczne wobec idei symbiozy sztuk w wystroju i wyposażeniu wnętrz sakralnych (1730–1780)*, „Rocznik Historii Sztuki” 30, 2005, s. 147–189; T. Mańkowski, *Giuseppe Carlo Pedretti i jego polski uczeń*, „Biuletyn Historii Sztuki” 16, 1954, nr 2, s. 251–257; J. Dzik, *Euntes in mundum universum praedicare Evangelium: programy ideowe osiemnastowiecznych malowideł kościołów zakonnych na ziemiach południowo-wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, Kraków 2014, s. 44–61.

<sup>6</sup> J. Kowalczyk, *Świątynie późnobarokowe na Kresach*, Warszawa 2006, s. 57; idem, *Geografia lwowskiej rzeźby rokokowej*, w: *Rokoko. Studia nad sztuką I połowy XVIII w.*, Warszawa 1970, s. 199–217.

zakonników poparł Józef Mniszech, marszałek wielki koronny, właściciel Dukli, oraz okoliczna drobna szlachta<sup>7</sup>. Niewyróżniający się szczególnymi walorami artystycznymi kościoł i niewielki klasztor stanął na wzniesieniu przy Trakcie Węgierskim<sup>8</sup>. Na wyposażenie świątyni, z którego przetrwały jedynie nieliczne elementy, złożyły się m.in. cenne rzeźby mistrzów szkoły lwowskiej. Kompleks dukielski należy jednak rozpatrywać w szerszym wymiarze. Jego integralną częścią są bowiem malownicze i unikatowe ustronia na zboczach okolicznych gór, sakralizowane przez lokalną tradycję jako ślady pustelniczego życia Duklanina. W rzeczywistości są to aranżacje z końca wieku XVIII rozbudowane w późniejszym okresie. Ich wyjątkowy charakter wynika ze zręcznej, preromantycznej w duchu integracji dokonanej różnych dyscyplin sztuki: architektury, malarstwa oraz planistyki ogrodowej. Powstanie założenia możliwe było dzięki wsparciu Marii Amalii Mniszchowej.

W pierwszych dniach 1900 roku o. Czesław Bogdalski podjął – we współpracy z Karolem Knausem i Tadeuszem Popielem – wysiłek kapitalnej przebudowy kościoła św. Jana w Dukli<sup>9</sup>. Ambicją gwardiana było nadanie świątyni cech okazałego mauzoleum błogosławionego rodaka<sup>10</sup>. Projekt wymagał wielkich środków finansowych. Dla ich zdobycia Bogdalski wykorzystał swój nieprzeciętny talent literacki, wydając broszurę o życiu i kulcie św. Jana. Doczekała się ona wielokrotnych wznowień, a opowieści zakonnika miały istotny wpływ na ostateczny kształt dekoracji malarskiej dukielskiej świątyni, co zresztą zostało odnotowane w późniejszych wznowieniach publikacji<sup>11</sup>. Zespół malowideł, o którym mowa, będący dziełem Tadeusza Popiela, niedocenianego dziś malarza przełomu XIX i XX wieku, można traktować jako podsumowanie osiągnięć dotychczasowej ikonografii Duklanina oraz udaną próbę odejścia od konwencji barokowej na rzecz nowocześniejszej stylistyki, a zarazem świeże spojrzenie na intrygującą średniowieczną postać przez pryzmat rodzącej się refleksji naukowej. Swój ostateczny kształt malowidła zawdzięczają owocnej współpracy sławnego malarza z ambitnym zakonnym erudyta. Popiel niewątpliwie cenił urok nietuzinkowej osobowości i kaznodziejską charyzmę dukielskiego gwardiana, gdyż nie zadowolając się roz-

They received support from the town's owner, the Grand Marshal of the Crown Józef Mniszech, and the local petty nobility.<sup>7</sup> A church (of no special artistic value) and a small monastery were soon built on a hill near the Hungarian Tract.<sup>8</sup> Their furnishings, only a few elements of which have survived to this day, included valuable sculptures created by the masters of the Lviv school. The Dukla building complex, however, needs to be analyzed in a broader context. It forms an integral whole with a number of unique and picturesque retreats on the slopes of the surrounding mountains, venerated by local tradition as the traces of St John's eremitic life. In reality, the retreats were first put in place toward the end of the 18<sup>th</sup> century and later expanded. They owe their exceptional character to the skilful integration, clearly pre-Romantic in spirit, of various art disciplines: architecture, painting, and garden planning, and were made possible by the support of Maria Amalia Mniszech.

In the first days of 1900, in cooperation with Karol Knaus and Tadeusz Popiel, Father Czesław Bogdalski embarked on a major renovation of the Church of St John of Dukla;<sup>9</sup> he aspired to turn the temple into a stately mausoleum devoted to the blessed compatriot.<sup>10</sup> The project, however, required considerable financial investment. In order to secure the necessary funds, Bogdalski fell back on his superior literary talent, publishing a brochure about the life and worship of St John. The brochure was repeatedly reprinted, and the stories of the friar had an important impact on the final shape of the paintings placed inside the church, which was explicitly mentioned in later editions.<sup>11</sup> Created by Tadeusz Popiel, the paintings can be viewed as a culmination of earlier iconography and a successful step away from Baroque conventions toward a more modern style; they also offer a fresh look at the intriguing medieval figure, now seen through the lens of nascent scholarly reflection. They owe their final shape to the fruitful cooperation between the famous painter and the ambitious, erudite friar. Popiel no doubt appreciated the charm, the extraordinary personality, and the charisma of the preacher and guardian of Dukla; far from contenting himself with standard solutions, he made sure to accurately render nearly

<sup>7</sup> H. Gapski, *Fundatorstwo klasztorów bernardyńskich w epoce saskiej*, „Summarium” 21, 1972, nr 1, s. 66–72.

<sup>8</sup> E. Świeykowski, *Studia do historii sztuki i kultury wieku XVII w Polsce*, t. 1: *Monografia Dukli*, Kraków 1903, s. 30–45.

<sup>9</sup> Archiwum Prowincji Bernardynów w Krakowie (dalej jako: APBK), Rkps III-34, Akta różne klasztoru oo. Bernardynów w Dukli 1707–1947, t. 1, s. 325, *Koszty przybliżony na roboty ochronne i restauracyjne Kościoła Klasztorowego Konwentu OO Bernardynów w Dukli*.

<sup>10</sup> Weber 2005, jak przyp. 1, s. 50–60.

<sup>11</sup> *Słownik polskich pisarzy franciszkańskich*, red. E. Wyczawski, Warszawa 1981, s. 61–66; Bogdalski 1938, jak przyp. 3, s. 69.

<sup>7</sup> H. Gapski, *Fundatorstwo klasztorów bernardyńskich w epoce saskiej*, „Summarium” 21, 1972, vol. 1, pp. 66–72.

<sup>8</sup> E. Świeykowski, *Studia do historii sztuki i kultury wieku XVII w Polsce*, vol. 1: *Monografia Dukli*, Kraków 1903, pp. 30–45.

<sup>9</sup> Archives of the Bernardine Province of Cracow (hereafter: ABPK), manuscript III-34, Akta różne klasztoru OO. Bernardynów w Dukli 1707–1947, vol. 1, p. 325, *Koszty przybliżony na roboty ochronne i restauracyjne Kościoła Klasztorowego Konwentu OO Bernardynów w Dukli*.

<sup>10</sup> Weber 2005 (fn. 1), pp. 50–60.

<sup>11</sup> *Słownik polskich pisarzy franciszkańskich*, ed. E. Wyczawski, Warszawa 1981, pp. 61–66; Bogdalski 1938 (fn. 3), p. 69.

every word and emotional shade of his impassioned and dramatic story.

Tadeusz Popiel was born in Szczucin near Tarnów in 1863. He studied painting at the School of Fine Arts in Cracow under the supervision of Władysław Łuszczkiewicz and Jan Matejko, and then continued his education in Munich and Vienna.<sup>12</sup> At the Paris fair of 1890, he won a bronze medal for his painting *Moses*. Participation in world exhibitions in San Francisco, Chicago, and Philadelphia between 1893 and 1894 brought him further publicity and numerous new commissions.<sup>13</sup> Popiel was hired, for instance, to create paintings for the Tretyakov Palace in Moscow, the music theater in Lviv, the Goetz Palace in Okocim, the Clarissian church in Lviv, and the Church of St Catherine in Saint Petersburg.<sup>14</sup> In 1899, he won a contest to redecorate the Polish Chapel at the Basilica of St Anthony in Padova<sup>15</sup> and, with that in mind, devoted himself to studying the frescoes of Florence, Rome, Venice, and Loreto.<sup>16</sup> To reward his outstanding contributions to sacred art, Pope Pius X honored him with the title of chamberlain *di spada e cappa*.<sup>17</sup> Even his critics esteemed Popiel's original contribution to the development of religious painting at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century. His was a very peculiar interpretation of current trends. "In his work, a certain Christian mysticism, a poetic sensibility full of Slavic emotional exaltation, insights drawn from a direct contact with nature and religious experience," Bożena Weber rightly remarks, "meet the Italian patterns of the Quattrocento, with its love for the harmony of lines, warm colors, and refined form, and the influence of the English pre-Raphaelites".<sup>18</sup> Józef Trepka comments: "Even his earliest studies already showed a striving for sophisticated form, which remained the salient feature of all his later works. No matter what or when emerged from under his brush or pencil, everything was executed con amore, regardless

<sup>12</sup> T. Dobrowolski, *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1983, p. 272; A. Wierzbicka, *Popiel (Sulima Popiel) Tadeusz*, in: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, vol. 7, Warszawa 2003, pp. 398–404; *Artyści ze szkoły Jana Matejki*, exhibition catalogue, ed. W. Nagengast, Katowice 2004, pp. 160–162.

<sup>13</sup> *Polski słownik biograficzny*, vol. XXVII, Warszawa–Kraków 1982, p. 579.

<sup>14</sup> In the end, religious painting became the central fixture of Popiel's art; in his relatively short lifetime, he created paintings and murals for more than 40 churches, cf. Dobrowolski 1983 (fn. 12), p. 272.

<sup>15</sup> J. Kowalczyk, *Kaplica Polska św. Stanisława biskupa w Padwie z końca XIX w.*, "Studia Franciszkańskie", vol. 19, Poznań 2009, pp. 223–271.

<sup>16</sup> Alongside the mural for the Polish Chapel, Popiel also drew up designs for the Dutch Chapel, but these were never used. He did, however, create paintings in Ponte di Brenta, in Arcella, and in Cortile San Damaso in the Vatican; cf. *ibidem*, p. 224.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 225.

<sup>18</sup> Weber 2005 (fn. 10), p. 58.

wiązaniem obiegowym, precyzyjnie odmalował każde niemal słowo i każdy uczuciowy odcień emocjonalnej i udratyzowanej opowieści Bogdalskiego.

Artysta urodził się w Szczucinie koło Tarnowa w roku 1863. Studiował malarstwo w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem Władysława Łuszczkiewicza i Jana Matejki, a następnie w Monachium i Wiedniu<sup>12</sup>. Na wystawie paryskiej w roku 1890 Popiel otrzymał brązowy medal za obraz *Mojżesz*. Udział w wystawach światowych w San Francisco, Chicago i Filadelfii w latach 1893–1894 przyniósł młodemu artyście jeszcze większy rozgłos i liczne zamówienia<sup>13</sup>. Popiel wykonał m.in. dekoracje malarskie w pałacu Trietiakowa w Moskwie, teatrze muzycznym we Lwowie, pałacu Goetzów w Okocimiu oraz kościołach klarysek we Lwowie i św. Katarzyny w Sankt Petersburgu<sup>14</sup>. W roku 1899 zwyciężył w konkursie na nową dekorację kaplicy Polskiej przy padewskiej bazylice św. Antoniego<sup>15</sup>. Realizację tę poprzedziły studia nad tajnikami fresku we Florencji, Rzymie, Wenecji i Loreto<sup>16</sup>. W dowód uznania dla wybitnych zasług na polu sztuki sakralnej papież Pius X obdarzył malarza tytułem szambelana *di spada e cappa*<sup>17</sup>. Również krytycy docenili oryginalny wkład Popiela w rozwój malarstwa religijnego przełomu XIX i XX wieku. Artysta specyficznie interpretował trendy mu współczesne. „Chrześcijański mistycyzm, poetycka wrażliwość w duchu słowiańskiej uczuciowej egzaltacji, czerpanie natchnienia z bezpośredniego odczuwania natury i przeżyć religijnych – jak słusznie zauważa Bożena Weber – spotykały się u niego z włoskimi wzorami epoki quattrocenta rozmiłowanego w harmonii linii, ciepłym kolorystyce i wytwornej formie, oraz z wpływami angielskich prerafaelitów”<sup>18</sup>. „Ze wszystkich, najwcześniejszych nawet studyów Popiela – pisze Józef Trepka – przebiła chęć znalezienia wytwornej formy, co pozostało

<sup>12</sup> T. Dobrowolski, *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1983, s. 272; A. Wierzbicka, *Popiel (Sulima Popiel) Tadeusz*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 7, Warszawa 2003, s. 398–404; Katalog wystawy, *Artyści ze szkoły Jana Matejki*, red. W. Nagengast, Katowice 2004, s. 160–162.

<sup>13</sup> *Polski słownik biograficzny*, t. XXVII, Warszawa–Kraków 1982, s. 579.

<sup>14</sup> Ostatecznie malarstwo religijne stało się głównym rysem twórczości Popiela – w ciągu stosunkowo krótkiego życia zrealizował obrazy lub polichromie w ponad 40 kościołach, por. Dobrowolski 1983, jak przyp. 12, s. 272.

<sup>15</sup> J. Kowalczyk, *Kaplica Polska św. Stanisława biskupa w Padwie z końca XIX w.*, „Studia Franciszkańskie”, t. 19, Poznań 2009, s. 223–271.

<sup>16</sup> Obok polichromii w kaplicy Polskiej Popiel wykonał projekty niezrealizowanych dekoracji kaplicy Holenderskiej. Sukcesem zakończyły się prace malarskie we wnętrzu kaplicy w Ponte di Brenta i w kościele w Arcella oraz w Cortile San Damaso w Watykanie; por. *ibidem*, s. 224.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 225.

<sup>18</sup> Weber 2005, jak przyp. 1, s. 58.

znamienną cechą jego wszystkich późniejszych prac. Cokolwiek i kiedykolwiek wyszło z pod jego pędzla, czy ołówka, wszystko opracowane jest *con amore*, bez względu na rozmiary i przeznaczenie dzieła. To też spuścizna, jaka po nim pozostała, nosi na sobie jednolity charakter. Niema w niej nieumotywowanych przeskoków od rzeczy słabych do bardzo dobrych, od traktowanych pobieżnie do drobiazgowo opracowanych, od zlekceważonych do wykonanych z pietyzmem, co spotyka się nieraz nawet u bardzo utalentowanych malarzy<sup>19</sup>.

Polichromie dukielskie Popiel przygotowywał z wielką starannością. Według kroniki klasztornej „bawił umyślnie we Włoszech i Monachium, by zebrać najpiękniejsze wzory renesansowe dla malowania naszego kościoła”<sup>20</sup>. Prace zakończył w marcu 1903 roku<sup>21</sup>. Wybór stylistyki renesansowej – wspomnianej przez kronikarza – podyktowany był zamiarem dostosowania malowideł do nowej aranżacji wnętrza, będącej efektem podjętej przez Knausa rozbudowy kościoła. W toku tych prac świątynia otrzymała formę trójnawowej bazyliki bez transeptu. Długie prezbiterium zostało zamknięte absydą na rzucie półokręgu. Architekt oddzielił część kapłańską od nawy i absydy parami przyściennych marmurowych kolumn o złotych doryckich kapitelach, a pomiędzy arkadami nawy głównej wprowadził pary marmurowych pilastrow. Ściany zostały zwieńczone wydatnym gzymsem. Wnętrze przykryto nowymi sklepieniami: w prezbiterium i nawie głównej kolebkowym na gurtach, w nawach bocznych – sklepieniami krzyżowymi. Na przedłużeniu wschodniej nawy powstała skromna kaplica bł. Jana z Dukli, nawę zachodnią zamknęły pomieszczenia zakrystyjne<sup>22</sup>. W tak ukształtowanym wnętrzu Popiel stworzył monumentalny zespół jedenastu kompozycji: w nawie głównej (sześć scen), prezbiterium (cztery sceny) oraz w absydzie (jedna scena), powiązanych formalnie i ideowo w cykl poświęcony życiu i sławie pośmiertnej św. Jana z Dukli. W nawach bocznych zastosowano dekorację ornamentalną o cechach neorenesansowych. Malowideł dopełniają delikatne zdobienia sklepień oraz profilowane i złoczone ramy wokół poszczególnych obrazów w nawie głównej i prezbiterium. Malarz wyróżnił jedynie ściany absydy imitacją tkanin z motywem heraldycznych orłów. Obrazy w nawie zajmują niewielką przestrzeń ponad arkadami, co wymusiło półkoliste wykadrowanie ich dolnych partii. W prezbiterium kompozycje figuralne zajmują wielkie prostokątne pola. Ośią cyklu jest *Apotheosis św. Jana* na sklepieniu absydy.

<sup>19</sup> J. Trepka, *Tadeusz Popiel*, „Czas Krakowski”, 1913, nr 103, s. 4.

<sup>20</sup> APBK, rkps RGP-f-3, k. 973–975, List o. Czesława Bogdalskiego do prowincjała we Lwowie z 21 IV 1903.

<sup>21</sup> Weber 2005, jak przyp. 1, s. 59.

<sup>22</sup> Świejkowski 1903, jak przyp. 8, s. 146.

of the work's size and purpose. This is why his legacy strikes one as very coherent. There are no unmotivated leaps from the mediocre to the superior, from the cursory to the detailed, from the perfunctory to the assiduous, as is so often the case even with works created by very talented painters”<sup>19</sup>.

The murals of Dukla were made with utmost care; according to the monastic chronicle, Popiel “deliberately sojourned in Italy and Munich to find the most beautiful Renaissance models for the church”<sup>20</sup>. The mural was finished in March 1903.<sup>21</sup> Popiel's stylistic choice, the chronicle further explains, was dictated by the need to adapt the paintings to the new layout of the interior, following a considerable expansion of the church under Knaus. Under Knaus, the temple was converted into a three-nave basilica without a transept and its long chancel was closed off with a semi-circular apse. The architect separated the priestly section from the nave and the apse with pairs of marble wall columns covered with gilded Doric capitals; pairs of marble pilasters were also placed between the arcades of the central nave. The walls were topped with a protruding cornice. New vaults appeared in the interior: buttressed barrel vaults in the central nave and the chancel, and groin vaults in the two side naves. In the extension of the eastern nave, a modest chapel of the blessed John of Dukla was added; the western nave, in turn, now led up to the sacristy.<sup>22</sup> In this new interior, Popiel created a monumental ensemble of eleven paintings: six in the central nave, four in the chancel, and one in the apse; all related in terms of form and content, they add up to a cycle about the life and posthumous worship of St John of Dukla. The ornamental decorations of the two side naves bear the stylistic hallmarks of the neo-Renaissance. The paintings are rounded out by the delicate ornamentation of the vaults and the profiled, gilded frames that surround individual images in the central nave and the chancel. The walls of the apse were covered up with imitations of fabrics, bearing the heraldic motif of the eagle. The paintings in the nave were fitted into small spaces above the arcades, and as a consequence, their lower parts had to be semicircular. The figural compositions in the chancel were placed in large rectangular fields. The axis of the series is *The Apotheosis of St John* on the vaulting of the apse.

Individual scenes were perfectly thought out in terms of form and content. As visual “quotations” from the fascinating spiritual journey of the son of Dukla

<sup>19</sup> J. Trepka, *Tadeusz Popiel*, „Czas Krakowski”, 1913, vol. 103, p. 4.

<sup>20</sup> APBK, manuscript RGP-f-3, fols. 973–975, Letter by Czesław Bogdalski to the Provincial Superior in Lviv from 21 April 1903.

<sup>21</sup> Weber 2005 (fn. 10), p. 59.

<sup>22</sup> Świejkowski 1903 (fn. 8), p. 146.



1. Tadeusz Popiel, *Droga do chrztu*, 1903, malowidło w nawie kościoła pw. św. Jana w Dukli, fot. J. Stola, 2014

1. Tadeusz Popiel, *On the Way to Baptism*, 1903, mural painting in the nave of the Church of St John in Dukla, photo by J. Stola, 2014

bakers, they flesh out a number of themes particularly cherished by the Franciscan order. The western wall features scenes from the early life of St John; the opposite, eastern wall, is dominated by the images of his worship and canonization. The narrative begins near the first southern bay of the nave (near the choir) and follows a chronological sequence that culminates in the central scene of apotheosis in the apse. In the chancel, the direction is reversed; the main events of St John's worship are illustrated in a series that leads toward the choir, where larger groups of pilgrims and solemn processions can freely pass through the side nave to the chapel of St John. Thematic unity is reinforced by the liturgical antiphon *Si requires...* written out in capital letters on the frieze that runs around the interior in a line above the paintings.<sup>23</sup>

The cycle starts with *On the Way to Baptism* [fig. 1]. In the foreground, Popiel showed the family of Dukla bakers and their relatives, and the infant St John resting on baptism cushions. The party stops at the sight of a glowing angel in front of a small church. Holding up a lit candle, the bluish spirit converses with astonished townspeople, and gestures toward the distant horizon at the end of a muddy road between them. The elements of natural landscape in the backdrop, behind the people and their households, mirror the topography of the Sub-Carpathian town of Dukla. The road cuts the painting diagonally into two sections, which increases the symbolic value of the composition. Popiel

<sup>23</sup> The text can be found in: *Modlitwy i zwyczaje oo. Bernardynów*, Kalwaria Zebrzydowska 1987, pp. 282–283.

Poszczególne przedstawienia zostały doskonale przemyślane pod względem formalnym i ideowym. Będąc malarskimi „cytatami” z fascynującej duchowej podróży syna dukielskich piekarzy, ewokują topoty szczególnie cenione przez franciszkanów. Na ścianie zachodniej znalazły się epizody ilustrujące etapy ziemskiego życia Duklanina. Przeciwną ścianę wschodnią zdominowały przedstawienia związane z jego kultem i wyniesieniem do chwały ołtarzy. Narracja rozpoczyna się w pierwszym przęśle nawy od strony zachodniej (przy chórze muzycznym) i prowadzi w porządku chronologicznym do absydy z centralną kompozycją apoteozy. W prezbiterium kierunek czytania opowieści zmienia się. Ilustracje najważniejszych akordów kultu prowadzą teraz w stronę chóru muzycznego, gdzie większe grupy pielgrzymów oraz uroczyste procesje mogą swobodnie przejść boczną nawą do kaplicy Duklanina. Jedność wątków wzmacnia tekst liturgicznej antyfony *Si requires...* wypisany majuskułą na fryzie obiegającym wnętrze świątyni ponad obrazami<sup>23</sup>.

Cykl rozpoczyna scena *Droga do chrztu* [il. 1]. Na pierwszym planie Popiel przedstawił dukielskich piekarzy i ich krewnych z niemowlęciem w chrzcielnych poduszkach. Grupa zatrzymała się na widok anioła, który jaśnieje przed fasadą niewielkiego kościoła. Niebieski duch rozmawia ze zdumionymi mieszkańcami, unosząc zapaloną świecę. Jednocześnie gestem wyciągniętej dłoni wskazuje daleki horyzont na końcu błotnistej drogi, która oddziela duklan od pośląca

<sup>23</sup> Teksty podano w: *Modlitwy i zwyczaje oo. Bernardynów*, Kalwaria Zebrzydowska 1987, s. 282–283.



2. Tadeusz Popiel, *Na pustelni*, 1903, malowidło w nawie kościoła pw. św. Jana w Dukli, fot. J. Stola, 2014

2. Tadeusz Popiel, *At a Hermitage*, 1903, mural painting in the nave of the Church of St John in Dukla, photo by J. Stola, 2014

z nieba. Partie naturalnego pejzażu stanowiącego tło dla mieszczan i ich domostw są odwzorowaniem realiów topograficznych podkarpackiej miejscowości. Droga, która dzieli kompozycję diagonalnie, podnosi walor symboliczny obrazu. Artysta akcentuje topos pielgrzymowania do ojczyzny niebieskiej, dokonuje się ono jednak po błotnistych drogach ojczyzny doczesnej, ziemskiej<sup>24</sup>. Tu sprawny pędzel malarza wyraża miłość ziemi ojczystej poprzez ukazanie piękna rodzimej przyrody, uroku staropolskiej architektury, a nawet detalu strojów poczciwych mieszczan. Nie zabrakło prozajnego dziada jako postaci emblematycznej dla polskich obrazów rodzajowych. Postać ta może być również odczytywana jako personifikacja średniowiecznego ideału *peregrinatio pro Christo*. Artysta podąża, jak się zdaje, za opisem o. Bogdalskiego: „rozpoczyna się droga istotnie piękna. Na samym wstępie do słynnego wąwozu dukielskiego rozsiadła się na lewo potężna Cergowa. Wyniosłym szczytem jakby stożkiem potężnym pruje obłoki, pełna wdzięku i poezji. Jej zbocza pokryte iglastym lasem, to znów przerwane zieloną polaną mienia się tu i ówdzie krzakiem czerwonej kaliny. U spodu wartka Jasiołka szmerząc, biegnie z kamyka na kamień, zapieni się pomruczy, to z gniewem uderzy w brzeg wysoki”<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> A. Guriewicz, *Kategorie kultury średniowiecznej*, Warszawa 1976, s. 76.

<sup>25</sup> Bogdalski 1938, jak przyp. 3, s. 58.

emphasized the theme of pilgrimage toward the celestial homeland, which first needs to pass through the muddy tracts of a temporal, earthly abode.<sup>24</sup> His skilful brushstrokes expressed the love of the native realm by showing the beauty of its landscape, the charm of old Polish architecture, and even the details of garments worn by the common folk. The picture would not be complete without an old mendicant: an emblematic figure of Polish genre paintings, which can also be read as a personification of the medieval ideal of *peregrinatio pro Christo*. It seems that the artist followed a vision recounted by father Bogdalski: “we are at the outset of a really beautiful road. Near the entrance to the famous ravine of Dukla, to the left, sits the massive Cergowa mountain. Like an enormous cone, full of grace and poetry, its lofty peak pierces the clouds. The slopes are overgrown with coniferous forests, interspersed with specks of green glades, and flickering here and there with a bush of red viburnum. Down below, the Jasiołka river leaps rapidly from pebble to stone, foams up a little here, murmurs a little there, and strikes against the banks with fury”.<sup>25</sup>

The following scene, *At a Hermitage*, focuses on promoting the eremitic ethos. St John of Dukla is shown in a mountainous, sylvan setting replete with

<sup>24</sup> A. Guriewicz, *Kategorie kultury średniowiecznej*, Warszawa 1976, p. 76.

<sup>25</sup> Bogdalski 1938 (fn. 3), p. 58.



3. Tadeusz Popiel, *Przybycie bernardynów do Krakowa*, 1903, malowidło w nawie kościoła pw. św. Jana w Dukli, fot. J. Stola, 2014

3. Tadeusz Popiel, *The Arrival of the Bernardines in Kraków*, 1903, mural painting in the nave of the Church of St John in Dukla, photo by J. Stola, 2014

symbolism [fig. 2]. The initially chaotic space of the wilderness, associated with the reign of the forces of darkness, is rendered orderly and sacred by the asceticism of the hermit: “Quiet all around [...] only the trees rustle seriously. The clear mountain air, as it were, spreads a sacred fragrance over the Zaśpít, bringing ineffable peace and quietude to the soul”.<sup>26</sup> His features noble and concentrated, the muscular youth resembles the Angel of the Desert, i.e. St John the Baptist, and this stylistic solution endows St John of Dukla with heroic traits. “A hermit’s life changed him a lot”, narrates Bogdalski, “his disheveled hair fell on an emaciated face and sunken eyes. He was still young, but his unruly beard had already turned silvery here and there [...] because even in youth, life’s trials and tribulations often draw a silvery thread to mark their trail”.<sup>27</sup> The ideas of a saving sacrifice and spiritual struggle are symbolized by the wooden beams that the hermit hews and arranges in the shape of a cross.

In *The Arrival of the Bernardines in Cracow*, Popiel abandoned “the melody of nature, full of harmonious sounds”.<sup>28</sup> and moved the narrative to an urban setting [fig. 3]. The scene is set in front of a Gothic portal, with a subtle outline of buildings in the background, and shows a crowd of human figures: the courtiers of

Kompozycja *Na pustelni* promuje topos eremicki. Duklanin ukazany został pośrodku górskiej, leśnej scenerii przesyconej bogactwem symboli [il. 2]. Pierwotna, chaotyczna przestrzeń puszczy, kojarzona z panowaniem sił ciemności, jest porządkowana i uświęcana poprzez ascezę pustelnika: „Dookoła cisza... drzewa tylko szumią poważnie. Czyste powietrze górskie jakby jakąś woń świętą rozścielało po Zaśpície wnosząc w dusze atmosferę ukojenia i nieopisanego pokoju”<sup>26</sup>. Muskularny młodzieniec o skupionych i szlachetnych rysach przypomina Anioła Pustyni – św. Jana Chrzyciela. Ta stylizacja nadaje Duklanowi cechy heroiczne. „Życie pustelnicze zmieniło go bardzo – opowiada Bogdalski – [...] włosy w nieładzie spadały na twarz wychudłą i oczy zapadłe, – a mimo lat młodych rozwiana broda srebrzyła się gdzieniegdzie..., bo i w młodych latach walka i cierpienie nieraz srebrną nicią zasługi znaczą swój ślad”<sup>27</sup>. Ideę zbawczego poświęcenia i walki duchowej symbolizują belki, które pustelnik ociosuje i układa na kształt krzyża.

W kompozycji *Przybycie bernardynów do Krakowa* Popiel pozostawia „pełną harmonijnych dźwięków melodię przyrody”<sup>28</sup>, by przenieść malarzką narrację do miasta [il. 3]. Na tle gotyckie-

<sup>26</sup> Ibidem, p. 15.

<sup>27</sup> Ibidem, p. 13.

<sup>28</sup> Ibidem, p. 16.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 15.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 13.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 16.



go portalu i delikatnych zarysów zabudowy ostatniego planu dominują figury ludzkie: dworzanie Kazimierza Jagiellończyka, reprezentującego topos dobrego władcy, oraz zakonnicy w brunatnych habitach, zbliżający się do monarchy pod przewodnictwem św. Jana Kapistrana<sup>29</sup>. Z prawej strony kompozycję zamyka Jan z Dukli jako żak krakowski. Według Bogdalskiego miał on w pamiętnym roku 1453 ukończyć studia, co pozwala uczynić go figurą alegoryczną akademików krakowskich, którzy pod wpływem charyzmatycznych kazań legata z Kapestrano niemal masowo przyjmowali habit bernardyński<sup>30</sup>. Nowicjusze zamieszkali w prowizorycznym klasztorze u stóp Wawelu, by stamtąd dynamicznie rozszerzać swą działalność na cały kraj i szybko zyskać miano zakonu polskiego. Król, „ogniwo łączące religię z polityką”, widział w tych niezmiernych charyzmatykach przede wszystkim skutecznych krzewicieli katolicyzmu na rozległych terytoriach Rusi<sup>31</sup>. Głębokie powiązania spraw monarchii i Kościoła wyakcentowano w osobach króla Kazimierza Jagiellończyka oraz jednego z najwybitniejszych polityków epoki – kardynała Zbigniewa Oleśnickiego<sup>32</sup>. Ten znamienity hierarcha faktycznie kierował polityką państwa Jagiellonów, z którym w początkach XV wieku Europa wiązała niemałe nadzieje wobec zagrożenia tureckiego<sup>33</sup>. Kontekst polityczny i mesjanistyczny epizodu kapistranckiego wydaje się nie do przecenienia. Jan Kapistran jako nieformalny generał obserwatorów cieszył się ogromnym autorytetem<sup>34</sup>, a obdarzony mandatem papieskim, wykorzystał kontakty z dworami panujących dla zawiązania ligi antytureckiej<sup>35</sup>.

King Casimir the Jagiellonian, who represents the good ruler, and a procession of friars in brown habits led by St John of Capistrano, approaching the monarch.<sup>29</sup> On the right, St John of Dukla is shown as a Cracow student; as reported by Father Bogdalski, he graduated from university in 1453, and could serve as an allegorical figure to represent the academics of Cracow, many of whom took Bernardine vows under the influence of the legate of Capistrano.<sup>30</sup> Novices settled down in a makeshift monastery at the foot of the Wawel hill and, from there, extended their activities to the entire country, which soon won them the moniker of “the Polish Order”. The king, “the chain link between religion and politics”, saw these tireless Charismatics primarily as effective champions of Catholicism in the vast expanses of the Rus.<sup>31</sup> The profound way in which the affairs of the monarchy intertwined with those of the Church is emphasized by two figures: King Casimir the Jagiellonian and Cardinal Zbigniew Oleśnicki, one of the most illustrious politicians of the era.<sup>32</sup> An eminent official, he effectively ran the politics of the Jagiellonian state, on which all of Europe pinned its hopes at the beginning of the 15<sup>th</sup> century in view of the increasing Turkish threat along its borders.<sup>33</sup> The political and Messianic context of the Capistrano episode can hardly be overestimated. St John of Capistrano enjoyed great authority as an informal general of the order,<sup>34</sup> and thanks to the papal mandate, he was able to use his contacts at European courts in order to establish an anti-Turkish alliance.<sup>35</sup> However, despite its importance for the history of the Bernardine order, the episode was not frequently de-

<sup>29</sup> A. Lissowska, *Antyhusycka działalność Jana Kapistrana na Śląsku*, w: *Bernardyni na Śląsku w późnym średniowieczu*, red. J. Kostowski, Wrocław 2005, s. 60.

<sup>30</sup> M. Maciszewska, *Klasztor bernardyński w społeczeństwie polskim 1453–1530*, Warszawa 2001, s. 119–173; H. Gapski, *Profesi bernardyńscy konwentu krakowskiego w latach 1578–1650. Na podstawie księgi profesji*, „Roczniki Humanistyczne” 23, 1975, z. 2, s. 95.

<sup>31</sup> A.K. Sitnik, *Bernardyni lwowscy, historia kościoła i klasztoru pod wezwaniem świętych Bernardyna ze Sieny i Andrzeja Apostoła we Lwowie (1460–1785)*, Kalwaria Zebrzydowska 2006, s. 35–42; W. Murawiec, *Misja wschodnia Zakonu Braci Mniejszych zwanych bernardynami i ich obecność w diecezji kamieniecko-podolskiej*, w: *Pasterz i twierdza. Księga jubileuszowa dedykowana księdzu biskupowi Janowi Olszańskiemu ordynariuszowi diecezji w Kamieńcu Podolskim*, red. J. Wołczański, Kraków–Kamieniec Podolski 2001, s. 113–133.

<sup>32</sup> K.R. Prokop, *Polscy kardynałowie*, Kraków 2001, s. 17–30; P. Biliński, *Żywoty sławnych biskupów krakowskich*, Kraków 1998, s. 28–33.

<sup>33</sup> J. Kłoczowski, *Dzieje chrześcijaństwa polskiego*, Paryż 1987, s. 79.

<sup>34</sup> J. Kłoczowski, *Wspólnoty zakonne w średniowiecznej Polsce*, Lublin 2010, s. 261–263.

<sup>35</sup> P. Oszczanowski, *Czego nie widać na obrazie Michała Leopolda Willmanna z przedstawieniem św. Jana Kapistrana?*, w: *Fides et Scientia. Wokół obrazu Michała Leopolda Willmanna – Św. Jan Kapistran*, red. P. Oszczanowski, Wrocław 2011, s. 97–123.

<sup>29</sup> A. Lissowska, *Antyhusycka działalność Jana Kapistrana na Śląsku*, in: *Bernardyni na Śląsku w późnym średniowieczu*, ed. J. Kostowski, Wrocław 2005, p. 60.

<sup>30</sup> M. Maciszewska, *Klasztor bernardyński w społeczeństwie polskim 1453–1530*, Warszawa 2001, pp. 119–173; H. Gapski, *Profesi bernardyńscy konwentu krakowskiego w latach 1578–1650. Na podstawie księgi profesji*, „Roczniki Humanistyczne” 23, 1975, vol. 2, p. 95.

<sup>31</sup> A.K. Sitnik, *Bernardyni lwowscy, historia kościoła i klasztoru pod wezwaniem świętych Bernardyna ze Sieny i Andrzeja Apostoła we Lwowie (1460–1785)*, Kalwaria Zebrzydowska 2006, pp. 35–42; W. Murawiec, *Misja wschodnia Zakonu Braci Mniejszych zwanych bernardynami i ich obecność w diecezji kamieniecko-podolskiej*, w: *Pasterz i twierdza. Księga jubileuszowa dedykowana księdzu biskupowi Janowi Olszańskiemu ordynariuszowi diecezji w Kamieńcu Podolskim*, ed. J. Wołczański, Kraków–Kamieniec Podolski 2001, pp. 113–133.

<sup>32</sup> K.R. Prokop, *Polscy kardynałowie*, Kraków 2001, pp. 17–30; P. Biliński, *Żywoty sławnych biskupów krakowskich*, Kraków 1998, pp. 28–33.

<sup>33</sup> J. Kłoczowski, *Dzieje chrześcijaństwa polskiego*, Paryż 1987, p. 79.

<sup>34</sup> J. Kłoczowski, *Wspólnoty zakonne w średniowiecznej Polsce*, Lublin 2010, pp. 261–263.

<sup>35</sup> P. Oszczanowski, *Czego nie widać na obrazie Michała Leopolda Willmanna z przedstawieniem św. Jana Kapistrana?*, in: *Fides et Scientia. Wokół obrazu Michała Leopolda Willmanna – Św. Jan Kapistran*, ed. P. Oszczanowski, Wrocław 2011, pp. 97–123.

4. Tadeusz Popiel, Dukla, *Kazanie św. Jana*, 1903, malowidło w prezbiterium kościoła pw. św. Jana w Dukli, fot. J. Stola, 2014

4. Tadeusz Popiel, Dukla, *The Sermon of St John*, 1903, mural painting in the chancel of the Church of St John in Dukla, photo by J. Stola, 2014



picted in painting. Its most representative rendition was painted by Jan Gotard Berkhoff in the 2<sup>nd</sup> half of the 17<sup>th</sup> century at the Bernardine monastery in Vilnius.<sup>36</sup> There also exists an unsigned 19<sup>th</sup>-century replica of the latter, held in the collections of the Lithuanian State Museum in Vilnius.<sup>37</sup>

The leading motif of *The Sermon of St John of Dukla* refers to the Bernardine *ars praedicandi*. The proscenium of this spectacular event bustles with the everyday life of multicultural Lviv. The empty square in the foreground is divided between two colourful groups of townspeople [fig. 4], shown against the backdrop of Roman and Byzantine buildings, respectively. The statuesque figure of St John of Dukla can be seen on the steps of a Gothic church, his arms outstretched in an oratorical gesture; he is surrounded by a tight semicircle of openly rapturous and admiring listeners. Violent negative emotions, on the other hand, accompany a group of townsfolk gathered around an Eastern Orthodox priest. The artist took great care to accurately flesh out the complex context of the Franciscan

<sup>36</sup> R. Janoniene, *Bernardinų bažnyčia ir konventas Vilniuje*, Vilnius 2010, pp. 245–249 and fig. 4.62.

<sup>37</sup> The background shows a sermon delivered by St John of Capistrano and the episode of burning luxury items. A reproduction can be found in: R. Gustaw, K. Grudziński, *Święty Szymon z Lipnicy*, Kalwaria Zebrzydowska 2007; R. Janoniene, *Kościół bernardynski*, Wilno 2010, p. 10.

Epizod ważny dla historii bernardynów nie był jednak często podejmowany przez malarzy. Najbardziej reprezentatywnym przykładem jest tu obraz Jana Gotarda Berkhoffa z 2. połowy XVII wieku w wileńskim konwencie bernardynów<sup>36</sup>. Kompozycja ta ma też swoją dziewiętnastowieczną niesygnowaną replikę w zbiorach Litewskiego Muzeum Państwowego w Wilnie<sup>37</sup>.

Bernardyńska *ars praedicandi* może być uznana za główny wątek kompozycji *Kazanie św. Jana z Dukli*. Proscenium dla widowiskowego wydarzenia stanowią realia wielokulturowego Lwowa. Pusty plac na pierwszym planie obrazu oddziela dwie barwne grupy mieszczan [il. 4]. Wierni stoją na tle struktur architektonicznych o przeciwstawnych cechach – bizantyńskich i rzymskich. Na schodach gotyckiego kościoła widnieje posągowa postać Jana z Dukli z ramionami wyciągniętymi w oratorskim geście. Słuchacze niekryjąco uniesienia i podziwu otaczają go ciasnym łukiem. Gwałtowne i negatywne emocje towarzyszą grupie mieszczan zgromadzonych wokół prawosławnego popa. Artysta włożył wiele

<sup>36</sup> R. Janoniene, *Bernardinų bažnyčia ir konventas Vilniuje*, Vilnius 2010, s. 245–249 i il. 4.62.

<sup>37</sup> Drugi plan zajmuje kazanie św. Jana Kapistrana oraz epizod palenia przedmiotów zbytku. Reprodukcję publikują R. Gustaw, K. Grudziński, *Święty Szymon z Lipnicy*, Kalwaria Zebrzydowska 2007; R. Janoniene, *Kościół bernardynski*, Wilno 2010, s. 10.



5. Tadeusz Popiel, *Modlitwa św. Jana*, 1903, malowidło w prezbiterium kościoła pw. św. Jana w Dukli, fot. J. Stola, 2014

5. Tadeusz Popiel, *The Prayer of St John*, 1903, mural painting in the chancel of the Church of St John in Dukla, photo by J. Stola, 2014

wysiłku, by oddać złożone konteksty misji franciszkanów. Umiejscowienie kazania na zewnątrz świątyni odpowiada praktyce Braci Mniejszych, ceniących wystąpienia na placach i targowiskach<sup>38</sup>. Taką właśnie strategię pastoralną przypisywał Bogdalski i Janowi z Dukli: „często na placach publicznych, gdzie ich się znaleźć spodziewał, stawał na jakimkolwiek podwyższeniu i żarliwie do nich przemawiał. W ten sposób tysiące szyzmatyków sprowadził na łono prawdziwej wiary katolickiej. Popi z początku urągali mu, później czynili nań zasadzki, wreszcie przeklinali w swych cerkwiach, lecz mieszkańcy Lwowa nazywali go jak słuszna: apostołem szyzmatyków”<sup>39</sup>. Na fali walki z innowiercami kaznodziejstwo bernardyńskie rzeczywiście nabrało charakteru polemicznego i apologetycznego, co zresztą było jedynie kontynuacją radykalnego nastawienia pionierskich misjonarzy z czasów Jana Kapistrana. Skomplikowane realia geopolityczne państwa polskiego, a także wielka zażyłość zakonników ze szlachtą profilowały bernardyńskie duszpasterstwo w stronę krzewienia polskości oraz promo-

mission. The sermon takes place outside, as was the practice of the Friars Minor, who put great emphasis on delivering speeches in town squares and market-places.<sup>38</sup> Father Bogdalski attributed a similar pastoral strategy to St John of Dukla: “he would often stop in public squares, where he expected to find them, climb on any available podium, and address them with fervor. In this manner, he led thousands of schismatics back to the fold of true Catholic faith. Eastern Orthodox priests first showered him with abuse, then tried to ambush him, and finally cursed him in their churches, but the inhabitants of Lviv rightly hailed him as the apostle of the schismatics”<sup>39</sup>. Fueled by the struggle against religious dissenters, Bernardine preaching indeed took on a polemical and apologetic edge, which only continued the radical approach of the pioneering missionaries active in the times of St John of Capistrano. Owing to the complex geopolitical reality of the Polish state, as well as the intimate relationship that the friars had with the nobility, Bernardine ministry was focused on inculcating the Polish spirit, promoting the idea of Poland as the

<sup>38</sup> A. Gemelli, *Franciszkanizm*, Warszawa 1988, s. 103; A. Szulc, *Reduc me in memoriam. Wokół nurtu pasyjnego średniowiecznych kazań bernardyńskich*, w: *Bernardyni na Śląsku w późnym średniowieczu*, red. J. Kostowski, Wrocław 2005, s. 158; T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka ziemi krakowskiej*, Kraków 1982, s. 54–55.

<sup>39</sup> Bogdalski 1938, jak przyp. 3, s. 29.

<sup>38</sup> A. Gemelli, *Franciszkanizm*, Warszawa 1988, p. 103; A. Szulc, *Reduc me in memoriam. Wokół nurtu pasyjnego średniowiecznych kazań bernardyńskich*, in: *Bernardyni na Śląsku w późnym średniowieczu*, ed. J. Kostowski, Wrocław 2005, p. 158; T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka ziemi krakowskiej*, Kraków 1982, pp. 54–55.

<sup>39</sup> Bogdalski 1938 (fn. 3), p. 29.

bulwark of Christianity, and a crusade to protect the country's borders from infidels.<sup>40</sup>

The painting in question is not very innovative; the Franciscan tradition of portraying sermons dates back to the dawn of the Franciscan order and is extremely rich. The great devotion with which the order approached preaching had to find a nearly monumental reflection in its art,<sup>41</sup> and the history of painting abounds with images of medieval penitential sermons. The most frequent motifs include the curious episodes of St Francis and St Anthony preaching to birds and fish,<sup>42</sup> respectively, but also the spectacular speeches delivered by St Bernardine of Siena and St John of Capistrano.<sup>43</sup> Polish artists eagerly portrayed the sermons of St Simon of Lipnica and Blessed Vladislav of Gielniów,<sup>44</sup> putting special emphasis on their merits for inculcating the native tongue and lifting the morale of the country's defenders. Determined by the theme and the role of the investor, the Franciscan context was of decisive importance. However, Popiel's own sensibility, and the sensibilities of his patriotic audiences at the turn of the 19<sup>th</sup> and the 20<sup>th</sup> century, were no doubt shaped by an 1864 painting awarded in Paris: *The Sermon of Piotr Skarga* by Jan Matejko.<sup>45</sup>

In the next painting, the apostolic ideal of *vita activa*, a life harmoniously integrated with social and patriotic activity, is contrasted with the ideal of *vita contemplativa*, particularly cherished by the Franciscan order [fig. 5]. In this manner, the two large paintings on the western wall of the chancel form a complementary whole. They are matched by two corresponding military scenes on the opposite wall; one focuses on St John of Dukla's heroic service as guardian, and the other on the protection he extended over his native

wania idei przedmurza chrześcijaństwa i związanej z nią krucjaty w obronie granic przed niewiernymi<sup>40</sup>.

Omawiana kompozycja nie należy do nowatorskich, gdyż tradycja ilustrowania kazań u franciszkanów sięga początków zakonu i jest niezwykle bogata. Wielki pietyzm obserwantów dla misji przepowiadania nie mógł nie znaleźć niemal pomnikowego odzwierciedlenia w sztuce<sup>41</sup>. Temat średniowiecznych kazań pokutnych pojawia się w malarstwie. Wśród najczęstszych motywów podejmowane są osobliwe epizody kazania do ptaków św. Franciszka, kazanie do ryb św. Antoniego<sup>42</sup>, ale także spektakularne wystąpienia świętych Bernardyna ze Sieny i Jana Kapistrana<sup>43</sup>. Na gruncie polskim chętnie ilustrowano przepowiadanie św. Szymona z Lipnicy i bł. Władysława z Gielniowa<sup>44</sup>, akcentując szczególnie zasługi tych świątobliwych bernardynów dla krzewienia ojczyściej mowy i podnoszenia ducha obrońców kraju. Kontekst franciszkański determinowany tematem i zaangażowaniem inwestora miał dla artysty znaczenie decydujące. Wrażliwość samego Popiela, jak i patriotycznej publiczności przełomu XIX i XX wieku kształtowana była jednak niewątpliwie przez wyróżnione w Paryżu Matejkowskie *Kazanie Skargi* z roku 1864.<sup>45</sup>

Ideal życia apostołskiego – *vita activa*, harmonijnie wpisany w działalność społeczną i patriotyczną, zestawia Popiel w kompozycji sąsiedniej z niezwykle cenionym przez franciszkanów ideałem *vita contemplativa* [il. 5]. Tym samym dwa duże obrazy południowej ściany prezbiterium stanowią całość komplementarną. Odpowiadają im dwie sceny batalistyczne na ścianie przeciwległej, z których jedna odnosi się do bohatersko wypełnianej przez Jana z Dukli funkcji gwardiana, a druga do opieki, jaką po śmierci

<sup>40</sup> J. Związek, *Katolickie poglądy religijno-społeczne w Polsce na przełomie XVI i XVII w. w świetle kazań*, Lublin 1977, p. 113; S. Litak, *Od reformacji do oświecenia. Kościół katolicki w Polsce nowożytnej*, Lublin 1994, p. 113; K.J. Grudziński, A.K. Sitnik, *Bernardyni w służbie ojczyzny 1453–1953*, Kalwaria Zebrzydowska 2015, p. 72.

<sup>41</sup> A. Perrig, *Malarstwo i rzeźba późnego średniowiecza*, w: *Renesans w sztuce włoskiej*, ed. F. Toman, Kraków 2007, pp. 49–52.

<sup>42</sup> R. Russo, *Il ciclo francescano nella Chiesa del Gesu in Roma*, Roma 2001, pp. 75–79; J.M. Polidoro, *Franciszek*, Gorle 1999, pp. 90–91, 205–206; K.H. Fiore, *Paolo Veronese. La predica di Sant Antonio ai pesci. Spunti di riflessione per una rilettura dipinto restaurato*, Roma 2001.

<sup>43</sup> M.A. Pavone, *Iconologia Francescana il quattrocento*, Todi 1988, pp. 48–52; A. del Vasto, *La Chiesa di S. Francesco d'Assisi e Ripa Grande e i suoi Santi*, Roma 2009, pp. 37–40. A rich collection of this type of composition can be found in the Franciscan museum in Rome, cf. *Il Museo Francescano. Catalogo*, eds. P. Gerlach, S. Gibien, M. D'Altari, Roma 1973, p. 35, fig. 38.

<sup>44</sup> A.E. Obruśnik, *Święty Szymon z Lipnicy mistrz życia wewnętrznego*, in: *Świętość zrodzona z miłości. Materiały z sesji naukowej o Szymonie z Lipnicy (1435–1482)*, Kalwaria Zebrzydowska 2007, pp. 46–48.

<sup>45</sup> M. Zgórnjak, *Jan Matejko, Kalendarium życia i twórczości*, Kraków, 2004, pp. 18–19.

<sup>40</sup> J. Związek, *Katolickie poglądy religijno-społeczne w Polsce na przełomie XVI i XVII w. w świetle kazań*, Lublin 1977, s. 113; S. Litak, *Od reformacji do oświecenia. Kościół katolicki w Polsce nowożytnej*, Lublin 1994, s. 113; K.J. Grudziński, A.K. Sitnik, *Bernardyni w służbie ojczyzny 1453–1953*, Kalwaria Zebrzydowska 2015, s. 72.

<sup>41</sup> A. Perrig, *Malarstwo i rzeźba późnego średniowiecza*, w: *Renesans w sztuce włoskiej*, red. F. Toman, Kraków 2007, s. 49–52.

<sup>42</sup> R. Russo, *Il ciclo francescano nella Chiesa del Gesu in Roma*, Roma 2001, s. 75–79; J.M. Polidoro, *Franciszek*, Gorle 1999, s. 90–91, 205–206; K.H. Fiore, *Paolo Veronese. La predica di Sant Antonio ai pesci. Spunti di riflessione per una rilettura dipinto restaurato*, Roma 2001.

<sup>43</sup> M.A. Pavone, *Iconologia Francescana il quattrocento*, Todi 1988, s. 48–52; A. del Vasto, *La Chiesa di S. Francesco d'Assisi e Ripa Grande e i suoi Santi*, Roma 2009, s. 37–40; Bogaty zbiór kompozycji w tym typie posiada Muzeum Franciszkańskie w Rzymie, *Il Museo Francescano. Catalogo*, a cura di P. Gerlach, S. Gibien, M. D'Altari, Roma 1973, s. 35, il. 38.

<sup>44</sup> A.E. Obruśnik, *Święty Szymon z Lipnicy mistrz życia wewnętrznego*, w: *Świętość zrodzona z miłości. Materiały z sesji naukowej o Szymonie z Lipnicy (1435–1482)*, Kalwaria Zebrzydowska 2007, s. 46–48.

<sup>45</sup> M. Zgórnjak, *Jan Matejko, Kalendarium życia i twórczości*, Kraków, 2004, s. 18–19.

otaczał ojczystą ziemię. Wymienione kompozycje o niezwykle erudycyjnym programie teologicznym definiują świętą przestrzeń prezbiterium wyróżnioną dodatkowo przez „4 kolosalne filary marmurowe”<sup>46</sup> quasi-konfesji Duklanina. Symbolicznym baldachimem mauzoleum jest scena apoteozy w półkopule absydy, której ściany zdobią z kolei iluzjonistyczne kurtyny z motywem orła.

*Modlitwa Jana z Dukli* jest kompozycją o charakterze intymnym. Popiel zapożyczył tu i nieco zmodyfikował oficjalny beatyfikacyjny wizerunek Duklanina *vera effigies*, powielany po roku 1733 niemal we wszystkich ośrodkach bernardyńskich. Najciekawsze redakcje tego dość konwencjonalnego motywu zachowały się w Leżajsku (1734), Rzeszowie, Lublinie, Krakowie, Przeworsku, Łukowie, Krystynopolu<sup>47</sup>, Warszawie<sup>48</sup>, Lwowie i Dukli<sup>49</sup>. Graficzny pierwowzór, miedzioryt Giovanniego Battisty Sintesa z dokumentu *Sacra Rituum Congregatione [...] Leopoliem, [...] Rome 1732*, przedstawiał Marię bez korony<sup>50</sup>. Popiel w swojej kompozycji, zmodyfikowanej w stosunku do pierwowzoru, ubrał Matkę Chrystusa w królewski płaszcz i królewską koronę w typie kazimierzowskim. Zabieg ten, z pozoru drobny, objawia specyfikę polskiej pobożności maryjnej, znaczoną tak nieformalnymi, jak i oficjalnymi aktami czci Marii jako Królowej Korony Polskiej i opiekunki narodu. Pośród aktów oddania pod władzę i protekcję Bogarodzicy największe znaczenie miały śluby Jana Kazimierza. Bezprecedensowy gest króla upamiętnił Jan Matejko w malowanej we Lwowie kompozycji z roku 1893. Zaakcentowanie królewskiego autorytetu Marii przez Popiela nie znajduje analogii w innych kompozycjach typu *vera effigies*, ani barokowych, ani współczesnych. Również po kanonizacji Duklana w roku 1997 chętnie sięgano po ten oficjalny typ wizerunku. Jednak autorzy „replik” nie przywiązują większej wagi do królewskich insygniów Marii, najczęściej je pomijając<sup>51</sup>. Interesujące modyfikacje rzymskiego wzoru odnajdziemy w grafice Bronisława Kryszpina z roku 1815, gdzie wizerunek tronu Madonny zastąpiono przedstawieniem w typie Immaculaty, a pod stopami Duklanina ukazane zostały alegoryczne figury pokonanych przezeń błędów i herezji<sup>52</sup>. Omawiany

realm after death. These compositions flesh out an immensely erudite theological program and define the sacred space of the chancel, additionally set apart by the “4 colossal marble pillars” of the quasi-baldachin of St John of Dukla.<sup>46</sup> The semi-dome of the apse covers the mausoleum as if with a canopy, containing the scene of apotheosis, flanked by illusionistic curtains with the eagle motif.

The painting that shows *The Prayer of St John of Dukla* strikes one as very intimate. Popiel borrowed from, and modified, the official beatification image of St John, *vera effigies*, which, after 1733, was copied in almost all Bernardine centers. The most interesting versions of this rather conventional motif have survived in Leżajsk (1734), Rzeszów, Lublin, Cracow, Przeworsk, Łuków, Krystynopol,<sup>47</sup> Warsaw,<sup>48</sup> Lviv, and Dukla.<sup>49</sup> The prototype, a copperplate by Giovanni Battista Sintes from the document entitled *Sacra Rituum Congregatione... Leopoliem, ... Rome 1732*, showed the Mother of God without a crown.<sup>50</sup> In his own modified work, Popiel clothed her in a royal mantle and gave her a crown of the Casimir type. This seemingly minor change reflects the peculiar nature of the Polish cult of Mary, who was venerated both as the Queen of the Polish Crown and the Protector of the Nation. Important acts of surrender to the protection of the Mother of God included the vows of King John Casimir, commemorated in a painting by Jan Matejko, created in 1893 in Lviv. Popiel's emphasis on the royal authority of Mary has no parallel in any other work of the *vera effigies* type, neither in its Baroque, nor contemporary incarnations. The official template remained popular even after St John's canonization in 1997. The authors of these later “replicas”, however, did not attach any special importance to the royal insignia of Mary and often simply left them out.<sup>51</sup> An interesting reinterpretation of the Roman original can be found in a work by Bronisław Kryszpin from 1815, where the enthroned Madonna is replaced by the Immaculata, and allegorical figures of vanquished errors and heresies can be seen under the feet of St John of Dukla.<sup>52</sup> This particular devotional image relies on an anonymous allegorical diploma of Hieronim Radziwiłł, which

<sup>46</sup> Bogdalski 1938, jak przyp. 3, s. 69.

<sup>47</sup> Dzik 2014, jak przyp. 5, s. 85.

<sup>48</sup> D. Kaczmarzyk, *Kościół św. Anny*, Warszawa 1894, s. 208–209.

<sup>49</sup> O.D. Mańkut, *Zofia z Fredrów Szeptycka. Duchowy portret Matki*, Bartoszyce 2014, s. 59.

<sup>50</sup> A. Kramiszewska, *Visio religiosa w polskiej sztuce barokowej*, Lublin 2003, s. 30–31, 76–77.

<sup>51</sup> Kompozycję skopiował Lisowski; obraz znajduje się obecnie w zbiorach Muzeum Prowincji Bernardynów w Leżajsku. Sam Popiel powtórzył omawiany motyw w ślepych witrażu w katedrze przemyskiej, por. S.J. Burda, *Dzieje kultu bł. Jakuba Strzemię w XX w.*, Lublin 2009, il. 67.

<sup>52</sup> Wyczawski, Murawiec 1997, jak przyp. 1, s. 66.

<sup>46</sup> Bogdalski 1938 (fn. 3), p. 69

<sup>47</sup> Dzik 2014 (fn. 5), p. 85.

<sup>48</sup> D. Kaczmarzyk, *Kościół św. Anny*, Warszawa 1894, pp. 208–209.

<sup>49</sup> O.D. Mańkut, *Zofia z Fredrów Szeptycka. Duchowy portret Matki*, Bartoszyce 2014, p. 59.

<sup>50</sup> A. Kramiszewska, *Visio religiosa w polskiej sztuce barokowej*, Lublin 2003, pp. 30–31, 76–77.

<sup>51</sup> The composition was copied by Lisowski; the painting can now be found in the collections of the Museum of the Bernardine Province in Leżajsk. Popiel himself reused the motif in question in a blind stained-glass window in the Cathedral of Przemyśl, cf. S.J. Burda, *Dzieje kultu bł. Jakuba Strzemię w XX w.*, Lublin 2009, fig. 67.

<sup>52</sup> Wyczawski, Murawiec 1997 (fn. 1), p. 66.



6. Tadeusz Popiel, *Apoteoza św. Jana*, 1903, malowidło w prezbiterium kościoła pw. św. Jana w Dukli, fot. J. Stola, 2014

6. Tadeusz Popiel, *The Apotheosis of St John*, 1903, mural painting in the chancel of the Church of St John in Dukla, photo by J. Stola, 2014

also shows personifications of theological virtues behind a kneeling St John, and includes an allegorical figure of Poland as a woman in royal attire. The lower part of the image is taken up by convulsively contorted personifications of evil and heresy, as well as metaphorical images of the deeds of mercy. In the center of the composition, the immaculate virgin is shown wielding a scepter, with a magnificent papal tiara hovering overhead. The work represents the quintessence of Polish Marian devotion, which always had a decidedly military bent. Representing an earlier generation of the Radziwiłł house, Albrycht Stanisław, a diarist, a popular ascetic writer, and a great champion of the cult of Mary as the Queen of Poland, resorts to surprising language of military metaphor, very telling in the context of Sarmatian Mariology, and describes the Mother of Christ, “the antemural of a Sarmatia”, as a tower, a shield, a war drum, a petard, a spiritual armory, and an arsenal.<sup>53</sup>

*The Apotheosis of St John* imitates typical Baroque compositions. Popiel decorated the conch of the apse with a vision of a serene sky, with angels and saints gathered around the Holy Trinity. The rainbow of the covenant shines at the footstool of the divine throne,

<sup>53</sup> B. Łukarska, *Symbolika maryjna w wybranych tekstach polskiego średniowiecza i baroku*, „Świat i Słowo” 2 (15), 2010, pp. 181–182.

obrazek dewocyjny wykazuje zależność od przepętnego alegoriami anonimowego dyplomu Hieronima Radziwiłła, gdzie obok personifikacji cnót teologicznych bezpośrednio za klęczącym Duklaninem widnieje alegoryczna figura Polski jako kobiety w królewskich szatach. Dolną partię przedstawienia zajmują konwulsyjnie poskręcane personifikacje zła i herezji oraz metaforyczne wyobrażenia uczynków miłosierdzia. Niepokalana, której postać dominuje w centrum kompozycji, dzierży w dłoni berło, a nad Jej głową unosi się wspaniała papieska tiara. Grafikę można uznać za kwintesencję pobożności maryjnej Polaków, naznaczonej mocnym rysem militarnym. O pokolenie starszy przedstawiciel domu radziwiłłowskiego Albrycht Stanisław, pamiętnikarz i wzięty pisarz ascetyczny oraz wielki promotor kultu Marii jako Królowej Polski, prezentuje wymowny w poruszanym kontekście sarmackiej mariologii język zaskakujących metafor militarnych, gdzie Matka Chrystusa – „antemural Sarmacyjej dany” – jest wieżą, tarczą, wojennym bębniem, petardą, duchową zbrojownią, arsenałem<sup>53</sup>.

*Apoteoza św. Jana* naśladuje kompozycje charakterystyczne dla epoki baroku. Popiel ozdobił konchę

<sup>53</sup> B. Łukarska, *Symbolika maryjna w wybranych tekstach polskiego średniowiecza i baroku*, „Świat i Słowo” 2 (15), 2010, s. 181–182.

absydy wizją pogodnego nieba z aniołami i świętymi zgromadzonymi wokół Osób Trójcy. U podnóżka tronu bożego jaśnieje łuk tęczy przymierza, która jednocześnie oznacza symboliczną metę życia świętobliwego zakonnika [il. 6]. Najwyższy punkt niebiosów wyznacza gołębnica Ducha Świętego. Pastelowe obłoki zakreślają koncentryczne kręgi. W najbardziej zewnętrznym i najniższym ich pierścieniu uradowane anioły doprowadzają Jana z Dukli przed oblicze Boga. Plan dalszy wypełnia grupa świętych, pośród których – dzięki indywidualnym atrybutom – z łatwością można rozpoznać orędowników Polski: Stanisława, Wojciecha, Jadwigę, Kazimierza Królewicza, Jacka, Andrzeja Bobolę, Jakuba Strzemię i błogosławione księżniczki piastowskie. Popiel mógł zastosować w swojej kompozycji modną w zniewolonej Polsce ideę *Coelorum Polonorum* i umieścić Duklanina w gronie najważniejszych rangą patronów ojczyzny, bowiem mocą orzeczeń kanonicznych z lat 1735 i 1739 Stolica Apostolska ogłosiła Jana z Dukli patronem Korony i Litwy oraz rozszerzyła jego liturgiczne święto na obszar całej Polski. Ogólnonarodowej rangi, niezależnie od formalnych orzeczeń Kościoła, przydawał świętobliwemu zakonnikowi patronat nad bractwami rycerskimi oraz zbratanie bernardynów ze szlachtą na rozległych obszarach Rzeczypospolitej.

Koncepcja „Polskiego Nieba” wiąże się z intensywnymi uczuciami patriotyczno-religijnymi, które przybrały na sile wraz z odejściem od religijności józefińskiej, sprzyjając promocji pierwiastków narodowych w rodzimej sztuce sakralnej<sup>54</sup>. Nie bez wpływu na popularyzację grupowego wizerunku świętych Polaków były inicjatywy wydawnicze, zaspokajające popyt na „obrazki religijne zalecające się taniością i dobrem wykonaniem”<sup>55</sup>. Przykładem dewocyjnego druku tego rodzaju jest litografia Jędrzeja Kostkiewicza z roku 1866, podpisana jako *Poczet świętych i błogosławionych pańskich pochodzenia słowiańskiego*. W tej grafice Jan z Dukli występuje pośród głównych patronów ojczyzny – świętych biskupów Wojciecha, Stanisława, a także św. Jadwigi. W roku 1905 prace nad kompozycją „Polskiego Nieba” ukończył na sklepieniu wawelskiej kaplicy królowej Zofii Włodzimierz Tetmajer. W wielkiej grupie bohaterów narodowych nie zabrakło Jana z Dukli. Artysta namalował go w najbliższym towarzystwie pogromcy bisurmanów, Jana III Sobieskiego, o czym mogła zdecydować potrzeba uwypuklenia toposu rycerskiego idąca w parze z pro-

<sup>54</sup> S. Goszczyński, *O potrzebie malarstwa narodowego*, w: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, red. I. Grabska, S. Morawski, t. 1, Warszawa 1961, s. 43; D. Olszewski, *Polska kultura religijna na przełomie XIX i XX wieku*, Warszawa 1996, s. 201–204.

<sup>55</sup> J. Wolańska, „Obrazki religijne zalecające się taniością i dobrem wykonaniem” wykonane przez Towarzystwo Świętego Łukasza w Krakowie, w: *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, cz. 3, Kraków 2010 (= *Ars vetus et nova*, red. W. Bałus, t. 30), s. 57.

also signifying the symbolic terminus of the venerable friar’s life [fig. 6]. The highest point in the sky is reserved for the dove of the Holy Spirit. Pastel clouds spread in a series of concentric circles, and in their outermost and lowest ring, joyful angels lead St John of Dukla toward the face of God. The background is taken up by a group of saints. The champions of Poland can be distinguished by their specific attributes: St Stanislaus, St Adalbert, St Hedwig, St Casimir the Prince, St Hyacinth, St Andrew Bobola, St Jacob Strzemię, and the blessed princesses of the Piast dynasty. The concept of the *Coelorum Polonorum* was very fashionable throughout enslaved Poland, and Popiel could include St John of Dukla among the highest ranking patrons of the homeland, because two canonical decisions of the Holy See from 1735 and 1739 had proclaimed him as the patron saint of the Crown and of Lithuania and extended his liturgical feast to the entire territory of Poland. Independent of the formal pronouncement, however, the venerable friar had already risen to national rank thanks to his patronage over the brotherhoods of knights and the close ties between the Bernardine order and the Polish nobility in vast areas of the country.

The concept of the “Polish Heaven” ignited intense patriotic and religious emotions, further intensified following a departure from Josephinism, and created auspicious conditions for the promotion of national elements in native religious art.<sup>54</sup> A particular role in disseminating the collective image of Polish saints was played by certain publications which satisfied the demand for “religious images, commendable for their low price and good execution”.<sup>55</sup> A case in point is an 1866 lithography by Jędrzej Kostkiewicz, captioned as *The Saints and the Blessed of Slavic Origin*, which shows St John of Dukla in the company of several important national patron saints: bishops Adalbert and Stanislaus, as well as St Hedwig. In 1905, Włodzimierz Tetmajer put the finishing touches to a vision of the “Polish Heaven” on the vaulting of the Wawel chapel of Queen Sophia; its large group of national heroes also included St John of Dukla. The artist showed St John in the company of John III Sobieski, the conqueror of the Turks, perhaps looking to stress the idea of chivalry that went hand in hand with the concept of Poland as the bulwark of Christianity championed by the Bernardine order.<sup>56</sup>

<sup>54</sup> S. Goszczyński, *O potrzebie malarstwa narodowego*, in: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, eds. I. Grabska, S. Morawski, vol. 1, Warszawa 1961, p. 43; D. Olszewski, *Polska kultura religijna na przełomie XIX i XX wieku*, Warszawa 1996, pp. 201–204.

<sup>55</sup> J. Wolańska, „Obrazki religijne zalecające się taniością i dobrem wykonaniem” wykonane przez Towarzystwo Świętego Łukasza w Krakowie, w: *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, part 3, Kraków 2010 (= *Ars vetus et nova*, ed. W. Bałus, vol. 30), p. 57.

<sup>56</sup> J.A. Nowobilski, *Sakralne malarstwo ścienne Włodzimierza Tetmajera*, Kraków 1994, pp. 32–33.

7. Tadeusz Popiel, *Obrona Lwowa w roku 1474*, 1903, malowidło w prezbiterium kościoła pw. św. Jana w Dukli, fot. J. Stola, 2014

7. Tadeusz Popiel, *The Defense of Lviv in 1474*, 1903, mural painting in the chancel of the Church of St John in Dukla, photo by J. Stola, 2014



A triumphant procession of Polish saints from 1925 also decorates the chancel of the Jesuit church in Kopernika Street in Cracow. The authors of the mosaic, Piotr Stachiewicz and Leonard Stroynowski, depicted a long procession of national patron saints, among them St John of Dukla, shown kneeling, with his hands in a typical prayerful gesture. Similar compositions were also created abroad in major Polish Diaspora centers, e.g. in the Polish House in Jerusalem and the Church of St Joachim in Rome. Popiel himself first painted a “Polish Heaven” with St John of Dukla in Padova, where it forms an integral part of the painting complex in the Polish chapel.<sup>57</sup>

The iconographic type in question, a rather liberal transformation of the medieval motif of *communio sanctorum* coupled with the theme of the “Polish Heaven”, was already anticipated in medieval and Baroque compositions. However, national and patriotic elements, though occasionally present in late Baroque art, only reached the height of popularity in religious art at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century.<sup>58</sup>

*The Defense of Lviv in 1474* opens the series of paintings on the eastern wall. Popiel’s goal was to show an interplay of various emotions in diagonally carved

mowaną przez bernardynów ideą przedmurza chrześcijaństwa<sup>56</sup>. Triumfalny pochód świętych polskich z roku 1925 zdobi prezbiterium kościoła Jezuitów przy ulicy Kopernika w Krakowie. Autorzy tej mozaiki – Piotr Stachiewicz i Leonard Stroynowski – w długiej procesji narodowych świętych ukazali Jana z Dukli na kolanach, w charakterystycznym dlań geście modlitwy. Analogiczne kompozycje wykonano także poza granicami kraju w ważnych ośrodkach polonijnych, m.in. w Domu Polskim w Jerozolimie oraz kościele pw. św. Joachima w Rzymie. Sam Popiel po raz pierwszy malował „Polskie Niebo” ze św. Janem z Dukli w Padwie, gdzie stanowi ono integralną część zespołu malowideł w kaplicy Polskiej<sup>57</sup>.

Omawiany typ ikonograficzny, prezentując dość swobodną transformację średniowiecznego motywu *communio sanctorum* w powiązaniu z motywem „Polskiego Nieba”, znajduje antycypacje w kompozycjach średniowiecznych i barokowych. Jednakże obecność pierwiastków narodowych i patriotycznych – choć incydentalnie pojawiających się w przedstawieniach późnobarokowych – nigdy nie była tak mocna jak właśnie w sztuce religijnej przełomu XIX i XX wieku<sup>58</sup>.

<sup>56</sup> J.A. Nowobilski, *Sakralne malarstwo ścienne Włodzimierza Tetmajera*, Kraków 1994, s. 32–33.

<sup>57</sup> Kowalczyk 2009, jak przyp. 15, s. 238–239.

<sup>58</sup> A. Witkowska, *Sancti. Miracula. Peregrinationes*, Lublin 2009, s. 13–29; H. de Lubac, *Kopuła świętego Piotra*, „Kronos. Metafizyka – Kultura – Religia” 2 (29), 2014, s. 246.

<sup>57</sup> Kowalczyk 2009 (fn. 15), pp. 238–239.

<sup>58</sup> A. Witkowska, *Sancti. Miracula. Peregrinationes*, Lublin 2009, pp. 13–29; H. de Lubac, *Kopuła świętego Piotra*, „Kronos. Metafizyka – Kultura – Religia” 2 (29), 2014, p. 246.



Scena *Obrony Lwowa w roku 1474* rozpoczyna szereg kompozycji na ścianie wschodniej. Popiel stara się oddać grę zróżnicowanych nastrojów emocjonalnych w wydzielonych diagonalnie strefach kompozycji [il. 7]. Strefa górna, zdominowana przez fasadę gotyckiej świątyni, z której wychodzi Duklanin z Sanctissimum, emanuje duchowym spokojem, niemal sakralną ciszą. Akolici na kolanach ze złożonymi do modlitwy dłońmi i pochylonymi głowami nie zwracają nawet uwagi na bitewny tumult. Również Jan oraz stojący za nim zakonnicy schylają głowy spokojnie i w skupieniu. Jeden z nich unosi chorągiew z wizerunkiem Marii. Niewielki placzyk pokrywają trupy poległych oraz ranni. W centrum dynamicznej kompozycji umieścił artysta postać rosnącego mężczyzny, który z niebywałą furją wypisaną na twarzy i w napięciu muskularnego ciała zamierza zadać toporem potężny cios. Postać ta jest, jak się zdaje, metaforą nadludzkiej i nadprzyrodzonej siły czerpanej z misterium modlitwy. Pulsująca bogactwem sprzecznych emocji kompozycja jest przypuszczalnie malarzkim echem narracji Bogdalskiego: „zdawało się, że miasto stanie się pastwą wroga. Największa czerń połańców uderzyła w przytulony do murów miejskich, lecz już teraz nieco lepiej obwarowany klasztor i kościół bernardyński, chcąc go spalić i z tej strony wdrzeć się do miasta. Siły oblężonych zakonników i garść świeckich obrońców niemal już ustawały zupełnie, niewielka liczba tych walecznych z ostatkiem wysiłków broniła ostrokołów, na których coraz częściej zjawiały się dzikie postacie Tatarów. W tej groźnej chwili Jan z Dukli [...] wyszedł z Najświętszym Sakramentem, błogosławiąc walczących w obronie kościoła. Widok jego przeraził Tatarów, a natomiast nowych sił i tyle odwagi przybyło oblężonym [...]. I zwyciężyli! A Jana z Dukli wdzięczne mieszczaństwo Lwowa nazwało: »gromem bisurmanów«”<sup>59</sup>.

Artysta, zorientowany w topograficznych realiach miejsca, poprzestaje na zaznaczeniu strategicznego położenia klasztoru oraz ukazaniu militarystycznego i patriotycznego nastawienia bernardynów. Świątynia pozbawiona dekoracji ornamentalnej i okien przybiera wyraz surowy i obronny. Jedynie niewielki placzyk oddziela masywne mury kościoła od obwarowań miasta<sup>60</sup>. Inkastelacja kresowych konwentów była wymuszona uwarunkowaniami „przedmurza chrześcijaństwa”, strategicznie położone placówki otrzymały status twierdz. Klasztory przypominały z wyglądu warownie zaopatrzone w niezbędną infrastrukturę militarną<sup>61</sup>. Również sami zakonnicy nosili broń, szabla stała się na niebezpiecznych kresach elementem bernardyńskiego stroju, obok serafickiego cingulum i ko-

out sections of the composition [fig. 7]. Dominated by a Gothic church facade, from which St John of Dukla emerges with the Sanctissimum, the upper section emanates with great spiritual peace, a nearly sacred silence. A group of acolytes, on their knees, with hands clasped together in prayer and heads hung low, seem totally oblivious to the tumult of battle that rages around them. St John and the friars who accompany him also lower their heads in calm concentration. One holds up a banner with the image of the Blessed Virgin Mary. The little town square in the painting is strewn with the corpses of the fallen and the bodies of the wounded. The dynamic center of the scene is occupied by the figure of a tall man; fury emanates from his face and his tense muscular body as he braces himself to deliver a massive blow with his axe. The figure, it seems, is meant as a metaphor for the superhuman and supernatural power born from the mysterious ritual of prayer. Pulsing with contradictory emotions, the composition was probably meant as a visual echo of Father Bogdalski's narrative: “the city, it seemed, would soon fall to the enemy. A great black Muslim horde pressed against the Bernardine church and monastery, still huddled by the ramparts, but now a little better fortified, looking to burn them and thus break into the city. The besieged forces of the friars and a handful of lay people nearly all surrendered; with the last ounce of strength, a few of the most valiant defended the palisades, where the savage Tatars showed up with increasing frequency. At this perilous moment, St John of Dukla [...] emerged with the Holy Sacrament, blessing those still fighting for the church. The Tatars shuddered at the sight, the besieged were filled with courage [...] and prevailed! St John of Dukla was then hailed by the people of Lviv as the ‘conqueror of the Turks’ ”<sup>59</sup>.

Even though he knew the topography of Lviv in detail, the artist only chose to signal the general strategic location of the monastery and the militaristic, patriotic attitude of the Bernardines. Devoid of windows, unornamented, the church takes on an austere and defensive look. Nothing but a small town square separates the massive walls of the church and the city fortifications.<sup>60</sup> The encastellation of monasteries on the eastern flank of Poland was forced by its role as the “bulwark of Christianity”; strategically placed outposts routinely received the status of fortresses. Viewed from the outside, monasteries resembled strongholds equipped with all the necessary military infrastructure.<sup>61</sup> The friars themselves carried arms; the saber became a permanent fixture of the Bernardine outfit in the

<sup>59</sup> C. Bogdalski, *Bernardyni w Polsce 1453–1530*, t. 2, Kraków 1933, s. 76.

<sup>60</sup> Sitnik 2006, jak przyp. 31, s. 76–84.

<sup>61</sup> APBK, rkps XXII-J-1, *Inwentarze*, k. 18v.

<sup>59</sup> C. Bogdalski, *Bernardyni w Polsce 1453–1530*, vol. 2, Kraków 1933, p. 76.

<sup>60</sup> Sitnik 2006 (fn. 31), pp. 76–84.

<sup>61</sup> ABPK, manuscript XXII-J-1, *Inwentarze*, fol. 18v.

dangerous borderland, alongside the Seraphic cingulum and lace.<sup>62</sup> The composition in question is a pioneering accomplishment, since there were no prior drawings or painting of the theme for Popiel to fall back upon. In his search for ideas and formal inspiration, he could only rely on the images of the Battle of Belgrade, with their characteristic scenes of Turks swarming under the feet of the legate of Capistrano. Bernardine monasteries highly appreciated the propaganda value and the striking power of these depictions.<sup>63</sup> To supplement this military context, Popiel and his mentor drew from the rich iconography of St Anthony and St Clara.<sup>64</sup> The Dukla painting abounds with explicit references to earlier scenes, which showed the Saracens driven off the ramparts of Assisi by St Clara through the power of the Sanctissimum.<sup>65</sup> Particularly strong analogies can be seen with a Baroque image by Francesco de Mura in the Church of St Clara in Naples, where the dynamic tumult of swirling invaders is contrasted with the peacefulness of a statue-like Clara and two nuns kneeling behind her.<sup>66</sup>

Compositions that aimed to commemorate the miraculous diversion of danger thanks to the valiance and faith of a hero using an effective palladium were shaped by various vital iconographic currents of the West and East and, in Poland, found their fullest expression in historical painting. The most representative examples of this kind include paintings of the defense of Jasna Góra under the heroic leadership of Father Augustyn Kordecki.<sup>67</sup> Masterpieces by painters such as January Suchodolski and Franciszek Kondratowicz shaped the imagination of the Polish people especially under the partitions. No wonder, then, that the figure of St John of Dukla was often built along the lines of a heroic defender of faith and freedom, in accordance with models elaborated in popular engravings that touched the hearts of multitudes. Popiel shared a profound patriotic sensibility and certainly had a good grasp of contemporary trends in historical and religious

ronki<sup>62</sup>. Omawiana kompozycja należy do pionierskich, gdyż Popiel nie dysponował graficznym czy malarskim pierwowzorem tematu. Poszukując formalnych i ideowych inspiracji, mógł opierać się na scenach bitwy pod Belgradem z charakterystycznymi personifikacjami Turków pod stopami legata z Kapestrano. W klasztorach bernardyńskich ceniono wartość propagandową i wielką siłę rażenia tych wizerunków<sup>63</sup>. Oprócz militarnych kontekstów kapistrzańskich artysta i jego dukielski mentor czerpali z ikonografii antoniańskiej i klariańskiej<sup>64</sup>. Kompozycji nie brak wyraźnych odniesień do scen ilustrujących odpędzenie Saracenów od murów Asyżu za pomocą Sanctissimum przez świętą Klarę<sup>65</sup>. Szczególne analogie daje się zauważyć pomiędzy dukielskim malowidłem a barokowym przedstawieniem autorstwa Francesca de Mury w kościele pw. św. Klary w Neapolu, gdzie dynamiczny tumult skłębionych najeźdźców kontrastuje ze spokojem posągowej Klary i parą pokornie klęczących zakonnic<sup>66</sup>.

