

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 VII

2014



Wydawnictwo Uniwersytetu Ekonomicznego
Wrocławskiego Uniwersytetu Ekonomicznego
Czasopiśmiennictwo Uniwersytetu Ekonomicznego

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

Recenzenci / Reviewers

Dorota Kudelska, Renata Rogozińska, Anna Sieradzka

Redaktor Naczelny / Editor-in-chief

Grażyna Ryba

Sekretarz Redakcji / Editorial Secretary

Tomasz Szybisty

Korekta wersji angielskiej / Correction of English version

Donald Trinder

Opracowanie graficzne / Graphic Design

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

Na okładce:

Adam Stalony-Dobrzański, kwatery witraża w oknie północnego transeptu w kościele pw. św. Wojciecha i Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny w Trzebowniku, fot. P. Kłosek

On the cover:

Panels of the stained-glass window designed by Adam Stalony-Dobrzański, 1950, St Adalbert and Immaculate Conception church in Trzebowniko, photo by P. Kłosek

Articles appearing in this journal are abstracted and indexed in The Central European Journal of Social Sciences and Humanities <<http://cejsh.imc.edu.pl>> and Central and Eastern European Online Library <<http://ceeol.com>>

Adres Redakcji / Address

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

ISSN 1689-5010

Nakład 560 egz. / Edition: 560 copies

© Copyright by Wydawnictwo UR, 2014

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
Wydawnictwo Mitel



35-210 Rzeszów, ul. Baczyńskiego 9, tel. 17 250 26 52



SPIS TREŚCI CONTENTS

Wprowadzenie
Introduction
5

STUDIA / STUDIES

Przemysław Michalski

*„Chodzenie do kościoła” Philipa Larkina oraz „Pusty kościół” Ronalda Stuarta Thomasa –
przestrzeń agnostyczna i przestrzeń apofatyczna*
*Philip Larkin’s “Church Going” and Ronald Stuart Thomas’s “Empty Church” –
Agnostic vs. Apophatic Space*
8

Katarzyna Szewczyk-Haake

*„Jedno po drugim oglądamy”. Doświadczenie spotkania z obrazem religijnym w wierszach
Jakuba Ekiera*
*“One by one we look at them”. The experience of an encounter with a religious image
in poems by Jakub Ekier*
21

Grażyna Ryba

*Droga krzyżowa. Przestrzeń sakralna i sakralizacja przestrzeni we współczesnych
realizacjach rzeźbiarskich*
*Stations of the Cross. The sacred space and space sacralisation in the context of modern
sculptural achievements*
36

Krystyna Czerni

Projekty i realizacje sakralne Jerzego Nowosielskiego dla świątyń obrządku wschodniego we Wrocławiu
Jerzy Nowosielski’s religious projects and works in the churches of the Eastern rite in Wrocław
63

Anna Siemienieć

Witraże Adama Stalony-Dobrzańskiego dla cerkwi prawosławnych we Wrocławiu
Adam Stalony-Dobrzański’s stained glass windows for the Orthodox churches in Wrocław
104

Leszek Makówka

Georgia O’Keeffe – krzyż w pejzażu Nowego Meksyku
Georgia O’Keeffe – the cross in the New Mexico landscape
127

MATERIAŁY / MATERIALS

Andrzej Betlej

*Nieznane listy Henryka i Karola Marconich ze zbiorów The Getty Research Institute
Previously unpublished letters of Henryk and Karol Marconi at the Getty Research Institute*

136

Inge Scheidl

*Paradygmaty estetyczne i architektoniczne w wiedeńskiej architekturze sakralnej
przełomu XIX i XX wieku*

*Aesthetic and architectonic paradigms in Vienna church architecture
at the turn of the 20th century*

147

Introduction

As the divisions separating individual academic disciplines have progressively dissolved over the past few decades, the scope of possible research has widened accordingly and new perspectives have emerged, especially within the broadly understood humanities. A lively methodological exchange has provided scholars with more refined tools to tackle phenomena that have thus far eluded scientific description and analysis. At the same time, the growth of information technology has set an incredibly fast pace on the circulation of ideas and brought about an intensification of research.

The situation has also opened new avenues for the exploration of spiritual issues, especially of religion and its accompanying phenomena in culture and the arts. However, the symptoms of animation and creative zest long present in other branches of the humanities have taken a long time to penetrate into the disciplines that study the spirituality of the modern man and related cultural issues. It is only in recent years that a change could be observed; new initiatives have appeared, such as panels and conferences that popularize this type of research, e.g. "Esthetics and Spirituality: Places of Interiority", a conference organized by the University of Leuven in 2013.

One of the more frequently addressed research topics is the issue of sacred interior as a venue for special religious and artistic events. Melded together by liturgy, literature and art are just an element of a broader phenomenon rooted in man's quest for transcendence and contact with the Absolute. A comprehensive approach to the phenomenon has thus far escaped the traditional tools of scholarship, particularly, as mentioned above, due to the rigid separation between individual academic disciplines. The traditional toolbox of the art historian, literature theorist or theologian is too limited to allow an analysis of image, word and event that function within the natural context of sacred space.

The complexity of the subject matter attracts the increased attention of scholars; suffice it to mention the international seminars organized by the Italian Comunità di Bose, a community of clergy and lay people of various Christian denominations. The outcome of their regular meetings is two volumes of texts, *Liturgia e arte. La sfida del-*

Wprowadzenie

Postępujące w ostatnich dziesięcioleciach rozluźnienie ograniczeń dzielących poszczególne dyscypliny naukowe przyczynia się do poszerzenia obszarów badawczych i otwiera nowe perspektywy, szczególnie w zakresie szeroko rozumianej humanistyki. Dzięki wymianie doświadczeń metodologicznych możliwe staje się uzyskanie coraz bardziej wyszukanych narzędzi pozwalających uchwycić zjawiska wymykające się dotychczas opisowi i naukowej analizie. Jednocześnie rozwój technologii informatycznych pociąga za sobą niewiarygodne wręcz przyspieszenie obiegu idei i intensyfikację badań.

Ta nowa sytuacja otwiera także możliwości eksploracji kwestii związanych ze sferą duchową, a w szczególności z religią i towarzyszącymi jej działaniami na polu kultury i sztuki. Oznaki ożywienia i fermentu twórczego widoczne od dawna w wielu innych gałęziach humanistyki zaczęły jednak stosunkowo późno przenikać do dyscyplin badających duchowość człowieka współczesnego i wiążące się z nią zagadnienia kulturowe. Dopiero ostatnie lata przynoszą tu pewne zmiany, a wśród coraz liczniej podejmowanych przedsięwzięć można odnotować między innymi sesje i sympozja popularyzujące wyniki tego typu badań, jak chociażby zorganizowaną przez Katholieke Universiteit w Leuven w roku 2013 konferencję „Esthetics and Spirituality: Places of Interiority”.

Jednym z coraz częściej poruszanych tematów badawczych jest specyfika wnętrza sakralnego jako miejsca szczególnych zdarzeń o charakterze religijno-artystycznym. Literatura i sztuka, spojone liturgią, stanowią tylko element szerszego zjawiska, którego podstawowym czynnikiem jest człowiek, jego dążenie do przekroczenia granic transcendencji i poszukiwanie kontaktu z Absolutem. Całościowe ujęcie tego zjawiska wymykało się dotychczas instrumentarium naukowemu głównie z powodu wspomnianej już izolacji poszczególnych dyscyplin. Tradycyjny warsztat historyka sztuki, literaturoznawcy czy teologa jest zbyt ubogi dla dokonania analizy obrazu, słowa i wydarzenia funkcjonujących w naturalnym kontekście wnętrza sakralnego.

Kompleksowość tej problematyki staje się coraz częściej przedmiotem zainteresowań naukowych, by wymienić chociażby międzynarodowe seminaria organizowane przez włoską Comunità di Bose, wspólnotę duchownych i świeckich różnych wyznań chrześcijańskich. Plonem tych spotkań są teksty zawarte w tomach *Liturgia e arte. La sfida della contemporaneità* (2010) oraz *Ars liturgica. L'arte a servizio della liturgia* (2012). Z podobną tematyką próbowali się zmierzyć także uczestnicy rzeszowskiej kon-

ferencji „Człowiek w przestrzeni sakralnej. Liturgia, literatura, sztuka”, zorganizowanej jesienią 2013 roku przez jednostki Uniwersytetu Rzeszowskiego i Uniwersytetu Papieskiego im. Jana Pawła II w Krakowie.

W rozważaniach nad całokształtem zjawisk kulturowych istniejących w przestrzeni sakralnej nie można pomijać badań prowadzonych z perspektywy antropologicznej, która klasyfikuje estetyczny wymiar liturgii w kategoriach modnego obecnie performance'u (m.in. publikacje Kamili Baranieckiej-Olszewskiej).

Wyznaczona architektonicznie sfera święta stanowi również tematyczną oś najnowszego tomu „Sacrum et Decorum”. W artykule Grażyny Ryby odnajdzie Czytelnik analizy kilku odmiennych przykładów kreowania przestrzeni sakralnej w sztuce najnowszej, natomiast w tekście Przemysława Michalskiego poruszona została m.in. problematyka odbioru wnętrza kościelnego we współczesnej liryce anglosaskiej. Literacki zapis przeżycia artystyczno-religijnego jest tematem studium Katarzyny Szewczyk-Haake.

W badaniach nad współczesną sztuką sakralną niezwykle ważną rolę odgrywają teksty o charakterze dokumentacyjnym, które wprowadzają do obiegu naukowego interesujące prace i koncepcje artystyczne, wcześniej często nieznanne. Niemal równie ważne jest odtworzenie kontekstu powstania tych dzieł, głównie na podstawie rozmów z żyjącymi jeszcze świadkami i archiwaliów, najczęściej dobrze i licznie zachowanych z uwagi na niezbyt odległą perspektywę czasową. Do takich niezmiernie cennych publikacji należą zamieszczone w najnowszym tomie „Sacrum et Decorum” teksty poświęcone realizacjom z zakresu malarstwa monumentalnego drugiej połowy XX wieku w świątyniach Wrocławia. Krystyna Czerni, wytrawna badaczka twórczości Jerzego Nowosielskiego, poświęciła swój artykuł wrocławskim witrażom i polichromiom tego krakowskiego artysty. Powołując się na niepublikowane dotychczas materiały źródłowe, autorka odtwarza okoliczności powstania tych realizacji, ale i zajmuje się kwestią ich odbioru przez wiernych. Zapewne z zainteresowaniem Czytelników spotka się również tekst Anny Siemieniec poświęcony wrocławskim witrażom Adama Stalony-Dobrzańskiego – niezwykle ciekawego twórcy, który jednak nie doczekał się jeszcze monografii. Miłośników sztuki witrażowej odeslijmy w tym miejscu także do właśnie wydanego pierwszego tomu *Korpusu witraży z lat 1800–1945 w kościołach rzymskokatolickich metropolii krakowskiej i przemyskiej* autorstwa Danuty Czapczyńskiej-Kleszczyńskiej i Tomasza Szybistego we współpracy z Pawłem Karaszkiwiczem i Anną Zeńczak (redaktorami serii są Wojciech Bałus i Tomasz Szybisty). Monografia ta, dotycząca witraży w kościołach i kaplicach dekanatów krakowskich, zasługuje na odrębne omówienie, które postaramy się zamieścić w przyszłości. Tymczasem pragniemy polecić Czytelnikom „Sacrum et Decorum” artykuł Inge Scheidl o architekturze sakralnej Wiednia przełomu XIX i XX

la contemporaneità (2010) and *Ars liturgica. L'arte a servizio della liturgia* (2012). Similar issues were also addressed by the participants of “Człowiek w przestrzeni sakralnej. Liturgia, literatura, sztuka” (“Man in Sacred Space. Liturgy, Literature, Art”), a conference organized by the University of Rzeszów and the Pontifical University of John Paul II in Cracow, which took place in Rzeszów in the fall of 2013.