Kompozycje upamiętniające cudowne oddalenie zagrożeń dzięki odwadze i wierze bohatera posługującego się skutecznym palladium, kształtowane przez żywotne nurty ikonograficzne Wschodu i Zachodu, na gruncie polskim najpełniej wyraziły się w dziełach malarstwa historycznego. Najbardziej reprezentatywnymi przykładami tego rodzaju są obrazy opiewające obronę Jasnej Góry pod bohaterskim przywództwem o. Augustyna Kordeckiego<sup>67</sup>. Dzieła takich mistrzów jak January Suchodolski czy Franciszek Kondratowicz kształtowały wyobraźnię Polaków, zwłaszcza w latach zaborów. Nie dziwią więc wysiłki kreowania postaci Jana z Dukli według modelu bohaterskiego obrońcy wolności i wiary, zgodnie ze schematami wypracowanymi w sztachach popularnych i wzruszających serca. Popiel, głęboko podzielając patriotyczną wrażliwość, z całą pewnością świetnie rozumiał aktualne tendencje malarstwa historyczno-religijnego. W kompozycji dukielskiej artysta dobrze zagrał na najczulszych

<sup>62</sup> Grudziński, Sitnik 2015 (fn. 40), pp. 70–72.

<sup>63</sup> Oszczanowski 2011 (fn. 35), p. 118.

<sup>64</sup> The sacristy of the Basilica of St Anthony and the oratory of St George contain images that illustrate the miraculous intervention of St Anthony to liberate Padova from the tyrannical rule of Ezzelino.

<sup>65</sup> J. Staszewski, *Uratowanie Asyżu i klasztoru San Damian za sprawą modlitwy św. Klary. Studium ikonograficzno-ikonologiczne*, „Studia Franciszkańskie”, 2002, vol. 12, pp. 580–597; L. Bacaloni, *Santa Chiara nell'arte*, in: *Studi e cronica del VII centenario 1253–1953*, Perugia 1954, p. 211; U. Mazurczak, *Ikonoграфия Duns Szkota w sztuce europejskiej. Wizerunek uczonego w studiolo w Urbino*, in: *Błogosławiony Jan Duns Szkot 1308–2008*, Lublin 2010, p. 744, fig. 2; B. Pesci, *Basilica di S. Antonio al. Laterano – Roma*, Roma 2000, p. 15.

<sup>66</sup> K. van Dooren, *I disegni del Museo francescano di Roma. Catalogo-II*, Roma 1997, pp. 41–42, 79; Pesci 2000 (fn. 65), p. 15;

<sup>67</sup> J. Samek, J. Zbudniewek, *Klejnoty Jasnej Góry*, Warszawa 1983, pp. 10, 70–73; K. Szafraniec, *O. Augustyn Kordecki w świetle duchowości paulinów polskich XVII w.*, Warszawa 1970, pp. 67–68.

<sup>62</sup> Grudziński, Sitnik 2015, jak przyp. 40, s. 70–72.

<sup>63</sup> Oszczanowski 2011, jak przyp. 35, s. 118.

<sup>64</sup> W zakrystii bazyliki św. Antoniego oraz w oratorium św. Jerzego znajdują się obrazy ilustrujące cudowną interwencję św. Antoniego na rzecz uwolnienia Padwy spod panowania tyra Ezzelina.

<sup>65</sup> J. Staszewski, *Uratowanie Asyżu i klasztoru San Damian za sprawą modlitwy św. Klary. Studium ikonograficzno-ikonologiczne*, „Studia Franciszkańskie”, 2002, nr 12, s. 580–597; L. Bacaloni, *Santa Chiara nell'arte*, w: *Studi e cronica del VII centenario 1253–1953*, Perugia 1954, s. 211; U. Mazurczak, *Ikonoграфия Duns Szkota w sztuce europejskiej. Wizerunek uczonego w studiolo w Urbino*, w: *Błogosławiony Jan Duns Szkot 1308–2008*, Lublin 2010, s. 744, il. 2; B. Pesci, *Basilica di S. Antonio al. Laterano – Roma*, Roma 2000, s. 15.

<sup>66</sup> K. van Dooren, *I disegni del Museo francescano di Roma. Catalogo-II*, Roma 1997, s. 41–42, 79; Pesci 2000, jak w przyp. 65, s. 15;

<sup>67</sup> J. Samek, J. Zbudniewek, *Klejnoty Jasnej Góry*, Warszawa 1983, s. 10, 70–73; K. Szafraniec, *O. Augustyn Kordecki w świetle duchowości paulinów polskich XVII w.*, Warszawa 1970, s. 67–68.



8. Tadeusz Popiel, *Cudowne ocalenie Lwowa przez Jana z Dukli w roku 1648*, 1903, malowidło w prezbiterium kościoła pw. św. Jana w Dukli, fot. J. Stola, 2014

8. Tadeusz Popiel, *The Miraculous Saving of Lviv by St John of Dukla in 1648*, 1903, mural painting in the chancel of the Church of St John in Dukla, photo by J. Stola, 2014

strunach tęsknot wolnościowych, wnosząc swój cenny wkład w interesujący polski nurt malarstwa uprawianego „ku pokrzepieniu serc”<sup>68</sup>.

Kolejna kompozycja na wschodniej ścianie prezbiterium to *Cudowne ocalenie Lwowa za sprawą Jana z Dukli w roku 1648* [il. 8]. Pierwszy plan obrazu zajmują stłoczone oddziały Kozaków i Tatarów z wyróżnioną w centrum postacią hetmana Bogdana Chmielnickiego. Nad głowami żołnierzy powiewają chorągwie bojowe. Ostatni plan zamyka sylweta góry zamkowej z widocznymi obwarowaniami. Ponad miastem, z detalicznie oddanymi realiami topograficznymi, unosi się postać w bernardyńskim habicie. Wzniesione ramiona zakonnika przypominają rytualny gest modlitwy. I tu, tak samo jak w poprzedniej kompozycji, uderza dynamika rozwiązań formalnych, ale nade wszystko zręczne operowanie emocjami. Podczas gdy od postaci orędownika na pogodnych obłokach emanuje majestat i spokój, szeregami wojsk targa uczucie grozy. Zarówno grupy osób, jak i pojedyncze postacie są nieskrępowane i naturalne. Sprawny pędzel podąża za potoczystym i kwiecistym stylem narracji Bogdalskiego: „W mieście zapanowała trwoga. Brakowało już po trochę amunicji i chleba, a nawet wody było niewiele, tyle tylko co w studniach nielicznych [...], To też z chmurą na czole gotowało mieszczaństwo obronę – lecz bez na-

painting. In the composition of Dukla, he skillfully struck the most sensitive chords of the Polish longing for freedom, making his own priceless contribution to the Polish current of paintings meant “to embolden the hearts”.<sup>68</sup>

The next painting on the eastern wall of the chancel tells of *The Miraculous Saving of Lviv by St John of Dukla in 1648* [fig. 8]. In the foreground, Cossack and Tatar troops are crowded together, with the salient figure of hetman Bogdan Chmielnicki in the middle. Banners flap overhead and the background fades off into an outline of a castle hill with visible fortifications. The topography of the town was rendered in great detail; a figure in a Bernardine habit is suspended above the building, with arms raised in a ritual gesture of prayer. Here, too, as in the previous composition, we are struck by the dynamism of formal solutions but, above all, by the skilful handling of emotions. Resting on serene clouds, the saint radiates majesty and calm, but the troops below are riven by terror. Groups and individual figures seem natural and unrestrained as Popiel’s skilful brush follows the florid, racy narrative of Father Bogdalski: “Terror reigned in the city. Bread and ammunition were running low, and the water was scarce, no more than what the few city wells had to give [...] With beclouded foreheads, the people braced for defense – but with no hope of

<sup>68</sup> Nowobilski 1994, jak przyp. 56, s. 132–133.

<sup>68</sup> Nowobilski 1994 (fn. 56), pp. 132–133.

salvation. The next day, they felt, would be their last, opening [...] graves for the city defenders. Even the heavens seemed to presage a sorry ending to this desperate fight. Clouds as black as night hung low over Lviv [...]. And then... a great flame shone forth from the darkest heaps of clouds. No thunder, no lightning, but a circle of light, huge and magnificent like a golden halo woven from the threads of the sun, and inside, menacing, his face turned to the foe [...] the figure of the blessed John of Dukla appeared. Chmielnicki saw him and, struck with terror, nearly fell of his horse. [...] Full of horror and confusion, the Cossacks took flight. The ranks broke, defense lines were recaptured, extreme turmoil reigned. But the people of Lviv also spotted John of Dukla in the clouds, surrounded with a glorious halo”.<sup>69</sup> The episode of 1648 had a decisive impact on the dynamic and scope of the cult of St John of Dukla; his role as the miraculous defender of Lviv particularly resonated with the knighthood. This interest was reinforced by the military disposition of the Bernardines, in whose ranks “the hero that called to battle was animated whenever the pulpit of the Marian sanctuary reverberated with oratorical phrases about the new Hercules, extolling the valor of Polish military leaders and soldiers, and the virtues of the patron saints of the Kingdom of Poland”.<sup>70</sup> The Bernardines became intimate with the military through their ardent service as chaplains; they also took spiritual care of the soldiers, given over to the protection of Archangel Michael and St John of Dukla.<sup>71</sup>

Popiel first dealt with the theme in the Clarissian church in Lviv in 1898. His imagination was probably inspired by earlier works devoted to the event such as, for instance, the commemorative silver plaque sponsored by the burghers of Lviv in 1648 or its later easel painting equivalent.<sup>72</sup> Both compositions, as well as their lesser replicas, stand out for their detailed rendition of the panorama of Lviv and its surroundings, as well as the oversized figure of St John, shown kneeling on the clouds in prayer; the 17<sup>th</sup>-century painting also depicts enemy hordes pushing against the city walls from all sides. The theme was even more popular among sculptors. As the cult of St John of Dukla intensified, statues appeared near Bernardine monasteries, in which he was modeled on the *Defensor Leopolis* from the memorable vision of 1648. Attention in these sculptures is exclusively focused on the praying Bernardine; the topographic and military context is left out. A sculpture by Tomasz Hutter is a flag-

<sup>69</sup> Bogdalski 1938 (fn. 3), p. 80.

<sup>70</sup> J. Banach, *Herkules Polonus, Studium z ikonografii sztuki nowożytnej*, Warszawa 1984, p. 147.

<sup>71</sup> Wyczawski, Murawiec 1997 (fn. 1), pp. 81–82.

<sup>72</sup> The work is now part of the collections of the Museum of the Bernardine Province in Leżajsk.

dziei wybawienia. Przeczuwano, że dzień jutrzejszy będzie dla miasta ostatnim – a obrońcom otworzy... groby. Samo nawet niebo zdawało się zapowiadać tak smutny koniec tej rozpaczliwej obronie. Nad Lwowem poczęły się kłębić czarne jak noc chmury [...]. Wtem... wśród najciemniejszych zwałów chmur, zapłonęły jakieś ognie wielkie. Nie pioruny to – ani też błyskawice – lecz krąg światła ogromny, przewspaniały niby aureola złocista z nitek słonecznych utkana, a wśród niej groźnie ku nieprzyjacielowi zwrócona... postać bł. Jana z Dukli. Spozrzegł ją Chmielnicki i przerażony – omal z konia nie runął. [...] Kozactwo pełne trwogi i zamieszania umykać poczęło. Popsowały się szyki, przełamano linie zajęte, wszczął się zamęt nieopisany. Lecz i we Lwowie zobaczono Jana z Dukli w obłokach i we wspaniałej aureoli”.<sup>69</sup> Epizod z roku 1648 wywarł decydujący wpływ na dynamikę i zasięg kultu Bernardyna, który jako cudowny obrońca Lwowa wzbudził wielkie zainteresowanie wśród rycerstwa. Znalazło to oparcie w militarnym usposobieniu samych zakonników, u których „wzywający do walki heros zawsze wtedy nabierał życia, gdy z ambony maryjnego sanktuarium rozlegały się pełne zwrotów o nowym Herkulesie oracje, sławiące męstwo polskich wodzów i żołnierzy oraz cnoty świętych patronów Królestwa Polskiego”.<sup>70</sup> Bernardyni żyli się z wojskiem poprzez gorliwą posługę kapelanów i duchową pieczę sprawowaną nad członkami bractwa żołnierskiego, które oddano protekcji św. Michała Archanioła oraz Jana z Dukli.<sup>71</sup>

Temat cudownej obrony miasta podjął Popiel po raz pierwszy w kościele lwowskich klarysek w roku 1898. Wyobraźnię artysty inspirowały zapewne dawne kompozycje upamiętniające to wydarzenie, jak choćby dziękczynna plakietka mieszczan lwowskich z roku 1648 odkuta w srebrnej blasze lub jej późniejszy odpowiednik w postaci obrazu sztalugowego.<sup>72</sup> Istotne dla obydwu kompozycji oraz ich mniej znaczących replik jest drobiazgowo odwzorowanie panoramy Lwowa i najbliższych okolic oraz ukazanie ponad miastem przeskalowanej postaci św. Jana klęczącego na obłokach w charakterystycznym geście oracji. Kompozycja malarska z końca XVII wieku przedstawia dodatkowo mrowie nieprzyjaciół pracujących zewsząd na mury miasta. Jeszcze częściej temat ten podejmowali rzeźbiarze. Na fali ożywionego kultu Duklana przy klasztorach bernardyńskich instalowano jego pomniki, na których był on przedstawiany jako *Defensor Leopolis* z pamiętnej wizji z 1648 roku. W kompozycjach tych uwaga skupiona jest jedynie na postaci rozmodlonego ber-

<sup>69</sup> Bogdalski 1938, jak przyp. 3, s. 80.

<sup>70</sup> J. Banach, *Herkules Polonus, Studium z ikonografii sztuki nowożytnej*, Warszawa 1984, s. 147.

<sup>71</sup> Wyczawski, Murawiec 1997, jak przyp. 1, s. 81–82.

<sup>72</sup> Pracę przechowuje obecnie Muzeum Prowincji Ojców Bernardynów w Leżajsku.



9. Tadeusz Popiel, *Ogłoszenie papieskiego dekretu o beatyfikacji w 1733 roku*, 1903, malowidło w nawie kościoła pw. św. Jana w Dukli, fot. J. Stola, 2014

9. Tadeusz Popiel, *The Proclamation of the Beatification Decree*, 1903, mural painting in the nave of the Church of St John in Dukla, photo by J. Stola, 2014

nardyna, zaś konteksty topograficzne i batalistyczne są pomijane. Za rzeźbę wzorcową tego typu uchodzi realizacja Tomasza Huttera w zwieńczeniu barokowej konfesji nad grobem Duklanina i jej jakby lustrzane odbicie na smukłej kolumnie wotywniej przed świątynią.

Popiel oczywiście znał doskonale te prace, jednak kompozycję dukielską oparł na obrazie swego mistrza Jana Matejki *Bohdan Chmielnicki z Tuhaj-bejem pod Lwowem*. Najsłynniejszy z polskich malarzy historycznych wielokrotnie umieszczał wizerunki świętych oraz religijne symbole w swoich płótnach dla wskazania roli Opatrzności w kreowaniu historii<sup>73</sup>. Obraz, o którym mowa, namalowany w roku 1885 na zamówienie prywatne, znajdował się początkowo w warszawskich zbiorach Ludwika Temlera, by po kilkukrotnej zmianie właściciela trafić do Muzeum Narodowego w Warszawie. Do tematu Chmielnickiego artysta powracał wielokrotnie. Kompozycja z 1885 roku, będąc głosem malarza w dyskusji historiozoficznej o losach narodów, przywołuje jednocześnie doniosłe i pokrępujące wydarzenie z historii Lwowa, który zresztą nadał Matejce tytuł honorowego obywatela. Warto wspomnieć, że i sam artysta żywił sporą sympatię dla mieszkańców galicyjskiej stolicy, czego znakiem było m.in. ufundowanie stypendiów dla artystycznie uzdolnionej młodzieży tak ukraińskiej, jak i polskiej<sup>74</sup>.

<sup>73</sup> L. Lameński, *O mistycyzmie w malarstwie polskim XIX i XX wieku słów kilka*, w: *Wokół mistycyzmu w sztuce*, red. R. Mirończuk, Siedlce 2010, s. 102–105.

<sup>74</sup> *Artyści ze szkoły...* 2004, jak przyp. 12, s. 22, 25.

ship work of this kind, which is found at the top of the Baroque baldachin over the tomb of St John of Dukla and its mirror image on the lean votive column in front of the church.

It is clear that Popiel knew of these works, and yet he decided to model his Dukla composition on a painting by his master, Jan Matejko, entitled *Bohdan Chmielnicki with the Tugay Bey in Lviv*. The famous Polish painter often filled his historical canvases with saints and religious symbols to indicate the role of Providence in shaping history.<sup>73</sup> The painting in question was privately commissioned in 1885 and initially belonged to the Warsaw collection of Ludwik Temler; having changed hands several times, it was finally taken in by the National Museum in Warsaw. Matejko took up the theme of Bohdan Chmielnicki on more than one occasion. Meant as his personal contribution to the historiosophical debate on the fate of nations, the 1885 composition also conjures up the momentous and heartening event from the history of Lviv. Matejko was an honorary citizen of the city and, it is worth mentioning, liked the inhabitants of the Galician capital very much, as evidenced by the stipends he funded for its artistically gifted youth, Ukrainian and Polish alike.<sup>74</sup>

<sup>73</sup> L. Lameński, *O mistycyzmie w malarstwie polskim XIX i XX wieku słów kilka*, in: *Wokół mistycyzmu w sztuce*, ed. R. Mirończuk, Siedlce 2010, pp. 102–105.

<sup>74</sup> *Artyści ze szkoły...* 2004 (fn. 12), pp. 22, 25.



10. Tadeusz Popiel, *Jubileusz 400-lecia śmierci Jana z Dukli*, 1903, malowidło w nawie kościoła pw. św. Jana w Dukli, fot. J. Stola, 2014

10. Tadeusz Popiel, *The 400<sup>th</sup> Anniversary of the Passing of John of Dukla*, 1903, mural painting in the nave of the Church of St John in Dukla, photo by J. Stola, 2014

The defense of Lviv later resurfaced as a theme in the works of Władysław Lisowski, Włodzimierz Tetmajer, and Karol Polityński. In 1931, Lisowski decorated the walls of a small church in Trzciana with a rather liberal imitation of Popiel's Dukla version of *The Defense of Lviv in 1474*. Constrained by the cramped interior of the church, however, he had to reduce the size of his painting considerably. The miraculous defense of Lviv in 1648, on the other hand, was taken up by Włodzimierz Tetmajer in the Bernardine basilica in Kalwaria Zebrzydowska. Unfortunately, the untimely death of the artist interrupted the work while still in progress. The designs were continued by Karol Polityński in 1922–1923. The latter focused on the figures of Bohdan Chmielnicki and Tugay Bey, who are shown on horseback, while a random peasant in Hutsul dress shows them the way to Lviv. The figure of a praying St John of Dukla can be discerned in the sky.<sup>75</sup>

*The Proclamation of the Beatification Decree* takes place in the interior of St Peter's Basilica in the Vatican [fig. 9]. The dimness of the vast interior is lit up with the golden columns of Bernini. Surrounded by his cardinals, Pope Clemens XII sits on the throne, while one of the bishops reads the beatification decree. The artist wanted to emphasize the solemn, stately, ecclesiastical nature of the act, which had been sought not only by the Franciscan order, but also by the Polish monarch, his senators, bishops, and knights. To do

Temat obrony Lwowa powracał jeszcze później w pracach Władysława Lisowskiego, Włodzimierza Tetmajera i Karola Polityńskiego. W roku 1931 Lisowski ozdobił ściany kościółka *Na Puszcz* w Trzcianie dość swobodnym naśladownictwem dukielskiego obrazu Popiela *Obrona Lwowa w 1474 roku*. Artysta ograniczony ciasnotą niewielkiego wnętrza świątyni musiał znacznie pomniejszyć rozmiary swej kompozycji. Z kolei temat cudownej obrony Lwowa z roku 1648 podjął w bazylice Bernardynów w Kalwarii Zebrzydowskiej Włodzimierz Tetmajer. Niestety przedwczesna śmierć artysty przerwała prace. Niezrealizowane projekty podjął Karol Polityński w latach 1922–1923. Artysta skupił uwagę na konnym wizerunku Chmielnickiego i Tuhaj-beja, którym przypadkowy wieśniak w stroju huculskim pokazuje drogę na Lwów. Na niebie widnieje postać modlącego się Jana z Dukli<sup>75</sup>.

Scenę *Ogłoszenia dekretu o beatyfikacji w 1733 roku* ukazał Popiel we wnętrzu bazyliki św. Piotra w Watykanie [il. 9]. Z półmroku obszernego wnętrza połyskują złociste kolumny Berniniego. Na tronie papieskim zasiada Klemens XII otoczony purpuratami. Jeden z biskupów odczytuje słowa dekretu beatyfikacyjnego. Artysta usiłował wyakcentować uroczysty, kościelny i państwowy charakter aktu, o który zabiegali nie tylko franciszkanie, ale także monarcha, senatorowie, biskupi i rycerstwo. Zgodnie z tym założeniem umieścił grupę zakonników w brązowych

<sup>75</sup> Nowobilski 1994 (fn. 56), pp. 90–91.

<sup>75</sup> Nowobilski 1994, jak przyp. 56, s. 90–91.



11. Tadeusz Popiel, *Modlitwa wiernych u grobu Jana z Dukli*, 1903, malowidło w nawie kościoła pw. św. Jana w Dukli, fot. J. Stola, 2014

11. Tadeusz Popiel, *Prayers at the Tomb of John of Dukla*, 1903, mural painting in the nave of the Church of St John in Dukla, photo by J. Stola, 2014

habitach w centrum kompozycji, otoczoną dostojnikami państwowymi i przedstawicielami polskiej hierarchii kościelnej. „Gorącemu zatem życzeniu narodu – pisze Bogdalski – stało się zadość. Cześć Sługi Bożego, datująca jeszcze od XV stulecia, została nieomylnym wyrokiem Stolicy apostołskiej zatwierdzona, Jan z Dukli ogłoszony błogosławionym i podniesiony na ołtarze, wreszcie uznany jako Patron całego narodu”<sup>76</sup>. Popiel, idąc za sugestiami Bogdalskiego, który konsekwentnie w swojej działalności zakonnego pisarza i historyka podkreślał przywiązanie bernardynów do Stolicy Apostolskiej, afirmował katolicką postawę narodu i zakonników. Ci ostatni mieli w wieku XVIII szczególny powód do satysfakcji ze ścisłych powiązań z Rzymem ze względu na liczne w tym trudnym stuleciu akty wyniesienia do chwały ołtarzy świątobliwych współbraci i koronacje wizerunków maryjnych w sanktuariach, których byli stróżami<sup>77</sup>.

*Jubileusz 400-lecia śmierci Jana z Dukli* jest tematem kolejnej sceny. Artysta usiłował oddać narodowy i patriotyczny wymiar wydarzenia [il. 10]. Przede wszystkim Popiel celnie wybrał motyw uroczystej procesji jako formę celebracji najbardziej odpowiadającą pobożności bernardyńskiej. Zakonnicy od samego początku działalności w Polsce robili wielkie wrażenie swoją obecnością w procesjach, co skrupulatnie odnotował Jan z Komorowa w relacji z powitania

so, Popiel placed a group of friars in brown habits in the center of the composition, surrounded by state dignitaries and representatives of the Polish Church hierarchy. “The ardent wish of the nation”, Bogdalski reports, “was granted. The veneration of the Servant of God, dating as far back as the 15<sup>th</sup> century, was confirmed by the infallible verdict of the Holy See; John of Dukla was beatified and elevated to the altars, finally recognized as a patron of the entire nation”<sup>76</sup>. Following Father Bogdalski, whose activity as a writer and historian consistently focused on emphasizing the attachment of the Bernardines to the Holy See, Popiel affirmed the Catholicism of the nation and the friars. In the 18<sup>th</sup> century, the latter had particular reasons to be satisfied with their close ties to Rome; many of their venerable confreres were elevated to the altars and many Marian images crowned in their sanctuaries at that time<sup>77</sup>.

*The 400<sup>th</sup> Anniversary of the Passing of John of Dukla* is the focus of the next scene. Popiel wanted to emphasize the national and patriotic dimension of the event [fig. 10]. He accurately picked the motif of a solemn procession as best suited to Bernardine piety. Ever since their beginnings on Polish soil, the friars made a huge impression with their processions, as scrupulously reported by Jan of Komorowo in his ac-

<sup>76</sup> Bogdalski 1933, jak przyp. 59, s. 85.

<sup>77</sup> K. Kantak, *Bernardyni polscy*, t. 2, Lwów 1933, s. 435, 476.

<sup>76</sup> Bogdalski 1933 (fn. 59), p. 85.

<sup>77</sup> K. Kantak, *Bernardyni polscy*, vol. 2, Lwów 1933, pp. 435, 476.

count of the welcoming of Elizabeth of Austria<sup>78</sup>. The Baroque “feast culture” considered them even more important. “Today”, writes Kantak, “it is difficult for us to imagine the picturesque flavor and diversity of these processions. In the front, right behind the cross, brotherhoods and guilds, identified by badges, paraded in their typical attire, followed by religious orders in habits white, black, gray, and grizzly, lay priests in surplices, prelates in purple, and, bringing up the rear, a celebrant in a richly gilded cape, with his retinue in dalmatics, or better yet, a bishop or an abbot. [...] Banners flapped overhead. Behind walked a line of nobles in kontushes, with sabers strapped to their sides, burghers in festive attire, and peasants in colorful folk clothes”<sup>79</sup>.

Even though spatial constraints did not permit him to show the full Baroque pomp and grandeur of the celebrations, Popiel’s small composition is skillfully dynamized thanks to the measured rhythm of huddled figures, each with a face of its own, and the pulsating blots of stylized, colorful historical clothes, banners, and decorations. The artist showed Father Bogdalski among the celebrants and placed his own portrait in the right-hand corner of the painting. The composition resembles a chronicle entry and attempts to convey the mood of the memorable event, even though Father Bogdalski once confessed with great emotion: “No pen can ever express the impact of this triumphant procession”<sup>80</sup>. Triumphant processions and marches of this kind have always served as peculiarly effective tools of social influence. In 19<sup>th</sup>-century Poland, this role was primarily played by solemn funerals, which emboldened the hearts of the people and rallied the nation around its great heroes, at the same time inflaming the imagination of artists<sup>81</sup>.

The narrative cycle ends with the *Prayers at the Tomb of John of Dukla* [fig. 11]. The plot is set inside a church. An outline of the retable can be discerned in the dimness of the interior and a group of men and women are turned toward it in prayer. The artist deliberately invoked only the most important element of the elaborate stone sarcophagus from 1608, with an image of the famous Bernardine sculpted by Wojciech Kampinos<sup>82</sup>. The tomb could be accessed from the choir. To render the mystical mood of half-light, Popiel used a dimmed color palette. In the place of the antependium above the ascetic sarcophagus

Elżbiety Habsburżanki<sup>78</sup>. W celebrowaniu barokowej „kultury świąt” procesjom przydawano jeszcze większe znaczenie. „Trudno nam – pisze Kantak – wyobrazić sobie dzisiaj rozmaitość i malowniczość tych procesyj. Na czele za krzyżem szły bractwa i cechy w swoich strojach właściwych z odznakami, po tym postępowały zakony w habitach, białych, czarnych, szarych, burych, za nimi księża świeccy w komzach, prałaci w fioletach, na koniec w liturgicznej zwykle białej, bogato złotonej kapie celebrant z asystą w dalmatykach, świetniej jeszcze biskup lub opat. [...] Nad pochodem powiewały chorągwie. Towarzyszyła szlachta w kontuszach, przy szablach, mieszczenie w odświętnych ubiorach, chłopci w różnobarwnych strojach ludowych”<sup>79</sup>.

Popiel, choć nie dysponował wystarczającym miejscem dla oddania wielkości i barokowego przepychu uroczystości rocznicowej, zręcznie zdynamizował niewielką w sumie kompozycję miarowym rytmem stłoczonych postaci, niekiedy o zindywidualizowanych fizjonomiach, oraz pulsującymi plamami wielobarwnych historyzujących strojów, chorągwi i dekoracji. Artysta sportretował o. Bogdalskiego pośród celebransów zakonnych oraz siebie w prawym rogu przedstawienia. Kompozycja ma posmak relacji niemal kronikarskiej, usiłującej oddać atmosferę pamiętnego wydarzenia, choć Bogdalski nie kryjąc wzruszenia wyznał: „Żadne pióro nie opisze wrażenia, jakie wywołał ten pochód triumfalny”<sup>80</sup>. Majestatyczne procesje i przemarsze od zawsze należały do osobliwych i skutecznych narzędzi oddziaływania społecznego. W dziewiętnastowiecznej Polsce funkcję tę pełniły zwłaszcza uroczyste pogrzeby, które krzepiły serca i integrowały naród wokół wielkich bohaterów, inspirować zarazem wyobraźnię twórców<sup>81</sup>.

Cykl narracyjny Popiela zamyka scena *Modlitwy wiernych u grobu Jana z Dukli* [il. 11]. Akcja rozgrywa się we wnętrzu świątyni. Z mroku wyłania się zarys nastawy ołtarza, ku której w żarliwych gestach modlitewnych zwraca się grupa mężczyzn i kobiet. Artysta świadomie poprzestał na przywołaniu jedynie najistotniejszego elementu rozbudowanej konfesji, za jaki uznał kamienny sarkofag z 1608 roku z wyrzeźbionym przez Wojciecha Kampinosa wizerunkiem słynnego bernardyna<sup>82</sup>. Grobowiec dostępny był od strony chóru zakonnego. Artysta przyciemnił paletę barwną, by oddać nastroj mistycznego półmroku.

<sup>78</sup> Jan z Komorowa, *Memoriale Ordinis Fratrum Minorum*, wyd. X. Liske, A. Lorkiewicz, in: *Monumenta Poloniae Historica*, vol. 5, Lwów 1886, pp. 171–172.

<sup>79</sup> Kantak 1933 (fn. 77), p. 276.

<sup>80</sup> Bogdalski 1938 (fn. 3), s. 58.

<sup>81</sup> M. Rokosz, *Kiedy z Wawelu odzywa się „Zygmunt”*, „Alma Mater”, 2010, vol. 125, pp. 17–18.

<sup>82</sup> T. Mańkowski, *Bernardyńskie pomniki grobowe*, „Prace Komisji Historii Sztuki PAU”, vol. IX, Kraków 1948/9, pp. 194, 197.

<sup>78</sup> Jan z Komorowa, *Memoriale Ordinis Fratrum Minorum*, Wyd. X. Liske, A. Lorkiewicz, w: *Monumenta Poloniae Historica*, t. 5, Lwów 1886, s. 171–172.

<sup>79</sup> Kantak 1933, jak przyp. 77, s. 276.

<sup>80</sup> Bogdalski 1938, jak przyp. 3, s. 58.

<sup>81</sup> M. Rokosz, *Kiedy z Wawelu odzywa się „Zygmunt”*, „Alma Mater” 2010, nr 125, s. 17–18.

<sup>82</sup> T. Mańkowski, *Bernardyńskie pomniki grobowe*, „Prace Komisji Historii Sztuki PAU”, t. IX, 1948/9, s. 194, 197.



Ponad ascetycznym sarkofagiem ukazał w miejscu antepedium mensę ołtarza flankowaną parą marmurowych kolumn z wazonami. Malarz uwypuklił ich funkcję symboliczną, a więc asocjacje powszechnie stosowane w ikonografii świętych – szczególnie Duklanina – rozumianych jako „filar i podpora prawdy” (1 Tm 3, 15). Wazy przywodzą natomiast na myśl metaforę naczynia wybranego. Na podłodze widnieje fragment wzorzystego dywanu wschodniego, który w maryjnej tradycji ikonograficznej manifestuje zwycięstwo chrześcijaństwa nad potęgą turecką<sup>83</sup>. Narracja artystyczna podążała za barwną i detaliczną opowieścią Bogdalskiego: „Od tej chwili cześć Jana z Dukli wzmożła się niepomierne, istne pielgrzymki szły nieustannie do grobu błogosławionego męża [...]. Cisnął się tu lud wiejski, tłoczyło zamężne mieszczaństwo, coraz częściej widywano tu stan rycerski – a nie brakło nawet najwyższych dostojników państwa”<sup>84</sup>. Autor na kolejnych stronach przywołuje imiona władców Polski, którzy nawiedzili grób Duklanina: Zygmunta III, Jana Kazimierza, Michała Korybuta Wiśniowieckiego z żoną Elżbietą, Jana III Sobieskiego. Bogdalski w uniesieniu opiewa grób „Thaumaturga Rusi”, przypominając kolejne dramatyczne „dni trwogi i ratunku”, gdy miasto szukało obrony u „miejskich straży pierwszego naczelnika”, zgodnie z honorowym tytułem, jaki lwowianie nadali swemu obrońcy w dedykacji na plakiecie wotywniej z roku 1649. Narrację Bogdalskiego zamykają strofy z *Domus Virtutis*: „Słusznie więc na grobie Twoim królowie berła, hetmani buławy, zwycięscy sztandary, konsulowie laski, nowożeńcy wieńce, słabi swą niemoc, a zdrowi swe dary składają”<sup>85</sup>.

Motyw modlitwy u grobu Duklanina pojawił się w siedemnastowiecznych ilustracjach cudów zwanych *Miracula b. Joannis*. Przedstawienia te przetrwały w chórze lwowskiego kościoła, w bezpośredniej bliskości grobu św. Jana. Wszystkie zaopatrzone w stosowne inskrypcje informujące o personaliach, miejscu i czasie doznanych łask. Ilustrowany rejestr cudów, z którym mamy tu do czynienia, stanowi bezcenny zapis blasków i cieni sarmackiej kultury – wystroju wnętrza, ubioru, ludzkich postaw wobec przeciwności losu, chorób i nieszczęść<sup>86</sup>. Niektóre z nich odzwierciedlają stopień czysto religijnego wymiaru kultu z kontekstami społeczno-politycznymi oraz osobami piastującymi najwyższe godności i urzędy w państwie. Do dzieł tej kategorii należy obraz wo-

gus, he showed the altar stone flanked by two marble columns with vases, bringing out their symbolic function, i.e. the associations commonly used in the iconography of saints, especially St John of Dukla, who were understood as “the pillar and foundation of the truth” (1 Tm 3, 15). The vases bring to mind the metaphor of the chosen vessel. The floor, on the other hand, is covered with a patterned Eastern carpet, which represents the victory of Christianity over the Turkish might in traditional Marian iconography<sup>83</sup>. The visual narrative follows the vivid, detailed story of Father Bogdalski: “from then on, the worship of John of Dukla grew beyond measure, and pilgrimage after pilgrimage flocked to the tomb of the blessed man [...]. The peasant folk came, and wealthy burghers crowded at the site; the knighthood was seen more and more often, as were the highest dignitaries of the state”<sup>84</sup>. On successive pages, Father Bogdalski enumerates the rulers of Poland who also visited the grave of St John: Sigismund II, John Casimir, Michał Korybut Wiśniowiecki with his wife Elizabeth, and John III Sobieski. Enraptured, he praises the tomb of the “Thaumaturge of Rus”, recalling the “days of terror and salvation”, when the city turned for protection to “the first chief of the city guard”; this was the honorary title that the people of Lviv conferred on their defender in the votive plaque of 1649. Father Bogdalski’s story ends with the stanzas of *Domus Virtutis*: “And rightly do the kings lay their scepters at your tomb, the hetmans their bulawas, the victorious their standards, the consuls their staffs, the newly-weds their wreaths, the weak their illnesses, and the healthy their gifts”<sup>85</sup>.

The motif of prayers at the tomb of St John of Dukla first appeared in 17<sup>th</sup>-century illustrations of miracles called *Miracula b. Joannis*. Examples have survived in the chancel of the Lvivian church, in the close vicinity of the tomb of St John, supplemented with relevant inscriptions that specify the personal data, the time and the place of received grace. This illustrated registry of miracles is a priceless record of the highs and lows of Sarmatian culture: the design of interiors, typical clothes, as well as people’s attitudes toward the vagaries of fate, illness, and misfortune<sup>86</sup>. Some of them reflect a convergence of the purely religious dimension of the cult with its social and political context, including the highest-ranking people in positions of office and power in the state. Among the works in this category is a votive painting

<sup>83</sup> F. Pellegrino, *Geografia i imaginacja*, Warszawa 2009, s. 114.

<sup>84</sup> Bogdalski 1938, jak przyp. 3, s. 81.

<sup>85</sup> Ibidem, s. 36.

<sup>86</sup> Najbliższe analogie dla *miraculów* lwowskich można znaleźć w bogatej kolekcji obrazków wotywnych w Piotrawinie oraz Rzeszowie i Gidlach, por. R. Brykowski, *Obrazki wotywnie z Piotrawina*, w: *Granice sztuki*, red. J. Białostocki et al., Warszawa 1972, s. 175–190.

<sup>83</sup> F. Pellegrino, *Geografia i imaginacja*, Warszawa 2009, p. 114.

<sup>84</sup> Bogdalski 1938 (fn. 3), p. 81.

<sup>85</sup> Ibidem, p. 36.

<sup>86</sup> The closest analogy to Lviv’s *miracula* can be found in the rich collections of votive images in Piotrawin, Rzeszów, and Gidle, cf. R. Brykowski, *Obrazki wotywnie z Piotrawina*, in: *Granice sztuki*, eds. J. Białostocki et al., Warszawa 1972, pp. 175–190.

of King John Casimir attending a mass at the tomb of St John. A Latin inscription in the lower section of the composition explains that the king is giving thanks to the Thaumaturge of Rus, who saved his life near the coast of Marseille and cured his fatal sickness. The upper section shows an exchange of gifts. St John appears in a cloud to receive the relics of St Stephen of Hungary, handed to him by an eagle through a vellum with the words "ex voto". At the same time, with a gesture of his right hand, St John delegates an angel who presents the king with a shield and a sword bearing the words "tria vita argumenta".

Thanks to his fascinating cooperation with Tadeusz Popiel, Father Bogdalski, tirelessly intent on renovating the Dukla sanctuary, an excellent writer, publicist and preacher, succeeded in the ambitious task of reviving the cult of his medieval confrere through the power of art. As attested by Józef Trepka, Father Bogdalski worked not only with an exquisite painter, but also with a man of profound faith and a zealous patriot: "Popiel rarely broached any subject other than art or other related topics. This time, however, we turned to discuss the current affairs of great importance to the whole of Poland. Popiel talked a lot, which was out of character for him. His every word spelled a fervent love of Poland, a profound faith in its power, and a good hope for the future"<sup>87</sup>. Father Bogdalski's inventiveness did not lead to the creation of a new iconographic canon for the medieval saint. However, his attempts to reconstruct the austere simplicity of the medieval hermitage and monastery and to uncover the historical reality behind the local legend, also involved an effort to free the image of St John of Dukla from the Sarmatian pomp and Baroque theatricality that typified the church of Lviv. Dukla is home to the only such monumental painted life of St John that summarizes and recapitulates the rich store of traditional iconography. The work explicitly emphasizes patriotic and messianic elements, extolling the beauty of the native landscape and historical dress, derived directly from the tradition of the Sarmatian nobility. St John is endowed with heroic features, shown as the patron and leader of the Sarmatian knighthood, devotedly guarding the perilous borders of the bulwark of Christianity. The humble missionary and preacher is at once a hero and a miracle-worker, whose supernatural power and authority are recognized not only by the common folk, but also by nobles and monarchs. The canonical template of the *vera effigies*, dominant among traditional images of the saint, underwent an important transformation; it now accentuated elements of militarism and the royal status of Mary, intensified after the Bar Confederation and

<sup>87</sup> Trepka 1913 (fn. 19), p. 4.

tywny Jana Kazimierza ukazujący monarchę słuchającego mszy świętej przy grobie św. Jana. Jak głosi łacińska inskrypcja w dolnej strefie kompozycji, król dziękuje Cudotwórcy Rusi za ocalenie życia u brzegów Marsylii, a nadto za uzdrowienie ze śmiertelnej choroby. W górnej partii obrazu przedstawiono moment wymiany darów. Święty bernardyn ukazujący się w obłoku przyjmuje relikwie ręki św. Stefana Węgierskiego, które podaje mu orzeł przez welum z napisem „ex voto”. Gestem prawej dłoni Duklanin deleguje jednocześnie anioła przynoszącego królowi tarczę i miecz z napisem „tria vita argumenta”.

Ojciec Bogdalski, gwardian niezmordowany w wysiłkach odnowy dukielskiego sanktuarium, pisarz, publicysta i znakomity kaznodzieja, dokonał w pasjonującej współpracy z Tadeuszem Popielem ambitnego dzieła renowacji kultu średniowiecznego współbrata za pomocą sztuki. Bogdalski współpracował nie tylko z wyśmienitym malarzem, ale również z człowiekiem głębokiej wiary i gorącym patriotą, o czym zaświadczył Józef Trepka: „Popiel rzadko kiedy poza sztuką, lub tem, co miało z nią bliski związek, poruszał inne tematy. Tym razem jednak tak jakoś się złożyło, że wpadliśmy na temat spraw obchodzących w bieżącej chwili całą Polskę. Co rzadko się zdarzało, Popiel się rozgadał. Gorące umiłowanie tej Polski, wiara w jej siły dobre nadzieje w jej przyszłość, były z każdego jego słowa”<sup>87</sup>. Inwencja Bogdalskiego nie doprowadziła do wykrystalizowania się nowego kanonu przedstawień średniowiecznego świętego. Jednak dzięki próbom rekonstrukcji surowej prostoty eremu i średniowiecznego klasztoru, pośród fascynujących prób dotarcia do realiów historycznych, przemieszanych z przesłaniem lokalnych legend, próbowano uwolnić wizerunek Duklanina od elementów barokowo-sarmackiej teatralności i przepychu, charakterystycznych dla lwowskiego ośrodka kultu. W Dukli powstał jedyny tak monumentalny malarzski żywot św. Jana będący podsumowaniem i streszczeniem bogatego dorobku tradycyjnej ikonografii Duklanina. Dzieło eksponuje w sposób wyrazisty pierwiastki patriotyczne i mesjanistyczne opiewając piękno rodzimego pejzażu i koloryt historyzującego stroju wywiedzionego wprost ze szlacheckiej tradycji sarmackiej. Święty Jan jest tu heroizowany jako patron i wódz sarmackiego rycerstwa strzegący z poświęceniem niespokojnych granic przedmurza chrześcijaństwa. Skromny misjonarz i kaznodzieja jest zarazem bohaterem cudotwórcą, którego nadprzyrodzoną moc i autorytet uznają ludzie z gminu, ale także szlachta i monarchowie. Kanoniczny wizerunek *vera effigies*, dominujący pośród tradycyjnych kultowych wyobrażeń świętego, został poddany wymownej transformacji podkreślającej rys militarystyki oraz królewskości

<sup>87</sup> Trepka 1913, jak przyp. 19, s. 4.

Marii, nasilający się po konfederacji barskiej i po powstaniu styczniowym. Dukieński żywot św. Jana wpisany w dzieje ojczyzny sakralizuje przeszłość narodu i związane z nimi osoby.

### Streszczenie

Święty Jan z Dukli jako reprezentant kultury sarmackiej postrzegany był w utworach hagiograficznych, liturgicznych i ikonografii według modelu antycznego bohatera jaśniejącego blaskiem cnót chrześcijańskich. Średniowieczny święty, który nigdy nie stracił na popularności, ucieleśniał wysokie ideały pobożności, miłosierdzia i gorliwości w służbie Kościoła i narodu. Hagiografowie dla nakreślenia jego duchowej sylwetki sięgali po obrazy i terminy starotestamentalne i nazywali skromnego franciszkanina „prawdziwym Mojżeszem i wodzem ludu”, „nadzieją bram miasta” czy „niezawodnym ocaleniem”. Rys mesjanistyczny i narodowy, łączący biografię skromnego franciszkanina i dzieje jego ziemskiej ojczyzny z historią narodu wybranego, wyraźnie naznaczył dzieła dawnej ikonografii Duklanina, z najbardziej emblematycznym wizerunkiem *Defensor Leopolis*, jednak z jeszcze większym nasileniem objawił się w realizacjach z wieku XIX i XX. Analiza ikonografii świętego w aspekcie mesjanizmu pozwala odkryć na nowo Jego niedoceniany malarski żywot na ścianach kościoła w Dukli, będący swoistym podsumowaniem i streszczeniem tradycyjnej ikonografii. To wybitne dzieło Tadeusza Popiela z roku 1903 eksponuje pierwiastki patriotyczne i mesjanistyczne, sakralizujące przeszłość narodu. Na program ideowy dukielskiego cyklu decydujący wpływ wywarł o. Czesław Bogdalski, pasjonat przeszłości zakonu i czciciel narodowych świętych, a zarazem autor popularnego opracowania o życiu i czci pośmiertnej błogosławionego współbrata. Jak się wydaje, publikacja ta legła u podstaw ikonografii poszczególnych przedstawień.

**Słowa kluczowe:** św. Jan z Dukli, mesjanizm, sarmatyzm, ikonografia, Tadeusz Popiel, Czesław Bogdalski, militarizm, sakralizacja dziejów

o. dr Janusz Moryc  
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II  
Instytut Kulturoznawstwa  
Al. Raławickie 14, 20–950 Lublin  
tel.: 81 445 42 96  
e-mail: moryc@kul.lublin.pl

the January Uprising. As shown in Dukla, the life of St John is inscribed into the history of the homeland and adds a sacred dimension to the past of the nation and its people.

### Abstract

As a representative of Sarmatian culture, St John of Dukla was depicted in hagiographic and liturgical literature, as well as in iconography, as an ancient hero resplendent with the glow of Christian virtues. This medieval saint, whose popularity has never waned, was perceived as an incarnation of the lofty ideals of piety, mercy, and fervent service to the nation and the Church. To illustrate his spirituality, hagiographers relied on the language and imagery of the Old Testament, referring to the humble Franciscan as “a true Moses and leader of the people”, “the hope of city gates”, or “certain salvation”. The national and Messianic elements that linked the life of St John and the history of his earthly homeland to the history of the Chosen People already figured centrally in the early iconography of the saint, with its most emblematic image of the *Defensor Leopolis*, but became even more widespread in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. An analysis in terms of Messianism allows one to rediscover the underappreciated painted life of St John on the walls of the church in Dukla, which in a sense summarizes and recapitulates the motifs of traditional iconography. Created in 1903, this outstanding masterpiece by Tadeusz Popiel highlights the patriotic and Messianic elements that sacralize the past of the nation. The ideological program of the Dukla cycle was influenced by Father Czesław Bogdalski, an enthusiast of the Bernardine order and worshipper of national saints, who authored a popular book on the life and worship of St John. It is his book that seems to have furnished the basis for the iconography of individual paintings.

**Keywords:** St John of Dukla, Messianism, Sarmatism, iconography, Tadeusz Popiel, Czesław Bogdalski, militarism, sacralization of history

Translated by Urszula Jachimczak

Rev. Marek Jodkowski

University of Warmia and Mazury in Olsztyn

Saint Bruno's Church in Giżycko  
– the first church commemorating  
German World War I heroes in East  
Prussia

Saint Bruno's Church in Giżycko has been at the centre of interest of historians for a long time. Its significance was related to the religious life of the Catholic inhabitants of the city and its vicinities. In his monograph *Giżycko. Święty Brunon wpisany w historię miasta*<sup>1</sup> (*Giżycko. St Bruno Being Part of its History*) Rev. Zdzisław Mazur highlighted the role of this church as the place for conducting parochial liturgical celebrations. The commemorative function of the church, as a monument commemorating German World War I heroes, was barely mentioned. The issue of commemorating German soldiers fallen on the territory of East Prussia has been discussed at length by Robert Traba in his most interesting publication *Wschodniopruskość. Tożsamość regionalna i narodowa w kulturze politycznej Niemiec* (*Being East Prussian. Regional and National Identity in Germany's Cultural Policy*).<sup>2</sup> In his book the author attempts to interpret the "political cult" of the war heroes as well as its accompanying symbols and rituals. However, he does not reflect in any way on the origins of the church. Hence this attempt to complement the research by presenting more profound historical and ideological aspects relating to this church-cum-monument seems to be fully justified, and perhaps especially so due to the relative abundance of relevant written records. They include documents kept in the General Archives of the Boniface Association (*Bonifatiuswerk* in German) based in Paderborn as well as publications and newspaper articles from the first half of the 20<sup>th</sup> century.

European countries fighting in World War I had undertaken actions to commemorate victims of the war even before it ended. Symbols and commemorative rituals constituted a certain way of dealing with the painful past. Glorification of the defenders of the country served as the way of creating the topos of the fallen, who

<sup>1</sup> Z. Mazur, *Giżycko. Święty Brunon wpisany w historię miasta*, Giżycko 2001.

<sup>2</sup> R. Traba, "Wschodniopruskość". *Tożsamość regionalna i narodowa w kulturze politycznej Niemiec*, Poznań–Warszawa 2006.

ks. Marek Jodkowski

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Kościół pw. św. Brunona  
w Giżycku – pierwsza świątynia  
upamiętniająca niemieckich  
bohaterów wojennych w Prusach  
Wschodnich

Giżycki kościół pw. św. Brunona od dawna cieszy się zainteresowaniem historyków. Jego znaczenie łączono najczęściej z życiem religijnym katolickich mieszkańców miasta i okolic. W monografii *Giżycko. Święty Brunon wpisany w historię miasta*<sup>1</sup> ks. Zdzisław Mazur wyeksponował rolę opisywanej świątyni jako miejsca sprawowania parafialnych celebracji liturgicznych. O funkcji kommemoratywnej giżyckiego kościoła, będącego pomnikiem niemieckich bohaterów I wojny światowej, wspomniano w historiografii dość lapidarnie. Problematykę pielęgnowania pamięci o poległych żołnierzach na terenie Prus Wschodnich omówił Robert Traba w nieocenionej publikacji „*Wschodniopruskość*”. *Tożsamość regionalna i narodowa w kulturze politycznej Niemiec*<sup>2</sup>. Autor podjął się interpretacji „politycznego kultu” bohaterów wojennych, jak również towarzyszących temu zjawisku symboli i rytuałów, jednakże nie odniósł się do genezy giżyckiego kościoła. Próba uzupełniania stanu badań o zagadnienia historyczne i ideowe wiążące się z tą świątynią-pomnikiem wydaje się zatem w pełni uzasadniona, zwłaszcza wobec stosunkowej obfitości źródeł pisanych, do których należą dokumenty przechowywane w Archiwum Generalnym Stowarzyszenia św. Bonifacego mieszczącym się w Bonifatiuswerk w Paderborn oraz publikacje i notatki prasowe z 1. połowy XX wieku.

Państwa europejskie biorące udział w I wojnie światowej podejmowały jeszcze w jej trakcie działania mające na celu upamiętnienie jej ofiar. Pojawiające się w tym kontekście symbole i związane z nimi rytuały stanowiły swoisty rozrachunek z bolesną przeszłością. Glorifikacja obrońców kraju służyła ponadto kreacji toposu poległych, którzy z miłości do ojczyzny przelali krew<sup>3</sup>. Szczególną skalę działania te przyjęły

<sup>1</sup> Z. Mazur, *Giżycko. Święty Brunon wpisany w historię miasta*, Giżycko 2001.

<sup>2</sup> R. Traba, „*Wschodniopruskość*”. *Tożsamość regionalna i narodowa w kulturze politycznej Niemiec*, Poznań–Warszawa 2006.

<sup>3</sup> Por. A. Kaiser, *Von Helden und Opfern. Eine Geschichte des Volkstrauertag*, Frankfurt am Main–New York 2010, s. 13.

w Niemczech. Warto nadmienić, że w czasie I wojny światowej zginęło około dwóch milionów niemieckich żołnierzy, natomiast kolejne cztery odniosły różnego rodzaju obrażenia. Społeczeństwo musiało zmierzyć się z niespotykanym dotąd w takich rozmiarach problemem kalek, sierot i wdów<sup>4</sup>.

Upamiętnienie bohaterów i ofiar wojny przybierało różnorodne formy. W 1919 roku założono Związek Opieki nad Niemieckimi Mogiłami Wojennymi (*Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge*), który 5 marca 1922 roku pod hasłem Dnia Żałoby Narodowej (*Volkstrauertag*) zainicjował w niemieckim parlamencie (Reichstagu) obchody upamiętniające poległych żołnierzy<sup>5</sup>. Idea zyskała powszechną akceptację i rozgłos dzięki udanej próbie stylizacji ofiar na bohaterów „wielkiej walki”. Prezydent parlamentu Paul Löbe, inaugurując celebrację święta, stwierdził, że zmarli stali się towarzyszami współczesnych w drodze do nowego życia<sup>6</sup>. Od 1924 roku Dzień Żałoby Narodowej obchodzono w czasie Wielkiego Postu. Dziesięć lat później święto przemianowano na Dzień Pamięci o Bohaterach (*Heldengedenktag*) i obwołano uroczystością państwową. Należy dodać, że decyzję o formie towarzyszących mu obchodów pozostawiono wówczas w gestii Ministerstwa Oświecenia Publicznego i Propagandy (*Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda*)<sup>7</sup>. 22 lutego 1935 roku minister spraw wewnętrznych Rzeszy Wilhelm Frick wydał okólnik dotyczący wspomnienia zmarłych bohaterów, w którym władze hitlerowskie radykalnie odcięły się od celebracji święta zmarłych w Kościele katolickim (Wspomnienie Wszystkich Wiernych Zmarłych) i ewangelickim (Niedziela Zmarłych), uznając, że pielęgnuje ono pamięć pojedynczych osób i tym samym ogranicza się do wymiaru rodzinnego. Dzień Pamięci o Bohaterach, przypadający 17 marca, miał być obchodzony we wszystkich miejscach, w których stacjonowało wojsko. Uroczystościom przewodzili dowódcy garnizonów, w obchody włączano także miejscową ludność, władze samorządowe oraz członków NSDAP<sup>8</sup>. W miastach pozbawionych garnizonu organizację święta powierzono NSDAP we współpracy ze Związkiem Opieki nad Niemieckimi Mogiłami Wojennymi<sup>9</sup>.

Dla rodzin żołnierzy, którzy polegli w czasie wojny, cmentarze i groby wojenne były oczywiście ważnym miejscem przeżywania żałoby. Z czasem do-

shed blood fighting for their beloved mother country.<sup>3</sup> Such a policy was conducted on a large scale especially in Germany. It is worth mentioning that around 2 million German soldiers lost their lives and another 4 million were wounded in the course of World War I. The society was confronted with the problem of invalids, orphans and widows on a truly unprecedented scale.<sup>4</sup>

Commemorating the heroes and victims of war took various forms. In 1919 the *Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge* (German War Graves Commission) was set up. On 5 March 1922 it initiated in the German Parliament, the Reichstag, commemorative celebrations to honour the fallen soldiers in the form of celebrating *Volkstrauertag* (National Mourning Day).<sup>5</sup> The idea was widely popular thanks to the clever stylisation of the victims of war as heroes of “the glorious fight”. When inaugurating the celebrations, Paul Löbe, the President of the Parliament, proclaimed that the dead had become the companions of the living generation in way to gain the new life.<sup>6</sup> From 1924 National Mourning Day was celebrated during Lent. Ten years later it was renamed as *Heldengedenktag* (Memory of Heroes Day) and it was declared an official national holiday. It is worth noting that the decision regarding the way of celebrating this day and accompanying events rested with the *Reichministerium für Volksaufklärung und Propaganda* (Reich Ministry of Public Enlightenment and Propaganda).<sup>7</sup> On 22 February 1935 the Reich Minister of the Interior, Wilhelm Frick, issued a circular letter regulating the forms of remembrance for dead heroes in which the Nazi authorities clearly dissociated themselves from celebrating All Saints’ Day in the Catholic Church and the Sunday of the Dead in Lutheran churches in the belief that remembering individual people means limiting the commemorative celebrations to family only. The *Heldengedenktag*, which falls on 17 March, was to be observed in all places where army units were stationed. The celebrations were organised by garrison commanders, and local people, local administration authorities as well as NSDAP members<sup>8</sup> were encouraged to actively participate. In places where there was no army garrison, the NSDAP and German War Graves Commission<sup>9</sup> were responsible for organising the celebrations.

<sup>3</sup> See also A. Kaiser, *Von Helden und Opfern. Eine Geschichte des Volkstrauertag*, Frankfurt am Main–New York 2010, p. 13.

<sup>4</sup> Ibidem, p. 24.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 10; Traba 2006 (fn. 2), p. 300.

<sup>6</sup> F. Schellack, *Nationalfeiertage in Deutschland von 1871 bis 1945*, Frankfurt am Main 1990, p. 192.

<sup>7</sup> Kaiser 2010 (fn. 3), pp. 10, 45; cf. Schellack 1990 (fn. 6), pp. 279–282; Traba 2006 (fn. 2), p. 305.

<sup>8</sup> Kaiser 2010 (fn. 3), pp. 182–183; cf. Traba 2006 (fn. 2), p. 301.

<sup>9</sup> Schellack 1990 (fn. 6), p. 297.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 24.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 10; Traba 2006, jak przyp. 2, s. 300.

<sup>6</sup> F. Schellack, *Nationalfeiertage in Deutschland von 1871 bis 1945*, Frankfurt am Main 1990, s. 192.

<sup>7</sup> Kaiser 2010, jak przyp. 3, s. 10, 45; zob. także: Schellack 1990, jak przyp. 6, s. 279–282; Traba 2006, jak przyp. 2, s. 305.

<sup>8</sup> Kaiser 2010, jak przyp. 3, s. 182–183; por. Traba 2006, jak przyp. 2, s. 301.

<sup>9</sup> Schellack 1990, jak przyp. 6, s. 297.

For the families of the soldiers who perished during the war, cemeteries and graves were an important place for mourning. In time, however, it was noticed that a necropolis could take on yet another important function, one which complied with the political and ideological instrumentalisation of remembering the victims of war.

In burial sites which magnified the feeling of loss, the political rhetoric rooted in Pietic symbolism often turned very demagogic and aggressive.<sup>10</sup> The celebrations would normally begin with clichéd formal speeches honouring the fallen on any fronts of World War I, who would be stylised and hailed as defenders of the Third Reich. The holiday often served as a pretext for criticizing the Weimar Republic and justification for the National-Socialist rule. The emotional side of the day of mourning was used for propagating the idea of war heroism, which was already present during World War I, and which became part of the official Nazi propaganda after 1933. From the day that Nazi Germany introduced conscription in 1935 the War Heroes Remembrance Day began to be perceived as an element of ideological preparation for a future war, and the army was the focal point of all celebrations.<sup>11</sup>

Commemorating war heroes also took other long-lasting forms. One such monument devoted to the soldiers fallen in the years 1914–1918 was the church in Giżycko. In the Święta Lipka Jesuit archives we find information that in the mid-eighteenth century there were 370 Catholics in Giżycko. In all probability, the quoted figure also included people living in the vicinity of Giżycko. Unfortunately, the liquidation of the Jesuits at Święta Lipka resulted in a lack of adequate pastoral care in this area and, consequently, falling numbers of Catholics. In 1839 the Giżycko Catholic community had as few as 18 members. A significant change in the composition of the inhabitants of Giżycko was brought about by the establishment of a permanent army garrison in 1859. To put things into perspective, one has to know how the population of Giżycko changed over the years. In 1815 the city had 1564 people and this number had grown to 2793 by 1857 (including 32 Catholics and 77 Jews), 4067 by 1875 and 5826 people by around the year 1900. From 1852 Giżycko Catholics were under the pastoral care of the Ełk Diocese, and from 1872 they could participate in services celebrated in Kętrzyn. Priests from Kętrzyn would also come to Giżycko 4 or 5 times a year to celebrate Mass for the soldiers. The civilian population would also come to the services. The service was held in the army barracks within the grounds of the Boyen fortress. Local Catholics, following their request from 31 January 1898 addressed to the Bishop of Warmia,

<sup>10</sup> Kaiser 2010 (fn. 3), p. 153.

<sup>11</sup> Schellack 1990 (fn. 6), pp. 297–304.

strzeżono inną funkcję tych nekropolii, wpisując się w polityczno-ideologiczną instrumentalizację pamięci o ofiarach. W miejscach pochówku, które połygały świadomością straty, retoryce politycznej wychodzącej od pietystycznych przesłanek nadawano cechy wręcz agresywno-demagogiczne<sup>10</sup>. Obchody Dnia Pamięci o Bohaterach rozpoczynano sformalizowanymi, szablonowymi mowami o poległych na frontach I wojny światowej, stylizując ich chociażby na obrońców Trzeciej Rzeszy. Święto było zresztą niejednokrotnie pretekstem do rozrachunku z Republiką Weimarską i uzasadnienia rządów narodowosocjalistycznych. Emocjonalną stroną dnia żałoby przedstawiciele władzy wykorzystywali do szerzenia idei heroizmu, obecnej już w okresie wojennym, a która po roku 1933 stawała się częścią hitlerowskiej propagandy. Od czasu wprowadzenia (w roku 1935) powszechnego obowiązku służby wojskowej Dzień Pamięci o Bohaterach zaczęto postrzegać jako element ideologicznego przygotowania do wojny, a w centrum uroczystości znalazło się wówczas wojsko<sup>11</sup>.

Upamiętnienie bohaterów mogło jednak przybierać także trwałe formy. Jednym z pomników poświęconych żołnierzom poległym w latach 1914–1918 był kościół w Giżycku. W świętolińskich księgach wizytacyjnych odnotowano, że w połowie XVIII wieku w tym mazurskim mieście przebywało 370 katolików. Z pewnością liczba ta obejmowała też ludność żyjącą w pobliżu Giżycka. Niestety, wskutek likwidacji placówki jezuitów w Świętej Lipce podupadła również działalność duszpasterska na obszarach, które wcześniej były poddane pastoralnej opiece zakonu. W 1839 roku giżycka wspólnota katolicka liczyła jedynie 18 osób. Wyraźną zmianę struktury ludnościowej miasta przyniosło utworzenie stałego garnizonu wojskowego w 1859 roku. Warto nadmienić, że w 1815 roku mieszkały w Giżycku 1564 osoby, w 1857 – 2793 (w tym 32 katolików i 77 Żydów), w 1875 – 4067, a około 1900 roku – 5826. Od 1852 roku giżyccy katolicy znajdowali się pod opieką ełckiego duszpasterza, zaś od 1872 mogli uczestniczyć w nabożeństwach sprawowanych w Kętrzynie. Księża z tego miasta dojeżdżali okresowo do Giżycka, aby celebrować cztery, pięć razy w roku msze św. dla żołnierzy. Brała w nich udział również ludność cywilna. Liturgię odprawiano w barakach bądź w pomieszczeniach gospodarczych znajdujących się na terenie twierdzy Boyen. Na prośbę miejscowych katolików z 31 stycznia 1898 roku skierowaną do biskupa warmińskiego umożliwiono wiernym comiesięczne przyjmowanie sakramentów w Giżycku. Ponieważ wspólnota katolicka nie posiadała wówczas żadnego miejsca zgromadzeń, w 1905 roku nabyto

<sup>10</sup> Kaiser 2010, jak przyp. 3, s. 153.

<sup>11</sup> Schellack 1990, jak przyp. 6, s. 297–304.

parcelę o powierzchni 1,69 ha, aby wybudować na niej kaplicę. Poświęcenie tej niewielkiej świątyni ku czci św. Brunona z Querfurtu odbyło się 10 listopada 1909 roku. Warto wspomnieć, że tego roku obchodzono w diecezji warmińskiej 900. rocznicę śmierci męczennika<sup>12</sup>.

Pierwszym kuratusem giżyckim oraz kapelanem tamtejszego garnizonu mianowano 21 czerwca 1910 roku ks. Franza Justusa Rarkowskiego. Troszczył się on zarówno o sprawy duszpasterskie, jak i o wyposażenie kaplicy. Niezbędne szaty liturgiczne były darem towarzystw paramentowych z Fromborka, Reszla i Münster. Organy i chrzcielnicę pozyskano z kościoła parafialnego w Sztumie. Ołtarz główny i żyrandol trafiły do Giżycka z kaplicy zamkowej w Wiedniu. Z kolei ołtarz ku czci Matki Bożej przekazano z orneckiej kaplicy klasztornej. Sygnaturka nad szczytem oratorium była darem warmińskich dziewcząt pełniących służbę w Düsseldorfie. Już w 1913 roku planowano budowę kolejnej, większej świątyni. Odpowiednią parcelę pozyskano przy ówczesnej Bismarckstraße. Zgromadzono nawet na ten cel sto tysięcy cegieł, kamienie polne oraz pokaźną sumę pieniędzy. Niestety, wybuch I wojny światowej zniweczył te plany. W okresie, gdy duszpasterzem giżyckim był Bernard Gischarowski (1925–1929), powiększono plac pod budowę kościoła. Warto wspomnieć, że placówka duszpasterska liczyła wówczas 1271 katolików. Z tego względu w 1926 roku utworzono w Giżycku samodzielną placówkę duszpasterską. Budowa nowej świątyni stała się z czasem koniecznością, ponieważ wielkość istniejącej kaplicy była niewystarczająca dla rosnącej liczby wiernych<sup>13</sup>.

Katolicka placówka w Giżycku stanowiła dla władz diecezji warmińskiej ważny ośrodek, w którym dynamicznie mogło rozwijać się duszpasterstwo. Biskup Maksymilian Kaller suponował, że z pewnością

were able to receive holy sacraments in Giżycko every month. As the local Catholic community had no place of worship at the time, a plot of land (1.69 hectares) was purchased in 1905 with the intention of building a chapel. The consecration of a small chapel devoted to Saint Bruno of Querfurt took place on 10 November 1909. It is worth bearing in mind that this was the very year in which the nine hundredth anniversary of the tragic death of this missionary bishop and martyr was celebrated in the Diocese of Warmia.<sup>12</sup>

On 21 June 1910 Franz Justus Rarkowski was appointed the first curate of Giżycko and the chaplain of the local garrison. He took care of both spiritual matters as well as material ones, such as, for example, providing the interior for the chapel. The liturgical vestments were donated by liturgical paraments societies from Frombork, Reszel and Münster. The organs and baptistery were acquired from a parish church in Sztum, whereas the main altar and the chandelier came from a palace chapel in Vienna. The Virgin Mary altar was sent from a monastery chapel in Orneta. A small fleche over the top of the oratory was the gift of girls from Warmia who worked as servants in Düsseldorf. Plans to build a new, larger place of worship were made as early as in 1913. Not only was an adequate plot of land acquired, in what was then Bismarckstraße, but also a considerable amount of money, field stones and over 100,000 bricks were collected. Unfortunately, the outbreak of World War I foiled all these plans and preparations to build a church. The plot of land for the future church was enlarged further when the pastoral care of Giżycko inhabitants was in the hands of Father Bernard Gischarowski (from 1925 to 1929). It is worth noting that the number of Catholics grew to 1271 people at the time. Therefore an independent parish was created in Giżycko in 1926. Building a new church became an urgent necessity as the existing chapel was simply too small for the growing congregation.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> S. Quint, *Geschichte der Diasporagemeinde Lötzen*, „Ermländisches Kirchenblatt“, 1936, nr 29, s. 475; A. Kopiczko, *Obchody 900-lecia męczeńskiej śmierci św. Brunona z Querfurtu w diecezji warmińskiej*, w: Święty Brunon. Patron lokalny czy symbol jedności Europy i powszechności Kościoła, red. idem, Olsztyn 2009, s. 384; zob. także: „Sonntagsblatt”, 1909, nr 51, s. 204; W. Barczewski, *Nowe kościoły katolickie na Mazurach*, wyd. 2, Olsztyn 1925, s. 89; Ł.P. Fafiński, *Skok cywilizacyjny 1806–1914*, w: *Giżycko. Miasto i ludzie*, red. G. Białuński, Giżycko 2012, s. 206; W. Guzewicz, *Sanktuaria diecezji elckiej*, Elk 2011, s. 33; P. Romahn, *Die Diaspora der Diözese Ermland*, Braunsberg 1927, s. 106.

<sup>13</sup> „Adalbertusblatt“, 1910, nr 31, s. 123; „Pastoralblatt für die Diözese Ermland“, 1926, nr 12, s. 204–205; Quint 1936, jak przyp. 12, s. 475–476; por. Barczewski 1925, jak przyp. 12, s. 89–90; G. Dehio, E. Gall, *Handbuch der deutsche Kunstdenkmäler. Deutschordensland Preussen*, München–Berlin 1952, s. 275–276; Guzewicz 2011, jak przyp. 12, s. 33; M. Jodkowski, *Budownictwo sakralne diecezji warmińskiej w latach 1821–1945*, Olsztyn 2011, s. 358; A. Kopiczko, *Duchowienstwo katolickie diecezji warmińskiej w latach 1821–1945*, cz. 2: *Słownik*, Olsztyn 2003, s. 78, 228; Romahn 1927, jak przyp. 12, s. 106.

<sup>12</sup> S. Quint, *Geschichte der Diasporagemeinde Lötzen*, „Ermländisches Kirchenblatt“, 1936, nr 29, p. 475; A. Kopiczko, *Obchody 900-lecia męczeńskiej śmierci św. Brunona z Querfurtu w diecezji warmińskiej*, in: Święty Brunon. Patron lokalny czy symbol jedności Europy i powszechności Kościoła, ed. A. Kopiczko, Olsztyn 2009, p. 384; see also: „Sonntagsblatt”, 1909, nr 51, p. 204; W. Barczewski, *Nowe kościoły katolickie na Mazurach*, 2<sup>nd</sup> edition, Olsztyn 1925, p. 89; Ł.P. Fafiński, *Skok cywilizacyjny 1806–1914*, in: *Giżycko. Miasto i ludzie*, ed. G. Białuński, Giżycko 2012, p. 206; W. Guzewicz, *Sanktuaria diecezji elckiej*, Elk 2011, p. 33; P. Romahn, *Die Diaspora der Diözese Ermland*, Braunsberg 1927, p. 106.

<sup>13</sup> „Adalbertusblatt“, 1910, nr 31, p. 123; „Pastoralblatt für die Diözese Ermland“, 1926, nr 12, pp. 204–205; Quint 1936 (fn. 12), pp. 475–476; see also: Barczewski 1925 (fn. 12), pp. 89–90; G. Dehio, E. Gall, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Deutschordensland Preussen*, München–Berlin 1952, p. 275–276; Guzewicz 2011 (fn. 12), p. 33; M. Jodkowski, *Budownictwo sakralne diecezji warmińskiej w latach 1821–1945*, Olsztyn 2011, p. 358; A. Kopiczko, *Duchowienstwo katolickie diecezji warmińskiej w latach 1821–1945*, part 2: *Słownik*, Olsztyn 2003, pp. 78, 228; Romahn 1927 (fn. 12), p. 106.

The Catholic church in Giżycko was a very important place for the authorities of the Warmia Diocese as it finally allowed dynamic development of pastoral care in the area. Bishop Maximilian Kaller believed that it would become the main seat of the south-eastern Catholic diaspora in Warmia.<sup>14</sup> It was probably with this idea in mind that on 30 July 1935 he appointed Rev. Severin Quint the curate of Giżycko. Having worked in Węgorzewo (Angerburg) and Friedland before, Rev. Quint had proved to be a very able and efficient administrator. Moreover, as the chaplain of the Giżycko garrison he was able to draw on his own considerable military experience – after all, straight from school in 1914 he joined the Fifth Regiment of Grenadiers as a volunteer, and between 1916–1918 he served in the Fourth Army of the Ottoman Empire. When he arrived in Giżycko, he undertook the initiative to build a new church.<sup>15</sup> His brother – Rev. Johannes Quint – helped him greatly in acquiring funds for the new church. Johannes Quint worked between 1932–1935 as a secretary in Saint Boniface and Saint Adalbert's Association in the Diocese of Warmia,<sup>16</sup> which meant that he had acquired considerable experience in organising material help for places of worship for the Catholic diaspora.

The commemorative character of the future church was probably the idea of the new curate. The church located in the middle of East Prussian battlefields was supposed to commemorate the bravery and heroic deeds of German soldiers during World War I.<sup>17</sup> It is worth mentioning that erecting monumental structures-monuments (Totenburg) in Nazi Germany was generously subsidised by the state. Adolf Hitler himself earmarked a considerable amount of his *Mein Kampf* royalties as a donation to the German War Graves Commission.<sup>18</sup> It has to be noted here that the initiators of building the church in Giżycko also counted on state subsidies. They intended to sell the existing parish building together with St Bruno's Chapel to the army and the financial resources thus gained would be used as a considerable contribution to the funds needed for building the new church.<sup>19</sup> The negotiations with the army representatives were far from easy, however. Finally, the authorities came up with the idea of build-

ing it, as she became the main seat of the south-eastern Catholic diaspora in Warmia.<sup>14</sup> Kierując się zapewne tymi względami, ordynariusz 30 lipca 1935 roku mianował kuratusem giżyckim ks. Severina Quinta, który, pracując w Węgorzewie i Frydlandzie (Friedland), okazał się sprawnym organizacyjnie duszpasterzem. Jako kapelan giżyckiego garnizonu mógł zresztą wykorzystać swoje wieloletnie doświadczenie wojskowe – prosto bowiem z ławy szkolnej wstąpił w sierpniu 1914 roku jako ochotnik do V regimentu grenadierów, a w latach 1916–1918 służył w IV armii osmańskiej. Trafwszy do Giżycka, podjął inicjatywę budowy nowej świątyni<sup>15</sup>. W pozyskiwaniu funduszy na ten cel pomagał mu jego brat – ks. Johannes Quint, który w latach 1932–1935 piastował funkcję sekretarza Stowarzyszenia św. Bonifacego i Wojciecha w diecezji warmińskiej<sup>16</sup>, przez co miał już wprawę w organizowaniu pomocy materialnej dla placówek duszpasterskich należących do diaspor.

Zapewne zgodnie z życzeniem nowego kuratusa przysłemu kościołowi nadano charakter kommemoratywny. Świątynia, położona wśród wschodniopruskich pól bitewnych, miała przede wszystkim upamiętniać bohaterską postawę żołnierzy w czasie I wojny światowej<sup>17</sup>. Warto wspomnieć, że wznoszenie monumentalnych budowli-pomników (*Totenburg*) w czasach hitlerowskich było wydatnie wspomagane przez państwo. Adolf Hitler regularnie przeznaczał sporą część swoich dochodów ze sprzedaży *Mein Kampf* na dotację dla Związku Opieki nad Niemieckimi Mogiłami Wojennymi<sup>18</sup>. Należy zaznaczyć, że inicjatorzy budowy giżyckiego kościoła również liczyli na państwową dotację. Dotychczasowy budynek parafialny wraz z kaplicą pw. św. Brunona zamierzano sprzedać fiskusowi wojskowemu, co pozwoliłoby uzyskać środki na budowę kościoła<sup>19</sup>. Pertraktacje z przedstawicielami armii nie były jednak łatwe. Ostatecznie władze państwowe zaproponowały wzniesienie świątyni wielowyznaniowej, przeznaczonej dla ewangelików i katolików<sup>20</sup>, na co decydenci kościelni nie mogli się zgodzić. W tej sytuacji biskup Maksymilian Kaller starał się przyspieszyć realizację inwestycji, kierując się słusznym przeświadczeniem, że budowa kościoła katolickiego w Giżycku zniweczy ostatecznie koncepcję wznie-

<sup>14</sup> Archives of The Boniface Society in Paderborn (hereafter: Arch. Paderborn), file: Lötzen, an official letter from 9 November 1935.

<sup>15</sup> Arch. Paderborn, file: Lötzen, official letter from 11 September 1935; C. Lange, *Die erste Heldengedenkkirche in Ostpreußen*, „Ostdeutsche Monatshefte” 18, (1937), no 8, p. 452; cf. Kopiczko 2003 (fn. 13), p. 226.

<sup>16</sup> Arch. Paderborn, file: Lötzen, official letter from 9 September 1935; Kopiczko 2003 (fn. 13), p. 226.

<sup>17</sup> Lange 1937 (fn. 15), p. 451.

<sup>18</sup> Kaiser 2010 (fn. 3), p. 177.

<sup>19</sup> Arch. Paderborn, file: Lötzen, official letter from 8 February 1936.

<sup>14</sup> Archiwum Zarządu Generalnego Stowarzyszenia św. Bonifacego w Paderborn (dalej jako: Arch. Paderborn),teczka: Lötzen, pismo z 9 IX 1935.

<sup>15</sup> Arch. Paderborn,teczka: Lötzen, pismo z 11 IX 1935; C. Lange, *Die erste Heldengedenkkirche in Ostpreußen*, „Ostdeutsche Monatshefte” 18, (1937), nr 8, s. 452; por. Kopiczko 2003, jak przyp. 13, s. 226.

<sup>16</sup> Arch. Paderborn,teczka: Lötzen, pismo z 9 IX 1935; Kopiczko 2003, jak przyp. 13, s. 226.

<sup>17</sup> Lange 1937, jak przyp. 15, s. 451.

<sup>18</sup> Kaiser 2010, jak przyp. 3, s. 177.

<sup>19</sup> Arch. Paderborn,teczka: Lötzen, pismo z 8 II 1936.

<sup>20</sup> Arch. Paderborn,teczka: Lötzen, pismo z 25 III 1936.



sienia wielowyznaniowego obiektu sakralnego lansowaną przez władze państwowe<sup>21</sup>. W konsekwencji fiskus wojskowy nie przekazał obiecanej kwoty 25 000 marek<sup>22</sup>. Przedstawiciele Kościoła warmińskiego, decydując się na realizację zatwierdzonego już projektu, którego kosztorys opiewał na 90 000 marek, zwrócili się do Zarządu Generalnego Stowarzyszenia św. Bonifacego w Paderborn o przesłanie deklarowanej wcześniej pomocy w wysokości 40 000 marek. Budowę uzależniono zresztą od dalszego wsparcia tego stowarzyszenia, aplikując o przyznanie kolejnych 30 000 marek. Miejscowa wspólnota katolicka zobowiązała się do wniesienia wkładu własnego w wysokości 20 000 marek<sup>23</sup>.

Plany architektoniczne kościoła opracował Martin Weber z Frankfurtu nad Menem, zaś kierownictwo budowy powierzono architektowi z Giżycka – F. Lebzelterowi<sup>24</sup>. Zdaniem Adriana Seiba wybór Webera był podyktowany osobistymi względami biskupa Maksymiliana Kallera. Ordynariusz znał prawdopodobnie architekta osobiście bądź zetknął się z jego pracami (np. poprzez publikacje). Weber, mieszkający w diecezji limburskiej, zaprojektował w późnych latach 30. jeszcze inne kościoły, które miały zostać wybudowane na obszarze diecezji warmińskiej, m.in. w Cyntach (Zinten), Iławce Pruskiej (Pr. Eylau), Elblągu i Królewcu. Niestety, z różnych przyczyn nie zostały one zrealizowane<sup>25</sup>.

Prace przy budowie giżyckiej świątyni rozpoczęto 19 lipca 1936 roku (wbicie pierwszej łopaty), natomiast trzy miesiące później – 28 listopada – ustawiono więźbę dachową. Warto odnieść się do uroczystości poświęcenia kamienia węgielnego, która odbyła się 23 sierpnia 1936 roku. Trzem uderzeniom młota przez miejscowego proboszcza towarzyszyły słowa: „Na chwałę św. Brunona” (*St. Bruno zu Ehren*); „Poległym ku pamięci” (*Den Gefallenen zum Gedächtnis*); „Żyjącym miejsce łaski” (*Den Lebenden eine Stätte der Gnade*). Mottem kazania przewodniego był z kolei cytat z Pisma Świętego: „Nic tu innego jak dom Boży i brama niebios” (*Hier ist nichts Geringeres als das Haus Gottes und die Pforte des Himmels*). W homilii ks. Severin Quint wyraził życzenie, aby budowla wzrastała wysoko ku niebu w znaku św. Brunona, a kamieniem węgielnym stały

ing one church, ecumenical in its character, for both Protestants and Catholic.<sup>20</sup> This was, however, hard to accept for the Catholic hierarchy. In this situation Bishop Maximilian Kaller decided to speed up the project of building the church as he rightly believed that erecting a Catholic church in Giżycko would put an end to the idea of a multi-religious place of worship, which was favoured by the state authorities.<sup>21</sup> Consequently, the army did not allocate the initially promised 25,000 Reichsmarks.<sup>22</sup> Having already decided on the erection of the church, the cost of which amounted to 90,000 Reichsmarks, the hierarchy of the Diocese of Warmia asked the Board of the General Boniface Association in Paderborn for the previously promised financial assistance of 40,000 RM. In fact, the construction of the church was entirely dependent on further financing from this organisation and therefore a new request for financing, this time 30,000 RM, was sent to Paderborn. The local Catholic congregation pledged to contribute a further 20,000 RM.<sup>23</sup>

The architectural design of the church was drawn by Martin Weber from Frankfurt am Main and the construction on site was supervised by the local architect from Giżycko – F. Lebzelter.<sup>24</sup> According to Adrian Seib, the choice of Weber as the architect was probably Bishop Kaller's personal preference as he either might have met him personally or at least seen his works (e.g. in publications). In the late 1930s Weber, who lived in the Diocese of Limburg, designed more churches which were to be built in the Diocese of Warmia, among others churches in Cynty (Zinten), Iławka Pruska (Preußisch Eylau), Elbląg and Królewiec (Königsberg). Unfortunately, for various reasons, these churches were never built.<sup>25</sup>

The actual construction works began on 19 July 1936 (the symbolic first shovel initiating the groundworks) and only three months later – on 28 November – the roof structure was erected. It is worth mentioning here the blessing of the cornerstone which took place on 23 August 1936. The symbolic three hits of the hammer by the priest were accompanied with the utterance of the following words: *To Saint Bruno's Glory (St. Bruno zu Ehren); To the fallen in their mem-*

<sup>20</sup> Arch. Paderborn, file: Lötzen, official letter from 25 March 1936.

<sup>21</sup> Arch. Paderborn, file: Lötzen, official letter from 2 June 1936.

<sup>22</sup> Arch. Paderborn, file: Lötzen, official letters from 29 April 1936 and 15 June 1936.

<sup>23</sup> Arch. Paderborn, file: Lötzen, official letter from 7 May 1936.

<sup>24</sup> Jodkowski 2011 (fn. 13), pp. 56–57; R. Kempa, *W cieniu dwóch światowych wojen 1914–1945*, in: *Giżycko. Miasto i ludzie*, ed. G. Białuński, Giżycko 2012, s. 294; Mazur 2001 (fn. 1), p. 8; A. Seib, *Der Kirchenbaumeister Martin Weber (1890–1941). Leben und Werk eines Architekten für die liturgische Erneuerung*, Trier 1999, pp. 253–260; M. Weber, *Heldengedächtniskirche „St. Bruno“ Lötzen Ostpreußen*, „Ostdeutsche Monatshefte“ 18, 1937, nr 8, s. 459.

<sup>25</sup> Seib 1999 (fn. 24), p. 255.

<sup>21</sup> Arch. Paderborn,teczka: Lötzen, pismo z 2 VI 1936.

<sup>22</sup> Arch. Paderborn,teczka: Lötzen, pisma z 29 IV 1936 i 15 VI 1936.

<sup>23</sup> Arch. Paderborn,teczka: Lötzen, pismo z 7 V 1936.

<sup>24</sup> Jodkowski 2011, jak przyp. 13, s. 56–57; R. Kempa, *W cieniu dwóch światowych wojen 1914–1945*, w: *Giżycko. Miasto i ludzie*, red. G. Białuński, Giżycko 2012, s. 294; Mazur 2001, jak przyp. 1, s. 8; A. Seib, *Der Kirchenbaumeister Martin Weber (1890–1941). Leben und Werk eines Architekten für die liturgische Erneuerung*, Trier 1999, s. 253–260; M. Weber, *Heldengedächtniskirche „St. Bruno“ Lötzen Ostpreußen*, „Ostdeutsche Monatshefte“ 18, 1937, nr 8, s. 459.

<sup>25</sup> Seib 1999, jak przyp. 24, s. 255, 278–302.

ory (*Den Gefallenen zum Gedächtnis*); *To the living as a sign of Grace (Den Lebenden eine Stätte der Gnade)*. The motto of the sermon was the line taken from the Bible: "This is nothing less than the house of God and the gate of Heaven" (*Hier ist nichts Geringeres als das Haus Gottes und die Pforte des Himmels*). In his sermon Rev. Severin Quint expressed his wish that the church would be rising high to the Heavens and to St Bruno's sign, and that the foundation stone would be made from actual words and parishioners' actions – as firm, reliable and brave as the patron saint himself, both during his life and his glorious martyr's death. Rev Quint pointed out that out of two million German soldiers who lost their lives during World War I, thousands of them died fighting for their homeland (*Heimat*). Their graves – as he put it – are scattered all over East Prussian land as well as the alien country in the east. Their names, with the passage of time, may be forgotten and therefore this Giżycko church should be devoted to their memory, their faithfulness to the mother country; the church should be a monument for the living people and the next generations. Towards the end of his sermon Rev. Quint reminded everybody to pray for the fallen soldiers and urged the congregation never to forget about their heroic deeds, even during the memorable times of peace.<sup>26</sup>

The consecration of the church took place on 8 August 1937. In the special sermon the parish priest mentioned that the new House of God had been erected on the historical borderlands as a manifestation of Christian faith and love for the mother country (*Gesinnung*). He thanked God for His protective hand raised over the sanctuary, as well as state authorities who made the project possible in difficult times. He pointed out that the massive form of the church situated in the centre of Giżycko, reminiscent in its style of the Teutonic Knights architecture, through its monumental walls addresses God and the mother country, and these very two words (*Gott* and *Heimat*) were, he insisted, very closely connected with each other.<sup>27</sup> The inauguratory service in the newly-built church was followed by a special Mass for the army and was celebrated by the Field Bishop from Berlin, Franz Justus Rarkowski, the first curate of Giżycko in the years 1910–1914. Other prominent figures who came to the consecration ceremony included Generalmajor Ludwig von der Leyen, the Commander of the Lötzen Festungs-Brigade (Giżycko Fortress Brigade). Among many wishes sent for this occasion one is especially worth quoting, namely the words of the Field Marshall August von Mackensen. He wrote that when honouring in Giżycko the pious soldiers and knights, who fought and often gave their lives for German heritage,

się w rzeczywistości słowa i czyny – tak silne i mocne, tak niezawodne i odważne jak święty patron zarówno podczas swojego życia i w chwalebnej śmierci męczeńskiej. Proboszcz podkreślił również, że spośród dwóch milionów Niemców poległych w trakcie I wojny światowej tysiące zginęły za swe rodzinne strony (*Heimat*). Ich groby – zaznaczył kaznodzieja – pokrywają wschodniopruską ziemię i obcy kraj na wschodzie. Ich imiona z biegiem czasu popadają w zapomnienie. Ich duchowi oraz wierności ojczyźnie winna zostać poświęcona giżycka świątynia, aby stanowiła cichy pomnik dla żyjącej generacji i przyszłego pokolenia. W dalszej części homilii ks. Quint wspominał o modlitwie za poległych żołnierzy oraz zaapelował, aby w trakcie długich lat pokoju obfitujących w różnorodne wydarzenia nigdy nie zapominać o ich czynach<sup>26</sup>.

Poświęcenie kościoła odbyło się 8 sierpnia 1937 roku. W okolicznościowym przemówieniu proboszcz nadmienił, że nowy dom Boży został wzniesiony na historycznej ziemi nadgranicznej jako znak chrześcijańskich i hołdujących ojczyźnie przekonań (*Gesinnung*). Podziękował Bogu za Jego ochronną dłoń wzniesioną nad sanktuarium, a także przywódcom państwowym, że w trudnym dla kraju czasie można było zrealizować inwestycję. Podkreślił również, że świątynia – w swojej masywnej formie odwołująca się do stylu zakonu krzyżackiego – znajduje się w centrum Giżycka i poprzez monumentalne mury stanowi znakomite odwołanie do Boga i ojczyzny, a słowa te („Bóg” i „ojczyzna”) – jak zaznaczył – są ze sobą ściśle i mocno powiązane<sup>27</sup>. Po uroczystym nabożeństwie inauguracyjną mszę św. dla wojska celebrował w nowo wybudowanym kościele biskup polowy z Berlina Franz Justus Rarkowski, w latach 1910–1914 pełniący funkcję pierwszego kuratusa giżyckiego. Oprócz reprezentantów państwa i miasta wziął w niej udział przedstawiciel Pierwszego Korpusu Armii, dowódca brygady fortecznej Lötzen (Giżycko) – generał major Ludwig von der Leyen. Spośród wielu przesłanych powinszowań z okazji poświęcenia świątyni warto przytoczyć słowa feldmarszałka Augusta von Mackensena, który stwierdził, że wraz z uhonorowaniem w Giżycku bogobojnego żołnierza i rycerza, walczących i umierających za niemieckie dziedzictwo, oddano chwałę powiernikom niemieckiej kultury<sup>28</sup>. Konsekracji kościoła dokonał biskup Maksymilian Kaller 26 czerwca 1938 roku<sup>29</sup>.

Świątynia katolicka w Giżycku, wpisująca się w nurt zmodernizowanego historyzmu, została za-

<sup>26</sup> Lange 1937 (fn. 15), p. 456; cf. Seib 1999 (fn. 24), p. 257.

<sup>27</sup> Lange 1937 (fn. 15), p. 457.

<sup>26</sup> Lange 1937, jak przyp. 15, s. 456; por. Seib 1999, jak przyp. 24, s. 257.

<sup>27</sup> Lange 1937, jak przyp. 15, s. 457.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 458.

<sup>29</sup> „Erländisches Kirchenblatt“, 1938, nr 28, s. 398; *Rocznik Diecezji Warmińskiej* 1985, Olsztyn 1985, s. 198; Guzewicz 2011, jak przyp. 12, s. 33.



1. Widok kościoła pw. św. Brunona w Giżycku od strony południowo-zachodniej, stan przed 1945 rokiem, fot. ze zbiorów własnych autora

1. St Bruno's Church in Giżycko before 1945, view from the south-west, photo from author's own collection

projektowana w ostatnim okresie działalności zawodowej Martina Webera. W przeciwieństwie do silnie zindywidualizowanych koncepcji obiektów sakralnych z lat 20. i początku lat 30. XX wieku późniejsze jego prace, wśród których poza Giżyckiem warto wymienić kościół św. Kiliana w Wiesbaden (1935–1937), św. Alberta we Frankfurcie nad Menem (1937–1938), jak również św. Barbary w Niederlahnstein (1937–1939), łączy wiele podobieństw. Z zewnątrz sprawiały wrażenie przysadzistych. Architekt stosował z reguły dachy siodłowe bądź piramidowe, gładkie ściany, wąskie okna zamknięte łukiem półkolistym lub okrągłe. Rzuty poziome tych budowli miały zazwyczaj formę wydłużonego prostokąta lub litery „T”<sup>30</sup>. Według wstępnych projektów kościoł w Giżycku miał być wzniesiony przy wykorzystaniu stalowej konstrukcji szkieletowej, tak jak wcześniejsza realizacja Webera – kościół pw. św. Kiliana w Wiesbaden. Względy techniczne i estetyczne zaważyły jednak na odstąpieniu od tych planów<sup>31</sup>. Kościół pw. św. Brunona, wybudowany z dala od głównych arterii Giżycka, był skromną świątynią wzniesioną z materiałów (m.in. z granitu), które nawiązywały do tradycji wschodniopruskiego budownictwa epoki zakonu krzyżackiego<sup>32</sup>. Usytuowany na wzniesieniu, mimo „przeciętnej” wielkości zyskał mo-

honour was being given and due respect paid to the guardians of German culture.<sup>28</sup> The church was consecrated by Bishop Maximilian Kaller on 26 June 1938.<sup>29</sup>

The Catholic church in Giżycko, designed by Martin Weber in the last phase of his professional career, complied with the architectural trend of modern historicism. In contrast to Weber's clearly individualistic concepts for sacral buildings from the 1920s and early 1930s, his later works display numerous similarities: they all seem fairly heavy from the outside, they all had pitched or pyramidal roofs, plain walls, and narrow windows, usually closed with a semi-arch or a circle. The horizontal layout of the church was usually rectangular or T-shaped.<sup>30</sup> Apart from Weber's realization in Giżycko, his other designs worth mentioning include St Kilian's in Wiesbaden (1935–1937), St Adalbert's in Frankfurt am Main (1937–1938) and St Barbara's in Niederlahnstein (1937–1939). According to the initial design, the church in Giżycko was to be built on a steel skeleton frame, similarly to Weber's earlier work – St Kilian's Church in Wiesbaden. Those plans were abandoned, however, for technical and aesthetic reasons.<sup>31</sup> Saint Bruno's Church in Giżycko, located

<sup>28</sup> Ibidem, p. 458.

<sup>29</sup> „Ermländisches Kirchenblatt“, 1938, no 28, p. 398; *Rocznik Diecezji Warmińskiej* 1985, Olsztyn 1985, p. 198; Guzewicz 2011 (fn. 12), p. 33.

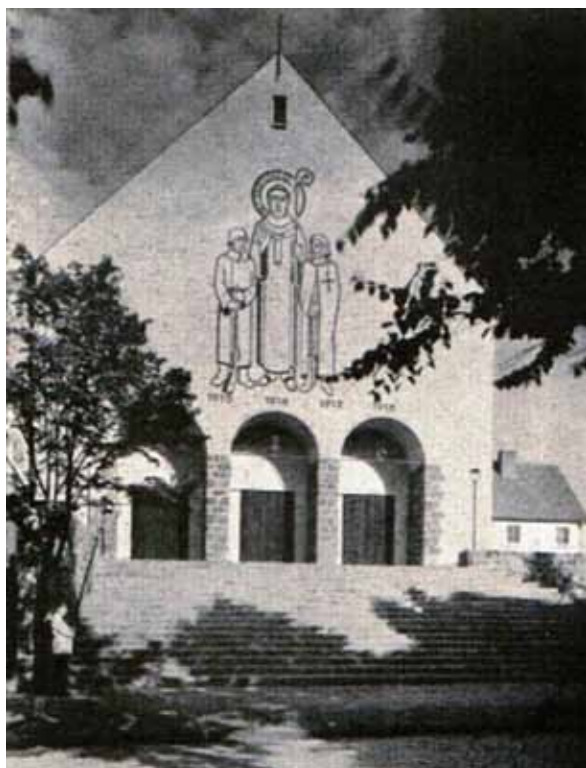
<sup>30</sup> Seib 1999 (fn. 24), p. 255.

<sup>31</sup> Ibidem, p. 254.

<sup>30</sup> Seib 1999, jak przyp. 24, s. 249.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 254.

<sup>32</sup> Lange 1937, jak przyp. 15, s. 451–452.



2. Kościół pw. św. Brunona w Giżycku – widok fasady, stan przed 1945 rokiem, fot. za: C. Lange, *Die erste Heldengedenkkirche in Ostpreußen*, „Ostdeutsche Monatshefte” 18, 1937, nr 8, s. 453

2. The facade of St Bruno's Church in Giżycko before 1945, photo from *Die erste Heldengedenkkirche in Ostpreußen* by C. Lange, „Ostdeutsche Monatshefte” 18, 1937, No 8, p. 453

away from the main street of the town, was essentially a modest-looking church made of materials (notably granite) reminiscent of the East Prussian architectural tradition of the Teutonic Knights' period.<sup>32</sup> Despite its rather “average” height, the church seemed monumental and dwarfed the surrounding buildings thanks to its elevated location on a hill.<sup>33</sup> The church together with the adjacent modest-looking parish house was built on a rectangular plan. The plot of land bought for the church was fairly large so that it would allow possible extensions in the future. From the west side the church area was delimited by a wall made of glacial erratic stones [fig. 1]. The wide external stairs leading to a three-part portal which resembled an altar, culminating with a subtle cross, were all made of local material. The main structure of the church did not display any elements which would interfere with the rhythm of architectural forms. The church tower, which was the element joining the church with the parish building, was covered with a pyramidal roof. The shape of the tower (resembling a soldier's helmet) as well as the two swords on the face of the church

<sup>32</sup> Lange 1937 (fn. 15), pp. 451–452.

<sup>33</sup> Seib 1999 (fn. 24), p. 256.

numentalny charakter na tle ówczesnych zabudowań okolicy<sup>33</sup>. Świątynię wzniesiono – wraz ze ściśle do niej przylegającym, skromnym domem parafialnym na rzucie prostokąta – na okazałym placu kościelnym, którego powierzchnia pozwalała na ewentualną rozbudowę. Od zachodu teren był ograniczony murem nasypowym wzniesionym z głazów narzutowych [il. 1]. „Cokół kościoła”, czyli szerokie schody zewnętrzne, które prowadziły do trójczłonowego portalu sprawiającego wrażenie ołtarza, subtelnie zwieńczonego krzyżem, wykonano z miejscowych materiałów. Bryła świątyni nie zawierała żadnych elementów, które zakłócałyby rytm form architektonicznych. Wieżę, stanowiącą ogniwo łączące kościół z domem parafialnym, przykryto dachem piramidowym. Jej kształt, przypominający element uzbrojenia – hełm, jak też miecze na tarczy zegara uwydatniały symbolikę militarną kościoła<sup>34</sup>. Środkowe pole fasady, nad portalem, udekorowano za pomocą *sgraffito* z wyobrażeniem św. Brunona z Kwerfurtu oraz znajdujących się po jego bokach pomniejszych postaci krzyżaka i niemieckiego żołnierza [il. 2]. Patron kościoła, wyróżniony nimbem, został ukazany w benedyktyńskim habicie, z paliuszem i pastorałem. Jego dłonie były wzniesione w geście nauczania i błogosławienia. Wizerunek apostoła Prus miał przywoływać „idee niemieckiej szlachetności”<sup>35</sup>. Jego postać, mierząca 8,40 m, należała do największych przedstawień figuralnych wykonanych wówczas w Niemczech techniką *sgraffito*. Pod opisaną grupą figuralną umieszczono daty: „1914”, „1915”, „1916”, „1917” i „1918”. Żołnierz piechoty, będący symbolem bohaterskiej postawy niemieckiej armii, trzymał w dłoni karabin, którego kolba była skierowana na datę „1915”, oznaczającą wyzwolenie Prus Wschodnich spod rosyjskiej okupacji. Niemiecki rycerz miał z kolei uosabiać kolonizatora tych ziem. Twórcą kompozycji był urodzony w Gdańsku malarz Theo M. Landmann<sup>36</sup>. Szczyt fasady zwieńczono metalowymi literami S(anctus) B(runon) – monogramem patrona kościoła<sup>37</sup>.

Wnętrze świątyni, o prostopadłe względem siebie usytuowanych elementach konstrukcyjno-architekto-

<sup>33</sup> Seib 1999, jak przyp. 24, s. 256.

<sup>34</sup> G. Białuński, *Legenda o śmierci św. Brunona w Giżycku, w: Święty Brunon. Patron lokalny czy symbol jedności Europy i powszechności Kościoła*, red. A. Kopiczko, Olsztyn 2009, s. 324.

<sup>35</sup> Lange 1937, jak przyp. 15, s. 454.

<sup>36</sup> *Freude in der Diasporagemeinde Lötzen*, „Ermländisches Kirchenblatt”, 1938, nr 26, s. 376; Lange 1937, jak przyp. 15, s. 454; Mazur 2001, jak przyp. 1, s. 36; Seib 1999, jak przyp. 24, s. 256–257; Weber 1937, jak przyp. 24, s. 463; W. Nowak, *Św. Bruno z Kwerfurtu i jego kult w diecezji warmińskiej*, „Studia Warmińskie” 19, 1982, s. 86; Białuński 2009, jak przyp. 34, s. 324. W pierwotnym projekcie dekoracji fasady nad łukami portalu była umieszczona inskrypcja „DEN IM WELTKRIEG 1914–1918 GEFALLENEN HELDEN”; zob. „Ermländisches Kirchenblatt”, 1936, nr 49, s. 797.

<sup>37</sup> Nowak 1982, jak przyp. 36, s. 80.



3. Wnętrze kościoła pw. św. Brunona w Giżycku, stan przed 1945 rokiem, fot. ze zbiorów własnych autora

3. The interior of St Bruno's Church before 1945, photo from author's own collection

nicznych, było zdominowane przez proste podziały ortogonalne [il. 3]. Martin Weber, wyjaśniając założenia giżyckiego projektu, skonstatował, że „szczerłość w materiale” implikowała kolorystykę kościoła. Ściany były utrzymane w jasnych tonacjach bieli dzięki nanoszonemu ręcznie tynkowi wapiennemu, natomiast filary zachowały szarość surowego oszalowania. Barwy te tworzyły neutralne tło dla wykonanego w czerwonym, nadmeńskim piaskowcu ołtarza, na którym umieszczono utensylia kościelne w złotym kolorze, opracowane przez frankfurckiego złotnika Hansa Schablitzkiego<sup>38</sup>. Należy nadmienić, że intencją architekta było zaprojektowanie świątyni, która stanowiłaby ideał przestrzeni sakralnej przeznaczonej do sprawowania ofiary eucharystycznej. Usytuowanie ołtarza głównego na podwyższeniu (prezbiterium od nawy dzielą ośmiostopniowe schody, zaś do ołtarza głównego prowadzą dodatkowe cztery stopnie) umożliwiało wiernym pełniejszą partycypację w liturgii. Ołtarz wyposażono w dwie mensy: przednią – położoną niżej i tylną – na podwyższeniu. W założeniu pozwalało to na sprawowanie nabożeństw *versus populum*, co zostało usankcjonowane dopiero po soborze watykańskim II. Można zatem stwierdzić, że Martin Weber był jednym z pionierów odnowy liturgicznej w architekturze sakralnej, a zaprojektowany przez

clock additionally emphasised the military symbolism of the church.<sup>34</sup> The middle section of the facade, over the portal, was decorated using *sgraffito* technique with the image of St Bruno of Querfurt with the smaller figures of a Teutonic knight and a German soldier on either side of him [fig. 2]. The patron saint of the church was depicted in Benedictine vestments with pallium and a crozier and a halo over his head. His outstretched arms were raised in a symbolic blessing gesture. This image of the Apostle of the Prussians was intended to evoke “the idea of German righteousness and chivalry”.<sup>35</sup> The figure of St Bruno measuring 8.4 m in height was one of the largest figures executed at the time in *sgraffito* technique in Germany. Below the abovementioned figurative scene the following dates were inscribed: 1914, 1915, 1916, 1917, 1918. An infantry soldier, symbolizing the heroic deeds of the German army, was holding a rifle, the butt of which pointed to the year 1915, i.e. the year East Prussia was liberated from the Russian occupation. The Teutonic Knight, on the other hand, was supposed to represent the colonizers of this land. This artistic composition was the work of a painter from Gdańsk, Theo M.

<sup>38</sup> Seib 1999, jak przyp. 24, s. 258; Weber 1937, jak przyp. 24, s. 463.

<sup>34</sup> G. Białuński, *Legenda o śmierci św. Brunona w Giżycku*, in: *Święty Brunon. Patron lokalny czy symbol jedności Europy i powszechności Kościoła*, ed. A. Kopiczko, Olsztyn 2009, p. 324.

<sup>35</sup> Lange 1937 (fn. 15), p. 454.



4. Wnętrze kościoła pw. św. Brunona w Giżycku – widok na ołtarz główny, stan przed 1945 rokiem, fot. ze zbiorów własnych autora  
4. The interior of St Bruno's Church before 1945 – view of the main altar, photo from author's own collection

Landmann.<sup>36</sup> On top of the facade two metal letters were attached: S(anctus) B(runon) – the monogram of the patron saint of the church.<sup>37</sup>

The interior of the church, with perpendicularly positioned construction and architectural elements, was dominated with simple orthogonal divisions [fig. 3]. Martin Weber, explaining the overriding principles behind his design in Giżycko, declared that “the sincerity of the material” implicated the colour composition inside the church. The walls were bright white thanks to manually applied lime plaster, whereas the pillars retained the grey of the plain close-boarding. These colours created a neutral background for the altar made of red Main sandstone, on which were placed golden church utensils made by a Frankfurt goldsmith Hans Schablitzki.<sup>38</sup> It must be emphasised that the intention of the architect was to design a church that would become the ideal sacral space for celebrating

niego kościoł w Giżycku należy traktować jako jeden z pierwszych w diecezji warmińskiej, w których zastosowano nowatorskie rozwiązania antycypujące posoborową reformę sprawowania kultu<sup>39</sup>.

Strop spoczywał na *podpalanym* belkowaniu z oszalowaniem<sup>40</sup>. W przestrzeni wiatrołapu przy wejściu do świątyni umieszczono nazwiska poległych w czasie wojny żołnierzy, którzy wywodzili się z placówki duszpasterskiej w Giżycku. Prostota wnętrza kościoła podkreślała jego sakralny charakter. Wąskie filary poprzeczne usytuowane przy bocznych ścianach świątyni, przeprute u dołu okrągłolukowymi przejściami, wzmacniały drewnianą konstrukcję zadaszenia. Zdaniem Carla Langego symbolizowały one ręce modlących się ludzi. Zestawienie jasnych ścian z ciemnymi elementami drewnianymi również przyczyniało się do uzyskania efektu podniosłości<sup>41</sup>.

Po prawej stronie nawy kościoła zawieszono ręcznie malowaną *Drogę krzyżową* frankfurckiego artysty Georga Poppego, podczas gdy w ołtarzu Matki Bożej, do którego wiodło przejście po lewej stronie, usytuowano terakotową *Oblubienicę Ducha Świętego* Arnolda Henslera, będącą duplikatem oryginału

<sup>36</sup> *Freude in der Diasporagemeinde Lötzten*, “Ermländisches Kirchenblatt”, 1938, no 26, p. 376; Lange 1937 (fn. 15), p. 454; Mazur 2001 (fn. 1), p. 36; Seib 1999 (fn. 24), pp. 256–257; Weber 1937 (fn. 24), p. 463; W. Nowak, *Św. Bruno z Kwerfurtu i jego kult w diecezji warmińskiej*, “Studia Warmińskie” 19, 1982, p. 86; Białuński 2009 (fn. 34), p. 324. In the first original design of the facade there was an inscription with the following words: “DEN IM WELTKRIEG 1914–1918 GEFALLENEN HELDEN”; cf. “Ermländisches Kirchenblatt”, 1936, no 49, p. 797.

<sup>37</sup> Nowak 1982 (fn. 36), p. 80.

<sup>38</sup> Seib 1999 (fn. 24), p. 258; Weber 1937 (fn. 24), p. 463.

<sup>39</sup> Mazur 2001, jak przyp. 1, s. 36–37; A. Seib, *Der Kirchenbaumeister Martin Weber*, „Architektur Jahrbuch”, 1992, s. 190–191; Seib 1999, jak przyp. 24, s. 258–260.

<sup>40</sup> Weber 1937, jak przyp. 24, s. 463.

<sup>41</sup> Lange 1937, jak przyp. 15, s. 454; zob. także: Weber 1937, jak przyp. 24, s. 462.



5. Wnętrze kościoła pw. św. Brunona w Giżycku, stan obecny, fot. ze zbiorów własnych autora

5. The interior of St Bruno's Church at present, photo from author's own collection

znajdującego się w kościele pw. Ducha Świętego we Frankfurcie nad Menem. Ścianę ołtarzową ozdobiono prawdopodobnie kilimem Georga Thomalli. Nad kilimem ukazano księgę z siedmioma pieczęciami oraz baranka [il. 4]. Dekoracja ta mogła być zmieniana stosownie do okresów liturgicznych<sup>42</sup>.

Kościół pw. św. Brunona w Giżycku jako jeden z pierwszych obiektów sakralnych w Prusach Wschodnich posiadał pod wysoko usytuowanym prezbiterium pomieszczenie będące salą parafialną, które ze względu na grubość murów mogło służyć jako schron przeciwlotniczy. Warto wspomnieć, że analogiczne, choć nieco mniejsze pomieszczenie znajdowało się pod plebanią<sup>43</sup>.

Budowla projektu Martina Webera, reprezentująca nowoczesną architekturę sakralną diecezji warmińskiej, była zdaniem Carla Langego „pierwszą świątynią w Prusach Wschodnich upamiętniającą niemieckich bohaterów wojennych”<sup>44</sup>. Zmiana przynależności politycznej tych obszarów po 1945 roku spowodowała zatarcie pierwotnych treści ideowych związanych z kommemoratywną funkcją kościoła [il. 5]. Naznaczoną ideologicznie i narodowościowo dekorację fasady zatynkowano, zastępując początko-

the Eucharist. Placing the main altar on a podium (between the nave and the presbytery there are eight steps, and there are four more steps leading to the main altar) enabled the congregation a fuller participation in the liturgy. Two altar stones were placed on top of the altar: the front one was placed below, and the rear one was raised. In theory this made it possible to celebrate the service as *versus populum*, which was officially allowed only after the Second Vatican Council. Martin Weber can therefore be pronounced one of the pioneers of liturgical renewal in sacred architecture, and his church in Giżycko may be treated as one of the first in the Diocese of Warmia, in which novel solutions anticipating the post-Council reform of celebrating the liturgy<sup>39</sup> were implemented.

The ceiling rested on black beams with boarding.<sup>40</sup> In the vestibule, at the entrance to the church there are names of soldiers from the Giżycko military parish who died in the war. The simplicity of the church interior emphasises its sacred character. Narrow transverse pillars at the side wall of the building, with arched openings, reinforced the wooden structure of the roof. According to Carl Lange they symbolised the hands of praying people. The juxtaposition of bright

<sup>42</sup> Seib 1999, jak przyp. 24, s. 260; Weber 1937, jak przyp. 24, s. 462–463; *Freude...* 1938, jak przyp. 36, s. 376.

<sup>43</sup> Lange 1937, jak przyp. 15, s. 454–456.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 451.

<sup>39</sup> Mazur 2001 (fn. 1), pp. 36–37; A. Seib, *Der Kirchenbaumeister Martin Weber*, „Architektur Jahrbuch”, 1992, p. 191; Seib 1999 (fn. 24), pp. 258–260.

<sup>40</sup> Weber 1937 (fn. 24), p. 463.

walls with darker wooden elements helped to achieve an effect of sublimity.<sup>41</sup>

On the right-hand side of the church's nave there are hand-painted *Stations of the Cross* by Frankfurt artist Georg Poppe, and in the altar of the Holy Mother of God, with the leading passage to the left, there is a terracotta figure of *The Spouse of the Holy Spirit* by Arnold Hensler, which is a copy of the original that can be found in the Church of the Holy Spirit in Frankfurt on the Main. The altar wall was adorned, most probably, with a kilim made by Georg Thomalla. Above the kilim there is a book with seven seals, and a lamb [fig. 4]. The decoration could be changed according to liturgical periods.<sup>42</sup>

Saint Bruno's Church in Giżycko, was one of the first sacred buildings in Eastern Prussia to have a hall, which was beneath the raised presbytery, and served as a meeting place for parishioners; thanks to its thick walls, it could serve also as an air-raid shelter. It is worth mentioning that a similar, but slightly smaller hall was built beneath the rectory.<sup>43</sup>

Martin Weber's design, representing modern sacred architecture in the Warmia Diocese, was, in Carl Lange's opinion "the first church in Eastern Prussia that commemorated German war heroes".<sup>44</sup> When the area was taken over by Poland after 1945, the original ideological message connected with the commemorative function of the church [fig. 5] was obscured. The ideologically and nationalistically biased decoration of the façade was plastered over, and replaced initially with a humble wooden cross,<sup>45</sup> and later with a mosaic showing Saint Bruno surrounded by Prussian warriors who are murdering him [fig. 6].

According to Adrian Seib the connection between choosing St Bruno as the patron saint for the Giżycko church and the commemorative function of the church – i.e. honouring German soldiers fallen in World War I – is more than clear. Saint Bruno of Querfurt, often hailed as the Apostle of the Prussians, died a martyr's death in 1009 in this very area.<sup>46</sup> In August 1914 Colonel Hans Busse made a name for himself by his courageous defence of Boyen Fortress in Giżycko. Another prominent figure staying in Giżycko was Germany's President Field Marshal Paul von Hindenburg, who was later awarded the title of honorary citizen of Giżycko.

Ideologically, the new church was coherent with the fond memory of the late Marshal Paul von Hindenburg (died 1933) who was remembered as a great statesman,

<sup>41</sup> Lange 1937 (fn. 15), p. 454; see also: Weber 1937 (fn. 24), p. 462.

<sup>42</sup> Seib 1999 (fn. 24), p. 260; Weber 1937 (fn. 24), pp. 462–463; *Freude...* 1938 (fn. 36), p. 376.

<sup>43</sup> Lange 1937 (fn. 15), pp. 454–456.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 451.

<sup>45</sup> Nowak 1982 (fn. 36), p. 86.

<sup>46</sup> Seib 1999 (fn. 24), s. 255.



6. Fasada zachodnia kościoła pw. św. Brunona w Giżycku, stan obecny, fot. ze zbiorów własnych autora

6. The western facade of St Bruno's Church in Giżycko at present, photo from author's own collection

wo skromnym, drewnianym krzyżu<sup>45</sup>, a następnie mozaiką przedstawiającą św. Brunona w otoczeniu pruskich wojowników zadających mu śmierć [il. 6].

W opinii Adriana Seiba związek między wyborem patrona giżyckiego kościoła a funkcją budowli jako świątyni upamiętniającej bohaterów poległych w czasie I wojny światowej jest bardzo czytelny. Św. Brunon z Kwerfurtu, apostoł Prus, poniósł w 1009 roku śmierć męczeńską na tym obszarze<sup>46</sup>. W sierpniu 1914 roku bohaterską obroną twierdzy Boyen w Giżycku wstawił się pułkownik Hans Busse. W mieście przebywał również prezydent Rzeszy – feldmarszałek Paul von Hindenburg, któremu nadano później tytuł honorowego obywatela Giżycka. Nowy kościół w sensie ideowym nawiązywał do pielęgnowanej pamięci po zmarłym feldmarszałku, którego uważano za męża opatrnościowego, wyzwoliciela wschodnich rubieży Niemiec. Św. Brunona postrzegano z kolei jako pioniera chrześcijańsko-niemieckiej kultury w Prusach, gdzie wciąż żywa pozostawała pamięć o krzyżackiej przeszłości<sup>47</sup>. Warto przypomnieć, że męczennik był również patronem

<sup>45</sup> Nowak 1982, jak przyp. 36, s. 86.

<sup>46</sup> Seib 1999, jak przyp. 24, s. 255.

<sup>47</sup> Lange 1937, jak przyp. 15, s. 452–453; Traba 2006, jak przyp. 2, s. 316–321, 356.



kaplicy poprzedzającej giżycki kościół. Świątynia św. Brunona miała służyć nie tylko ludności cywilnej, lecz również żołnierzom. Z takim zamysłem została zresztą zaprojektowana<sup>48</sup>.

Wprawdzie w kalendarzu kościelnym, jak i w mszałach warmińskich św. Brunona wspominało już w XVII wieku, jednak jego kult ujawnił się pełniej w diecezji warmińskiej dopiero w 2. połowie XIX wieku. Obok św. Wojciecha był on uznawany za patrona działalności duszpasterskiej Kościoła katolickiego na obszarach diaspory zdominowanej przez ewangelików<sup>49</sup>. Jak ustalił Andrzej Kopiczko, od początku lat 30. XIX wieku w kalendarzu liturgicznym diecezji warmińskiej dodawano przy św. Brunonie w jego wspomnienie, czyli 16 października, że jest patronem Królestwa Prus<sup>50</sup>. W 900. rocznicę śmierci św. Brunona wzniesiono z inicjatywy ewangelików na Górze Stołowej koło Giżycka pomnik ku jego czci, wzorowany zresztą na krzyżu św. Wojciecha w Tękitach (Tenkitten). Wykuty z żelaza monument opatrzone napisem: „Dem kühnen deutschen Missionar, der als erster Vorkämpfer in Masuren mit 18 Gefährten am 9. März 1009 für Christum und sein Reich den Martyrertod erlitten, dem Edlen Bruno von Querfurt zum ehrenden Gedächtnis“ („Dzielnemu niemieckiemu misjonarzowi, który jako pionier na Mazurach zginął wraz z 18 towarzyszami 9 marca 1009 roku za Chrystusa i Jego Królestwo śmiercią męczeńską, szlachetnemu Brunonowi z Kwerfurtu ku uczczeniu pamięci”)<sup>51</sup>.

Kościół św. Brunona w Giżycku wpisuje się w mozaikę dziedzictwa kulturowego regionu. Służy wspólnocie katolickiej jako miejsce celebracji liturgicznych. W roku 1994, w efekcie rozwoju kultu patrona Prus, świątynię ustanowiono sanktuarium diecezjalnym<sup>52</sup>.

## Streszczenie

Artykuł prezentuje dzieje powstania kościoła pw. św. Brunona w Giżycku i związane z nim treści ideowe, a także nowatorski – w kontekście liturgii – projekt ołtarza świątyni.

W okresie międzywojennym podejmowano w Niemczech różnego rodzaju inicjatywy mające na celu upamiętnienie żołnierzy poległych na frontach I wojny światowej. Szczególną rolę odegrał w tym

a liberator and saviour of Germany's eastern borderlands. St Bruno was perceived as the pioneer of German-Christian culture in Prussia, where the memories of the Teutonic Knights and their heritage were still very vivid.<sup>47</sup> It is also worth bearing in mind that St Bruno was also the patron saint of the chapel which preceded the church in this place. St Bruno's church was to serve not only the civilian population of Giżycko but also soldiers stationed there and, in fact, it was with this idea in mind that the church had been designed.<sup>48</sup>

Although in the liturgical calendar and the Roman Missal used in Warmia Saint Bruno was already present in the 17<sup>th</sup> century, a full-scale veneration of the saint in the Warmia Diocese did not begin until the second half of the 19<sup>th</sup> century. Together with St Adalbert, St Bruno was hailed as a patron of the pastoral activities of the Catholic Church in the area, which was predominantly inhabited by Protestants.<sup>49</sup> As Andrzej Kopiczko found out, in the liturgical calendar of the Diocese of Warmia, St Bruno's Day (celebrated on 16<sup>th</sup> October) from the 1830s began to be celebrated as a veneration of St Bruno as the patron saint of the Kingdom of Prussia.<sup>50</sup> In order to celebrate the 900<sup>th</sup> anniversary of St Bruno's death, at the initiative of the local Evangelical congregation a monument commemorating this event was erected on Tafelberg (now Góra Stołowa) near Giżycko, modelled on St Adalbert's Cross in Tenkitten. The iron monument had the following inscription: *Dem kühnen deutschen Missionar, der als erster Vorkämpfer in Masuren mit 18 Gefährten am 9. März 1009 für Christum und sein Reich den Martyrertod erlitten, dem Edlen Bruno von Querfurt zum ehrenden Gedächtnis* (In memory of the brave German missionary, the noble Bruno of Querfurt, who suffered a martyr's death together with his 18 missionaries in Mazury land on 9 March 1009 giving his life for Jesus Christ and His Kingdom).<sup>51</sup>

Saint Bruno's Church in Giżycko is a fine example of the cultural and historical mosaic so typical of this region. It serves the Catholic community as a place of worship. In 1994, as a consequence of the growing cult of the patron saint of Prussia, Saint Bruno's Church became a diocesan sanctuary.<sup>52</sup>

<sup>47</sup> Lange 1937 (fn. 15), pp. 452–453; Traba 2006 (fn. 2), pp. 316–321, 356.

<sup>48</sup> Lange 1937 (fn. 15), p. 452.

<sup>49</sup> Por. Kopiczko 2009 (fn. 12), p. 381; Nowak 1982 (fn. 36), p. 82; idem, *Kult świętego Brunona-Bonifacego z Kwerfurtu w świetle ksiąg liturgicznych diecezji warmińskiej*, in: *Święty Brunon. Patron lokalny czy symbol jedności Europy i powszechności Kościoła*, ed. A. Kopiczko, Olsztyn 2009, pp. 265–266.

<sup>50</sup> Kopiczko 2009 (fn. 12), p. 386; see also: Nowak 2009 (fn. 49), p. 266.

<sup>51</sup> Quote from: Kopiczko 2009 (fn. 12), pp. 384–385; cf. Quint 1936 (fn. 12), p. 474.

<sup>52</sup> Guzewicz 2011 (fn. 12), pp. 34–35, 37.

<sup>48</sup> Lange 1937, jak przyp. 15, s. 452.

<sup>49</sup> Por. Kopiczko 2009, jak przyp. 12, s. 381; Nowak 1982, jak przyp. 36, s. 82; idem, *Kult świętego Brunona-Bonifacego z Kwerfurtu w świetle ksiąg liturgicznych diecezji warmińskiej*, w: *Święty Brunon. Patron lokalny czy symbol jedności Europy i powszechności Kościoła*, red. A. Kopiczko, Olsztyn 2009, s. 265–266.

<sup>50</sup> Kopiczko 2009, jak przyp. 12, s. 386; por. Nowak 2009, jak przyp. 49, s. 266.

<sup>51</sup> Cyt. za: Kopiczko 2009, jak przyp. 12, s. 384–385; por. Quint 1936, jak przyp. 12, s. 474.

<sup>52</sup> Guzewicz 2011, jak przyp. 12, s. 34–35, 37.

## Abstract

The article presents the historical outline and ideological circumstances concerning the construction of Saint Bruno's Church in Giżycko as well as the novel form (in liturgical context) of the altar design.

In the inter-war period (1918–1939) various initiatives were undertaken in Germany to commemorate the soldiers fallen during World War I. A very important role in this respect was played by the German War Graves Commission (*Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge*). Starting from 1922 National Mourning Day was commemorated in the Weimar Republic, which 12 years later was renamed *Heldengedenktag* (Memory of Heroes Day) and it was declared an official national holiday. In Giżycko, where Catholics were in a diaspora, a decision was taken to build a church which would function as a church-cum-monument to the fallen soldiers, the first of its kind in East Prussia. The initiator of the plan to erect the church was Father Severin Quint whereas Martin Weber was responsible for the architectural design of the building. The blessing of the cornerstone took place on 23 August 1936 and the church was opened on 8 August 1937. On 23 August 1938 the church was adorned with decorations. This modern place of worship, which also performed the function of a garrison church, was full of military references and military symbolism. The middle section of the facade was decorated with a *sgraffito* image of Saint Bruno of Querfurt accompanied by a Teutonic Knight on one side and a contemporary German soldier on the other. This figurative image was supposed to symbolise the heroic conduct of the German army, rooted in history and supported by the blessings of the Apostle of the Prussians. As far as the interior is concerned, the positioning of the altar enabling the priest to celebrate the mass *versus populum* was a truly novel solution on the territory of the Warmia Diocese at the time and, in a way, heralded the changes in Catholic liturgy which were to take place some years later after the Second Vatican Council.

**Keywords:** German architecture, Diocese of Warmia, Giżycko, Martin Weber, St Bruno, soldiers memorial

Translated by Grzegorz Belza

względnie Związek Opieki nad Niemieckimi Mogiłami Wojennymi (*Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge*). Od 1922 roku obchodzono w Republice Weimarskiej Dzień Żałoby Narodowej, który dwanaście lat później przemianowano na Dzień Pamięci o Bohaterach i obwołano uroczystością państwową. W Giżycku, gdzie ludność katolicka znajdowała się w diasporze, podjęto w tym czasie decyzję o budowie świątyni pw. św. Brunona, która jako pierwsza w Prusach Wschodnich pełniłaby funkcję kościoła–pomnika poległych. Z inicjatywą wzniesienia budowli wyszedł miejscowy duszpasterz Severin Quint, zaś opracowanie planów architektonicznych powierzono Martinowi Weberowi. Poświęcenie kamienia węgielnego odbyło się 23 sierpnia 1936 roku, zaś jego uroczystej konsekracji dokonano 26 czerwca 1938. Ten nowoczesny obiekt sakralny, pełniący rolę świątyni garnizonowej, zawierał liczne odniesienia do symboliki militarnej. Środkowe pole fasady ozdobiono dekoracją sgraffitową ukazującą św. Brunona z Kwerfurtu oraz rycerza krzyżackiego i współczesnego żołnierza, przedstawionych po jego bokach, co miało obrazować zakorzenioną w historii bohaterską postawę niemieckich sił zbrojnych, wspartych orędownictwem apostoła Prus. Z kolei usytuowanie ołtarza dające możliwość sprawowania nabożeństw *versus populum* było pionierskim rozwiązaniem na obszarze diecezji warmińskiej, antycypującym założenia odnowy liturgicznej po soborze watykańskim II.

**Słowa kluczowe:** architektura niemiecka, XX wiek, diecezja warmińska, Giżycko, Martin Weber, św. Brunon, pomnik żołnierzy

ks. dr Marek Jodkowski  
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski  
w Olsztynie  
Wydział Teologii  
ul. Kardynała Hozjusza 15, 11–041 Olsztyn  
tel.: +48 89 523 91 20  
e-mail: ksmarekj@wp.pl

Renata Rogozińska

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

## Tempus passionis według Stanisława Kulona

### Dać świadectwo

Stanisław Kulon, znany przede wszystkim jako rzeźbiarz, a niektórym także jako dydaktyk – wieloletni, dziś już emerytowany profesor warszawskiej ASP, przypomniał niedawno o sobie wstrząsającą serią rysunków *Szkice. 1943 Wołyń 1944* z 2010 roku, ilustrujących rzeź ludności polskiej na Ukrainie w okresie II wojny światowej<sup>1</sup> [il. 1–2]. Rozpowszechnione w formie albumu przez Biuro Promocji Sztuk prace te są, jak pisze wydawca, „artystycznym rodzajem dokumentu, opowiadającego historię XX-wiecznej Polski. Dramatu dziś często zapomnianego, spychanego do zbiorowej niepamięci”<sup>2</sup>.

Jak wiadomo, rzezi dokonano w latach 1943–1944 na terenie byłego województwa wołyńskiego II Rzeczypospolitej. Sprawcami były ukraińskie formacje partyzanckie, wspierane przez miejscową ludność ukraińską. Ofiarami stali się głównie Polacy, ale również przedstawiciele innych narodowości: Rosjanie, Żydzi, Ormianie, Czesi, Ukraińcy. Choć nie jest znana dokładna liczba zabitych, szacuje się, że w wyniku czystki etnicznej zginęło od 50 do 60 tysięcy Polaków. Unieścawiono ponad 99 procent siedlisk. Życie polskie na Wołyniu nie mogło się już odrodzić. Mordów dokonywano z wyjątkowym okrucieństwem. Ludność ginęła nie tylko od kul, ale także siekier, wideł, kos, pił, młotków, noży<sup>3</sup>. Kulon nie był wprawdzie bezpośrednim świadkiem tych zdarzeń, jednak zna je dobrze z relacji osób, którym udało się przeżyć hekatombę, w tym swych niegdyś sąsiadów, oraz z coraz liczniejszych publikacji<sup>4</sup>. Urodzony w 1930 roku i mieszkający

<sup>1</sup> Cykl składa się z 19 szkiców wykonanych czarnym tuszem na białym kartonie o wymiarach 42 × 29,6 cm. Poddaję je obszernej analizie w tekście *Bez kamuflażu*, w: *Stanisław Kulon, Szkice 1943 Wołyń 1944*, red. J. Chromy, Warszawa 2012, s. 7–21.

<sup>2</sup> J. Chromy, <http://biuropromocjisztuk.pl/wydawnictwa/szkice-1943-wolyn-1944/> [dostęp: 20 I 2015].

<sup>3</sup> Por. J. Turowski, W. Siemaszko, *Zbrodnie nacjonalistów ukraińskich dokonane na polskiej ludności na Wołyniu*, Warszawa 1990, s. 158–159; R. Torzecki, *Polacy i Ukraińcy. Sprawa ukraińska w czasie II wojny światowej na terenie II Rzeczypospolitej*, Warszawa 1993, s. 267–288.

<sup>4</sup> Informacje na temat tragicznego dzieciństwa artysty i jego stosunku do rzezi wołyńskiej zaczerpnęłam z książki autobiograficznej

Renata Rogozińska

University of Arts in Poznań

## Tempus passionis according to Stanisław Kulon

### Giving testimony

Known primarily as a sculptor, and for some also as an educator, Stanisław Kulon, who is a retired professor at the Academy of Fine Arts in Warsaw, has recently returned with a series of shocking drawings entitled *Sketches. 1943 Volhynia 1944*. Their subject is the mass slaughter of Polish people perpetrated by Ukrainian nationalists during World War II, the so called Volhynian Massacre<sup>1</sup> [figs. 1–2]. These works, which have been published and distributed in book form by the Art Promotion Office, are – in the words of the publisher – “an artistic testimony concerning the history of Poland in the 20<sup>th</sup> century. They relate a tragedy now either forgotten or relegated to the limbo of communal oblivion”.<sup>2</sup>

As is widely known, the massacre took place in the area of what was then the Volhynian Voivodship of the Second Polish Republic. The victims were mostly Poles, but they also included Russians, Jews, Armenians, Czechs, and Ukrainians. Although the exact number of the victims is not known, it is estimated that these ethnic cleansings left between 50 to 60 thousand people dead. Over 99% of the settlements were destroyed. The Polish presence in the area was to be obliterated forever. The killings were acts of unimaginable cruelty. The victims were slain not only with bullets but also axes, pitchforks, scythes, saws, hammers and knives.<sup>3</sup> Kulon himself did not witness the tragic events, but he had gained a profound knowledge of them from stories told by the survivors of the massacre (including his former neighbours), as well as the steadily growing number of publications.<sup>4</sup> Born in 1930, Kulon spent the

<sup>1</sup> The cycle consists of nineteen sketches in black ink on white cardboard; size 42 × 29.6cm. I analyse them at greater length in: *Bez kamuflażu*, w: *Stanisław Kulon, Szkice 1943 Wołyń 1944*, ed. J. Chromy, Warszawa 2012, pp. 7–21.

<sup>2</sup> J. Chromy, <http://biuropromocjisztuk.pl/wydawnictwa/szkice-1943-wolyn-1944/> [accessed: 20 Jan. 2015].

<sup>3</sup> See: J. Turowski, W. Siemaszko, *Zbrodnie nacjonalistów ukraińskich dokonane na polskiej ludności na Wołyniu*, Warszawa 1990, pp. 158–159; R. Torzecki, *Polacy i Ukraińcy. Sprawa ukraińska w czasie II wojny światowej na terenie II Rzeczypospolitej*, Warszawa 1993, pp. 267–288.

<sup>4</sup> Information about Kulon's tragic childhood and his stance

first ten years of his life close to the eastern border of Poland, in a tiny village in the Podhajce District, where the future artist often had to hide from the UPA (Ukrainian Insurgent Army). In 1940 he and his family were deported to the Urals, where he would later lose both of his parents and three siblings to the extremely harsh living conditions and grueling work. It was only in the early 1990s, however, that he began to return to these painful memories in a more tangible form through sculpting, drawing, glass-painting and making notes, thus recording in a more detailed manner the tragic experience. Most probably, like other victims of war, for a long time he could not bear the burden of memories, think back about the atrocities from the past, and start writing about the tragic fate of his family.<sup>5</sup>

It is not just the projects created over the last decades, however, but Kulon's entire artistic output, that show a man hopelessly entangled in the past, bearing the stigma of a life forever blighted by genocide. Martyrological themes thread through many of his works, even when they are not explicitly expressed in language. They are present in Kulon's sculptures on Christ's Passion as well as in other representations of post-war Poland – a country dispossessed, enslaved, and oppressed by the Soviet authorities. The main topics of Kulon's artistic output are multifarious aspects of the drama of human existence, linked to the drama of Polish martyrology, but also feeding on the themes of sickness, transience, the Chernobyl nuclear disaster, the chores of motherhood, and, last but not least, abortion – an issue touched upon in a number of works. That is why the following investigations will not be limited to the depiction of the horrors of inhabiting what the Polish painter Józef Czapski described as “the inhuman land”, though most space will be dedicated to it. Further on, we shall discuss Kulon's work on the sacrificial significance of Christ's death, and then we shall proceed to various sculptures on existential themes. We do so in the belief that “from the very beginning the artist's entire oeuvre is closely linked to his biography and the fondly cherished memory of his lineage. This approach is one of a

---

on the Volhynian massacres comes from his autobiography *Z ziemi polskiej do Polski. Wspomnienia 1939–1958*, Warszawa 2008. It also features detailed descriptions of the horrific conditions in which his family had to live in the Urals.

<sup>5</sup> An American Jew and novelist Elie Wiesel was a prisoner at Auschwitz-Birkenau and Buchenwald concentration camps. He described the inferno he had experienced during World War II ten years after its end, when he had garnered enough strength to let himself be imprisoned at the camp for a second time. In the case of the Polish artist Marian Kołodziej, who was held prisoner at Auschwitz, five decades had to elapse before he had the strength to face similar memories. See: *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002, p. 66.

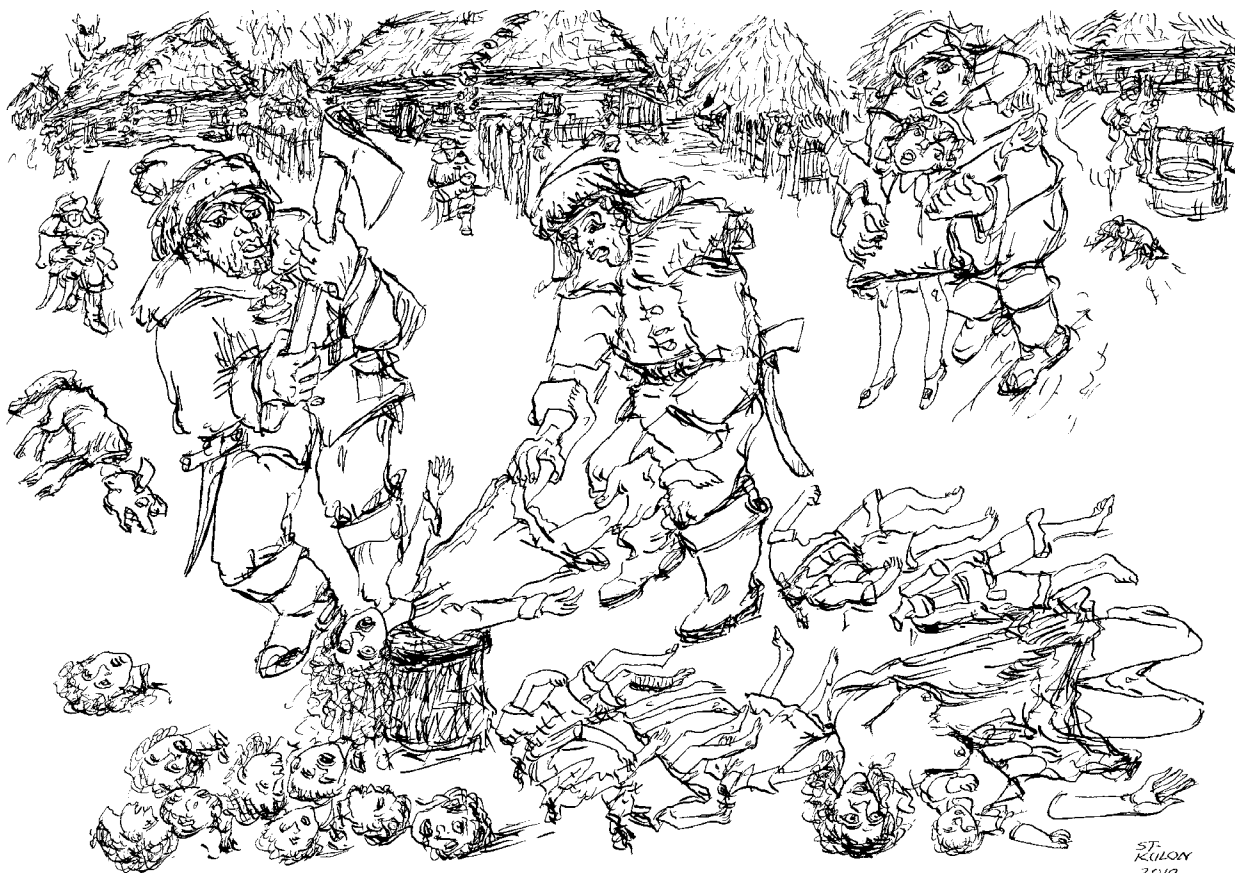
przez pierwsze dziesięć lat życia na wschodnich rubieżach Polski, w małej wiosce w powiecie Podhajce, przyszedł artysta nie raz był zmuszony ukrywać się przed bandami UPA. W 1940 roku chłopiec został deportowany wraz z rodziną pod Ural, gdzie stracił rodziców i troje rodzeństwa, którzy nie znieśli katorżniczej pracy i nieludzkich warunków życia. Dopiero jednak na początku lat 90. zaczął swym przeżyciom nadawać kształt dosłowny, przedstawiając w rzeźbach, rysunkach, obrazach malowanych na szkle oraz zapiskach różne szczegóły przebytej gehenny. Można się domyślać, że podobnie jak inne ofiary wojny, długo nie czuł się zdolny udźwignąć ciężaru wspomnień, dokonać retrospekcji, spisać i szczegółowo zilustrować tragicznych losów własnych i swojej rodziny<sup>5</sup>.

Nie tylko jednak realizacje powstałe w ostatnich dekadach, lecz niemal cała twórczość Kulona to w istocie dzieło człowieka uwikłanego w przeszłość, naznaczonego stygmatem doświadczonego ludobójstwa. Treści martyrologiczne są obecne w wielu jego pracach, choć nie zawsze przybierają postać dosłowną. Znaleźć je można w licznych w twórczości Kulona rzeźbach o tematyce pasyjnej oraz w przedstawieniach odnoszących się do życia w Polsce powojennej – zawłaszczonej, zniewolonej i poddanej szykanom przez władzę sowiecką. Wielowymiarowy dramat ludzkiego istnienia, sprzężony z martyrologią narodową, ale także z chorobą, przemijaniem, katastrofą elektrowni jądrowej w Czarnobylu, trudami macierzyństwa czy wreszcie z aborcją, na temat której wypowiedział się w kilku realizacjach, pozostaje w twórczości rzeźbiarza tematem nadrzędnym. Dlatego też nie ograniczymy się w podjętych rozważaniach do analizy prac związanych z trudami życia na nieludzkiej ziemi, choć relatywnie poświęcimy im najwięcej miejsca. W dalszej kolejności omówimy wybrane prace obrazujące ofiarny wymiar śmierci Chrystusa, a następnie rzeźby o tematyce egzystencjalnej. Czynimy tak w przekonaniu, że cała sztuka Kulona „od samego początku jest ściśle związana z jego biografią i przechowywaną z pietyzmem pamięcią własnego rodowodu. Z tej perspektywy, perspektywy zapamiętanej przeszłości, jest także wrażliwą reakcją na rzeczy dziejące się wokół, tu

---

Stanisława Kulona *Z ziemi polskiej do Polski. Wspomnienia 1939–1958*, Warszawa 2008. Znaleźć w niej można również szczegółowe opisy warunków, w jakich przebywała rodzina Kulonów na Uralu.

<sup>5</sup> Elie Wiesel – amerykański pisarz żydowskiego pochodzenia, w czasie wojny więzień niemieckich obozów koncentracyjnych Auschwitz-Birkenau i Buchenwald, napisał wspomnienia o doświadczonej gehennie dziesięć lat po wojnie, kiedy nabrał już sił, by móc dać się zamknąć w obozie po raz wtóry. Polski artysta Marian Kołodziej, więzień Auschwitz, zdolny był do takiej retrospekcji dopiero po upływie pięćdziesięciu pięciu lat. Por. R. Rogozińska, *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002, s. 66.



1. Stanisław Kulon, Praca z cyklu *1943 Wołyń*, nr 1, 2010, rysunek czarnym tuszem na białym kartonie, 29,6 × 42 cm, fot. A. Ring / © Biuro Promocji Sztuk

1. Stanisław Kulon, a work from the cycle *1943 Wołyń*, no 1, 2010, black ink on white cardboard, 29,6 × 42cm, photo by A. Ring / © Biuro Promocji Sztuk

i teraz”<sup>6</sup>. Dźwięczy w niej echo przeżyć wojennych, czyniących artystę szczególnie wrażliwym na ludzkie cierpienie i krzywdę.

Rysunki wołyńskie, tak jak inne prace autobiograficzne Kulona powstałe w ostatnich dekadach, mają, o czym wspomniano, charakter ilustracyjny i cechują się dość dużą dozą realizmu. Zastosowane w nich środki wyrazu różnią się w znaczący sposób od bardziej eksperymentalnej i nowatorskiej stylistyki przekazu, jakiej hołdował artysta we wcześniejszym okresie twórczości. Jakby w obawie przed innowacyjnością, koncentracją na eksperymencie formalnym, zamiast stosowanego wcześniej skrótu, symbolu, radykalnych deformacji posługuje się on narracją quasi-dokumentalną, mającą na celu ujawnienie realnego wymiaru zbrodni. Nowoczesna poetyka uległa przekształceniu w formułę dość konwencjonalną.

„Estetyzacja okropności”, przechylająca się niezadko w stronę autoprezentacji formy, pociągająca za sobą osłabienie wyrazu cierpienia i przeniesienie go w sferę

loving remembrance of the past as well as a sensitive response to the here and now”.<sup>6</sup> It reverberates with an echo of war memories, which makes the artist particularly sensitive to the problem of human suffering and pain.

As has already been said, the Volhynian sketches, as well as other autobiographical works created in the recent decades, are illustrative in nature and relatively realistic in character. The artistic means of expression employed by the artist are very different from the more openly experimental and innovative style of Kulon’s early work. As if out of fear of erring on the side of excessive novelty and formal experimentalism, but also in order to accentuate the actual enormity of the crimes committed, he opts here for a quasi-documental style of narration instead of the shorthand, symbol, and the radical deformities of his previous work. Its modern form has given way to a more conventional style.

<sup>6</sup> J. Fober, *Sila Prawdy*, w: *Stanisław Kulon. Rzeźby 1959–2009*, katalog wystawy, Muzeum Diecezjalne w Pelplinie, 12 września – 30 października 2009, red. A. Guzowska, J. Chromy, Warszawa 2009, brak paginacji.

<sup>6</sup> J. Fober, *Sila Prawdy*, in: *Stanisław Kulon. Rzeźby 1959–2009*, exhibition catalogue, eds. A. Guzowska, J. Chromy, Muzeum Diecezjalne w Pelplinie, 12 September – 30 October 2009, Warszawa 2009, no pagination.



2. Stanisław Kulon, Praca z cyklu *1943 Wołyni*, nr 13, 2010, rysunek czarnym tuszem na białym kartonie, 29,6 × 42 cm, fot. A. Ring / © Biuro Promocji Sztuk

2. Stanisław Kulon, a work from the cycle *1943 Wołyni*, no 13, 2010, black ink on white cardboard, 29,6 × 42cm, photo by A. Ring / © Biuro Promocji Sztuk

The problem of the “aestheticisation of horror”, often leaning towards manifest self-advertising of the form, is in danger of diluting the representation of agony by transposing it onto the realm of the conventional.<sup>7</sup> This danger has often been discussed by critics as well as artists. It is exactly this kind of danger that Theodor Adorno had in mind when he pointed out that art should not so much be silent in the face of the horrors of genocide, but ought to look for radically novel, and far more appropriate, ways of depicting such horrors. These new ways have been occasionally discovered in various forms stripped of all beauty, degraded, adulterated and repugnant; forms which seem little more than debris, shards and broken pieces of what used to constitute a whole, thus evoking the lost unity. Józef Szajna’s work is a good example of such an approach.<sup>8</sup> Another solution often resorted to is creating bare works of minimalist art, which suggest, rather than depict, the crimes perpetrated. Abstract forms, which by their very nature

umowności, nie raz już była przedmiotem rozważań, podejmowanych przez badaczy i samych twórców<sup>7</sup>. To właśnie niebezpieczeństwo neutralizacji zbrodni przez estetyzację miał na uwadze Theodor Adorno, wskazując nie tyle na potrzebę zamknięcia sztuki wobec makabry ludobójstwa, ile raczej na poszukiwania środków wyrazu bardziej dlań adekwatnych, trafiających w sedno. Znajdowano je niekiedy w formach jakby odartych z wszelkiego piękna, zdegradowanych, odrażających, które sprawiają wrażenie odpadów, destruktywów, szczątków większej całości przyzywających niegdysiejszą pełnię, czego przykładem może być twórczość Józefa Szajny<sup>8</sup>. Uciekano się też do wypowiedzi minimalistycznych, krańcowo oszczędnych, bardziej sugerujących aniżeli ilustrujących dokonane zbrodnie. Formy abstrakcyjne, a więc ogołocone z odniesień do rzeczywistości, traktowano jako symboliczny odpowiednik martwoty, niebytu, zdławionego krzyku<sup>9</sup>. Minimalizowanie twórczego gestu prowadziło

<sup>7</sup> This phenomenon is examined by: A. Pieńkos, *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, Gdańsk 2000, s. 264.

<sup>8</sup> *Świat Józefa Szajny*, exhibition catalogue, ed. K. Oleksy, Państwowe Muzeum Oświęcim-Brzezinka, Oświęcim 1995.

<sup>7</sup> Zjawisko poddaje analizie A. Pieńkos, *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, Gdańsk 2000, s. 264.

<sup>8</sup> *Świat Józefa Szajny*, katalog wystawy, red. K. Oleksy, Państwowe Muzeum Oświęcim-Brzezinka, Oświęcim 1995.

<sup>9</sup> Por. E. Jedlińska, *Sztuka po Holocaustie*, Łódź 2001, s. 181–188.

niekiedy aż do zaniechania kreacji. Dzieło sztuki zastąpione zostało przez przedmioty lub miejsca naznaczone piętnem tragicznej historii. Prezentowane *in crudo* bądź w formie zapisu audio lub wideo, stawały się realnością samą w sobie<sup>10</sup>.

Stanisław Kulon nie jest, rzecz jasna, twórcą ani pierwszym, ani też ostatnim, który opowiedział się po stronie formuły realistycznej, podejmując próbę zaświadczenia o historii poprzez jej detaliczną prezentację<sup>11</sup>. Uczynił to w imię czytelności ukazywanych bezpośrednio wydarzeń, uobecnianych czarno na białym. Tak, aby wyjątkowo odrażający charakter zbrodni nie mógł już budzić żadnych wątpliwości. Drogę tę wybrał wcześniej Izaak Celnikier, który pisał: „Szybko zrozumiałem, że pętla „niewyraźności”, l'indicible, zadusi wszelką ekspresję. Odrzuciłem ją bez wahań, by milczeniem nie skazać ofiar ogromu zbrodni na ponowną śmierć”<sup>12</sup>.

Poczucie moralnego posłannictwa, wykluczające wieloznaczność i wzbraniające się przed zakusami kreacjonizmu, doprowadziło Kulona do przedstawienia „nagich faktów”, ujawnienia, że tak-oto-było. Twórca nie szczędzi nam więc drastycznych szczegółów, ukazując bez ogródek obszerny zestaw tortur, jakim – z iście bestialskim okrucieństwem – poddawano ofiary: wrywanie części ciała, rąbanie ludzi siekierami, przerywanie ich piłą, wrzucanie do studni, nadziewanie dzieci na pal, ucinanie kobietom piersi, rozpruwanie brzuchów, wywlekanie wnętrzości...<sup>13</sup> Posługuje się przy tym pełną gwałtownością narracją, dynamiczną kompozycją, przerysowaniem postaci, niespokojnym, rwącym się duktem kreski. Efekt „faktorealizmu” potęguje szkicowy charakter rysunków, przybierających postać notatek, jakby czynionych pośpiesznie na miejscu zbrodni. Szkic uchodzi bowiem za ekwiwalent przeżycia o wysokim stopniu spontaniczności. Ma też tę zaletę, że nie sprzyja grze z formą

have no relevance to reality, have been regarded as artistic equivalents of numbness, non-being, or a stifled scream.<sup>9</sup> Occasionally, such consistent reduction of the creative act has resulted in the gesture of foregoing artistic production altogether. The work of art has been replaced by objects or sites scarred by tragic events. Presented *in crudo*, or else in audio or video formats, they have assumed their own realness.<sup>10</sup>

To be sure, Stanisław Kulon is neither first nor last to have opted for formal realism in an attempt to give testimony to tragic historical events through a detailed representation of them.<sup>11</sup> He did so in the name of absolute clarity of narration, so that the exceptionally horrific nature of the crimes perpetrated would become evident to everyone. In doing so, he was following in the footsteps of Izaak Celnikier, who wrote: “Soon I realised that the pitfalls of ‘inexpressibility’, *l'indicible*, will annihilate all possibility of artistic creation. I rejected it out of hand, so that silence should not sentence the victims to another death”.<sup>12</sup>

The conviction that he had a moral lesson to teach – which rules out ambiguity and the temptation of “creationism” – made Kulon focus on the “bare facts” and adopt a this-is-what-really-happened kind of approach. As a result, we are spared nothing, no drastic detail is omitted, and a comprehensive inventory of beastly torture inflicted on the victims is paraded before the viewer: body parts being torn out, people being hacked to death with axes, cut in half with saws, or flung into wells, impaled children, severed female breasts, bellies ripped open with intestines spilling out of them...<sup>13</sup> All to the accompaniment of a violent narration, dynamic composition, hyperbolic outline, and agitated, jaggy lines of the sketches. The effect of “factorealism” underscores

<sup>9</sup> See E. Jedlińska, *Sztuka po Holocauście*, Łódź 2001, pp. 181–188.

<sup>10</sup> It is worthwhile to quote in this context the moving words of Tadeusz Kantor: “The Second World War, genocide, concentration camps, crematoria, wild beasts, death, torture, humankind turned into mud, soap and smoke... and here is my (and our) response: there is no such thing as a work of art, there is no sacred illusion, there is no function of sacred representation. There is only an object wrenched out of life and reality. There is no artistic site, there is only a real place” – quoted in: P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, pp. 26–27.

<sup>11</sup> See M. Lachowski, *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945–1960*, Lublin 2013, p. 16.

<sup>12</sup> I. Celnikier, *Od artysty*, w: *Izaak Celnikier, malarstwo, rysunek, grafika*, exhibition catalogue, ed. Z. Gołubiew, Muzeum Narodowe w Krakowie, January – March 2005, Kraków 2005, p. 14.

<sup>13</sup> Before accusing Kulon of pummeling the viewer with revolting details, one should bear in mind that he only depicted a small fraction of the tortures used by OUN-UPA. The website dedicated to the genocide in Volhynia has a comprehensive catalogue of them, which consists of no less than 135 items! <http://wolyn1943.eu.interiowo.pl/artykuly.html> [accessed: 20 Jan. 2015].

<sup>10</sup> Warto przytoczyć we wskazanym kontekście przejmujące słowa Tadeusza Kantora, który pisał: „Druga wojna światowa, ludobójstwo, obozy koncentracyjne, krematoria, dzikie bestie, śmierć, tortury, rodzaj ludzki zamieniony w błoto, mydło i dym, upodlenie, czas pogardy... A oto moja (i nasza) odpowiedź: Nie ma dzieła sztuki, nie ma więc świętej iluzji, nie ma funkcji świętego przedstawienia. Jest tylko przedmiot wydartych z życia i z rzeczywistości. Nie ma miejsca artystycznego, jest miejsce realne” – przytaczam za: P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 26–27.

<sup>11</sup> Por. M. Lachowski, *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945–1960*, Lublin 2013, s. 16.

<sup>12</sup> I. Celnikier, *Od artysty*, w: *Izaak Celnikier, malarstwo, rysunek, grafika*, katalog wystawy, red. Z. Gołubiew, Muzeum Narodowe w Krakowie, styczeń–marzec 2005, Kraków 2005, s. 14.

<sup>13</sup> Zanim uczyni się Kulonowi zarzut epatowania makabrycznymi szczegółami, należy wziąć pod uwagę, iż przedstawił on jedynie niewielką część tortur stosowanych przez OUN-UPA. Na stronie internetowej poświęconej wołyńskiemu ludobójstwu można znaleźć ich szczegółowy rejestr, składający się ze 135 pozycji! <http://wolyn1943.eu.interiowo.pl/artykuly.html> [dostęp: 20 I 2015].

the sketchy nature of the drawings, which seem little more than notes jotted down at the scene of the crime. After all, the sketch is believed to be a (visual) equivalent of a highly spontaneous experience. It has an additional advantage in that it does not encourage play with form or celebration of artistic autonomy. This is the essence of “the decency of the sketch”, the priority it gives to life over death, truth over fiction, reality over imagination. It is dictated by the present moment, a pressing need which cannot be deferred.<sup>14</sup> “You were saved not in order to live / you have little time you must give testimony (transl. Bogdana Carpenter and John Carpenter) – in the words of Zbigniew Herbert’s *The Envoy of Mr. Cogito*. These words provide a fitting and succinct commentary for the artist’s recent work, in which he raises his voice to shout about the forgotten crimes, reconstruct the events, give testimony, and warn about the dangers of the instrumentalisation of evil and turning it into something trivial. The Volhynian sketches and the photo album express the artist’s protest against the tragic events of the past, but even to a greater degree against the world as it is. Kulon protests against the reality which questions the Volhynian massacre in the name of current political interests, deliberately giving up on the quest for the truth for the sake of the complacent peace (?) of mind of the living.<sup>15</sup>

The “traumatic realism”<sup>16</sup> of Kulon’s drawings rules out the possibility of ambiguity, but also, on account of their brutality, diminishes the experience of aesthetic pleasure on the viewer’s part. At the same time, the works possess unquestionable artistic merit, thanks to which “absolute evil” is exposed in a truly terrifying manner. Their artistic appeal has to do with the advantages of violent, almost convulsive, draftsmanship as well as meticulous arrangement of every cadre, which creates a claustrophobic atmosphere, thus further stressing the cruelty of the perpetrators and the helplessness of the victims.

The figures of people and domestic animals become vessels of dramatic emotions. The outlines of these figures are drawn in tremulous, craggy lines, while the figures themselves are seen running around, making frantic gestures, beside themselves with pain and fear, but they can also be still, helpless, crippled with terror, and, in many cases, dead. Most of these scenes take place outdoors, usually against the backdrop of rural architecture. Only two are set indoors: in the interior of a peasant’s hut and inside a church; the latter had often been silent witness to massacre

plastyczną, celebrowaniu artystycznej odrębności. Na tym właśnie polega „przyzwoitość szkicu”, dającego prymat życiu nad sztuką, prawdzie nad fikcją, rzeczywistości nad imaginacją. Jest wyrazem nakazu chwili, potrzeby niecierpiącej zwłoki<sup>14</sup>. „Ocalałeś nie po to aby żyć / masz mało czasu trzeba dać świadectwo.” – pisał w wierszu *Przesłanie Pana Cogito* Zbigniew Herbert, a słowa poety mogą stanowić zwięzły i jakże trafny komentarz do ostatnich dzieł artysty, który zapragnął wykrzyknąć przemilczane zbrodnie, zrekonstruować fakty, dać świadectwo prawdzie, przestrzec zarówno przed instrumentalizacją, jak i banalizacją zła. Rysunki wołyńskie oraz popularyzujący je album trzeba traktować jako wyraz niezgody na wydarzenia z przeszłości, ale w bodaj jeszcze większej mierze – na świat, jaki jest. Na rzeczywistość kwestionującą ludobójstwo wołyńskie w imię doraźnych interesów politycznych, świadomie rezygnującą z wyjaśnienia prawdy dla świętego (?) spokoju żyjących<sup>15</sup>.

„Traumatyczny realizm”<sup>16</sup> rysunków Kulona, choć nie tylko wyklucza wieloznaczność interpretacji, lecz również – ze względu na swą drastyczność – redukuje doznania estetyczne, posiada istotne wartości artystyczne, dzięki którym „absolutne zło” ujawnia się w sposób budzący autentyczną groźbę. Wiąza się one z zaletami żywiołowego, wręcz konwulsyjnego rysunku oraz z przemyślanym rozplanowaniem kadrów, które, tworząc klaustrofobiczną przestrzeń, zdają się jeszcze wzmagać wrażenie agresji napastników i bezsilności ofiar. Nosicielami dramatycznych emocji są figury ludzi i zwierząt domowych, obwiedzione rozdzrganym, łamiącym się konturem, na ogół ruchliwe, rozgestykulowane, oszalałe z bólu i trwogi, lecz bywa, że również statyczne, bezsilne, sparaliżowane strachem, a często już martwe. Większość scen rozgrywa się w plenerze, zwykle na tle drewnianej wiejskiej architektury; jedynie dwie dzieją się we wnętrzach: w chłopskiej izbie oraz kościele, który nie raz w historii konfliktów polsko-ukraińskich stawał się miejscem masakry. W kilku przedstawieniach pojawiają się napisy, wskazujące na cel egzekucji i narodowość ofiar: „Lachów rezał”, „Teraz Lachom bude koniec”, „Rzezać Polaczków”.

Inny typ realizmu prezentuje cykl 33 płasko-rzeźb na barwionych tablicach sosnowych (2013)<sup>17</sup>. Dramaturgii przekazu nie sprzyjają natok szczegółów, groteskowość kukielkowych postaci ani ich naiwna stylizacja, kojarząca się ze światem dziecka. Powstaje wra-

<sup>14</sup> See Pieńkos 2000 (fn. 7), p. 264.

<sup>15</sup> Rogozińska 2012 (fn. 1), p. 8.

<sup>16</sup> The notion of traumatic realism is borrowed from the title of M. Rothberg’s book *Traumatic Realism. The demands of Holocaust Representation*, Minneapolis–London 2000.

<sup>14</sup> Por. Pieńkos 2000, jak przyp. 7, s. 264.

<sup>15</sup> R. Rogozińska, *Bez kamuflażu*, 2012, jak przyp. 1, s. 8.

<sup>16</sup> Pojęcie realizmu traumatycznego zaczerpnięto z tytułu książki M. Rothberg, *Traumatic Realism. The demands of Holocaust Representation*, Minneapolis–London 2000.

<sup>17</sup> Tablice mają wymiary 45 × 81 cm. Cykl został zaprezentowany w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie na przełomie 2013/2014 roku. Wystawa nosiła tytuł *Stanisław Kulon – Świadectwo 1939–1946*.





3. Stanisław Kulon, *Żydzi polscy witają „oswobodzicieli”* – *Stary Rynek – Podhajce* z cyklu *Świadectwo 1939–1946*, nr 5, 2013, relief barwiony na tablicy sosnowej, 45 × 81 cm, fot. A. Ring / © Biuro Promocji Sztuk

3. Stanisław Kulon, *Polish Jews Greet the “Liberators” – the Old Market Square – Podhajce*; from the cycle *Testimony 1939–1946*, no 5, 2013, coloured bas-relief on pine wood, 45 × 81cm, photo by A. Ring / © Biuro Promocji Sztuk

zenie, że rzeźbiarz chciał ukazać koszmar zsyłki oczami małego chłopca, jakim był w tamtym czasie. *Świadectwo 1939–1946* prezentuje w porządku chronologicznym różne szczegóły gehenny, której doświadczyła rodzina Kulonów podczas katongi na Uralu. Poszczególne przedstawienia łączy ścisła więź z treścią książki *Z ziemi polskiej do Polski* oraz z ilustrującymi ją rysunkami, dzięki czemu łatwo rozpoznać kolejne epizody<sup>18</sup>. Pierwsze płyty obrazują sceny beztrudnego dzieciństwa spędzonego przez artystę we wsi Sobiesko, następne

<sup>18</sup> Oryginalne rysunki, wykonane ołówkiem na białoszarym papierze, mają wymiary 42 × 30 cm. Większość z nich posłużyła artyście jako projekty późniejszych płaskorzeźb.

in the history of Polish-Ukrainian conflicts. Some sketches show inscriptions pointing up the purpose of the slaughter and the nationality of the victims: “Lachów rezat”, “Teraz Lachom bude koniec”, “Rzezać Polaczków” [loosely translated as: “(let’s) kill the Poles with saws” and “This is the end for the Poles”].

Another kind of realism can be seen in the cycle of thirty-three bas-reliefs on coloured pinewood panels (2013).<sup>17</sup> Their dramatic message is somewhat vitiated by the mass of detail, the grotesqueness of puppet-like figures and their naïve, childlike stylisation. One has the impression that the sculptor’s intention was to show the nightmare of exile seen through the eyes of the little boy he was at the time. *Testimony 1939–1946* narrates in chronological order various aspects of the multiple horrors experienced by the Kulon family during their exile in the Urals. Consecutive renditions are closely linked to the storyline of the book *From the Polish Land to Poland*, thanks to which consecutive events are easy to recognise.<sup>18</sup> The initial panels show scenes of a carefree childhood, which the artist spent in the village of Sobiesko; the following ones depict the Soviet invasion, Jews greeting the so-called liberators in the market square at Podhajce [fig. 3], Poles murdered by gangs of Ukrainian soldiers, families forcibly removed from their homes and their long journey to the wild forests of the Urals. The ensuing ones tell the story of punishing work in the forest, life in small, dirty shacks, the death of his parents and youngest brother, and the artist’s stay at an orphanage.

The final ones recount the long yearned-for return to “Polsha”. In some bas-reliefs the events are given the same weight, and they cover the entire surface of the composition, thus underscoring the enormity of the genocide which affected thousands of people (*Red (USSR) invasion – 17.09.1939. Future victims of the Katyn Massacre, ankle-deep “races” – Diet Dom [orphanage] – the Urals*). In others, by contrast, individual events are made more monumental and are pushed to the foreground, which enhances their dramatic character (*Polish Jews Greet the “Liberators” – the Old Market Square – Podhajce, The weaklings were thrown out*). The prisoners have ordinary facial features, they are squat and barely distinguishable from one another. One can see Red Army soldiers, camp guards, Jews and Ukrainians. Most of the scenes are set against natural scenery. Compared to the Volhynian Sketches, which were vibrant with emotion, and imparted a distinctly expressionist aura

<sup>17</sup> Their size is 45 × 81 cm. The cycle was on display at Muzeum Diecezjalne in Pelplin at the turn of 2013/2014. The exhibition was entitled *Stanisław Kulon – Testimony 1939–1946*.