When considering the broad spectrum of cultural phenomena that occur in sacred space, it is vital to devote attention to the anthropological perspective, which classifies the esthetic dimension of liturgy under the currently fashionable category of performance (cf. publications by Kamila Baraniecka-Olszewska and others).

The architectural space of the sacred is also the leading theme of the current issue of “Sacrum et Decorum”. The article by Grażyna Ryba discusses several different examples of how sacred space is created in present-day art, while Przemysław Michalski addresses the reception of the church interior in contemporary English-language poetry. The literary expression of artistic and religious experience is also taken on by Katarzyna Szewczyk-Haake in her article.

Research on contemporary sacred art relies heavily on publications whose documentary ambition is to introduce interesting but previously unknown works of art and conceptions into academic circulation. It is very important to reconstruct the context in which these works were created, usually through interviews with remaining witnesses, and on the basis of archival sources, which are often numerous and well-preserved thanks to the short time that has elapsed since their issue. Such valuable publications in the current volume of “Sacrum et Decorum” include articles on monumental paintings from the second half of the 20th century in Wrocław. Krystyna Czerni, a consummate expert on the oeuvre of Jerzy Nowosielski, discusses the artist's stained-glass windows and polychrome paintings in the churches throughout the city. Quoting previously unpublished sources, the scholar traces the circumstances surrounding their creation and discusses their reception by the public. Also of interest is the article by Anna Siemieniec, which discusses the stained-glass windows of Wrocław by Adam Stalony-Dobrzański, a compelling artist whose oeuvre has not yet been covered by a monograph. The aficionados of stained-glass art might be engaged, at this juncture, to look at the first volume of *Korpus witraży z lat 1800–1945 w kościołach rzymskokatolickich metropolii krakowskiej i przemyskiej*, recently published by Danuta Czapczyńska

Kleszczyńska and Tomasz Szybisty in cooperation with Paweł Karaszewicz and Anna Zeńczak (within a series edited by Wojciech Bałus and Tomasz Szybisty). Devoted to the stained-glass windows in the churches and deaneries of Cracow, the monograph deserves separate discussion, which will be published within these pages in the future. In the meantime, the readers of "Sacrum et Decorum" will surely enjoy Inge Scheidl's article on the sacred architecture of Vienna at the turn of the 19th and 20th centuries. While the study is primarily based on a book published by the Austrian scholar over a decade ago and can be described as a sort of authorial presentation, the new form in which Inge Scheidl casts her old theories allows a more synthetic survey of the development of church-building in the capital of the Austrian-Hungarian Empire; we hope, therefore, that it will be interesting also to those among our readers who are not engaged in the study of the architecture of Austrian historicism on a daily basis.

Of special interest, however, is the last article of the volume, by Andrzej Betlej, devoted to the previously unknown letters of Henryk and Karol Marconi from the collections of the Getty Research Institute in Los Angeles. By way of exception, the letters, as primary sources, are published here in their original language.

We hope the current volume of "Sacrum et Decorum" will meet with interest and appreciation equal to its previous issues.

The Editors
Translated by Urszula Jachimczak

wieku. Choć jest to studium oparte głównie na opublikowanej przed kilkunastu laty książce austriackiej badaczki i można je uznać za rodzaj prezentacji autorskiej, to nowa forma, w jakiej Inge Scheidl przedstawia postawione niegdyś tezy, pozwala na bardziej syntetyczny ogląd rozwoju budownictwa kościelnego w stolicy podwójnej monarchii, a przez to – mamy nadzieję – będzie interesująca również dla Czytelników niezajmujących się na co dzień architekturą doby historyzmu w Austrii.

Za szczególnie ciekawe należy uznać zamykające niniejszy tom opracowanie Andrzeja Betleja poświęcone nieznanym listom Henryka i Karola Marconich ze zbiorów The Getty Research Institute w Los Angeles. Korespondencja ta, jako materiał źródłowy, została wyjątkowo opublikowana w języku oryginału.

Oddając do rąk Czytelników kolejny tom „Sacrum et Decorum”, Redakcja ma nadzieję, że spotka się on z równym zainteresowaniem i życzliwością jak poprzednie.

Redakcja

Chodzenie do kościoła Philipa Larkina oraz Pusty kościół Ronalda Stuarta Thomasa – przestrzeń agnostyczna i przestrzeń apofatyczna

W niniejszym artykule chciałbym omówić dwa utwory poetyckie, które reprezentują skrajnie odmienne podejścia do kwestii przestrzeni sakralnej i utrzymane są w diametralnie różnej tonacji, łączy je jednak prowokująco nieortodoksyjny stosunek do problemu miejsca sacrum w świecie postchrześcijańskim oraz wolność od jakichkolwiek apologetycznych inklinacji czy pokusy prozelityzmu¹. Pierwszy z tych utworów to znany, wielokrotnie omawiany i analizowany, wiersz Philipa Larkina *Chodzenie do kościoła* (*Church Going*), który znalazł się w drugim tomiku poety *The Less Deceived* (1955)². Choć tytuł wiersza zdaje się sugerować co innego, wiemy, że poeta do kościoła nie chodził, a pytany o swoje przekonania religijne, z charakterystyczną dla siebie przekorą odpowiadał, że jest agnostykiem, ale agnostykiem wyznania anglikańskiego³. To nieco ironiczne wyznanie jest świadectwem poczucia humoru i sceptycyzmu poety, ale jednocześnie świadczy o przywiązaniu do pewnej tradycji, którą reprezentuje Kościół anglikański. Wiemy, że Larkin uczestniczył w nabożeństwie kościelnym przynajmniej raz: w październiku 1983 roku, wraz ze swoją wieloletnią partnerką Moniką Jones, wziął udział w wieczornym nabożeństwie w kościele pw. św. Stefana w Hull. Tak opisał to zdarzenie w liście do przyjaciela: „Wcale nie zasmakowałem w kościele. Poszedłem tam chyba z ciekawości. Ale rzecz zrobiła na mnie wrażenie! Wiernych było siedmioro, ale nabożeństwo odprawiano z taką pompą, jakby było ich dziesięć razy więcej. Czułem się, to oczywiście, całkiem zagubiony, nie chodzę przecież do kościoła, próbowałem jednak zachowywać się nabożnie. I całkiem mi się to podobało”⁴. Ta wizyta, przynajmniej w czasie nabożeństwa, okazała się co prawda zdarzeniem wyjątkowym, ale to dzięki niej powstał jeden z najbardziej znanych wierszy Larkina, który mówi właśnie o chodzeniu do kościoła, choć nie jest już ono

¹ Jako że oba wiersze powstały w obrębie kultury anglosaskiej, określenie „świat postchrześcijański” ma tutaj ograniczony wymiar i odnosi się przede wszystkim do tejże kultury.

² Ph. Larkin, *The Less Deceived*, Hessle 1955.

³ Zob. J. Jarniewicz, *Larkin. Odsłuchiwanie wierszy*, Kraków 2006, s. 97.

⁴ A. Motion, *Philip Larkin. A Writer's Life*, London 1993, s. 485, tłum. J. Jarniewicz.

Philip Larkin's *Church Going* and Ronald Stuart Thomas's *Empty Church* – Agnostic vs. Apophatic Space

This article aims to investigate two poems which investigate the question of sacred spaces in a strikingly different manner, and whose overall tenor is also very divergent. What brings them together is a provocatively unorthodox approach to the problem of the place of sacrum in a post-Christian world; they also share another common characteristic in that neither has any proselytising ambitions. The first is a famous, widely anthologised, and frequently discussed poem by Philip Larkin *Church Going*, which was published in his second collection of verse *The Less Deceived* (1955).¹ Although the title of the poem seems to suggest otherwise, the poet himself never went to church, and when pressed about his religious views, he would answer with a characteristic wit that he was an agnostic, but an Anglican one.² This slightly ironic confession shows both Larkin's sense of humour and his close attachment to the idea of tradition represented by the Church of England. We know that Larkin went to church at least once; in 1983, with Monica Jones, his partner of many years, he attended an evening service at St Stephen's Church in Hull. This is how he described the event in a letter to a friend: "I'm far from being a church-taster, so I suppose it was just curiosity. However we were much impressed! Congregation numbered 7, but the service was as splendid as if there were 70. Of course I was pretty lost – no churchgoer he – but I tried to be devout, and really quite enjoyed it."³ This visit to church, at least during a service, turned out to be a "one-off", but it inspired Larkin to write one of his most recognisable poems, a poem which speaks about going to church, which is not in any way bound up with participation in religious rituals, while the speaker assumes the pose of an ob-

¹ Ph. Larkin, *The Less Deceived*, Hessle 1955.

² Cf. J. Jarniewicz, *Larkin. Odsłuchiwanie wierszy*, Kraków 2006, p. 97.

³ A. Motion, *Philip Larkin. A Writer's Life*, London 1993, p. 485.

server, which is so typical of Larkin's poetry. Here is the poem in its entirety:

*Once I am sure there's nothing going on
I step inside, letting the door thud shut.
Another church: matting, seats, and stone,
And little books; sprawlings of flowers, cut
For Sunday, brownish now; some brass and stuff
Up at the holy end; the small neat organ;
And a tense, musty, unignorable silence,
Brewed God knows how long. Hatless, I take off
My cycle-clips in awkward reverence,
Move forward, run my hand around the font.
From where I stand, the roof looks almost new –
Cleaned or restored? Someone would know:*

I don't.

*Mounting the lectern, I peruse a few
Hectoring large-scale verses, and pronounce
'Here endeth' much more loudly than I'd meant.
The echoes snigger briefly. Back at the door
I sign the book, donate an Irish sixpence,
Reflect the place was not worth stopping for.
Yet stop I did: in fact I often do,
And always end much at a loss like this,
Wondering what to look for; wondering, too,
When churches fall completely out of use
What we shall turn them into, if we shall keep
A few cathedrals chronically on show,
Their parchment, plate and pyx in locked cases,
And let the rest rent-free to rain and sheep.
Shall we avoid them as unlucky places?
Or, after dark, will dubious women come
To make their children touch a particular stone;
Pick simples for a cancer; or in some
Advised night see walking a dead one?
Power of some sort or other will go on
In games, in riddles, seemingly at random;
But superstition, like belief, must die,
And what remains when disbelief has gone?
Grass, weedy pavement, brambles, buttress, sky,
A shape less recognisable each week,
A purpose more obscure. I wonder who
Will be the last, the very last, to seek
This place for what it was; one of the crew
That tap and jot and know what rood-lofts were?
Some ruin-bibber, randy for antique,
Or Christmas-addict, counting on a whiff
Of gown-and-bands and organ-pipes and myrrh?
Or will he be my representative,
Bored, uninformed, knowing the ghostly silt
Dispersed, yet tending to this cross of ground
Through suburb scrub because it held unspilt
So long and equably what since is found
Only in separation – marriage, and birth,
And deaths, and thoughts of these – for
whom was built*

związane z uczestnictwem w rytuale, a podmiot liryczny przyjmuje charakterystyczną dla całej poezji Larkina postawę obserwatora⁵. Oto tekst całego utworu w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka:

*Upewniony, że w środku nic się nie odbywa,
Wchodzę, słysząc za sobą głuchy odgłos drzewi.
Kościół jak każdy inny: ławki, kamień, dywan,
Książki do nabożeństwa; po niedzielnej mszy
Więdzące cięte kwiaty; mosiądz lśniący gęsto
W sakralnym tle; organów schludność; i dotkliwa,
Napięta, stęchła cisza, niby wywar chłodny
Sprzed Bóg wie kiedy. Z gołą głową i z atencją
Odpinam rowerowe klamerki u spodni,
Podchodzę, muskam palcem okrągłą chrzcielnicę.
Z miejsca, gdzie stoję, pułap wygląda jak nowy –
Po remoncie, czy tylko bielony? Nie widzę.
Wchodzę za pulpit, przyjrzeć się z bliska drukowi
W zastraszająco wielkiej księdze; w jednym miejscu
Czytam na głos – za głośno trochę. Nad stronicę
Wzbija się chichot echa. Wpisuję nazwisko
Przy drzwiach, wrzucam do skrzynki irlandzkie
sześć pensów;*

*Nie warto było wchodzić, by widzieć to wszystko.
A jednak wszedłem; zresztą, zdarza się to nieraz
I zawsze jestem w kropce przy takiej wizycie,
Niepewny, czego chcę; i czego się spodziewać,
Gdy kościoły kompletnie już wyjdą z użycia –
Na co je przerobimy? Może tylko jeszcze
W paru katedrach będą chroniczne muzea
Z cyborium i monstrancją w zamkniętej gablotce,
A w innych, omijanych jak zwiastuny nieszczęść,
Będą mieszkać za darmo katuże i owce?
Może po zmierzchu będą przychodzić złęknione
Kobiety, by kłaść dzieci na magiczny kamień;
Zrywać zioła na raka; lub trafić na moment,
Kiedy, późno w noc, można rozmawiać z duchami?
Magia, taka czy inna, trwać będzie w obszarach
Gier, zagadek, przypadku; ale zabobonom,
Tak jak w wierze, nie będzie w końcu dane przeżyć,
A co zostanie, kiedy zgaśnie i niewiara?
Trawa, zarosły chodnik, niebo, mur, krzak jeżyn,
Kształt coraz mniej znajomy z upływem miesięcy,
Funkcja coraz mniej jasna. W ów czas niedaleki
Kim będzie ten ostatni gość, którego znęci
Dawna natura gmachu? Może któraś z ekip,
Co opukują stalle, robią szkice murów?
Jakiś koneser ruin, w zachwycie cięłym
Nad zabytkiem? Amator świąt, w pogoni za
Narkotykiem kadzidel, ornatów i chórów?
A może tym kimś będzie ktoś taki jak ja,
Nie doinformowany, znudzony, z jatowym*

⁵ Istnieje niezwykle obszerna literatura dotycząca zagadnienia relacji pomiędzy autorem wiersza oraz tzw. podmiotem, bądź bohaterem, lirycznym. W niniejszym artykule terminy te traktowane są jako synonimiczne i używane wymiennie.

*Sercem, a jednak brnący w tę krzyżową przestrzeń
Przez podmiejskie zarośla: tak długo już bowiem,
Tak niezachwianie w niej się mieszają i mieszczą
Sprawy znane z osobna – narodziny, śmierć,
Małżeństwo, nasze myśli o tym wszystkim. Słowem,
Może ten schron jest dla mnie? Choć nie mam pojęcia,
Co ta duszna stodoła może w sobie mieć
Wartościowego, lubię stać w ciszy jej wnętrza:
Bo to poważny dom, poważna pod nim ziemia;
W jego powietrzu każda konieczność człowieka,
Rozpoznana, przebiera się w strój przeznaczenia.
I to wystarczy, aby rzecz stała się wieczna,
Gdyż zawsze będzie ktoś, kto w sobie głód poważny
Odkryje – taki głód, co nie zna nasycenia –
I z głodem tym przyciągnie go ziemia cierpliwa,
Gdzie, jak slyszal, jest miejsce, by zmadrzeć – chociażby
Dlatego, że tak wielu zmarłych w niej spoczywa⁶.*

Choć tytuł wiersza odznacza się prostotą, dwa składające się nań słowa niosą ze sobą nieoczekiwane bogactwo treści, zwłaszcza jeśli zgodnie z zasadami koła hermeneutycznego po zakończeniu lektury wrócimy do początku z głębszym rozumieniem poszczególnym części (a tytuł jest przecież integralną częścią utworu). Ów pozornie jednoznaczny tytuł jest zarazem grą słowną, którą trudno oddać w języku polskim, gdyż fraza „church going” może oznaczać zarówno – jak to jest w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka – po prostu chodzenie (czy nawet „chadzanie”, co sugerowałoby przypadkowość lub zrutynizowany automatyzm tej czynności) do kościoła, jak i rozpad, degradację, zanikanie budowli, którą zwiedza bohater liryczny wiersza, a także ogólny zmierzch religii chrześcijańskiej oraz atrofie samej zdolności współczesnego człowieka do przyjęcia światopoglądu religijnego.

Larkin chciał w młodości zostać powieściopisarzem i zawsze uważał, że pisanie prozy jest zajęciem bardziej ambitnym niż pisanie wierszy. Te, w dużej części niespełnione, ambicje (Larkin napisał w młodości dwie krótkie powieści, które nie odniosły większego sukcesu) zostawiły jednak wyraźny ślad w jego utworach poetyckich, które zazwyczaj nie zaczynają się od abstrakcyjnych, filozoficznych refleksji, lecz umiejscawiają bohatera lirycznego (i jednocześnie czytelnika) w pewnej konkretnej, empirycznie „namacalnej” sytuacji⁷. Również w tym utworze: jest to przecież opis konkretnego kościoła (który ma oczywiście także wymiar bardziej ogólny i symboliczny), a podmiot liryczny wiersza jest zarazem konkretną jednostką, nie zaś bezcielesnym *cogito* snującym abstrakcyjne rozważania na temat religii w mgławicowej przestrzeni filozoficznego dyskursu. Podobnie jak

*This special shell? For, though I've no idea
What this accoutred frowsty barn is worth,
It pleases me to stand in silence here;
A serious house on serious earth it is,
In whose blent air all our compulsions meet,
Are recognized, and robed as destinies.
And that much never can be obsolete,
Since someone will forever be surprising
A hunger in himself to be more serious,
And gravitating with it to this ground,
Which, he once heard, was proper to
grow wise in,
If only that so many dead lie round.*

Although the title of the poem is remarkable in its simplicity, the two words it contains turn out to be unexpectedly pregnant with meaning, especially when, following the tenets of the hermeneutic circle, after having read the whole poem, we return to the title with a better grasp of the poem's constituent parts. This seemingly straightforward “church going” is also a play on words as it may denote both the action of going to church, but may also imply the disintegration and disappearance of churches, and the twilight of Christianity itself, which, in turn, exhibits modern man's atrophying ability to assume a religious point of view.

Larkin's juvenile ambition was to become a novelist and he always deemed fiction as superior to poetry. This unrealised aspiration left its mark on his poems, which hardly ever begin with abstract philosophical notions, but instead are firmly grounded in a concrete, tangible situation.⁴ This is also true about the poem under scrutiny here: it is after all a description of one specific building, which has an obvious symbolic relevance of a more general nature, while the speaker himself is a specific individual, and not some incorporeal cogito indulging in vaguely abstract musings on religion in the nebulous space of philosophical discourse. Like Virgil in Dante's *Comedia*, the speaker plays a double role: he shows the reader around the interior of a derelict church, but his function is not limited to pure description as it comes with a commentary. One might say that the guide shows us both round the specific building and his own reflections about its significance.

The first stanza implies that the speaker will enter the church only after making sure that he will not be forced to participate in a religious ceremony of any sort. The foremost Polish expert

⁶ Ph. Larkin, *44 wiersze*, tłum. S. Barańczak, Kraków 1991, s. 27–31.

⁷ Jak pisze William H. Pritchard: „Wiersze Larkina najczęściej mają «fabułę», są narracjami, które mają początek, środek i koniec”, W.H. Pritchard, „Larkin's Presence”. *Playing it by Ear. Literary Essays and Reviews*, Amherst 1994, s. 136.

⁴ As William H. Pritchard notes: “his poems typically have »plots«, are narratives with beginning, middle, and end”, W.H. Pritchard, „Larkin's Presence”. *Playing it by Ear. Literary Essays and Reviews*, Amherst 1994, p. 136.

on Larkin, Jerzy Jarniewicz, has pointed out that the speaker does not so much go to church as goes into it.⁵ One might say that, like some ecclesiastical *flâneur*, the speaker goes (or rather cycles) from one church to another, which is evidenced by the phrase “church like any other” in the third stanza. At the same time, the opening part of the poem implies that he is not a particularly religious person, and he does not enter the church in order to take part in service or pray in solitude. Nor is he driven by the purely aesthetic allure of the building as the description makes it abundantly clear that the temple is very average, and the speaker himself is baffled by this overwhelming desire to step inside. At the same time, Larkin writes about “tense, musty, unignorable silence”, i.e. a silence which cannot, and will not, be ignored. One characteristic feature of the poem is an interpenetration of the local and individual with the universal and abstract, which is to say that just like this derelict building is symbolic of the general erosion of religion in Western Europe, its various characteristics need to be interpreted as pointing to something more universal. One is tempted to say that the above-mentioned “unignorable silence” may be understood as the silence filling the universe, which Pascal found so terrifying, but it may equally point to the silence of the world in which God has ceased to speak, or man can no longer discern his voice.

Although it has been suggested that the poet is a species of ecclesiastical tourist, he still feels ill at ease in the sacred interior of the church. Larkin brilliantly indicates his discomfort in the last lines of the first stanza. Vaguely aware that the place should command one’s respect, the “hatless” speaker removes his cycle-clips in an awkward attempt to show reverence. Larkin feels obliged to deflate the potential loftiness of the poem lest the reader should mistake it for an objective acknowledgement of the church’s sacrality. He is at pains to stress his position of an uninvolved spectator, i.e. someone who knows very little about churches and ecclesiastical architecture in general.⁶ That is why, on examining the ceiling, he wonders whether it has been “cleaned, or restored”, and adds: “Someone would know: I don’t”. This stanza also features a colloquially off-hand description of the altarpiece: “some brass and stuff / Up at the holy end”, while the following one includes the disre-

⁵ J. Jarniewicz, *Larkin. Odsłuchiwanie wierszy*, Kraków 2006, p. 99.

⁶ Therry Whalen makes some insightful remarks about this slightly schizophrenic split into a jaded and cynical tourist and a philosophical, serious-minded pilgrim, cf. Therry Whalen in: *Philip Larkin & English Poetry*, London 1986, pp. 14–16.