<sup>18</sup> The original drawings in pencil on white-grey paper are 42 × 30cm. Most of them were used by the artist as drafts for his later bas-reliefs.

to the whole cycle, the sculpture-like stories of the exile to the Urals come across as more emotionally subdued. Their style, like the style of the chronologically prior drawings and paintings on glass, is anachronistic by today's standards. That is why it is difficult to approach them from the vantage point of recent trends in art, even those related to the current of critical art. A more appropriate point of reference might be the art created in the shade of the war, of the kind on display in Lublin (1944–1945) at the *Polonia* exhibition, which consisted chiefly of realistic representations of the martyrology of Polish people.<sup>19</sup> But this is a topic for another debate. It is worth mentioning in this context drawings by Marian Kołodziej (1921–2009) – a prisoner at the Auschwitz concentration camp, painter and set designer at the Municipal Coastal Theatre in Danzig, even though his artistic style is very different from Kulon's. A comprehensive cycle of veristic drawings *Negatives of Memory. Labyrinths* (1992–1995) resemble Kulon's work in that neither will have any truck with "the discourse of modernity" and neither evokes a purely aesthetic response. In creating absolutely unique "icons of horror", Kołodziej's only interests lay in the possibility of giving testimony, in providing a faithful account of the sheer extremity of the existence at the Auschwitz concentration camp. In his own words: "It is not an exhibition, not art, not pictures, it is words enclosed in sketches [...] Art is helpless in the face of the fate people dealt to people".<sup>20</sup>

In contrast to the above-described group of Kulon's works, which, as has been said before, are free from the temptation of creationism, his 1991 *The Way of the Cross* is an act of compromise where realism and modernity meet half way. At the same time, it is one of the artist's best works [figs. 4–5]. The cycle consists of twenty-eight coloured pine-wood panels – bas-reliefs (45 by 84cm). They intertwine the tragic fate of Poles sent away to Soviet forced labour camps with the agony of Jesus on the cross. The artist limited the number of events presented, reduced the number of protagonists, at the same time subjecting these works to strong, simplifying deformations. The landscape sections forego the use of perspective. To a much larger extent than in

<sup>19</sup> *Polonia – wystawa szkiców z czasów wojny 1939–1944*, exhibition catalogue, Katolicki Uniwersytet Lubelski, December 1944 – January 1945, Lublin 1944. The exhibition was reviewed by P. Smolik, *Na bezdrożach złych tradycji (Wystawa grupy artystów krakowskich "Polonia")*, "Kućnica", 1946, nr 31.

<sup>20</sup> The words quoted here come from the commentary for the exhibition *Negatives of Memory. Marian Kołodziej's Labyrinths*, handwritten by the artist and copied for the purposes of this event, which was organised by the National Museum in Gdańsk in 1995 (April–September). I discuss them at greater length in the book *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002, pp. 66–73.

agresję sowiecką, Żydów witających „oswobodzicieli” na rynku w Podhajcach [il. 3], mordowanie Polaków przez bandy ukraińskie, wypędzenie rodziny z domu, podróż zesłańców w lasy Uralu. Kolejne obrazy dotyczą morderczej pracy w lesie, życia w barakach, śmierci rodziców i najmłodszego brata, pobytu autora w domu dziecka. Ostatnie opowiadają o upragnionym powrocie do „Polszy”. W niektórych płaskorzeźbach epizody są traktowane równorzędnie i szczerze wypełniają całą powierzchnię kompozycji, co daje odczucie masowego charakteru ludobójstwa, dotykającego tysięcy ludzkich istnień (*Czerwona (ZSRR) agresja – 17 IX 1939 r. Przyszłe ofiary Katynia, „Wyciągi” po kosteczki – „Diet Dom”-Ural*). W innych – przeciwnie, poszczególne zdarzenia zostają poddane monumentalizacji i wysunięte na pierwszy plan, co potęguje ich dramatyzm (*Żydzi polscy witają „oswobodzicieli” – Stary Rynek – Podhajce, Słabych wyrzucano*). Postacie więźniów mają popolite rysy twarzy, są przysadziste i zunifikowane pod względem wyglądu. W tłumie daje się wyróżnić żołnierzy Armii Czerwonej, strażników obozowych, Żydów i Ukraińców. Tu również dominują sceny na tle pejzażu. W porównaniu z rozwibrowanym emocjami rysunkiem *Szkiców wołyńskich*, nadającym całości charakter wybitnie ekspresyjny, rzeźbiarskie relacje ze zsyłki na Ural jawią się jako nieco bardziej stonowane emocjonalnie. Ich styl, podobnie jak poprzedzających je chronologicznie rysunków i obrazów na szkłe, jest już dziś anachroniczny. Trudno więc rozpatrywać je z perspektywy aktualnych tendencji artystycznych, choćby związanych z nurtem sztuki krytycznej. Bardziej odpowiednim punktem odniesienia byłaby sztuka tworzona w cieniu wojny, w rodzaju prezentowanej w Lublinie (1944–1945) na wystawie *Polonia*, zdominowanej przez realistyczne przedstawienia martyrologii narodu polskiego<sup>19</sup>. To już jednak temat na osobne rozważania. Warto natomiast wspomnieć w tym kontekście rysunki Mariana Kołodzieja (1921–2009) – więźnia Auschwitz-Birkenau, malarza i scenografa związanego z gdańskim Teatrem Wybrzeże, jakkolwiek ich styl jest całkowicie różny od stosowanego przez Kulona. Obszerną serię werystycznych rysunków *Klisze pamięci. Labirynty* (1992–1995) łączy z pracami Kulona fakt, iż nie mają nic wspólnego z „dyskursem nowoczesności” i nie niosą ze sobą przeżyć czysto estetycznych. Tworząc jedyne w swym rodzaju „ikony horroru”, artysta traktował je wyłącznie w kategoriach świadectwa, pragnąc oddać z możliwie największą precyzją ekstremalny charakter obozowych doświadczeń. Jak pisał: „to nie jest wystawa – nie sztuka, nie obrazy zamknięte w rysunku. [...]

<sup>19</sup> „*Polonia – wystawa szkiców z czasów wojny 1939–1944*, katalog wystawy, Katolicki Uniwersytet Lubelski, grudzień 1944 – styczeń 1945, Lublin 1944. Wystawę recenzuje P. Smolik, *Na bezdrożach złych tradycji (Wystawa grupy artystów krakowskich „Polonia”)*, „Kućnica”, 1946, nr 31.

Sztuka jest bezradna wobec tego, co człowiek zgotował człowiekowi<sup>20</sup>.

W przeciwieństwie do przedstawionych wyżej prac Kulona, wolnych, jak powiedziano, od zakusów kreacjonistycznych, jego *Droga krzyżowa* z 1991 roku jawi się jako wyraz kompromisu między realizmem a tradycją nowoczesności. Równocześnie stanowi ona jedno z najlepszych dzieł artysty [il. 4–5]. Cykl tworzy 28 barwionych płyt sosnowych – płaskorzeźb (45 × 84 cm). Losy Polaków w łagrach sowieckich zostały w nich splecione z męką i śmiercią krzyżową Jezusa Chrystusa. Artysta uwolnił poszczególne obrazy od nadmiaru epizodów, zredukował liczbę postaci, poddając je równocześnie silnej, upraszczającej deformacji. W partiach krajobrazowych zrezygnował z ujęć perspektywicznych. W większym stopniu aniżeli w serii *Świadectwo 1939–1946* istotnym nośnikiem ekspresji jest tu kolor oraz bogata faktura drewna. Szczególnie eksponowana rola przypadła bezkresnej bieli leśnych ostępów, skontrastowanej ze złocistym ciepłem sosnowego podłoża. Biel narzuca się spojrzeniu, by wywołać łańcuch skojarzeń, związanych nie tylko z surowym klimatem, wyjątkowo nieprzyjaznym człowiekowi, zwłaszcza wycieńczonemu pracą. Kolor ów kondensuje niedający się pojąć dramat fizycznej i psychicznej katorgi, lecz także tworzy przestrzeń światła – metafory boskości<sup>21</sup>. Nieskończoność bieli była wielokrotnie traktowana w refleksji o sztuce jako ekwiwalent „symbolicznego milczenia, niewyraźności dyskursu, a zarazem pojęciowej pełni, gdzie idee nie potrzebują słów, a język bezpośrednio przekazywanych emocji odrywa się od swego materialnego zakorzenienia”.<sup>22</sup> Pograćz się w bieli to zanurzyć w nieskończoności – dowodził Kazimierz Malewicz, choć w przypadku *Drogi krzyżowej* idzie nie tylko o wyzwolenie człowieka do życia w wieczności, lecz także od zdającej się nie-mieć-końca męczarni.

Historia rozpoczyna się sielskim widokiem wiejskiego życia: na pierwszym planie widać bawiące się dzieci. W drugiej „stacji” obserwujemy rozłożony blaskiem słońca pejzaż, ukazany z górnego pułapu, bardzo syntetycznie. Na niebie straszy już jednak cień bombowca, na linii horyzontu pali się ogień. Zastosowane kontrasty: dysharmonia między statycznie potraktowanym pejzażem pól a dynamiką nie-

<sup>20</sup> Cytowane słowa pochodzą z napisanego ręcznie przez artystę i powielonego komentarza do wystawy *Klische pamięci. Labirynty Mariana Kołodzieja*, zorganizowanej z inicjatywy Muzeum Narodowego w Gdańsku w 1995 roku (kwiecień–wrzesień). Szerzej omawiam rysunki Kołodzieja w książce *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002, s. 66–73.

<sup>21</sup> Por. G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 25.

<sup>22</sup> A. Turowski, ...*éblouissement...*, „Teksty Drugie”, 2011, nr 6, s. 81; Centrum Humanistyki Cyfrowej, [http://rcin.org.pl/Content/48481/WA248\\_65564\\_P-I-2524\\_turowski-eblouiss.pdf](http://rcin.org.pl/Content/48481/WA248_65564_P-I-2524_turowski-eblouiss.pdf) [dostęp: 27 I 2015].



4. Stanisław Kulon, Praca z cyklu *Droga krzyżowa*, nr 13, 1991, relief barwiony na tablicy sosnowej, 45 × 84 cm, fot. A. Ring / © Biuro Promocji Sztuk

4. Stanisław Kulon, a work from the cycle *The Way of the Cross*, no 13, 1991, coloured bas-relief on pine wood, 45 × 84cm, photo by A. Ring / © Biuro Promocji Sztuk

the *Testimony 1939–1946* cycle, expression is mostly conveyed through colour and the rich texture of the wood used by the artist. A particularly prominent role is accorded to the boundless whiteness of the distant forests, which contrasts starkly with the golden warmth of the pinewood panels. This striking use of the white colour activates a chain of associations with the unfriendly climate, particularly hostile to the work-exhausted prisoners, but also accentuates the inconceivable ordeal of physical and mental anguish; at the same time, it also creates a space into which light, a metaphor of the divine, may enter.<sup>21</sup> The infinity of whiteness has often been regarded

<sup>21</sup> See G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, transl. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, p. 25.

in discourse on art as an equivalent of “symbolic silence, ineffable discourse, but also conceptual totality, where ideas can do without words, and the language of directly communicated emotions breaks loose from its rootedness in matter”.<sup>22</sup> To submerge oneself in whiteness is to immerse oneself in infinity, as argued by Kazimierz Malewicz, even though in the case of Kulon’s *Via Crucis* what is at stake is not just man’s emancipation *into* eternity but also *from* the seemingly endless tribulation.

The story begins with a slice of serene rural life, with children playing in the foreground. The second “station” shows a sun-drenched landscape, shown synthetically from above, but an ominous shadow of a bomber up in the sky, and a fire-engulfed horizon, fall across the scene. The artist deployed contrast between the statically depicted fields and the dynamically presented sky, crisscrossed by falling bombs; the juxtaposition of organic and geometric shapes, depths and surfaces enhances the drama of the narrative by pointing forward to the evil of the war. The subsequent scenes are of a more narrative nature. They show the inhabitants forcibly evicted from their homes and bundled into carriages under a hail of bullets fired by the Red Army soldiers. Another shows a goods train carrying the terrified and squashed people through snow-covered fields far away into the unknown. The following ones depict barracks over which ice-capped mountains tower majestically. “Station 7” shows an emaciated, handcuffed man in a greatcoat, who henceforth will become the main protagonist of the cycle. It is implied that the man is Jesus Christ, and that he is being interrogated by the police officer who is sitting across the table from him. The iconography of the scene remotely echoes the traditional image of *Jesus before Pilate*.

The gruelling labour of exiles mainly involved cutting down trees, so the sight of a man carrying a heavy log of wood on his shoulder, struggling with its bulk or even falling down under its weight, is by no means uncommon. The scenes alluding to the iconography of Christ’s Passion, such as Jesus’ encounter with his mother, St Veronica, and the wailing women of Jerusalem, Jesus being stripped of his garments, Crucifixion, Entombment and Resurrection, are interspersed with the horrific images of the atrocious conditions of life at the labour camps. Station 19 (“Crucifixion”) shows an exile dying in complete solitude, as if there were no-one to mourn his death. Instead of the familiar figures of Mary and John

boskłonu „pociętego” zygzakami bomb, zestawienia form organicznych i geometrycznych, głębi i płaszczyzny, budują dramaturgię przedstawienia, niosącego zapowiedź wojny. Kilka dalszych scen ma już charakter bardziej narracyjny. Spoglądamy na przymusowe wysiedlanie mieszkańców i wpędzanie ich do wagonów pod ostrzałem krasnoarmiejców. Przez poszatkowane miedzami, zaśnieżone pola jedzie pociąg towarowy uwożący w nieznaną dal ściśniętych i przerażonych ludzi. Na kolejnych płytach widać już pierwsze baraki, nad którymi piętrzą się skute lodem góry. W „stacji VII” pojawia się postać wychudłego mężczyzny w szyneli i kajdanach na przegubach rąk, który będzie odąd pierwszoplanowym bohaterem dramatu *Drogi krzyżowej*. Domyślamy się, że jest to Jezus Chrystus przesłuchiwany przez siedzącego za stołem żandarma. Ikonografia sceny stanowi dalekie echo tradycyjnego przedstawienia *Chrystus przed Pilatem*. Katorżnicza praca zesłańców polegała na wyrębie lasów, toteż obecność człowieka niosącego na ramionach belkę, a właściwie potężny pień, uginającego się i upadającego pod jego ciężarem wydaje się zupełnie naturalna. Sceny nawiązujące do ikonografii pasyjnej: spotkania z matką, ze świętą Weroniką, z płaczącymi kobietami, obnażenie z szat, ukrzyżowanie, złożenie do grobu, zmartwychwstanie, przeplatane są obrazami niehumanitarnej rzeczywistości obozów pracy. W „stacji XIX” („Ukrzyżowanie”) Chrystus-zesłańiec umiera w całkowitym osamotnieniu, jakby nie było komu boleć nad Jego śmiercią. Pod krzyżem zamiast tradycyjnych sylwetek Marii i św. Jana apostoła pojawia się potężny brunatny niedźwiedź. Po ujętych dość konwencjonalnie: *Zdjęciu z krzyża* i *Złożeniu do grobu* widzimy scenę rozstrzelania grupy mężczyzn w szynelach, zabijanych (jak w Katyniu?) strzałem w tył głowy. Po niej następuje *Zmartwychwstanie*. Z wykopanej w ziemi jamy, przy której śpią skuleni strażnicy, strzela w górę snop białego światła. Światło wydobywające się z grobu Zmartwychwstałego jest tradycyjnie symbolem boskiej mocy, która zwyciężyła śmierć. W dziele Kulona można je również odczytać jako znak nadziei na odmianę losu zesłańców i zapowiedź zbawienia tych, którym nie dane było przetrwać katorgi. Ich „pobielone groby”, rozrzucone po zaśnieżonym wzgórzu, wyobraża kolejne przedstawienie. W następnym, dwudziestym szóstym obrazie, ziemia, którą już wkrótce będą mogli opuścić skazańcy, naznaczona jest znakiem krzyża i jako taka przedzie do historii Polski. Na dwóch ostatnich płytach pojawia się już inna sceneria, związana z powrotem skazańców do ojczyzny. Jedna z tych prac ukazuje grupę ludzi modlących się przy kapliczce przydrożnej. Druga, wieńcząca *Drogę krzyżową*, nawiązuje do pierwszego przedstawienia, stanowiąc zarazem jego przeciwieństwo. Zamiast wioskowej idylli widać opu-

<sup>22</sup> A. Turowski, *...éblouissement...*, “Teksty Drugie”, 2011, no 6, p. 81; Centrum Humanistyki Cyfrowej, [http://rcin.org.pl/Content/48481/WA248\\_65564\\_P-I-2524\\_turowski-ebloouiss.pdf](http://rcin.org.pl/Content/48481/WA248_65564_P-I-2524_turowski-ebloouiss.pdf) [accessed: 27 Jan. 2015].



5. Stanisław Kulon, Praca z cyklu *Droga krzyżowa*, nr 15, 1991, relief barwiony na tablicy sosnowej, 45 × 84 cm, fot. A. Ring / © Biuro Promocji Sztuk

5. Stanisław Kulon, a work from the cycle *The Way of the Cross*, no 15, 1991, coloured bas-relief on pine wood, 45 × 84cm, photo by A. Ring / © Biuro Promocji Sztuk

stoszały pejzaż usiany kwaterami grobów – znak, że życie w naznaczonej wojną ojczyźnie nie będzie sielanką. Na mieszkańców czeka już jednak budynek kościoła – jedyny, który przetrwał w zrujnowanej wsi.

Tak oto, w odróżnieniu od *Szkiców wotyńskich* oraz serii *Świadectwo 1939–1945*, wszak niepozbawionych perspektywy eschatologicznej i wymiaru duchowego, *Droga krzyżowa* Stanisław Kulona posiada bogate konotacje religijne. Związek pomiędzy ofiarą Zbawiciela a rzeczywistością łagru, wspólnota cierpienia niewinnych i Niewinnego Sługi, który wstępuje do piekła degradacji człowieka, by wnieść w nie światło obecności Boga, były dla wielu więźniów ratunkiem przed rozpaczą, poczuciem bezsilności i absurdu. Wymowa ostatnich „stacji” sugeruje nadzieję na

the Baptist standing at the foot of the Cross, there looms a huge bear. The rather conventional images of “Deposition” and “Entombment” are followed by pictures of men in greatcoats who are being executed with a shot in the back of the head (perhaps reminiscent of the Katyn Forest massacre). The following one is “Resurrection”. Out of a hole in the ground, surrounded by crouching Roman guards who are asleep, there shoots upwards a shaft of white light. The light emanating from the tomb of Jesus is traditionally symbolic of divine power, which has vanquished death. In the context of Kulon’s work it can also be interpreted as a sign of hope for a change in the fate of the deportees and a promise of salvation for those who perished in the inhuman land. Their “whitened sepulchers”, scattered on the snow-covered hill, figure in the next picture. The following one, number twenty-six, shows the desolate land which the deportees will shortly be allowed to leave; it is marked with the symbol of the cross and as such (i.e. symbolic of undeserved suffering) will be remembered in the history of Poland. The final two panels show scenes of the exiles returning home. One image features a group of people praying at a wayside cross. The other one, which is the last image of the cycle, alludes back to the first picture, at the same time being its polar opposite. In place of the rural idyll one can see an abandoned terrain dotted with gravestones, thus implying that life in the war-scarred homeland will be far from easy. At the same time, the local church building – the sole survivor of the war in the ruined village – is awaiting its congregation.

In this way, unlike *Volhynian Sketches* and *Testimony 1939–1945*, which were not without their eschatology and spirituality, Kulon’s *The Way of the Cross* conjures up numerous religious connotations. The link between Christ’s sacrifice and the reality of the labour camps, a communality of co-suffering of the innocent with Jesus-the Innocent Servant who descends into the inferno of human degradation, were for many prisoners a stay against despair, sense of helplessness and absurdity. The import of the final “stations” gives hope for a change for the better in the future. By suggesting to the homecoming prisoners the possibility of a religious life, the author seems to be alluding to the words of Psalm 62: “My soul, wait thou only upon God; for my expectation is from him. / He only is my rock and my salvation: he is my defence; I shall not be moved. / In God is my salvation and my glory: the rock of my strength, and my refuge, is in God”.

Hermeneutic nuances notwithstanding, the cycle *The Way of the Cross* reverberates with an echo of 19<sup>th</sup>-century patriotic songs, brought back to life during both world wars, and later on in the memo-

table 1980s, when the experience of loss of freedom was inscribed into the drama of the Passion Play.

The fruits of the artist's inspired colloquy with tradition, undertaken via contemporary means of expression, yielded a distinctive work of art, which should be highly praised for both its ethical and aesthetic aspects. It brings together the most prominent traits of Kulon's craftsmanship: its intimately personal nature, ties with religious art of the past, inventive iconography, convergence of the human with the metaphysical, sensitivity to the drama of existence, as well as respect for wood and a profound understanding of its properties.

### The tree of the cross – the tree of life

Kulon's education at the famous "School of Kenar" (currently: Antoni Kenar Art School Complex in Zakopane), where the future artist arrived straight from Soviet orphanages, together with his enthusiasm for folk sculpture and medieval woodcarving which he was taught by his teachers, the atmosphere of his father's cartwright workshop and the murderous, slave-like labour of the deportees felling trees which he had witnessed every day, all of these had an impact on his choice of wood as both inspiration and material.<sup>23</sup>

For Kulon, wood is far more than mere passive material which can be transformed into the shape intended by the artist; in a way, it is a co-creator of the artist's plan and can help in its realisation. It is for a good reason that the wood's natural "docility" is regarded by the critics as a particularly important trait of its personality. At the same time, it must be observed that this very feature is not invariably conducive to artistic creativity and originality. In an era when "one must invent", [...] not so much create, imagine, produce, institute, but rather invent",<sup>24</sup> the repetitiveness of certain artistic decisions concerning form, dictated by the shape of the tree trunk and its offshoots, can be considered a shortcoming.

The artist describes his "partnership" with wood in the following words:

*Many things pass through one's mind when one is carving shapes in a block of wood, one follows one's intuition, tentatively allowing the blade of the axe or chisel to guide one's hand, mindful and alert to make sure that seeking a vision does not mean passing over an interesting detail, which may be an epiphanic insight, making one see certain things anew. Knots, cracks and growth rings branching out from the stem [...] can be*

<sup>23</sup> See Fober 2009 (fn. 6).

<sup>24</sup> J. Derrida, *Psyche. Inventions of the Other*, vol. 1, Stanford University Press 2007, p. 22.

szczęśliwą odmianę losu. Rysując przed zesłańcami, którzy powracają z katorgi, perspektywę życia religijnego, autor zdaje się nawiązywać do treści Psalmu 62: „Tylko w Bogu szukaj spokoju, duszo moja, / od Niego bowiem pochodzi cała moja nadzieja. / Tylko On jest moją opoką i moim wybawieniem, / On moją twierdzą, tak iż się nie zachwieję...”

Niezależnie jednak od interpretacyjnych niuansów w cyklu *Droga krzyżowa* dźwięczy echo dziewiętnastowiecznych tradycji patriotycznych, reaktywowanych podczas obu wojen światowych, a następnie w pamiętnych dla Polski latach 80, kiedy to przeżycia utraty wolności były wprowadzane w orbitę misterium paschalnego.

Twórczy dialog artysty z tradycją, umiejętnie przełożony na współczesne środki wyrazu, dał w efekcie dzieło unikatowe, zasługujące na wysoką ocenę pod względem etycznym i estetycznym. Skupiają się w nim, jak w przysłowiowej soczewce, najważniejsze cechy rzeźbiarskiej twórczości Kulona: jej bardzo osobisty charakter, więź z dawną sztuką religijną, inwencja ikonograficzna, perfekcjonizm wykonania, przenikanie się treści humanistycznych i metafizycznych, uwrażliwienie na dramat istnienia, ale także szacunek dla drewna oraz głębokie zrozumienie jego właściwości.

### Drzewo krzyża – drzewo życia

Edukacja rzeźbiarza w legendarnej „szkole Kenara” (obecnie: Zespół Szkół Plastycznych im. Antoniego Kenara w Zakopanem), do której artysta trafił z rosyjskich sierocińców, zaszczerpiony przez nauczycieli entuzjasm dla rzeźby ludowej i snycerki średniowiecznej, atmosfera kołodziejskiego warsztatu ojca oraz obserwowana codziennie niewolnicza praca zesłańców przy wyrębie i obróbce drzew – wszystko to wpłynęło na decyzję o wyborze drewna jako źródła inspiracji i zarazem tworzywa rzeźbiarskiego<sup>23</sup>. Drewno nie jest bowiem dla Kulona jedynie bezwolnym materiałem, naginanym do kształtu twórczej wizji, lecz w pewnym sensie także „współautorem” zamysłu i „partnerem” w jego realizacji. Nie bez przyczyny posłuch dany drewnu uznają krytycy za szczególnie istotną cechę jego artystycznej osobowości. Trudno jednak nie zauważyć, iż nie zawsze sprzyja on twórczej inwencji i unikatowości poszczególnych realizacji. W czasach, gdy koniecznie „Należy być odkrywczym»: nie tworzyć, wyobrażać sobie, wytwarzać, ustanawiać, lecz przede wszystkim odkrywać”<sup>24</sup>, powtarzalność niektórych rozwiązań formalnych, podporządkowanych kształtom pnia i jego rozgałęzień, może być uznana za mankament.

<sup>23</sup> Por. Fober 2009, jak przyp. 6.

<sup>24</sup> J. Derrida, *Psyché. Odkrywanie innego*, przeł. M.P. Markowski, w: *Postmodernizm, Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 8.

Artysta tak oto pisze o swej „współpracy” z drzewną materia:

*O wielu sprawach myśli się rzeźbiąc w kłocu drewna, myśli się raczej intuicyjnie – niepewnie, wyczuwa się, w którym kierunku powinno iść ostrze siekiery czy dłuta, bacząc aby po drodze szukania wizji nie przeoczyć jakiegos ciekawego szczegółu, który może być olśnieniem i zmienić nawet kierunek myślenia. Sęczki, pęknięcia czy inne rozgałęzienia (grafika) stoi [...] mogą być potrzebne – pomóc i wzbogacić moją myśl – wizję, mogą być zbawienne i pogłębić moje wyrażenie przestania. Trzeba być bardzo czujnym na właściwości strukturalne, kolor, zapach i kształt drewna – wejrzeć w jego jakby duszę, a wtenczas ona się cudownie odwzajemni swoją niepowtarzalną siłą urody<sup>25</sup>.*

Szacunek dla drewna, niemal kult jego żywej materii – kształtów, epidermy, usłojenia – szedł u artysty w parze z fascynacją duchowymi i „emocjonalnymi” własnościami rzeźbiarskiego tworzywa, jego niezrównaną „osobowością”. Szczególne zainteresowanie wzbudziła u Kulona głęboka więź krzyża, narzędzia męki i śmierci Chrystusa, z archaiczną symboliką Drzewa Kosmicznego zapewniającego łączność między Niebem i Ziemią, co – jak zobaczymy – daje o sobie znać w wielu realizacjach<sup>26</sup>. W wielu innych dochodzi do głosu pradawne przeświadczenie o istotowym pokrewieństwie drzewa i człowieka, zawsze gdzieś zakorzenionego, wzrastającego, a w końcu zamierającego, by odrodzić się na nowo do życia. Drzewo kryło w sobie to, co dla człowieka najważniejsze – tajemnicę życia, śmierci i zmartwychwstania. Nie dziwny się zatem odczuciom artysty, który stwierdza z właściwą sobie bezpośredniością:

*Ja nie mogę modlić się do Chrystusa odlanego z brązu. Jest to niemożliwe – ktoś powie że materiał to jest sprawa umowna – materiał i nic więcej... A jednak powstaje we mnie, w duszy mojej blokada, zgrzyt [...]. Czyli jest w tym jakaś kosmiczna czy mistyczna prawda, wyrocznia Boża, że cierpienie Syna Bożego utożsamiamy z drzewem krzyża, drzewem życia, cierpienia i owocowania (zmartwychwstania)?<sup>27</sup>*

Wśród dzieł Kulona o treściach pasywnych pierwsze miejsce zajmują przedstawienia ukrzyżowania Jezusa Chrystusa. W większości z nich krzyż pojawia się w tradycyjnym typie *crux florida* (inaczej: *arbor crucis*, *arbor vitae*), eksponującym życiodajne, zbawcze znaczenie

*helpful in that they enrich my ideas and visions; they may be salutary and render my message more profound. One must remain very sensitive to the structural properties, colour, smell and shape of wood; when one tries to look into its soul, it will, as if by miracle, respond with the inimitable appeal of its beauty.<sup>25</sup>*

Respect for wood, almost a worshipful adoration of its organic aliveness – its shapes, epidermis, growth rings – went hand in hand with fascination with the spiritual and “emotional” characteristics of the artist’s material, its distinct “personality”. Kulon became particularly interested in the profound affinities between the cross – the instrument of Christ’s passion and death – and the archaic symbolism of the Cosmic Tree which unites Heaven and Earth. The latter – as we shall presently see – is tangible in a number of works.<sup>26</sup> In many others, a primeval belief in the essential kinship between man and trees comes to the fore. Both are invariably rooted in some place, both grow and then die to be reborn into life once again. The tree conceals what is most important for man – the mystery of life, death and resurrection. Consequently, Kulon’s words come as no surprise, when he admits with his customary bluntness:

*I cannot pray to a Christ cast in bronze. I find it impossible – some might say that the question of material is of little importance – it’s just material and nothing more... Still, something in my soul rebels against it [...] is it some cosmic or universal truth, God’s decree that the suffering of the Son of God should be identified with the tree of the cross, the tree of life, suffering and flowering (resurrection)?<sup>27</sup>*

Among his Easter-related works, the most prominent place is given to images of Christ’s crucifixion. Most of these feature a traditional cross of *crux florida* (alternatively: *arbor crucis*, *arbor vitae*), which emphasises the life-giving and redemptive power of Christ’s sacrifice. The iconography of the cross as the tree of life dates back to the very beginnings of Christianity, but it became particularly widespread in the Middle Ages, when images of the cross as a trunk with branches, knots, leaves and fruit were very common. The truth of the tree of the cross, which became the tree of eternal life, was accentuated by means of plant ornaments with decorative motifs of vine branches, acanthus, or palmette.<sup>28</sup> The integral bond between the Saviour and

<sup>25</sup> W liście do autorki z 10 marca 1998 roku.

<sup>26</sup> Źródłem wielu informacji zawartych w tekście są rozmowy, jakie prowadziłam ze Stanisławem Kulonem podczas wizyty w jego pracowni w 1998 roku, oraz korespondencja z artystą.

<sup>27</sup> W liście do autorki z 10 marca 1998 roku.

<sup>25</sup> Letter to the author of 10 March 1998.

<sup>26</sup> A large part of the material quoted here is based on a series of conversations I had with the artist during a visit to his workshop in 1998, as well as my correspondence with him.

<sup>27</sup> Letter to the author of 10 March 1998.

<sup>28</sup> See Kobielius, *Krzyż Chrystusa, Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Warszawa 2000, pp. 78–80.

the arboreal cross in bloom on Kulon's crucifixes is further strengthened by the fact that both are carved from the same bough.

The artist would not be true to himself, however, if he limited himself to recreating the traditional pattern without anchoring his work in an experience of a more intimate nature. In his own words:

*It was on a Sunday in early spring, I was going on my bike to the Kampinos forest, and at its edge, next to the field road on which I was standing, I saw a lonely wild pear tree – it was all covered in blossom [...], amongst this floral fluff I saw a crucified Jesus. And this seeing, or having seen, inspired me to carve in walnut wood "At the Cross", "The Tree of the Cross", and "The Tree of Life".<sup>29</sup>*

In the wake of this experience Kulon started to adorn the bifurcating beams of the cross with little white discs [fig. 6]. These forms are naturally suggestive of flowering blossom, its life-enhancing energy which will ultimately yield (spiritual) fruit, but they also evoke associations with the Eucharistic body of Jesus Christ. The associations are by no means accidental. Christians have always regarded the Eucharist as far more than just food offered by Jesus. It has also been treated as His Flesh and Blood. Even today the Church underlines the sacrificial dimension of Christ's death, and its re-enactment in the rite of the Eucharist; it is a sacrifice which through grace offers redemption to man. "The sacrifice of Christ and the sacrifice of the Eucharist are *one single sacrifice*" – in the words of *The Catechism of the Catholic Church* (1367). In order to highlight this bond, Kulon would often insert small pieces of red woven fabric, suggestive of blood dripping, into the cuts in the discs (*The Tree of the Cross*, 1995). They can also be found in the cracks in the trunk of the tree (*The Tree of Thorns*, 1997, fig. 7). In other sculptures the suffering is expressed through knots, cracks, fractures, and stumps of branches (*At the Cross*, 1997). Because Kulon so harmoniously conflates the symbols of agony and rebirth, Jesus' death and resurrection are presented – in key with the doctrine of the Catholic Church – as one act of salvation. This refers not only to Kulon's tree-shaped crucifixes but also to some of his other works on Christological themes, with the monumental 1991 sculpture *Christ* as a particularly moving example thereof. The elongated and excessively slender dead body of the Saviour (300cm long) is lying on a table altar covered with a white shroud in such a way as to allow the passing spectators to touch each wound. Numerous injuries bear silent witness to the torture inflicted on the inert remains. But it does not create

<sup>29</sup> Letter to the author of 10 March 1998.

męki Pańskiej. Ikonografia krzyża jako drzewa życia sięga początków chrześcijaństwa. Szczególną popularność przedstawienie zyskało jednak w średniowieczu. Często były wówczas wyobrażenia krzyża jako ulistnionego pnia – drzewa z gałęziami, sękami, liśćmi oraz owocami. Prawdę o drzewie krzyża, które stało się drzewem życia wiecznego, podkreślano niekiedy ornamentem roślinnym, w którym dominowały elementy winnej latorośli, akantu lub motyw palmety<sup>28</sup>. W krucyfikсах Kulona integralna więź Zbawiciela z rozkwitającym drzewem krzyża zostaje jeszcze wzmocniona przez to, że postać jest zwykle wyrzeźbiona w tym samym konarze.

Twórca nie byłby jednak sobą, gdyby poprzestał na przetwarzaniu tradycyjnego wzorca i nie związał swych pasyjek z przeżyciem osobistym. Jak wspomina:

*W jedną z niedziel wczesnej wiosny wybrałem się rowerem do lasu – Puszczy Kampinoskiej i na skraju lasu, a tuż przy mojej polnej drodze zobaczyłem samotną dziwkę gruszę – cała była ukwiecona [...], zobaczyłem w tym puchu kwiecistym Ukrzyżowanego wiszącego Chrystusa. I to moje widzenie czy zobaczenie stało się zacytem, inspiracją do, z gałęzi orzechu rzeźbionych „Przy Krzyżu”, „Drzewo Krzyża”, czy „Drzewo Życia”<sup>29</sup>.*

Na skutek opisanego doznania Kulon zaczął białymi krążkami zwieńczać rozwidlające się gałęzie drzewa krzyża [il. 6]. Jakkolwiek formy te są sugestią kwiecica, a tym samym życiodajnej energii, która prowadzi do wydania (duchowego) owocu, to jednocześnie budzą skojarzenia z eucharystycznym ciałem Jezusa Chrystusa. Asocjacja nie jest dziełem przypadku. Od samych narodzin chrześcijaństwa Eucharystia była dla chrześcijan nie tylko pokarmem ofiarowanym przez Jezusa. Traktowano ją także jako Jego Ciało i Krew. Do dzisiaj Kościół eksponuje ofiarny wymiar śmierci Chrystusa na krzyżu i to, że Eucharystia jest jej uobecnieniem, a więc ofiarą mającą przez łaskę zbawczy wpływ na człowieka. „Ofiara Chrystusa i ofiara Eucharystii są jedną ofiarą” – czytamy w *Katechizmie Kościoła Katolickiego* (1367). Dla pokreślenia tej więzi Stanisław Kulon zwykł umieszczać w nacięciach krążków kawałki czerwonej tkaniny, sugerujące strużki krwi (*Drzewo Krzyża*, 1995). Znajdujemy je również w szczelinach pnia drzewa krzyża (*Cierniowe drzewo*, 1997, il. 7). W innych rzeźbach do wyrażenia cierpienia służą sęki, rysy, pęknięcia, kikuty gałęzi (*Przy krzyżu*, 1997). Dzięki harmonijnemu powiązaniu symboli męczeństwa i odradzania się życia, śmierć i zmartwychwstanie prezentowane są przez rzeźbiarza, zgodnie z doktryną Kościoła katolickiego, jako jeden niepo-

<sup>28</sup> Por. S. Kobiela, *Krzyż Chrystusa, Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Warszawa 2000, s. 78–80.

<sup>29</sup> W liście do autorki z 10 marca 1998 roku.





6. Stanisław Kulon, *Drzewo Krzyża*, 1997, drewno orzechowe, wys. 135 cm, fot. A. Ring / © Biuro Promocji Sztuk

6. Stanisław Kulon, *The Tree of the Cross*, 1997, walnut wood, height 135cm, photo by A. Ring / © Biuro Promocji Sztuk

dzielny akt zbawienia. Dotyczy to nie tylko krucyfików w kształcie drzewa życia, lecz również kilku innych dzieł Kulona o tematyce chrystologicznej, czego szczególnie poruszającym przykładem jest monumentalna rzeźba *Chrystus* z 1991 roku. Wydłużone i ponad miarę wysmuklone zwłoki Zbawiciela (dł. 300 cm) spoczywają na przykrytym białym płótnem stole-ołtarzu tak, aby widz, krążąc wokół nich, mógł dotknąć każdej rany. Widowym znakiem męczeństwa są liczne obrażenia ciała pograżonego w śmierci. Nie sprawia ono jednak wrażenia nieodwracalnej martwoty. W wyprężonej jakby do lotu sylwetce Zbawiciela wyczuwa się utajoną moc. Połączenie ukrzyżowanego ciała Chrystusa z ołtarzem nie jest, jak wiadomo, przypadkowe, lecz ma uzasadnienie teologiczne. W tradycji Kościoła istniało jednoznaczne przekonanie, że krzyż, na którym umarł Chrystus, był prototypem ołtarza. „Ołtarz jest obrazem krzyża, na którym Chrystus we własnej osobie się ofiarował” – pisał św. Tomasz z Akwinu<sup>30</sup>. *Mensa Domini – stół Pana* jest też znakiem samego Chrystusa. On bowiem jest ka-

<sup>30</sup> „Ita altare est repraesentativum crucis ipsius, in qua Christus in propria specie immolatus est”, cytat z *Summa Theologica* za: Kobielius 2000, jak przyp. 28, s. 170.

an impression of irreversible deadness. One senses a strange power in this body, which is poised as if for flight. As is commonly known, combining the crucified body of Christ with the altarpiece is theologically justified. There has been a long-standing belief in the history of the Church that the cross on which Jesus died was a prototypical altar. “The altar represents the cross on which Christ was sacrificed”, wrote St Thomas Aquinas.<sup>30</sup> *Mensa Domini – the Lord’s Table* is also the sign of Christ himself. He is become the head *stone* of the corner. He is the stone *which* the builders refused (King James Bible, psalm 118:22).<sup>31</sup>

The work *Christ Resurrected*, created five years later in 1996, depicts the figure of the Saviour as if half crucified and, at the same time, embracing the whole world. The shapely, muscular, well chiselled body of superhuman height (220 cm), though bearing visible traces of the torture, is full of life, thus making visible the event most crucial in the story of salvation and the most important truth of Christianity. His wrists and ankles are wrapped in linen bandages. The sculpture is an example of Kulon’s frequent practice of combining various kinds of wood, in this case alder and pine. The figure of Christ is placed on a high, wooden cart, similar to those used by the deportees working in forests and mines. The words “СДЕЛАНО В СССР” (made in the USSR) leave little doubt as to its provenance. In this context, the red material hanging from the cart naturally evokes associations with the red flag – a symbol of communism, and the triumph depicted is reminiscent of the victory over the Soviet invader and the communist ideology, which had been forcibly imposed on Poland.

## Man of wood

This was not the first time that the artist expressed his long-nurtured loathing for the totalitarian rule of the Soviets in Poland, and being overjoyed to see them go away. The gigantic, muscular *Man* (1969) is, in the words of its creator, “a figure deliberately

<sup>30</sup> „Ita altare est repraesentativum crucis ipsius, in qua Christus in propria specie immolatus est”, quoted from *Summa Theologica* in: Kobielius 2000 (fn. 28), p. 170.

<sup>31</sup> *The Catechism of the Catholic Church* (1383) gives the following explanation: “The altar, around which the Church is gathered in the celebration of the Eucharist, represents the two aspects of the same mystery: the altar of the sacrifice and the table of the Lord. This is all the more so since the Christian altar is the symbol of Christ himself, present in the midst of the assembly of his faithful, both as the victim offered for our reconciliation and as food from heaven who is giving himself to us. “For what is the altar of Christ if not the image of the Body of Christ?” asks St Ambrose (*De sacramentis*, 5,7: PL 16, 447 C). He says elsewhere, “The altar represents the body [of Christ] and the Body of Christ is on the altar” (St Ambrose, *De sacramentis*, 4,7: PL 16, 437 D).

misshapen, a man who has seen every single labour camp and concentration camp. This experience left him scarred, with a welcoming gesture as if in forgiveness of all the calamities that befell him”.<sup>32</sup> Another work – *A Man of Wood* (1979, height 220cm) shows a citizen of the Polish People’s Republic (PRL), a burly man with outstretched arms, as if he were hanging on the cross, with his mouth gagged and head held tightly in a red clasp, which symbolise man’s degradation and subjugation to a totalitarian ideology. He resembles the protagonists of Zbylut Grzywacz’s paintings from the early 1970s – *A Stretched Man* and *The Man without Qualities*, which also feature references to Christ’s passion. But there is an important difference between them, since in Grzywacz’s paintings, the oppressive ideology-inspired propaganda seems unbearable as it crushes man’s spirit, while Kulon’s sturdy protagonists seem full of energy. His work gives one hope that the dark days of tyranny will soon be over. Such tyrannical oppression was the undoing of the figure in Kulon’s later work entitled *An Accident* (1987, length 275cm, **fig. 8**). It shows the slim body of a young man who is lying inertly on the floor. His masterly sculpted hips and legs metamorphose, in the area of the torso, into a semi-raw, roughly hewn and barely smoothed log of lime wood, which brings to mind a human chest and arms twisted backwards. The man is dressed in jeans shorts, while his head is tightly wrapped in blood-stained bandages. Bearing in mind the artist’s long-nurtured hatred of the oppressive reality of the Polish People’s Republic (PRL) and its communist authorities, we may suppose that the man is a victim of political persecution. The sculpture *Near the End* (1984, height 120 cm) is equally pessimistic. It shows a stooped man, who is carrying an enormous wooden pole. Its iconography shows affinities with the art of the 1980s, or – to be exact – with references to the symbolism of Christ’s Passion, which were quite common at the time. Back in those dark days, to many Poles human life must have seemed marked with the mystery of the suffering and death of Jesus. The human body, deprived of its freedom and stripped of its identity, is imaged as merging with the beam of the cross (Jerzy Fober), misshapen under its weight (Christos Mandzios, Grzegorz Bednarski), sometimes even crucified (Gustaw Zemła). This symbiosis of man with the cross produced a kind of “cross-man”, a form of humanised cross, presented in existential poses (Piotr Kmiec). This tragic view of the human condition was not without its appeal to a “higher power”. On the contrary, numerous works of this period draw atten-

<sup>32</sup> B. Ratter, *Dzisiaj jakże by nam potrzebny był ten fanatyk Międzyrzecza*, <http://bezprzesady.pl/aktualnosci/dzis-jakze-by-nam- potrzebny-byl-ten-fanatyk-miedzyrzecza> [accessed: 1 Feb. 2015].



7. Stanisław Kulon, *Cierniowe drzewo*, 1997, drewno orzechowe, wys. 100 cm, fot. Andrzej Ring / © Biuro Promocji Sztuk

7. Stanisław Kulon, *The Tree of Thorns*, 1997, walnut wood, height 100cm, photo by A. Ring / © Biuro Promocji Sztuk

mieniem węgielnym, fundamentem nowej świątyni. On jest tym kamieniem, który odrzucili budujący (Ps 117–118, 22)<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Jak precyzuje *Katechizm Kościoła Katolickiego* (1383): „Ołtarz, wokół którego Kościół gromadzi się podczas sprawowania Eucharystii, reprezentuje dwa aspekty tego samego misterium, którymi są ołtarz ofiary i stół Pana. Co więcej, ołtarz chrześcijański jest symbolem samego Chrystusa, obecnego w zgromadzeniu swoich wiernych, równocześnie jako ofiara złożona dla naszego pojednania i jako niebieski pokarm, który nam się udziela”. „Czym jest bowiem ołtarz Chrystusa, jeśli nie wyobrażeniem Jego Ciała?” – mówi św. Ambroży (Św. Ambroży, *De sacramentis*, 5,7: PL 16, 447 C), a w innym miejscu: „Ołtarz jest symbolem Ciała [Chrystusa], na ołtarzu zaś spoczywa Ciało Chrystusa” (św. Ambroży, *De sacramentis*, 4,7: PL 16, 437 D).

Powstała pięć lat później rzeźba *Chrystus zmarłych wstąpił* (1996) przedstawia postać Zbawiciela jak gdyby ukrzyżowaną, a zarazem wszechobejmującą świat. Kształtne, muskularne, precyzyjnie wymodelowane ciało ponadnaturalnej wielkości (220 cm), choć niewolne od śladów męczeństwa, tryska wigorem, unaoczniając wydarzenie kulminacyjne w historii zbawienia i główną prawdę chrześcijaństwa. Na przegubach rąk i nóg widnieją płócienne bandaże. Rzeźba jest przykładem praktykowanego przez Kulona łączenia różnych rodzajów drewna, w tym przypadku olchy i sosny. Figurę ustawił twórca na wysokim drewnianym wózku w rodzaju tych, jakie były używane przez zesłańców pracujących w lesie czy kopalni. Widniejący na nim napis „САЕΛΛΑΗΟ В СССР” nie pozostawia wątpliwości co do jego proveniencji. W tym kontekście zwisająca z wózka czerwona draperia budzi jednoznaczne skojarzenia z czerwonym sztandarem – emblematem komunistycznym, a obrazowany tryumf – ze zwycięstwem nad sowieckim okupantem i narzuconym Polsce ustrojem komunistycznym.

## Człowiek z drewna

Nie pierwszy raz artysta daje w swym dziele wyraz zadawnionej i kultywowanej przez całe życie niechęci do totalitarnych rządów sowieków w Polsce i „świętuje” ich kres. Gigantyczny *Człowiek* z 1969 roku, muskularny i sękaty, to, według słów samego autora: „postać celowo zdeformowana, człowiek, który przeszedł wszystkie łagry i obozy koncentracyjne. Wyszedł z tego zniekształcony, z witającym gestem, jakby przebaczącym za te wszystkie nieszczęścia co go spotkały”<sup>32</sup>. Inna rzeźba – *Człowiek z drewna* (1979, wys. 220 cm) przedstawia obywatela PRL-u, krzepkiego mężczyznę o rozpostartych jakby na krzyżu ramionach, zakneblowanych ustach i głowie ściśniętej czerwoną obejmą, będących wyrazem uprzedmiotowienia i ubezwłasnowolnienia człowieka przez ideologię totalitarną. Blisko mu do bohaterów obrazów Zbyluta Grzywacza z początku lat 70. – *Rozpięty* i *Człowiek bez jakości*, w których także obecne są odniesienia pasyjne. Gdy jednak u Grzywacza propagandowa treść i inspirującą ideologię wydają się nie do uniesienia, przytłaczają i obewładniają człowieka, to muskularni ludzie Kulona zdają się pełni energii. Pozwala ona mieć nadzieję na rychłe przezwycięzenie opresji. Niestety nie zdołał się przed nią ustrzec bohater powstałej kilka lat później rzeźby *Wypadek* (1987, dł. 275 cm, **il. 8**). Smukłe ciało leżącego bezwładnie młodego mężczyzny, oddane z wirtuozyjską precyzją w partii nóg i bioder, w okolicy

tion to the supernatural status of man's existence and open up an eschatological perspective.<sup>33</sup> As St Paul argues in his epistle to the Romans: “[...] if so be that we suffer with him, that we may be also glorified together” (8,17). A likewise hopeful message can be detected in many of Kulon's works, regardless of the negative emotions they often exhibit: fear, pain, physical decrepitude and moral degradation.

The works *An Accident* and *Christ* are radically different in form from the above-mentioned *Man* and *Man of Wood*, as if they were created by two totally different artists. While the former, with their smooth-skinned, sublimely modelled anatomy, elevate the human body, the latter, by contrast, feature raw, rough-hewn, drastically deformed, and crudely literal figures. The peculiar “brutalism” and starkness of these representations is further heightened by their great physical size. Most works of a similarly crude and primitive nature go back to the 1960s (*Mother Courage*, 1967; *A Hand*, 1967; *Menacing Sky*, 1968; *Mother*, 1968; *A Sitting Woman*, 1968; *Hands*, 1969), which may have something to do with the then-popular New Figuration movement, also (not without good reason) known as Figurative Expressionism. Its representatives concentrated on the physical and moral misery of the human-being-towards-death as well as, on occasion, man's baffling ability to transcend the limitations imposed on him by existence. The presentation of the drama of existence was achieved through a kind of anti-aestheticism, at times giving way to turpism. The main representative of the movement, the poet Stanisław Grochowiak, wrote the following in his manifesto: “You turpists, if I understand you right, even in the utmost act of rebellion (whether against life or literary tradition) at the end of the day express an affirmation. No turpist terrifies for the sake of terrifying, or shouts to show how loud his voice can get. What is ultimately decisive is not props but attitudes”.<sup>34</sup> Figurative Expressionism is the art of “emotion”, “anger”, and “scream” rendered in a realist mode. “Realist – the poet goes on to explain – which means, first of all, endowing man with the self-knowledge that is unvarnished, even cruel at times, but redemptive only by being so. Man may kill, or may become the material that is killed, turpistically somatic, weak and helpless, proud and cruel”.<sup>35</sup> The aim and nature of expression understood along these lines proved stimulating for Kulon in that it made it possible for him to give vent to his turbulent emotions. It was, moreover, not dissimilar from certain forms of folk art, or – more broadly speaking – art

<sup>33</sup> See Rogozińska 2002 (fn. 20).

<sup>34</sup> S. Grochowiak, *Turpizm – realizm – mistycyzm*, “Współczesność”, 1963, no 2, p. 1.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>32</sup> B. Ratter, *Dziś jakże by nam potrzebny był ten fanatyk Międzyrzecza*, <http://bezprzesady.pl/aktualnosci/dzis-jakze-by-nam- potrzebny-byl-ten-fanatyk-miedzyrzecza> [dostęp: 1 II 2015].



8. Stanisław Kulon, *Wypadek*, 1987, drewno lipowe, dł. 275 cm, fot. A. Ring / © Biuro Promocji Sztuk

8. Stanisław Kulon, *An Accident*, 1987, lime wood, length 275cm, photo by A. Ring / © Biuro Promocji Sztuk

*brut*, of which he had become fond back in the early days of his artistic training. At the same time, it must be admitted that a certain penchant for using radical deformation had emerged in Kulon's career a decade before, in this way prefiguring many a work regarded today as iconic of New Figuration. A good example is Kulon's diploma work *Pieta* of 1958, which has not survived except in a few sketches and as a plaster model. Its dramatic effect can be attributed to its raw, "irregular" form, which shows both torsos, Mother's and Son's, in a fragmentary, nearly abstract way. The following years saw the creation of other archaic-seeming, "rough" sculptures, such as: *A Boat*, *The Prophet*, *House* – all created in 1959, followed by *Dusk* (1960), *The Scream* (1962), *A Tear* (1962), *Going to the Fair* (1964). Yet another form can be seen in a group of symmetrical sculptures showing humanoid, monumental and hieratic figures (*Forebears*, 1963; *Folk Tale*, 1964; *Caregiver*, 1964, *A City on the Vistula*, 1964). Stiff-looking, motionless, but vested with a certain dignity, they evoke associations with the potencies of archaic art and with today's artists who seek inspiration therein. Henryk Musiłowicz's early paintings and the more famous *Axial Figures* by Jan Lebenstein, to invoke examples from Polish art only, are a parallel and comparable instance of such affinities. By reaching back to the mythical and magi-

torsu ulega przekształceniu w na wpół surową, jedynie z grubsza ociosaną i wygładzoną kłodę lipowego drewna, sugerującą klatkę piersiową i wykręcone do tyłu ramiona. Mężczyzna, ubrany w krótkie dżinsowe spodnie, ma głowę szczelnie owiniętą okrwawionym bandażem. Znając zadawnioną niechęć artysty do reżimowej władzy i rzeczywistości PRL-u, możemy przypuszczać, że mamy do czynienia z ofiarą politycznych represji. Pesymizmem tchnie również rzeźba *U kresu* (1984, wys. 120 cm). Ukazany tu człowiek, pochylony ku ziemi, dźwiga na ramionach potężną żerdź. Ikonografia i wymowa przedstawienia wskazują na paralele ze sztuką lat 80., a ściślej biorąc – z popularnymi w owym czasie nawiązaniem do symboliki pasyjnej. Życie człowieka jawiło wówczas wielu Polakom jako naznaczone tajemniczym piętnem męki Pańskiej. Ciało, ubezwłasnowolnione, odarte ze znamion jednostkowości, przedstawiano więc jako zrośnięte z belką krzyża (Jerzy Fober), zdeformowane jego ciężarem (Christos Mandzios, Grzegorz Bednarski), niekiedy wręcz ukrzyżowane (Gustaw Zemła). W efekcie symbiozy człowieka z krzyżem powstawał swoisty krzyżoczwiek, rodzaj krzyża uczłowieczonego, prezentowanego w pozach egzystencjalnych (Piotr Kmiec). Tragiczna wizja ludzkiej kondycji nie była jednak pozbawiona „wyższego adresu”. Przeciwnie, w wielu dziełach wskazanego okresu dochodzi do głosu nad-

przyrodzony status istnienia człowieka i ujawnia się perspektywa eschatologiczna<sup>33</sup>. Jak przekonywał św. Paweł: „skoro wspólnie z Nim cierpimy, to po to, by wspólnie mieć udział w chwale” (Rz 8,17). Podobne, pełne nadziei przesłanie odczytać daje się z niejednego dzieła Kulona, niezależnie od ukazanych w nim emocji i treści negatywnych: lęku, bólu, a nawet nędzy fizycznej i moralnej.

Rzeźby *Wypadek* i *Chrystus* reprezentują styl o diametralnie odmiennym charakterze formalnym aniżeli wspomniany *Człowiek* i *Człowiek z drewna*, jakby wyszły spod dłuta dwóch różnych autorów. Podczas gdy w pierwszych ciało o finezyjnie wymodelowanej anatomii i gładkiej skórze ulega uwzniośleniu, to w drugich – przeciwnie, jest grubo ciosane, poddane drastycznym deformacjom, surowe w kształcie i dobitne w wyrazie. Swoisty „brutalizm” i mocarność przedstawień potęgują jeszcze ich duże formaty. Większość rzeźb o równie surowym, prymitywizującym charakterze powstała w końcu lat 60. (*Matka Courage*, 1967; *Dłoń*, 1967; *Groźne niebo*, 1968; *Matka*, 1968; *Siedząca*, 1968; *Ręce*, 1969), co może mieć pewien związek z popularnym w owym czasie nurtem Nowej Figuracji, nie bez przyczyny zwanym także figuratywizmem ekspresyjnym. Powiązani z nim artyści uzmysławiali fizyczną i moralną nędzę ludzkiego „bycia ku śmierci”, a niekiedy też tajemniczą zdolność do przekroczenia ograniczeń egzystencji. Ucieleśnianiu dramatu istnienia służył swoisty antyestetyzm, przechodzący niekiedy w turpizm. „Turpiści – o ile rozumiem nas, turpistów, dobrze – pisał poeta Stanisław Grochowiak w swym manifestie – nawet w najdalej posuniętym akcie buntu (czy przeciwko życiu, czy przeciw tradycji literackiej) wyrażają ostatecznie postawę afirmatywną. Żaden turpista nie przeraża tylko po to, by przerażać, żaden nie krzyczy, aby usłyszano, jaki ma silny głos. I znowu nie rekwizyty decydują, ale postawy”<sup>34</sup>. Ekspresyjny figuratywizm jest sztuką „afektu”, „gniewu”, „krzyku” oddanego w formule realistycznej. „Realistycznej – precyzuje poeta – to znaczy takiej, która da człowiekowi przede wszystkim wiedzę o samym sobie, wiedzę nie upiększoną, niekiedy okrutną, ale tylko w tym układzie oceniającą. A więc człowiek, który zabija – i człowiek jako materiał do zabijania, turpistycznie somatyczny, słaby i bezradny, wzniosły i okrutny”<sup>35</sup>. Tak rozumiany cel i charakter ekspresji okazał się dla Kulona zapładniający, bo przydatny do wyrażenia targających nim emocji, a w dodatku pokrewny pewnym przejawom sztuki ludowej czy szerzej – *art brut*, z którą sympatyzował już we wczesnych latach swej edukacji artystycznej. Trzeba wszakże przyznać, że skłonność do

cal origins of art, all of them seem both primeval in form and “total” in content, both rudimentary and universal, real and supernatural, though defying easy explanations. At the same time, they always remain bound up with existential quandaries. *The Draft of the Greater Poland Uprising Monument* of 1962, co-authored with Jan Kucz, can also be inscribed into this sequence of works.

The above-mentioned analogies between the work of neo-figurative artists as well as archaic and folk art do not undermine the originality of Kulon’s more “brutalist” sculptures. The preponderance of religious references is the most idiosyncratic feature of his work; there can appear allusions to current issues in politics and society or works illustrating perennial dilemmas of existence. A good example is the sculpture entitled *Hands* (1969, height 65 cm, **fig. 9**). Carved out of larch wood, it was originally designed as part of a larger whole, but eventually became an individual work of art. Enormous and knotty, with short, stubby fingers, the hands are pointing upwards, as if in a gesture of desperate prayer. Another sculpture, *My Sacrum* (1996, height 220cm) consists of two massive, stocky figures, carved out of knotty, semi-raw, decorticated, and only marginally smoothed, trunks of pine wood with a few short branches. The faces of both figures are turned upwards, toward the sky, while one of them assumes the posture of an orant. It is worth noticing that for this artist, the vessel of all sanctity is not the infinitely transcendent Creator, but, rooted-in-being human suffering, which hurls man towards God and begs for His intercession.

The prominent place accorded to works of martyrological and apocalyptic-metaphysical nature, often bound up with existential queries, does not mean that the artist’s entire output is devoid of more uplifting (or at least emotionally neutral) sculptures. Among these one can find representations of animals, affectionate scenes of everyday life, male and female nudes, portraits and manifold images of Mary. Another cluster consists of monuments. Some of these are marred by an excessively journalistic approach to certain themes (*About Abortion*, 2005; *My Daughter*, 2008), overtly emphatic angles (*Polish Nike*, 2007), trivial prettiness of figures (*Sylvan Madonna*, 2009), but, on the other hand, sculptures such as *Family* (1978), *Awakening in the Morning* (1988), *Tenderness* (1981), *The Fruit of Chernobyl* (1981) [**fig. 10**], *Mary with Child* (1994) and *Nativity Scene* (2000) are all eminent works of art. “All of them allow a deeper understanding of the drama of human existence. But they also raise a smile as well as our spirits”<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> Por. Rogozińska 2002, jak przyp. 20.

<sup>34</sup> S. Grochowiak, *Turpizm – realizm – mistycyzm*, „Współczesność”, 1963, nr 2, s. 1.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 2.

<sup>36</sup> Jan Kucz’s commentary, quoted in: *Stanisław Kulon... 2009* (fn. 6).



9. Stanisław Kulon, *Ręce*, 1969, drewno modrzewiowe, wys. 65 cm, fot. A. Ring / © Biuro Promocji Sztuk

9. Stanisław Kulon, *Hands*, 1969, larch wood, height 65cm, photo by A. Ring / © Biuro Promocji Sztuk

All of these works make Kulon a classic artist of modern sculpture; it is therefore regrettable that he seems to have fallen into relative oblivion and been pushed to the margins of the universe of art. Consistent presentation of Poland as a democratic and progressively modern, rather than conservative and traditional-minded, country has thrown politicians and animators of culture together with modernisers of distinctly secular bearings. This has resulted in purging the artistic arena of those with a non-leftist approach to reality, particularly those who pay allegiance to the triad of values: God – Honour – Fatherland. One of such exiles is Stanisław Kulon, who has remained loyal to his religious and national principles.

Little surprise then that the elderly, but uninterruptedly active sculptor, has decided to keep the world of trendy attitudes, fashionable currents and petty-minded snobbery at arm's length. "His whole world revolves around sculpting and drawing, taking care of his household, his cats and dog".<sup>37</sup> He works alone, in the privacy of his workshop. He only heeds the whisperings of wood and the promptings of his

radykałnych zniekształceń pojawiła się w twórczości rzeźbiarza już dekadę wcześniej, wyprzedzając niejedno z dzieł uznanych dziś za ikonę neofiguracji. Dobitym przykładem jest dyplomowa *Pieta* z 1958 roku, znana dziś jedynie z kilku szkiców i modelu gipsowego. Jej działanie dramatyczne brało się z surowej, „rwanej” formy, ukazującej oba torsy – Matki i Syna jedynie w sposób szczątkowy, nieledwie abstrakcyjny. W kolejnych latach powstają inne archaizujące, „toporne” rzeźby Kulona, jak: *Łódź*, *Prorok*, *Dom* – wszystkie z 1959 roku, a nieco później *Zmierzch* (1960), *Krzyż* (1962), *Łza* (1962), *Na targ* (1964).

Jeszcze inną formę ma grupa rzeźb przedstawiających człekokształtne, monumentalne i hieratyczne figury o symetrycznej kompozycji (*Protoplaści*, 1963; *Mit ludowy*, 1964; *Opiekunka*, 1964; *Miasto nad Wisłą*, 1964). Sztywne, znieruchomiłe, lecz na swój sposób dostojne, kojarzyć się muszą z pełną magicznej siły sztuką archaiczną oraz z dziełami współczesnych artystów, którzy pozostawali z nią w twórczych relacjach. Wczesne obrazy Henryka Musiałowicza i szerzej znane *Figury osiowe* Jana Lebensteina, by odwołać się jedynie do przykładów polskich, stanowią paralelny i porównywalny przykład takich zależności. Wszystkie one, sięgając do mitycznych i magicznych źródeł sztuki, zdają się być tyleż pierwotne w formie, co „totalne” w treści – zarazem rudymen tarnej i uniwersalnej, realnej i nadprzyrodzonej, choć trudnej do eksplikacji. Zawsze jednak pozostającej w ścisłym związku z dylematami egzystencji. W ten krąg przedstawień daje się też wpisać *Projekt pomnika Powstańców Wielkopolskich* z 1962 roku, wykonany wspólnie z Janem Kuczem.

Wskazane analogie z dziełami neofigurytywistów, sztuką ludową i archaiczną nie przekreślają oryginalności „brutalistycznych” rzeźb Kulona. Za szczególnie rys jego twórczości uznać trzeba obecność odniesień religijnych, charakterystycznych również dla przedstawień nawiązujących do aktualnych problemów politycznych i społecznych lub obrazujących uniwersalne dylematy egzystencji. Kolejnym tego przykładem są modrzewiowe *Ręce* (1969, wys. 65 cm, **il. 9**), pierwotnie planowane dla jakiejś większej postaci, lecz ostatecznie funkcjonujące jako rzeźba niezależna. Najeżone sękami, potężne, o grubych krótkich palcach, są skierowane ku górze, jakby w geście rozpaczliwej modlitwy. Inna rzeźba, nazwana *Moje sacrum* (1996, wys. 220 cm), przedstawia dwie masywne,

<sup>37</sup> A. Szyszko, *Twórcze drogi Stanisława Kulona* (afterword), in: S. Kulon, *Z ziemi polskiej do Polski*, Warszawa 2008, p. 367.

klocowate figury wyrzeźbione z na wpół surowych, okorowanych i jedynie z grubsza wygładzonych pni sosnowych, okaleczone guzami sęków i krótko przyciętych gałęzi. Twarze obu postaci skierowane są ku niebu, jedna z figur przybiera pozę oranta. Jest godne uwagi, że świętością pozostaje dla Kulona nie tyle nieskończony w swej transcendencji Stwórca, ile ludzkie cierpienie, zakorzenione w bycie, kierujące człowieka ku Bogu, wołające o Jego wsparcie.

Ekspozowane miejsce, jakie w niniejszym tekście przeznaczono dla dzieł o treściach martyrologicznych i katastroficzno-metafizycznych, związanych z problematyką egzystencjalną nie oznacza, że w dorobku artysty zabrakło rzeźb o wydźwięku optymistycznym czy choćby neutralnym emocjonalnie. Znaleźć w nim można rzeźby zwierząt, pełne czułości sceny rodzajowe, akty męskie i kobiece, portrety i liczne przedstawienia maryjne. Osobną kategorię stanowią pomniki. Choć w niektórych realizacjach drażni nadmierna publicystyczność przekazu (*Na temat aborcji*, 2005; *Córko moja*, 2008), emfaticzność ujęcia (*Polska Nike*, 2007), banalna uroda postaci (*Leśna Madonna*, 2009), to rzeźby takie jak *Rodzina* (1978), *Przebudzenie – Poranek* (1988); *Czułość* (1981); *Owoc Czarnobyla* (1991) [il. 10]; *Maryja z Dzieciątkiem* (1994) i *Stajenka* (2000) zaliczyć trzeba do wybitnych. „Jest w tych pracach pogłębiona refleksja o ludzkim dramacie istnienia. Ale jest też uśmiech, pogoda ducha”<sup>36</sup>. Wszystkie one czynią z Kulona klasyka rzeźby współczesnej, szkoda, że dziś już trochę zapomnianego, zepchniętego na margines świata sztuki. Kreowanie w Europie wizerunku Polski jako kraju demokratycznego i postępowego, a nie tradycjonalistycznego i konserwatywnego, związało polityków i animatorów kultury z modernistami prezentującymi laicki i progresywny sposób widzenia. Eliminuje to ze sceny artystycznej twórców, którzy ujmują rzeczywistość w innych kategoriach niż lewicowe, a już w szczególności optujących za wartościami sytuującymi się na osi Bóg – Honor – Ojczyzna. Takich jak Stanisław Kulon wierny pryncypiom religijnym i patriotycznym. Nic zatem dziwnego, że leciwy, lecz nadal twórczy rzeźbiarz zdystansował się w ostatnich latach od aktualnych postaw i trendów artystycznych, układów towarzyskich, oczekiwań środowisk opiniotwórczych. „Jego cały świat to rzeźbienie i rysowanie, dbanie o gospodarstwo domowe, troska o koty i psa”<sup>37</sup>. Pracuje w izolacji, w zaciszu własnej pracowni. Ulega jedynie podszeptom drewna i własnemu instynktowi twórczemu, dbając przy tym, by dzieło rodziło się z wnętrza, było wyrazem doświadczeń ży-

artistic instincts, making sure that the impulse for work comes from within as an expression of his existential and spiritual experience. He always needs a profound, vividly experienced REASON<sup>38</sup> [to create]. In recent times, the reason has been to tell the truth about the Soviet occupation of Poland, about deportations, labour camps, the Volhynian Massacres, the Smolensk tragedy: in short, about the martyrology of the Polish nation. Consequently, he is creating for an ever-shrinking group of art lovers; more recently, he has created a sequence of twenty-eight bas-reliefs, *Siberian Way of the Cross* (2013–2014), for a group of former Siberian deportees. Kulon’s isolation has many grounds, but – as has been remarked before – it is mainly caused by his refusal to accept the current *status quo*.

At its very bottom, however, like a painful thorn in the flesh, lurks a feeling of melancholy in the Freudian meaning of the term.<sup>39</sup> Unlike mourning, which is capable of distancing itself from the past, melancholy stems from being stuck in the sensation of irretrievable loss. It consists in experiencing the past as constantly present. “A melancholy person, whilst remaining aware of various culture-bound limitations and conditions, locates himself outside of the quotidian run of things, which – unlike mourning – cannot neutralise his sensitivity”.<sup>40</sup>

## Abstract

The text discusses several sculptures and drawings by Stanisław Kulon on the theme of the martyrology of the Polish nation. The first to be analysed are the drawings depicting the Volhynian massacres (2010), a cycle of autobiographical bas-reliefs *Testimony 1939-1946*, showing the ordeal of Polish deportees to the Urals (2013), and twenty-eight bas-reliefs *The Way of the Cross* (1991), which conflate the fate of Poles at the Soviet labour camps with references to Christ’s suffering and death on the cross. The conviction that he had a moral lesson to teach – which rules out ambiguity and the temptation to let one’s imagination run riot – made Kulon focus on the “bare facts” only and adopt a this-is-what-really-happened kind of approach. In lieu of the shorthand, symbol, and the radical deformities frequently employed in his previous work, they use a more quasi-documental style of narration in order to emphasise the enormity of the crime. The works show in drastic detail the tortures inflicted on the deportees and their gruelling work in the “inhu-

<sup>36</sup> Wypowiedź Jana Kucza w: *Stanisław Kulon...* 2009, jak przyp. 6.

<sup>37</sup> A. Szyszko, *Twórcze drogi Stanisława Kulona* (poślowie), w: S. Kulon, *Z ziemi polskiej do Polski*, Warszawa 2008, s. 367.

<sup>38</sup> Stanisław Kulon’s words, in: *Stanisław Kulon...* 2009 (fn. 6).

<sup>39</sup> Cf. Z. Freud, *Żaloba i melancholia*, transl. B. Kocowska, in: K. Pospiszył, *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, Wrocław 1991, pp. 295–308.

<sup>40</sup> M. Lachowski 2013 (fn. 11), p. 236.



10. Stanisław Kulon, *Owoc Czarnobyla*, 1991, drewno lipowe, wys. 160 cm, fot. A. Ring / © Biuro Promocji Sztuk

10. Stanisław Kulon, *The Fruit of Chernobyl*, 1991, lime wood, height 160cm, photo by A. Ring / © Biuro Promocji Sztuk

man land”. Martyrological themes are also present in Kulon’s other works, both religious and secular. They feature numerous references to the situation of Poles living under Soviet occupation and during martial law in the years 1981–1983. The tragic view of the human condition is not without an appeal to a “higher power”. On the contrary, his

ciowych i duchowych. Aby tworzyć, musi mieć zawsze „głęboki, mocno przeżyty POWÓD”<sup>38</sup>. W ostatnim czasie jest nim oddanie prawdy o okupacji sowieckiej, o deportacjach, obozach pracy, ludobójstwie wołyńskim, tragedii smoleńskiej, jednym słowem – o martyrologii narodu polskiego. Tworzy więc w istocie dla kurczącego się kręgu odbiorców, ostatnio dla grona sybiraków, dla których wykonał cykl 28 płaskorzeźb *Sybiracka droga krzyżowa* (2013–2014). Separacja Kulona bierze się z wielu powodów, w dużej mierze – jak powiedziano – z braku akceptacji dla krajowego *status quo*. U jej źródeł tkwi jednak, niczym bolesny oścień, melancholia, w znaczeniu, jakie nadał jej niegdyś Zigmunt Freud<sup>39</sup>. W przeciwieństwie do żałoby, zdolnej do dystansowania się wobec przeszłości, melancholia wyrasta z nieprzewyciężenia straty. Polega na doznawaniu przeszłości jako ciągle obecnej. „Melancholik, dostrzegając uwarunkowania i ograniczenia kulturowe, sytuuje się poza codziennym biegiem spraw i rzeczy, które nie neutralizują, przeciwnie do żałoby, jego wrażliwości”<sup>40</sup>.

### Streszczenie

Tekst jest omówieniem kilkunastu rzeźb oraz rysunków Stanisława Kulona o tematyce martyrologicznej. W pierwszej kolejności poddano analizie rysunki obrazujące rzeź Polaków na Wołyniu (2010), cykl autobiograficznych płaskorzeźb *Świadectwo 1939–1946*, ilustrujących katorgę zesłańców polskich na Uralu (2013), oraz 28 płaskorzeźb *Droga krzyżowa* (1991), w których losy Polaków w łagrach sowieckich zostały w splecione z męką i śmiercią krzyżową Jezusa Chrystusa. Poczucie moralnego posłannictwa, wykluczające wieloznaczność i wzbraniające się przed zakusami wyobraźni, doprowadziło Kulona do bezprecedensowego przedstawienia faktów, ujawnienia, że tak-oto-było. W miejsce skrótu, symbolu, obrazowania aluzyjnego, częstego we wcześniejszych okresach twórczości rzeźbiarza, pojawia się narracja quasi-dokumentalna, mająca na celu ujawnienie realnego wymiaru zbrodni. Twórca nie szczędzi więc drastycznych szczegółów, ukazując tortury, jakim poddawano ofiary i ich katorżniczą pracę „na nieludzkiej ziemi”. Treści martyrologiczne obecne są również w wielu innych dziełach Kulona, zarówno religijnych, jak i świeckich. Znaleźć w nich można liczne odniesienia do sytuacji Polaków pod okupacją sowiecką i w czasie stanu wojennego 1981–1983. Tragiczna wizja ludzkiego losu nie jest w nich jednak pozbawiona „wyższego adresu”. Przeciwnie, często dochodzi do głosu nad-

<sup>38</sup> Wypowiedź Stanisława Kulona w: *Stanisław Kulon...* 2009, jak przyp. 6.

<sup>39</sup> Por. Z. Freud, *Żaloba i melancholia*, przeł. B. Kocowska w: K. Pospiszyl, *Zigmunt Freud. Człowiek i dzieło*, Wrocław 1991, s. 295–308.

<sup>40</sup> M. Lachowski 2013, jak przyp. 11, s. 236.



przyrodzony status istnienia człowieka i ujawnia się perspektywa eschatologiczna, silnie wyeksponowana w rzeźbach o tematyce pasyjnej. Niezależnie jednak od podejmowanych tematów i sposobów ich artykulacji plastycznej cały dorobek Kulona to w istocie dzieło człowieka uwikłanego w traumatyczną przeszłość, naznaczonego stygmatem doświadczonego ludobójstwa i zniewolenia przez reżim komunistyczny.

**Słowa kluczowe:** Stanisław Kulon, rysunek, rzeźba, martyrologia Polaków, II wojna światowa, sztuka religijna, inspiracje pasyjne

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

belief in the supernatural status of man's existence is often accentuated, thus revealing an eschatological perspective, especially in the sculptures inspired by the Passion of Christ. Regardless of its themes and modes of artistic creation, Kulon's entire legacy shows a man entangled in a traumatic past, marked by the trauma of the genocide he witnessed and the years of captivity under communist rule.

**Keywords:** Stanisław Kulon, drawing, sculpture, Polish martyrology, Second World War, religious art, Easter inspirations

Translated by Przemysław Michalski

The figure of St Francis in the art and thought of Jerzy Nowosielski. Interior of the Reformed Franciscan Church of the Immaculate Conception of Holy Virgin Mary in the neighborhood of Azory in Cracow (1977–1978)

“Whatever became of St Francis?”, Jerzy Nowosielski pondered in an interview with Zbigniew Podgórzec. “Even in his own lifetime, his basic ideas were all distorted... His conception of a non-ordained community without a monastic rule, governed only by the precepts of the gospel, everything was stood on its head already in his lifetime. [...] Today, his message has been reduced to naive sentimentality. [...] the elements of St Francis’s mystical experience have been completely neglected”<sup>1</sup>.

To this day, St Francis of Assisi remains one of the most popular saints; in the 20<sup>th</sup> century, he entered the realm of popular culture, becoming a cult hero of novels, films, operas, and musicals. He has gone down in history and legend as the most attentive listener of Christ’s teaching (*Alter Christus*), a rich youth who encountered Christ and, unlike the hero of a well-known biblical parable, did not go “away sorrowful” (Matthew 19, 22), but abandoned everything for the sake of a poor and humble life. Our fascination with St Francis seems rooted in the perennial human longing for simplicity and freedom from money, material possessions, and institutions, as well as our need for a life attuned to the rhythms of nature.

St Francis was canonized as early as 1228 and remains one of the ecumenical saints; he shows up in the liturgical calendar of the Lutheran and Anglican Churches and is likewise venerated by the Eastern Orthodox Church. The important and revolutionary nature of his ideas, which combined poverty and charity rooted in a mystical bond with the suffering Christ, was a recurring theme for Jerzy Nowosielski,

<sup>1</sup> Z. Podgórzec, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Kraków 2014, pp. 125, 73.

Postać św. Franciszka w sztuce i myśli Jerzego Nowosielskiego. Wystrój kościoła ojców Franciszkanów-Reformatów pw. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny na Azorach w Krakowie (1977–1978)

„Co uczyniono ze św. Franciszka? – pytał w rozmowie ze Zbigniewem Podgórcem Jerzy Nowosielski. – Jeszcze za jego życia kompletnie sfalszowano jego podstawowe idee... Idee wspólnoty bez święceń, bez reguły, bez jakichkolwiek norm poza Ewangelią. To wszystko wywrócono do góry nogami jeszcze za jego życia. [...] Sprowadzony został dzisiaj do naiwnego sentymentalizmu. [...] elementy doświadczenia mistycznego św. Franciszka zostały absolutnie zaniebane”<sup>1</sup>.

Biedaczyna z Asyżu pozostaje do dzisiaj jednym z najbardziej popularnych świętych, w XX wieku wkroczył nawet do popkultury, stając się sztandarym bohaterem powieści, filmów, oper i musicali. Historia i legenda wyznaczyły mu rolę najpilniejszego słuchacza Chrystusowych nauk (*Alter Christus*), owego bogatego młodzieńca, który – w przeciwieństwie do postaci z ewangelicznej przypowieści – spotkawszy Chrystusa, nie „odszedł zasmucony” (Mt 19, 22), lecz porzucił wszystko, wybierając życie w ubóstwie i pokorze. Fascynacja św. Franciszkiem zdaje się płynąć z odwiecznej tęsknoty człowieka za prostotą, wolnością od rzeczy, pieniędzy i instytucji, a także życiem zgodnym z rytmem natury.

Święty Franciszek, kanonizowany już w 1228 roku, pozostaje świętym „ekumenicznym” – wspomnianym w kalendarzu liturgicznym zarówno przez Kościół luterański, jak i anglikański, szanowanym także przez prawosławie. Na znaczenie i rewolucyjny charakter jego postawy ideowej, łączącej ubóstwo z miłosierdziem i opartej na mistycznej więzi z Chrystusem cierpiącym, zwracał niejednokrotnie uwagę Jerzy Nowosielski, podkreślając duchowe

<sup>1</sup> Z. Podgórzec, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Kraków 2014, s. 125, 73.

pokrewieństwo świętego z Asyżu ze św. Serafinem Sarowskim, ulubionym patronem prawosławia i ostatnim kanonizowanym świętym przed rewolucją 1917 roku. Wielkim czcicielem zarówno św. Serafina, jak i św. Franciszka był mistrz duchowy Nowosielskiego, prawosławny kapłan i poeta, ks. Jerzy Klinger<sup>2</sup>. Ikona św. Serafina z Sarowa wisiała do końca także nad łóżkiem chorego malarza, który wiele lat wcześniej zauważał „dalej idące i bardzo rozbudowane analogie światopoglądowo-religijne tych dwu odległych od siebie i w przestrzeni, i w czasie mistyków”<sup>3</sup>.

Postać św. Franciszka pojawia się kilkakrotnie w monumentalnej sztuce sakralnej Nowosielskiego przy okazji realizacji w kościołach obrządku rzymskiego. Jako artysta prawosławny Nowosielski wołał przedstawiać w świątyniach katolickich świętych pierwszego tysiąclecia, sprzed schizmy, podkreślając tym samym wspólną, bizantyjską tradycję obu Kościołów. W wielofiguralnych przedstawieniach hagiograficznych zjawiali się więc – obok proroków, królów i kapłanów Starego Testamentu – apostołowie, ewangeliści, ojcowie Kościoła, mnisi i anachoreci wczesnego chrześcijaństwa, wyznawcy i męczennicy pierwszego tysiąclecia<sup>4</sup>. A jednak św. Franciszek (1182–1226) okazał się niezwykle ważny zarówno dla duchowości, jak i sztuki krakowskiego malarza i myśliciela. Według Nowosielskiego zachodnia świadomość chrześcijańska „całkowicie spłycała” główne idee św. Franciszka, w tym jego „zupełnie specjalny stosunek do świata przyrody, szczególnie do świata zwierząt”. W powrocie do idei Biedaczyny z Asyżu malarz upatrywał nadzieję na odrodzenie chrześcijaństwa i ożywienie współczesnej myśli teologicznej. „Wydaje mi się – tłumaczył – że stosunek do świata zwierząt, owa martwa plama, martwy obszar, który doświadczenie chrześcijańskie w tym miejscu pozostawia, jest główną przyczyną kryzysu chrześcijaństwa w świecie zachodnim”.

Jednym z ważnych śladów tradycji franciszkańskiej w sztuce Nowosielskiego są tzw. krzyże franciszkańskie – polichromowane wyobrażenia Ukrzyżowanego, którym towarzyszą postaci lub sceny pasyjne malowane na dodatkowych deskach wzdłuż pionowej belki. Krzyż taki, określany też jako krzyż włoski lub pasja italska, w literaturze naukowej nosi miano *croce dipin-*

who often underlined the spiritual affinity between St Francis of Assisi and the most popular Eastern Orthodox saint, St Seraphim of Sarov, the last to be canonized before the revolution of 1917. The Eastern Orthodox priest and poet, Jerzy Klinger,<sup>2</sup> the spiritual master of Jerzy Nowosielski, was a great worshipper of both St Seraphim and St Francis. An icon depicting St Seraphim of Sarov hung over the deathbed of Nowosielski until the very end; years earlier, he had already found “far-reaching and elaborate analogies in terms of worldview and religion between these two mystics, so distant in time and space”<sup>3</sup>.