Wergiliusz w *Boskiej Komедии* Dantego bohater liryczny Larkina spełnia niejako podwójną rolę: oprowadza czytelnika po wnętrzu zapomnianego kościoła, jednak nie ogranicza swojej narracji do czystego opisu, lecz opatruje ją komentarzem; można powiedzieć, iż ów przewodnik oprowadza nas zarówno po konkretnym miejscu, jak i po własnych przemyśleniach.

Pierwsza strofa sugeruje, iż niejako warunkiem *sine qua non* wejścia do kościoła jest pewność, że nie wiąże się ono z koniecznością uczestnictwa w żadnym religijnym obrzędzie. Najwybitniejszy polski „larkinolog” Jerzy Jarniewicz pisze, że rowerzysta z wiersza „nie tyle chodzi do kościoła, co do kościoła wchodzi”⁸. Można by dodać, iż – niczym przedstawiciel jakiegoś eklezjalnego flaneryzmu – właściwie chodzi (a raczej jeździ) od kościoła do kościoła, o czym świadczą słowa z trzeciego wersu: „kościół jak każdy inny”. Jednocześnie te początkowe wersy utworu sugerują, że bohater liryczny nie jest osobą zbyt religijną i nie wchodzi do kościoła, aby uczestniczyć w nabożeństwie lub modlić się w samotności. Nie powoduje nim również chęć zaznania przeżyć czysto estetycznych – z opisu jasno wynika, że kościół, który odwiedza, niczym specjalnym się nie wyróżnia, a przemożna chęć wstąpienia do niego pozostaje zagadką dla samego poety. Jednocześnie Larkin pisze o „tense, musty, unignorable silence”, co tłumacz oddaje jako „dotkliwa / Napięta, stęchła cisza”, choć przymiotnik „unignorable” mówi o ciszey, której nie da się zignorować. Charakterystyczne dla całego wiersza jest przenikanie się tego, co lokalne i konkretne, z tym, co powszechne i abstrakcyjne, tzn. tak jak ten jednostkowy, chylący się ku upadkowi kościół symbolizuje stopniowy zmierzch religii w Anglii (i Europie Zachodniej), tak też jego poszczególne jakości domagają się analogicznego podniesienia do kategorii ogólności. Można więc pokusić się o stwierdzenie, że owa niemożliwa do zignorowania cisza jest być może słynną ciszą kosmicznych otchłani, która tak przerażała Pascala, ale również ciszą wypełniającą świat, w którym Bóg przestał mówić, względnie – w którym człowiek nie jest już w stanie usłyszeć Jego głosu.

Możemy domyślać się, iż poeta jest swego rodzaju eklezjalnym turystą, mimo to nadal nie do końca potrafi zachować się w przestrzeni sakralnej, w której czuje się obco. Larkin znakomicie oddaje to zakłopotanie w ostatnich wersach pierwszej zwrotki: mgliście zdając sobie sprawę, że temu miejscu należy się szacunek, podmiot liryczny, który nie nosi kapelusza (jest „hatless”), zdejmuje klamerki od spodni, aby ów szacunek jakoś okazać. W oryginale znajdujemy określenie „in awkward reverence”, czyli „z niezgrabną czcią”. Nie wiadomo, dlaczego Barańczak nie tłumaczy tego sformułowania; zamiast niego, być może w ramach translatorskiej

⁸ J. Jarniewicz, *Larkin. Odsłuchiwanie wierszy*, Kraków 2006, s. 99.

⁹ W angielskim oryginale padają słowa „another church”, czyli „kolejny kościół”, zresztą w trzeciej zwrotce poeta sam przyznaje, że często zdarza mu się wstępować do opuszczonych kościołów.

kompensacji, pojawia się – zapewne w celach parodystycznych – tzw. zeugma, czyli jednocześnie użycie pojęć konkretnych i abstrakcyjnych („z gołą głową i atencją”). Choć tego humorystycznego zwrotu nie ma w angielskim oryginale, tłumaczenie dobrze oddaje atmosferę wiersza, gdyż Larkin jak gdyby czuje się w obowiązku dokonać deflacji potencjalnej podniosłości atmosfery utworu, by czytelnik nie uznał go błędnie za akt uznania obiektywnej sakralności miejsca. Bardzo ważne jest dla niego podkreślenie pozycji obserwatora, czyli kogoś, kto o kościołach oraz ich architekturze ma bardzo nikłe pojęcie¹⁰. Tak więc w drugiej zwrotce bohater liryczny, patrząc na sufit, zastanawia się, czy jest on „po remoncie, czy tylko bielony” (pomijam ewentualną symboliczną wymowę tych słów). W oryginale czytamy: „Someone would know: I don’t” („Ktoś znałby odpowiedź: ja nie wiem”). Z jakiegoś powodu również tych słów nie ma w przekładzie. W strofie znajdujemy także kolokwialny i lekceważący opis ołtarza: „some brass and stuff / Up at the holy end”, czego znów, niestety, nie oddaje przekład Barańczaka, który jest bardziej neutralny i zbyt „wygładzony”. W dalszych zwrotkach pojawiają się pogardliwe określenia „schron” oraz „duszna stodoła”, które po raz kolejny podkreślają dystans i niez zaangażowanie bohatera lirycznego. Widać to również na poziomie gestów, jakie wykonuje: jeśli kłęką, to po to, by odpiąć rowerowe klamki u spodni, jeśli zanurza palce w wodzie święconej, czyni to odruchowo. Jednakże te lekceważące określenia wydają się zbyt częste i zbyt nachalne, jak gdyby sam poeta chciał przed samym sobą ukryć, że istnieje jakiś niejasny impuls, który pcha go do odwiedzania kolejnych kościołów, jakiś niewytłumaczalny, lecz jednocześnie „nieignorowalny”, metafizyczny głód, do którego przyznaje się otwarcie dopiero pod koniec utworu. Być może należy odczytać tę trywializację jako próbę zanegowania pokusy wzniosłości? Jednocześnie w trzeciej zwrotce wiersza Larkin używa specjalistycznych określeń, takich jak: „cyborium” oraz „monstrancja”, które przeczą jego wcześniejszym deklaracjom o rzekomej nieznanomości eklezjalnego żargonu.

Wróćmy jednak do drugiej strofy wiersza. Tu znów zawodzi trochę tłumaczenie Barańczaka, który z niejasnych przyczyn pisze jedynie, że bohater liryczny wchodzi za pulpit (co samo w sobie jest gestem nieco prześmiewczym), aby przyjrzeć się z bliska drukowi i „w jednym miejscu / Czyta [...] na głos – za głośno trochę”. Tekst oryginału podaje tymczasem dokładną treść tych zbyt głośno przeczytanych słów: „Here endeth” i właśnie w odpowiedzi na to katastroficzno-eschatologiczne stwierdzenie, którego symbolika jest całkiem jasna, „wzbija się chichot echa”. Scena opisana przez Larkina jest przedziwna: turysta-agnostyk zajmuje w pustej świątyni miejsce kapłana

¹⁰ O tym nieco schizofrenicznym rozszczepieniu podmiotu lirycznego wiersza na zbławianego i lekko cynicznego turystę oraz poważnego, skłonnego do filozoficznej refleksji pielgrzyma ciekawie pisze Therry Whalen w: *Philip Larkin & English Poetry*, London 1986, s. 14–16.

spectful “special shell” and “frowsty barn”, once again accentuating the speaker’s casual indifference. This is also visible in his gestures: he genuflects only to take off the cycle-clips, and when he dips his hand in holy water, he does so following some unclear instinct.

But such scornful phrases are suspiciously frequent and self-consciously belligerent, as if the poet himself wanted to deny some obscure urge in himself, which compels him onward in his church going, some inexplicable, but at the same time “unignorable”, metaphysical thirst, to which he confesses more openly only towards the end of the poem. Perhaps one should see such flagrant trivialisations as an attempt to deny the “temptation towards the sublime”? Interestingly, in stanza three, Larkin reaches for fairly specialised jargon with words like “parchment, plate and pyx”, which somehow undermines his earlier protestations of his ignorance of clerical argot.

Let us return briefly to the second stanza which shows the speaker “[m]ounting the lectern” (which in itself is an irreverent thing to do), to take a better look at the text, and stops to read aloud “Here endeth”, much more loudly than [he]’d meant”. In reply to this catastrophically eschatological declaration, the symbolism of which is only too transparent, “[t]he echoes snigger briefly”. This scene is in fact quite bizarre with an agnostic tourist taking the place of the celebrant and proclaiming *ex cathedra* (to whom? God? humanity?) the end of a certain era of European civilisation. Before leaving, he donates “an Irish sixpence”, which is a long invalid currency, “a counter with no value, a sign with no meaning, a nothing.”⁷ The last line is a curt appraisal of the visit: “the place was not worth stopping for”.

If that was the end of the poem, it would be yet another melancholy and slightly derisive anecdote about the atrophy of faith in the post-Christian era. Fortunately, Larkin complicates matters as the description and the short narrative are followed up by the poet’s taking a closer look at himself with a view to probing the real motives behind his actions. At the same time, he admits that church going has become a compulsive habit for him. Larkin confesses that he himself is puzzled by the visits as they are motivated neither by his wish to take part in service, nor the need for solitary prayer, nor the hope of experiencing aesthetic delight. At the same time, in this section of the poem, he assumes the voice of a prophet – not in the biblical sense of a man speaking on God’s behalf, but in a more colloquial sense of

⁷ Jarniewicz 2006 (fn. 5), p. 104.

a man able to foresee the future. His vision is rather bleak as the question posed by him is not: will churches ever “fall completely out of use” since their abandonment seems a foregone conclusion. The question is: what will happen to them once they are deserted for good? In Larkin’s opinion, the slow erosion of Christianity is an incontestable fact. In an ironically prophetic voice, Larkin tries to envisage the future of faith – its gradual atrophy and final demise. Most probably we will have “A few cathedrals chronically on show / And let the rest rent-free to rain and sheep”. Such purely physical degradation will be accompanied by the process of gradual coarsening of faith, which will eventually degenerate into witchcraft and superstition: “Or, after dark, will dubious women come / To make their children touch a particular stone; / Pick simples for a cancer; or on some / Advised night see walking a dead one?”⁸

In fact, the future may be even bleaker than that since Larkin implies that the ultimate terminus of European civilisation is geared at the total eradication of the metaphysical, whether in the form of grand traditions of metaphysical reflection, or in more vulgar varieties of spirituality, i.e. the afore-mentioned superstition, which is, after all, an infantile expression of a genuine metaphysical hunger. Eventually, however, all such impulses will die of inanition and give way to a new era, in which all of reality will be “flattened” by being reduced solely to its material and scientifically verifiable qualities. A Richard Dawkins would certainly applaud such a prospect, but Larkin finds it profoundly melancholy. Once all the great metaphors of religion have disappeared, they will leave behind a reality of bland triviality, deprived of any vertical ambitions, a world of desolate metonymy, in which everything is identical and interchangeable. Larkin brings home this trivialisation by means of a brief catalogue: “And what remains when disbelief has gone? Grass, weedy pavement, brambles, buttress, sky”, a short list of random objects dispersed in space, which are not united by some higher purpose. The poet predicts that future generations will look at our churches in the same way we look at the ruins of Greek temples or pagan places of worship. Today, however, we may add that Larkin failed to make allowances for the forces of ruthless pragmatism and rampant hedonism so typical of our epoch. The churches deserted by their parishioners have been “saved” from falling into complete desuetude

⁸ It is worth bearing in mind that the poem was written sixty years ago. What used to be only a gloomy prognostication of the future back then has since become flesh in most countries of Western Europe, including England.

i obwieszcza niejako *ex cathedra* (sobie? Bogu? ludzkości?) koniec pewnej ery w rozwoju cywilizacji europejskiej. Przed opuszczeniem budowli rowerzysta wrzuca do skarbonki „irlandzkie sześć pensów” – monetę zupełnie bezwartościową i dawno wycofaną z obiegu, „[ż]eton bez wartości, znak bez treści, nic”¹¹. Ostatni wers jest beznamytnym podsumowaniem tej krótkiej wizyty: „Nie warto było wchodzić, by widzieć to wszystko”. Gdyby wiersz kończył się w tym miejscu, byłby jedynie kolejną melancholijną i nieco prześmiewczą anegdotą o atrofii wiary i nadejściu ery postchrześcijańskiej. Jednak Larkin komplikuje problematykę: od opisu kościoła i krótkiej narracji o swojej wizycie w nim zwraca uważne spojrzenie na siebie samego, próbując zgłębić motywy, które nim kierowały, jednocześnie przyznając się, że odwiedzanie kościołów stało się dla niego swego rodzaju nawykiem.

Larkin nie pojmuje, co skłania go do wizyt w kolejnych kościołach – nie jest to ani chęć uczestnictwa w nabożeństwach, ani potrzeba samotnej modlitwy, ani nadzieja na przeżycia o charakterze estetycznym. Jednocześnie wciela się tu w rolę swego rodzaju proroka – proroka w sensie potocznym, a nie biblijnym, czyli kogoś, kto próbuje przewidzieć kształt przyszłości, nie zaś człowieka przemawiającego w imieniu Boga. Jego wizja losu kościołów jest ponura, gdyż pytanie, jakie stawia, nie brzmi: czy kościoły „kompletnie [...] wyjdą z użycia”, gdyż wydaje się to jedynie kwestią czasu, lecz – co się z nimi stanie, kiedy już zupełnie opustoszeją. Powolne odchodzenie religii chrześcijańskiej jest dla Larkina faktem niepodważalnym. Z nieco ironicznym profetyzmem opisuje dalsze dzieje wiary, czyli jej nieuchronną agonię: katedry zamienione zostają w „chroniczne muzea”, podczas gdy mniejsze kościoły i kapliczki staną się schronieniem dla kałuż i owiec. Tej fizycznej degradacji budowli sakralnych towarzyszyć będzie postępująca prymitywizacja wiary, która stoczy się do poziomu magii i zabobonów: „Może po zmierzchu będą przychodzić złęknione / Kobiety, by kłaść dzieci na magiczny kamień; / Zrywać zioła na raka; lub trafić na moment, / Kiedy, późno w noc, można rozmawiać z duchami?”¹². To jednak nie koniec, gdyż przyszłość rysuje się w jeszcze czarniejszych barwach. Larkin sugeruje, że kierunek rozwoju, jaki obrała cywilizacja europejska, prowadzi do całkowitego wyrugowania metafizyki – czy to w formie wielkich religijnych tradycji, czy też w postaci duchowości zwulgaryzowanej (natura nie znosi bowiem próżni, również próżni metafizycznej), czyli zabobonów i przesądów, które są przecież jakimś infantylnym wyrazem autentycznych potrzeb duchowych. Być może jednak w końcu zamrą wszelkie impulsy tego typu i nastąpi nowa era ludzkości, w której cała rzeczywistość zostanie spłaszczona i sprowadzona do jakości namacalnych i weryfikowalnych przy pomocy

¹¹ Jarniewicz 2006, jak przyp. 8, s. 104.

¹² Warto pamiętać, że wiersz ten został napisany sześćdziesiąt lat temu. Co wtedy było jedynie złowrogą wizją, dziś stało się ciałem w większości krajów zachodnich, również w Anglii.

metodologii nauk ścisłych. Jest to wizja, która na pewno ucieszyłaby Richarda Dawkinsa, jednak Larkina perspektywa ta przepelnia głęboką melancholią. Kiedy wielkie metafory religijne, kiedyś łączące niebo z ziemią, zanikną, pozostanie jedynie trywialna rzeczywistość, z której amputowano wszelką możliwość ambicji wertykalnych. Taki świat przyjmuje postać jałowej metonimii, gdzie wszystko jest równorzędne. Larkin wyraża wizję całkowitej banalizacji życia przy pomocy krótkiego wyliczenia: „A co zostanie, kiedy zgaśnie i niewiara? / Trawa, zarosły chodnik, niebo, mur, krzak jeżyn”, jest to katalog przedmiotów rozpiezchniętych w przestrzeni, których nie spina już żaden nadrzędny sens. Poeta sugeruje, że przyszłe pokolenia będą patrzyły na kościoły tak, jak my patrzymy na szczątki greckich świątyń lub pogańskich miejsc kultu. Z perspektywy czasu można jednak powiedzieć, że Larkin nie do końca miał rację, gdyż nie uwzględnił ducha bezwzględniego pragmatyzmu i hedonizmu, jaki kształtuje naszą epokę. Opustoszałe kościoły w większości nie popadły w zupełną ruinę, gdyż zostały przerobione na restauracje, muzea, sale gimnastyczne czy nawet mieszkania.

W ostatnich strofach wracamy do pytania o to, co naprawdę przyciąga podmiot liryczny wiersza, wbrew niemu samemu, do sakralnej niegdyś przestrzeni; dlaczego brnie on „przez podmiejskie zarośla”, mimo iż wie, że czeka go kolejne rozczarowanie. Kiedy poeta próbuje udzielić odpowiedzi, tonacja wiersza zmienia się – choć pojawiają się wciąż pogardliwe określenia, jak chociażby: „duszna stodoła”, znajdują one wyrazisty kontrpunkt w postaci tonu czystego i wzniosłego, który brzmi tym silniej, że rzadko pojawia się w wierszach angielskiego poety.

Jak już powiedziano wcześniej, ten zagadkowy magnetyzm opuszczonych kościołów nie ma nic wspólnego z ich wartością architektoniczną czy historyczną; kościoły odwiedzane przez poetę podczas jego agnostycznej pielgrzymki nie są imponującymi budowlami, miejscami ważnych wydarzeń historycznych, cudów czy objawień. Odpowiedź jest inna: ich znaczenie sprowadza się jedynie do tego, iż są one samotnymi wyspami poważnej zadumy nad życiem i śmiercią w gruntownie strywializowanej kulturze, która do takiej refleksji przestała już być zdolna. Dla Larkina mocno zredukowana i w pewnym sensie zsekularyzowana religia (jeśli można użyć takiego określenia) zostaje odarta ze swoich doktrynalnych szat, teologicznych spekulacji, uroczystych obrzędów etc. i zostaje sprowadzona do roli społecznego i egzystencjalnego spoiwa, dzięki któremu życie ludzkie nie jest tylko bezładnym zlepkiem chaotycznych zdarzeń, gdyż to właśnie w tej przestrzeni „[t]ak niezachwianie [...] się mieszają i mieszcą / Sprawy znane z osobna – narodziny, śmierć, / Małżeństwo, nasze myśli o tym wszystkim”. W cywilizacji postchrześcijańskiej wydarzenia te utraciły już zupełnie swój sakralny charakter, stając się jedynie rozrzuconymi w czasie punktami jednostkowej biografii. Niegdyś dokonywały się one w pewnej wspólnotcie, a uczestnictwo

by being converted into restaurants, museums, gyms or even apartments.

In the final verses, the poet once again endeavours to define the force which continues to draw him, often in spite of himself, to the sites which were once considered sacred, the force which urges him to tend “to this cross of ground / Through suburb scrub” even though he knows very well that what awaits him is another disappointment. As he is looking for an answer, the tone of the poem changes; although there are still occasional derogatory phrases such as “frowsty barn”, they are tangibly counterpointed by the clear and elevated tone which emerges in this part, while its scarcity in Larkin’s entire work makes it more striking.

As has been previously stated, this mystifying attraction of abandoned churches has nothing to do with their architectural valour or historical interest. The churches the speaker has visited on his agnostic pilgrimage are hardly imposing edifices, or sites of history-making events, revelations or miracles. The reason for visiting them is different as for the speaker they are like scattered pockets where a serious reflection on the meaning of life and death is still possible. As such they are surrounded by a drastically trivialised culture, which is no longer capable of posing such questions. In a way, Larkin paradoxically secularises religion, stripping it of its doctrinal vestments, theological speculations, solemn ceremonies, etc., thus reducing it to the status of “social glue”, which prevents life from degenerating into the chaos of random events, because churches “held unspilt / So long and equably what since is found / Only in separation – marriage, and birth, / And death, and thoughts of these”. Having lost their sacred character, such events have become random experiences of an individual, which are haphazardly scattered across his (or her) biography. Once they used to take place in a certain community, which was strengthened by common participation in rituals. Nowadays, while weddings are still communal (but no longer liturgical) events in the most trivial sense of the word, death has become an agonisingly private and solitary experience. According to Larkin, religion is precious because it imposes a certain structure on the otherwise shapeless flow of life. It transmutes into an intelligible narrative what would otherwise be a meaningless tale told by an idiot. In the sacred space of the church those events are “recognized, and robbed as destinies.”⁹

Larkin rejects all theological and metaphysical aspects of religion, but at the same time he lo-

⁹ Lolette Kuby has perceptibly remarked that the slightly Freudian term “compulsions” is raised to the level of the trag-

cates it at the very centre of things, around which life may unfold as a coherent story. Interestingly, the poet leaves aside one facet of religion which people find most appealing, i.e. its promises of immortality. As we know from his entire work, for Philip Larkin death was the inescapable end of existence, but it is exactly its inexorable finality that calls for reflection. Such reflection is still possible in places which are naturally destined for it even though they have been pushed to the margins of life.¹⁰ One might object that it amounts to very little, but facing this tragic truth is a way of preserving one's humanity without which life falls prey to the insufferable triviality of random events. Adroitly juggling disdainful mockery and respectful solemnity, the poem can be read not only as an elegy for the bygone ages of faith but also as a contemplation of a decadent culture which has chosen to escape into infantilism, and, consequently, can no longer inscribe itself into the overarching narrative of religion.

For the poet, the churches are not primarily places where one may undergo ritual cleansing, strengthen one's bond with the community or encounter transcendence. Larkin's protagonists may wistfully look up at the sky, but they will never take off into a mystical flight. At the end of the day, churches can be compared to an armada of ships drifting on the ocean of unfaith after a lost battle. On the other hand, however, they are the only places where man can be saved from drowning in the sea of amorphous reality of today's world.

The second poem I would like to discuss briefly is very different. First of all, its speaker is not a mere observer of religion and its rituals, as its author Ronald Stuart Thomas (1913–2000) was himself a priest, and in his forty plus years of ministry served with devotion in small towns and villages of Wales. One might be excused for thinking that a poem written by a priest-poet is going to be more devotional and apologetic than a poem written by an indifferent observer. It is not so,

ic through Larkin's using the idea of "destinies"; L. Kuby, *An Uncommon Poet for the Common Man*, the Hague 1974, pp. 111–112. Andrew Swarbrick points out that this passage is disturbingly ambiguous as it only points to the human desire to confer meaning on the chaos of life without asserting the existence of objective warrants thereof. This is where the true worth of religion lies – in its ability to "robe as destinies" what is only accidental and random; cf. A. Swarbrick, *Out of Reach. The Poetry of Philip Larkin*, London 1995, pp. 66–67.