The figure of St Francis made several appearances in the monumental sacred art that Nowosielski created for the churches of the Roman rite. As an Eastern Orthodox artist working in Catholic temples, Nowosielski preferred to depict the saints of the first millennium, active before the great schism, and thus to emphasize the shared Byzantine tradition of both Churches. Hence, his multi-figural hagiographic images featured, alongside the prophets, kings, and priests of the Old Testament, characters such as apostles, evangelists, fathers of the Church, monks and hermits of early Christianity, as well as the common believers and martyrs of the first millennium.<sup>4</sup> And yet, St Francis (1182–1226) proved especially important to the spirituality and art of this Cracow-based painter and thinker. According to Nowosielski, Western Christian consciousness has “completely flattened” the central ideas of St Francis’s message, including his “absolutely special attitude toward the natural world, particularly that of animals”. Turning back to the saint of Assisi, the painter hoped for a renewal of Christianity and a revival of contemporary theological thought. “I believe,” he said, “that our approach toward the animal kingdom, the blind spot, the barren territory that the Christian experience leaves us with in this field, is one of the primary reasons for the crisis of Christianity in the Western world”.

Important elements of the Franciscan tradition in Nowosielski’s art show up in his so-called Franciscan crosses: polychrome images of the crucified Christ, accompanied by scenes and figures of the Passion painted on additional planks along the vertical beam.

<sup>2</sup> Zob. ks. W. Hryniewicz, *Wprowadzenie do teologii ks. Jerzego Klingera*, w: J. Klinger, *O istocie prawosławia*, Warszawa 1983, s. 20.

<sup>3</sup> J. Nowosielski, *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze*, Kraków 2013, s. 360.

<sup>4</sup> Zob. K. Czerni, „A czto to takie czorne?” – historia powstania i recepcji polichromii Jerzego Nowosielskiego w cerkwi greckokatolickiej pw. Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny w Lourdes (1984), w: *Mit – symbol – mimesis. Studia z dziejów teorii i historii sztuki dedykowane profesor Elżbiecie Wolickiej-Wolszleger*, Lublin 2009, s. 359–391; M. Porębski, *Realizm eschatologiczny Jerzego Nowosielskiego*, w: idem, *Nowosielski*, Kraków 2003, s. 113–114.

<sup>2</sup> Cf. W. Hryniewicz, *Wprowadzenie do teologii ks. Jerzego Klingera*, in: J. Klinger, *O istocie prawosławia*, Warszawa 1983, p. 20.

<sup>3</sup> J. Nowosielski, *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze*, Kraków 2013, p. 360.

<sup>4</sup> Cf. K. Czerni, „A czto to takie czorne?” – historia powstania i recepcji polichromii Jerzego Nowosielskiego w cerkwi greckokatolickiej pw. Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny w Lourdes (1984), in: *Mit – symbol – mimesis. Studia z dziejów teorii i historii sztuki dedykowane profesor Elżbiecie Wolickiej-Wolszleger*, Lublin 2009, pp. 359–391; M. Porębski, *Realizm eschatologiczny Jerzego Nowosielskiego*, in: idem, *Nowosielski*, Kraków 2003, pp. 113–114.

A cross of this kind, also referred to as an Italian cross, or Italian Passion, features in the literature of the subject as *croce dipinta*, *croce storiata*.<sup>5</sup> The oldest preserved icon of this type is the famous San Damiano Cross (2<sup>nd</sup> quarter of the 12<sup>th</sup> century); St Francis himself is reported to have prayed before it. In the past, *croci storiatae* would be found at the top of the altar partition in medieval Italian churches, and their meaning and symbolism were thus described by Nowosielski: “A Franciscan cross is simply an Italian image of the Crucifixion, placed at the top of the Italian iconostasis. The Crucifixion scene is rounded out with the figures of Holy Mary and St John the Theologian and, more often than not, glimpses from the Passion. It is a very elaborate, magnificent, and majestic composition, full of extraordinary expressiveness; one of such Crucifixion scenes became the theme of St Francis’s contemplation. Similar images have survived in Italian churches from the dawn of the Renaissance. They have acted as a sort of keystone that binds together the Christianity of the East and of the West. In recent times, we have been witnessing a return to these shared iconographic images of all Christianity”.<sup>6</sup>

In his practice as an artist, Nowosielski produced dozens of such crosses, both for liturgical purposes, to fit at the top of an iconostasis or a tetrapod, and for private devotion. The oldest preserved example was modeled on the famous San Damiano icon and intended for a chapel at the monastery of the Convent of the Sisters of Saint Hedwig the Queen of Servants of the Present Christ in Cracow; at the beginning of the 1960s, the artist donated the cross to Wacław Świerżawski, the future bishop of Sandomierz [fig. 1]. Nowosielski’s Franciscan crosses found their way into Eastern Orthodox and Catholic churches in Cracow, Tyniec, Wrocław, Wesoła, Warsaw, Bielsko Podlaskie, and Górowo Iławeckie, as well as into many private collections.<sup>7</sup> The last and the largest of those unfinished crosses was placed in the chancel of the Church of St Dominic in the neighborhood of Służew in Warsaw.<sup>8</sup>

\*

Among the oldest documented images of St Francis in Nowosielski’s art is a polychrome piece from the Church of Holy Mary in Olszyny from 1957, produced in tandem with Witold

<sup>5</sup> Cf. D. Campini, *Giunta Pisano. Capitini e le croci dipinte romaniche*, Milano 1966.

<sup>6</sup> Podgórzec 2014 (fn. 1), pp. 324–325.

<sup>7</sup> Cf. K. Czerni, *Katalog projektów i realizacji sakralnych Jerzego Nowosielskiego*, in: eadem, *Nowosielski*, Kraków 2006, pp. 209–215.

<sup>8</sup> K. Czerni, *Krzyż z kościoła oo. Dominikanów. Warszawa-Służew*, Warszawa [no date given, November 2003].



1. Jerzy Nowosielski, Krzyż ołtarzowy – awers, b.d. (początek lat 60. XX wieku?), tempera na desce, 71 × 41 cm, kaplica Zgromadzenia Sióstr Świętej Jadwigi Królowej Służebnic Chrystusa Obecnego w domu zakonnym przy ul. Sławkowskiej 24 w Krakowie, fot. M. Curzydło

1. Jerzy Nowosielski, altar cross – face, no date available (beginning of the 1960s), tempera on panel, 71 x 41 cm, the chapel of the Convent of the Sisters of Saint Hedwig the Queen of Servants of the Present Christ in the convent house at 24 Sławkowska Street in Kraków, photo by M. Curzydło

*ta, croce storiata*<sup>5</sup>. Najstarsza znana ikona tego typu to słynny krzyż z San Damiano (2. ćwierć XII wieku), przed którym miał się modlić sam św. Franciszek. Historyczne *croci storiatae* wieńczyły zazwyczaj przegrodę ołtarzową we włoskich kościołach średniowiecznych, a o ich znaczeniu i symbolice tak mówił sam malarz: „Krzyż franciszkański to nic innego, jak właśnie italski typ Ukrzyżowania ze szczytu włoskiego ikonostasu. Takie Ukrzyżowanie jest uzupełnione postaciami Matki Bożej i św. Jana Teologa oraz często scenami pasyjnymi. To bardzo rozbudowana, wspaiała, majestatyczna kompozycja, pełna niesamowitej ekspresji. I właśnie jedno z takich Ukrzyżowań ze szczytu ikonostasu stało się przedmiotem kontemplacji św. Franciszka. Takie Ukrzyżowania przetrwały we włoskich kościołach od zarania renesansu. Stanowiły one jakby zwornik, były tym czymś,

<sup>5</sup> Zob. D. Campini, *Giunta Pisano. Capitini e le croci dipinte romaniche*, Milano 1966.

co wiązało duchowo chrześcijaństwo zachodnie ze wschodnim. W ostatnich czasach znów się do tego rodzaju wyobrażeń ikonograficznych, wspólnych dla całego chrześcijaństwa, wraca”<sup>6</sup>.

W swojej praktyce artystycznej Nowosielski namalował takich krzyży kilkadziesiąt, zarówno do celów liturgicznych – jako zwieńczenie ikonostasu lub tetrapodu, jak i do dewocji prywatnej. Jego najstarszy zachowany „krzyż franciszkański” to wzorowany właśnie na słynnej ikonie z San Damiano krzyż dla krakowskiej kaplicy domu zakonnego Zgromadzenia Sióstr Świętej Jadwigi Królowej Służebnic Chrystusa Obecnego, zwanych potocznie jadwiżankami, ofiarowany przez malarza na początku lat 60. ks. Wacławowi Świeżawskiemu, przyszłemu biskupowi sandomierskiemu [il. 1]. Krzyże franciszkańskie Jerzego Nowosielskiego trafiły do cerkwi i kościołów w Krakowie, Tyńcu, Wrocławiu, Wesołej, Warszawie, Bielsku Podlaskim i Górowie Haweckim, a także do wielu kolekcji prywatnych<sup>7</sup>. Ostatni, największy i nieukończony krzyż zawisnął w prezbiterium kościoła św. Dominika przy klasztorze oo. Dominikanów na Służewie w Warszawie<sup>8</sup>.

\*

Jednym z najstarszych udokumentowanych wizerunków św. Franciszka w sztuce Nowosielskiego jest fragment niezachowanej niestety polichromii w kościele pw. Imienia Najświętszej Marii Panny w Olszynie z 1957 roku, wykonanej wspólnie z Witoldem Damasiewiczem. Na fotografiach z archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Krakowie łatwo rozpoznać partie malowane ręką Nowosielskiego, m.in. medaliony z popiersiami świętych na podłuczcu tęczy prezbiterium [il. 2], w tym przedstawienia św. Franciszka i św. Dionizego Areopagity – postaci niezwykle ważnej dla tradycji prawosławia.

W tym samym czasie Nowosielski pracował nad polichromią kościoła Podwyższenia Krzyża Świętego w Zbylitowskiej Górze (1956–1957)<sup>9</sup>, na którą składały się: stacje drogi krzyżowej na ścianach nawy, sceny chryzologiczne na ścianie tęczącej i dekoracja prezbiterium. Pisał o niej w liście do Jerzego Turowicza: „gotyckie prezbiterium też moje – ale to raczej *pastiche* pod gotyk

<sup>6</sup> Podgórzec 2014, jak przyp. 1, s. 324–325.

<sup>7</sup> Zob. K. Czerni, *Katalog projektów i realizacji sakralnych Jerzego Nowosielskiego*, w: eadem, *Nowosielski*, Kraków 2006, s. 209–215.

<sup>8</sup> K. Czerni, *Krzyż z kościoła oo. Dominikanów. Warszawa-Służew*, Warszawa b.d.w. [XI 2003].

<sup>9</sup> Zob. K. Czerni, *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Kraków 2011, s. 189–191; J. Nowosielski, *Listy i zapomniane wywiady*, oprac. K. Czerni, Kraków 2015, s. 102–111, 183–184; K. Czerni, *Nowosielski w Małopolsce. Sztuka sakralna*, Kraków 2015, s. 46–61.



2. Jerzy Nowosielski, *Św. Franciszek i Św. Dionizy Aeropagita*, polichromia podłuczca tęczy w kościele pw. Imienia NMP w Olszynie (wg projektu Witolda Damasiewicza), 1957 [zniszczona], fot. T. Chrzanowski, archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Krakowie

2. Jerzy Nowosielski, *St Francis and St Dionysius the Areopagite*, mural under the arch of the rood screen in the Church of the Name of the Holy Virgin Mary in Olszyny (designed by Witolda Damasiewicza), 1957 [destroyed], photo by T. Chrzanowski, archives of the Voivodship Heritage Preservation Office in Kraków

Damasiewicz. Unfortunately, it has not survived to the present day. Photographs preserved in the archives of the Voivodship Heritage Preservation Office make it easy to guess which parts were painted by Nowosielski, e.g. the medallions with the busts of saints under the arch of the rood screen in the chancel [fig. 2], including images of St Francis and St Dionysius the Areopagite, a very important figure in Eastern Orthodox tradition.

In parallel, Nowosielski was working on murals for the Church of the Elevation of the Holy Cross in Zbylitowska Góra (1956–1957).<sup>9</sup> which includ-

<sup>9</sup> Cf. K. Czerni, *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Kraków 2011, pp. 189–191; J. Nowosielski, *Listy i zapomniane wywiady*, ed. K. Czerni, Kraków 2015, pp. 102–111, 183–184; K. Czerni, *Nowosielski w Małopolsce. Sztuka sakralna*, Kraków 2015, pp. 46–61.



3. Jerzy Nowosielski, *Stygmata św. Franciszka*, polichromia północnej ściany prezbiterium w kościele pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Zbylitowskiej Górze, 1956–1957, fot. T. Chrzanowski, archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Krakowie

3. Jerzy Nowosielski, *The Stigmatization of St Francis*, mural on the northern wall of the chancel at the Church of the Elevation of the Holy Cross in Zbylitowska Góra, 1956–1957, photo by T. Chrzanowski, archives of the Voivodship Heritage Preservation Office in Kraków

ed Stations of the Cross in the naves, Christological scenes on the rood screen wall, and the decoration of the chancel. In a letter to Jerzy Turowicz, the artist wrote: “the Gothic chancel is mine as well, but it’s rather a *pastiche* of the Gothic, or I think so at least”.<sup>10</sup> Documents preserved at the Voivodship Conservator’s Office in Cracow show characteristic Gothic-style saints and the scene of St Francis receiving his stigmata [fig. 3], placed under the window in the northern wall of the chancel. The image illustrates the turning point of Francis’s life: the vision on Mount Alvernia, in which he saw Christ as a crucified Seraph and received bloody stigmata.<sup>11</sup> The scene found its classic interpretation in two paintings by Giotto, as well as in the frescoes of Assisi

– przynajmniej mnie się tak wydaje”<sup>10</sup>. Zachowana dokumentacja Wojewódzkiego Urzędu Konserwatorskiego w Krakowie pokazuje charakterystyczne gotycyzujące figury świętych oraz scenę stygmatyzacji św. Franciszka [il. 3], umieszczoną pod oknem w północnej ścianie prezbiterium. Kompozycja ilustruje najważniejsze wydarzenie w życiu Franciszka – widzenie na górze Alverni, podczas którego pogrążony w modlitwie święty ujrzał Chrystusa pod postacią ukrzyżowanego Serafina i otrzymał krwawe stygmata<sup>11</sup>. Klasyczną interpretację tej sceny zaproponował Giotto w dwóch obrazach, a także freskach w Asyżu i w kaplicy Bardich we Florencji<sup>12</sup>. Wydaje się jednak, że

<sup>10</sup> Nowosielski 2015 (fn. 9), p. 183.

<sup>11</sup> Cf. K. Künstle, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, vol. 2: *Ikongraphie der Heiligen*, Freiburg im Breisgau 1926, pp. 237–254; L. Réau, *Iconographie de l’Art Chrétien*, vol. 3: *Iconographie des Saints*, part I: A–F, Paris 1958, pp. 516–535; C. Frugoni, *Francesco e l’invenzione delle stimmate*, Turyn 1993.

<sup>10</sup> Nowosielski 2015, jak przyp. 9, s. 183.

<sup>11</sup> Zob. K. Künstle, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, t. 2: *Ikongraphie der Heiligen*, Freiburg im Breisgau 1926, s. 237–254; L. Réau, *Iconographie de l’Art Chrétien*, t. 3: *Iconographie des Saints*, cz. I: A–F, Paris 1958, s. 516–535; C. Frugoni, *Francesco e l’invenzione delle stimmate*, Turyn 1993.

<sup>12</sup> R. Goffen, *Spirituality in Conflict. Saint Francis and Giotto’s Bardi Chapel*, University Park–London 1988; G. Basile, *Giotto – Le storie francescane*, Mediolan 1996.

bezpośrednią inspiracją był dla Nowosielskiego przykład dużo bliższy i bardziej dostępny: fresk z krużganków klasztoru oo. Franciszkanów w Krakowie<sup>13</sup> [il. 4]. W Zbylitowskiej Górze malarz powtórzył dokładnie zarówno układ postaci, kompozycję krakowskiego przedstawienia, jak i detale architektury, kostiumu i pejzażu. Niestety, całe prezbiterium – w tym także scena stygmatyzacji – uległo zniszczeniu przez prymitywne przemalowanie w drugiej połowie lat 90. XX [il. 5]. Tylko interwencja komisji kurialnej zapobiegła dalszej dewastacji malowideł, dzięki czemu zarówno droga krzyżowa, jak i polichromia ściany tęczowej zachowały pierwotny charakter, poddane profesjonalnej tym razem restauracji. Całe perturbacje opisał dokładnie – nie kryjąc swego sceptycyzmu – ówczesny proboszcz ks. Eugeniusz Lis w kronice parafialnej:

*Autorem malowideł – czytamy w zapisie z 1996 roku – jest Jerzy Nowosielski – nigdy jego bizantyjski styl nie zyskał aprobaty wiernych. Polichromia od początku budziła wiele sprzeciwów – ludzie nie mogli patrzeć na karykaturalne wykonanie kilku postaci. Również ks. Arcybiskup Jerzy Ablewicz wielokrotnie radził całość zamalować, bo jak mówił: „co ma styl bizantyjski w Zbylitowskiej Górze do szukania...” [...] Znalazł się artysta malarz pan Jan Niedojadło ze Szczepanowa, który podjął się odświeżyć całe malowidło, poprawiając rażące błędy. [...] Gdy prezbiterium już było gotowe, zjawiła się komisja od sztuki: Ks. Bp Józef Gucwa i ks. Prałata dr Władysław Szczebak. Nie zgodzili się na pracę tego malarza i nakazali wstrzymanie remontu.*

Dwa lata później, wyraźnie poirytowany proboszcz odnotował:

*Gotowe rusztowanie trzeba było rozebrać i przez rok czekać na decyzję. Wreszcie znalazł się pan Marek Niedojadło, który wraz z dwoma synami i wynajętym dodatkowo jeszcze jednym młodzieńcem zobowiązał się dokończyć renowację polichromii, tym razem już z błogosławieństwem Ks. Biskupa Gucwy i Ks. Prałata Szczebaka. [...] Odnowiono dokładnie i wiernie malowidło p. Jerzego Nowosielskiego z lat pięćdziesiątych, pozostawiając wszelkie kalekie nogi i ręce itp. z pietyzmu dla sztuki i wielkości p. Nowosielskiego. Pan Jan Niedojadło zrobił mniej więcej tyle, ile pan Marek Niedojadło z trzema pomocnikami i w tym samym czasie. Jedyna różnica, że pan Jan Niedojadło poprawił wiele karykaturalnych błędów malowideł i zrobił to 5 razy taniej od swego „imiennika” zaleconego przez Kurie<sup>14</sup>.*

<sup>13</sup> Z. Ameisenowa, *Średniowieczne malarstwo ściennie w Krakowie*, „Rocznik Krakowski” 19, 1923, s. 97–103.

<sup>14</sup> Archiwum parafii pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Zbylitowskiej Górze, *Kronika parafialna*, wpisy proboszcza ks. E. Lisa z lat 1996, 1998.



4. Stygmatyzacja św. Franciszka, fresk na krużgankach klasztoru oo. Franciszkanów w Krakowie, XVI wiek, fot. B. Krużel, za: idem, *Krakowscy Franciszkanie*, Kraków 2009, s. 113

4. *The Stigmatization of St Francis*, fresco in the cloisters of the Franciscan monastery in Kraków, 16<sup>th</sup> century, photo by B. Krużel, after: idem, *Krakowscy Franciszkanie*, Kraków 2009, p. 113

and the Bardi chapel in Florence.<sup>12</sup> It seems, however, that Nowosielski drew inspiration from much closer to home: a fresco found in the cloisters of the Franciscan monastery in Cracow<sup>13</sup> [fig. 4]. In Zbylitowska Góra, he copied the latter image in terms of the overall composition and the placing of the figures, as well as the details of architecture, costume, and landscape. Unfortunately, the entire chancel, including the stigmatization scene, was destroyed by being crudely repainted in the second half of the 1990s [fig. 5]. It was only thanks to the intervention of the curial commission that an end was put to further devastation; thankfully, following a more professional restoration process, the Stations of the Cross and the mural of the rood screen now preserve their original character. The perturbations

<sup>12</sup> R. Goffen, *Spirituality in Conflict. Saint Francis and Giotto's Bardi Chapel*, University Park–London 1988; G. Basile, *Giotto – Le storie francescane*, Milan 1996.

<sup>13</sup> Z. Ameisenowa, *Średniowieczne malarstwo ściennie w Krakowie*, „Rocznik Krakowski” 19, 1923, pp. 97–103.



5. Jerzy Nowosielski, *Stygmata św. Franciszka*, polichromia północnej ściany prezbiterium w kościele pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Zbylitowskiej Górze, 1996, stan obecny, fot. M. Curzydło

5. Jerzy Nowosielski, *The Stigmatization of St Francis*, mural on the northern wall of the chancel at the Church of the Elevation of the Holy Cross in Zbylitowska Góra, 1996, current state, photo by M. Curzydło

were reported in great detail by the openly skeptical parson, Eugeniusz Lis, in the parish chronicle:

*The paintings, reads a 1996 entry, were made by Jerzy Nowosielski; his Byzantine style never won the approval of the congregation. The mural met opposition from the very start, people could not bear looking at the caricatural shape of some figures. Even Archbishop Jerzy Ablewicz recommended that the piece should be repainted because, as he said, "whatever does Byzantium have to do with Zbylitowska Góra..." [...] We found a painter, one by the name of Jan Niedojadło from Szczepanów, and he was commissioned to refresh the painting and correct its most glaring flaws. [...] When the chancel was ready, the art commission arrived: Bishop Józef Gućwa and Prelate Władysław Szczebak. They rejected the painter's work and ordered a halt to the renovation.*

Two years later, the parson did not even try to hide his annoyance. He reported:

*The scaffolding, which was already in place, had to be taken down and we had to wait for the official deci-*

Kolejny wizerunek św. Franciszka wykonany przez Nowosielskiego również nie zachował się do chwili obecnej. Mowa o mozaice *Stygmata św. Franciszka* ułożonej w dniach 6–20 sierpnia 1980 roku w kościele św. Franciszka z Asyżu w Izabelinie pod Warszawą. Dla tej samej świątyni projektował już artysta wiele lat wcześniej polichromię i drogę krzyżową, jednak jego pomysł jako „niewłaściwy dla duchowości kościoła katolickiego” zablokowała architekt kościoła Barbara Brukalska<sup>15</sup>, co po dłuższym czasie wspominał artysta z właściwym sobie dystansem: „Projekt nie został zrealizowany – i dobrze, bo był bardzo podły”<sup>16</sup>.

O wykonanie mozaiki poświęconej św. Franciszkowi parafia zabiegała przez kilka lat, w archiwum malarza zachowała się korespondencja w tej sprawie z ówczesnym proboszczem, ks. Andrzejem Santorskim<sup>17</sup>. Prace nad samą realizacją – w burzli-

<sup>15</sup> Wg informacji prof. Krystyny Zwolińskiej, zob. Czerni 2011, jak przyp. 9, s. 303.

<sup>16</sup> Cyt. za: A. Petrowa-Wasilewicz, *Uśmiech księdza Alego. Dzieje parafii świętego Franciszka z Asyżu w Izabelinie*, Warszawa 2001, s. 104.

<sup>17</sup> Zob. także: Nowosielski 2015, jak przyp. 9, s. 228–229.





6. Jerzy Nowosielski przy pracy nad układaniem mozaiki w kościele pw. św. Franciszka z Asyżu, Izabelin, sierpień 1980, fot. w kronice parafii

6. Jerzy Nowosielski works on the mosaic at the Church of St Francis of Assisi, Izabelin, August 1980, photo from the parish chronicle

wym dla Polski sierpniu 1980 roku – relacjonują zapisy w kronice parafialnej:

*Maj 1980 – Po kilku latach pertraktacji i oczekiwania zaczyna dojrzewać do realizacji mozaika św. Franciszka z Asyżu, patrona naszego kościoła. Prof. Jerzy Nowosielski naszkicował pierwszy projekt „Stygmatów św. Franciszka” i walczy o zdobycie materiałów. 6 sierpnia 1980 r. – przyjeżdża prof. Jerzy Nowosielski wraz z żoną i zabiera się do pracy nad mozaiką. Kolory wprawdzie dostarczono inne, niż Pan Profesor projektował, ale oryginalne dzieło będzie niewątpliwie ozdobą naszej świątyni parafialnej. [...] 20 sierpnia 1980 r. – profesor Jerzy Nowosielski kończy swoje dzieło i odjeżdża do Krakowa nieco spłoszony wieściami o niepokoju ogarniającym kraj. Mistrz nie przyjął honorarium, ofiarując bezinteresownie swoją pracę kościołowi w Izabelinie. 5 października 1980 r. – uroczystość odpustowa św. Franciszka. Sumę odprawia ks. Janusz Strojny, kazanie głosi ks. Tadeusz Fedorowicz, który po Mszy świętej poświęca uroczystości Mozaikę ku czci św. Franciszka, Matki Bożej, św. Jana Chrzciciela, św. Antoniego i św. Klary<sup>18</sup>.*

W kronice parafialnej zachowało się także kilka niewyraźnych fotografii z realizacji dzieła [il. 6], umieszczonego na ścianie frontowej nawy bocznej, oraz wstępny projekt, odbiegający znacznie od wykonanej kompozycji [il. 7]. W pierwotnej wersji mozaiki, utrzymanej w jasnej gamie bieli i turkusowych szarości, św. Franciszek z rozpostartymi rękoma, w pozie

<sup>18</sup> Archiwum parafii św. Franciszka z Asyżu w Izabelinie, *Kronika parafialna*, wpisy z roku 1980.



7. Jerzy Nowosielski, *Stygmatyzacja św. Franciszka*, projekt mozaiki dla kościoła pw. św. Franciszka z Asyżu w Izabelinie, gwasz na papierze, 1980, fot. w kronice parafii

7. Jerzy Nowosielski, *The Stigmatization of St Francis*, design of a mosaic for the Church of St Francis of Assisi in Izabelin, gouache on paper, 1980, photo from the parish chronicle

*sion. At long last, Mr. Marek Niedojadło, along with his two sons and one more hired youth, was commissioned to complete the restoration of the mural, this time with the green light from Bishop Gucwa and Prelate Szczebak. [...] The 1950s painting was refreshed precisely and faithfully, and all the lame hands and feet, etc., were kept untouched out of veneration for the art and grandeur of Mr. Nowosielski. Mr. Jan Niedojadło had done pretty much the same work as Mr. Marek Niedojadło and his three assistants. The difference was that Mr. Jan Niedojadło had corrected a lot of the caricatural errors in the paintings, and had done so at a price five times lower than his namesake recommended by the Curia.<sup>14</sup>*

The next image of St Francis that Jerzy Nowosielski produced has not survived to this day either. The work in question was the mosaic entitled *The Stigmatization of St Francis*, put together between 16 and 20 August 1980 in the Church of St Francis of Assisi in Izabelin, near Warsaw. The artist had already designed a mural and the Stations of the Cross for the temple many years earlier, but his idea had been dismissed as “inappropriate for the spirituality of a Catholic church” by the chief architect of the temple, Barbara Brukalska,<sup>15</sup> an incident that, years later, the artist recalled with his typical detachment:

<sup>14</sup> Parish archives of the Church of the Elevation of the Holy Cross in Zbylitowska Góra, *Parish chronicle*, entries by parson E. Lis from 1996, 1998.

<sup>15</sup> Information given by Professor Krystyna Zwolińska, cf. Czerni 2011 (fn. 9), p. 303.

“The design was never put into effect – and it was all for the best, the design was really bad”.<sup>16</sup>

The parish courted the artist to produce a mosaic with St Francis for several years; Nowosielski's archives contain the correspondence that he exchanged with the parson, Andrzej Santorski, regarding the matter.<sup>17</sup> The actual works, which began in the tempestuous period of August 1980, are reported in the parish chronicle:

*May 1980 – after several years of waiting and negotiations, the mosaic of St Francis of Assisi, the patron of our church, is almost ripe for realization. Professor Jerzy Nowosielski has sketched out the first design of “The Stigmata of St Francis” and is making efforts to acquire the necessary materials. 6 August 1980 – Professor Jerzy Nowosielski and his wife arrive at the parish. The artist begins to work on the mosaic. The colors that were delivered differ from the original design, but the artwork is sure to be an ornament to our parish church. [...] 20 August 1980 – Professor Jerzy Nowosielski puts the finishing touches to his work and leaves for Cracow, disturbed by the news of rising unrest throughout the country. The master does not accept any remuneration, offering his work disinterestedly as a gift to the Izabelin church. 5 October 1980 – indulgence celebrations for St Francis. The holiday mass is officiated by priest Janusz Strojny; Tadeusz Fedorowicz delivers the sermon and, after the service, solemnly hallows the mosaic in the name of St Francis, Holy Mary, St John the Baptist, St Anthony, and St Clara.*<sup>18</sup>

The parish chronicle also preserves a handful of blurry photographs from the period when the piece on the front wall of the side nave was being produced [fig. 6], as well as the original design of the mosaic, that was very different from the final composition [fig. 7]. Initially, the all white and turquoise-green mosaic was meant to show St Francis on the summit of a turquoise mount, standing with his arms outstretched like an orant's under a cross with a crucified six-winged Seraph. From the wings of the Seraph fiery rays emanated toward the bloody stigmata of the saint. In the end, however, Nowosielski expanded the iconography of the scene, adding four more figures on both sides: Holy Mary and St John the Baptist shown in half-figure at the top, turning toward the cross, and below them, the full figures of St Anthony and St Clara, shown from the front. In this way, the motif of stigmata took on a new theological

<sup>16</sup> Quoted in: A. Petrowa-Wasilewicz, *Uśmiech księdza Alego. Dzieje parafii świętego Franciszka z Asyżu w Izabelinie*, Warszawa 2001, p. 104.

<sup>17</sup> Cf. also Nowosielski 2015 (fn. 9), pp. 228–229.

<sup>18</sup> Parish archives of the Church of St Francis of Assisi in Izabelin, *Parish chronicle*, 1980 entries.

oranta, stoi na szczycie turkusowej skały pod krzyżem, na którym wisi sześciokrzydły Serafin. Od skrzydeł Serafina biegną z krzyża ku krwawym stygmatom świętego czerwone promienie. Ostatecznie jednak artysta rozbudował ikonografię sceny, dołączając do św. Franciszka cztery postaci po bokach: u góry – Matkę Bożą i św. Jana Chrzciciela, widocznych w półfigurach, zwróconych w stronę krzyża, a pod nimi – całopostaciowe, stojące frontalnie figury św. Antoniego i św. Klary. W ten sposób wątek stygmatyzacji uzyskał nowy teologiczny i ikonograficzny wymiar, o czym tak pisał Tadeusz Wyszomirski, doceniając inwencję krakowskiego artysty: „Jak pełna treści intelektualnych jest jego sztuka, można zobaczyć na przykładzie mozaiki św. Franciszka z Asyżu w kościele parafialnym w Izabelinie. Stygmatyzacja Biedaczyny została wpisana w znany na prawosławnym Wschodzie schemat *Deisis* przedstawiający Chrystusa tronującego w otoczeniu Bogarodzicy i św. Jana Chrzciciela. *Deisis* wyraża ideę pośrednictwa. Artysta umieścił św. Franciszka w centrum kompozycji, co oznacza rozumienie stygmatyzacji jako apogeum *theosis* (przebóstwienia), jakie się w nim dokonało, czyli maksymalnego zbliżenia do Boga. Płomienny serafin nad jego głową jest tajemniczym *alter ego* samego Boga, świętym Aniołem Jahwe, o którym wspomina modlitwa epikletyczna z kanonu rzymskiego. Jest to Duch Święty, który przypomina i uobecnia zbawcze czyny Chrystusa”<sup>19</sup>.

Mimo ogromnych starań Nowosielskiego i życzliwości gospodarzy świątyni mozaika, z powodu zastosowania wadliwej techniki, ulegała stopniowemu zniszczeniu i podczas rozbudowy kościoła w 1991 roku została całkowicie usunięta.

\*

Najciekawszą i najbardziej rozbudowaną „franciszkańską” realizacją Jerzego Nowosielskiego pozostaje niewątpliwie wystrój wnętrza kościoła oo. Franciszkanów-Reformatów pw. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny na Azorach w Krakowie. Początki kościoła i klasztoru sięgają lat 30. XX wieku<sup>20</sup>. W nowo powstałej dzielnicy na obrzeżach Krakowa postanowiono wówczas stworzyć parafię, a kościół, budowany według projektu Tadeusza Maćkowskiego, miał być zarazem siedzibą Komisariatu Generalnego Ziemi Świętej na Polskę.

Budowę świątyni – w charakterystycznym, modernistycznym stylu lat 30., z motywem Golgoty

<sup>19</sup> T. Wyszomirski, *Mysł teologiczna Jerzego Nowosielskiego*, „Życie Katolickie”, 1984, nr 10, s. 83.

<sup>20</sup> K. Brzezina, *Pierwotne założenie kościoła Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny na Azorach w Krakowie (lata 30. i 40. XX wieku)*, w: *Trwałość? Użyteczność? Piękno? Architektura dwudziestego wieku w Polsce*, red. A. Zabłocka-Kos, Wrocław 2011, s. 63–68.

na fasadzie – rozpoczęto w roku 1939 i zakończono na pierwszej kondygnacji: dolnej kaplicy i parterze klasztoru. Zadaszone pomieszczenia musiały służyć zakonnikom i parafianom aż do początku lat 70., kiedy dzięki dynamicznej rozbudowie osiedla uzyskano wreszcie pozwolenie na budowę kościoła według nowego projektu.

Autorami planów świątyni, poświęconej w stanie surowym 15 grudnia 1975 roku, byli architekci Przemysław Gawor i Małgorzata Subiaco oraz konstruktorzy Jan Grabacki i Jan Gugulski<sup>21</sup>. Niewielka, przysadzista sylwetka obiektu usadowionego na niedużej działce została niejako wciśnięta między bloki – zgodnie z warunkami zabudowy gmach nie mógł przewyższać okolicznych, czteropiętrowych budynków. Bryłę kościoła tworzą dwie zestawione ze sobą sześciokątne kuby o różnej wysokości ścian nakryte dachami pulpitowymi o zróżnicowanym nachyleniu połaci. Monumentalny krzyż – ustawiony z boku, na styku brył – stanowi namiastkę wieży, a zarazem zwornik spajający kościół w jedną formę. Tak zaprojektowana bryła świątyni tworzy wewnątrz jednolitą, rozległą i jasną przestrzeń, której oświetlenie zapewniają górny świetlik powstały na styku dwóch przesuniętych kalenic dachów, a także świetliki boczne. Białe, gładkie ściany zostały ocieplone drewnianą boazerią, ołtarz stanowi prosta mensa na trzystopniowym podwyższeniu. „Rytm brył wznosi się i opada jakby falując – opisuje wnętrze kościoła Jerzy Skąpski. – Skosy płaszczyzn są wyważone, w wnętrzu czuje się harmonię. Proporcje są »ludzkie«, tj. człowiek nie jest w tym wnętrzu ani za mały, ani za duży. Przestrzeń, w której oddycha się swobodnie. [...] Naturalne światło, choć jest go dużo, nie rozprasza, gdyż jest ukryte. Nikt ze stojących w kierunku ołtarza nie widzi okna. Daje to efekt wyłączenia od otoczenia, skupienia. [...] Zamiarem projektodawców było uzyskanie wnętrza o franciszkańskiej prostocie i czystości – i to się udało”<sup>22</sup> [il. 8].

Do zaprojektowania wystroju kościoła zaprosił Jerzego Nowosielskiego architekt kościoła Przemysław Gawor, pamiętający artystę jeszcze z okupacyjnej *Kunstgewerbeschule*. Pomysł wsparł parafianin, red. Stanisław Grygiel, związany z miesięcznikiem „Znak”. Mając zupełnie wolną rękę, malarz zaproponował w pełni autorski program ikonograficzny świątyni, nawiązujący jednak do kanonu kościołów reformacyjnych. Malarską dekorację wnętrza miały stanowić stacje drogi krzyżowej oraz wielkie paneau ołtarzowe

<sup>21</sup> Zob. J.S. Wroński, *Kościół pw. Niepokalanego Poczęcia NMP, oo. Franciszkanów-Reformatów, Azory, ul. Chełmońskiego 41*, w: idem, *Kościół Krakowa zbudowane w latach 1945–1989*, Kraków 2010, s. 134–139, il. 45–50.

<sup>22</sup> J. Skąpski, *Klasztor na Azorach*, „Tygodnik Powszechny”, 1976, nr 3, s. 6; J. Popiel SJ, *Eine Kirche in Kraków – Azory*, „Das Münster”, 1979, z. 3, s. 198–199.

and iconographic dimension, as discussed by Tadeusz Wyszymirski, who was clearly in awe of Nowosielski's innovative approach: “The rich intellectual content of his art can be appreciated on the example of the mosaic devoted to St Francis, found in the parish church of Izabelin. The moment in which St Francis receives his stigmata is inscribed into the well-known Eastern Orthodox template of *Deisis*, showing Christ on the throne, flanked by the Mother of God and St John the Baptist. *Deisis* epitomizes the idea of mediation. The artist placed St Francis in the center, which suggests that his stigmata are taken to represent the acme of *theosis* (deification) that happened within him, that is, his maximum possible closeness to God. The fiery seraph over his head represents the mysterious *alter ego* of God Himself, the holy Angel of Yahweh, mentioned in an epiletic prayer from the Roman canon. It is the Holy Spirit that actualizes and reminds us of the saving acts of Christ”.<sup>19</sup>

Despite Nowosielski's efforts and the goodwill of the church custodians, the mosaic gradually decayed due to its faulty construction and was removed during the expansion of the church in 1991.

\*

The most interesting and elaborate “Franciscan” project of Jerzy Nowosielski was, undoubtedly, the interior of the Reformed Franciscan Church of the Immaculate Conception of the Holy Virgin Mary in the neighborhood of Azory in Cracow. The beginnings of the church and the monastery date back to the 1930s.<sup>20</sup> At that time, the new neighborhood on the outskirts of Cracow was endowed with a parish, and the church, built to the designs of Tadeusz Maćkowski, was also intended to serve as the headquarters of the General Commissariat of the Holy Land in Poland.

The construction of the church, in the typical modernist style of the 1930s, with a Golgotha motif on the facade, started in 1939, and did not go beyond one story: the lower chapel and the first floor of the monastery. Monks and parishioners had to content themselves with these rooms up until the early 1970s when, thanks to the rapid development of the neighborhood, the Franciscan order finally received the go-ahead to build a church based on a new design.

<sup>19</sup> T. Wyszymirski, *Mysł teologiczna Jerzego Nowosielskiego*, “Życie Katolickie”, 1984, vol. 10, p. 83.

<sup>20</sup> K. Brzezina, *Pierwotne założenie kościoła Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny na Azorach w Krakowie (lata 30. i 40. XX wieku)*, in: *Trwałość? Użyteczność? Piękno? Architektura dwudziestego wieku w Polsce*, ed. A. Zabłocka-Kos, Wrocław 2011, pp. 63–68.

8. Kościół oo. Franciszkanów-Reformatów pw. Niepokalanego Poczęcia NMP w Krakowie – widok ogólny, fot. M. Curzydło

8. Reformed Franciscan Church of the Immaculate Conception of the Holy Virgin Mary in Kraków – general view, photo by M. Curzydło



Consecrated in its raw state on 15 December 1975, the temple was designed by architects Przemysław Gawor and Małgorzata Subiaco and constructors Jan Grabacki and Jan Gugulski.<sup>21</sup> The unimposing, sturdy block of the church was placed on a small plot of land, as if squeezed in between apartment buildings; in accordance with urban development plans, the temple could not rise higher than the surrounding four-story buildings. The church is made up of two juxtaposed cubes with walls of varying height, covered with pent roofs of different pitches. A monumental cross placed to the side, in the interstice between the two cubes, functions as a sort of turret and a keystone welding the church into a single form. The interior is uniform, spacious, and full of light, which enters though the upper skylight placed where the two roof ridges come together, as well as by side skylights. Its white smooth walls are insulated with wooden panels; the altar is a simple mensa on a three-step podium. “Shapes rise and fall rhythmically, like waves,” Jerzy Skąpski writes. “Surfaces slant in a balanced way, there is a sense of harmony in the interior. The church has ‘human’ proportions, man feels neither too small, nor too big for it. It is a space in which one can breathe freely. [...] There is plenty of natural light but it’s not a source of distraction because it remains hidden. Those facing the altar cannot see the window. This allows worshippers to disengage from the surroundings and achieve concentration. [...] Designers intended to create an

<sup>21</sup> Cf. J.S. Wroński, *Kościół pw. Niepokalanego Poczęcia NMP, oo. Franciszkanów-Reformatów, Azory, ul. Chełmońskiego 41*, in: idem, *Kościół Krakowa zbudowane w latach 1945–1989*, Kraków 2010, pp. 134–139, figs. 45–50.

na ścianie wschodniej kościoła. Pierwsze projekty pochodzą z 1976 roku, ołtarz był malowany w roku 1977, zaś droga krzyżowa w pierwszej połowie 1978 roku. Zawieszono ją w Wielki Piątek, 24 marca 1978, a konsekracji kościoła dokonał 8 grudnia 1979 roku kardynał Franciszek Macharski.

Nabożeństwo drogi krzyżowej wywodzi się z jerozolimskiej liturgii Wielkiego Tygodnia z IV wieku, polegającej na wędrowaniu śladami Męki Chrystusa<sup>23</sup>. Porządek stacji drogi krzyżowej i ich liczbę (XIV) ustalono ostatecznie pod koniec XVIII wieku. W popularyzacji tego nabożeństwa najbardziej zasłużyli się właśnie franciszkanie, którzy w 1320 roku przejęli pieczę nad Bazyliką Grobu Pańskiego w Jerozolimie.

Nowosielski projektował już wcześniej drogi krzyżowe na zamówienie katolickich parafii – do Izabelina, Zbylitowskiej Góry, kościoła akademickiego KUL w Lublinie<sup>24</sup> i Wesołej<sup>25</sup> – mimo to każdy kolejny projekt stanowił dla niego ogromne wyzwanie. Ikonografia Męki Pańskiej, rozłożonej na okrutne etapy, jest zasadniczo obca duchowi prawosławia, które kładzie nacisk na teologię zmartwychwstania, unikając wizji ponizonego ciała Zbawiciela. Artysta

<sup>23</sup> Ks. W. Smereka, *Drogi Krzyżowe. Rys historyczny i teksty*, Kraków 1980; ks. J. Kopeć CP, *Droga Krzyżowa. Dzieje nabożeństwa i antologia współczesnych tekstów*, Poznań 1985.

<sup>24</sup> Zob. K. Czerni, „Projekt, zupełnie zresztą bezkompromisowy” – niezrealizowana polichromia Jerzego Nowosielskiego dla kościoła akademickiego KUL w Lublinie (1962), w: *Niezrealizowana polichromia Jerzego Nowosielskiego dla kościoła akademickiego KUL. Wystawa prac z Galerii Starmach. KUL. 22 lutego – 9 marca 2015 r.*, katalog wystawy, Lublin 2015, s. 3–15.

<sup>25</sup> Zob. Jerzy Nowosielski, *Via Crucis*, Galeria Słowiańska, Kraków 2000; R. Rogozińska, *Jerzy Nowosielski. Sztuka na dzień piekła*, w: eadem, *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002, s. 246–255.

podzielał niechęć do popularnych w zachodniej sztuce obrazów cierpienia i śmierci Chrystusa, nazywając tradycję obrazową drogi krzyżowej „okrutnym, sadystycznym komiksem”, „cyklem rzeźbionych lub malowanych okrucieństw”, a nawet „dewiacją Kościoła zachodniego”. „W ogóle, jeśli by to ode mnie zależało – przyznawał bezceremonialnie – powyrzucałbym Drogę Krzyżową z kościołów”<sup>26</sup>. Sam jednak kilkakrotnie próbował zmierzyć się z tematem, wychodząc naprzeciw potrzebom katolickiego kultu, i widząc w tej kontrowersyjnej ikonografii intrygujące zadanie artystyczne. Tym bardziej należy docenić wysiłek i kreatywność artysty, który nie chcąc malować dosłownie brutalnej tortury krzyża, unikał narracyjnych szczegółów, znajdując teologiczne oparcie – co zauważył ks. Henryk Paprocki – w nawiązaniu do tekstów nabożeństw Triduum Paschalnego w Kościele prawosławnym (antyfony i kanony jutrzni, nieszpórów Wielkiego Piątku i Wielkiej Soboty)<sup>27</sup>. „Jestem przekonany, że najbardziej niebezpieczne jest właśnie malowanie takich scen – tłumaczył malarz. No, bo jak namalować scenę egzekucji, i to okrutnej egzekucji, by nie popaść jednocześnie w jakiś sadyzm, naturalizm albo w rodzaj patosu? Chciałem to rozegrać jak najbardziej dyskretnie. Żeby było smutne, czy nawet dosyć ponure, ale bez tego krzyku uczuciowego, który w przypadku takich spraw ja odczuwam jako coś nieprzyzwoitego”<sup>28</sup>.

Stacje Męki Pańskiej z Azorów nawiązują stylistycznie do drogi krzyżowej z Wesolej – podobna jest pewna surowość, a zarazem scenograficzność kompozycji, tworzonych notabene w czasie, gdy Nowosielski projektował także dekoracje teatralne, m.in. do *Antygony* Sofoklesa. Stąd jego „teatralne myślenie” przy budowaniu przestrzeni kolejnych kadrów: płytka scena, kulisy, umowna architektura, centralna ekspozycja głównych „aktorów” opowieści. W przeciwieństwie jednak do posępnej, pełnej mrocznych szarości i zgaszonych brązów, „więziennej” drogi krzyżowej z Wesolej malowane na sosnowych deskach krakowskie stacje uderzają wyrazistą, intensywną gamą barwną: jaskrawym cynobrem, bielą i czarnym brązem mocnych plam rozłożonych oszczędnie na złotawym, sosnowym tle. Odkryta faktura drewna, naturalny rysunek sęków i słoju pokrywanych przezrzystym werniksem przypominają złociste tło ikon i blask mozaik.

Dla kościoła w Azorach powstało 11 stacji na osobnych deskach sosnowych w czterech formatach: 55 × 154 cm, 105 × 84 cm, 84 × 105 cm, 54

<sup>26</sup> Podgórzec 2014, jak przyp. 1, s. 68–69.

<sup>27</sup> Zob. ks. H. Paprocki, *Droga zmarłych chustania. Esej o Drodze Krzyżowej w Wesolej*, w: *Jerzy Nowosielski...* 2000, jak przyp. 25, s. 4–7.

<sup>28</sup> J. Nowosielski, *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, Kraków 2012, s. 50.

interior of truly Franciscan purity and simplicity and fully accomplished their goal”<sup>22</sup> [fig. 8].

Jerzy Nowosielski was approached with the offer to design the interior by Przemysław Gawor, the architect of the church, who remembered the artist back from their times at the *Kunstgewerbeschule* under German occupation. The idea received the support of one of the parishioners, Stanisław Grygieńło, an editor associated with the “Znak” monthly. Given completely free rein, the painter came up with a fully original iconographic design, but also alluded to the Reformed Franciscan canon. The decoration was to be made up of the Stations of the Cross and a large altar panel on the eastern wall of the church. The first designs date back to 1976, the altarpiece was painted a year later, and the Stations of the Cross in the first half of 1978. The Stations of the Cross were officially mounted on Good Friday, 24 March 1978, and the official consecration of the church by Cardinal Franciszek Macharski followed on 8 December 1979.

The liturgy of the Way of the Cross is derived from the Jerusalem liturgy of the Holy Week dating back to the 4<sup>th</sup> century; it involves following in the steps of Christ’s Passion.<sup>23</sup> The ordering of the stations and their number (14) was finally decided around the end of the 18<sup>th</sup> century. The Franciscans, who took over custody of the Church of the Holy Sepulcher in Jerusalem in 1320, were particularly instrumental in disseminating the ritual.

Nowosielski had previously designed Stations of the Cross for other Catholic parishes, such as those in Izabelin, Zbylitowska Góra, the university church of the Catholic University of Lublin,<sup>24</sup> and in Wesola,<sup>25</sup> but found each new project immensely challenging. The iconography of Our Lord’s Passion, divided into cruel stages, is essentially foreign to the Eastern Orthodox spirit, which puts a greater emphasis on the theology of the resurrection and avoids showing the humiliated body of the Savior. Nowosielski also shared in the aversion to the images of Christ’s death and suffering that were so popular

<sup>22</sup> J. Skąpski, *Klasztor na Azorach*, “Tygodnik Powszechny”, 1976, vol. 3, p. 6; J. Popiel SJ, *Eine Kirche in Kraków – Azory*, “Das Münster”, 1979, vol. 3, pp. 198–199.

<sup>23</sup> W. Smereka, *Drogi Krzyżowe. Rys historyczny i teksty*, Kraków 1980; J. Kopeć CP, *Stations of the Cross. Dzieje nabożeństwa i antologia współczesnych tekstów*, Poznań 1985.

<sup>24</sup> Cf. K. Czerni, „Projekt, zupełnie zresztą bezkompromisowy” – niezrealizowana polichromia Jerzego Nowosielskiego dla kościoła akademickiego KUL w Lublinie (1962), in: *Niezrealizowana polichromia Jerzego Nowosielskiego dla kościoła akademickiego KUL. Wystawa prac z Galerii Starmach. KUL. 22 lutego – 9 marca 2015 r.*, exhibition catalogue, Lublin 2015, pp. 3–15.

<sup>25</sup> Cf. *Jerzy Nowosielski. Via Crucis*, Galeria Słowiańska, Kraków 2000; R. Rogozińska, *Jerzy Nowosielski. Sztuka na dnie piekła*, in: eadem, *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002, pp. 246–255.

in Western art, referring to the traditional imagery of the Way of the Cross as a “cruel, sadistic cartoon strip”, “a series of sculpted and painted atrocities”, and even “the deviation of the Western Church”. “If it were up to me,” he confessed unceremoniously, “I would throw Stations of the Cross out of the church altogether”.<sup>26</sup> However, in response to the needs of Catholic liturgy, he approached the theme on more than one occasion and saw its controversial iconography as an intriguing source of artistic challenge. This adds one more reason to appreciate his effort and creativity: he did not want to paint the brutal torment of the cross in a literal manner, and therefore avoided narrative detail, grounding his theology, as remarked by Henryk Paprocki, in the Eastern Orthodox liturgy of the Paschal Triduum (antiphons, canons of the matins, vespers of the Good Friday and Good Saturday).<sup>27</sup> “I think that those scenes are the most dangerous to paint. After all, how should one paint an execution, a ruthless one at that, so as not to slide into sadism, naturalism, or a kind of pathos? I wanted to deal with the theme as subtly as possible. It had to be sad, and even quite grim, but without the emotional clamor that seems to me thoroughly indecent in this context”.<sup>28</sup>

Stylistically, the Stations of the Cross in Azory allude to those in Wesoła. Echoes can be discerned in the austerity of their composition and their attention to scenery; incidentally, they were created at a time when Nowosielski also worked on theater sets, e.g. for the staging of Sophocles’ *Antigone*. This might be the source of his “theatrical thinking” in the building of individual scenes: the shallow stage, backstage, schematic architecture, centrality of the lead “actors” of the story. However, in contrast to the somber “prison-like” Stations of the Cross in Wesoła, full of murky grays and subdued browns, the pine-wood panels of the stations in Cracow radiate with a vivid and intense palette of colors: flashy vermillion, white, blackish brown, distributed sparsely in robust blots against the golden pinewood background. The open texture of the wood, the natural outlines of the knots and grains covered with transparent varnish, resemble the golden background of icons and the resplendence of mosaics.

The church in Azory received 11 stations on separate pinewood panels in four formats:

55 × 154 cm, 105 × 84 cm, 84 × 105 cm, and 54 × 83 cm. The southern wall features the following: I. *Jesus is condemned to death*, II. *Jesus carries his*

× 83 cm. Na ścianie południowej zawieszono stacje: I. *Pan Jezus skazany na śmierć*, II. *Pan Jezus bierze krzyż na swe ramiona*, III. *Pierwszy upadek Pana Jezusa*, IV. *Pan Jezus spotyka swą Matkę*, V. *Szymon Cyrenejczyk pomaga nieść krzyż Jezusowi*; na ścianie północnej stacje: VI. *Święta Weronika ociera twarz Pana Jezusa* (mandylion), VII. *Pan Jezus upada pod krzyżem po raz drugi*, VIII. *Pan Jezus pociesza płaczącą niewiastę*, IX. *Trzeci upadek Pana Jezusa*, X. *Pan Jezus z szat obnażony*, XI. *Pan Jezus przybity do krzyża [il. 9–19]*. Trzy ostatnie stacje (XII. *Ukrzyżowanie*, XIII. *Zdjęcie z krzyża*, XIV. *Złożenie do grobu*) zostały wpisane w ołtarzowe retabulum. Starając się uniknąć rozbudowanej warstwy narracyjnej, okrutnych szczegółów i dramatycznej dosłowności, w kolejnych stacjach Nowosielski stworzył jakby wizualne „emblematy”, ideogramy symbolizujące kolejne tajemnice Męki Pańskiej. Jest to *Via dolorosa* poza murami miasta; podobnie jak w Wesołej artysta zastosował tu rozwiązania zaczerpnięte z malarstwa hellenistycznego: zaznaczona symbolicznie architektura tworzy mur okalający Jerozolimę – filary, wieże obronne, wąskie szczeliny okien. W surowej, pustej przestrzeni umieszczone są samotne sylwetki Chrystusa – wyróżnionego czerwoną szatą i czerwonym nimbem – oraz obu łotrów. Każdy ze skazańców niesie tylko poprzeczną belkę – *patibulum* – przywiązaną do ramion rzemieniami. Spłeceni wspólnym losem, dzielą doświadczenie cierpienia i upokorzenia. Lapidarność i oszczędność użytych form nie wyklucza poczucia grozy i dramatyzmu przedstawień. Zostały one osiągnięte zupełnie innymi środkami. Zawieszenie postaci skazańców w przestrzennej pustce buduje wrażenie ich osaczenia i przejmującej samotności. Spotykane w drodze grupy świadków: sędziowie Sanhedrynu, kobiety jerozolimskie – na wzór chórów antycznych – potęgują atmosferę nieuchronności wydarzeń.

Obecność trzech skazańców w całej drodze krzyżowej występuje niezwykle rzadko w tego typu przedstawieniach. Nowosielski wykorzystał ten pomysł ikonograficzny zarówno w Wesołej, jak i na Azorach, odwołując się zapewne do niezwykle żywego w prawosławiu kultu św. Dobrego Łotra – pierwszego zbawionego przez Chrystusa. Postać ta bywa nierzadko patronem cerkwi, umieszczana jest także tradycyjnie na „wrotach diakońskich” ikonostasu – obok św. Szczepana, pierwszego męczennika. Nowosielski miał do św. Łotra wielkie nabożeństwo, o czym tak mówił w filmie Agaty Ławniczak *Znak w górach*, komentując swoją ikonę: „To jest właśnie dobry łotr. Ten, który umierał na krzyżu po prawej stronie Chrystusa, i który przez samego Chrystusa był wprowadzony do raju. Ja wolę jego od wszystkich innych postaci, które tradycja proponuje na to miejsce. Bo w naszej sytuacji egzystencjalnej, przeżywania dramatu wiary,

<sup>26</sup> Podgórzec 2014 (fn. 1), p. 68–69.

<sup>27</sup> Cf. H. Paprocki, *Droga zmartwychwstania. Esej o Drodze Krzyżowej w Wesołej*, in: *Jerzy Nowosielski... 2000* (fn. 25), pp. 4–7.

<sup>28</sup> J. Nowosielski, *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, Kraków 2012, p. 50.



9. Jerzy Nowosielski, *Droga krzyżowa – I stacja: Pan Jezus skazany na śmierć*, 1978, kościół oo. Franciszkanów-Reformatów pw. Niepokalanego Poczęcia NMP w Krakowie, akryl na desce, 56 × 154 cm, fot. M. Curzydło

9. Jerzy Nowosielski, *Stations of the Cross – 1<sup>st</sup> station: Jesus is condemned to death*, 1978, Reformed Franciscan Church of the Immaculate Conception of the Holy Virgin Mary in Kraków, acrylic on panel, 56 × 154 cm, photo by M. Curzydło

wydaje mi się właściwie najważniejszą postacią. Bo ja sam jestem taki sam. Jest nawet taki *eksapostilarion* jutrzni Wielkiego Piątku, przy czytaniu dwunastu ewangelii paschalnych w Wielkim Tygodniu: „*Błogorozumnego rozbojnika w ojedynom czasie raje Gospody spodobiu jesi, i mienie trebum chrestium, razumi i spasi. I spasi mienia...*” Dobrego łotra w jednej chwili raju uczyniłeś godnym, Panie, i mnie oświeć drzewem krzyża, i zbaw mnie<sup>29</sup>.

Bolesna aktualność Pasji, malowanej w 2. połowie burzliwego XX wieku, ma także źródło w osobistych przeżyciach malarza, typowych dla jego pokolenia. Nowosielski był świadkiem wielu dramatycznych wydarzeń, obserwował z bliska likwidację lwowskiego getta, na krótko trafił nawet – zgarnięty przez niemiecki patrol – do przejściowego obozu w Prądniku<sup>30</sup>. Ten tragiczny kontekst dostrzegł w *Drodze krzyżowej* Nowosielskiego Stanisław Rodziński, przyznając: „czuję się świadkiem misterium Męki i Paschy, ale też rozpoznaję wspomniany tu już dramat egzekucji. Patrzymy więc na interpretację odwiecznego motywu w malarstwie religijnym, ale czujemy, że teksty ewangeliczne przeczytał, a obrazy malował człowiek, który przed laty na ulicach swojego miasta mógł być świadkiem łapanek lub masowego rozstrzelania<sup>31</sup>”.

Projektując tak obce prawosławnej tradycji drogi krzyżowe, Nowosielski zastrzegł, że w tym przypadku nie maluje ikon: „To nie jest ikona. Jest to jakiś odprysk ikony, to znaczy posłużyłem się doświadczeniem ikony w stworzeniu pewnej wizji sceny egze-

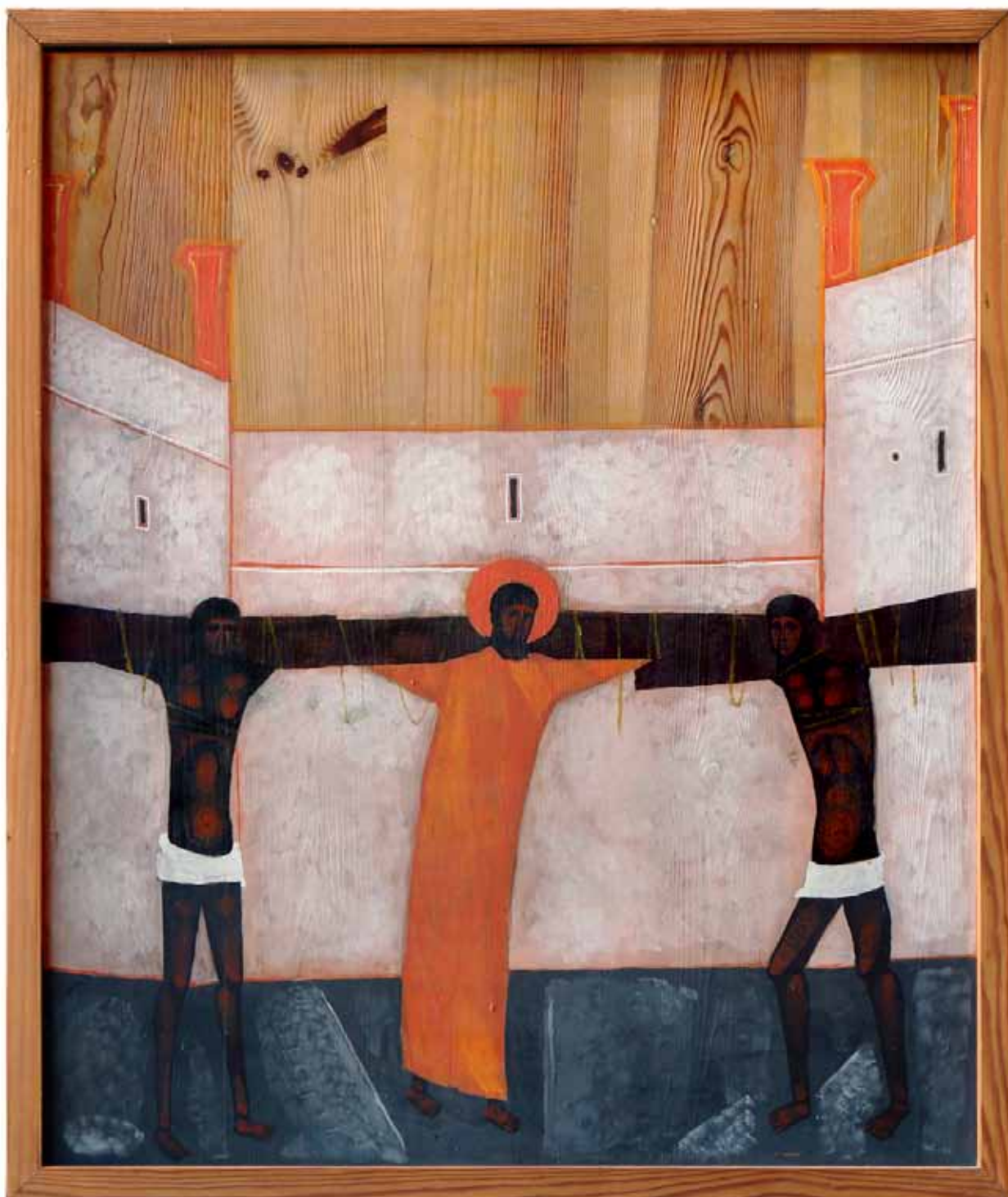
*cross*, III. *Jesus falls the first time*, IV. *Jesus meets his mother*, V. *Simon of Cyrene helps Jesus carry his cross*; and the northern wall: VI. *Veronica wipes the face of Jesus* (the Mandylion), VII. *Jesus falls the second time*, VIII. *Jesus meets the women of Jerusalem*, IX. *Jesus falls the third time*, X. *Jesus is stripped of his garments*, XI. *Jesus is nailed to the cross* [figs. 9–19]. The last three stations (XII. *Jesus dies on the cross*, XIII. *Jesus is taken down from the cross*, XIV. *Jesus is laid in the tomb*) were inscribed into the retablo of the altar. In order to avoid an elaborate narrative structure, cruel details, and dramatic literality, Nowosielski opted for mere visual “emblems”, ideograms that symbolize the mysteries of Christ’s Passion. His *Via dolorosa* takes place outside the city walls. As in Wesola, the artist fell back on solutions known from Hellenistic painting: the architecture is only symbolic, its outline formed by the ramparts surrounding Jerusalem: pillars, defense towers, the narrow slits of windows. In this austere, empty space three solitary figures can be discerned: Christ, distinguished by a red robe and nimbus, and the two thieves. Each of the three is carrying a transverse beam, *patibulum*, tied to his shoulders with leather straps. United by a common fate, they all experience pain and humiliation. All these spare and concise forms are nevertheless permeated with terror and dramatic tension. Tension is created by special means: the three figures are suspended in a spatial void, which creates an impression of besiegement and excruciating loneliness. The witnesses they pass on their way: the judges of the Sanhedrin, Jerusalemite women, like a chorus of ancient theater, only serve to heighten the inevitable sense of what is about to happen.

The three convicts are very seldom shown all together throughout the Stations of the Cross.

<sup>29</sup> Nowosielski 2015, jak przyp. 9, s. 291–292.

<sup>30</sup> Zob. Czerni 2011, jak przyp. 9, s. 86–90, 171–172.

<sup>31</sup> S. Rodziński, *Szaleństwo malarza*, „Sztuka Sakralna”, 2003, nr 4, s. 22–25.



10. Jerzy Nowosielski, *Droga krzyżowa – II stacja: Pan Jezus bierze krzyż na swe ramiona*, 1978, kościół oo. Franciszkanów-Reformatów pw. Niepokalanego Poczęcia NMP w Krakowie, akryl na desce, 104 × 84 cm, fot. M. Curzydło

10. Jerzy Nowosielski, *Stations of the Cross – 2<sup>nd</sup> station: Jesus carries his cross*, 1978, Reformed Franciscan Church of the Immaculate Conception of the Holy Virgin Mary in Kraków, acrylic on panel, 104 × 84 cm, photo by M. Curzydło

Nowosielski used this iconographic concept both in *Wesoła*, and in *Azory*; he was probably inspired by the veneration of the Good Thief, the first man saved by Christ, still quite alive in Eastern Orthodox Christianity. The Good Thief is often the patron saint of churches and frequently features, alongside

kucji trzech skazańców. [...] nie ukazują ciała w formie chwalebnej. To jest jeszcze ciało ludzkie w stanie poniżenia, a to jeszcze nie jest ikona. To jest jakiś – trudno mi nazwać – wstęp do ikony czy podprowadzenie do ikony<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> Podgórzec 2014, jak przyp. 1, s. 75.





11. Jerzy Nowosielski, *Droga krzyżowa – III stacja: Pierwszy upadek Pana Jezusa*, 1978, kościół oo. Franciszkanów-Reformatów pw. Niepokalanego Poczęcia NMP w Krakowie, akryl na desce, 84 × 105 cm, fot. M. Curzydło

11. Jerzy Nowosielski, *Stations of the Cross – 3<sup>rd</sup> station: Jesus falls the first time*, 1978, Reformed Franciscan Church of the Immaculate Conception of the Holy Virgin Mary in Kraków, acrylic on panel, 84 × 105 cm, photo by M. Curzydło

Powieszone na drewnianej boazerii stacje, wraz z ołtarzem, zajmują trzy ściany wnętrza kościoła – niejako otaczając wiernych, „zagarniając” całą przestrzeń i tworząc jednolitą harmonijną całość [il. 20]. Zróznicowane wymiary obrazów, ułożonych naprzemiennie, budują na ścianach świątyni kolorystyczny i geometryczny rytm, wzmocniony dodatkowo wewnętrzną konstrukcją scen. W kompozycji poszczególnych kadrów uderza typowe dla obrazów artysty, w tym abstrakcji, przeciwstawianie dużych i jednolitych kolorystycznie płaszczyzn drobnym formom na obrzeżach kadru. Całość jest bardzo dekoracyjna, jednak swoisty ascetyzm i statyka kompozycji nadaje tym niewielkim scenom charakter monumentalny.

Pisząc o tej realizacji, prof. Maria Rzepińska podkreśliła „ascetyczną urodę tego malarstwa”, a także dyscyplinę formalną – zarówno kolorystyczną, jak i kompozycyjną:

St Stephen, the first martyr, on the deacon’s doors of the iconostasis. Nowosielski had great piety for the Good Thief, which he confessed in *Znak w górach*, a film by Agata Ławniczak. Describing his icon, he commented: “This is the Good Thief. The one who died on the cross to the right of Christ and who was led to paradise by Christ himself. I prefer him to all the other characters that tradition suggests in his place. Because in our existential situation, when we are going through the drama of faith, he seems to me the most important. I am like him, too. There is an *exapostilarion* for the matins of Good Friday, which accompanies the reading of the twelve paschal gospels in the Holy Week: *Błogorozumnego razbojnika w ojedinom czasie raje Gospody spodobiu jesi, i mienie trebum chrestium, razumi i spasi. I spasi mienia...* [“The wise thief at that same hour, O Lord,

Thou didst deem worthy of Paradise. Enlighten me as well by Thy Cross, and save me”].<sup>29</sup>

The painful timeliness of this Passion painted in the second half of the turbulent 20<sup>th</sup> century is also rooted in Nowosielski's own personal experience, typical for his entire generation. Nowosielski had witnessed many dramatic events; he had seen the liquidation of the Lviv ghetto from up close, been rounded up by a German patrol, and even spent a short time in a transition camp in Prądnik.<sup>30</sup> The tragic context of the *Stations of the Cross* did not escape the attention of Stanisław Rodziński, who wrote: “I feel I am a witness to the mystery of the Passion and Passover, but I can also see the theme of execution already mentioned before. What we have here is an interpretation of a classical motif of religious painting, but we easily sense that the gospel scenes are filtered through and painted by a man, who years earlier witnessed round-ups and mass shootings in the streets of his town”.<sup>31</sup>

Designing these Stations of the Cross, so foreign to Eastern Orthodox tradition, Nowosielski emphasized that they are not icons: “This is not an icon. It is a flake of the icon. I mean, I used my experience of the icon to create a certain vision of the execution of the three convicts. [...] I do not show the body in all its glory. I show the human body in its humiliation; this is not yet an icon. This is, for lack of a better word, an introduction to an icon or a lead-up to an icon”.<sup>32</sup>

Mounted on wooden panels, the stations, together with the altar, cover three walls of the interior, as if surrounding the congregation, claiming the whole space to themselves and creating a single harmonious whole [fig. 20]. The diverse dimensions of the paintings, placed alternately, create a rhythm of color and geometry on the walls, further reinforced by the internal composition of the scenes. The composition of individual scenes is typical of the artist's work, even his most abstract, standing out with its juxtaposition of large surfaces of uniform color against small forms around the edges of the scene. The whole is very decorative but the static nature of the composition and a certain asceticism endow these little scenes with truly monumental character.

Writing about the project, Professor Rzeplińska emphasized “the ascetic beauty of this painting style”, and its formal rigor, both in terms of color and composition:



12. Jerzy Nowosielski, *Droga krzyżowa – IV stacja: Pan Jezus spotyka swą matkę*, 1978, kościół oo. Franciszkanów-Reformatorów pw. Niepokalanego Poczęcia NMP w Krakowie, akryl na desce, 105 × 84 cm, fot. M. Curzydło

12. Jerzy Nowosielski, *Stations of the Cross – 4<sup>th</sup> station: Jesus meets his mother*, 1978, Reformed Franciscan Church of the Immaculate Conception of the Holy Virgin Mary in Kraków, acrylic on panel, 105 × 84 cm, photo by M. Curzydło

*Lapidarność tych symbolicznie umownych wizerunków, skąpo rozrzuconych na dużej płaszczyźnie, jest niekiedy bardzo daleko posunięta, ale ich czytelność w pełni konkretna i dostępna. Każdy z nich zamknięty jest ściśle formą, zawsze zwięzła, ale nigdy się nie powtarzającą. Choć można wysledzić trzy schematy podstawowe: krzyż, koło, prostokąt, to zjawiają się one za każdym razem w innej skali i innym obrysie. Ten sam rygor zachowany jest w doborze barw [...]. Dobór ich jest w pewnej tylko mierze wyznaczony konwencją symboliczną, a sposób rozmieszczenia bardzo przemyślnie uwzględnia akcenty wzajemnych odległości. Zwłaszcza ów powtarzający się w jednakowym brzmieniu cynober nadaje wspólny rytm całemu retabulum i sprawia, że czytając każdy wizerunek z osobna – gdyż są one rozrzucone dość luźno – odbieramy równocześnie wrażenie spójnej całości. Stanowiące tło deski drewna, polski, słowiański, z dawien dawna używany materiał, w kontekście z kolorami Nowosielskiego nabiera blasku, przywodzącego na myśl reminiscencję złotych mozaik*<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> Nowosielski 2015 (fn. 9), pp. 291–292.

<sup>30</sup> Cf. Czerni 2011 (fn. 9), pp. 86–90, 171–172.

<sup>31</sup> S. Rodziński, *Szalenstwo malarza*, “Sztuka Sakralna”, 2003, vol. 4, pp. 22–25.

<sup>32</sup> Podgórzec 2014 (fn. 1), p. 75.

<sup>33</sup> M. Rzeplińska, *Kościół na Azorach*, „Konteksty”, 1996, nr 3/4, s. 11.



13. Jerzy Nowosielski, *Droga krzyżowa – V stacja: Szymon Cyrenejczyk pomaga nieść krzyż Jezusowi*, 1978, kościół oo. Franciszkanów-Reformatów pw. Niepokalanego Poczęcia NMP w Krakowie, akryl na desce, 54 × 154 cm, fot. M. Curzydło

13. Jerzy Nowosielski, *Stations of the Cross – 5<sup>th</sup> station: Simon of Cyrene helps Jesus carry the cross*, 1978, Reformed Franciscan Church of the Immaculate Conception of the Holy Virgin Mary in Kraków, acrylic on panel, 54 × 154 cm, photo by M. Curzydło

*These symbolically schematic images, sparsely scattered throughout a large surface, are often terse but always remain fully legible and accessible. Each image is enclosed in a concise form that never repeats itself. Even though it is possible to trace three basic schemas: the cross, the circle, and the rectangle, they appear in a different scale and outline each time. The artist is equally rigorous in his choice of colors. [...] The choice is only in part dictated by symbolic convention and their distribution ingeniously plays with the distances between them. The vermillion, which repeatedly appears in the same shade, endows the whole retable with a common rhythm and gives off an impression of coherence, even though we read each image separately, since they are quite sparsely distributed. The background is made of wood, the traditional, Polish, Slavic material used from times immemorial; enlivened by Nowosielski's color palette it takes on a glow reminiscent of golden mosaics.<sup>33</sup>*

\*



14. Jerzy Nowosielski, *Droga krzyżowa – VI stacja: Święta Weronika ociera twarz Pana Jezusa*, kościół oo. Franciszkanów-Reformatów pw. Niepokalanego Poczęcia NMP w Krakowie, akryl na desce, 54 × 83 cm, 1978, fot. M. Curzydło

14. Jerzy Nowosielski, *Stations of the Cross – 6<sup>th</sup> station: Veronica wipes the face of Jesus*, Reformed Franciscan Church of the Immaculate Conception of the Holy Virgin Mary in Kraków, acrylic on panel, 54 × 83 cm, 1978, photo by M. Curzydło

The last three stations of the cross were inscribed into a large, oblong altarpiece on the eastern wall of the church [fig. 21]. The pinewood panel with a surface of c. 520 m<sup>2</sup> features several scenes that are also important for the symbolism of the Eucharist and the Reformed Franciscan tradition. The patronage of St Francis and fact that the church was consecrated in the name of the Immaculate Conception of the Holy Virgin Mary could have suggested a different theme for the main altar; the central position of the *Crucifixion*, intended as the 13<sup>th</sup> station but also the center of the sanctuary, was meant as a conscious bow to the canon

<sup>33</sup> M. Rzepińska, *Kościół na Azorach*, "Konteksty", 1996, vol 3/4, p. 11.



15. Jerzy Nowosielski, *Droga krzyżowa – VII stacja: Pan Jezus upada pod krzyżem po raz drugi*, 1978, kościół oo. Franciszkanów-Reformatów pw. Niepokalanego Poczęcia NMP w Krakowie, akryl na desce, 54 × 154 cm, fot. M. Curzydło

15. Jerzy Nowosielski, *Stations of the Cross – 7<sup>th</sup> station: Jesus falls the second time*, 1978, Reformed Franciscan Church of the Immaculate Conception of the Holy Virgin Mary in Kraków, acrylic on panel, 54 × 154 cm, photo by M. Curzydło

of Reformed Franciscan churches, which dictated that the central altar should always feature the Crucified Christ, and marked a clear return to Christocentric spirituality. “All Reformed Franciscan churches,” writes Bogdan Brzuszek O.F.M, “had an altar with an image of St Francis, but it was never the main altar, not even in churches consecrated in his name. In Poland, central altars in Reformed Franciscan temples featured a sculpted Christ hanging on the cross. [...] The monastic reform, after all, called for a return to St Francis, and the cross of Christ had played a vital role in his life”.<sup>34</sup>

In traditional Reformed Franciscan churches, the two side altars which form the wings of a grand triptych, traditionally showed St Francis receiving his stigmata and an image of Holy Mary: “However, in every church, one of the 4 or 6 altars, usually placed near the rood screen or at the boundary of the chancel, was dedicated to St Francis. Thus, the altar constituted a wing of the grand altar that showed the Crucifixion. Initially by convention, and later by law, it featured an image of the saint receiving his stigmata. [...] The other wing of the grand altar showed the Mother of God. [...] Thus, the interior of every Reformed Franciscan church was an extremely coherent logical whole and expressed the Christocentric spirituality of Polish Reformed Franciscans”.<sup>35</sup> In traditional Reformed Franciscan churches, the left altar [on the Gospel side] showed the Mother of God, and the right altar [on the Epistle side] – St Francis. “However, the first wing of the grand altar, the side altar on the Gospel side, was dedicated to the Mother



16. Jerzy Nowosielski, *Droga krzyżowa – VIII stacja: Pan Jezus pociesza płaczące niewiasty*, 1978, kościół oo. Franciszkanów-Reformatów pw. Niepokalanego Poczęcia NMP w Krakowie, akryl na desce, 105 × 84 cm, fot. M. Curzydło

16. Jerzy Nowosielski, *Stations of the Cross – 8<sup>th</sup> station: Jesus meets the women of Jerusalem*, 1978, Reformed Franciscan Church of the Immaculate Conception of the Holy Virgin Mary in Kraków, acrylic on panel, 105 × 84 cm, photo by M. Curzydło

<sup>34</sup> B. Brzuszek O.F.M, *Kult św. Franciszka z Asyżu w polskich prowincjach reformatów (1621–1900)*, “Studia Franciszkańskie” 1, 1984, p. 221.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 222.



17. Jerzy Nowosielski, *Droga krzyżowa – IX stacja: Trzeci upadek Pana Jezusa*, kościół oo. Franciszkanów-Reformatów pw. Niepokalanego Poczęcia NMP w Krakowie, 1978, akryl na desce, 54 × 154 cm, fot. M. Curzydło

17. Jerzy Nowosielski, *Stations of the Cross – 9<sup>th</sup> station: Jesus falls the third time*, Reformed Franciscan Church of the Immaculate Conception of the Holy Virgin Mary in Kraków, acrylic on panel, 54 × 154 cm, photo by M. Curzydło



18. Jerzy Nowosielski, *Droga krzyżowa – X stacja: Pan Jezus z szat obnażony*, 1978, kościół oo. Franciszkanów-Reformatów pw. Niepokalanego Poczęcia NMP w Krakowie, akryl na desce, 104 × 84 cm, fot. M. Curzydło

18. Jerzy Nowosielski, *Stations of the Cross – 10<sup>th</sup> station: Jesus is stripped of his garments*, 1978, Reformed Franciscan Church of the Immaculate Conception of the Holy Virgin Mary in Kraków, acrylic on panel, 104 × 84 cm, photo by M. Curzydło



19. Jerzy Nowosielski, *Droga krzyżowa – XI stacja: Pan Jezus przybity do krzyża*, 1978, kościół oo. Franciszkanów-Reformatów pw. Niepokalanego Poczęcia NMP w Krakowie, akryl na desce, 105 × 84 cm, fot. M. Curzydło

19. Jerzy Nowosielski, *Stations of the Cross – 11<sup>th</sup> station: Jesus is nailed to the cross*, 1978, Reformed Franciscan Church of the Immaculate Conception of the Holy Virgin Mary in Kraków, acrylic on panel, 105 × 84 cm, photo by M. Curzydło



20. Kościół oo. Franciszkanów-Reformatów pw. Niepokalanego Poczęcia NMP w Krakowie – widok ogólny wnętrza, fot. M. Curzydło

20. Reformed Franciscan Church of the Immaculate Conception of the Holy Virgin Mary in Kraków – general view of the interior, photo by M. Curzydło

of God. The altar on the Epistle side was devoted to St Francis receiving his stigmata from Christ. [...] Around the middle of the 18<sup>th</sup> century, Stations of the Cross were added, which visually and intellectually highlighted the mysteries of the cross presented in the main altar”.<sup>36</sup>

In the altarpiece of Azory, the scene of Crucifixion was depicted in accordance with the Eastern tradition: the body of Christ is nailed to the cross with four bolts and, on the two sides of the horizontal beam, the busts of Holy Mary and St John the Baptist are shown. The sun and the moon above them endow the Golgotha scene with a cosmic dimension [fig. 22]. In the 14<sup>th</sup> station of the cross, however, the artist introduced an original twist to the Reformed Franciscan tradition and reversed the classical ordering of the scene, showing St Francis on the left side of the altar and the Mother of God on the right. The scene in which *Jesus is taken down from the cross* was rendered as the bust of the Mother of God, in the pose of an orant, over the emblem of an empty

<sup>36</sup> B. Brzuszek O.F.M., *Kult Najświętszej Maryi Panny w Zakonie Braci Mniejszych Reformatów w XIX wieku*, in: *Niepokalana. Kult Matki Bożej na ziemiach polskich w XIX wieku*, eds. B. Pylak, C. Krakowiak, Lublin 1988, p. 319.