¹⁰ According to Lolette Kuby, the poem is not pessimistic as Larkin implies that "seriousness" will remain after religion has disappeared. I disagree with this reading as Larkin makes it very clear that in the thoroughly secular world religion – or the church to be precise – remains the only place where such seriousness is possible, cf. Kuby 1974 (fn. 9), p. 109.

w przeżywanym rytuale religijnym cementowało więzi samej społeczności. Dzisiaj – zdaje się mówić Larkin – o ile ślub pozostaje wydarzeniem społecznym w sensie czysto towarzyskim (choć pozbawiono go sankcji sakramentu), o tyle śmierć stała się wydarzeniem w dojmujący sposób indywidualnym i samotnym. Wartość religii polega więc na tym, że nadaje ona chaotycznemu biegowi życia pewną strukturę. Układa w zrozumiałą narrację to, co samo w sobie byłoby nic nieznaczącą opowieścią szaleńca. Z kolei w przestrzeni sakralnej zdarzenia te zostają ubrane „w strój przeznaczenia”¹³.

Larkin odrzuca w ten sposób całą metafizyczno-teologiczną nadbudowę religii, jednocześnie wyznaczając jej rolę centrum, wokół którego życie może ułożyć się w koherentną narrację. Co ciekawe, autor *Wysokich okien* ignoruje w religii to, co dla większości ludzi jest (było) w niej najbardziej pociągające, czyli obietnicę nieśmiertelności. Podobnie jak w innych wierszach, śmierć pozostaje dla Larkina nieuchronnym i absolutnym końcem, lecz właśnie ten fakt domaga się refleksji, o którą najłatwiej w miejscach do takiego namysłu przeznaczonych, mimo że zostały one zepchnięte na obrzeża współczesnej cywilizacji¹⁴. Można by powiedzieć, że to niewiele, ale stanięcie twarzą w twarz z tą tragiczną prawdą jest jakimś sposobem ocalenia swojego człowieczeństwa; bez niej życie zostaje wydane na pastwę nieznośnej trywialności tego, co się przydarza. Można by też odczytać utwór Larkina, ekwilibrystycznie rozpięty między niechęcią i drwiną oraz powagą i szacunkiem, nie tylko jako swego rodzaju elegię na odejście religii, lecz również jako refleksję nad duchowym i intelektualnym upadkiem kultury, która wybrała ucieczkę w infantylizm i która nie chce już wpisywać ludzkich losów w wielkie narracje religii.

Kościół nie są dla poety miejscem, w którym może nastąpić rytualne oczyszczenie, ubogacające przeżycie wspólnoty czy spotkanie z transcendencją. Bohaterowie Larkina czasem spoglądają z bliżej nieokreśloną tęsknotą w niebo, ale sami nigdy nie szykują się do mistycznych wzlotów. Tak więc w ostatecznym rozrachunku kościół,

¹³ Jak przenikliwie zauważa Lolette Kuby, nieco freudowsko brzmiący termin „compulsions” (w tłumaczeniu Barańczaka oddany bardziej patetycznie jako „konieczność człowieka”) zostaje podniesiony do rangi greckiej tragedii poprzez wprowadzenie określenia „przeznaczenie” (w oryginale w liczbie mnogiej „destinies”); L. Kuby, *An Uncommon Poet for the Common Man*, the Hague 1974, s. 111–112. Z kolei znakomity krytyk i znawca twórczości Larkina, Andrew Swarbrick, uważa, że fragment ten kryje niepokojące dwuznaczności, gdyż wskazuje jedynie na ludzką potrzebę nadania sensowności chaosowi życia, a nie na istnienie transcendentnych gwarantów tej sensowności. Na tym właśnie polega wartość religii – na jej umiejętności stworzenia warunków, w których to, co przypadkowe, „przebiera się w strój przeznaczenia”; A. Swarbrick, *Out of Reach. The Poetry of Philip Larkin*, London 1995, s. 66–67.

¹⁴ Według Lolette Kuby wiersz Larkina nie jest utworem pesymistycznym, gdyż poeta sugeruje, że po odejściu wiary pozostanie powaga („seriousness”). Trudno się zgodzić z taką konkluzją, gdyż dla Larkina w świecie zlaicyzowanym to właśnie religia czy też – mówiąc bardziej konkretnie – kościół jest jedynym *locus* poważnej refleksji o życiu; Lolette 1974, jak przyp. 13, s. 109.

które zwiedza narrator, są niczym armada opuszczonych okrętów dryfujących po morzu niewiary po przegranej bitwie, jednak to właśnie w nich można się schronić przed utonięciem w odmętach bezkształtnej rzeczywistości, w której pograżył się współczesny świat.

Drugi wiersz, jaki chciałbym tu pokrótce omówić, różni się pod wieloma względami od utworu Larkina. Przede wszystkim jego bohater liryczny nie jest jedynie obserwatorem religii i religijnych rytuałów, co jest zapewne skutkiem faktu, że jego autorem jest Ronald Stuart Thomas (1913–2000), który przez ponad czterdzieści lat sprawował posługę kapłańską w miasteczkach i wsiach Walii. Wydawać by się więc mogło, że utwór napisany przez księdza-poetę będzie miał bardziej apologetyczno-dewocyjny charakter niż wiersze pisane przez obserwatora-agnostyka; tak jednak nie jest, gdyż wiersz Thomasa może okazać się pod pewnymi względami nawet bardziej niepokojący (czy wręcz szokujący) niż chłodne refleksje nad kondycją religii we współczesnym świecie, jakie snuje Philip Larkin. Oto moja wersja polskiego przekładu wiersza *Pusty kościół* (*Empty Church*), pochodzącego z tomiku *Frequencies* (1978):

*Zastawili na niego tę kamienną
pułapkę, nęcąc go świecami
jak gdyby miał przybyć z ciemności jak
ogromna ćma, aby trzepotać skrzydłami.
Och, już sparzył się wcześniej
W ludzkim płomieniu
i uciekł, zostawiając za sobą rozum
rozdarty. Nie zbliży się już nigdy do
naszej przynęty. Dlaczego więc wciąż klęczę
bijąc modlitwami o serce
z kamienia. Czy w nadziei, że
jedna z nich zajmie się ogniem
i rzuci na rozświetloną ścianę cień
kogoś większego niż mógłbym zrozumieć?¹⁵*

Jak widzimy, ten surowy i odważny utwór jest jak najdalszy od „sielsko-anielskich” wierszyków sławiących urok wiejskich kościółków czy przydrożnych kapliczek, które często spotyka się w poezji dewocyjnej. Thomas stawia odważne pytania i równie odważnie odmawia sobie prawa do znalezienia ostatecznych odpowiedzi, być może pamiętając o słynnym zdaniu Martina Heideggera, że to właśnie pytanie jest pobożnością myślenia.

Już sam początek utworu jest niepokojący, gdyż poeta kwestionuje niewinność motywów, jakie przyświecają budowaniu kościołów (mimo że mowa tu o jednym konkretnym obiekcie sakralnym, jest jasne, że wydzwięk wiersza jest bardziej uniwersalny). *Pusty kościół* zaczyna się od swego rodzaju oskarżenia skierowanego pod adresem bliżej niesprecyzowanych budowniczych świątyni. Poeta zdaje się sugerować, iż kierowało nimi naiwne złu-

however, and from a certain perspective Thomas's poem is even more disturbing, if not shocking, than Larkin's detached reflections on the state of religion in today's world. *Empty Church* was first published in the collection *Frequencies* (1978):

*They laid this stone trap
for him, enticing him with candles,
as though he would come like some huge moth
out of the darkness to beat there.
Ah, he had burned himself
before in the human flame
and escaped, leaving the reason
torn. He will not come any more
to our lure. Why, then, do I kneel still
striking my prayers on a stone
heart? Is it in hope one
of them will ignite yet and throw
on its illuminated walls the shadow
of someone greater than I can understand?¹¹*

As we can see this bleak and sombre poem could not be further away from the cloyingly sugary poems praising the beauty of roadside chapels or country churches which mar so much devotional poetry. Thomas poses uncompromising questions, and, in the spirit of uncompromising honesty, denies himself the right to find any definitive answers, perhaps bearing in mind Heidegger's famous dictum that the very act of formulating questions demonstrates the supreme piety of the spirit.

Even the very beginning of the poem is fairly disturbing as the poet questions the purity of motives behind church building; although the poem speaks of one particular church, its scope is far more universal. *The Empty Church* gets under way with the poet pointing an accusing finger at the otherwise unidentified builders of the place of worship. He seems to imply that they were driven by the misguided belief that creating an ecclesiastical building somehow warrants a direct contact with the transcendent. In order to bring this point home, Thomas employs a curious metaphor which compares God to a huge moth, and the sacred space to a trap laid with a view to catching it (Him). Consequently, the church is no longer a site where a genuine relationship between the human and the divine can be achieved, but a space of appropriation. Thomas appears to scoff indirectly at the human desire to capture and possess God (who, by the very definition of the term, will always remain

¹⁵ R. S. Thomas, *Collected Poems, 1945–1990*, London 2000, s. 349.

¹¹ R. S. Thomas, *Collected Poems, 1945–1990*, London 2000, p. 349.

incommensurably larger than our thoughts) in a web of stones and stained glass windows, but also in the less tangible web of dogmatic pronouncements, as if the infinite could be contained in a finite language. In his opinion, not only theologians but also builders of cathedrals should assume a more apophatic approach to the mysteries of faith. The title itself – especially if re-examined after having read the whole poem – may prove singularly disquieting. To be sure, there is nothing particularly disturbing in the fact that churches are sometimes empty, on the other hand, however, since churches are frequently referred to as “houses of God”, such emptiness may appear alarming. Perhaps what Thomas has in mind here is not a church empty of congregation or individual pleaders, but a far more dramatic absence of God from the place whose only *raison d'être* is His existence and presence in it.