Trzy ostatnie stacje drogi krzyżowej wpisał malarz w narrację przedstawień na wielkim, podłużnym retabulum ołtarzowym, zawieszonym na wschodniej ścianie kościoła [il. 21]. Na sosnowym panneau o powierzchni ok. 520 m<sup>2</sup> Nowosielski ukazał kilka scen istotnych także dla symboliki eucharystycznej oraz tradycji gospodarzy kościoła. Wezwanie świątyni – Niepokalane Poczęcie Najświętszej Marii Panny – czy też patronat założyciela zgromadzenia, św. Franciszka, mogłyby sugerować inne przedstawienie w ołtarzu głównym, jednak umieszczenie w centralnym miejscu ołtarza *Ukrzyżowania* – jako kolejnej, XIII stacji drogi krzyżowej, ale także jako głównego miejsca sanktuarium – było świadomym nawiązaniem do idei kościołów reformackich, zgodnie z którą zawsze w ołtarzu głównym umieszczano Chrystusa ukrzyżowanego, akcentując tym samym powrót do duchowości chrystocentrycznej. „We wszystkich kościołach reformackich – pisze o. Bogdan Brzuszek OFM – znajdował się ołtarz z wizerunkiem św. Franciszka, ale nigdy nie był nim ołtarz główny, nawet w kościołach pod jego wezwaniem. Niemal we wszystkich kościołach polskich reformatów w głównym ołtarzu znajdowała się rzeźba Chrystusa rozpiętego na krzyżu. [...] Reforma zakonu polegała bowiem na powrocie



21. Jerzy Nowosielski, Paneau ołtarzowe, 1977, kościół oo. Franciszkanów-Reformatów pw. Niepokalanego Poczęcia NMP w Krakowie, akryl na desce, 400 × 1290 cm, fot. M. Curzydło

21. Jerzy Nowosielski, altar panel, 1977, Reformed Franciscan Church of the Immaculate Conception of the Holy Virgin Mary in Kraków, acrylic on panel, 400 × 1290 cm, photo by M. Curzydło

do św. Franciszka, w którego życiu krzyż Chrystusa odegrał wyjątkową rolę<sup>34</sup>.

W tradycyjnych kościołach reformackich dwa boczne ołtarze, tworzące jakby skrzydła wielkiego tryptyku, zawierały zwyczajowo przedstawienie stygmatyzacji św. Franciszka, oraz wizerunek Matki Bożej: „W każdym jednak kościele św. Ojcu [Franciszkowi] poświęcano jeden z 4 lub 6 ołtarzy bocznych, ustawionych zwykle na ścianie przy tęczy lub skosem na granicy prezbiterium. W ten sposób ołtarz ów tworzył skrzydło ołtarza wielkiego z Ukrzyżowanym. Początkowo zwyczajowo, potem już na mocy prawa eksponowano w nim obraz przedstawiający stygmatyzację św. Franciszka. [...] Drugie zaś skrzydło wielkiego ołtarza tworzył obraz Matki Bożej. [...] W ten sposób w wystroju kościołów reformackich, stanowiącym niezwykle zwartą logicznie całość, wyrażał się chrystocentryzm duchowości polskich reformatów<sup>35</sup>. Rozkład ołtarzy w tradycyjnym kościele reformackim był zwykle taki, że ołtarz po lewej [strona Ewangelii] przedstawiał Matkę Bożą, zaś po prawej [strona lekcji] – św. Franciszka. „Pierwsze jednak skrzydło wielkiego ołtarza, jakim był ołtarz boczny po stronie Ewangelii, było poświęcone Bożej Rodzicielce. Ołtarz po stronie lekcji dedykowany był św. Franciszkowi odbierającemu stygmaty od Chrystusa.

<sup>34</sup> B. Brzuszek OFM, *Kult św. Franciszka z Asyżu w polskich prowincjach reformatów (1621–1900)*, „Studia Franciszkańskie” 1, 1984, s. 221.

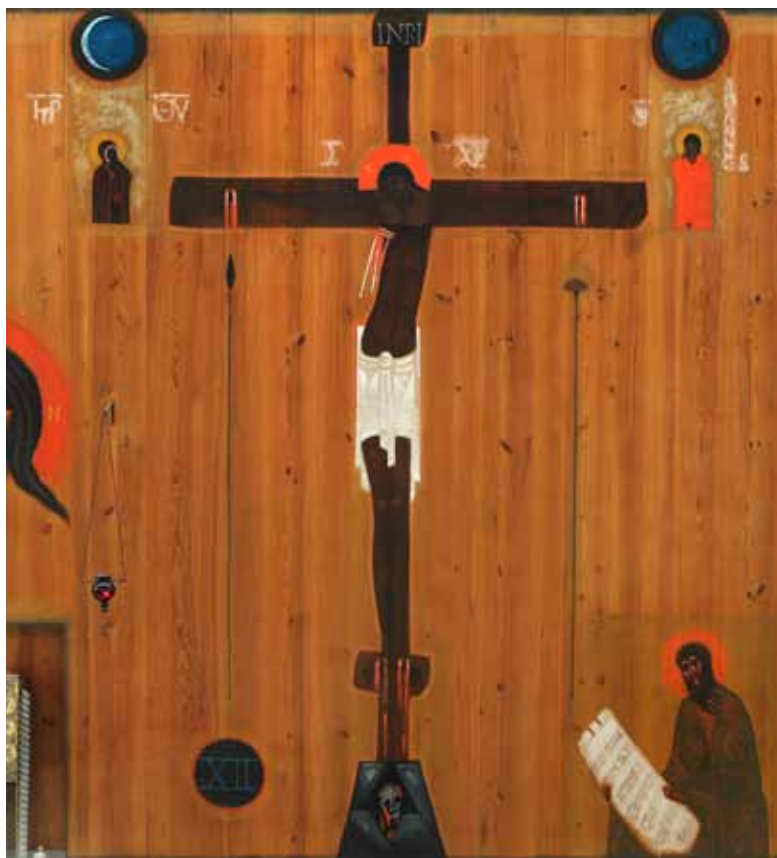
<sup>35</sup> Ibidem, s. 222.

cross with a shroud hanging on the beam and with ladders on both sides [fig. 23]. The reason for this reversal was presumably a purely practical one: the right side of the cross had to have enough space for two more stations of the cross, so the stigmatization of St Francis had to fit in on the left.

The last, 14<sup>th</sup>, station (*Jesus is laid in the tomb*) [fig. 24] is rendered as an *Epitaphios*, i.e. the *Plashchanitsa*, a cloth showing the dead body of Christ which is venerated as part of the Good Friday liturgy in the Eastern Orthodox tradition. Above the *Epitaphios*, Nowosielski placed a medallion with the classical Eastern motif of *Anastasis* (*The Harrowing of Hell*), as if supplementing the Passion with a 15<sup>th</sup> station: the Resurrection.

On the left, over the door of the tabernacle, Nowosielski placed yet another Mandylion, an image of Christ's face typical of Eastern Orthodox tradition, i.e. the *Acheiropoietos* (an image not made by human hands). The first Mandylion, through its affinity with the symbolism of the Veil of Veronica, functions as the 6<sup>th</sup> station: *Veronica wipes the face of Jesus*. In an attempt to remain faithful to the Reformed Franciscan tradition, Nowosielski decided to make the *Stigmatization of St Francis* the dominant motif on the left side of the altar, and at the same time revised the traditional, most frequently copied iconographic model of the scene [fig. 25].

The Reformed Franciscan order (also known as the Order of Friars Minor of Stricter Observance)



22. Jerzy Nowosielski, *Droga krzyżowa – XII stacja: Pan Jezus umiera na krzyżu*, fragment paneau ołtarzowego, 1977, kościół oo. Franciszkanów-Reformatów pw. Niepokalanego Poczęcia NMP w Krakowie, akryl na desce, fot. M. Curzydło

22. Jerzy Nowosielski, *Stations of the Cross – 12<sup>th</sup> station: Jesus dies on the cross*, piece of the altar panel, 1977, Reformed Franciscan Church of the Immaculate Conception of the Holy Virgin Mary in Kraków, acrylic on panel, photo by M. Curzydło

was created in the 16<sup>th</sup> century in the wake of one of the many revival movements in the Franciscan and Bernardine orders. Reformed Franciscans first appeared in Poland in 1587, which is why their iconography of St Francis follows the post-Tridentine, “mystical” model popularized, for instance, by El Greco in his many depictions of the saint.<sup>37</sup> In these images, full of pathos and religious exaltation, emotions were emphasized, such as ecstasy and the prayerful raptures of St Francis, who was shown kneeling, his eyes fixed on the sky, or struck with a miraculous vision, fainting in the arms of angels.

In his composition of the *Stigmatization* in Azory, Nowosielski went away from both the tradition of Giotto and post-Tridentine iconography, going back to the oldest known depictions of the saint. The lean, ascetic, hooded figure with stigmatized hands out-

<sup>37</sup> Cf. R. Mirończuk, *O obrazie Ekstaza św. Franciszka El Greca*, in: *El Greco – Ekstaza świętego Franciszka z Muzeum Diecezjalnego w Siedlcach*, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, Warszawa 2014, p. 75–91; *L'immagine di San Francesco nella Controriforma*, exhibition catalogue, eds. S. Prosperi Valenti Rodinò, C. Strinati, Roma Calcografia, 9 dicembre 1982 – 13 febbraio, Roma 1982; A.J. Błachut O.F.M., *La stigmatizzazione di S. Francesco nella pittura sacra polacca*, “Archiwum Franciscanum Historicum” 75, 1982, pp. 421–429; J. Puciata-Pawłowska, *Rafał Hadziewicz (1803–1886). Życie i twórczość*, “Teki Komisji Historii Sztuki” 2, Toruń 1961, pp. 348–350.

[...] Od połowy XVIII w. doszły stacje drogi krzyżowej, które treściowo i plastycznie przybliżyły tajemnice krzyża przedstawione w głównym ołtarzu”<sup>36</sup>.

W ołtarzu z Azorów scena *Ukrzyżowania* przedstawiona została zgodnie z tradycją wschodnią, wedle której ciało Chrystusa przybite jest czterema gwoźdźmi, a po obu stronach poprzecznej belki krzyża widnieją popiersia Matki Bożej i św. Jana Ewangelisty. Umieszczone powyżej nich słońce i księżyc nadają wydarzeniu z Golgoty wymiar kosmiczny [il. 22]. W porównaniu do tradycji reformackiej artysta odwrócił jednak układ pozostałych scen, przedstawiając św. Franciszka po lewej stronie ołtarza, zaś Matkę Bożą po prawej, w oryginalnym ujęciu XIV stacji drogi krzyżowej. *Zdjęcie z krzyża* zostało tu zinterpretowane jako popiersie Matki Bożej Orantki nad emblematem pustego krzyża – z przewieszonym przez belkę całunem i dostawionymi dwiema drabinami [il. 23]. Zmiana kolejności wizerunków w ołtarzu miała przypuszczalnie powód czysto praktyczny: z prawej strony krzyża musiały zmieścić się jeszcze dwie stacje drogi krzyżowej, na scenę stygmatyzacji św. Franciszka zostało miejsce tylko po lewej stronie.

<sup>36</sup> B. Brzuszek OFM, *Kult Najświętszej Maryi Panny w Zakonie Braci Mniejszych Reformatów w XIX wieku*, w: *Niepokalana. Kult Matki Bożej na ziemiach polskich w XIX wieku*, red. B. Pylak, C. Krakowiak, Lublin 1988, s. 319.



Ostatnia, XV stacja (*Złożenie do grobu*) [il. 24] ukazana została w formie *Epitafionu*, czyli typowej dla tradycji prawosławnej *Płaszczanicy* – tkaniny z przedstawieniem martwego Chrystusa, adorowanej przez wiernych podczas liturgii Wielkiego Piątku. Nad *Epitafionem* Nowosielski przedstawił medalion z klasycznym wschodnim motywem *Anastasis* (*Zejście do otchłani*) – dopisując jakby do całej pasyjnej narracji scenę XV: *Zmartwychwstanie*.

Po lewej stronie, nad drzwiczkami tabernakulum, malarz umieścił kolejny mandylion, czyli także typowy dla tradycji wschodniej obraz twarzy Chrystusa, tzw. *Acheiropoietos* (wizerunek nie ręką ludzką uczyniony). Pierwszy mandylion – przez swą zbieżność z symboliką *veraikonu* – pełni rolę VI stacji drogi krzyżowej: *Święta Weronika ociera twarz Pana Jezusa*. Chcąc pozostać wiernym tradycji kościołów reformackich, dominującym motywem lewej strony ołtarza uczynił Nowosielski *Stygmatyzację św. Franciszka*, poddając równocześnie rewizji klasyczny, najczęściej powielany model ikonograficzny tej sceny [il. 25].

Zgromadzenie oo. Reformatów (inaczej: Bracia Mniejsi Ścisłej Obserwacji) powstało w XVI wieku na fali jednego z licznych ruchów odnowy w zakonie franciszkanów i bernardynów. W Polsce reformacji byli obecni od 1587 roku, dlatego też w reformackiej ikonografii św. Franciszka przyjął się model potrydencki, „mistyczny”, spopularyzowany choćby w licznych wizerunkach tego świętego pędzla El Greca<sup>37</sup>. W przedstawieniach tych, pełnych patosu i religijnej egzaltacji, podkreślano wartości emocjonalne, ekstazę i modlitewne uniesienie świętego zakonnika, który klęczał wpatrzony w niebo lub – porażony cudowną wizją – omdlewał, podtrzymywany przez aniołów.

W kompozycji *Stygmatyzacji* z krakowskich Azorów Nowosielski odszedł bardzo daleko zarówno od tradycji Giotta, jak i ikonografii potrydenckiej, wracając do najstarszych znanych przedstawień świętego. Wysmukła, ascetyczna postać w kapturze, rozkładająca naznaczone stygmatami ręce w geście oranta nawiązuje do najwcześniejszych, trzynastowiecznych włoskich wizerunków św. Franciszka, takich jak „brat Franciszek” z fresku w kaplicy św. Jerzego w klasztorze benedyktyńskim w Subiaco (przed 1228) [il. 26] czy wizerunki świętego znane z licznych obrazów pędzla

<sup>37</sup> Zob. ks. R. Mirończuk, *O obrazie Ekstaza św. Franciszka El Greca*, w: *El Greco – Ekstaza świętego Franciszka z Muzeum Diecezjalnego w Siedlcach*, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, Warszawa 2014, s. 75–91; *L'immagine di San Francesco nella Controriforma*, katalog wystawy, red. S. Prosperi Valenti Rodinò, C. Strinati, Roma Calcografia, 9 dicembre 1982 – 13 febbraio 1983, Roma 1982; A.J. Błachut OFM, *La stigmatizzazione di S. Francesco nella pittura sacra polacca*, „Archiwum Franciscanum Historicum” 75, 1982, s. 421–429; J. Puciata-Pawłowska, *Rafał Hadziewicz (1803–1886). Życie i twórczość*, „Teki Komisji Historii Sztuki” 2, Toruń 1961, s. 348–350.



23. Jerzy Nowosielski, *Droga krzyżowa – XIII stacja: Pan Jezus zostaje zdjęty z krzyża*, fragment panneau ołtarzowego, 1977, kościół oo. Franciszkanów-Reformatów pw. Niepokalanego Poczęcia NMP w Krakowie, akryl na desce, fot. M. Curzydło

23. Jerzy Nowosielski, *Stations of the Cross – 13<sup>th</sup> station: Jesus is taken down from the cross*, fragment piece of the altar panel, 1977, Reformed Franciscan Church of the Immaculate Conception of the Holy Virgin Mary in Kraków, acrylic on panel, photo by M. Curzydło

stretched in the posture of an orant harks back to the earliest, 13<sup>th</sup>-century Italian images of St Francis, such as “brother Francis” from the fresco in the Chapel of St George in the Benedictine monastery of Subiaco (pre-1228) [fig. 26] or those known from the paintings by Maragritone d’Arezzo.<sup>38</sup> In Nowosielski’s conception, the holy friar throwing his hands upward, toward the miraculous vision of the crucified Seraph, also brings to mind another, much closer example

<sup>38</sup> Cf. K. Krüger, *Der Frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin 1992, pp. 211–214, figs. 95–103; R. Wolff, *Der heilige Franziskus in Schriften und Bildern des 13. Jahrhunderts*, Berlin 1996.



24. Jerzy Nowosielski, *Droga krzyżowa – XIV stacja: Pan Jezus złożony do grobu*, fragment panneau ołtarzowego, 1977, kościół oo. Franciszkanów-Reformatów pw. Niepokalanego Poczęcia NMP w Krakowie, akryl na desce, fot. M. Curzydło

24. Jerzy Nowosielski, *Stations of the Cross – 14th station: Jesus is laid in the tomb*, piece of the altar panel, 1977, Reformed Franciscan Church of the Immaculate Conception of the Holy Virgin Mary in Kraków, acrylic on panel, photo by M. Curzydło

of this rare, “standing” version of stigmatization: the interpretation of the theme by Stanisław Wyspiański in a stained-glass window at the Franciscan church in Cracow<sup>39</sup> [fig. 27].

In the scene of St Francis’s vision, traditional iconography, following Giotto and the post-Tridentine model, usually depicted a winged Christ on the cross, emerging from the sky before the friar absorbed in prayer. In the Azory retable, the image of Seraph shows an influence of earlier Byzantine angelological iconography, based on the vision of Isaiah (Isaiah, 6, 1–4) and the tractate of Dionysius the Areopagite.<sup>40</sup> Appearing before the saint, the Seraph is hanging on the cross, afflicted with bloody stigmata; he has eight large wings covered with eyes and the face of Christ, surrounded by a red circle at the point where the beams cross. The piercing eyes on his wings symbolize his participation in divine wisdom and the ability to grasp eternal truth. Professor Różycka-Bryzek claims that they stand

<sup>39</sup> W. Bałus, *Witraż ze świętym Franciszkiem*, in: idem, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, part II: *Matejko i Wyspiański*, Kraków 2009, pp. 125–135.

<sup>40</sup> A. Różycka-Bryzek, *Bizantyjsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, Warszawa 1983, p. 32.

Margarita d’Arezza<sup>38</sup>. W wizji Nowosielskiego święty zakonnik wznoszący dłonie w górę, ku cudownej wizji ukrzyżowanego Serafina, przywodzi na myśl także inny, dużo bliższy przykład tej bardzo rzadkiej, „stojącej” wersji stygmatyzacji: interpretację tematu w wydaniu Stanisława Wyspiańskiego w witrażu z kościoła krakowskich franciszkanów<sup>39</sup> [il. 27].

Tradycyjna – giottowska i potrydencka – ikonografia w scenie wizji św. Franciszka przedstawiała najczęściej uskrzydłonego Chrystusa na krzyżu, wylaniającego się z nieba przed oczami pogrążonego w modlitwie zakonnika. W retabulum z Azorów wizerunek Serafina zdradza wpływ wcześniejszej, bizantyjskiej ikonografii angelologicznej, opartej na wizji według św. Izajasza (Iz 6,1–4) i traktacie Dionizego Areopagity<sup>40</sup>. Ukazujący się świętemu, rozpięty na krzyżu Serafin o ośmiu wielkich czerwonych skrzydłach pokrytych oczami ma twarz Chrystusa, ujętą w czerwony okrąg na skrzyżowaniu belek krzyża, i znaki krwawych stygmatów. Przymiot wieloocznosci oznacza udział w Bożej mądrości i władzę rozumienia prawd wiecznych. Przenikliwie patrzące oczy symbolizują – jak pisze prof. Różycka-Bryzek – „wszechwiedzę płynącą z wszystkowiedzenia, oznaczają wszechobecną czujność Opatrzności dosięgającą każdego zakątka ziemi”<sup>41</sup>.

W bogatej ikonografii ołtarza w kościele na Azorach Nowosielski uwzględnił jeszcze jedną, kluczową dla siebie postać. Stojący u stóp krzyża św. Jan Chrzciel, trzymający w dłoniach zwój ze słowami „Oto Baranek Boży”, to swoiste *alter ego* Franciszka, któremu na chrzcie nadano właśnie imię Jan. „Właściwie powinien on się nazywać św. Jan z Asyżu – utrzymywał malarz. Imię »Franciszek« pozbawia powagi tę niezmiernie ważną w historii Kościoła postać”<sup>42</sup>. Nowosielski podkreśla także mistyczną więź, jaka łączy tę postać zarówno ze światem zwierząt, jak i aniołów – co jest kolejnym odwołaniem do duchowości prawosławia:

„*Baranek Boży*” to jest Chrystus umierający na krzyżu – tłumaczy malarz – ale baranek jest również zwierzęciem zarzynamym rytualnie i tutaj pojawia się właśnie sprawa św. Franciszka, który miał zupełnie specjalny stosunek do świata przyrody, szczególnie do świata zwie-

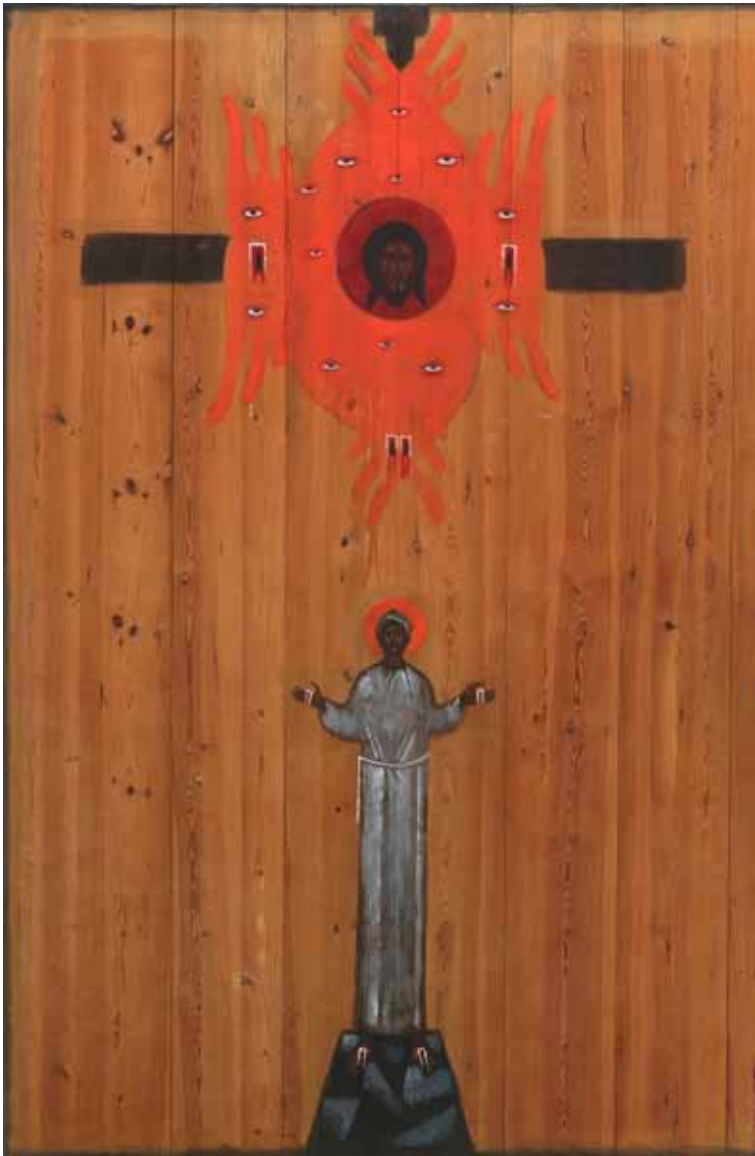
<sup>38</sup> Zob. K. Krüger, *Der Frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin 1992, s. 211–214, il. 95–103; R. Wolff, *Der heilige Franziskus in Schriften und Bildern des 13. Jahrhunderts*, Berlin 1996.

<sup>39</sup> W. Bałus, *Witraż ze świętym Franciszkiem*, w: idem, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, cz. II: *Matejko i Wyspiański*, Kraków 2009, s. 125–135.

<sup>40</sup> A. Różycka-Bryzek, *Bizantyjsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, Warszawa 1983, s. 32.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 33.

<sup>42</sup> Podgórzec 2014, jak przyp. 1, s. 72–73.



25. Jerzy Nowosielski, *Stygmata św. Franciszka*, fragment paneau oltarzowego, 1977, kościół oo. Franciszkanów-Reformatów pw. Niepokalanego Poczęcia NMP w Krakowie, akryl na desce, fot. M. Curzydło

25. Jerzy Nowosielski, *The Stigmatization of St Francis*, piece of the altar panel, 1977, Reformed Franciscan Church of the Immaculate Conception of the Holy Virgin Mary in Kraków, acrylic on panel, photo by M. Curzydło

rząt. [...] Prawdopodobnie sama rzeczywistość metafizyczna płynąca ze świata zwierząt bardziej może kształtowała jego duchowość niż on wpływał na ten świat, przemawiając do zwierząt. Zwierzęta przemawiały do niego swoim językiem. [...] W ezoterycznych elementach przekazu tradycji religijnych aniołowie reprezentują niejako na wyższym poziomie bytowania świat przyrody, świat zwierzęcy. Świat zwierzęcy jest pod bezpośrednią opieką aniołów. Ta sprawa komplikuje się jeszcze, to znaczy u mnie ona się uzupełnia, bowiem postać św. Jana Chrzciciela ma szczególnie związek ze światem anielskim. Istnieją prace teologiczne, w których św. Jana Chrzciciela w dziele zbawienia wprost podstawią się na miejsce upadłych aniołów. Mam tu na myśli prace teologiczne o. Sergiusza Bułgakowa. W swojej książce *Przyjaciel Oblubieńca* rozwija intuicje teologiczne, intuicje bardzo zobiektywizowane, bardzo uzasadnione odnośnie do św. Jana Chrzciciela, właśnie w tym kon-

for “the omniscience rooted in the ability to see everything and represent the ubiquitous oversight of Providence that reaches even to the farthest corners of the earth”.<sup>41</sup>

The rich iconography of the altarpiece in Azory includes yet another figure of key importance to Nowosielski. At the foot of the cross, St John the Baptist bears a scroll with the words “Behold, the Lamb of God”; he is the *alter ego* of St Francis, who received the name of John at baptism. “In fact, he should be called St John of Assisi, the artist held. The name of “Francis” diminishes the seriousness of this extremely important figure of Church history”.<sup>42</sup> In yet another allusion to Eastern Orthodox spirituality, Nowosielski also emphasizes the mystical bond that exists between St Francis and the worlds of animals and angels:

<sup>41</sup> Ibidem, p. 33.

<sup>42</sup> Podgórzec 2014 (fn. 1), pp. 72–73.

“The Lamb of God” is the crucified Christ, the artist explains, but the lamb is also an animal intended for ritual slaughter, and this is where the issue of St Francis comes in: he took an absolutely special approach toward the natural world, especially to the animal kingdom. [...] It is possible that the metaphysical reality that radiated from the animal world shaped his spirituality to a greater degree than he influenced the world by talking to animals. Animals spoke to him in their own language. [...] In the esoteric elements of various religious traditions, angels represent the realm of nature, of animals, at higher levels of being, and the animal kingdom remains under their direct protection. This issue is even more complicated, I mean, in my case it is compounded, because St John the Baptist has a special relationship to the angelic world. There are theological treatises in which fallen angels are explicitly substituted by his figure. I am referring to the theological works of Sergei Bulgakov. In his book “The Friend of the Bridegroom”, Bulgakov develops certain theological intuitions that are very objective and well-justified with regard to St John the Baptist, precisely in the context of including the world of subtle beings in Christological kenosis. This is why I consider St Francis relevant to all this; he did, after all, bear the name of St John the Baptist. I believe that Christian tradition at large, and, it pains me to say, Franciscan tradition in particular, have completely neglected these motifs, these elements of St Francis’s mystical experience, and I wanted to provide them with an outlet, to make a certain theological allusion to these matters, which, I suppose and hope, are of especially great importance today. They can come back to life, enliven the entire theological thought.<sup>43</sup>

The special veneration that St John the Baptist enjoys in Byzantium and the Eastern Orthodox tradition, the popularity of his relics, numerous church consecrations, his presence in art and hymnography, all deserve separate treatment in another publication. The Eastern tradition has even elaborated a characteristic iconography, such as the image of St John the Baptist as the Angel of the Desert, depicted as an ascetic prophet with wings, clad in animal leather.<sup>44</sup> In a sense, this icon visualizes what Nowosielski speaks about: the special bond that the saint has with the worlds of angels and animals, his role as a “voice calling in the desert”, as an intermediary and the first prophet of the New Testament. In this manner, St

<sup>43</sup> Ibidem.

<sup>44</sup> Cf. M. Branicka, *Ikona św. Jana Chrzciciela – Anioła pustyni z Odrzechowej w zbiorach Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku*, “Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku”, 2001, vol. 35, pp. 24–44, fig. 12; A. Sulikowska, *Ikony Jana Chrzciciela w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie – ciało anioła, męczeńska śmierć, święte zwłoki*, “Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 2013, vol. 2, pp. 184–216.

tekście włączenia świata bytów subtelnych w kenozis chrystologiczną. Dlatego nieprzypadkowy wydaje mi się związek z tym św. Franciszka, który – jeszcze raz podkreślam – nosił imię św. Jana Chrzciciela. Ponieważ uważam, że w ogóle w tradycji chrześcijańskiej, a szczególnie – co jest bolesne – zakonu franciszkanów, te wątki, te elementy doświadczenia mistycznego św. Franciszka zostały absolutnie zaniedbane, chciałem je w jakiś sposób wyrazić, stworzyć pewną aluzję teologiczną do tych spraw, które – mam nadzieję i podejrzewam – są dzisiaj bardzo ważne. One mogą się w ogóle zaktualizować, ożywić całą myśl teologiczną<sup>45</sup>.

Szczególny kult, jaki dla postaci św. Jana Chrzciciela żywi Bizancjum i prawosławie – popularność jego relikwii, wezwań świętyń, obecność w sztuce i hymnografii – zasługuje na odrębne omówienie w innym miejscu. Tradycja wschodnia wypracowała specyficzną ikonografię, jaką jest wizerunek św. Jana Chrzciciela – Anioła pustyni: postaci ascetycznego proroka ze skrzydłami, odzianego w zwierzęcą skórę<sup>44</sup>. Ikona ta wizualizuje jakby w sposób dosłowny to, o czym mówi Nowosielski: szczególną więź świętego ze światem anielskim i zwierzęcym, jego rolę jako „głosu, wołającego na pustyni”, pośrednika i pierwszego proroka Nowego Testamentu. W ten sposób św. Jan Chrzciciel uosabia cechy przypisywane zwyczajowo także św. Franciszkowi: ascetyzm, proroczy charyzmat i przyjaźń ze zwierzętami. Sam Nowosielski także kilkakrotnie malował św. Jana Chrzciciela w tej postaci – jego ikony „Anioła pustyni” można dzisiaj oglądać m.in. w ikonostasie w Węgorzewie, a także w cerkwi greckokatolickiej we Wrocławiu<sup>45</sup>.

Artysta stworzył ostateczną koncepcję ołtarza dla Azorów w trakcie prac nad jego polichromią, zachował się jednak wcześniejszy projekt ołtarzowego paneau z nieco innym rozkładem scen [il. 28]. Centralne *Ukrzyżowanie* przypomina tu kompozycyjnie i kolorystycznie pozostałe stacje drogi krzyżowej, brak jest postaci św. Jana Chrzciciela, brak też motywu stygmatyzacji – w jego miejscu widnieją trzy ikony niezidentyfikowanych świętych (św. Franciszek?, św. Antoni?, św. Klara?). Stację *Złożenie do grobu* zastępuje także *Płaszczanica*, jednak powyżej niej miejsce *Anastasis* zajął tajemniczy nie-

<sup>43</sup> Ibidem.

<sup>44</sup> Zob. M. Branicka, *Ikona św. Jana Chrzciciela – Anioła pustyni z Odrzechowej w zbiorach Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku”, 2001, nr 35, s. 24–44, il. 12; A. Sulikowska, *Ikony Jana Chrzciciela w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie – ciało anioła, męczeńska śmierć, święte zwłoki*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 2013, nr 2, s. 184–216.

<sup>45</sup> Zob. K. Czerni, *Nowosielski*, Kraków 2006, s. 158; eadem, *Projekty i realizacje sakralne Jerzego Nowosielskiego dla cerkwi greckokatolickiej*, w: *Światło Wschodu w przestrzeni gotyku*, red. K. Paślowska-Iwanczewska, Górowo Iławeckie 2013, s. 48.



26. Św. Franciszek, fresk w kaplicy św. Jerzego w klasztorze benedyktyńskim w Subiaco (przed 1228), fot. za: commons.wikimedia.org

26. *St Francis*, fresco in the Chapel of St George at the Benedictine monastery in Subiaco (before 1228), photo from commons.wikimedia.org

bieski kwadrat unoszący się w górze nad martwym Chrystusem. Błękitny kwadrat – o symbolice równie głębokiej i złożonej, jak *Czarny kwadrat* Malewicza – pojawia się w wielu obrazach Nowosielskiego, nie tylko o przeznaczeniu kultowym [il. 29]. Swoją genezę zdaje się czerpać z kartuszy inskrypcyjnych na wizerunkach świętych, jednak brak jakiegokolwiek hierogramu czyni z tego znaku symbol „Świętości bezimiennej”, Imienia Najświętszego, które – zgodnie z hebrajską tradycją milczenia o imieniu Boga – musi pozostać niewypowiedziane.

Rozbudowana symbolika retabulum z Azorów, łącząca motywy franciszkańskie, eucharystyczne i pasyjne oraz czerpiąca wiele wątków z tradycji prawosławnej, mogła być nie do końca zrozumiała dla parafian, przyzwyczajonych wszak do bardziej konwencjonalnej ikonografii. „Sądzę, że wszystko jest czytelne – uspokaja Nowosielski – choć niewątpliwie wymaga pewnego komentarza. Odprawiający Drogę Krzyżową odnajdą jej treść, a słuchający modlitwy eucharystycznej znajdą temat anamnezy. Mniej może czytelna jest Stygmatyzacja św. Franciszka, której temat wyłonił się z głębokich przemyśleń teologicz-

John the Baptist personifies the traits that convention often attributes to St Francis as well: asceticism, the prophetic charism, and friendship with animals. Nowosielski himself also painted St John the Baptist in this form several times; his icons of the “Angel of the Desert” can now be admired, for instance, in the iconostasis in Węgorzewo, as well as the Greek Catholic church in Wrocław.<sup>45</sup>

The artist arrived at his final conception for the altarpiece in Azory while working on the mural for the same church; however, an earlier design has survived of the altar panel with a slightly different layout of the scenes [fig. 28]. In terms of composition and color, the central scene of the *Crucifixion* resembles the rest of the Stations of the Cross. The figure of St John the Baptist is missing, and so is the motif of stigmata; instead, three icons were added depicting unspecified saints (St Francis?, St Anthony?, St Clara?). The station *Jesus is laid in the tomb* was also replaced by the *Plashchanitsa*; however, the place of *Anastasis* above was taken by a mysterious blue square hovering over the dead body of Christ. Its symbolism as profound and complex as that of Malevich’s *Black Square*, the blue square appears in many of Nowosielski’s paintings, not only those intended for worship [fig. 29]. Its origin seems to lie in the inscriptional cartouches often found on saintly images, but the lack of any hierogram turns it into a symbol of the “Nameless Holiness”, the Holiest Name, which, in accordance with the Hebrew tradition that forbids pronouncing the name of God, must forever remain unspoken.

The elaborate symbolism of the retable in Azory combines Franciscan motifs with the scenes of the Eucharist and Passion, drawing profusely on the Eastern Orthodox tradition; it could hardly be grasped in full by parishioners, who were, after all, used to a much more conventional iconography. “I believe that everything is legible here – Nowosielski assures – even though it no doubt requires a certain commentary. Those celebrating the Stations of the Cross will search it for the relevant message, and those listening to the Eucharistic Prayer will retrieve the theme of anamnesis. The stigmatization of St Francis may be less legible, it is a theme that emerged from profound theological reflection, but it is not unintelligible to believers after all. And anyway, as I said before, a sacred image should not replace the catechism, or at least that should not be its main role”.<sup>46</sup>

<sup>45</sup> Cf. K. Czerni, *Nowosielski*, Kraków 2006, s. 158; eadem, *Projekty i realizacje sakralne Jerzego Nowosielskiego dla cerkwi greckokatolickiej*, in: *Światło Wschodu w przestrzeni gotyku*, ed. K. Pasławska-Iwanczewska, Górowo Iławeckie 2013, p. 48.

<sup>46</sup> *Mistrz współczesnej ikony. Z Jerzym Nowosielskim rozmawia Marian Słomczyński*, “Za i Przeciw”, 1978, vol. 1, pp. 12–13; reprinted in: Nowosielski 2012 (fn. 28), p. 242.



27. Stanisław Wyspiański, *Św. Franciszek*, witraż w prezbiterium kościoła oo. Franciszkanów w Krakowie, 1897–1899, fot. Corpus Vitrearum Polska

27. Stanisław Wyspiański, *St Francis*, stained-glass window in the chancel of the Franciscan church in Kraków, 1897–1899, photo by Corpus Vitrearum Polska

nych, ale przecież nie jest dla wierzących niezrozumiała. A poza tym, jak wspomniałem poprzednio, dzisiejszy obraz sakralny nie powinien zastępować katechizmu, a przynajmniej nie może to być jego głównym zadaniem<sup>46</sup>.

\*

Dopełnieniem wystroju wnętrza w kościele na Azorach są: witraż Jerzego Skąpskiego na motywach krzyża franciszkańskiego z San Damiano, tabernakulum i chrzcielnica Bronisława Chromego oraz sprzęty projektowane przez architektów świątyni – Przemysława Gawora i Magdalenę Grabacką: ambona, ławy, stalle, konfesjonały, prospekt organowy i żyrandole. Mimo spójnej koncepcji wnętrza nie udało się do końca zachować estetycznej integralności przestrzeni; na ścianach, między stacjami drogi krzyżowej, inwestor zawiesił – wbrew woli projektantów – ogromne grzejniki w drewnianej obudowie, psujące wizualny efekt całości.

Mimo zachwyty znawców i pozytywnej recepcji w prasie, a nawet międzynarodowego uznania (w 1990 roku dwie stacje drogi krzyżowej, a także abstrakcyjny witraż Nowosielskiego były wystawiane na IV Biennale Sztuki Świętej „Ukrzyżowanie” we włoskim mieście Pescara)<sup>47</sup> niecodzienny projekt wnętrza kościoła na Azorach nie został początkowo zaakceptowany przez parafian. „Ludzie długo tego nie przyjmowali – mówi obecny proboszcz ks. Jacek Koman OFM – pytali nawet w konfesjonale: »Kiedy to usuniecie?«<sup>48</sup>.

*Dla kogo to wszystko? – pytał rozszalony Nowosielski – Ci wierni cierpią na skutek tego, nie podoba im się, ja im coś narzucam. Niech Pan pójdzie na Azory, niech Pan znajdzie taki czas w ciągu roku, żeby moje malowidła były widoczne! Nie – każda okazja jest dobra, żeby je zakryć, a to pierwsza komunია, a to Wielkanoc – jakaś styropianowa dekoracja, papieroplastyka. Zakonnice działają, i zakrywają całą partię ołtarzową! Rozmawiałem z kardynałem Macharskim, kiedy konsekrował ten kościół, bardzo mu się podobało, a ja mówię: nie wiem, czy ksiądz wie, jak ludzie z tego powodu cierpią? Nie rozumiał tego, to inteligentny kapłan o bardzo subtelnym smaku, on tych ludowych emocji nie czyta<sup>49</sup>.*

<sup>46</sup> Mistrz współczesnej ikony. Z Jerzym Nowosielskim rozmawia Marian Słomczyński, „Za i Przeciw”, 1978, nr 1, s. 12–13; przedruk w: Nowosielski 2012, jak przyp. 28, s. 242.

<sup>47</sup> IV Biennale d'Arte Sacra, *Stauros Internazionale, Comunicato Stampa No 3, Sezione Europa a cura di Mary Angela Schroth*, Pescara [b.d.].

<sup>48</sup> Zapis rozmowy z o. Jackiem Komanem, 23 IV 2013, Kraków [archiwum K. Czerni].

<sup>49</sup> Podgórzec 2014, jak przyp. 1, s. 205, 425–426.



28. Jerzy Nowosielski, Projekt panneau ołtarzowego dla kościoła oo. Franciszkanów-Reformatów pw. Niepokalanego Poczęcia NMP w Krakowie, 1977, gwasz na papierze, 50 × 80 cm, fot. M. Curzydło

28. Jerzy Nowosielski, design of the altar panel for the Reformed Franciscan Church of the Immaculate Conception of the Holy Virgin Mary in Kraków, 1977, gouache on paper, 50 × 80 cm, photo by M. Curzydło

Architekt kościoła Przemysław Gawor zadaje kłopotliwe pytanie:

*Czy można osiągnąć zgodność między odczuciami estetycznymi twórców i odbiorców? Moje doświadczenie w tym względzie każe mi sądzić, że jest to raczej niemożliwe. [...] Odrzucane są natomiast wszelkie próby zaproponowania czegoś odmiennego, nowego i trudniejszego w odbiorze. Podam jeden przykład. Jerzy Nowosielski namalował obraz ołtarzowy i drogę krzyżową w kościele oo. Franciszkanów na Azorach w Krakowie. Po zakończeniu prac o. Jan Popiel przeprowadził parafialne rekolekcje, które miały pomóc w zrozumieniu tej malarskiej propozycji. Efekt był taki, że parafianie powiedzieli: „To jest ruskie”. A poprzedni prowincjał zakonu stwierdził: „Zrobiliście pierwszą cerkiew w Krakowie...”. Któregoś dnia zachodzę do tego kościoła i co widzę? Odprawiana jest Droga Krzyżowa dla dzieci, ale te, zamiast przechodzić i modlić się przed pięknymi, pełnymi wyrazu obrazami, siedzą w ławkach i oglądają wyświetlane z rzutnika slajdy o „komiksowym” charakterze... Minęło jednak trochę lat, ludzie „omodlili” to wnętrze i myślę, że je polubili.*

*Myszę, że w tych minionych latach budowania kościołów, niezależnie od doświadczenia sukcesów i porażek samych artystów, zmarnowaliśmy niepowtarzalną szansę edukacji wiernych, przygotowania ich do odbioru i przeżywania dobrej współczesnej sztuki religijnej<sup>50</sup>.*

<sup>50</sup> Model, którego nie ma? Czy w Polsce są kościoły posoborowe? [dyskusja – wypowiedź architekta Przemysława Gawora], „Znak”, 1999, nr 8 (531), s. 46–47.

\*

The interior of the church in Azory is rounded out by a stained-glass window by Jerzy Skąpski, based on the Franciscan cross of San Damiano, a tabernacle and a baptismal font by Bronisław Chromy, and furnishings designed by the architects of the church, Przemysław Gawor and Magdalena Grabacka: pulpit, pews, stalls, confessionals, the casing of the pipe organ, and chandeliers. Despite a coherent conception, efforts to achieve full esthetic unity of the interior proved unsuccessful; against the wishes of the designers, the investor put huge wooden-cased heaters on the walls between the individual stations of the cross, thus spoiling the visual effect of the whole.

*Despite the admiration of connoisseurs, accolades from the press, and even international recognition (in 1990, two stations of the cross and an abstract stained-glass window by Nowosielski were displayed at the 4<sup>th</sup> Sacred Art Biennale in the Italian town of Pescara),<sup>47</sup> the unusual design of the interior was initially rejected by parishioners. “People found it hard to accept for a long time”, reports the current parson, Jacek Koman O.F.M., “they would even come to the confessional and ask ‘When are you going to remove this?’”<sup>48</sup>*

*“What is this all good for?” Nowosielski asked ruefully, “parishioners suffer, they don’t like it, I am impos-*

<sup>47</sup> IV Biennale d’Arte Sacra, Smauros Internazionale, Comunicato Stampa No 3, Sezione Europa a cura di Mary Angela Schroth, Pescara [no date given].

<sup>48</sup> Transcript from an interview with Father Jacek Koman, 23 April 2013, Cracow [personal archives of K. Czerni].

ing something on them. Go to Azory, try and find a time when my paintings can be seen! No, every opportunity is good to cover them up; be it First Communion, be it Easter, a styrofoam decoration shoots up or paper cutouts appear. The nuns won't rest until the entire altarpiece is covered up! I talked to Cardinal Macharski when he consecrated the church, he liked the design a great deal, and I told him: I am not sure if you realize how obnoxious it is to people? He could not understand what I meant; he is an intelligent priest of refined taste, he does not understand these folk emotions".<sup>49</sup>

Przemysław Gawor, the architect of the church, asks a troubling question:

*Is it possible to reconcile the esthetic perception of artists and the public? My experience in that department inclines me to think it is rather out of the question. [...] But all attempts at suggesting something different, novel, and more difficult are rejected. Let me give an example. Jerzy Nowosielski painted an altarpiece and the Stations of the Cross for the Franciscan church in Azory in Cracow. When he finished, priest Jan Popiel delivered a series of teachings to help the parish understand them better. Instead, parishioners said: "This is Russian". Even the former Provincial Superior remarked: "You've opened the first Eastern Orthodox church in Cracow...". One day, I come by the Church and what do I see? The Way of the Cross for children is in progress, but the children do not pass and pray under beautiful, expressive paintings; instead, they are sat in pews, watching projected cartoon-like slides... But years have passed, people have prayed in this place long enough and I think it has begun to grow on them.*

*I think that in those past years of church-building, the successes and failures of artists aside, we have wasted a unique opportunity to educate the congregations, prepare them for the task of receiving and experiencing contemporary religious art.<sup>50</sup>*

For a long time, the chance seemed irretrievably lost. Several years ago, on 29 November 2010, publicist Tomasz Cyz wrote on his blog:

*I am thinking of our "contemporary Giotto": Jerzy Nowosielski. The Franciscan church in the Azory neighborhood in Cracow has his Stations of the Cross, a work of true genius (yes, genius!). I wanted to see them when I visited Cracow in September. The church is only open at mass times and there is no information in the vicinity about the masterpiece it contains, not even on the*

<sup>49</sup> Podgórzec 2014 (fn. 1), pp. 205, 425–426.

<sup>50</sup> *Model, którego nie ma? Czy w Polsce są kościoły posoborowe?* [discussion – a statement by architect Przemysław Gawor], "Znak", 1999, vol. 8 (531), pp. 46–47.



29. Jerzy Nowosielski, *Prorok na skale*, 1958, olej na płótnie, 50 × 43 cm, wł. Teresa i Andrzej Starmachowie, fot. M. Gardulski

29. Jerzy Nowosielski, *Prophet on the Rock*, 1958, oil on canvas, 50 × 43 cm, private collection of Teresa and Andrzej Starmach, photo by M. Gardulski

Ta szansa jeszcze bardzo długo wydawała się zmarowana. Kilka lat temu pod datą 29 listopada 2010 roku pisał na swoim blogu publicysta Tomasz Cyz:

*Myślę o „współczesnym Giotcie” – Jerzym Nowosielskim. W krakowskim kościele oo. Franciszkanów na Azorach znajduje się jego genialna (tak, genialna!) droga krzyżowa. Chciałem ją zobaczyć, gdy we wrześniu byłem w Krakowie. Kościół otwarty jest tylko w trakcie mszy św., w jego pobliżu nie ma żadnej informacji o znajdującym się w środku arcydziele, podobnie na stronie internetowej. Wpuszczono mnie po kilkukrotnych prośbach, na chwilę. Kiedy wychodziłem, siostra zakonna wypowiedziała znamienne, głębokie słowa: „Panu to się podoba? Bo ja w tym nic nie widzę”. Tymi pracami nie interesuje się ani Kościół, ani miasto. Nie ma żadnego tzw. szlaku turystycznego prowadzącego na Azory. A to miejsce powinno być jak najlepsze muzeum, do którego przychodzi się odmienić widzenie<sup>51</sup>.*

A jednak, powoli coś się zmienia. Wiosną 2013 roku, po usilnych staraniach kilku osób, wystrój kościoła oo. Franciszkanów-Reformatów pw. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny

<sup>51</sup> T. Cyz, *Uwaga*, wpis na blogu 29 XI 2010; [http://www.institutobywatelski.pl/wydarzenia/189/cyz\\_uwaga](http://www.institutobywatelski.pl/wydarzenia/189/cyz_uwaga) [dostęp: 16 II 2011].



na Azorach w Krakowie, projektowany przez Jerzego Nowosielskiego, wpisano do Krajowego Rejestru Zabytków. W maju 2015 roku odwiedziny kościoła – obok cerkwi prawosławnej przy ul. Szpitalnej – były jednym z punktów programu XVII Małopolskich Dni Dziedzictwa Kulturowego.

### Streszczenie

Św. Franciszek – jeden z najbardziej popularnych świętych, kanonizowany w 1228 roku, pozostaje świętym „ekumenicznym” – szanowanym również przez prawosławie. „Biedaczyna z Asyżu” okazał się także niezwykle ważny zarówno dla duchowości, jak i sztuki krakowskiego awangardowego malarza i prawosławnego myśliciela – Jerzego Nowosielskiego, który ubolewał, że zachodnia świadomość chrześcijańska całkowicie spłycała główne idee świętego, sprowadzając je do naiwnego sentymentalizmu. W powrocie do idei św. Franciszka artysta upatrywał nadzieję na odrodzenie się chrześcijaństwa i ożywienie współczesnej myśli teologicznej. Jednym z ważnych śladów tradycji franciszkańskiej w sztuce Nowosielskiego są tzw. krzyże franciszkańskie – polichromowane wyobrażenia Ukrzyżowanego, typu *croce dipinta*, *croce storiata*, wzorowane na słynnym krzyżu z San Damiano. Nowosielski namalował takich krzyży kilkadziesiąt, przeznaczając je zarówno do celów liturgicznych (jako zwieńczenie ikonostasu lub tetrapodu), jak i do dewocji prywatnej. Postać św. Franciszka pojawiła się także kilkakrotnie w jego sztuce monumentalnej: polichromii kościoła w Olszynie (1957) i w Zbylitowskiej Górze (1956–1957), a także w mozaice *Stygmatyzacja św. Franciszka* dla kościoła w Izabelinie pod Warszawą (1980) – jednak realizacje te uległy niestety zniszczeniu.

Najciekawszą i najbardziej rozbudowaną „franciszkańską” realizacją Nowosielskiego pozostaje wystrój wnętrza kościoła oo. Franciszkanów-Reformatów pw. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny na Azorach w Krakowie, nawiązujący do kanonu kościołów reformackich: stacje drogi krzyżowej oraz wielkie paneau ołtarzowe. Do dzieł tych – łączących duchowość ikony z estetyką awangardy – artysta wprowadził wątki ikonograficzne charakterystyczne dla tradycji wschodniej: dwukrotnie użyty motyw mandylionu, temat *Anastasis*, motyw Orantki, formę *Plaszczanicy* jako ostatnią stację drogi krzyżowej (*Złożenia do grobu*) oraz wizerunki trzech skazańców w scenach pasyjnych, odwołujące się do żywego w prawosławiu kultu św. Łotra. Również przedstawienie wieloosobowego Serafina zdradza wpływ wcześniejszej, bizantyńskiej ikonografii angelologicznej, z kolei interpretacja stygmatyzacji św. Franciszka nawiązuje do trzynastowiecznej ikonografii włoskiej, ale także do wizerunku św. Franciszka z witrażu Stanisława Wyspiańskiego

*website. They let me in after repeated pleading, just for a moment. When I was leaving, a nun said something really profound and emblematic: “You like this? I can see nothing in it”. Neither the Church, nor the municipality are interested in these works of art. There is no tourist trail leading up to Azory. And this place should be like the best museum where you come to renew your vision.*<sup>51</sup>

However, change is underway. In the spring of 2013, following the efforts of a small group of people, the interior of the Reformed Franciscan Church of the Immaculate Conception of the Holy Virgin Mary in Azory, designed by Jerzy Nowosielski, was inscribed into the National Registry of Historic Sites. In May 2015, a visit to the church, alongside a visit to the Eastern Orthodox church in Szpitalna Street, will be part of the program of the 17<sup>th</sup> Małopolska Days of Cultural Heritage.

### Abstract

One of the most popular saints, St Francis, canonized in 1228, remains “ecumenical”, venerated also by the Eastern Orthodox Church. The saint of Assisi proved especially important for the spirituality and art of the Cracow-based avant-garde painter and Eastern Orthodox thinker, Jerzy Nowosielski, who lamented that the Western Christian consciousness had completely flattened the main ideas of the saint, reducing them to naïve sentimentality. Turning back to St Francis, the artist hoped for a renewal of Christianity and the revival of contemporary theological thought. Important elements of the Franciscan tradition in Nowosielski’s art show up in his so-called Franciscan crosses: polychrome images of the crucified Christ of the *croce dipinta*, *croce storiata* type, modeled on the San Damiano Cross. Nowosielski painted dozens of such crosses, both for liturgical purposes (to fit at the top of an iconostasis or a tetrapod), and for private devotion. The figure of St Francis also appeared several times in his monumental art: the murals in the churches in Olszyna (1957) and in Zbylitowska Góra (1956–1957), as well as in the mosaic entitled *The Stigmatization of St Francis* produced for the church in Izabelin near Warsaw (1980); these, however, have not survived to the present day. His most interesting and elaborate “Franciscan” project is the interior of the Reformed Franciscan Church of the Immaculate Conception of the Holy Virgin Mary in the neighborhood of Azory in Cracow, harking back to the canon of Reformed Franciscan churches: the

<sup>51</sup> T. Cyz, *Uwaga*, blog entry from 29.10.2010; [http://www.instytytobywatelski.pl/wydarzenia/189/cyz\\_uwaga](http://www.instytytobywatelski.pl/wydarzenia/189/cyz_uwaga) [accessed: 16 Feb. 2011].

Stations of the Cross and the large altarpiece. These works combined the spirituality of the icon with avant-garde esthetics; the artist also infused them with iconographic motifs from the Eastern Orthodox tradition: the Mandylion (used twice), the theme of *Anastasis*, the Orant, the *Plashchanitsa* serving as the last Station of the Cross (*Jesus is laid in the tomb*), and the images of the three convicts in scenes of the Passion, alluding to the Eastern Orthodox worship of the Good Thief. The multi-eyed depiction of the Seraph is rooted in an earlier, Byzantine angelological iconography; the stigmatization of St Francis, in turn, is modeled on 13<sup>th</sup> Italian iconography but also on the image of St Francis as seen in the stained-glass window produced by Stanisław Wyspiański for the Franciscan church in Cracow at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century. The elaborate symbolism of the retable of Azory combined Franciscan themes with motifs of the Eucharist and the Passion, drawing profusely on the Eastern Orthodox tradition; thanks to its concise and ascetic form, as well as its audacious colors, it took on a truly monumental dimension.

**Keywords:** Jerzy Nowosielski, Franciscans, contemporary icon, St Francis, Cracow, monumental painting, Stations of the Cross

Translated by Urszula Jachimczak

z przełomu wieków XIX i XX w krakowskim kościele Franciszkanów. Rozbudowana symbolika retabulum z Azorów, łącząca wątki franciszkańskie, eucharystyczne i pasyjne, oraz czerpiąca wiele wątków z tradycji prawosławnej zyskała w interpretacji krakowskiego malarza – dzięki lapidarności ascetycznej formy i odważnej kolorystyce – charakter monumentalny.

**Słowa kluczowe:** Jerzy Nowosielski, franciszkanie, ikona współczesna, św. Franciszek, Kraków, malarstwo monumentalne, droga krzyżowa

Krystyna Czerni  
Uniwersytet Jagielloński  
Instytut Historii Sztuki  
ul. Grodzka 53, 31-001 Kraków  
tel.: +48 12 663 18 48  
e-mail: czerni@znak.com.pl

## Ikonografia martyrologiczna i doświadczenie mistyczne w malarstwie krakowskim drugiej połowy XX wieku

Mimo że ikonografia mesjanistyczno-martyrologiczna ma mocno ugruntowaną tradycję w sztuce polskiej, to jednak w drugiej połowie XX wieku w krakowskim środowisku malarzy stanowiła ona marginalną formę wypowiedzi. Jest to pewien paradoks, gdyż na okres ten przypada dekada lat 80., w której społeczeństwo, uciemiężone przez komunistyczny reżim, zwróciło się w kierunku Kościoła, szukając w nim głębszych sensów przeżywanego czasu, jakże pełnego bolesnych doświadczeń. Z perspektywy kultury polskiej ikonografia mesjanistyczno-martyrologiczna stanowiła istotny element w konstytuowaniu się tożsamości narodowej, szczególnie w okresach braku niepodległości. Tak było w czasie zaborów, jak i w okresie wojny polsko-bolszewickiej oraz drugiej wojny światowej. Zbudowana na fundamencie tradycyjnej religijności Polaków i filozofii mesjanistycznej ówczesnych elit literacko-intelektualnych ikonografia martyrologiczna obrazowała teologiczno-historiozoficzny sens cierpienia, rolę Polski wśród narodów świata i eschatologiczną perspektywę dziejową.

Także w latach 80. XX wieku, w ramach ruchu kultury niezależnej, sięganie przez twórców do tego sprawdzonego repertuaru środków symboliczno-znaczeniowych było nader częste, a zważywszy na kontekst społeczno-polityczny, jak najbardziej naturalne. Tak było wówczas w innych (poza Krakowem) rejonach Polski, gdzie ikonografia mesjanistyczno-martyrologiczna stała się niemal stereotypowym określeniem całego zjawiska kultury niezależnej. Po tęsymbolikę sięgali zarówno twórcy starszego pokolenia (m.in. Edward Dwurnik, Łukasz Korolkiewicz, Marek Sapetto, Wiesław Szamborski, Jan Rylke, Jerzy Kalina, Andrzej Bielawski), jak i artyści w tym czasie debiutujący. Tacy młodzi malarze jak Maciej Dowgiałło, Jacek Staniszewski, Leszek Żegalski, Jerzy Truszkowski, członkowie Gruppy z patosem lub ironią wyrażali etos czasu, w którym przyszło im żyć. Wymienieni twórcy uczestniczyli w zjawisku artystyczno-społecznym o charakterze masowym, obok około tysiąca artystów uprawiających wszystkie dys-

## Martyrological iconography and the mystic experience: Cracow painting of the second half of the 20<sup>th</sup> century

Messianic-martyrological iconography may be deeply rooted in the tradition of Polish art, but it was a marginal form of expression among the Cracow painters of the second half of the 20<sup>th</sup> century. This is a paradox of a kind, as this period includes the 1980s, the decade when the society, oppressed by the Communist regime, turned to the Church to seek a more profound sense of their painful experience. From the perspective of Polish culture, messianic-martyrological iconography was a crucial factor constituting national identity, especially in the periods of loss of independence. This was the case in the time of the Partitions, the Polish-Soviet war, and the Second World War. Formed on the foundations of Poles' traditional religiousness and the messianic philosophy of contemporary literary and intellectual elites, martyrological iconography visualized the theological-historiosophical sense of suffering, the role of Poland among the nations of the world, and the eschatological perspective on history.

Also in the 1980s, within the independent culture framework, artists quite frequently reached for this already proven repertoire of signs and symbols; considering the socio-political context, this seems quite natural. That was the case in other regions of Poland (outside Cracow), where messianic-martyrological iconography nearly became the stereotypical label for the whole independent culture phenomenon. This set of symbols was used both by the older generation (e.g. Edward Dwurnik, Łukasz Korolkiewicz, Marek Sapetto, Wiesław Szamborski, Jan Rylke, Jerzy Kalina, Andrzej Bielawski), and by debuting artists. Such young painters as Maciej Dowgiałło, Jacek Staniszewski, Leszek Żegalski, Jerzy Truszkowski, and members of "Gruppa" expressed the ethos of the times in which they happened to live, using grandiosity or irony. The artists mentioned participated in a massive artistic-social phenomenon: around a thousand artists of various branches of art. Martyrological iconography entered the bloodstream of communication in the independent society. Clandestine publications,

graphics, a seemingly infinite number of underground post office stamps, posters, billboards, street graffiti, church decorations of Easter Tombs, were teeming with martyrological signs and symbols.

Despite the popularity of the trend, ever since politically-engaged art exhibitions started to be organized in the 1980s, questions arose within the movement, and negative opinions and doubts appeared concerning the artist's duty towards the society and the idea of artistic form.

In the beginning of 1986, the monthly "Znak" published the famous debate on Krystyna Czerni's article "Crisis of the engaged art". The author, dismayed by the artistic quality of independent exhibitions, stated: "I realized that this unsettling phenomenon has lost its temporary and incidental character and begins to conquer wider and wider circles of imagination. This imagination has been dominated by a fixed, actually quite limited, vocabulary of symbols and implicative-metaphorical expressions. Thus, the vocabulary includes: bars, chains, shackles, flags, all kinds of ties and bonds, and drapes – purple, obviously. But also candles, blind-covered eyes, cut wings, and blood-stained bandages, that is all the indispensable attributes and accessories that serve to keep us in the state of permanent national-memorial-martyrological festival, which Kisiel used to mock so much".<sup>1</sup> At the same time, in her critical text, Czerni indicated the uniqueness and value of the Cracow exhibition held in the cloisters of the Dominican monastery, entitled *Towards the person*. The exhibition created "a kind of precedence in the recent history of exhibitions in church surroundings, a precedence that »strengthened hearts« to a greater extent than many other spectacles, organized »to honour« and »to commemorate«. Amidst historical tombstones, in the area of the cloisters, I suddenly saw our reality – not the collective, festive one, but our own, the one individually created in each of us, reflecting the human, not only the national drama – and yet not indifferent to the history happening now".<sup>2</sup>

Krystyna Czerni aptly grasped the peculiarity of the Cracow figuration presented in the exhibition *Towards the person* [fig. 1]. The Cracow artists reached for Christian iconography as a result of their conviction that the emerging metaphysical perspective will offer a more profound, more culture-rooted insight into the human being. At the same time, Cracow-based painters manifested a distance from

cypliny sztuki. Ikonografia martyrologiczna weszła do krwioobieg komunikowania się niezależnego społeczeństwa. Bibuła i drugoobiegowe wydawnictwa, grafika, niezliczona ilość znaczków poczty podziemnej, forma plakatów, afiszy, uliczne graffiti, okazjonalne dekoracje wielkopostnych grobów pełne były martyrologicznych symboli i znaków.

Mimo tej powszechności już od początku organizowania wystaw sztuki zaangażowanej w latach 80. pojawiły się wewnątrz tego ruchu pytania, negatywne oceny i wątpliwości co do powinności artysty wobec społeczeństwa i idei formy artystycznej.

Z początkiem 1986 roku na łamach miesięcznika „Znak” opublikowano głośną dyskusję wokół tekstu Krystyny Czerni *Kryzys sztuki zaangażowanej*, w której autorka, zniesmaczona jakością artystyczną wystaw niezależnych, stwierdzała: „zdałam sobie sprawę z tego, że to niepokojące zjawisko straciło już charakter doraźny i incydentalny, że zaczęło obejmować coraz szersze kręgi wyobraźni. W wyobraźni tej zapanował określony, dość zresztą ograniczony słownik symboli i aluzyjno-metaforycznych zwrotów. Są więc w nim: kraty, łańcuchy, kajdany, flagi, rozmaitego typu więzy, pęta i – koniecznie purpurowe – draperie. A także świece, przewiązane oczy, podcięte skrzydła, pokrwawione szarpie – czyli wszystkie niezbędne atrybuty i akcesoria służące do utrzymywania nas w stanie permanentnej, tak bardzo wydrwiwanej przez Kisiele, narodowo-rocznicowo-martyrologicznej fety”<sup>1</sup>. Jednocześnie w tym krytycznym tekście Czerni zwróciła uwagę na odmienną i wartość krakowskiej wystawy w krużgankach oo. dominikanów *W stronę osoby*, gdzie „stworzony został swego rodzaju precedens w najnowszej historii przykościelnego wystawiennictwa, precedens »pokrzepiający serca« więcej niż wiele innych, organizowanych »ku czci« i »ku pamięci« spektakli. Wśród zabytkowych nagrobków, w przestrzeni klasztornych krużganków, zobaczyłam nagle naszą rzeczywistość – nie tę zbiorową, odświętną, ale tą własną, w każdym z nas się tworzącą, będącą odbiciem ludzkiego, nie tylko narodowego dramatu, a przecież nieobojętną wobec dziejącej się historii”<sup>2</sup>.

Krystyna Czerni trafnie uchwyciła odrębność krakowskiej figuracji prezentowanej na wystawie *W stronę osoby* [il. 1]. Sięganie po ikonografię chrześcijańską przez tutejszych artystów wynikało z przekonania, że rysująca się wówczas perspektywa metafizyczna daje głębszy, zakorzeniony w kulturze namysł nad człowiekiem. Jednocześnie krakowscy malarze manifestowali dystans wobec stereotypowej sztuki martyrologicznej, znakowej, plakatowej, w której indywidualny los jest niezauważalny, a forma plastyczna najczęściej sche-

<sup>1</sup> K. Czerni, *Kryzys sztuki zaangażowanej? Notatki na marginesie kilku wystaw*, „Znak”, 1986, nos. 2–3 (375–376), p. 5. This and all other quotes from Polish translated by the translator/A. Ścibior-Gajewska.

<sup>2</sup> Ibidem, p. 12.

<sup>1</sup> K. Czerni, *Kryzys sztuki zaangażowanej? Notatki na marginesie kilku wystaw*, „Znak”, 1986, nr 2–3 (375–376), s. 5.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 12.



1. Wystawa *W stronę Osoby* w klasztorze oo. Dominikanów w Krakowie, 1985, obrazy Stanisława Rodzińskiego, fot. T. Boruta

1. The exhibition *Towards the person* in the Dominican monastery in Cracow, 1985, Stanisław Rodziński's paintings, photo by T. Boruta

matyczna i koniecznie krzycząca. Nawet członkowie krakowskiej grupy *Wprost*, którzy od lat 60. tworzyli sztukę zaangażowaną, krytyczną wobec rzeczywistości polityczno-społecznej, na dominikańskiej wystawie wyrażali dramat egzystencji głosem ściszym i osobistym. Tytuł ekspozycji jednoznacznie wskazywał na źródła takiego homocentryzmu, opartego na chrześcijańskiej refleksji personalistycznej. Postawa tych artystów jest jakoś symptomatyczna dla zjawiska szerszego, jakim jest malarstwo krakowskie po 1945 roku, szukające własnej drogi i głębszych sensów w metafizyce. Należy jednak zaznaczyć, że w najlepszych pracach tego nurtu nie jest to sięganie do tradycji martyrologiczno-mesjanistycznej, ale do antropologii chrześcijańskiej, a zwłaszcza do mistyki.

\*

Trudno jest rozprawiać o mityce chrześcijańskiej w sztuce, gdyż już samo doświadczenie bezpośredniego zjednoczenia z Bogiem wymyka się wszelkim próbom opisanego i zobrazowania. Mimo że na ten temat mamy bogatą literaturę, to jednak niemal wszyscy autorzy zauważają podstawową antynomię w doświadczeniu artysty i mistyka. Poeta „im pełniej urzeczywistnia ideę poety, tym bardziej oddala

the stereotypical martyrological art, sign-based and poster-like, in which individual fates are unnoticeable, and the visual form is usually schematic and necessarily flashy. Even the members of the Cracow group “*Wprost*”, who had been creating critical, socially and politically engaged art since the 1960s, in the Dominican exhibition expressed the drama of existence in a lowered, more personal tone. The title of the exhibition unambiguously pointed at the source of this homocentrism, based on Christian personalist reflection. These artists’ attitude is to some extent symptomatic of a wider phenomenon, that is Cracow painting after 1945, which sought its own paths and a deeper sense in metaphysics. It must be noted, however, that the best works of that current did not draw on the martyrological-messianic tradition, but on Christian anthropology, especially mysticism.

\*

It is difficult to discuss Christian mysticism in art, as the very experience of direct union with God escapes all attempts at description and illustration. Despite the fact that there is vast literature on the subject, almost all authors notice the elementary antinomy in the experience of an artist and that of a

mystic. As for a poet, “the more fully he realizes the idea of a poet, the further away he is from the idea of a mystic [...]. By definition, the more a poet is a poet, the more intensely he feels the need to share his experience with others [...]. On the other hand, the more a mystic is a mystic, the weaker his urge to express his experience to others”.<sup>3</sup> Therefore it is very rare for a mystic to be an artist. This private, individual, emotional union with the personal God is “not for sale”, thus it does not need to be externalized by visual, literary or musical forms. “It is exceptional for a mystic to be obliged to share the mystical experience with others”.<sup>4</sup>

## The mystics of Cracow need art

In Cracow, there are two such exceptions: two visionaries from the first half of the 20<sup>th</sup> century, sister Faustina Kowalska (1905–1938) and sister Karolina Olszowska (1900–1956). They were somehow similar: they were both apostles of Divine Mercy, they both received revelations, and were obliged to share them. In effect, they left a peculiar kind of mystic literature. They also both felt the need to illustrate their visions, which resulted in the creation of holy images. Being aware of their own limitations in the field of art, they searched for artists who would be able to produce paintings of adequate quality. In both messages there is a strong national accent, which places the two mystics in the current of mystic-messianic iconography.

While the figure of saint Faustina Kowalska is widely known, and the paintings representing her vision, *Jesus I trust in you*, spread the worship of Divine Mercy all over the world, Karolina Olszowska is known to few. Therefore, merely for the sake of this article, the life and message of the latter will be briefly presented below.

Karolina Olszowska, a tertiary, was born in the village of Lubień (near Myślenice);<sup>5</sup> her life was marked by poverty and suffering. Her disability prevented her from moving on her own. She lost her sight at a young age, which she then miraculously regained. She spent most of her life in Cracow, where she created prayer groups and shared her visions with

<sup>3</sup> H. Bremond, *Poeta i mistyk*, in: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, Warszawa 1980, p. 72.

<sup>4</sup> This and other quotes from Rahner based on the Polish version: K. Rahner, H. Vorgrimler, *Mały słownik teologiczny*, Warszawa 1987, p. 240.

<sup>5</sup> Vast material on sister Karolina Olszowska is to be found in: Rev. F. Bobel, *Kronika Kronik Lubieńskich*, vol. 2, Kraków–Lubień 2006. Besides numerous photographs, the book contains two texts: Z. Kazanowska, *Wspomnienia o siostrze Karolinie Olszowskiej Pokutnicy od Krzyża Chrystusowego (1900–1956)*, pp. 129–157; D. Ślęczka, *Fragmety wspomnień o Karolinie od Krzyża*, pp. 129–187.

się od idei mistyka. [...] Poeta – *ex definicjone* – im bardziej jest poetą, tym bardziej dojmująco odczuwa potrzebę dzielenia się z innymi swoim przeżyciem [...]. Mistyk natomiast, im bardziej jest mistykiem, tym mniejszą odczuwa potrzebę przekazywania innym swoich przeżyć”.<sup>3</sup> Dlatego niezwykle rzadko zdarza się, by mistyk był jednocześnie artystą. To prywatne, jednostkowe, miłosne zespolenie się z osobowym Bogiem nie jest „na sprzedaż”, a tym samym nie potrzebuje uzewnętrzniających je form plastycznych, literackich czy muzycznych. „Tylko wyjątkowo zdarza się, że mistyk jest zobowiązany do przekazania swojego mistycznego doświadczenia komuś innemu”.<sup>4</sup>

## Krakowskie mistyczki potrzebują sztuki

Na gruncie krakowskim do takich wyjątków należą dwie wizjonerki żyjące w pierwszej połowie XX wieku: siostra Faustyna Kowalska (1905–1938) i siostra Karolina Olszowska (1900–1956). Jakoś podobne do siebie; obie będąc głosicielkami Bożego Miłosierdzia, doświadczyły objawień i zobowiązane zostały do dzielenia się nimi. W efekcie pozostawiły po sobie specyficzny rodzaj literatury mistycznej. Obie miały również potrzebę zobrazowania swych wizji, co zaowocowało powstaniem świętych wizerunków. Mając świadomość własnych ograniczeń plastycznych, poszukiwały artystów potrafiących wykonać dzieła na odpowiednio wysokim poziomie. W obu przesłaniach jest też mocny akcent narodowy, co wpisuje inspirowane nimi wizerunki w nurt ikonografii mistyczno-mesjanistycznej.

O ile postać św. Faustyny Kowalskiej jest powszechnie znana, a przedstawiające jej widzenie obrazy *Jezu, ufam Tobie* rozprzestrzeniają kult Miłosierdzia Bożego po całym świecie, o tyle o Karolinie Olszowskiej niewiele osób słyszało. Dlatego też na użytek tego tekstu w skrócie przybliżę tylko tę drugą mistyczkę.

Życie urodzonej we wsi Lubień (powiat myślenicki) Karoliny Olszowskiej<sup>5</sup>, tercjarki, naznaczone było biedą i cierpieniem. Była kaleką, co uniemożliwiała jej samodzielne poruszanie się. W młodości utraciła wzrok, który później cudownie odzyskała. Większość życia spędziła w Krakowie, gdzie tworzyła grupy modlitewne i dzieliła się swymi licznymi

<sup>3</sup> H. Bremond, *Poeta i mistyk*, w: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, Warszawa 1980, s. 72.

<sup>4</sup> K. Rahner, H. Vorgrimler, *Mały słownik teologiczny*, Warszawa 1987, s. 240.

<sup>5</sup> Obszerne materiały o s. Karolinie Olszowskiej można znaleźć w książce: ks. F. Bobel, *Kronika Kronik Lubieńskich*, t. 2, Kraków–Lubień 2006. Obok licznych zdjęć opublikowano w niej dwa teksty: Z. Kazanowska, *Wspomnienia o siostrze Karolinie Olszowskiej Pokutnicy od Krzyża Chrystusowego (1900–1956)*, s. 129–157; D. Ślęczka, *Fragmety wspomnień o Karolinie od Krzyża*, s. 158–187.



2. Aleksander Trojkiewicz, *Wielkie Miłosierdzie*, krzyż z wizji s. Karoliny Olszowskiej, lata 40. XX wieku, Jasna Góra, kaplica pokutna, fot. ks. F. Bobeł

2. Aleksander Trojkiewicz, *The Great Mercy*, the crucifix from the visions of sister Karolina Olszowska, 1940s, Jasna Góra, the penance chapel, photo by Rev. F. Bobeł

wizjami. Widziała sens swego cierpienia, wierząc, że jest „wybrana przez Boga w Trójcy Jedynej dla objawienia światu nadchodzącego Królestwa Bożego. Uważała, że sama dla Królestwa jest ofiarą całopalną za Polskę i za zbawienie dusz ludzkich świata całego, jako dobrowolna pokutnica”<sup>6</sup>. Pozostawiła po sobie kilkadziesiąt zeszytów, pamiętników i świętych odezwo, w których to, w latach 40., przepowiedziała zakończenie wojny, upadek komunizmu i wybór Polaka na papieża. Znała przesłanie siostry Faustyny o Miłosierdziu Bożym i propagowała je w swojej grupie modlitewnej. W pewnej relacji do tego przesłania pozostaje jej wizja wyrażona w zamówionym u artysty Aleksandra Trojkiewicza potężnym, czterometrowym krzyżu przedstawiającym mocno zakrwawione ciało Ukrzyżowanego, z umieszczonym na piersi sercem, od którego biegną promienie z napisem: „Ludu mój, mów do mnie wszystkie swoje żale” [il. 2]. Krzyż ten został przez s. Karolinę nazwany *Wielkie Miłosierdzie* i znajduje się obecnie w Kaplicy Pokutnej w klasztorze na Jasnej Górze. Z jej inspiracji powstało także kilka obrazów olejnych i haftowane ornaty; wszystkie te prace były wykonywane według

others. She saw the sense of her suffering, as she believed to have been “chosen by God, One in Trinity, to bring to the world the revelation of the coming of the Kingdom of God. She believed herself to be a sacrifice offered to the Kingdom for Poland and for the redemption of all souls, as a volunteering penitent”.<sup>6</sup> She left several dozen notebooks, diaries and holy appeals, in which, in the 1940s, she had foreseen the end of the war, the fall of Communism, and the Polish Pope. She was familiar with the message of sister Faustina about the Divine Mercy, and she propagated it in her prayer group. There is a certain connection between that message and her own vision, represented in the crucifix created by Aleksander Trojkiewicz: the cross is four meters high, the body of Christ heavily bleeding, with a heart on His chest, from which beams extend, with the words “My people, speak unto me all your sorrows” [fig. 2]. Sister Karolina called the cross *The Great Mercy*. It is now placed in the Penance Chapel in the Jasna Góra monastery. Karolina Olszowska also provided inspiration for the creation of several oil paintings and embroidered chasubles; the works were realized according to her own drawings, in which she presented her revelations. The author of some of the paintings was Stanisław Witkowski. Two paintings present the Mother of God, who tries to stop the bloodshed of war and to protect mankind from mutual hatred and destruction; others present the vision of the Kingdom of God and the church of the Kingdom of God. This monumental church of the Kingdom of God, designed in an unusual architectonic form, was the most important work she wanted to realize.

\*

Both those two mystics, and others known in the history of Christianity, were critically scrutinized by those in care of the magisterium of the Church. For the Church has always consistently expressed the opinion that only those mystic experiences can be approved that neither replace nor blur the entire understanding of the doctrine of the Church, the deposit of faith. Christian mysticism is the bridal union of the believer with the personal God in the Mystic Body of Christ, which is the Church; “this mysticism does not forget that an individual is incorporated in »the Body of Christ«, and thus must rely on the community of believers living in Christ (Ignatius Loyola: mysticism of service to Christ visible in Church)”.<sup>7</sup>

Therefore, despite a certain spiritual relation between art and religion, great caution must be applied

<sup>6</sup> Kazanowska 2006 (fn. 5), p. 165.

<sup>7</sup> Rahner, Vorgrimler 1987 (fn. 4), p. 241.

to the declarations (both by the artist and the critic) of expressing a mystic experience in a painting, a literary work or a musical piece. Not every ecstatic, elongated form of the figures (El Greco), luminist expression (Rembrandt, Caravaggio), mysterious, surrealist narration, or conglomeration of esoteric signs and symbols realizes the mystic contemplation of God. They are merely artistic means, which enable communication and expression of spiritual content in a given cultural-religious context. "In this work which transfuses the invisible world into intelligible formulae, you are the masters. It is your profession, your mission; and your art is that of wresting its treasures from the heaven of the spirit and clothing them anew in words, in colour, in form, in accessibility".<sup>8</sup> This artistic skill may be useful in illustrating, visualizing and apprehending the religious, transcendent, spiritual reality, especially the mystic experience. Regardless of the personal metaphysical experiences of the artist, we can examine how the whole artistic work or a single piece is rooted in certain spiritualities, we can describe the applied iconography, or debate whether the author appropriately – with respect to history – illustrates or expresses the noted states of mystic ecstasies.

### Religious painting in Communist Cracow

Despite the programmed laicization of culture in the Communist period, the artistic circles of Cracow never abandoned religious references in art. While examining the art of the Małopolska region after 1945, one can observe a multitude, and a surprising continuity, of artistic phenomena that stem from theological-metaphysical reflection. A continuum of such phenomena can also be observed today. This situation was undoubtedly affected by: the conservatism of the intellectual elites, the uninterrupted cultural continuity since the 19<sup>th</sup> century, the clerical character of the city (with numerous monastic orders, several seminaries, and the Pontifical Academy of Theology), and the activities of the "Tygodnik Powszechny" weekly and the publishing house "Znak". The academic character of the city, an effect of the great number of higher education institutions and the existence of vast artistic-humanist circles, fostered the polarization of attitudes, from conservative to avant-garde ones. Nevertheless, the presence of the local, intellectually potent Church, open to dialogue and the post-Council changes, and boasting many distinguished personalities, could not remain unechoed in the creations of the greatest artists.

<sup>8</sup> A fragment from the speech to artists, delivered by Pope Paul VI in the Sistine Chapel on 10<sup>th</sup> May, 1964.

jej własnoręcznych rysunków, w których obrazowała swoje objawienia. Autorem przynajmniej niektórych z tych malowideł jest Stanisław Witkowski. Na dwóch obrazach ukazana została Matka Najświętsza, która próbuje zażegnać wojenny przelew krwi oraz uchronić ludzkość przed samozagładą i nienawiścią, na pozostałych przedstawiono wizję Królestwa Bożego i świątynię pw. Królestwa Bożego. Właśnie monumentalny kościół Królestwa Bożego o oryginalnym kształcie architektonicznym jest najważniejszym dziełem, które chciała zrealizować.

\*

Wizje wspomnianych powyżej mistyczek, były krytycznie „filtrowane” przez osoby czuwające nad magisterium Kościoła. Konsekwentnie bowiem stał on i nadal stoi na stanowisku, że uznane mogą być tylko te doświadczenia, które nie zastępują i nie mącą całościowej wykładni doktrynalnej będącej depozytem wiary. Mistyka chrześcijańska jest oblubieńczyym zjednoczeniem wierzącego z osobowym Bogiem w Mistycznym Ciele Chrystusa, jakim jest Kościół; „owa mistyka stara się nie zapominać, że jednostka jest wcielona w »Ciało Chrystusa«, a tym samym pozostaje zdana na wspólnotę żyjących w Jezusie Chrystusie (Ignacy Loyola: mistyka posługi wobec widzialnego Chrystusa w Kościele)”<sup>7</sup>.

Tak więc, mimo pewnego pokrewieństwa duchowego sztuki i religii, z dużą dozą krytycyzmu należy podchodzić do deklaracji (zarówno artysty, jak i opisującego dzieło krytyka) o wyrażaniu mistycznego doświadczenia w obrazie, utworze literackim czy muzycznym. Nie każda ekstazy, wydłużona forma figur (El Greco), luministyczna ekspresja (Rembrandt, Caravaggio), tajemnicza, surrealistyczna narracja, nagromadzenie ezoterycznych znaków i symboli urzeczywistnia mistyczną kontemplację Boga. Są to tylko środki artystyczne pozwalające w określonym kontekście kulturowo-religijnym komunikować i wyrażać treści duchowe. „Wy umiecie znaleźć formy przystępne i zrozumiałe dla rzeczy niewidzialnych – to wasz zawód i wasze powołanie. Wasza sztuka polega właśnie na porywaniu skarbów ze świata ducha i przyodziewaniu ich w słowa, barwy, formy – w dostępność dla ludzi”<sup>8</sup>. Ta artystyczna umiejętność może służyć obrazowaniu, unaocznianiu i uprzytamnianiu rzeczywistości religijnej, transcendentnej, spirytualistycznej, a w szczególności – doświadczenia mistycznego. Abstrahując od osobistych metafizycznych przeżyć artysty, możemy badać zakorzenienie

<sup>7</sup> Rahner, Vorgrimler 1987, jak przyp. 4, s. 241.

<sup>8</sup> Fragment przemówienia papieża Pawła VI do artystów wygłoszonego w Kaplicy Sykstyńskiej 10 maja 1964 roku.





3. Jerzy Nowosielski, *Ikonostas*, 1978, kościół pw. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny na Osiedlu Azory w Krakowie, fot. T. Boruta

3. Jerzy Nowosielski, *Iconostasis*, 1978, the church of Immaculate Conception of St Mary in the Cracow district of Azory, photo by T. Boruta

danej twórczości lub pojedynczych dzieł w pewnych duchowościach, opisywać użytą ikonografię czy też zastanawiać się, na ile twórca adekwatnie ilustruje lub wyraża historycznie odnotowane stany ekstazy mistycznej.

### Religijne malarstwo w komunistycznym Krakowie

Mimo programowej laicyzacji kultury w okresie komunizmu artystyczne środowiska Krakowa nigdy nie rezygnowały z religijnych odniesień w swej twórczości. Badając sztukę Małopolski po roku 1945, można mówić o wielorakości i zaskakującej ciągłości zjawisk artystycznych wyrosłych z refleksji teologiczno-metafizycznej, których continuum znajdziemy także dzisiaj. Na sytuację tę niewątpliwie wpływ miały: konserwatyzm elit intelektualnych, zachowana ciągłość kulturowa sięgająca XIX wieku, klerykalizacja miasta (w Krakowie funkcjonują do dziś liczne zgromadzenia zakonne, kilka seminariów duchownych oraz Uniwersytet Papieski Jana Pawła II – w latach 80. jeszcze jako Papieska Akademia Teologiczna), istnienie „Tygodnika Powszechnego” i wydawnictwa Znak. Akademicki charakter Krakowa zbudowany na wielości uczelni i bardzo dużym środowisku artystyczno-humanistycznym sprzyjał polaryzacji postaw od konserwatywnych po awangardowe. Niemniej obecność mocnego intelektualnie miejscowego Kościoła – dialogującego, otwartego na posoborowe zmiany,

It will not be an exaggeration to state that many Cracow artists, despite living in the Communist reality, looked to Christianity to find the sense of artistic creation.

In this aspect, the artistic circles of Cracow clearly stood out from the background of modern art, which usually sought its roots in left-wing or liberal ideas – rather distant from the Church. A local phenomenon was the presence of a large group of artists who derived their attitudes, the content, and the form of their paintings from metaphysical experience and profound religious reflection. It is the subject of this article to describe such attitudes and the differences between them, manifested in art and rooted in other spiritual formations. Therefore attention will not be extensively devoted to sacred art realizations, especially not those designed for church space, as their visual form is diametrically different from that presented in the official circulation on exhibitions. This duality, division into church art and exhibition art, is present, for example, in the works of some members of the avant-garde Grupa Krakowska. In the Podkarpacie and the Małopolska regions, it is surprising how many sacred interiors were decorated in a “godly” manner with paintings and sculptures by modern artists – e.g. Adam Marczyński, Wanda Czełkowska, Julian Jończyk, Janusz Tarabuła, or Danuta and Witold Urbanowicz. Undoubtedly, an important contribution to Polish sacred art are the polychromies and stained glass by Wacław Taranczewski, a colourist and



4. Teresa Stankiewicz, *Stworzenie świata*, 1966, polichromia w kościele pw. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy w Jurkowie, fot. T. Boruta

4. Teresa Stankiewicz, *Creation of the World*, 1966, polychromy in the church of Our Lady of Perpetual Help in Jurków, photo by T. Boruta

professor of the Academy of Fine Arts in Cracow; yet his paintings produced for the official exhibitions lack religious inspiration. No such duality is noticeable in the works by Jerzy Nowosielski [fig. 3], Eugeniusz Mucha, Teresa Stankiewicz [fig. 4], or Adam Brincken. All of their work: both the private/lay art present in the public space of exhibitions, and the art commissioned by the Church to function in the church space, is in fact homogeneous and derived from a profound theological insight. As Nowosielski claims, “the most significant point in my art programme is not to separate the spheres of the sacred and the profane”.<sup>9</sup>

### Eschatological mysticism

Such a unique case of integrity of the artistic and religious mystic experience can be seen in the tradition and theology of the icon. This is because the Orthodox church treats the whole of reality as divinized, that is unified with God to a great extent.

<sup>9</sup> Z. Podgórzec, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Warszawa 1985, p. 185.

a przy tym bogatego w wybitne osobowości – nie mogła pozostać bez echa w twórczości najwybitniejszych artystów.

Bez zbytniej przesady można stwierdzić, że wielu krakowskich twórców, mimo życia w komunistycznej rzeczywistości, często w chrześcijaństwie szukało sensu tworzenia. W tym aspekcie artystyczne środowisko Krakowa wyraźnie wyróżniało się na tle sztuki współczesnej, która zazwyczaj swych korzeni szukała w lewicowych czy liberalnych ideach, a więc raczej daleko od Kościoła. Lokalnym fenomenem jest obecność dużej grupy wybitnych twórców, którzy swoją postawę, treść i formę malowanych obrazów wywodzili z doświadczenia metafizycznego i pogłębionej refleksji religijnej. Opis takich postaw, jak i różnic między nimi manifestujących się w sztuce, a wynikłych z innych formacji duchowych, jest tematem tego tekstu. Dlatego też nie będę tu zbytnio pochylał się nad realizacjami sakralnymi, w szczególności tych artystów, których dzieła przeznaczone do kościołów mają formę plastyczną radykalnie różną od tej prezentowanej w oficjalnym obiegu wystawienniczym. Takie rozdwojenie na sztukę dla Kościoła i dla galerii, jest



5. Jerzy Nowosielski, *Wnętrze z kobietami*, 1972, polimery na płótnie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. T. Boruta

5. Jerzy Nowosielski, *Interior with women*, 1972, polymer on canvas, National Museum in Poznań, photo by T. Boruta

obecne na przykład w twórczości niektórych członków awangardowej Grupy Krakowskiej. Zwiedzając Podkarpacie i Małopolskę, możemy być zaskoczeni, jak wiele wewnątrz sakralnych zostało „po bożemu” ozdobionych malowidłami i rzeźbami artystów nowoczesnych. Mam tu na myśli twórczość sakralną Adama Marczyńskiego, Wandy Czelkowskiej, Juliana Jończyka, Janusza Tarabuły czy Danuty i Witolda Urbanowiczów. Niewątpliwie ważne dla polskiej sztuki sakralnej są także polichromie i witraże kolorysty, profesora krakowskiej ASP Wacława Taranczewskiego, ale w jego obrazach malowanych na oficjalne wystawy brak jest również inspiracji religijnych. Takiego rozdźwięku nie ma u Jerzego Nowosielskiego [il. 3], Eugeniusza Muchy, Teresy Stankiewicz [il. 4] czy Adama Brinckena, u których cała twórczość, zarówno ta prywatna/świecka, obecna w przestrzeni publicznych ekspozycji, jak i ta powstała na zamówienie Kościoła, do świątyń, jest w istocie jednorodna, wynika z głębokiego namysłu teologicznego. Jak wyznaje Jerzy Nowosielski; „najbardziej istotną cechą mojego programu malarskiego jest to, że nie rozdzielałam sfery *sacrum* i *profanum*”<sup>9</sup>.

### Mistyka eschatologiczna

Takim wyjątkowym doświadczeniem integralności mistycznego doświadczenia sztuki i religii jest tradycja i teologia ikony. Prawosławie bowiem całą rzeczywistość traktuje jako przeobóstwioną, czyli w istotnym stopniu zjednoczoną z Bogiem. Tym samym we wszystkich przejawach życia, zarówno prywatnego jak

<sup>9</sup> Z. Podgórzec, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Warszawa 1985, s. 185.

Thus, in all manifestations of life, both private and social, a mystic element can be found, for the reality of the Kingdom of God has already been given us, here and now, and will be completed in the moment of Parousia.

The effect that the Orthodox church has on the modern artists of Cracow is enormous. This is undoubtedly connected with the geographical closeness of the regions where the Eastern church dominates, and with the fact that many Cracow students came from Orthodox or Unitarian backgrounds. For them, after Lviv was separated from Poland, the capital of Małopolska became a natural academic destination. However, the presence of Orthodox-inspired art in Cracow was most significantly influenced by the work of Jerzy Nowosielski (1923–2011),<sup>10</sup> who managed to fuse the experience of modern painting (in particular, abstract painting) with the icon. At the same time, he was endowed with an extraordinary personality, which combined the artistic, theological, and cultural senses into a coherent whole; equally importantly, he was able to convey those senses in written texts and statements. Nowosielski, as he himself admitted, arrived at the icon starting from the experience of modern art. In the Orthodox religion, he found the justification for his own artistic intuitions, in which a painting is mystically comprehended as an angelic subtle being, which includes the contemplating viewer in the mystery of God. “A painting is preaching the Gospel. That is because it indicates that an eschatological reality may come to exist”.<sup>11</sup> “All painting is sacred, connected with eschatological hope”.<sup>12</sup>

In Nowosielski’s work there are many lay motifs which should be classified as sacred due to their theological grounding. These are portraits, landscapes, interiors, still-lives, multi-figural scenes, but mostly female acts [fig. 5]. This is because he believed that a study of the female body sensitizes the viewers to the Edenic reality, where they experience the primeval harmony, untainted by sin and transience.

*Why does a painter, in order to acquire the awareness of an artist, have to study a naked woman. Why?*

<sup>10</sup> In recent years, Jerzy Nowosielski’s work has been comprehensively described by Krystyna Czerni in the publications: *Nowosielski*, Kraków 2006; and *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Kraków 2011. Owing to her efforts, the artist’s letters and his reflections on art have also been published: J. Nowosielski, *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, selected and edited by K. Czerni, Kraków 2012; idem, *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze*, editing and introduction by K. Czerni, Kraków 2013; idem, *Listy i zapomniane wywiady*, editing and introduction by K. Czerni, Kraków 2014.

<sup>11</sup> *Sztuka jest zawsze sztuką końca świata – z Jerzym Nowosielskim rozmawia Wacław Pyczek*, in: Nowosielski 2012 (fn. 10), p. 72.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 65.

*I shall refer to [...] a text by Cennino Cennini. Namely, in his treatise on painting, he states that, having been banished from Eden, people took to various works, and also started to create art – Adam started to create art, he started painting. What could he find to paint, after being cast out of Paradise, away from a marvellous garden, to the cursed earth? He painted Eve, the one whom he remembered from before she ate the fruit.<sup>13</sup> Art is a spiritual act, which tries to lead us out of the situation of cast-outs from Paradise.<sup>14</sup>*

Jerzy Nowosielski also authored numerous polychromies and icons, located in both Orthodox and Catholic sacred space. Although the subject of this article is not worship art, it must be mentioned here, to facilitate the understanding of the role and completeness of the artist's creative personality. Moreover, he authored projects for the interior and architecture of churches, and expressed his original, profound reflections on theology and art in written texts and conversations. Taking all this into consideration, it can be definitely stated that Jerzy Nowosielski introduced religious painting and the associated issues into the sphere of the artistic experience of modern times. The greatness of his talent bridged the chasm between the sacred and the profane, which was created by the laicized culture and the Communist doctrine. The effects of his extraordinary personality can be noticed both among the artists of older generations, with whom he collaborated while painting churches: Adam Stalony-Dobrzański (1904–1985) and Witold Damasiewicz (1919–1996), and among the younger artists, especially his students, such as Władysław Podrazik (born 1953) or Krzysztof Klimek (born 1962). A conclusion is due that Jerzy Nowosielski marked modern Polish art with the imprint of the theology of the icon.<sup>15</sup>

The echoes of the eschatological mysticism of Eastern Christianity can also be observed in the abstract painting of Andrzej Bednarczyk (born 1960), Jan Pamuła (born 1944), and Tadeusz Gustaw Wiktor (born 1946). All these artists also make references to protestant theology in their works, and develop their own, original metaphysical reflection.

## Affirmative mysticism

Integrity of the creative attitude, similar to Nowosielski's, also based on religious experience can be found in the work of Teresa Stankiewicz (born

<sup>13</sup> *Malarstwo jest tajemnicą – z Jerzym Nowosielskim rozmawia Kinga Maciuszkiewicz*, in: Nowosielski 2012 (fn. 10), p. 348.

<sup>14</sup> Podgórzec 1985 (fn. 9), p. 183.

<sup>15</sup> The relation between modern art and the icon is extensively discussed in R. Rogozińska, *Ikona w sztuce XX wieku*, Kraków 2008.

i społecznego, możemy znaleźć pierwiastek mistyczny, realność Królestwa Bożego jest nam bowiem już dana, tu i teraz, a dopełni się w momencie paruzji.

Oddziaływanie Kościoła wschodniego na współczesnych artystów krakowskich jest olbrzymie. Ma na to niewątpliwie wpływ geograficzna bliskość terenów, na których dominuje obrządek wschodni, oraz fakt, że liczni studenci krakowscy mają prawosławne lub unickie korzenie. Dla nich, po odłączeniu Lwowa od Polski, stolica Małopolski stała się naturalnym centrum akademickim. Na obecność w Krakowie sztuki inspirowanej wschodnią ortodoksją miała jednak przede wszystkim wpływ twórczość Jerzego Nowosielskiego (1923–2011)<sup>10</sup>, który potrafił dokonać syntezy doświadczenia malarstwa współczesnego (w szczególności abstrakcji) z ikoną. Był on przy tym obdarzony niezwykle osobowością łączącą w integralną całość sensory artystyczne, teologiczne i kulturowe, a co nie mniej istotne – potrafiącą te sensory w tekstach i wypowiedziach, komunikować. Nowosielski, jak sam wyznaje, doszedł do ikony od doświadczeń sztuki współczesnej i znalazł w prawosławiu usprawiedliwienie własnych intuicji artystycznych, w których obraz jest rozumiany mistycznie jako angeliczny byt subtelny włączający kontemplującego w misterium Boga. „Obraz jest obwieszczeniem Dobrej Nowiny. Dlatego że wskazuje na to, że może zaistnieć jakaś rzeczywistość eschatologiczna<sup>11</sup>. „Całe malarstwo jest święte, związane z nadzieją eschatologiczną<sup>12</sup>.”

W twórczości Jerzego Nowosielskiego jest wiele motywów, które choć świeckie, z racji umocowania teologicznego powinniśmy nazwać sakralnymi. Są to portrety, pejzaże, wnętrza, martwe natury, sceny wielofiguralne, ale najwięcej namalował on kobiecych aktów [il. 5]. Uważał bowiem, że studium kobiecego ciała otwiera na rzeczywistość rajska, gdzie doświadczamy pierwotnej harmonii – nieskażonej grzechem i przemijaniem.

*Dlaczego malarz, który ma uzyskać świadomość artysty, musi akurat studiować gołą kobietę. Dlaczego? Odwołam się tutaj do [...] tekstu Cennino Cenniniego. Mianowicie napisał on w swoim traktacie o malarstwie, że po wygnaniu z raju ludzie zajęli się rozlicznymi pracami, między innymi zaczęli uprawiać sztukę, że*

<sup>10</sup> W ostatnich latach twórczość Jerzego Nowosielskiego doczekała się obszernych opracowań autorstwa Krystyny Czerni: *Nowosielski*, Kraków 2006; *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Kraków 2011. Dzięki jej staraniom doszło również do publikacji korespondencji i refleksji artysty o sztuce: J. Nowosielski, *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, wybór i układ K. Czerni, Kraków 2012; idem, *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze*, wstęp i redakcja K. Czerni, Kraków 2013; idem, *Listy i zapomniane wywiady*, wstęp i opracowanie K. Czerni, Kraków 2014.

<sup>11</sup> *Sztuka jest zawsze sztuką końca świata – z Jerzym Nowosielskim rozmawia Wacław Pyczek*, w: Nowosielski 2012, jak przyp. 10, s. 72.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 65.

Adam zaczął uprawiać sztukę, zaczął malować obrazy. Cóż mógł on malować po wygnaniu z raju, kiedy z tego wspaniałego ogrodu został wygnany na ziemię przeklętą? Malował Ewę, tę, którą przypomniał sobie sprzed momentu, kiedy zjadła owoc<sup>13</sup>. Sztuka to działanie duchowe, które usiłuje wyprowadzić nas z sytuacji istot wygnanych z raju.<sup>14</sup>

Jerzy Nowosielski jest także autorem licznych ikon i polichromii, które znajdują się w obiektach sakralnych zarówno prawosławnych, jak i katolickich. Chociaż tematem tego tekstu nie jest sztuka kultowa, to jednak należy o niej nadmienić, by zrozumieć rolę i kompletność osobowości twórczej krakowskiego artysty. Jeżeli dodamy do tego dorobku jego autorskie projekty wnętrz i architektury świątyń, a także oryginalną, pogłębioną refleksję z zakresu teologii i sztuki, zawartą w jego licznych tekstach i rozmowach, to śmiało możemy stwierdzić, że Jerzy Nowosielski wprowadził malarstwo religijne i problematykę z nim związaną w obszar artystycznych doświadczeń współczesności. Wielkością swego talentu malarz zasypywał przepaść pomiędzy sacrum a profanum, tworzoną przez zlaicyzowaną kulturę i komunistyczną doktrynę. Oddziaływanie jego wybitnej osobowości znajdziemy zarówno wśród krakowskich artystów starszego pokolenia, z którymi współpracował przy malowaniu świątyń: Adama Stalony-Dobrzańskiego (1904–1985), Witolda Damasiewicza (1919–1996), jak i wśród młodszych, w szczególności u jego studentów, jak choćby Władysława Podrazika (ur. 1953) czy Krzysztofa Klimka (ur. 1962). Można stwierdzić, że Jerzy Nowosielski naznaczył współczesną sztukę polską piętnem teologii ikony<sup>15</sup>.

Echa eschatologicznej mistyki wschodniego chrześcijaństwa możemy także zaobserwować w malarstwie abstrakcyjnym Andrzeja Bednarczyka (ur. 1960), Jana Pamuły (ur. 1944) czy Tadeusza Gustawa Wiktora (ur. 1946), przy czym wszyscy ci artyści w swej twórczości nawiązują także do teologii protestanckiej i rozwijają własną, oryginalną refleksję metafizyczną.

## Mistyka afirmująca

Podobną jak u Nowosielskiego integralność postawy twórczej, zbudowanej na bazie doświadczenia religijnego, możemy zaobserwować u Teresy Stankiewicz (ur. 1928). Jest ona autorką licznych polichromii, witraży i wystroju wnętrz sakralnych w Polsce i za granicą (zwłaszcza w Austrii), a przy tym namalowała



6. Teresa Stankiewicz, *Świętych obcowanie*, 1982, acryl na płótnie, 90 × 75 cm, własność artystki, fot. T. Boruta

6. Teresa Stankiewicz, *Communion of saints*, 1982, acryl on canvas, 90 × 75 cm, owned by the artist, photo by T. Boruta

(1928). She has authored numerous polychromies, stained glass windows, and sacred interior designs in Poland and abroad (especially in Austria). Besides those she has produced a great number of paintings presented at many different exhibitions. The form of her works – both the private ones and those for the church space – is coherent, and highly individualized: a testimony to her personal experience of the Mystery of Salvation [fig. 6]. Without a doubt, in her work there are traces of the tradition of icon painting, but rather that from before the Great Schism. Her inspiration is mediaeval art, especially Catalanian. In the composition of her paintings one can notice a certain fascination with the illumination of the oldest manuscripts. What links her works to the experience of modern art is the synthesized form of the figures and the surrounding, in its simplicity aiming at the ideographic representation of reality. At the same time, it helps retain the lyrical subtlety and chromatic sensuality. Describing the last paintings by Teresa Stankiewicz, Wojciech Skrodzki remarks: “First of all, the dissimilarity lies in the colour tones, and a slightly different sense of form, more free and generalized; the pictures are much less concrete with respect to meaning, although they still have the character of sacred experience of the world. They are such creations that most promptly invite the label: *mysterium mundi*, as the hints of the form of the visible

<sup>13</sup> Malarstwo jest tajemnicą – z Jerzym Nowosielskim rozmawia Kinga Maciuszkiewicz, w: Nowosielski 2012, jak przyp. 10., s. 348.

<sup>14</sup> Podgórzec 1985, jak przyp. 9, s. 183.

<sup>15</sup> Obszernie problematykę związków sztuki współczesnej z ikoną omawia R. Rogozińska, *Ikona w sztuce XX wieku*, Kraków 2008.



7. Jerzy Skąpski, *Anioł klasztoru w Hebdowie*, olej na płótnie, własność artysty, fot. w zbiorach autora

7. Jerzy Skąpski, *The Angel of the Monastery in Hebdów*, oil on canvas, owned by the artist, photo from author's own collection

world that appear in them create this inimitable aura of the mystic secret".<sup>16</sup>

A lyrical world is also created in the paintings and drawings by Jerzy Skąpski (born 1933). He is another artist that can use the same repertoire of forms to paint evangelical scenes for a church and to express himself in small, private pieces [fig. 7]. He is chiefly known for his monumental stained glass windows, which he produced for modern churches all over Poland. The extensive narration that he uses is constructed with artistic devices reminiscent of a child's simplicity, and resembling Chagall's compositions. Despite picturing sometimes tragic scenes, Skąpski seems to be recon-

niezliczoną ilość obrazów sztalugowych prezentowanych na wielu wystawach. Forma jej prac, zarówno prywatnych, jak i kościelnych, jest spójna, mocno zindywidualizowana, świadcząca o osobistym przeżyciu Misterium Zbawienia [il. 6]. Niewątpliwie znajdziemy tutaj refleksy tradycji malarstwa ikonowego, ale tej sprzed podziału chrześcijaństwa na Kościoły zachodni i wschodni. Inspiracją dla malarstwa Teresy Stankiewicz jest sztuka średniowiecza, zwłaszcza katalońska. W komponowaniu obrazów widać pewne zauroczenie ilustracjami z najstarszych manuskryptów. Syntetyczna forma postaci i otoczenia, dążąca w swej prostocie do ideograficznego przedstawiania rzeczywistości, wiąże te prace z doświadczeniami sztuki

<sup>16</sup> W. Skrodzki, *Wizjonerzy i mistrzowie*, Warszawa 2009, p. 188.



8. Eugeniusz Mucha, *Wielokrotne ukrzyżowanie*, 1984, akryl na płótnie, 270 × 130 cm, Galeria Współczesnej Sztuki Sakralnej Dom Praczeki w Kielcach, fot. T. Boruta

8. Eugeniusz Mucha, *Multiple Crucifixion*, 1984, acryl on canvas, 270 × 130 cm, Modern Sacred Art Gallery "Dom Praczeki" in Kielce, photo by T. Boruta

współczesnej, a jednocześnie zachowuje liryczną subtelność i chromatyczną sensualność. Wojciech Skrodzki, opisując ostatnie obrazy Teresy Stankiewicz, zauważa: „Inne są przede wszystkim tonacje kolorystyczne, nieco odmienne poczucie formy, bardziej swobodnej i uogólnionej; są o wiele mniej konkretne w sensie znaczeniowym, choć zachowują charakter sakralnego przeżywania świata. O nich to właśnie najbardziej chciałoby się powiedzieć *mysterium mundi*, bo pojawiające się w nich aluzje do form świata widzialnego kreują ową niepowtarzalną aurę mistycznej tajemnicy”<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> W. Skrodzki, *Wizjonerzy i mistrzowie*, Warszawa 2009, s. 188.

ciled with the world. In his painting, the Franciscan spirituality is visible: the mysticism affirmative of the whole experience of the time given to man.

A much sterner form is characteristic of paintings by Eugeniusz Mucha (1927–2012). He uses strong, expressive, “coarse” modelling, clear, intense colours, and very tight, multi-thematic composition consisting of many plots. Fascinated with folk art and provincial Baroque paintings from small wooden churches, he rejected academic knowledge and the form of socialist realism to pursue the goals of authenticity of expression and the communicative power of an artwork. All that considered, he also surprises the viewer with “fresh” and sincere religious thinking, which leads him to rich icon-creating invention in the numerous realized polychromies and in private paintings [fig. 8]. “It seems that the painter consciously humanizes religion, and brings universal, theological truths closer to the truth of individual, everyday existence (*Nativity*, 1972) [fig. 9]. He mixes »divine« time with »human« time. His religious art is considered »heretic« by some, and valued by others for the iconographic invention and the courage to testify to his own experience”<sup>17</sup>. The artistic attitude of Eugeniusz Mucha visibly relies on simple, but consistent asking of deep existential and theological questions. The answers that the artist formulates in his painting, especially in his last period, are a testimony to complete confidence in the Crucified and Resurrected Christ.

### Impact of personalism and negative mysticism

A search for simple painting devices to express a mystical experience of trusting in God – is what characterizes the works by Stanisław Rodziński (born 1940). His works are usually dark, with a strong luminescent accent, which seems to be the proper carrier of the metaphysical tension. This light, which is given symbolic and expressive meaning, enters in a relation with the silhouettes of people, houses, and objects, thus creating the impression of divinization of the forms and the landscape. The effect is strengthened by the stern, thick, almost relief-like layering of paint – like the elementary, primal matter open to the act of the Spirit [fig. 10]. His painting is marked by Franciscan asceticism and simplicity, which, despite its austerity, was open to the world and the other human being. There are also hints of lessons from late Rembrandt, finding the theological foundations of his tenebrist art in negative mysticism.

Stanisław Rodziński’s childhood was marked by the sanctity and martyr’s death of his aunt, a Dominican, Julia Rodzińska (beatified in 2000), mur-

<sup>17</sup> M. Kitowska-Łysiak, *Eugeniusz Mucha*, <http://culture.pl/pl/tworca/eugeniusz-mucha> [accessed: 14 Apr. 2015].



9. Eugeniusz Mucha, *Boże Narodzenie*, 1975, olej na płótnie, 140 × 110 cm, własność rodziny artysty, fot. T. Boruta

9. Eugeniusz Mucha, *Nativity*, 1975, oil on canvas, 140 × 110 cm, owned by the artist's family, photo by T. Boruta

dered in KL Stutthof. As the artist admits, his spirituality was undoubtedly influenced by the then academic chaplain who conducted the formative groups, Rev. Wacław Świerzawski (at present bishop emeritus in the Sandomierz diocese), and contacts with the circles of the “Znak” publishing house and the “Tygodnik Powszechny” weekly. Although all of Rodziński’s painting can be classified as sacred art, not many of his realizations are to be found in church space. The iconography of the artist’s paintings covers a whole spectrum of evangelical scenes (with the prevalence of Paschal themes), yet their individual character, and powerful load of psychological truth, favour private contemplation rather than the organization of a congregation. However, it is difficult to imagine modern religious art without Rodziński’s contribution: the artist consistently and broadly introduced Christian themes into the world of lay culture, and at the same time opposed those Church members who would like to see art as decorative, “unproblematic”, illustrating evangelical contents “sugar-glazed” with trivial beauty. In fact, Rodziński could be the subject of Jacques Maritain’s words: “And a Grünewald, a Zurbaran, a Greco – what gratitude we owe them

Liryczny jest też świat obrazów i rysunków Jerzego Skąpskiego (ur. 1933). To także artysta, który za pomocą tego samego repertuaru form potrafi namalować ewangeliczne sceny na zamówienie Kościoła, jak i wyrażać siebie w niedużych, prywatnych pracach [il. 7]. Znany jest przede wszystkim z monumentalnych witraży do współczesnych świątyń w całej Polsce. Stosowana przez artystę rozbudowana narracja jest konstruowana środkami artystycznymi mającymi coś z prostoty dziecka i przypominającymi kompozycje Marca Chagalla. Mimo obrazowania niekiedy tragicznych scen Skąpski zdaje się pogodzony ze światem. Widać w jego malarstwie franciszkańską duchowość – mistykę afirmującą całe doświadczenie danego nam czasu.

O wiele bardziej surową formę mają obrazy Eugeniusza Muchy (1927–2012). Stosuje on mocny, ekspresyjny, „ciosany” modelunek, czysty, nasycony kolor i ciasną, pełną różnorodnych wątków kompozycję. Zafascynowany sztuką ludową i prowincjonalnym malarstwem barokowym z drewnianych kościółków, odrzucił akademicką wiedzę i socrealistyczną formę, by w swojej twórczości postawić na autentyczność wypowiedzi i siłę wyrazową dzieła. Zaskakuje przy tym



„świeżym” i szczerym myśleniem religijnym, które – w zrealizowanych, licznych polichromiach i w prywatnych obrazach – prowadzi do bogatej ikonotwórczej inwencji [il. 8]. „Wydaje się, że malarz świadomie ucłowiecza religię, prawdy teologiczne, uniwersalne zbliża ku prawdom jednostkowego, codziennego bytu (*Boże Narodzenie*, 1972) [il. 9]. Czas »boski« miesza się u niego z czasem »ludzkiem«. Jego sztuka o tematyce religijnej przez jednych uważana [jest] za »heretycką«, przez innych ceniona za ikonograficzną inwencję, a zarazem odwagę świadczenia o własnym przeżyciu<sup>17</sup>. W postawie artystycznej Eugeniusza Muchy widać proste, a przy tym dociekliwe stawianie pogłębionych pytań egzystencjalnych i teologicznych. Odpowiedzi, które formułuje artysta w swym malarstwie, szczególnie pod koniec życia, są świadectwem całkowitego zawierzenia Ukrzyżowanemu i Zmartwychwstałemu Jezusowi.

### Wpływ personalizmu i mistyki negatywnej

Poszukiwanie prostych środków malarskich dla wyrażenia mistycznego doświadczenia zawierzenia Bogu znajdziemy w obrazach Stanisława Rodzińskiego (ur. 1940). Jego prace na ogół są mroczne, z mocnym akcentem luministycznym, który zdaje się być właściwym nośnikiem metafizycznego napięcia. Światło to, mając znaczenie symboliczne, jak i wyrazowe, wchodzi w relację z sylwetkami postaci, domów lub przedmiotów, tworząc wrażenie przeobstwienia form i pejzażu. Efekt ten potęguje surowa, gruba, niemal reliefowa malatura – niczym podstawowa materia otwarta na działanie Ducha [il. 10]. Jego malarstwo nosi ślady franciszkańskiej ascezy i prostoty, która mimo swej surowości otwarta była na świat i drugiego człowieka, a także lekcji późnego Rembrandta znajdujące teologiczne podstawy swej tenebrystycznej sztuki w misticie negatywnej.

Dzieciństwo Stanisława Rodzińskiego naznaczone było świętością i męczeńską śmiercią w obozie KL Stutthof jego ciotki, dominikanki Julii Rodzińskiej (beatyfikowanej w 2000 roku). Jak wyznaje artysta, na jego duchowość miał niewątpliwie wpływ ówczesny duszpasterz akademicki prowadzący grupy formacyjne, ks. Wacław Świerżawski (obecnie, sandomierski biskup senior), a także kontakt ze środowiskiem wydawnictwa Znak i „Tygodnika Powszechnego”. Mimo że całą twórczość Rodzińskiego można zaklasyfikować jako malarstwo sakralne, to niewiele jego realizacji znajdziemy w przestrzeni kultu. Choć ikonografia obrazów artysty obejmuje szerokie spektrum scen ewangelicznych (z dominacją tematów pasyjnych), to ich indywidualizm, mocny ładunek psy-



10. Stanisław Rodziński, *Boże, mój Boże, czemuś mnie opuścił*, 2003, olej na płótnie, własność artysty, fot. T. Boruta

10. Stanisław Rodziński, *My God, my God, why hast thou forsaken me*, 2003, oil on canvas, owned by the artist, photo by T. Boruta

for having thrust aside the barriers of extraordinary masterpieces, which threatened to confine the signs of faith<sup>18</sup>.

The increased interest in Rodziński's work came in the dark times of Martial Law, when a large group of artists became engaged in an independent exhibition movement, creating an alternative to the official artwork circulation. Boycotting the policy of the Communist regime, the artists started to display their works in churches and neighbouring, church-owned locations. Religious motifs were dominant in the expression of the existential state of both individuals and the society. In Rodziński's work, there are several paintings that could be classified as martyrological (*Pieta of the Wujek Mine*, 1983; *Mother (in memory of Rev. Jerzy Popiełuszko)*, 1984), but the muted

<sup>17</sup> M. Kitowska-Łysiak, *Eugeniusz Mucha*, <http://culture.pl/pl/tworca/eugeniusz-mucha> [dostęp: 14 IV 2015].

<sup>18</sup> J. Maritain, *The Frontiers of Poetry*, 1935; <https://www3.nd.edu/Departments/Maritain/etext/frontier.htm> [accessed: 15 Nov. 2015].



11. Stanisław Rodziński, *Oplakiwanie III*, 1979–80, *Januszowi*, 1986–1987, olej na płótnie, własność artysty, fot. T. Boruta

11. Stanisław Rodziński, *Lamentation III*, 1979–80, *for Janusz*, 1986–1987, oil on canvas, owned by the artist, photo by T. Boruta

emotions and the concurrent contemplative character of the paintings favours reflection extended by the religious rather than political dimension [fig. 11]. In this context, Stanisław Rodziński's work became fundamental for the independent culture movement, as his self-governing attitude was not formed at that time as a result of political tensions, but was a consequence of earlier choices and internalized values.

\*

Against the background of the independent culture movement, Cracow artists' works clearly stood out as different: the elements of figurative art were quite prominent, and marked by the desire to represent the existence of man, both as an individual, and in social-political relations. Since the 1960s, Cracow was the base of the artistic group "Wprost", whose members created articulate, engaged art. Their access to the independent culture movement, as was the case with Rodziński, was not triggered by the emerging political situation, but was rooted in earlier decisions. Unlike Rodziński, though, they did not declare themselves

chologicznej prawdy o przemijaniu sprzyja raczej prywatnej, modlitewnej kontemplacji, a nie organizacji zbiorowości wiernych. Trudno jednak wyobrazić sobie współczesną sztukę religijną bez twórczości Rodzińskiego. Jest to bowiem artysta, który konsekwentnie i szeroko wprowadził tematykę chrześcijańską w świat świeckiej kultury, a jednocześnie dał odpór tym ludziom Kościoła, którzy chcieliby widzieć sztukę dekoracyjną, „bezproblemową”, jako ilustrację ewangelicznych treści „polukrowanych” banalnym pięknem. Do Rodzińskiego mogłyby odnosić się słowa Jacques'a Maritaina: „A jaką wdzięczność winni jesteśmy takiemu Grünewaldowi, Zurbaranowi czy Greco za to, że przełamali bariery piękna nazbyt pięknego, które mogłyby ograniczyć przejawy wiary”<sup>18</sup>.

Wzrost zainteresowania malarstwem Rodzińskiego przypada na mroczne czasy stanu wojennego, kiedy duża grupa twórców zaangażowała się w niezależny ruch wystawienniczy, tworząc alternatywny do oficjalnego obieg kultury. Bojkotując politykę komunistycznego

<sup>18</sup> J. Maritain, *Granice poezji*, w: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, Warszawa 1980, s. 106.



12. Jacek Waltoś, *Po obu stronach brama – Wielka Sobota '82* z cyklu *Pieta w trójnasób*, 1983, olej na płótnie, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, fot. T. Boruta

12. Jacek Waltoś, *A gate on both sides – Easter Saturday '82* from the cycle *Triple Pieta*, 1983, oil on canvas, National Museum in Wrocław, photo by T. Boruta

reżymu, artyści zaczęli wystawiać w świątyniach i pomieszczeniach przykościelnych. Motywy religijne dominowały w wyrażaniu egzystencjalnego stanu jednostek, jak i społeczeństwa. Jest w twórczości Rodzińskiego kilka obrazów mieszczących się w kategorii malarstwa martyrologicznego (*Pieta z kopalni Wujek*, 1983; *Matka (pamięci księdza Jerzego Popiełuszki)*, 1984), ale obecne w nich wyciszenie emocji przy jednoczesnym kontemplacyjnym charakterze płócien sprzyja raczej refleksji pogłębionej o wymiar religijny, a nie polityczny [il. 11]. W tym kontekście twórczość Stanisława Rodzińskiego stała się fundamentalna dla ruchu kultury niezależnej, gdyż suwerenna postawa malarza nie ukształtowała się w tamtym czasie w odpowiedzi na polityczne napięcie, ale była konsekwencją wcześniejszych wyborów i wyznawanych wartości.

\*

Na tle ruchu kultury niezależnej twórczość artystów z Krakowa charakteryzowała się pewną odrębnością. Mocne były tu zjawiska sztuki figuratywnej, pragnącej wyrazić egzystencję człowieka zarówno jako jednostki, jak i w relacjach społeczno-politycznych. Od lat 60. w Krakowie działała grupa „Wprost”, której członkowie tworzyli wyrazistą sztukę zaangażowaną. Ich akces do ruchu kultury niezależnej, tak

(except for Maciej Bieniasz) to be religious persons. And yet in their works, the members of “Wprost” often reached for Christian iconography, which they regarded as an important element of culture, facilitating the communication of senses significant to a human being. Since the very beginning of its existence, the group was almost journalistic in character: socially and politically engaged, diagnosing the reality, revealing its absurdity and hypocrisy. “Wprost” members frequently used martyrological iconography in their repertoire of artistic means; at the same time they created memorable symbolic works: Zbylut Grzywacz in his painting *Shadow* (1982), marks a worker’s back with scars from the image of Our Lady of Chęstochowa; Jacek Waltoś, in *A gate on both sides – Easter Saturday*, from the cycle *Triple Pieta* (1983) introduces a Christological figure, emerging from a beam of light, among the people kneeling at the gate of the Gdańsk shipyard [fig. 12]; Leszek Sobocki (the author of the highest number of martyrological works) presents a half-naked act of a woman with her hands bound, with beams of light forming a cross behind her back (*Polonia*, 1982).

\*

In the circle of Stanisław Rodziński and the group “Wprost”, at the beginning of 1980s, the ac-



13. Grzegorz Bednarski, *Modlitwa św. Katarzyny z Sieny o zbawienie dusz wszystkich przy wsparciu św. Teresy*, 2000, olej na płótnie, 100 × 90 cm, własność prywatna, fot. K. Szpil

13. Grzegorz Bednarski, *St Catherine of Siena, and St Teresa, praying for the salvation of all souls*, 2000, oil on canvas, 100 × 90 cm, private owner, photo by K. Szpil

tivity of the younger generation started, who were just as strongly engaged in the independent culture movement. They were artists whose religious attitude was shaped by the personalist teaching of Pope John Paul II, the philosophical anthropology of Rev. Józef Tischner, reading “Tygodnik Powszechny” and the publications of “Znak”, and attending academic church groups of formative character. It is impossible to overlook the numerous publications, released and willingly read at that time, of Christian mystics, such as St John of the Cross, St Teresa of Avila, Meister Eckhart, Origen, or Thomas Merton. In the face of the crisis of humanity and interpersonal relations, of the experience of a life in a “refused”, “rationed” reality, of the government’s violating the society, the possible reactions could have been apathy, surrender, conformism, or internal exile into the so-called “small stability”. Yet many Cracow artists of the young generation chose a different path: searching for more profound, fundamental senses of their life. Naturally, those significant experiences pushed them towards faith and the Church, which, at that time in Cracow, offered diverse forms of religious encounters, deepened theological-philosophical reflection, and the company of open people who were skilled in conversation.

jak w przypadku Rodzińskiego, nie wynikał z zaistniałej sytuacji politycznej, ale był konsekwencją wcześniejszych decyzji. W przeciwieństwie jednak do niego nie deklarowali się oni (z wyjątkiem Macieja Bieniasza) jako osoby religijne. Mimo to w swych pracach „wprostowcy” często sięgali do ikonografii chrześcijańskiej, gdyż była ona dla nich ważna jako element kultury pozwalający głębiej komunikować sensy istotne dla człowieka. Od początku istnienia sztuka grupy w dużym stopniu miała charakter publicystyczny: była społeczno-politycznie zaangażowana, diagnozowała rzeczywistość, ukazując jej absurdy i zakłamanie. W repertuarze stosowanych środków „wprostowcy” często sięgali po ikonografię martyrologiczną, tworząc przy tym zapadające w pamięć prace symboliczne: Zbylut Grzywacz w obrazie *Cień* (1982) maluje blizny Częstochowskiej Maryi na plecach robotnika, Jacek Waltoś w *Po obu stronach brama – Wielka Sobota z cyklu Pieta w trójnasób* (1983) wprowadza pomiędzy kłęczących przy bramie gdańskiej stoczni chrystologiczną postać wyłaniającą się ze snopu światła [il. 12], natomiast Leszek Sobocki (autor największej liczby dzieł o charakterze martyrologicznym) obrazuje na poły obnażony akt kobiety o spętanych rękach z świetlistym krzyżem w tle na plecach (*Polonia*, 1982).

W kręgu Stanisława Rodzińskiego i grupy „Wprost” z początkiem lat 80. startowało młodsze pokolenie równie mocno zaangażowane w ruch kultury niezależnej. Byli to artyści, których religijność kształtowało personalistyczne nauczanie papieża Jana Pawła II, antropologia filozoficzna ks. Józefa Tischnera, lektura „Tygodnika Powszechnego” i „Znaku”, a także duszpasterstwa akademickie, mające charakter formacyjny. Nie można też pominąć licznych wydanych wówczas i czytanych dzieł mistyków chrześcijańskich takich jak: św. Jan od Krzyża, św. Teresa od Jezusa, Mistrz Eckhart, Orygenes czy Tomasz Merton. Na kryzys człowieka i relacji międzyludzkich, na doświadczenie życia w rzeczywistości odmówionej, na poczyniony przez władze gwałt na społeczeństwie można było zareagować apatią, kapitulacją, konformizmem, ucieczką w tak zwaną małą stabilizację. Wielu artystów krakowskich młodego pokolenia wybrało jednak drogę poszukiwania głębszych, fundamentalnych sensów własnego życia. Te istotne dla nich doświadczenia pchnęły ich naturalnie w kierunku wiary i Kościoła, który w ówczesnym Krakowie oferował różnorakie formy religijnych spotkań, pogłębioną refleksję teologiczno-filozoficzną i otwartych ludzi potrafiących rozmawiać.

Tacy, młodzi wówczas artyści jak Grzegorz Bednarski czy Aldona Mickiewicz wiarę traktowali bardzo poważnie, a liczne odniesienia do chrześcijaństwa w ich twórczości wynikają nie tylko z kulturowej fascynacji, ale z wewnętrznego przekonania, że doświadczenie wiary jest dla każdego z nich konstytutywne. Widoczny jest w ich malarstwie głód metafizyki przejawiający się zarówno w tematyce, jak i w formie plastycznej.

Grzegorz Bednarski tworzy żywiołowo, ekspresyjnie, w bogatej, wirującej materii malarskiej. Swobodnie, intuicyjnie łączy on ekstatyczne formy postaci lub ich fragmenty z draperiami, elementami architektury czy przedmiotami w wielowątkowe, rozbudowane kompozycje. Maluje mistyczne wizje świętych [il. 13] i sceny ich męczeństwa, a także monumentalne cykle: *Poruszenie z postacią ekstatyczną* [il. 14], *Hedonista maluje Ukrzyżowanie czy Popielec*. Co parę lat podejmuje także tematykę Apokalipsy wg św. Jana.

Malarstwo Aldony Mickiewicz stoi wyrazowo niejako na antypodach twórczości Bednarskiego, chociaż łączy ich przywiązanie do dającej się obserwować rzeczywistości. „Barokowej ekstatyce” Bednarskiego malarka przeciwstawia statyczność form i wyciszoną kontemplację. Aldona Mickiewicz również podejmuje tematykę mistyczną, ale wyrażoną za pomocą rzeczy, zużytych przedmiotów codziennego użytku. Maluje



14. Grzegorz Bednarski, *Tron I* z cyklu *Poruszenie z postacią ekstatyczną*, 1987, olej na płótnie, 190 × 310, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Muzeum Narodowe w Krakowie

14. Grzegorz Bednarski, *Throne I* from the cycle *Movement with an ecstatic figure*, 1987, oil on canvas, 190 × 310, National Museum in Cracow, photo by the Museum

Those young artists, such as Grzegorz Bednarski and Aldona Mickiewicz, treated faith very seriously, and the many references to Christianity in their work do not only stem from cultural fascination, but from their inner conviction that the experience of faith is constitutive for each of them. The hunger for the metaphysical is visible in their painting, both in the themes and the visual form.

Grzegorz Bednarski creates in a vivid, expressive manner, in the whirlwind of abundant painting substance. With great ease, intuitively, he combines ecstatic forms of human figures or their fragments with drapes, elements of architecture, or objects, to produce elaborate, multi-plot compositions. He paints the mystical visions of the saints [fig. 13] and the scenes of their martyrdom. He also creates monumental cycles: *Movement with an ecstatic figure* [fig. 14], *A Hedonist painting Crucifixion*, or *Ash Wednesday*. Additionally, every few years he takes up the themes of St John's Apocalypse.

Another artist, Aldona Mickiewicz's painting is poles apart from Bednarski's with respect to its expression, even though they share an attachment to the observable reality. Bednarski's "Baroque ecstasism" is opposed in Mickiewicz's painting by the static form and hushed contemplation. Also Aldona Mickiewicz undertakes themes of mysticism, but they are expressed by means of objects – used up, everyday



15. Aldona Mickiewicz, *Scala Mistica*, 1993, olej na płótnie, 210 × 165 cm, Muzeum Diecezjalne w Opolu, fot. T. Boruta

15. Aldona Mickiewicz, *Scala Mistica*, 1993, oil on canvas, 210 × 165 cm, Diocese Museum in Opole, photo by T. Boruta

things. She paints and draws *Pascal's Coat*, *Attributes of the Saints*, *Scala Mistica* [fig. 15], or the table from the Cenacle. She is also interested in the objects used in the liturgy (*Chasubles*, *Hortus conclusus* from the cycle *Paraments*), objects that have been “prayed”, and prayer itself (*Penitent women*, *Ex vota*). The hunger for mysticism, manifested in her paintings, is perfectly visualized by a small painting *Two tin vessels – for Jakob Böhme* [fig. 16]. The whole frame is filled by the title vessels placed on a metal tray – nothing except those simple objects, and yet the subtle play of light and shadow on the tin material brings movement and life into the still-life composition. Illumination occurs: empty vessels are filled with symbolic light.

\*

Among the Cracow artists active in the 1980s in the church-related, independent exhibition movement the dominating attitude was the personalist one;<sup>19</sup> those authors advocated metaphysics experienced in culture and the surrounding reality of people and objects, rooted in the Christian experience of God-Man. The artists believed that creative work in the centre of which there is the human being, work which shows both the beauty

<sup>19</sup> More on personalism by the author: *Personalizm w polskiej sztuce*, in: *Personalizm polski*, ed. M. Rusecki, Lublin 2008.

i rysuje *Kaftan Pascala*, *Atrybuty świętych*, *Scala Mistica* [il. 15] czy stół z Wieczernika. Interesują ją także przedmioty uczestniczące w liturgii (*Ornaty*, *Hortus conclusus* z cyklu *Paramenty*), obiekty przemodlone, jak i sama modlitwa (*Pokutnice*, *Ex vota*). Głód mistyki manifestujący się w jej obrazach znakomicie wyraża niewielki obraz *Dwa cynowe naczynia – dla Jakuba Böhme* [il. 16]. Cały kadr wypełniają tu tytułowe naczynia umieszczone na metalowej tacy, nic poza prostymi przedmiotami, a jednak subtelna gra światła i cieni na materii cyny wprowadza ruch i życie w tą martwą naturę. Następuje iluminacja – puste naczynia są pełne symbolicznego światła.

\*

Wśród krakowskich artystów aktywnych w latach 80. w przykościelnym, niezależnym ruchu wystawienniczym dominowała postawa personalistyczna<sup>19</sup>; twórcy ci opowiadali się za metafizyką doświadczaną w kulturze i otaczającej nas rzeczywistości ludzi i przedmiotów, a zakorzenioną w chrześcijańskim doświadczeniu Boga-człowieka. Towarzyszyło im przekonanie, że twórczość, której centrum jest człowiek, która ukazuje piękno, jak i tragizm ludzkiego życia, pozwala choćby na moment scalić to, co w codzienności naszych zmaganiach wydaje się nie do poskładania. Wyrывая z codziennej rutyny, nijakości czy beznadziejności, sztuka ta odsłania, choćby na chwilę, często zagubiony wymiar sensu, który wpisany jest w nasze człowieczeństwo. Jest w ich postawie wyrażona nieufność wobec sztuki abstrakcyjnej, konceptualnej i każdej, która pragnie być „sztuką czystą”, skupioną na samej sobie, mającą pretensje do pozasobowej, nirwanicznej mistyki. Twórczości, którą trafnie diagnozował personalista Jacques Maritain:

*Poezja jako regulator życia estetycznego i duchowego, poezja, którą należy urzeczywistnić w postępowaniu, cóż innego może wprowadzać jak nie falsyfikat? Falsyfikat cudu i nadprzyrodzoności, łaski heroicznych cnót. Przybrana za anioła-doradcę, każe duszy ludzkiej błędzić po fałszywych szlakach mistyki, a cała duchowość poezji, wbrew swej naturze i miejscu, stanie się – jako wewnętrzny, zupełnie świecki dramat – nowym przedłużeniem starych herezji alumbados. Czystość! Nie ma czystości tam, gdzie ciało nie jest ukrzyżowane, ani wolności tam, gdzie nieobecna jest miłość<sup>20</sup>.*

<sup>19</sup> Więcej o personalizmie piszę w *Personalizm w polskiej sztuce*, w książce *Personalizm polski*, red. M. Rusecki, Lublin 2008.

<sup>20</sup> Maritain 1980, jak przyp. 18, s. 103.



16. Aldona Mickiewicz, *Dwa cynowe naczynia – dla Jakuba Böhme*, 2000, olej na płótnie, 50 × 75 cm, wł. Maria i Karol Tarnowscy, fot. T. Boruta

16. Aldona Mickiewicz, *Two tin vessels – for Jakob Böhme*, 2000, oil on canvas, 50 × 75 cm, owned by Maria and Karol Tarnowscy, photo by T. Boruta

## Streszczenie

Ikonografia mesjanistyczno-martyrologiczna stanowiła istotny element w konstituowaniu się polskiej tożsamości narodowej, szczególnie w okresach braku niepodległości. Tak było w czasie zaborów, jak i w okresie wojny polsko-bolszewickiej czy drugiej wojny światowej. Nabudowana na fundamencie tradycyjnej religijności Polaków i filozofii mesjanistycznej ówczesnych elit literacko-intelektualnych ikonografia martyrologiczna obrazowała teologiczno-historiozoficzny sens cierpienia, rolę Polski wśród narodów świata i eschatologiczną perspektywę dziejową. Także w latach 80. XX wieku, w ramach ruchu kultury niezależnej, sięganie przez twórców do tego sprawdzonego repertuaru środków symboliczno-znaczeniowych było nader częste, a zważywszy na kontekst społeczno-polityczny – jak najbardziej naturalne. Odmianą drogą podążali artyści w Krakowie, choć i oni byli mocno zaangażowani w antykomunistyczny ruch niezależny i często szukali inspiracji w myśli i tradycji Kościoła. W krakowskim środowisku malarzy ikonografia mesjanistyczno-martyrologiczna stanowiła zaledwie marginalną formę wypowiedzi. Odrębność ta miała niewątpliwie źródła w doświadczeniach in-

and the drama of human life, enables a momentary union of that which, in the everyday struggle, seems un-unifiable. By pulling the viewer out of the daily routine, insipidity, and hopelessness, for a moment this art reveals the – often lost – dimension of sense, inscribed in our humanity. This attitude also entails a mistrust towards abstract art, conceptual art, and all art that wants to be “pure”, focused on itself, aspiring to extra-personal, nirvanic mysticism. That is the kind of art that Jacques Maritain, a personalist, aptly diagnosed:

*As to the order of action and human destiny, what can poetry as regulating moral and spiritual life, poetry to be realized in conduct, introduce into it except counterfeit? Counterfeit of the supernatural and of miracle; of grace and the heroic virtues. Disguised as an angel of counsel it will lead the human soul astray on false mystical ways; its spirituality, diverted from its own path and its own place, will, under the aspect of a wholly secular interior drama, provide a new sequel to the old heresies of the Illuminati. Purity! There is no purity where the flesh is not crucified, no liberty where there is no love.<sup>20</sup>*

<sup>20</sup> Maritain 1980 (fn. 18).

## Abstract

Messianic-martyrological iconography has always been a crucial factor in shaping the Polish national identity, especially in the periods when Poland lost its independence. That was the case during the Partitions, the Polish-Soviet war, and the Second World War. Raised on the foundations of traditional Polish religiousness and the messianic philosophy of the literary-intellectual elites, martyrological iconography visualized the theological and historiosophical sense of suffering, the role of Poland among the nations of the world, and the eschatological perspective on history. Also in the 1980s, within the independent culture movement, artists frequently reached for this verified repertoire of those symbolic-expressive devices; considering the social and political context, it was a natural direction. The Cracow artists chose a different path, despite being deeply involved in the anti-Communist independent movement, and despite quite often searching for inspiration in the thought and tradition of the Church. In the Cracow circles of painters, messianic-martyrological iconography was a marginal form of expression. That difference was undoubtedly rooted in the intellectual and cultural experience of the old Polish capital. After 1945, the theological-metaphysical reflection gave rise to a multitude of diverse but continuous artistic phenomena, extending in their continuum until today. This situation was certainly affected by several factors: the conservatism of the intellectual elites, the unbroken cultural continuum since the 19<sup>th</sup> century, the clerical character of the city (with many monastic orders and several seminaries, functioning even today, and the John Paul II Pontifical University, then named the Pontifical Academy of Theology), the activity of the weekly "Tygodnik Powszechny" and the publishing house "Znak". Cracow being a large academic centre, with numerous higher education institutions and vast artistic-humanist circles, favoured the polarization of attitudes, from conservative to avant-garde ones. Nevertheless, the presence of an intellectually potent local Church – open to dialogue and the post-Council changes, but also boasting many distinguished personalities – could not remain unechoed in the creative work of the most notable artists.

**Keywords:** mysticism, martyrology, personalism, independent art, iconography, Cracow

Translated by Anna Ścibior-Gajewska

telektualnych i kulturowych dawnej stolicy. Po roku 1945 można mówić tu o wielorakości i zaskakującej ciągłości zjawisk artystycznych wyrosłych z refleksji teologiczno-metafizycznej, których continuum znajdziemy także dzisiaj. Na obraz tej sytuacji niewątpliwym wpływ miały: konserwatyzm elit intelektualnych, zachowana ciągłość kulturowa sięgająca XIX wieku, klerykalizacja miasta (w Krakowie funkcjonują do dziś liczne zgromadzenia zakonne, kilka seminariów duchownych oraz Uniwersytet Papieski Jana Pawła II – w latach 80. jeszcze jako Papieska Akademia Teologiczna), istnienie „Tygodnika Powszechnego” i wydawnictwa Znak. Akademicki charakter Krakowa, zbudowany na wielości uczelni i bardzo dużym środowisku artystyczno-humanistycznym, sprzyjał polaryzacji postaw od konserwatywnych po awangardowe. Niemniej obecność mocnego intelektualnie miejscowego Kościoła – dialogującego, otwartego na posoborowe zmiany, a przy tym bogatego w wybitne osobowości – nie mogła pozostać bez echa w twórczości najwybitniejszych artystów.

**Słowa kluczowe:** mistyka, martyrologia, personalizm, sztuka niezależna, ikonografia, Kraków

prof. dr hab. Tadeusz Boruta  
Uniwersytet Rzeszowski  
Wydział Sztuki

al. mjr. W. Kopisto 2a, 35–315 Rzeszów  
tel.: +48 17 872 11 74  
e-mail: tboruta@poczta.onet.pl



*ks. Leszek Makówka*  
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Wątki mesjanistyczne  
i martyrologiczne  
w Bożych Grobach  
kościółów poznańskich  
w latach 1982–1985  
jako przyczynek do dyskusji  
nad zjawiskiem aranżacji  
wielkotygodniowych

Celem niniejszego artykułu jest ukazanie Bożych Grobów jako fenomenu religijno-społeczno-artystycznego, a tym samym rozszerzenie optyki zjawiska poza punkt widzenia jedynie historii sztuki. Jako ramy czasowe przyjęto pierwszą połowę lat 80. ubiegłego wieku po ogłoszeniu stanu wojennego. Nastąpiło wówczas nasilenie treści narodowych w Bożych Grobach, czego kulminacją były aranżacje w wielkim tygodniu 1985 roku – pierwszym przypadającym po zabójstwie ks. Jerzego Popiełuszki. W drugiej połowie dekady tendencje te zaczęły powoli zanikać. Pierwszą część artykułu stanowi omówienie zjawiska na przykładzie Bożych Grobów w kościołach poznańskich. Rozważania oparto na literaturze przedmiotu, a także na wynikach kwerend prowadzonych w archiwach poznańskich, przede wszystkim kościelnych, i w zbiorach samych twórców. Niestety uzyskany materiał nie jest imponujący. Dokumentacja związana z Bożymi Grobami, jeśli w ogóle się zachowała, ma charakter przypadkowy. Dlatego autor nie podjął się systematycznego opracowania zagadnienia, lecz jedynie przedstawił wątki mesjanistyczne i martyrologiczne, jakie pojawiały się w Bożych Grobach kościołów poznańskich w latach 1982–1985. Prezentacja ta stanowi punkt wyjścia dla drugiej części artykułu, która jest próbą spojrzenia na zjawisko aranżacji wielkotygodniowych z różnych perspektyw badawczych. Należy podkreślić, że próba ta jest jedynie wstępną propozycją czy też – jak zasygnalizowano w tytule – przyczynkiem do dyskusji.

Jednym z najtrudniejszych momentów historii Polski w XX wieku było wprowadzenie – 13 grudnia 1981 roku – stanu wojennego. W reakcji na to wydarzenie Kościół katolicki niemal natychmiast udostępnił szerzej swoje świątynie i infrastrukturę

*Rev. Leszek Makówka*  
University of Silesia in Katowice

Messianic and martyrological  
themes of Christ's Tombs  
in Poznań churches  
in the years 1982–1985:  
a contribution to the research  
on Holy Week decorations

The aim of this article is to present Christ's Tombs as a religious, sociological, and artistic phenomenon, and to extend the perspective beyond the point of view of the history of art alone. The time frame for the analysis is the first half of the 1980s, after the proclamation of Martial Law in Poland. In that period, Christ's Tombs in Polish churches became increasingly focused on national themes, and the peak of this tendency came in the Holy Week of 1985, the first after the priest Jerzy Popiełuszko had been murdered. In the second half of the 1980s the trend began to dissipate. The first part of this article is a discussion of the phenomenon based on the example of Christ's Tombs in Poznań churches. The analysis is based on the subject literature and on searches conducted in Poznań-based, mostly church-owned, archives and in the collections of the authors of the analysed designs. Unfortunately, the material obtained does not impress: documentation of Christ's Tombs, if surviving at all, is random. Therefore the author did not venture to conduct a systematic analysis of the phenomenon, but instead focused only on the presentation of the messianic and martyrological themes featured in Christ's Tombs in Poznań churches in the period 1982–1985. The presentation is a starting point for the second part of the article, in which an attempt is made at viewing Holy Week decorations from various research perspectives. It must be emphasized that this attempt is merely an introductory proposal or, as signalled in the title, a small contribution to the wider discussion.

One of the most difficult moments in Poland's 20<sup>th</sup>-century history was the proclamation of Martial Law on the 13<sup>th</sup> of December, 1981. In response, the Catholic Church in Poland almost instantly

placed its churches, facilities and infrastructure at the disposal of the society, afflicted by severe restrictions. In fact, throughout the whole of the 1980s the vast majority of the clergy extensively supported the opposition, creating an alternative to the official socio-political and cultural life. This support also included artistic life, and it was in the Church and in church space that its main current, named the independent culture, emerged and developed. As Anda Rottenberg states, this was not without reason. First in the period of the Partitions and then during the Nazi occupation, churches were a place where Polish songs were allowed and where Polish customs were observed in a natural way. The same happened in the times of Solidarity, when churches became a sanctuary for most artists,<sup>1</sup> for whom the Church functioned, to some extent, as a patron. Christian culture weeks, exhibitions in church vestibules, meetings with representatives of the artistic world, and wide reception of their works by ordinary people, who “suddenly” became interested in art,<sup>2</sup> played an invaluable role.

Many independent artists programmed their works to touch upon the current issues. Themes related to the contemporary socio-political situation appeared in church space especially in traditional holiday decorations, such as Nativity scenes or Christ's Tombs.<sup>3</sup> The latter in particular were clear manifestations of Polish messianism and martyrology, translated into the language of the current tragedy of Martial Law and the years that followed.

Being a decorative form inscribed in the liturgy of the Holy Week, Christ's Tombs have a centuries-long tradition. The flourishing of this genre came in the 18<sup>th</sup> century, when the arrangements began to receive more sophisticated forms, lavish ornaments, and mobile elements.<sup>4</sup> At the same time, the un-

na rzecz dotkniętego restrykcjami społeczeństwa. Zresztą przez całe lata 80. ubiegłego wieku duchowieństwo wydatnie wspierało opozycję, tworząc alternatywę dla oficjalnego życia społeczno-politycznego i kulturalnego, w tym artystycznego, którego zasadniczy nurt – nazwany kulturą niezależną – zaistniał właśnie w przestrzeni Kościoła i kościołów. Jak pisze Anda Rottenberg, stało się tak „nie bez powodu”. Przez cały okres zaborów, a potem okupacji niemieckiej świątynie były miejscem, gdzie wolno było śpiewać polskie pieśni i w sposób naturalny kultywować polskie obyczaje. Tak było również w czasach Solidarności, gdy kościoły stały się ponadto azylem dla większości twórców kultury<sup>1</sup>, nad którymi swoisty mecenat roztoczyły instytucje kościelne. Nie do przecenienia była rola tygodni kultury chrześcijańskiej, wystaw „w kruchcie”, spotkań z przedstawicielami środowisk artystycznych oraz szerokiego odbioru ich prac przez zwykłych ludzi, którzy „nagle” zaczęli interesować się sztuką<sup>2</sup>.

Liczni artyści niezależni nadawali swoim pracom rys aktualny. Wątki nawiązujące do bieżącej sytuacji społeczno-politycznej pojawiały się w przestrzeni kościelnej w sposób szczególny w tradycyjnych dekoracjach okolicznościowych, takich jak szopki bożonarodzeniowe czy Boże Groby<sup>3</sup>. Zwłaszcza w tych ostatnich najwyraźniej manifestowała się idea martyrologii i mesjanizmu polskiego przełożona na język aktualnego dramatu czasów stanu wojennego i lat bezpośrednio po nim.

Jako forma dekoracji okolicznościowej wpisana w liturgię Wielkiego Tygodnia Boży Grób posiada swą wielowiekową tradycję. Prawdziwy rozkwit gatunku datuje się od XVIII wieku, kiedy aranżacjom tego typu zaczęto nadawać wyszukane kształty, wzbogacając je o elementy ruchome i bujne zdobienia<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa 2005, s. 283.

<sup>2</sup> B. Tracz, R. Ciupa, *Kultura niezależna w Kościele*, Katowice 2011, s. 9–15. O działalności Komitetu Kultury Niezależnej zob. A. Ruciński, *Działalność Komitetu Kultury Niezależnej w latach 1982–1989*, „Przegląd Prawniczy, Ekonomiczny i Społeczny” 1, 2013, nr 4, s. 47–54; B. Tracz, *Kościół mecenasem i parasolem ochronnym*, „Poza Cenzurą” (dodatek IPN do „Rzeczpospolitej”) 28, 2009, s. 4–5.

<sup>3</sup> W niejednym z nich istotną rolę odgrywały motywy pasyjne, zob. R. Rogozińska, *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002, s. 29.

<sup>4</sup> Boży Grób to liturgiczny obrzęd wielkopiątkowy dla uczczenia pamiątki złożenia ciała Jezus Chrystusa do grobu przez adorację symboliczną (miejsce, krzyż, figura, obraz) i eucharystyczną (adoracja Najświętszego Sakramentu). W niektórych krajach, w tym w Polsce, miejsce zakończenia wielkopiątkowych ceremonii liturgicznych i tło udratyzowanych obrzędów pogrzebania Chrystusa (*depositio*), nawiedzenia grobu (*visitatio*) i rezurekcji (*elevatio*). Zwyczaj Bożego Grobu powstał w Europie Zachodniej w związku z rozwojem (od X wieku) udratyzowanych liturgii obrzędu. Od XVI wieku oprócz figury umęczonego Chrystusa i krzyża do grobu przenoszono także hostię w puszcze bądź monstrancji. W grobie umieszczano też płótno potrzebne przy inscenizacji zmartwychwstania. W okresie

<sup>1</sup> A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa 2005, p. 283.

<sup>2</sup> B. Tracz, R. Ciupa, *Kultura niezależna w Kościele*, Katowice 2011, pp. 9–15. On the activities of the Committee for Independent Culture, cf. A. Ruciński, *Działalność Komitetu Kultury Niezależnej w latach 1982–1989*, „Przegląd prawniczy, ekonomiczny i społeczny” 1, 2013, no. 4, pp. 47–54; B. Tracz, *Kościół mecenasem i parasolem ochronnym*, „Poza Cenzurą” (IPN's supplement to “Rzeczpospolita”) 28, 2009, pp. 4–5.

<sup>3</sup> Many of them featured Passion motifs; cf. R. Rogozińska, *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002, p. 29.

<sup>4</sup> Christ's Tomb is a part of the liturgy of Good Friday, commemorating the burial of Jesus through a symbolic adoration (of the place, cross, figure, or painting) and Eucharistic adoration (of the Blessed Sacrament). In some countries, including Poland, the Tomb is the place where the liturgical ceremonies of Good Friday end, and it is the background for the dramatized rituals of Christ's burial (*depositio*), visitation of the Tomb (*visitatio*), and resurrection (*elevatio*). The custom of building Christ's Tombs emerged in Western Europe with the development (from the 10<sup>th</sup> century on)



1. Bolesław Musierowicz, Boży Grób w kościele oo. Dominikanów w Poznaniu, 1983, fot. w zbiorach Archiwum Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach

1. Bolesław Musierowicz, Christ's Tomb in the Dominicans' church in Poznań, 1983, photo from the archive of the Archdiocese Museum in Katowice

Zasadniczy temat pasyjny stanowił przy tym (i stanowi nadal) doskonałą możliwość mariażu z ideami martyrologii narodowej i polskiego mesjanizmu, modyfikowanymi w zależności od kontekstu polityczno-społecznego. Zjawisko nasilało się oczywiście w okresie powstaniowym oraz w czasie II wojny światowej<sup>5</sup>. Podobnie jak wcześniejsze realizacje Boże Groby lat 80. XX wieku zbliżały się kompozycyjnie do aranżacji barokowych, przybierając formę environment o wielu planach, z iluzjonistyczną przestrzenią budowaną w sposób teatralny.

Widać wyraźnie, że „upolitycznienie” Bożych Grobów dokonało się w pierwszej połowie lat 80. po

baroku ceremonia Bożego Grobu znacznie się wzbogaciła, nastąpił też rozkwit nabożeństwa nawiedzania grobu, zob. Z. Górczewski, *Boży Grób*, w: *Encyklopedia katolicka*, red. W. Granat et al., t. 2: *Bar – Centuriones*, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułkowski, Lublin 1995, szp. 882–885.

<sup>5</sup> Do historii przeszły groby w kościele Akademickim pw. Świętej Anny w Warszawie wznoszone w czasie okupacji hitlerowskiej przez studentów Akademii Sztuk Pięknych, członków Iuventus Christiana, z inicjatywy i pod kierunkiem architekta Beaty Tyrlińskiej. Obok treści religijnej obrazowały one martyrologię narodu polskiego, zob. D. Kaczmarzyk, *Groby Wielkotygodniowe w kościele św. Anny 1939–1944*, „Więź” 17, 1974, z. 4, s. 112–120; zob. też J. Jaworska, *Polska sztuka walcząca 1939–1945*, Warszawa 1985.

derlying theme of the Passion was (and still is) an excellent opportunity to weave in the ideas of national martyrology and Polish messianism, modified in accordance with the political and social contexts. Obviously, the trend intensified during the uprisings and World War II.<sup>5</sup> Similarly to earlier realizations, Christ's Tombs of the 1980s were compositionally close to Baroque arrangements, designed in the form

of dramatized liturgy. Since the 16<sup>th</sup> century, besides the figure of Christ and the cross, the Tombs also contained the Host in a box or in the monstrance. Inside the Tomb there were also cloths needed for the staging of resurrection. In the Baroque, the ceremony of Christ's Tomb was noticeably enriched and the tradition of the faithful religiously visiting the Tombs thrived; cf. Z. Górczewski, *Boży Grób*, in: *Encyklopedia katolicka*, eds. W. Granat et al., vol. 2: *Bar – Centuriones*, eds. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułkowski, Lublin 1995, cols. 882–885.

<sup>5</sup> Noted in the history were the Tombs built during the Nazi occupation in the academic church of St Ann in Warsaw, by students of the Academy of Fine Arts, members of Iuventus Christiana, on the initiative and under the supervision of architect Beata Tyrlińska. Besides the religious content, the Tombs also visualized the martyrology of the Polish nation; cf. D. Kaczmarzyk, *Groby Wielkotygodniowe w kościele św. Anny 1939–1944*, „Więź” 17, 1974, vol. 4, pp. 112–120; also cf. J. Jaworska, *Polska sztuka walcząca 1939–1945*, Warszawa 1985.



2. Bolesław Musierowicz, Boży Grób w kościele oo. Dominikanów w Poznaniu, 1984, fot. w zbiorach Archiwum Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach

2. Bolesław Musierowicz, Christ's Tomb in the Dominicans' church in Poznań, 1984, photo from the archive of the Archdiocese Museum in Katowice

of a multi-plane environment, with an illusory space built in a theatrical manner.

It is clearly visible that “politicization” of Christ’s Tombs occurred in the first half of the 1980s, after Martial Law had been proclaimed. The phenomenon intensified after the murder of priest Jerzy Popiełuszko in 1984. At that time, Christ’s Tomb often became a kind of political manifesto, and visiting it at Easter – a patriotic manifestation.<sup>6</sup> The designs were enriched with Solidarity symbols; authors sometimes drew on imagery from the times of the Nazi occupation, or even earlier, 19<sup>th</sup>-century heritage. The most significant Christ’s Tombs of those times were built in Warsaw and Cracow.

Frequently, the creation of Christ’s Tombs involved professional artists, especially in larger cities.

<sup>6</sup> “[In Warsaw] The longest queues were always at the Jesuits’ in Świętojańska street, at St Ann’s in Krakowskie Przedmieście street, and at St Mary’s in Nowe Miasto district. And after 1984, of course, at Stanisław Kostka’s, where next to the Lord’s Tomb was the fresh grave of priest Jerzy Popiełuszko, the martyr of faith and freedom. At that time, the Church was channeling the national aspirations, like it never did afterwards... and never before, except during the January Uprising.” – says Maciej Rosalak, *Grób Pański*, “Poza Cenzurą” (IPN’s supplement to “Rzeczpospolita”) 28, 2009, p. 1.

wprowadzeniu stanu wojennego. Wzmocnienie zjawiska nastąpiło po zabójstwie ks. Jerzego Popiełuszki w 1984 roku. Boży Grób stawał się w tym okresie często rodzajem odezwy politycznej, a odwiedzanie go wielkanocną porą – patriotyczną manifestacją<sup>6</sup>. Aranżacje wzbogacano o symbole solidarnościowe, sięgano także do metaforyki czasów okupacji hitlerowskiej, a nawet do jeszcze wcześniejszego, dziewiętnastowiecznego dziedzictwa. Najbardziej znaczące Boże Groby tego czasu powstawały w Warszawie i Krakowie.

W aranżację Bożych Grobów niejednokrotnie zaangażowani byli profesjonalni artyści, dotyczyło to zwłaszcza dużych ośrodków miejskich. Niestety nie posiadamy szczegółowych statystyk, w których kościołach dekoracje wielkotygodniowe były tworzone

<sup>6</sup> „Najdłuższe kolejki ustawiały się w stolicy do kościoła Ojców Jezuitów przy Świętojańskiej, do Świętej Anny przy Krakowskim Przedmieściu, do Najświętszej Marii Panny na Nowym Mieście. A po 1984 roku – oczywiście do Świętego Stanisława Kostki, gdzie obok Bożego Grobu znalazł się świeży grób męczennika za wiarę i wolność, księdza Jerzego Popiełuszki. Kościół dawał wtedy ujście narodowym aspiracjom jak nigdy potem, a wcześniej chyba tylko w okresie powstania styczniowego” – stwierdza Maciej Rosalak, *Grób Pański*, „Poza Cenzurą” (dodatek IPN do „Rzeczpospolitej”) 28, 2009, s. 1.

przez profesjonalnych twórców, a w których przez pracowników parafii lub samych wiernych. Z dostępnych danych wynika, że w Poznaniu, który był dużym ośrodkiem kultury niezależnej<sup>7</sup>, liczba „artystycznych” Bożych Grobów była mniejsza aniżeli budowanych przez nieprofesjonalistów. Do najbardziej znanych Bożych Grobów tworzonych przez artystów w Poznaniu należą prace Bolesława Musierowicza oraz Wojciecha Müllera.

W kompozycji Bożego Grobu z 1983 roku autorstwa Bolesława Musierowicza w kościele oo. Dominikanów w Poznaniu [il. 1] pierwszy plan tworzyło kilkadziesiąt ustawionych na ziemi czarnych krzyży, poświęconych pamięci ofiar stanu wojennego. Między nimi wierni ustawiali kwiaty, co powodowało, że aranżacja nasuwała skojarzenia z cmentarzem. Pośrodku, nad rozpiętą ziemią podwieszane zostały czarne płyty sugerujące pusty grób. Powyżej pięta się na wprost przezroczysta tkanina udrapowana w znak zwycięstwa. Światło wydobywające się z grobu podświetlało ją od dołu, co dawało efekt dematerializacji. W tle widniał czytelny napis „Zmartwychwstanie” wykonany czerwoną czcionką o charakterystycznym kroju z czasów Solidarności. W grobie zaaranżowanym przez Musierowicza u Dominikanów w kolejnym roku [il. 2] liczba elementów kompozycji została zredukowana. Nad pustą mogiłą wisiało ukosem czarne obramowanie. Z otworu biło białe światło, które pięło się po tkaninach z tiulu. Istotnym składnikiem aranżacji były liczne krzyżyki różnej wielkości i charakteru przyniesione przez parafian, tworzące w części centralnej różnobarwną i falującą przestrzeń. Krzyżyki były znakami cierpienia, które ofiarowano Chrystusowi zmartwychwstałemu z nadzieją na rychłą odmianę losu<sup>8</sup>.

Inny pomysł legł u podstaw aranżacji wykonanej w roku 1985 przez Wojciecha Müllera (z udziałem Juliusza Kowalskiego i Andrzeja Piątka) w kościele Matki Bożej Bolesnej [il. 3]. Męka Pańska była tu zwierciadłem służącym do autokontemplacji, do od-



3. Wojciech Müller (z udziałem Juliusza Kowalskiego i Andrzeja Piątka), Boży Grób w kościele pw. Matki Bożej Bolesnej w Poznaniu, 1985, fot. w zbiorach Archiwum Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach

3. Wojciech Müller (in collaboration with Juliusz Kowalski and Andrzej Piątek), Christ's Tomb in Our Lady of Sorrows' church in Poznań, 1985, photo from the archive of the Archdiocese Museum in Katowice

Unfortunately, there are no detailed statistics regarding the churches in which Holy Week decorations were produced by professionals and those in which the Tombs were built by the parish staff or the parishioners themselves. The available data reveals that in Poznań, a large centre of independent culture,<sup>7</sup> the number of “artistic” Tombs was smaller than the number of non-professionally constructed ones. The most famous Christ's Tombs created by Poznań artists are those by Bolesław Musierowicz and Wojciech Müller.

In the composition of the 1983 Christ's Tomb in the Dominican church in Poznań [fig. 1], the author,

<sup>7</sup> Jednym z aspektów niezależnej działalności była aktywność kulturalna. Poza cenzurą wydawano pisma literackie, powstawały niezależne grupy fotografików i plastyków. Ważną rolę odgrywał w Poznaniu Teatr Ósmego Dnia. Po wprowadzeniu stanu wojennego funkcjonowało w mieście kilka podziemnych oficyn, m.in. Oficyna Wydawnicza „Szyf”, Wydawnictwo „Spółdzielnia”, Wydawnictwo „Głosy”, Wydawnictwo CND, Niezależna Inicjatywa Wydawnicza „Errata”, Samodzielna Oficyna Literacka i Wydawnictwo im. Lecha Zondka. W Pile działała natomiast Wielkopolska Inicjatywa Wydawnicza, która w swoich publikacjach podawała Poznań jako miejsce wydania. Ważną rolę opiniotwórczą odgrywał „Czas Kultury”, wydawany od 1985 roku. W Poznaniu ukazywały się także czasopisma młodych literatów, np. „Już Jest Jutro” i „Woskówka”. Miejscem prezentowania wystaw lub występów niezależnych teatrów były często kościoły, np. Teatr Ósmego Dnia dawał przedstawienia w kościele pw. św. Maksymiliana Kolbego w Koninie i kościele pw. św. Rodziny w Pile, zob. P. Zwiernik, *NSZZ Solidarność i opozycja demokratyczna w Wielkopolsce 1980–1990*, Poznań 2010, s. 27.

<sup>8</sup> Rogozińska 2002, jak przyp. 3, s. 30.

<sup>7</sup> One of the aspects of the independent movement was cultural activity. Outside the censorship-controlled system, literary periodicals were published, and independent artist groups were established. An important element in that play was Poznań Teatr Ósmego Dnia (Theatre of the Eighth Day). After Martial Law was proclaimed, several underground printing houses functioned in the city, e.g. Oficyna Wydawnicza „Szyf”, Wydawnictwo „Spółdzielnia”, Wydawnictwo „Głosy”, Wydawnictwo CND, Niezależna Inicjatywa Wydawnicza „Errata”, Samodzielna Oficyna Literacka i Wydawnictwo im. Lecha Zondka. Wielkopolska Inicjatywa Wydawnicza functioned in Piła and gave Poznań as the place of publication in their prints. An important opinionating role was played by “Czas Kultury”, published since 1985. In Poznań, young writers had their periodicals, e.g. “Już Jest Jutro”, or “Woskówka”. Very often the venues of exhibitions and performances were churches; for instance the Theatre of the Eighth Day performed in Maximilian Kolbe's church in Konin and the Holy Family church in Piła. Cf. P. Zwiernik, *NSZZ Solidarność i opozycja demokratyczna w Wielkopolsce 1980–1990*, Poznań 2010, p. 27.

Bolesław Musierowicz, placed several dozen black crosses in the foreground, to commemorate the victims of Martial Law. The crosses stood on the church floor and the faithful put flowers between them. Thus the whole arrangement evoked associations with a cemetery. In the middle, over the ground split in two, two black slabs – a cracked tombstone – implied that this was an empty grave. Above it, a half-transparent veil, draped in the shape of V for victory, was stretched up. The light coming from the grave lit it from below, which gave the effect of dematerialization. In the background, clearly visible letters read “Resurrection”, in the characteristic Solidarity font. The Tomb built by Musierowicz at the Dominicans’ the following year featured fewer elements [fig. 2]. Above the empty tomb, a black frame was hanging askew. From the grave, white light shone up the tulle veils. A crucial element of the composition were the many crosses of various shapes and sizes, all brought by the congregation. They created a multi-coloured, fluctuating space in the central part of the arrangement. The crosses symbolized the suffering, offered to the Resurrected Lord with hope for a change of fate in the near future.<sup>8</sup>

A different concept was at the base of the composition produced in 1985 by Wojciech Müller (with the collaboration of Juliusz Kowalski and Andrzej Piątek) in the church of Our Lady of Sorrows [fig. 3]. The Passion was viewed as a mirror for self-contemplation, reflecting the human mind and the world. A deep hole was dug in the earth which the artists brought to the church. A small bridge leading to the grave was situated in the axis of the altar. At the bottom of the grave, there was a mirror with a spotlight above it. Whoever leaned over the grave could see their own reflection, and looking up – their shadow cast on the shroud-like screen over the tomb.<sup>9</sup>

The realizations presented above are three of the most interesting ones produced in Poznań in the 1980s, and their authorship is beyond doubt. However, there are other compositions documented, that the author is familiar with, whose attribution is very difficult. In those works, typical motifs appear that were also used in Christ’s Tombs in other Polish cities: V for victory (1985, St Michael’s church), Polish colours (1982, St Ann’s church), newspapers (1984, St Adalbert’s church), bread (1983, St Michael’s), bars and a cellar, arranged so as to resemble a prison cell (1984, St John Cantius’ church), an anchor<sup>10</sup> (1984, Our Saviour’s church), the cross and the contours of Poland (1983, St Adalbert’s,



4. Boży Grób w kościele pw. św. Wojciecha w Poznaniu, 1983, fot. w zbiorach Archiwum Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach

4. Christ’s Tomb in St Adalbert’s church in Poznań, 1983, photo from the archive of the Archdiocese Museum in Katowice

bijania ludzkiej świadomości i świata. W nawiezionej do kaplicy ziemi artyści wykopali głęboki dół, do którego prowadził mostek usytuowany na osi ołtarza. Na dnie mogiły położono lustro podświetlane od góry reflektorem. Każdy, kto pochylił się nad otworem, dostrzegał w nim swoją postać, a unosząc głowę, widział własny cień odbijający się na całuniekranie rozwieszonym nad grobem<sup>9</sup>.