Thomas blames this absence on a specific historical event, a bitter lesson for God, who “burned himself / before in the human flame” in His one attempt at establishing a more intimate bond with man in the act of the Incarnation. In spite of the later miracle of the Resurrection (of which Thomas says nothing), His death on the cross proved such a traumatic experience for the incarnate God that it has positively ruled out the possibility of *Parousia*, which is, after all, the cornerstone of Christian faith. In the lines: “[He] escaped, leaving the reason / torn”, both meanings of the noun “reason” are relevant.¹² The text implies that the union of the eternal and the temporal, which were brought together in the Incarnation, and the tragedy of the crucifixion radically transcend our intellectual capabilities. As a result, it is impossible to grasp them “cognitively”, but it is not impossible to relate to them through faith, which, from this perspective, may remind one of Kierkegaardian “leap of faith”. It may also suggest that the main reason behind the Incarnation, namely raising man and God to a higher union, was “torn” in the tragedy of the crucifixion, which apparently took the incarnate God by surprise, and estranged him from man forever. In this way, Thomas paints a very bitter picture of a religion in which God’s kenotic self-denudation proves a tragic mistake, which is ruthlessly exploited by man.¹³

In the face of these tragic truths, Thomas asks himself hard questions concerning the purpose of

dzenie, iż budynek kościelny jest niechybnym gwarantem możliwości ustanowienia kontaktu z transcendencją. W tym celu Thomas używa niezwyklej metafory – przestrzeń eklezjalna porównana jest do pułapki, a sam Bóg do ćmy, na którą ta pułapka została zastawiona. Tym samym wewnątrz kościoła przestaje być przestrzenią relacyjną, w której może nastąpić autentyczne spotkanie jednostki z Absolutem, a staje się przestrzenią zawłaszczenia, gdzie intymna relacja z Bogiem ustępuje miejsca żądzy posiadania. Thomas w pośredni sposób zdaje się kpić z ludzkiego dążenia do pochwycenia Boga (a więc Tego, który jest zawsze nieskończenie inny niż nasze wyobrażenia o Nim) w sieć zbudowaną z kamieni i witraży, ale również w mniej namacalne sieci utkane z dogmatów, jak gdyby można było Boga zamknąć w skończonych formułach języka. Poeta zdaje się sugerować, że świadomość konieczności bardziej apofatycznego stosunku do tajemnic wiary powinna towarzyszyć nie tylko teologom, ale również budowniczym obiektów sakralnych. Zresztą już tytuł wiersza – jeśli przyjrzeć mu się dokładniej i zgodnie z zasadami wspomnianego wcześniej hermeneutycznego koła powrócić do niego po lekturze utworu – może budzić niepokój. Nie ma oczywiście nic niepokojącego w fakcie, że budynki kościelne czasem pustoszeją, jednak gdy przypomnimy sobie, że kościół jest często określany jako „dom Boży”, uświadamia nam to, że być może Thomasowi nie chodzi tutaj o nieobecność wspólnoty wiernych czy nawet samotnych suplikantów, ale o nieporównanie bardziej dramatyczną nieobecność Tego, który jest jedynym *raison d'être* istnienia budowli sakralnych.

Thomas tłumaczy tę nieobecność konkretnym zdarzeniem historycznym, które okazało się gorzką lekcją dla Boga, który „sparzył się w ludzkim płomieniu”, próbując ustanowić intymną relację z człowiekiem. Chodzi oczywiście o wcielenie (*Incarnatio*). Pomimo późniejszego cudu zmartwychwstania (o którym Thomas milczy) śmierć na krzyżu okazała się dla wcielonemu Bogu zdarzeniem na tyle traumatycznym, że wyklucza możliwość paruzji, która jest przecież samym rdzeniem wiary chrześcijańskiej. Wersy „[He] escaped, leaving the reason / torn” są trudne do przełożenia z powodu semantycznej dwuznaczności rzeczownika „reason”, który może oznaczać zarówno „rozum”, jak i „powód”. Niewątpliwie ta dwuznaczność jest zamierzona, a jej zagubienie w przekładzie na pewno zubaża bogactwo tekstu. Pierwsze odczytanie sugerowałoby, że zarówno paradoksalne wydarzenie wcielenia, kiedy to, co wieczne, łączy się z tym, co czasowe, jak i dramat ukrzyżowania radykalnie przekraczają możliwości ludzkiego poznania. Wykluczone jest więc ich kognitywne „oswojenie”, choć możliwe jest ustanowienie relacji z nimi w akcie wiary, która w takim ujęciu przypomina nieco Kierkegaardowski „skok”. Drugie odczytanie sugeruje, że główny powód wcielenia, a więc możliwość ustanowienia intymnej relacji między Bogiem i człowiekiem, został rozerwany (*torn*) poprzez tragedię śmierci krzyżowej, która zaskoczyła wcielonemu Bogu

¹² The same is true about the word “still” which functions both as an adjective and adverb.

¹³ Cf. W.V. Davis, *Poetry and Theology*, Waco 2007, p. 50.

i zraziła go na zawsze do człowieka. Thomas kreśli gorzki obraz religii, w której *kenosis* Boga okazuje się tragicznym błędem bezlitośnie wykorzystanym przez człowieka¹⁶.

W obliczu pesymistycznej rzeczywistości pustego kościoła poeta zadaje sobie nietrawne pytania dotyczące celowości modlitwy. Charakterystyczna dla całej poezji Thomasa jest tentative odpowiedzi, jakich udziela. Nie są one odpowiedziami *sensu stricto*, lecz jedynie wyrazem najbardziej intymnych pragnień i obaw¹⁷. Thomas zdaje się sugerować, że człowiek współczesny utracił możliwość pełnego i niezapośredniczonego kontaktu z transcendencją, czy to w formie przeżycia mistycznego, czy w innej postaci. Może on mieć jedynie nadzieję na odnalezienie śladu boskości, czyli – używając metaforyki samego utworu – cienia kogoś nieskończenie większego, kto nie może zostać uchwycony przy pomocy rozumu. Powraca tu wspomniany wcześniej nacisk na apofatyckość wiary – dzisiaj jej fundamentami nie są już ortodoksyjne *credentia*, te bezpieczne kotwice wiary, o które rozbijają się dramatyczne pytania i wątpliwości, lecz ufność, że jakaś forma kontaktu z transcendencją jest jednak możliwa, że jakiś ślad boskości przechowuje się w rzeczywistości materialnej, że nadzieja jednostki na jakąś formę spotkania z nią nie jest jedynie żalną projekcją utajonych potrzeb psychicznych, lecz autentyczną tęsknotą za metafizyczną pewnością. Jednak – kolejna charakterystyczna cecha poezji Walijczyka – ta nadzieja towarzyszy samotnej modlitwie, a nie uczestnictwu w rytuałach religijnych odprawianych we wspólnocie wiernych, jak gdyby jedynie cicha i odosobniona kontemplacja dramatycznych paradoksów wiary była tą iskierką, dzięki której modlitwa „zajmie się ogniem / i rzuci na rozświetloną ścianę cień / kogoś większego niż mógłbym zrozumieć”¹⁸.

Na pierwszy rzut oka dziwić może ambiwalencja obu utworów, wszak jeden z nich został napisany przez zadeklarowanego agnostyka, który – jak sam nie raz przyznawał – uważał się za niezdolnego do jakiegokolwiek wiary religijnej, natomiast drugi wyszedł spod ręki księdza, od którego można by oczekiwać obrony ortodoksji lub osobistego świadectwa wiary. To jednak utwór Larkina, pomimo kilku lekceważących określeń (których zadaniem jest przede wszystkim zaznaczenie dystansu bohatera lirycznego wobec sakralności miejsca opisanego w wierszu), podkreśla rolę kościoła jako kurczącej się enklawy *gravitas*, bez której człowiek nieuchronnie ześlizguje się w banalność bezrefleksyjnej eg-

¹⁶ Zob. W.V. Davis, *Poetry and Theology*, Waco 2007, s. 50.

¹⁷ Znowu pojawia się trudna do oddania w tłumaczeniu dwuznaczność: przysłówek „still” może znaczyć zarówno „wciąż, ciągle”, jak i „cicho, w ciszy, w milczeniu”. Podobnie jak w przypadku poprzedniej dwuznaczności oba znaczenia są relewantne.

¹⁸ Jak píše jeden z krytyków: „Cisza, na jaką natrafia poeta, oznacza zarówno niemożność znalezienia właściwych słów, jak i brak odpowiedzi udzielonej przez Boga. Mimo to odpowiedzi nadchodzą, być może bez pomocy słów, poprzez dźwięki, obrazy, w jakimś niewystawialnym (*ineffable*) uporze pytań, które nigdy nie odejdą”; W.J. McGill, *Poets' Meeting*, Jefferson 2003, s. 74.

prayer. The tentative answers he arrives at, a trait characteristic of his entire poetic oeuvre, are not, strictly speaking, answers as such, but an expression of his most intimate needs and innermost fears. Thomas may be suggesting here that modern man has lost the ability to relate in an unmediated manner to the transcendent, whether in the form of a mystical experience or in some other way, but he may still hope to recover some trace of divinity, a trace of “someone greater than [he] can understand”. In this way Thomas returns to the afore-mentioned issue of apophatic faith – today faith is anchored not in orthodox *credentia*, those unshakable foundations of belief, but in the hope that some form of contact with the transcendent is possible after all, that some trace of divinity can be found in the material reality and that man's hope of recovering it is more than a mere projection of deeply seated psychological needs, but a genuine longing for metaphysical certainty. At the same time, it must be noted that this hope is to be found in solitary prayer rather than in participation in communal rituals as if such solitary contemplation of the dramatic paradoxes of faith was the spark which “will ignite yet and throw / on its illuminated walls the shadow / of someone greater than [he] can understand”.¹⁴

The tone of ambiguity pervading both poems may seem surprising at first. After all, one of them was written by an out-and-out agnostic, who thought himself incapable of cherishing any form of religious belief, while the other one was written by a priest, i.e. a man who might be expected to mount a spirited defence of faith, or at least give a personal testimony of its significance. Surprisingly, a few derisive phrases notwithstanding, it is Larkin's poem that accentuates the importance of faith as a shrinking enclave of *gravitas* which saves man from falling into the banality of unreflective existence. Thomas, by contrast, provokingly calls the interior of the church “a trap for God”. On the other hand, however, one should take into consideration the degree of urgency of both poems. Larkin might be stereotypically labelled as one of the most “English” poets – if Englishness can be identified with keeping one's distance and remaining calm at all times. He also draws on the eminent tradition of English empiricism, which tells him to approach the problem in the most objective manner. Consequently, he

¹⁴ As William McGill has pointed out: “[T]he silence he encounters is both his own failure to find words and the absence of any still small voice from God. Yet answers come, wordlessly perhaps, in sounds, in images, in some ineffable sense, in the persistence of questions that will not go away”; W.J. McGill, *Poets' Meeting*, Jefferson 2003, p. 74.

approaches the question of church going as if it was a purely theoretical and philosophical issue, but one in which he is hardly involved personally.¹⁵ Thomas's speaker is very different in this respect even though his voice also remains calm throughout.

This difference may be also noted in the conduct and the body language of both speakers. In *Church Going* he is an anxiety-ridden and agnostic *homo viator*, which feature displays itself not only in his pilgrimages from one deserted place of worship to another, but also in his behaviour once he has entered them – he goes up to the font and the altarpiece, mounts the lectern, leafs through the Bible, and eventually leaves without quite realizing what made him enter it in the first place. In the other poem, the speaker remains “still”, deep in prayer (providing that such heterodox contemplation of God's nature and the role of church in today's world qualify as prayer). In spite of the semi-blasphemous nature of the questions he asks (or even because of it), there is no doubt that for Thomas these questions are of utmost importance. While the speaker in *Church Going* takes off his cycling-clips in an awkward attempt to show reverence, one might easily imagine him kneeling down for the same reason on entering the building. But this gesture is merely an atavistic response, a culturally conditioned *genuflexio*, which only shows that the poet has retained a residuum of religious reflexes. But the difference between the two is significant: while Larkin kneels down for a moment, Thomas, despite his honest scepticism as to the possibility of bridging the gap separating him from transcendence, remains down on his knees. This demonstrates not only a deep respect for the sanctity of the church itself but also his ardent involvement in the paradoxes of faith.