Przedstawione realizacje należą do najciekawszych, jakie powstały w Poznaniu w latach 80. XX wieku. Ich autorstwo nie budzi wątpliwości. W przypadku pozostałych, których dokumentacją dysponuje autor, atrybucja jest bardzo trudna. W pracach tych pojawiały się motywy typowe dla Bożych Grobów także w innych miastach Polski: znak wiktorii – „V” (1985, kościół pw. św. Michała), polskie barwy narodowe (1982, kościół pw. św. Anny), gazety (1984, kościół pw. św. Wojciecha), chleb (1983, kościół pw. św. Michała), kraty i piwnica zaaranżowane na kształt miejsca internowania (1984, kościół pw. św. Jana Kantego), kotwica<sup>10</sup> (1984, kościół pw. Najświętszego Zbawiciela), krzyż i kontur Polski (1983, kościół pw.

<sup>8</sup> Rogozińska 2002 (fn. 3), p. 30.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 147.

<sup>10</sup> Rottenberg 2005 (fn. 1), pp. 283–284.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 147.

<sup>10</sup> Rottenberg 2005, jak przyp. 1, s. 283–284.



5. Boży Grób w kościele pw. Świętej Trójcy w Poznaniu, 1983, fot. w zbiorach Archiwum Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach

5. Christ's Tomb in the Holy Trinity church in Poznań, 1983, photo from the archive of the Archdiocese Museum in Katowice

św. Wojciecha, **il. 4**)<sup>11</sup>, czasem otoczony drutem kolczastym (1984, kościół pw. św. Marcina), świece, znicze nagrobne (1984, kościół oo. Pallotyńów), wątki nawiązujące do męczeństwa ks. Jerzego Popiełuszki, jak rozwieszona na krzyżu czarna sutanna (1985, kościół pw. św. Anny), napisy wykonane czcionką o charakterystycznym kroju z czasów Solidarności (1983, kościół pw. św. Rocha), a także powszechnie rozpoznawalny w stolicy Wielkopolski Pomnik Ofiar Czerwca 1956 (1985, kościół pw. Świętej Trójcy, **il. 5**).

\*

Przywołane aranżacje Bożych Grobów z kościołów Poznania, powstałe w pierwszej połowie lat 80. ubiegłego wieku, stanowią dla autora niniejszego artykułu punkt wyjścia do zasygnalizowania problemów badawczych pojawiających się przy analizowaniu mariażu wątków martyrologicznych i mesjanistycznych w kościelnych dekoracjach Wielkiego Tygodnia.

<sup>11</sup> Mapa Polski pojawiła się jako istotny element kompozycji Grobu Bożego w kościele pw. św. Marcina w Warszawie (1982). Miała kolor biało-czerwony, a w jej centrum ukazano piętę. Napis „Chrystus umarł”, widoczny pod mapą, odnosił się tym samym do Polski – Chrystusa Narodów. Warto dodać, że barwy narodowe łączono niekiedy z symboliką krwi i wody, która wytrysnęła z boku Zbawiciela. W kościele oo. Kapucynów (Warszawa, 1983) mapa tworzyła tło dla monstrancji; hostia znajdowała się w miejscu Warszawy; Rogozińska 2002, jak przyp. 3, s. 28.

**fig. 4**),<sup>11</sup> sometimes bordered with barbed wire (1984, St Martin's church), candles, grave lanterns (1984, the Pallottines' church), elements associated with the martyrdom of priest Jerzy Popiełuszko, such as a black cassock hung on the cross (1985, St Ann's), writings created with the characteristic Solidarity font (1983, St Roch's church), and – commonly recognizable in Poznań – the monument for the Victims of June 1956 (1985, Holy Trinity's church, **fig. 5**).

\*

The above-mentioned examples of Poznań Christ's Tombs, built in the first half of the 1980s, have been presented in this article to serve as a starting point for the next step: indicating research problems that arise in the analysis of martyrological and messianic themes in Holy Week decorations.

<sup>11</sup> The map of Poland appeared as a crucial compositional element of the Tomb built in St Martin's church in Warsaw, in 1982. The map was white and red, with Pietá in the centre. Under the map there was the writing – “Christ is dead” – which thus referred to Poland as well, as “the Christ of Nations”. It must be added that Polish colours were often associated with the symbolism of blood and water that flowed from Jesus' side. In the church of the Capuchin order in Warsaw (1983), the map was the background for the monstrance, and so the Host was visible against the map in the location of Warsaw; Rogozińska 2002 (fn. 3), p. 28.

In some cases, professional artists were engaged in the design and realization of the Tombs; in other cases, the whole work was performed by non-professionals. This genetic dichotomy resulted in noticeable discrepancies between particular works, concerning the quality and artistic value of the compositions; they were usually described by critics as oscillating between professional artwork and plebeian art. It seems methodologically erroneous to analyse Christ's Tombs merely in the categories of art. Applying a wider research perspective is justified by the close connection of those realizations (being not only decorations but also elements of the liturgy) with the Paschal Mystery. Including national-martyrological themes in those compositions, in the period of Martial Law repression, and in tandem with the anti-Communist attitude manifested by the faithful, only reinforced the perception of Christ's Tombs as a religious-social phenomenon, whether they were professional or non-professional artworks. Therefore, art history or art criticism alone do not offer sufficient tools to evaluate this phenomenon.

Analysing the artistic value of Christ's Tombs, it becomes obvious that the more literal the persuasive devices, the lower the value of the composition. Another consequence of the trend was the discrepancy between the aspirations of the artists and the expectations of the Church hierarchy. One of the most serious accusations against the independent art of the 1980s in Poland is the superfluous use of religious iconography, especially that related to the Passion. At that time, as in the period of the 19<sup>th</sup>-century uprisings, this imagery was seen as a means to propagate the message of the fight for independence. Art became "a mystery of martyrology and suffering of the Polish nation".<sup>12</sup> The sign of the cross became an important component of the collective consciousness, and functioned, besides other symbols, as a commonly understood signal, used by the society that rebelled against the Communist authorities. As Aleksander Wojciechowski admits, "after 1981 symbols, signs and gestures became a comprehensible language of understanding, while in the conflict situations between the people and the authority they formed a language of social divide".<sup>13</sup> Also the cross was a crucial element of that language.<sup>14</sup> The excess of patriotic-religious symbolism in Passion scenes, and its regular application in the fight against the Communist regime, inevitably led to the trivialization of the associated content. It is worth noticing that certain Christian

Do projektowania i wykonywania niektórych grobów włączali się artyści, inne stanowiły prace nieprofesjonalistów. Ta genetyczna dychotomia pociągała za sobą silne zróżnicowanie poziomu i charakteru artystycznego aranżacji, ocenianych zazwyczaj przez krytyków jako oscylujące między twórczością profesjonalną a sztuką plebejską. Błędem metodologicznym wydaje się analizowanie Bożych Grobów tylko w kategoriach artystycznych. Za szerszą perspektywą badawczą przemawia ścisły związek tych realizacji – stanowiących nie tylko dekorację wielkotygodniową, ale i element liturgii – z misterium wielkanocnym. Włączenie do nich wątków narodowo-martyrologicznych w czasach prześladowań stanu wojennego w zderzeniu z manifestacją postaw antykomunistycznych przez odwiedzających kościoły nasiliło postrzeganie Bożych Grobów jako fenomenu religijno-społecznego. I to niezależnie od tego, czy były to prace artystów, czy też amatorów. Sama historia sztuki czy krytyka artystyczna nie posiadają zatem wystarczających narzędzi do oceny tego fenomenu.

Analizując walory artystyczne Bożych Grobów, trzeba zgodzić się z twierdzeniem, że im bardziej dosłownych środków perswazji używali twórcy, tym poziom aranżacji stawał się coraz niższy. Nastąpił też oczywisty w takich wypadkach rozdzźwięk pomiędzy aspiracjami twórców a oczekiwaniami hierarchii kościelnej. Wśród zarzutów stawianych polskiej sztuce niezależnej czasów stanu wojennego i lat 80. ubiegłego wieku na jednym z pierwszych miejsc wymienia się nadużywanie ikonografii religijnej, zwłaszcza pasyjnej. Tak jak w okresie walk powstańczych w wieku XIX traktowano ją jako narzędzie w propagowaniu treści związanych z walką o odzyskanie suwerenności. Sztuka przerodziła się w „misterium martyrologii i cierpiętnictwa narodu polskiego”<sup>12</sup>. Znak krzyża stał się w owym czasie istotnym składnikiem świadomości zbiorowej, funkcjonując – wraz z innymi symbolami – jako komunikat powszechnie zrozumiały w społeczeństwie zbuntowanym przeciw władzy ludowej. „Symbole, znaki i gesty – przyznaje Aleksander Wojciechowski – stały się po 1981 roku zrozumiałym językiem porozumienia – zaś w sytuacjach konfliktowych między społeczeństwem a władzą – językiem społecznego rozbitcia”<sup>13</sup>. Krzyż był również głównym elementem tego języka<sup>14</sup>. Nadmiar symboliki patriotyczno-religijnej w przedstawieniach pasyjnych i jej nagminne używanie do walki z reżimem komunistycznym prowadziło nieuchronnie do spłylenia związanych z nią treści. Warto zauważyć,

<sup>12</sup> K. Czerni, *Kryzys sztuki zaangażowanej? Notatki na marginesie kilku wystaw*, „Znak”, 1986, nos. 2–3 (375–376), pp. 4–13.

<sup>13</sup> A. Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei*, Warszawa 1992, p. 10.

<sup>14</sup> Rogozińska 2002 (fn. 3), p. 28.

<sup>12</sup> K. Czerni, *Kryzys sztuki zaangażowanej? Notatki na marginesie kilku wystaw*, „Znak”, 1986, nr 2–3 (375–376), s. 4–13.

<sup>13</sup> A. Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei*, Warszawa 1992, s. 10.

<sup>14</sup> Rogozińska 2002, jak przyp. 3, s. 28.



że niektóre symbole chrześcijańskie, użyte w nowym kontekście ikonograficznym, powracały do świątyni często po stuleciach. Przykładem jest wczesnochrześcijańska kotwica rozumiana jako symbol krzyża, nadziei na zbawienie i mocnego trwania w wierze<sup>15</sup>. Na potrzeby sztuki niezależnej lat 80. kotwica została zapożyczona z wokabulariusza Polski Walczącej czasów okupacji.

Mariaż pasyjno-narodowy budzi pewne kontrowersje w obszarze teologicznym. W mesjanizmie naród rozumiany etnicznie i identyfikowany przez wspólnotę języka został podniesiony do rangi podmiotu<sup>16</sup>. Podmiotowość narodu w konfrontacji z jego martyrologią wytworzyła w chrześcijańskiej tradycji pojęcie polskiego mesjanizmu<sup>17</sup>. W konsekwencji tak rozumiany naród zaistniał również jako kategoria teologiczna. Ten trop był rozpatrywany w polskiej teologii jeszcze w latach 80. ubiegłego wieku<sup>18</sup>. Wyniesienie narodu przez romantyków do rangi absolutu<sup>19</sup> stwarza jednak poważny problem konkurencji z absolutem religijnym, z Bogiem. Problem znany już w romantyzmie nie przeszkodził jednak w odradzaniu się polskiego mesjanizmu w kolejnych dramatycznych momentach historii narodu. Reaktywowaniu idei mesjańskich w XX wieku, obejmujących odrodzenie państwowości na podobieństwo zmartwychwstania Chrystusa, sprzyjał fakt, że Polska była przez pewien czas jedynym krajem, który podjął – na szczęście prawie bezkrwawą – walkę z okupantem radzieckim i ideologią komunistyczną, pociągając za sobą inne państwa bloku socjalistycznego. Dająca się odczytać z licznych prac artystycznych analogia pomiędzy posłannictwem i cierpieniem Chrystusa a losem Polski szła – jak niegdyś – w parze z antropomorficznym traktowaniem osoby Zbawiciela i uwspółcześnianiem dramatu Golgoty. Realizm i ekspresjonizm wielu wyobrażeń plastycznych, ich nierzadko rzewny ton i charakter emocjonalny zdecydowanie kontrastowały z dominującymi we wcześniejszej sztuce postawami racjonalistycznymi, wolnymi od wszelkiego sentymentalizmu<sup>20</sup>. W przypadku Bożych Grobów lat 80. nie da się na obecnym etapie badań wyprowadzić ogólnych wniosków i redukować ich „zawartości teologicznej” do kolejnej odsłony obrazu polskiego

symbols used in the new iconographic context, returned after centuries of being absent from churches. One example is the early-Christian anchor, understood as the symbol of the cross, hope for salvation, and being strong in faith.<sup>15</sup> For the needs of the independent art of the 1980s, the anchor was borrowed from the vocabulary of Fighting Poland during the Nazi occupation.

The marriage of Paschal and national elements raises certain controversies from the theological perspective. In messianism, the nation, understood as an ethnic group and identifiable through the community of language, was promoted to the rank of the subject.<sup>16</sup> The subjective nature of the nation, in confrontation with its martyrology, created the idea of Polish messianism within the Christian tradition.<sup>17</sup> As a result, the nation understood in this way began to exist also as a theological category. This lead was already investigated in Polish theology in the 1980s.<sup>18</sup> Promoting the nation to the rank of the absolute, as the Romantics did,<sup>19</sup> creates a serious problem of competition with the religious absolute, that is God. And yet, although this problem was acknowledged already in the Romantic period, it did not prevent the rebirth of Polish messianism in each subsequent dramatic moment of the nation's history. Reactivation of the messianic ideas (seeing rebirth of the state as similar to the resurrection of Christ) in the 20<sup>th</sup> century was fostered by the fact that for some time Poland was the only country that took up the (luckily, almost bloodless) fight against the Soviet occupant and the Communist ideology, and spurred other socialist countries to action. The analogy between the mission and suffering of Christ and the fate of Poland, noticeable in many works of art, concurred with the anthropomorphization of the figure of Christ and contemporization of the drama of Golgotha, as in the earlier periods. The realism and expressionism of many visual representations, their frequently sorrowful tone, and emotional character stood in striking contrast to the rationalist attitudes, devoid of all sentimentalism, which had previously dominated in art.<sup>20</sup> In the case of Christ's Tombs of the 1980s, with the current state of research, no

<sup>15</sup> D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 427.

<sup>16</sup> *Moje herezje antynarodowe*, Maria Janion w rozmowie z Jarosławem Kurskim, <http://wyborcza.pl/1,75478,3374302.html#ixzz320LvPpAa>. [dostęp: 30 X 2015].

<sup>17</sup> Obecnie do mesjanizmu odwołuje się ruch na rzecz intonizacji Chrystusa jako Króla Polski.

<sup>18</sup> Zob. *Polska teologia narodu*, red. C.S. Bartnik, Lublin 1988.

<sup>19</sup> M.in. Zygmunt Krasiński uważał, że narody pochodzą z nadania Boga, zwłaszcza naród polski jako szczególnie wybrany, zob. A. Fabianowski, *Mysł polityczna Zygmunta Krasińskiego*, Ciechanów 1991, s. 6–7.

<sup>20</sup> *Moje herezje...*, jak przyp. 16.

<sup>15</sup> D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, p. 427.

<sup>16</sup> *Moje herezje antynarodowe*, Maria Janion's conversation with Jarosław Kurski, <http://wyborcza.pl/1,75478,3374302.html#ixzz320LvPpAa> [accessed: 30 Oct. 2015].

<sup>17</sup> Currently, messianism is invoked by the movement for the enthronement of Christ as the King of Poland.

<sup>18</sup> Cf. *Polska teologia narodu*, ed. C.S. Bartnik, Lublin 1988.

<sup>19</sup> Also Zygmunt Krasiński believed that nations originated by God's act, especially the Polish nation, as the chosen one, cf. A. Fabianowski, *Mysł polityczna Zygmunta Krasińskiego*, Ciechanów 1991, pp. 6–7.

<sup>20</sup> *Moje herezje...* (fn. 16).

general conclusions can be drawn; the “theological content” of the artworks must not be reduced to another restaging of the Polish messianism drama. First of all, this interpretation is prevented by the scarce available documentation. Until we have access to broader knowledge of the phenomenon, the only option is to analyse Christ’s Tomb arrangements individually, without any attempts at generalizations. The suggested methodological caution is of vital importance, due to significant theological differences between the national themes introduced in the compositions. The messianic motifs in Christ’s Tombs, illustrating the nation’s elevation to the role of the Messiah, are dissimilar from martyrological motifs, in which the nation is not seen subjectively, but collectively, and which correspond to the suffering of Christ. Signs and symbols used in the composition of Christ’s Tombs are ambiguous, and their sense is comprehensible only in the given context.

It is most interesting to compare the situation of religious art in Poland and Western Europe at that time. In Polish Christ’s Tombs, the observed characteristics are subjectivity of the nation, and application of an event from Jesus’ life to illustrate the nation’s martyrology. In the west of Europe, the art inspired by the Passion, free from the social-political context, also underwent the process of contemporization and subjectivization, although in this case the instrumentalization was oriented differently: towards the anthropocentric dimension of Christ’s Passion. It was connected with the prevailing opinion that religious art can represent only the human aspect of Christ – only those elements that are in concord with the existential experience. In extreme situations, which were also the prevailing ones (Francis Bacon, Herbert Falken, Werner Knaupp, Antonio Saura, Georg Baselitz), the religious motif became merely a pretext for the artist’s personal message. As a result, religious art related to the Passion came to be a projection of modern man’s condition. It needn’t necessarily be seen as an extraordinary situation – every piece of art communicates the consciousness and the emotional turmoil of the artist’s generation – were it not for the fact that the proportions between the elaborated theme and the personal (conscious or unconscious) reinterpretation were significantly disturbed. For a great number of authors, Christ’s suffering and death turned into a code for an existential event. Christ, humanized, no longer a figure of religious thought, became a tragic hero of our times, prone to doubt and despair, living through modern torments.<sup>21</sup> Both these phenomena:

<sup>21</sup> L. Makówka, *Podróż w głąb siebie. Przedstawienia pasyjne jako szyfr wydarzenia egzystencjalnego*, in: *Człowiek w podróży*, eds. Z. Krawczuk, E. Lewandowska-Tarasiuk, J.W. Sienkiewicz, Warszawa 2009, pp. 103–113, 356–357.

mesjanizmu. Przede wszystkim nie pozwala na to niewielki dostępny materiał dokumentacyjny. Póki nie będziemy mieli dostępu do pełniejszej wiedzy o zjawisku, pozostaje analizowanie każdego Bożego Grobu indywidualnie, bez prób uogólniania. Zasugerowana ostrożność metodologiczna jest niezwykle ważna ze względu na zasadniczą różnicę teologiczną dzielącą wprowadzane do aranżacji wątki narodowe. Czym innym jest bowiem wpisywanie do kompozycji Bożych Grobów tematów mesjanistycznych obrazujących podniesienie narodu do roli Mesjasza, a czym innym pojawienie się wątków martyrologicznych narodu (nie traktowanego podmiotowo, ale jako zbiór indywidualności) wpisujących się w Mękę Chrystusa. Użyte do budowy Bożych Grobów znaki i symbole nie są jednoznaczne, a ich sens możliwy jest do odczytania tylko w określonym kontekście.

Ciekawie wypada porównanie owego upodmiotowienia narodu w Bożych Grobach i wykorzystanie zbawczego wydarzenia z życia Jezusa do pokazania martyrologii narodu z sytuacją sztuki religijnej w tym samym okresie w Europie Zachodniej. Wolna od kontekstu społeczno-politycznego, inspirowana pasją Chrystusa sztuka tworzona na Zachodzie także podlegała procesom aktualizacji i subiektywizacji, chociaż kierunek instrumentalizacji wytyczony został w inną stronę, ku antropocentrycznemu wymiarowi męki Zbawiciela. Wiązało się to z panującym przeświadczeniem, iż w sztuce religijnej można przedstawić jedynie to, co ludzkie w Chrystusie, co jest zgodne z doświadczeniem egzystencjalnym. W sytuacjach krańcowych pod względem traktowania tematu, będących jednocześnie ilościowo zdecydowanie dominującymi (Francis Bacon, Herbert Falken, Werner Knaupp, Antonio Saura, Georg Baselitz), motyw religijny stał się wręcz wyłącznie pretekstem do osobistej wypowiedzi artysty. W konsekwencji sztuka religijna związana z pasją stała się projekcją kondycji współczesnego człowieka. I nie byłoby w tym nic nadzwyczajnego – bo każda sztuka była i jest komunikatem świadomości, jak i emocjonalnych rozterek pokolenia, do którego przynależny artysta – gdyby proporcje pomiędzy podejmowanym tematem a wprowadzaną świadomością bądź nieświadomością osobistą interpretacją nie zostały tak gwałtownie zachwiane. Dla sporej liczby twórców cierpienie i śmierć Chrystusa stały się jedynie szyfrem wydarzenia egzystencjalnego. Humanizowany Chrystus, niebędący już uosobieniem myśli religijnej, stał się tragicznym bohaterem naszych czasów podatnym na zwątpienie i rozpacz, przeżywającym dzisiejsze udręki<sup>21</sup>. Oba zjawiska: pol-

<sup>21</sup> L. Makówka, *Podróż w głąb siebie. Przedstawienia pasyjne jako szyfr wydarzenia egzystencjalnego*, w: *Człowiek w podróży*, red. Z. Krawczuk, E. Lewandowska-Tarasiuk, J.W. Sienkiewicz, Warszawa 2009, s. 103–113, 356–357.

ski mesjanizm i zachodni antropocentryzm, chociaż formalnie dość odległe od siebie, dokonały podobnego procesu redukcji treści chrześcijańskich poprzez indywidualistyczną aktualizację: w przypadku polskiego mesjanizmu – sakralizację narodu, w przypadku Zachodu – sakralizację człowieka, jego dramatycznego doświadczenia egzystencjalnego.

### Streszczenie

Kształtujący się od czasów rozbiorów mesjanizm polski przybierał na sile w okresach zagrożenia polskiej państwowości i egzystencji narodu. W 1. połowie lat 80. ubiegłego wieku artystycznym przejawem tej tradycji, zintensyfikowanej po wprowadzeniu stanu wojennego, były aranżacje Bożych Grobów, stanowiące odrębne, typowo polskie zjawisko łączące tradycje liturgiczne z martyrologią narodową. W tradycyjne motywy dekoracji wielkotygodniowej, tworzonej w większych miastach także przez artystów z kręgu Kultury Niezależnej, wplataną rekwiizyty i symbole odnoszące się do aktualnej sytuacji społecznej i politycznej. Jako egzemplifikacja zjawiska zostały przywołane Boże Groby z poznańskich kościołów lat 1982–1985. Poddając te realizacje krytyce artystycznej, autor artykułu stawia tezę, że rozpatrywane zjawisko wymyka się jednak narzędziom stosowanym przez tradycyjną historię sztuki i jest swoistym fenomenem, który należy analizować także z innych perspektyw badawczych. Zwyczaj budowania Bożych Grobów omówiony został także w kontekście europejskiej sztuki religijnej inspirowanej wątkami pasyjnymi w 2. połowie XX wieku.

**Słowa kluczowe:** Boży Grób, pasja, aktualizacja, martyrologia, mesjanizm, instrumentalizacja, kultura niezależna, kościół, Poznań, stan wojenny, sytuacja społeczno-polityczna, sztuka religijna

ks. dr Leszek Makówka  
Uniwersytet Śląski w Katowicach  
Wydział Teologiczny  
ul. Jordana 18, 40–043 Katowice  
tel. +48 32 356 90 56  
e-mail: lmakowka@op.pl

Polish messianism and western anthropocentrism, although formally rather distant, are characterized by a similar process of reduction of the Christian content through individualist contemporization. In the case of Polish messianism, it was the sacralisation of the nation. In the case of the West – sacralisation of man and his dramatic existential experience.

### Abstract

Developing since the Partitions, Polish messianism always strengthened in the periods when the Polish state and the existence of the Polish nation were threatened. In the first half of the 1980s, this tradition, intensified after the proclamation of Martial Law, found its expression in the Easter compositions of Christ's Tomb. These arrangements constituted an independent, typically Polish phenomenon, joining the liturgical tradition with the national martyrology. The traditional motifs of Holy Week decorations were thus enriched with objects and symbols related to the contemporary social and political situation. In large cities, the compositions were also built by professional artists from the circles of Independent Culture. In this article, to exemplify this phenomenon, Christ's Tombs from Poznań churches in the years 1982–1985 are presented. By subjecting those compositions to artistic critique, it is hypothesized that the analysed works nevertheless escape the application of the traditional art-historian's tools, and that they constitute a unique phenomenon that must also be analysed from other research perspectives. The custom of building Christ's Tombs is also discussed in the context of European religious art inspired by Paschal themes in the second half of the 20<sup>th</sup> century.

**Keywords:** Christ's Tomb, Passion, contemporization, martyrology, messianism, instrumentalization, independent culture, church, Poznań, Martial Law, social-political situation, religious art

Translated by Anna Ścibior-Gajewska

## Murals of Zofia Baudouin de Courtenay in churches of Gdańsk and Sopot<sup>1</sup>

The artistic output of Zofia Baudouin de Courtenay (1887–1967), despite several attempts at fragmentary assessment studies,<sup>2</sup> still remains largely unknown. Paradoxically, she is often mentioned in the historiography of Ukrainian art in the context of the Russian pre-Revolution avant garde,<sup>3</sup> due to her contacts with Mykhailo Boichuk and the so-called Boichuk group. Boichuk was Zofia's artistic mentor and teacher when she stayed in Paris. Zofia Baudouin de Courtenay is featured, for instance, in the recently published comprehensive monograph of Ukrainian artists in Paris at the beginning of the 20<sup>th</sup> century written by Vita Susak.<sup>4</sup> Studies conducted by the Lviv historian Jaroslav Kravtschenko (who was the son of one of the Boichuk group members) are especially worth noting. In his comprehensive study on the Boichuk school published several years ago, he included Zofia Baudouin in the group of 37 most prominent artists from the Boichuk school.<sup>5</sup> The main focus of interest and study of Polish researchers,<sup>6</sup> notably of Iwona Luba,<sup>7</sup> was Zofia's artistic painting ac-

<sup>1</sup> Article based on an academic paper delivered on 18 October 2012 during III National Symposium *Sztuka sakralna XIX i XX wieku: „Twórczość kobiet – artystek”*, organized by the Centre for Documentation of Modern Sacred Art of the University of Rzeszów.

<sup>2</sup> Cf. *Słownik artystów plastyków ZPAP. Okręg Warszawski*, Warszawa 1972, pp. 29–30; J. Wzorek, *Baudouin de Courtenay Zofia*, in: *Encyklopedia katolicka KUL*, vol. 2, Lublin 1976, cols. 105–106; M. Teichert, *Zofia Baudouin de Courtenay*, in: *Artystki polskie*, Muzeum Narodowe w Warszawie, exhibition catalogue, ed. A. Morawińska, Warszawa 1991, pp. 92–93.

<sup>3</sup> J. Howard, *The Union of Youth. An artists' society of the Russian avant-garde*, Manchester 1992, pp. 52, 94, 95.

<sup>4</sup> W. Susak, *Ukrajński mistycy Paryża 1900–1939*, Kyjów 2010, p. 365.

<sup>5</sup> J. Krawczenko, *Szkoła Mychajła Bojczuka. Trydcat sim imien*, Kyjów 2010, pp. 114–117.

<sup>6</sup> E. Bobrowska-Jakubowska, *Artyści polscy we Francji w latach 1890–1918. Wspólnoty i indywidualności*, Warszawa 2004, p. 62; A. Korniejenko, *Mychajło Bojczuk: szkoła ukraińskiego monumentalizmu*, MA Dissertation written under the supervision of Prof. J. M. Sosnowska, Collegium Civitas, Warszawa 2014, pp. 10–13, 15, 27, 35, 38.

<sup>7</sup> I. Luba, *W stronę ikony – mistycyzm czy stylizacja? „Bizantyzm” w malarstwie polskim lat 1910–1940*, „Biuletyn Historii Sztuki” 62, 2000, nos. 3–4, pp. 545–571; eadem, *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2004, pp. 83, 87, 89, 110.

## Malowidła ścienne Zofii Baudouin de Courtenay w kościołach Gdańska i Sopotu<sup>1</sup>

Twórczość Zofii Baudouin de Courtenay (1887–1967), mimo paru prób wycinkowych opracowań<sup>2</sup>, w zasadzie nadal pozostaje zapoznana w Polsce. Jej osoba, wspominana w kontekście rosyjskiej przedrewolucyjnej awangardy<sup>3</sup>, wymieniana jest często – co może nieco paradoksalne – we współczesnej historiografii sztuki ukraińskiej, która wykazuje żywe zainteresowanie działalnością paryskiego mentora i nauczyciela artystki – Mychajły Bojczuka i kręgu tzw. bojczukistów. Zofia Baudouin de Courtenay ujęta została na przykład w niedawno wydanej, monumentalnej monografii środowiska ukraińskich artystów w Paryżu początku XX wieku pióra Wity Susak<sup>4</sup>. Duże znaczenie mają zwłaszcza badania lwowskiego historyka sztuki Jarosława Krawczenki (dodajmy – syna jednego z bojczukistów), który przed kilkoma laty w kompleksowym studium o szkole Bojczuka umieścił artystkę w grupie 37 najważniejszych postaci tego środowiska<sup>5</sup>. Zainteresowanie polskich badaczy i badaczek<sup>6</sup>, zwłaszcza Iwony Lubej<sup>7</sup>, budziła przede

<sup>1</sup> Artykuł powstał na podstawie referatu wygłoszonego 18 października 2012 r. na III Ogólnopolskim Sympozjum *Sztuka sakralna XIX i XX wieku: „Twórczość kobiet – artystek”*, zorganizowanym przez Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej Uniwersytetu Rzeszowskiego.

<sup>2</sup> Zob. *Słownik artystów plastyków ZPAP. Okręg Warszawski*, Warszawa 1972, s. 29–30; J. Wzorek, *Baudouin de Courtenay Zofia*, w: *Encyklopedia katolicka KUL*, t. 2, Lublin 1976, szp. 105–106; M. Teichert, *Zofia Baudouin de Courtenay*, w: *Artystki polskie*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, red. A. Morawińska, Warszawa 1991, s. 92–93.

<sup>3</sup> J. Howard, *The Union of Youth. An artists' society of the Russian avant-garde*, Manchester 1992, s. 52, 94–95.

<sup>4</sup> W. Susak, *Ukrajński mistycy Paryża 1900–1939*, Kyjów 2010, s. 365.

<sup>5</sup> J. Krawczenko, *Szkoła Mychajła Bojczuka. Trydcat sim imien*, Kyjów 2010, s. 114–117.

<sup>6</sup> E. Bobrowska-Jakubowska, *Artyści polscy we Francji w latach 1890–1918. Wspólnoty i indywidualności*, Warszawa 2004, s. 62; A. Korniejenko, *Mychajło Bojczuk: szkoła ukraińskiego monumentalizmu*, Warszawa 2014, praca dyplomowa pod kierunkiem dr hab. J. M. Sosnowskiej w Collegium Civitas w Warszawie, s. 10–13, 15, 27, 35, 38.

<sup>7</sup> I. Luba, *W stronę ikony – mistycyzm czy stylizacja? „Bizantyzm” w malarstwie polskim lat 1910–1940*, „Biuletyn Historii Sztuki” 62, 2000, z. 3–4, s. 545–571; eadem, *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2004, s. 83, 87, 89, 110.

wszystkim działalność malarska okresu przedwojennego i prezentowana w kontekście „bizantyzyzmu”<sup>8</sup>. Luba zwróciła niegdyś uwagę, że oddziaływanie realizacji sakralnych Zofii Baudouin de Courtenay, a poprzez jej twórczość także wpływ teorii Mychajły Bojczuka i dorobku bojczukistów na kościelne malarstwo ścienne po II wojnie światowej było „pewnego rodzaju fenomenem artystycznym”<sup>9</sup>.

Działalność powojenna Zofii Baudouin de Courtenay, nie licząc fragmentarycznych opracowań w postaci prac magisterskich<sup>10</sup>, właściwie nie cieszyła się zainteresowaniem historyków sztuki. W ostatnich latach zamalowano zresztą, za zgodą konserwatora, polichromie artystki w gdańskim kościele św. Jakuba, co poniekąd jest konsekwencją jej absencji w rodzimej historiografii. Zofia Baudouin de Courtenay pozostaje zatem artystką poza kanonem. Nie uwzględniła jej, co symptomatyczne, w swoim kanonicznym opracowaniu o twórczości artystek polskich w latach 1890–1939 Joanna Sosnowska<sup>11</sup>. Nie wspomina się o niej w wydanym ostatnio przeglądzie artystek polskich pod redakcją Agaty Jakubowskiej<sup>12</sup>. Tym większą wartość mają więc wspomnieniowe w swym charakterze teksty Władysława Smoleńa czy Anny Baranowej<sup>13</sup> oraz powstały na ich podstawie biogram zamieszczony w katalogu warszawskiej wystawy sprzed z górą dwudziestu lat *Artystki polskie*<sup>14</sup>.

Moje zainteresowanie postacią Zofii Baudouin de Courtenay, z uwagi na wieloletnie badania nad powojennym środowiskiem artystów związanych z tzw. szkołą sopocką, skupia się na realizacjach malarskich artystki w kościołach Gdańska Oliwy i Sopotu po roku 1945. Jej epizod gdański – ograniczony, jak się wydaje, do lat 1947–49, a polegający zapewne na kilkukrotnych i, co najwyżej, kilkumiesięcznych pobytach w odbudowującym się mieście – interesuje mnie zwłaszcza w kontekście rozwoju sztuki monumentalnej, dla której swoistym poligonem stało się zwłaszcza Główne Miasto, a w mniejszym stopniu również Stare Miasto, gdzie w dwóch świątyniach Zofia Baudouin de Courtenay pozostawiła swe polichromie.

Obecność w Gdańsku doświadczonej monumentalistki i jej prace malarskie postrzegam jako alternatywę dla agresywnych działań artystów szko-

tywności z pre-war period, and presented in the context of “Byzantine art”<sup>8</sup>. Luba pointed out that the impact of the religious paintings of Zofia Baudouin de Courtenay, and through her the influence of Mykhailo Boichuk and his group’s theories, on sacral fresco mural painting after World War II could be described as “some kind of artistic phenomenon”<sup>9</sup>. The post-war activities of Zofia Baudouin de Courtenay, apart from a number of fragmentary studies required for several MA dissertations,<sup>10</sup> were largely the interest of art historians. In fact, quite recently, with permission from the conservator of local monuments, her murals in St Jacob’s Church in Gdańsk were painted over, which in a way could be explained as the consequence of her absence in Polish historiography. So it appears that Zofia Baudouin de Courtenay still remains an artist outside the so-called canon of Polish artists. It is quite symptomatic that she is not featured in Joanna Sosnowska’s authoritative work on Polish female artists in the period between 1890–1939.<sup>11</sup> The artist is also not mentioned in the recently published review of Polish female artists edited by Agata Jakubowska.<sup>12</sup> Hence the great value of the texts written by Władysław Smoleń and Anna Baranowa,<sup>13</sup> which have a memoirs-like character, and a biographical note of the artist which was written for a Warsaw exhibition catalogue published over 20 years ago called *Polish Women Artists*.<sup>14</sup>

My interest in Zofia Baudouin de Courtenay, stemming from my long-standing research on post-war artists from the so-called Sopot school, focuses on her works executed after 1945 in the churches located in Gdańsk Oliwa and Sopot. Her Gdańsk period, which appears to be limited to the years 1947–1949, is an area of my interest mainly in the context of the developing monumental art, for which especially the Main City, and to a lesser extent the Old Town (her works can be found in 2 churches there), became a kind of testing ground. It seems that within this period Zofia Baudouin de Courtenay may have spent, at most, a few months in the city, which was undergoing reconstruction. The presence of such an experienced monumentalist artist and her works in Gdańsk can be perceived as an alternative to the aggressive activities of artists from the Sopot school (officially

<sup>8</sup> Luba 2000, jak przyp. 7, s. 345–571.

<sup>9</sup> Luba 2004, jak przyp. 7, s. 110.

<sup>10</sup> Zob. przyp. 28.

<sup>11</sup> J. Sosnowska, *Poza kanonem*, Warszawa 2003.

<sup>12</sup> *Artystki polskie*, red. A. Jakubowska, Warszawa 2011.

<sup>13</sup> W. Smoleń, *Twórczość malarska Zofii Baudouin de Courtenay*, „Roczniki Humanistyczne” 17, 1969, z. 5, s. 33–45; S. Pospieszalski, *Spuszczona wielkiej artystki w Częstochowie*, „Niedziela” 26, 1983, nr 15, s. 6; A. Baranowa, *Zofia Baudouin de Courtenay a kryzys sztuki sakralnej*, „Znak” 38, 1986, nr 2–3 (375–376), s. 44–54.

<sup>14</sup> Teichert 1991, jak przyp. 2, s. 92–93.

<sup>8</sup> Luba 2000 (fn. 7), pp. 345–571.

<sup>9</sup> Luba 2004 (fn. 7), pp. 110.

<sup>10</sup> Cf. fn. 28.

<sup>11</sup> J. Sosnowska, *Poza kanonem*, Warszawa 2003.

<sup>12</sup> *Artystki polskie*, ed. A. Jakubowska, Warszawa 2011.

<sup>13</sup> W. Smoleń, *Twórczość malarska Zofii Baudouin de Courtenay*, „Roczniki Humanistyczne” 17, 1969, no 5, pp. 33–45; S. Pospieszalski, *Spuszczona wielkiej artystki w Częstochowie*, „Niedziela” 26, 1983, no 15, p. 6; A. Baranowa, *Zofia Baudouin de Courtenay a kryzys sztuki sakralnej*, „Znak” 38, 1986, nos 2–3 (375–376), pp. 44–54.

<sup>14</sup> Teichert 1991 (fn. 2), pp. 92–93.

supported by the state) who tried to monopolize the visual shape of the city during the rebuilding stage. It is worth clarifying here that the term “the Sopot school” is usually applied to the activities of painters centred around PWSSP (Higher School of Arts) in Sopot, which in the late 1940s and 1950s, functioning within the framework of the official socialist-realism doctrine, managed to find its own unique language of artistic expression, notably different from the ones found in other parts of Poland.

Formally, it drew heavily on post-Impressionist colour traditions, and as for the themes used it relied on socialist-realism ideas. Those artists participated, inter alia, in designing artistic aspects of the reconstructed Gdańsk Old Town, skilfully incorporating into their monumental works genuinely autonomous and individual solutions, all this in works officially commissioned by the socialist state and which reflected socio-political requirements.

\*

Most probably Zofia Baudouin de Courtenay appeared in the Tricity thanks to her acquaintance with the architect Jan Borowski, whom she knew from her time in St. Petersburg and who was appointed the first provincial monuments conservator in Gdańsk.<sup>15</sup> It is quite likely that thanks to his protection she won the commission for mural paintings in Gdańsk churches.<sup>16</sup> In fact, the two had already been cooperating together in the 1920s in Starachowice where she created a mural for a wooden church designed by Borowski. Borowski arrived in Gdańsk as early as October 1945 and, apart from his duties as monuments conservator, he also worked at Gdańsk University of Technology where he became the Head of the Department of the History of Architecture at the Faculty of Architecture. In all probability bringing Zofia Baudouin de Courtenay to Gdańsk was a result of her losing her post at Warsaw's Higher School of Art in 1948, where only a year before she had become the Head of the Monumental Painting Department. While clearly agreeing with Joanna Sosnowska's general observation<sup>17</sup> that it was a very common phenomenon in the post-war years for an artist to both assume a teaching role at an art school and simultaneously take an active part in creating the artistic environment, it is worth stressing Sosnowska's sug-

<sup>15</sup> M. Gawlicki, *Zabytkowa architektura Gdańska w latach 1945–1951. Kształtowanie koncepcji konserwacji i odbudowy*, Gdańsk 2012, pp. 58–59.

<sup>16</sup> Z. Baudouin de Courtenay, *Biogram*, manuscript, Library of the Polish Academy of Sciences in Gdańsk (hereafter: BG PAN), Archives of Jan Borowski, Akc. no 1545.

<sup>17</sup> J.M. Sosnowska, *Artystki w dwudziestoleciu*, in: *Artystki polskie*, ed. A. Jakubowska, Warszawa 2011, p. 80.

ły sopockiej (wspieranych przez oficjalny mecenas państwowy) próbujących zmonopolizować prace nad wizualnym kształtem odbudowywanego miasta. Dodajmy tu jedynie dla przypomnienia, że termin „szkoła sopocka”, utrwalony w historii sztuki polskiej, jest kojarzony powszechnie z twórczością malarzy z kręgu Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Sopocie, którzy w końcu lat 40. i 50. w ramach oficjalnej doktryny socrealistycznej znaleźli własny, odrębny na tle twórczości w innych regionach Polski język wypowiedzi artystycznej. Odwoływał się on w warstwie formalnej do postimpresjonistycznych tradycji kolorystycznych, zaś w warstwie tematyczno-treściowej – do idei socrealistycznych. Artyści ci brali udział m.in. w opracowaniu plastycznej oprawy dla restaurowanej starówki w Gdańsku, umiejętnie stosując w swych monumentalnych realizacjach, powstających na zamówienie państwowe i będących wyrazem społeczno-politycznego zapotrzebowania, autonomiczne i autorskie rozwiązania o indywidualnym charakterze artystyczno-warsztatowym.

\*

Zofia Baudouin de Courtenay pojawiła się w Trójmieście zapewne dzięki sięgającej jeszcze czasów petersburskich znajomości z architektem Janem Borowskim, który piastował urząd pierwszego wojewódzkiego konserwatora zabytków w Gdańsku<sup>15</sup>. To najpewniej dzięki jego wstawiennictwu powierzono artystce zlecenie wykonania polichromii w gdańskich kościołach<sup>16</sup>. Mieli już zresztą za sobą podobną współpracę na początku lat 20. w Starachowicach, gdzie artystka realizowała polichromię w drewnianym kościele wzniesionym przez Borowskiego. Architekt przyjechał do Gdańska już w październiku 1945 roku i niezależnie od działalności konserwatorskiej rozpoczął pracę na Politechnice Gdańskiej na stanowisku kierownika Katedry Historii Architektury Powszechniej na Wydziale Architektury.

Jest bardzo prawdopodobne, że ściągnięcie artystki do Gdańska wiązało się z utratą przez nią w 1948 roku posady w warszawskiej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, gdzie rok wcześniej objęła kierownictwo pracowni malarstwa monumentalnego. Zgadzać się oczywiście z generalną konstatacją Joanny Sosnowskiej<sup>17</sup>, że zajmowanie przez artystki stanowisk dydaktycznych na polskich wyższych uczel-

<sup>15</sup> M. Gawlicki, *Zabytkowa architektura Gdańska w latach 1945–1951. Kształtowanie koncepcji konserwacji i odbudowy*, Gdańsk 2012, s. 58–59.

<sup>16</sup> Z. Baudouin de Courtenay, *Biogram*, rkps, Biblioteka Gdańska PAN (dalej jako: BG PAN), Archiwum Jana Borowskiego, Akc. nr 1545.

<sup>17</sup> J.M. Sosnowska, *Artystki w dwudziestoleciu*, w: *Artystki polskie*, red. A. Jakubowska, Warszawa 2011, s. 80.

niach artystycznych i ich aktywny udział w tworzeniu środowisk twórczych stały się dla czasów powojennych czymś typowym, w szczególności podkreślić należy sugestię badaczki, że „często ta środowiskowa pozycja była wbrew politycznym opiniom ówczesnej władzy”<sup>18</sup>. Analogicznie też należałoby postrzegać zapewne działalność Zofii Baudouin de Courtenay w zakresie malarstwa monumentalnego. Oczywiście specyfikę tych zamówień określał niezależny, przynajmniej teoretycznie, mecenas kościelny, niemniej presja czynników decyzyjnych o polityczno-ideologicznym charakterze wydaje się już w końcu lat 40. niebagatelna. Wyrazem protestu wobec tych nacisków było chociażby manifestacyjne złożenie przez Jana Borowskiego (w maju 1951 roku) dymisji ze stanowiska konserwatora wojewódzkiego.

W kontekście uwikłań politycznych tego czasu pamiętać zatem należy, że siostra artystki, Cezaria, *primo voto* Ehrenkreutz, *secundo voto* Jędrzejewiczowa – pozostająca od czasu wybuchu wojny poza granicami kraju, najpierw w Rumunii, potem w Palestynie, a następnie w Anglii – była zamężna z Januszem Jędrzejewiczem, sanacyjnym ministrem wyznań religijnych i oświeceni publicznego oraz premierem rządu w 1. połowie lat 30. Poza tym Cezaria Baudouin de Courtenay była jedną z czołowych postaci emigracyjnego Londynu. Nie mogło to pozostać bez wpływu na karierę pozostającej w kraju siostry!

\*

Chronologicznie pierwszą realizacją Zofii Baudouin de Courtenay na Wybrzeżu był projekt i wykonanie w 1948 roku witrażu z przedstawieniem Trójcy Świętej do kolistego okna w prezbiterium katedry oliwskiej. Dla tej świątyni artystka wykonała również w późniejszych latach cykl temperowych obrazów drogi krzyżowej, które przed kilkunastoma laty zostały usunięte z wnętrza nawy i których los pozostaje obecnie nieznanym<sup>19</sup>.

W 1948 roku Zofia Baudouin de Courtenay podjęła się wykonania polichromii wnętrza kościoła św. Elżbiety [il. 1–6], który odbudowywany po niewielkich zniszczeniach wojennych, został przejęty przez zakon księży pallotynów<sup>20</sup>. Artystka zrealizowała we wnętrzu tej gotyckiej świątyni monumentalne malowidła w technice *al fresco*, wypełniające szczerlnie trzy ściany prosto zamkniętego, sklepionego gwieździstie prezbiterium oraz przedstawienia drogi krzyżowej w nawie. W oknie prezbiterium artystka zapro-

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> J. Borowski (?), *Stacje Męki Pańskiej w katedrze oliwskiej malowane przez Zofię Baudouin de Courtenay*, rkps, BG PAN, Archiwum Jana Borowskiego, Akc. nr 1544.

<sup>20</sup> Gawlicki 2012, jak przyp. 15, s. 113–115, 222–223.

gestion that an “artist’s high position in the society was frequently against the views of the communist state authorities”.<sup>18</sup> Understandably, it is with this context in mind that one should perceive the artistic activities of Zofia Baudouin de Courtenay in the area of sacral monumental painting. Although, at least in theory, such commissions were in the domain of independent Church patronage, the pressure from political and ideological factors towards the late 1940s was not insignificant and cannot be underestimated. In fact, as a sign of protest against such pressures and manifesting his disapproval, Jan Borowski resigned from the post of provincial monuments conservator in May 1951.

In trying to understand the complexity of the political situation in post-war Poland, one has to remember that Zofia Baudouin de Courtenay’s sister, Cezaria *primo voto* Ehrenkreutz, *secundo voto* Jędrzejewicz – was married to Janusz Jędrzejewicz, the Minister of Education and Religious Denominations and briefly Poland’s Prime Minister in the early 1930s. After the outbreak of the World War II Cezaria left Poland and through Romania and later Palestine finally settled in Britain, where she became one of the more prominent figures among Polish émigrés in London, never returning to Poland. Clearly, this fact was known to the communist authorities and had an influence on Zofia’s situation in Poland.

\*

Chronologically speaking, the first of Zofia Baudouin de Courtenay’s commissions in Gdańsk was the designing and construction of a circular stained glass window depicting the Holy Trinity in the presbytery of the cathedral in Gdańsk Oliwa, which she carried out in 1948. In the following years she also produced for this cathedral a cycle of tempera paintings with the Stations of the Cross. Unfortunately, they were removed from the nave some time around the beginning of this century and their whereabouts remain unknown.<sup>19</sup>

In 1948 Zofia Baudouin de Courtenay took up the task of creating a mural for the interior of St Elisabeth’s Church [figs. 1–6] which had been taken over by the Pallottines<sup>20</sup> and which was being rebuilt after (not very extensive) war-time damage. Inside this Gothic church she created some monumental paintings using *al fresco* technique fully covering the three walls of the closed stellar vault pres-

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> J. Borowski (?), *Stacje Męki Pańskiej w katedrze oliwskiej malowane przez Zofię Baudouin de Courtenay*, manuscript, BG PAN, Archives of Jan Borowski, Akc. no 1544.

<sup>20</sup> Gawlicki 2012 (fn. 15), pp. 113–115, 222–223.



1. Zofia Baudouin de Courtenay, Niezrealizowany projekt polichromii ściany południowej prezbiterium w kościele św. Elżbiety w Gdańsku, ok. 1947–1948, fot. K. Lelewicz, archiwum Konserwatora Zabytków Miasta Gdańska

1. Zofia Baudouin de Courtenay's design of the never-painted mural of the southern wall in the presbytery of St Elisabeth's Church in Gdańsk, ca. 1947–1948; photo by K. Lelewicz, archives of the Gdańsk Monuments Conservator

bytery as well as one of the side naves with the Stations of the Cross. She also designed a stained glass window in the presbytery, which was installed in 1950 and can still be seen today. The layout of paintings in the presbytery was designed to form strips and quarters; on the northern and southern walls the divisions are emphasized further by inscriptions. The surviving fragments of alternative design projects<sup>21</sup> (to the ones actually painted) and archive photographs enable us to identify Biblical scenes from the Old and the New Testament as well as hagiographical scenes, into which the words of doxological prayers in Latin were added mingling into one integral picture: “GLORIA / PATRI, ET / FILIO, / ET SPIRITUI / SANCTO” (on the southern wall) and the acclamation “BENEDICTUS / QUI VENIT IN / NOMINE / DOMINI. HOSAN/ NA IN EXCELSIS” (on the northern wall). On the eastern wall scenes from the history of Poland were

<sup>21</sup> Photographs of the artist's designs kept in the office of the Gdańsk Monuments Conservator.

jektowała – zachowany do dziś – witraż, wykonany w 1950 roku. Malowidła prezbiterium zakomponowano w układzie pasowo-kwaterowym, na ścianach północnej i południowej wzbogaconym o podziały oparte na liternictwie. Zachowane warianty projektów<sup>21</sup> oraz archiwalne fotografie pozwalają na identyfikację przedstawień staro- i nowotestamentowych oraz hagiograficznych, w które wpisano słowa łacińskiej modlitwy o doksołogicznym charakterze: „GLORIA / PATRI, ET / FILIO, / ET SPIRITUI / SANCTO” (na ścianie południowej) oraz aklamację „BENEDICTUS / QUI VENIT IN / NOMINE / DOMINI. HOSAN/ NA IN EXCELSIS” (na ścianie północnej). Ukazane zostały ponadto na ścianie wschodniej sceny z historii Polski (m.in. Unia Brzeska – połączenie Cerkwi prawosławnej z Kościołem łacińskim w Rzeczypospolitej Obojga Narodów dokonane w Brześciu Litewskim w 1596 roku). Większość kompozycji malowana była bez kartonów. Podobno Zofia Baudouin de Courtenay

<sup>21</sup> Fotografie autorskich projektów przechowywane w biurze Konserwatora Zabytków Miasta Gdańska.





2. Zofia Baudouin de Courtenay, Fragment polichromii ściany południowej prezbiterium w kościele św. Elżbiety w Gdańsku, ok. 1949, fot. NN, archiwum Konserwatora Zabytków Miasta Gdańska

2. Zofia Baudouin de Courtenay's design of the southern wall of St Elisabeth's Church in Gdańsk, ca 1949; unknown photographer, archives of the Gdańsk Monuments Conservator

cenila świeżość inwencji podczas pracy, malując całą kompozycję *al fresco* w ciągu kilku zaledwie godzin. Na nielicznych prywatnych fotografiach z czasów powstania malowideł zachowały się odręczne objaśnienia artystki:

*To chyba widziałaś. Dalej jako apostołowie są Janeczek i tutejsi Pallotyni. Janeczek b. źle wysecht; Dąbrówka i jej orszak. Przyłożyć do chrztu Litwy poniżej; Dąbrówka, chrzest Litwy, Unia Brzeska. Na której jest p. Halina i p. Stasia jako damy; Nike Samotracka i Henio. Ona wręcza wieniec zwycięstwa Chrystusowi Tryumfalisowi. Chciałam wprowadzić kulturę klasyczną też do tej historii Kościoła jak i było; Dominikanka w literze malująca. Był taki klasztor dominikanek w Wenecji, który specjalnie oddawał się iluminowaniu ksiąg<sup>22</sup>.*

Polichromie w kościele św. Elżbiety nie zachowały się. Zostały zamalowane zapewne w latach 70. XX wieku.

Kilka lat później artystka zrealizowała również polichromie w nakrytym drewnianym stropem belkowym wnętrzu kościoła św. Jakuba (1952–1954)<sup>23</sup>, zarządzanego przez Zakon Braci Mniejszych Kapucynów. Pomiędzy ostrołukowymi oknami na trzech ścianach wydłużonego, prosto zamkniętego prezbiterium wy-

presented (among others, the Union of Brest – the union of part of the Eastern Orthodox Church with the Latin Church which took place in the Polish-Lithuanian Commonwealth in Brest-Litovsk in 1596). Interestingly, most scenes were painted without using cardboard. Zofia Baudouin de Courtenay is said to have opted for the freshness of last-minute inspiration when working, and she would paint the whole scene *al fresco* within merely several hours. On the very few remaining private photographs one can see handwritten remarks and comments made during her work: “You probably have seen that. Further you can see Janeczek and the local Pallottine brothers posing as the apostles. Janeczek did not dry out very well. Duchess Dobrawa and her entourage. Attach to the Christianization of Lithuania below; Dobrawa, the Christianization of Lithuania, the Union of Brześć. You can find there Halina and Stasia as the ladies. Nike of Samothrace and Henio. She hands over the laurel wreath to the Triumphant Christ. I wanted to introduce some classics element into this history of the Church as it really was; Dominican nun painting a letter. There was a Dominican convent in Venice in which nuns were illustrating books and holy scriptures”.<sup>22</sup> The murals in St Elisabeth's church did not survive until our times, they were painted over most likely in the 1970s.

Several years later Zofia painted the mural inside St Jacob's Church with its timber beam ceiling (1952–

<sup>22</sup> Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej Uniwersytetu Rzeszowskiego (dalej jako: CDWSS UR), adnotacja ołówkiem na odwrocie fotografii ze spuścizny Barbary Pawłowskiej.

<sup>23</sup> A. Szarszewski, *Szpital i kościół św. Jakuba w Gdańsku. Zarys historyczny*, Toruń 1999; A. Kriegseisen, *Sprawozdanie z badań konserwatorskich: kościół św. Jakuba w Gdańsku, wnętrze, prezbiterium, polichromie ścian*, 2008, mps w posiadaniu autorki; Gawlicki 2012, jak przyp. 15, s. 126–127, 226–227.

<sup>22</sup> Archives of the Centre for Documentation of Modern Sacred Art of the University of Rzeszów (hereafter: CDWSS UR), handwritten notes on the back of a photograph from Barbara Pawłowska's collection.

1954)<sup>23</sup> administered by the Order of Capuchin Friars Minor. In the spaces between the ogive windows, on the three walls of the elongated presbytery, she painted Biblical scenes, figures of saints and Eucharistic symbols (lower part)<sup>24</sup> grouped into three sections divided by ornamental strips with stars. On the eastern wall at the top of the window arch there used to be the image of the Virgin Mary on the moon surrounded by angels. In the lower sections the figures of the four Evangelists were symmetrically positioned. The presbytery was separated by vertical stripes filled with geometrical ornaments. The scenes and figures were accompanied by inscriptions. Unlike the mural in St Elisabeth's Church – here the scenes had a more linear-figurative character. The paintings were executed in vivid colours on a yellow background with strong contour drawings in the colours of umber and ochre. Zofia and her two assistants used the *al fresco* technique. They painted at a very quick pace (most probably the job was finished within a dozen days or so), which was conditioned by the sketch-and-contour style of painting. The style of the frescoes, as Anna Kriegseisen observed,<sup>25</sup> was supposed to be reminiscent of the interiors known from the early-Christian basilicas, and that association was perhaps additionally reinforced by the beam ceiling of the presbytery. The murals, initially executed in the style of early mediaeval primitive artists, were later considerably changed by being repainted a few times in the 1970s and 1980s and, ultimately, they lost the distinctive features of Zofia's individual style. In 2008 they, unfortunately, disappeared completely after being painted over.

The only surviving set of murals (which have survived to the present day) by Zofia Baudouin de Courtenay in the Tricity can be found in St George's Church in Sopot [figs. 7–9], which functions now as a garrison church. These are two fairly large frescos which cover the side walls of the presbytery. Although they have become darker with the passage of time, they still give us a very good idea of the author's style and the technique she employed. On the southern wall a monumental scene shows the adoration of the Lamb by a group of saints. This archaic hierarchical strip layout shows the compliance with the principle of *horror vacui*. A different spatial layout can be seen on the opposite side, with the biblical scene of feeding the multitudes. Here the composition is reminiscent of Giotto's style, very different from the rather

<sup>23</sup> A. Szarszewski, *Szpital i kościół św. Jakuba w Gdańsku. Zarys historyczny*, Toruń 1999; A. Kriegseisen, *Sprawozdanie z badań konserwatorskich: kościół św. Jakuba w Gdańsku, wnętrze, prezbiterium, polichromie ścian*, 2008, owned by the author; Gawlicki 2012 (fn. 15), pp. 126–127, 226–227.

<sup>24</sup> Szarszewski 1999 (fn. 23), pp. 261–262.

<sup>25</sup> Kriegseisen 2008 (fn. 23), pp. 2–3.



3. Zofia Baudouin de Courtenay, Niezrealizowany projekt polichromii ściany północnej prezbiterium w kościele św. Elżbiety w Gdańsku, ok. 1947–1948, fot. K. Lelewicz, archiwum Konserwatora Zabytków Miasta Gdańska

3. Zofia Baudouin de Courtenay's design of the never-painted mural of the northern wall of St Elisabeth's Church in Gdańsk, ca 1947–1948; photo by K. Lelewicz, archives of the Gdańsk Monuments Conservator

koła ułożone w trzech strefach, rozdzielonych ornamentalnymi pasami gwiazdek, swobodnie komponowane przedstawienia ze scenami biblijnymi, postaciami świętych i błogosławionych oraz symbolami eucharystycznymi (w dolnej strefie)<sup>24</sup>. Na ścianie wschodniej u szczytu łuku okiennego widniał wizerunek Marii na księżycu, flankowany przez chóry anielskie. W dolnych strefach symetrycznie rozmieszczono postacie czterech ewangelistów. Granice prezbiterium oddzielono pionowymi pasami wypełnionymi polami z geometrycznym ornamentem. Poszczególne sceny i wizerunki opatrzone były podpisami. W przeciwieństwie do malowideł w kościele św. Elżbiety – przedstawienia te miały bardziej linearno-sylwetowy charakter. Malowidła w żywych barwach, na jednolitym żółtym tle, z mocnym konturowym rysunkiem w odcieniach umber i ugru, wykonane były przez artystkę i dwójkę pomocników techniką *al fresco*. Powstawały w szybkim

<sup>24</sup> Szarszewski, jak przyp. 23, s. 261–262.



4. Widok fragmentu ściany wschodniej prezbiterium kościoła św. Elżbiety w Gdańsku w trakcie prac malarskich, ok. 1948–1949, fot. NN, zbiory Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej Uniwersytetu Rzeszowskiego

4. Fragment of the eastern wall of the presbytery of St Elisabeth's Church while being painted, ca 1948–1949; unknown photographer, archives of the Centre for Documentation of Modern Sacred Art of the University of Rzeszów



5. Pomocnik Zofii Baudouin de Courtenay podczas malowania ściany południowej prezbiterium kościoła św. Elżbiety w Gdańsku, ok. 1948–1949, fot. NN, zbiory Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej Uniwersytetu Rzeszowskiego

5. Zofia Baudouin de Courtenay's assistant at work painting the southern wall in St Elisabeth's Church in Gdańsk, ca. 1948–1949; unknown photographer, archives of the Centre for Documentation of Modern Sacred Art of the University of Rzeszów

tempie (zapewne w ciągu kilkunastu dni), co uwarunkowało szkicowo-konturowy sposób malowania. Stylistyka fresków, jak zauważyła Anna Kriegseisen<sup>25</sup>, miała nawiązywać do wystroju wczesnochrześcijańskich bazylik, z którymi skojarzenia wywołało być może zamknięcie prezbiterium belkowym stropem. Polichromie, wykonane pierwotnie w stylu wczesnośredniowiecznych prymitywów, zostały jednak mocno przekształcone przez późniejsze interwencje. Przemalowane i zniekształcone w latach 70. i 80., zatraciły w dużej mierze cechy stylu artystki, zaś w 2008 roku zostały ostatecznie zamalowane.

Jedyny zachowany zespół polichromii Zofii Baudouin de Courtenay w Trójmieście znajduje się w neogotyckim kościele św. Jerzego w Sopocie [il. 7–9], pełniącym obecnie funkcję kościoła garnizonowego. Są to dwa okazałe rozmiarów malowidła freskowe wypełniające ściany boczne prezbiterium. Choć dziś pociemniałe, dają wyobrażenie o stylistyce,

<sup>25</sup> Kriegseisen 2008, jak przyp. 23, s. 2–3.

obvious Byzantine character of the southern wall. It is worth noting the figures seen at the bottom of the scene on the right, which in all probability show Zofia Baudouin de Courtenay's friends and benefactors – Jan Borowski with his wife Halina Szuman, and – slightly above – the images of fellow painters executing the pictures together with Zofia.<sup>26</sup>

In the archives of the Centre for Documentation of Modern Sacred Art of the University of Rzeszów, the legacy of Barbara Pawłowska – who was one of Zofia Baudouin de Courtenay's students – one can find scribbled notes with the outline of jokes and puns, most probably created *ad hoc*, and destined for the Gdańsk Bim-Bom cabaret, which enjoyed somewhat legendary status at the time. Here is one of those puns which works well in the Polish language: “If the lighting fails, Dear Lord, please light up the way

<sup>26</sup> J. Borowski (?), *Freski w kościele św. Jerzego w Sopocie Zofii Baudouin de Courtenay*, manuscript, BG PAN, Archives of Jan Borowski, Akc. no 1548.



6. Fragment polichromii dolnej części ściany południowej prezbiterium kościoła św. Elżbiety w Gdańsku, ok. 1948–1949, fot. NN, zbiory Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej Uniwersytetu Rzeszowskiego

6. Fragment of the mural of the southern wall in the presbytery of St Elisabeth's Church in Gdańsk, ca. 1948–1949; unknown photographer, archives of the Centre for Documentation of Modern Sacred Art of the University of Rzeszów

for our souls”.<sup>27</sup> This clearly points to some other-than-professional interests of the artist when she was staying in Gdańsk. It is not unlikely that her witty comments might just have been provoked by some surprising aspects of the city's everyday grim reality. Apparently, frequent blackouts in Gdańsk were the order of the day in those days.

\*

The works of Zofia Baudouin de Courtenay created in the Tricity may provoke one to ponder over the wasted and unfulfilled potential of Polish monumental painting. Had it not been for the compli-

<sup>27</sup> CDWSS UR, a sheet of paper with handwriting in pencil. Cf. *Mistrzynie i uczennica. Z twórczości Zofii Baudouin de Courtenay i Barbary Pawłowskiej. Wystawa rysunków i projektów artystek ze zbiorów Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej przy Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego*, exhibition catalogue, Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2012.

jak również technice artystki. Na ścianie południowej przedstawiono monumentalną scenę adoracji Baranka przez rzeszę świętych. Ta wykorzystująca archaizujący układ pasowo-hierarchiczny kompozycja odznacza się zachowywaniem zasady *horror vacui*. Odmierna w wyrazie przestrzennym pozostaje ewangeliczna scena cudownego rozmnożenia pokarmów, wyobrażona na przeciwległej ścianie. Pobrzmiwają w niej – w przeciwieństwie do oczywistego bizantynizmu poprzedniej kompozycji – echa raczej Giottowskie. Na uwagę zasługują przedstawienia kryptoportretowe u dołu sceny, po prawej, wyobrażające najprawdopodobniej przyjaciół i benefaktorów Zofii Baudouin de Courtenay – Jana Borowskiego i jego małżonkę Halinę z Szumanów, oraz – powyżej – wizerunki współpracujących z artystką wykonawców malowideł<sup>26</sup>.

W zespole archiwaliów przechowywanych w rzeszowskim Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej, będących spuścizną po Barbarze Pawłowskiej, uczennicy Zofii Baudouin de Courtenay, zachowała się notatka ze szkicem planowanych, wymyślanych zapewne *a vista*, dowcipów dla kultowego gdańskiego kabaretu Bim-Bom. Wśród nich znajduje się następujący żart słowny: „Jeżeli światło nawali, to Panie świeć nad jego duszą”<sup>27</sup>. Wskazuje to oczywiście na pozaprofesjonalne okoliczności pobytów artystki w Gdańsku, choć być może jest dowcipnym komentarzem do niejednokrotnie zaskakujących malarzkę realiów życia ówczesnego miasta. Przerwy w dostawach energii elektrycznej były bowiem wówczas na porządku dziennym.

\*

Trójmiejskie realizacje Zofii Baudouin de Courtenay mogą dać asumpt do rozważań nad zaprzepaszczonymi szansami polskiego malarstwa monumentalnego. Gdyby nie ówczesne realia polityczne oraz uwarunkowania artystyczno-towarzystwie malarzka znalazłaby zapewne swoje miejsce w środowisku twórców Wybrzeża i być może spełniłaby się dydaktycznie w działającej prężnie sopockiej uczelni. Tymczasem jej realizacje w kościołach Gdańska i Sopotu pozostały jedynie epizodem. Artystka w następnych latach wykonywała wiele malowideł monumentalnych, m.in. w kościołach w Częstochowie.

<sup>26</sup> J. Borowski (?), *Freski w kościele św. Jerzego w Sopocie Zofii Baudouin de Courtenay*, rkps, BG PAN, Archiwum Jana Borowskiego, Akc. nr 1548.

<sup>27</sup> CDWSS UR, Karta zapisana ołówkiem; por. *Mistrzynie i uczennica. Z twórczości Zofii Baudouin de Courtenay i Barbary Pawłowskiej. Wystawa rysunków i projektów artystek ze zbiorów Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej przy Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego*, katalog wystawy, Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2012.



7. Widok ściany południowej prezbiterium kościoła św. Jerzego w Sopocie, stan w 2012 roku, fot. H. Bilewicz

7. Southern wall of the presbytery of St George's Church in Sopot, 2012; photo by H. Bilewicz



8. Widok ściany północnej prezbiterium kościoła św. Jerzego w Sopocie, stan w 2012 roku, fot. H. Bilewicz

8. Northern wall of the presbytery in St George's Church in Sopot in 2012, photo by H. Bilewicz

Niektóre z nich (w Dobrem i Wiewcu) powstały przy współpracy uczennic de Courtenay z Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Warszawie – Marii Antoniny Kozłowskiej, Barbary Pawłowskiej, Janiny Pol<sup>28</sup>, które określone zostały przez Władysława Smoleńca – co znamienne – „grupą monumentalistów”.

Ciekawe wydaje się pytanie zarówno o ideowy, jak i artystyczny kontekst tych realizacji. Wykorzystanie bizantynizującej stylizacji malarzkiej w sakralnych wnętrzach gotyckich ma przecież na terenach polskich swoje analogie w czasach jagiellońskich. Kwestią do rozważenia pozostaje, czy świadome jej użycie wpisuje się w szerszą koncepcję poszukiwania tożsamości kulturowej narodu oraz wyrażenia tożsamości sztuki religijnej na pograniczu Wschodu i Zachodu. Biorąc pod uwagę jednocześnie próby budowania po wojnie tożsamości wizualnej Gdańska i wizualnej reprezentacji gdańskości uwidaczniające się w monumentalnych dekoracjach malarzskich, sgraffitowych i rzeźbiarskich, zwłaszcza zaś w komponowanej w tym samym czasie Drogi Królewskiej, czyli traktu ul. Długiej i Długiego Targu w Gdańsku, skromne (powierzchniowo) malowidła Zofii Baudouin de Courtenay należałoby uznać za niedostrzeżoną jak dotąd, konkurencyjną próbę wizualizacji historii Polski i historii miejscowej – historii wyobrażonej, dodać tu trzeba! A zatem znaczenie

cated political situation influencing artists' professional careers at the time, Zofia would probably have taken a well-deserved place among the best artists in Pomerania and perhaps she would have felt fulfilled academically by finding a place in the vibrant Sopot Academy. But that was not to be. Her works in Gdańsk and Sopot churches were just a short episode in her life. In the following years she produced a number of monumental paintings, among others in churches in Częstochowa. Some paintings (in Dobrze and Wiewiec) were produced with the help of Zofia's students from the Higher School of Arts in Warsaw – Maria Antonina Kozłowska, Barbara Pawłowska and Janina Pol;<sup>28</sup> it is quite telling that they were described later by Władysław Smoleń as “a group of monumentalists”.

It is interesting to consider the artistic and ideological context of these paintings. Incorporating the Byzantine style of painting to decorate sacral Gothic interiors in Poland can be traced back to the times of the Jagiellonian dynasty. It is debatable whether the conscious choice of such an approach is part of a broader concept of searching for national cultural identity as well as expressing the identity of religious art in an area where the East meets the West. When considering the simultaneous attempts at building the visual identity of Gdańsk after the war and the visual representation of Gdańsk in monumental deco-

<sup>28</sup> M.in. M. Kawecka, *Sztuka witrażowa Zofii Baudouin de Courtenay*, Warszawa 1990, praca magisterska pod kierunkiem prof. dr. hab. A.K. Olszewskiego w Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie.

<sup>28</sup> Inter alia M. Kawecka, *Sztuka witrażowa Zofii Baudouin de Courtenay*, Warszawa 1990, MA dissertation written under the supervision of Prof. A. K. Olszewski, Akademia Teologii Katolickiej.



9. Fragment polichromii ściany północnej prezbiterium kościoła św. Jerzego w Sopocie, ok. 1953–1957, fot. NN, zbiory Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej Uniwersytetu Rzeszowskiego

9. Fragment of the mural of the northern wall in the presbytery of St George's Church in Sopot, ca 1953–1957, unknown photographer, archives of the Centre for Documentation of Modern Sacred Art of the University of Rzeszów

rative painting, *sgraffito* paintings and sculptures, especially in the context of the Royal Tract (i.e. Długa St and Długi Targ), composed at the same time, the much more modestly sized works of Zofia Baudouin de Courtenay should be viewed as an alternative attempt at visualisation of the history of Poland as well as local history. So the ideological and the historiographic aspect of those paintings, alongside their sacral and religious aspects, would be equally important here. Another debatable issue which as yet cannot be proved conclusively is the influence of the artistic monastic environment of the Beuron Monastery in Germany (*Beuroner Kunstschule*) on Zofia Baudouin de Courtenay's works in the second half of the 19th and beginning of the 20th centuries. A similarly inconclusive issue is the influence of Maurice Denis's idea of sacral art restoration and the influence of the group of artists centred around *Académie Ranson*, of which Zofia herself was a student. It is clear, however, that Zofia actively followed the changes taking place after WWII in contemporary sacral art, French art in particular. In all probability she was familiar with the texts published by the Dominican Father Raymond Régamey and the contents of the "*L'Artsacré*" magazine published between 1945–1954.

historiograficzno-ideologiczne tych malowideł, obok funkcji sakralnej i religijnej, byłoby tu równie istotne. Kwestią nierozstrzygniętą na obecnym etapie badań pozostaje również wpływ na twórczość artystki środowiska monastyczno-artystycznego niemieckiego opactwa Beuron (*Beuroner Kunstschule*) w 2. połowie XIX i na początku XX wieku, jak również idei odnowy sztuki sakralnej Maurice'a Denisa i bliskiego mu kręgu artystów *Académie Ranson*, której przeciwieństwem była Zofia Baudouin de Courtenay. Wiadomo, że artystka w czasach powojennych aktywnie śledziła przemiany sztuki sakralnej swoich czasów, zwłaszcza francuskiej. Zapewne znane jej były teksty dominikanina o. Raymonda Régameya czy zawartość periodyku „*L'Art sacré*” wydawanego w latach 1945–1954.

Malowidła artystki w kościołach Gdańska i Sopotu należy widzieć jako ważną próbę powojennej reanimacji kościelnej sztuki monumentalnej, podjętą poza oficjalnym mecenatem i zasięgiem ówczesnej krytyki. Trójmiejskie realizacje malarskie de Courtenay o „neobizantyńskim” charakterze, w których widoczne są jednak również poszukiwania zmodernizowanej formuły sztuki sakralnej, wpisują się zarazem w dialog nowoczesności z tradycją.

## Streszczenie

Twórczość Zofii Baudouin de Courtenay (1889–1967), mimo paru prób wycinkowych opracowań, nadal pozostaje zapoznana. W artykule przedstawione zostały – w kontekście prób reanimacji kościelnej sztuki monumentalnej po roku 1945 – powojenne realizacje malarskie artystki w kościołach Gdańska (św. Elżbiety, św. Jakuba) i Sopotu (św. Jerzego). Są to prace o „neobizantyńskim” charakterze, tworzone poza oficjalnym mecenatem i zasięgiem ówczesnej krytyki, wpisujące się – poprzez poszukiwanie zmodernizowanej formuły sztuki sakralnej – w dialog nowoczesności z tradycją.

**Słowa kluczowe:** Zofia Baudouin de Courtenay, Gdańsk, malarstwo monumentalne, sztuka religijna

dr Hubert Bilewicz  
Uniwersytet Gdański  
Instytut Historii Sztuki  
ul. Bielańska 5, 80–952 Gdańsk  
tel.: +48 58 523 37 40  
e-mail: hishb@ug.edu.pl

Zofia Baudouin de Courtenay's paintings in Gdańsk and Sopot churches should be perceived as an important attempt at the post-war revival of sacral monumental art, undertaken outside the official state patronage and outside the contemporary circles of art critics. Her Tricity “neo-Byzantine” realizations exhibit signs of her searching for a modern formula for sacral art, and hence they tie in with the dialogue between tradition and modernity.

## Abstract

The artistic output of Zofia Baudouin de Courtenay (1889–1967), despite several attempts at fragmentary studies, still remains largely unknown. The article presents post-war works of the artist executed in the churches of Gdańsk (St Elisabeth's, St Jacob's) and Sopot (St George's) in the context of the attempts at reviving sacral monumental art. These works are neo-Byzantine in character and were produced outside the official state patronage and outside the official range of art critics. By using the modernized formula for presenting sacral art, they display the dialogue between modernity and tradition.

**Keywords:** Zofia Baudouin de Courtenay, Gdańsk, monumental painting, religious art

Translated by Grzegorz Belza





## 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. Jest miastem metropolitalnym, stolicą województwa podkarpackiego, siedzibą władz diecezjalnych oraz sądownictwa. Pełni funkcję ważnego ośrodka przemysłu lotniczego, informatycznego, chemicznego, handlowego, budowlanego i usługowego. Jest dynamicznie rozwijającym się miastem przedsiębiorczych ludzi.

Rzeszów to jeden z największych ośrodków akademickich w Polsce, a według ostatnich badań Europejskiego Urzędu Statystycznego lider w Europie

pod względem liczby studentów. Na 1000 mieszkańców przypada aż 353 studentów.

Na siedmiu rzeszowskich uczelniach kształci się łącznie 60 tys. studentów na ponad 60 kierunkach. Rzeszowskie uczelnie zapewniają wysoko wykwalifikowaną kadrę naukową i nowoczesną bazę edukacyjną oraz kierunki kształcenia dostosowane do rozwijających się gałęzi przemysłu oraz 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



*Okrągła kładka dla pieszych, fot. T. Poźniak*



Most im. Tadeusza Mazowieckiego, fot. T. Poźniak

wysokie technologie. Miasto stanowi doskonale zaplecze dla rozwoju przemysłu kosmicznego, który jest jednym z głównych czynników rozwoju innowacyjnej gospodarki.

W mieście działa ponad 25 tys. przedsiębiorstw obsługiwanych przez ponad 800 instytucji finansowych i okołobiznesowych, w tym tak znaczące firmy jak: Pratt & Whitney Rzeszów (była WSK-PZL Rzeszów S.A.), ICN Polfa, Hamilton Sundstrand Poland, Nestle Nutrition, Asseco Poland i wiele innych.

Prężny rozwój miasta potwierdzają wysokie lokaty Rzeszowa zarówno w krajowych, jak też w międzynarodowych rankingach i konkursach. W raporcie Fundacji Schumana EUROPOLIS Rzeszów zajął 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 (Austria), Politechnikę w Delft (Holandia) i Uniwersytet w Ljubljanie (Słowenia), w którym porównano 70 europejskich miast średniej wielkości, Rzeszów zajął najwyższe miejsce wśród miast polskich. W 2015 roku Rzeszów oraz Prezydent Miasta Rzeszowa Tadeusz Ferenc otrzymali wyróżnienie Ośrodka Analiz i Dialogu Think Thank przyznawane dla najdynamiczniej rozwijających się miejsc,

w których wdrażane przedsięwzięcia kreują nowatorskie miasta przyszłości. Według raportu o metropoliach, opracowanego przez PwC, 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 i 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.erzeszow.pl](http://www.dobrepomysly.erzeszow.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 zaawansowanym, bo 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 więc Rzeszów nazywany jest pionierem w zakresie rozwoju idei klasteringu i inteligentnych specjalizacji. Ponadto miasto realizuje projekty sprzyjające lokalizacji nowych inwestycji. Rozwinięta infrastruktura transportowa umożliwi sprawne poruszanie się po mieście oraz dogodną komunikację z innymi dużymi ośrodkami tak w kraju, jak i zagranicą. Zlokalizowany w pobliżu Międzynarodowy Port Lotniczy Rzeszów-Jasionka zapewnia bezpośrednie połączenia lotnicze z wieloma miastami europejskimi.

Klimat Rzeszowa tworzą również nowoczesne i oryginalne obiekty, wynikające z realizacji miejskiego programu „Innowacyjna architektura, Innowacyjne planowanie przestrzenne”. Przykłady to: okrągła kładka dla pieszych, fontanna multimedialna, most im. Tadeusza Mazowieckiego czy Ogrody Bernardyńskie pełniące jednocześnie funkcje użytkową i rekreacyjną oraz Park Papieski. Wieczne pokazy multimedialne rzeszowskiej fontanny budzą ogromne zainteresowanie wśród mieszkańców i turystów oraz stanowią niezwykle ciekawy punkt programu organizowanych w Rzeszowie wielu międzynarodowych przedsięwzięć. Oferowana przez Rzeszów dobra jakość życia to w szczególności właśnie dostęp mieszkańców do licznych imprez kulturalnych i wydarzeń sportowych jak np. Wschód Kultury, Carpathia Festiwal, Święto Paniagi, Rzeszowski Półmaraton, Rzeszowski Maraton, Światowy Festiwal Zespołów Polonijnych czy Bieg Niepodległości – Rzeszowska Dycha.

Rzeszów to miasto o dużym potencjale innowacyjnym i doskonale przygotowanej przestrzeni społecznej, odpowiadającej potrzebom nowoczesnego oraz przedsiębiorczego społeczeństwa, poszukującego równowagi pomiędzy pracą a wypoczynkiem.



*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".
13. Peer-reviewed articles are published only in the "Studies" section.

**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.
13. Artykuły recenzowane publikowane są wyłącznie w części „Studia”.

**Wszelką korespondencję proszę kierować na adres:**

Redakcja „Sacrum et Decorum”  
Uniwersytet Rzeszowski  
Centrum Dokumentacji  
Współczesnej Sztuki Sakralnej  
35-002 Rzeszów, pl. Ofiar Getta 4–5/35  
tel. +48 661 928 362, +48 17 872 20 98

## ZAMÓWIENIE ROCZNIKA „SACRUM ET DECORUM”

Uprzejmie informujemy, że zamówienia na zakup rocznika „Sacrum et Decorum” przyjmuje Dział Kolportażu Wydawnictwa Uniwersytetu Rzeszowskiego, 35-959 Rzeszów, ul. prof. S. Pigoń 6, tel. 17 872 13 69. Przyjmujemy także zamówienia wysyłane listem, faksem – 17 872 14 26, pocztą elektroniczną na adres [wydaw@ur.edu.pl](mailto:wydaw@ur.edu.pl), oraz za pośrednictwem strony internetowej: <http://wydawnictwo.ur.edu.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, 661 928 362).

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 Ferenca**, Prezydenta Miasta Rzeszowa,

oraz wszystkich Współpracowników zaangażowanych bezpośrednio w przygotowanie ósmego numeru.





WYDAWNICTWO UNIwersYTETU RZESZOWSKIEGO