Abstract

English literature prides itself on a splendid tradition of religious verse, starting with the medieval *Dream of the Rood*, through its flourishing in the Baroque (John Donne, George Herbert) to include eminent modernists (T. S. Eliot, W. H. Auden) in the 20th century. Unfortunately, the progress of secularisation in Western Europe has led to a considerable decline of religious verse. Despite these inauspicious conditions, however, one may still encounter poets for whom the problems of

¹⁵ There is a similar difference in Gabriel Marcel's famous distinction between “problem”, which may be solved through application of intellect, and “mystery” which requires the involvement of the whole person in a more existential manner.

zystencji, podczas gdy Thomas prowokacyjnie nazywa wnętrze sakralne „pułapką na Boga”. Z drugiej jednak strony nie można pominąć kwestii żarliwości obu wypowiedzi i stopnia osobistego zaangażowania autorów w opisywaną rzeczywistość. Larkin, jeden z najbardziej „angielskich” poetów (o ile założymy, że ten przymiotnik oznacza dystans oraz brak emocji), zdaje się czerpać z bogatej tradycji angielskiego empiryzmu, która każe mu analizować daną kwestię w jak najbardziej obiektywny sposób, traktując ją jednocześnie jako zagadnienie czysto filozoficzno-teoretyczne, angażujące jedynie intelekt, a nie całą osobę w sensie egzystencjalnym¹⁹. Postawa bohatera lirycznego w wierszu Thomasa jest pod tym względem zupełnie odmienna, mimo że jego głos pozostaje równie spokojny jak głos bohatera lirycznego w Larkinowskim *Chodzeniu do kościoła*.

Tę różnicę widać również w zachowaniu bohaterów lirycznych obu wierszy, w ich języku ciała. W utworze Larkina podmiot liryczny jest niespokojnym, agnostycznym *homo viator*. Świadczą o tym nie tylko jego rowerowe peregrynacje po opustoszałych miejscach kultu, lecz również czynności w ich wnętrzu – Larkin podchodzi do chrzcielnicy i do ołtarza, wchodzi za pulpit, przewraca karty Biblii, w końcu wychodzi, nie wiedząc dokładnie, co skłoniło go do wejścia. Bohater liryczny w wierszu Thomasa pozostaje nieruchomy i milczący, pogrążony w modlitwie, o ile za modlitwę możemy uznać snucie heterodoksyjnych refleksji na temat natury Boga oraz funkcji miejsc sakralnych w zsekularyzowanym świecie. Jednak pomimo quasi-blasfemicznego charakteru zadawanych pytań (a może właśnie również dzięki niemu) nie ulega wątpliwości, że kwestie wiary to dla Thomasa gra o najwyższą stawkę. Ponieważ bohater wiersza Larkina „odpina [...] rowerowe klamerki u spodni”, aby jakoś okazać szacunek dla przestrzeni kościoła, można go sobie równie dobrze wyobrazić, jak z tego samego powodu – między innymi – przykłęka po przekroczeniu progu świątyni. Jest to jednak tylko odruchowe i (w sensie kulturowym) atawistyczne *genuflexio*, będące raczej dowodem na to, że poeta zachował pewne rezyduum religijnych odruchów. Niezależnie od tego – Larkin jedynie przykłęka, podczas gdy Thomas klęczy i pomimo jasno zadeklarowanego sceptycyzmu co do możliwości nawiązania kontaktu z transcendencją pozostaje na kolanach, co świadczy nie tylko o szacunku, jaki mimo wszystko żywi wobec przestrzeni sakralnej, lecz również o głęboko osobistym zaangażowaniu w rozważane pytania.

Streszczenie

Literatura angielska może się poszczycić wspaniałą tradycją poezji religijnej – począwszy od wczesnośredniowiecznego poematu *The Dream of the Rood* po

¹⁹ Podobne jak w znanym rozróżnieniu Gabriela Marcela na „problem”, który można rozwiązać na poziomie czysto intelektualnym, oraz „tajemnicę”, która angażuje całą osobę, a więc domaga się odpowiedzi w sensie egzystencjalnym.

przez rozkwit w czasie baroku (John Donne, George Herbert) aż po znakomitych twórców modernistycznych (T. S. Eliot, W. H. Auden). Niestety, proces postępującej sekularyzacji społeczeństw Europy Zachodniej przyczynił się do znacznego zubożenia czy wręcz atrofii poezji religijnej. Pomimo tych niesprzyjających warunków zdarzają się ciągle twórcy, dla których problematyka religijna ma znaczenie absolutnie podstawowe. Jednym z nich był walijski ksiądz-poeta Ronald Stuart Thomas (1913–2000). Tematem jego obszernego dzieła poetyckiego była kwestia apofatyczności Boga i trudności, z jakimi musi się zmierzyć człowiek próbujący zgłębić tajemnice transcendencji. Niniejszy esej jest analizą jednego tylko utworu Thomasa, w którym porusza on wspomniane powyżej zagadnienia, jako że bohaterem lirycznym wiersza jest samotny człowiek roztrzęsający w pustym kościele podstawowe pytania wiary. Czasem problematyka religijna zyskuje niespodziewanych sojuszników. Tak jest w przypadku znanego wiersza *Chodzenie do kościoła* Philipa Larkina. Choć poeta określał się jako agnostyk, w swych utworach często poruszał kwestie religijne. Podmiotem lirycznym wiersza *Chodzenie do kościoła* jest jednocześnie *alter ego* autora, a dwuznaczność jego stosunku do kościoła jako fizycznej budowli oraz do religii w ogóle jest odbiciem analogicznego rozszczepienia w poglądach samego Larkina, który uznawał religię za skazany na zagładę relikw przeszłości, będąc zarazem świadomym jej doniosłości w życiu zarówno jednostki, jak i całych społeczeństw. Analiza tych utworów ukazuje dwa różne punkty widzenia obu poetów na kwestię przestrzeni sakralnych.

Słowa kluczowe: Larkin, Thomas, poezja, kościół, przestrzeń, wiara

dr Przemysław Michalski
Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie
Instytut Neofilologii
ul. Karmelicka 41, 31–128 Kraków
tel.: +48 12 662 62 05
e-mail: przemyslawmichalski@wp.pl

religion are of primary importance. One of them was the Welsh priest-poet Ronald Stuart Thomas (1913–2000). One of the main issues of his large oeuvre was the problem of God's apophatic nature and the difficulties the believers must face in their attempts to probe the mysteries of transcendence. This essay sets out to examine just one poem by Thomas which touches upon the above-mentioned questions. Its lyrical "I" is a solitary man in an empty church, who is grappling with the most fundamental questions of faith.

At times, even the least likely writers find they are drawn to religion, and Philip Larkin's *Church Going* (1922–1986) is a case in point. Although the poet called himself an agnostic, he did write about religious matters quite frequently. The speaker in this famous poem is an *alter ego* of the poet himself, while the ambivalence in his views on religion reflects Larkin's own. It is true that the poet regarded religion as an obsolete relict of the past, but at the same time he recognized its importance both for the individual and for the community. The following analysis of the two poems will briefly present two very different points of view on the question of sacred space.

Keywords: Larkin, Thomas, poetry, church, space, faith

“One by one we look at them”.
The experience of an encounter
with a religious image in poems
by Jakub Ekier

A work of poetry referring to a religious painting can bear different relations to the religious truths presented in that work of art. Religious, moral and sacred themes were often used in a traditional verbal and visual art form connecting an image and a poem, popular in previous centuries, and called the emblem. Between the contents expressed in its two parts there was, as an effect of a strict normative directive, a relation of correspondence, and the whole often had the nature of a moral reflection, grounded in the truths of faith.¹ Intuition, supported by the knowledge of changes that, over the following centuries, have occurred both in the principles of poetics and in the religious awareness of Europeans, makes us presume that such a quotation-like relationship of a poem with a religious painting would have been losing its importance when approaching the present time. All the more careful attention should therefore be paid to a very interesting and infrequent phenomenon which are modern poems referring to religious paintings, which are not (unlike the former emblem) an attempt to mirror the content of the painting but which, through its medium, build their own path towards the truths of faith, or truths about faith, depicted within.

Jakub Ekier's poems about paintings, which are the subject of the current analysis, are devoted to the works of old masters dealing with the central theme of the history of salvation. Ekier is clearly interested in the visual art representations illustrating the Passion and Resurrection of Christ, without which, as Saint Paul writes, “your faith is vain” (1 Cor. 15: 17). Those events directly re-

¹ “A piece of poetry” was to be “a reflective-moralistic commentary and development of meanings suggested by an image and an inscription”, *Słownik terminów literackich*, eds. J. Sławiński et al., Wrocław 1988, p. 118; cf. also: K. Mrowcewicz, *Wprowadzenie do lektury*, in: A. T. Lacki, *Pobożne pragnienia*, ed. K. Mrowcewicz, Warszawa 1997, pp. 8ff.; J. Pelc, P. Pelc, *Wstęp*, in: Z. Morsztyn, *Emblemata*, eds. J. and P. Pelc, Warszawa 2001, pp. XVIIff.

„Jedno po drugim oglądamy”.
Doświadczenie spotkania
z obrazem religijnym w wierszach
Jakuba Ekiera

Utwór poetycki nawiązujący do obrazu religijnego może pozostawać w różnych relacjach z prawdami religijnymi przedstawionymi w dziele sztuki. Do tematyki religijno-moralnej i sakralnej często sięgała popularna w dawnych wiekach tradycyjna forma słowno-plastyczna łącząca obraz i wiersz, jaką jest emblemat. Pomiedzy treściami wyrażonymi w obu jego częściach zachodził, w efekcie ścisłej dyrektywy normatywnej, stosunek odpowiedniości, całość zaś miała często charakter moralnej refleksji, ugruntowanej w prawdach wiary¹. Intuicja, wsparta wiedzą w zakresie przemian, jakie w ciągu kolejnych stuleci zachodziły zarówno w zakresie zasad poetyki, jak i świadomości religijnej Europejczyków, nakazuje sądzić, że taki „alegacyjny” stosunek wiersza do obrazu o treści religijnej będzie tracił na znaczeniu wraz ze zbliżaniem się do współczesności. Tym baczniejszą uwagę warto zwrócić na bardzo ciekawe i nieczęste zjawisko, jakim są odwołujące się do religijnych dzieł malarskich współczesne utwory poetyckie niebędące (jak dawny emblemat) próbą odwzorowania treści obrazu, ale budujące za jego pośrednictwem własną drogę ku ukazanyom prawdom wiary, względnie prawdom o wierze.

Analizowane przeze mnie wiersze Jakuba Ekiera o obrazach poświęcone są dziełom sztuki dawnej dotyczącym centralnego tematu historii zbawienia. Ekiera wyraźnie interesują w sztuce plastycznej przedstawienia ilustrujące Chrystusową Mękę i Zmartwychwstanie, bez którego, jak pisze święty Paweł, „daremna jest nasza wiara” (1 Kor 15, 17). Zdarzenia te wprost odpowiadają bowiem na najradykałniejsze pytania egzystencjalne – o ból, śmierć, przygodność ludzkiego istnienia i związany z nią lęk. Zarazem poeta nie tyle próbuje uchwycić w wierszach religijną prawdę o zdarzeniu, które stanowi treść obrazu, ile raczej – na drodze bacznej obserwacji

¹ „Utwór poetycki” miał być „refleksyjno-moralistycznym komentarzem i rozwinięciem znaczeń sugerowanych przez obraz i napis”, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński i in., Wrocław 1988, s. 118; por. także: K. Mrowcewicz, *Wprowadzenie do lektury*, w: A. T. Lacki, *Pobożne pragnienia*, wydał K. Mrowcewicz, Warszawa 1997, s. 8 i n.; J. Pelc, P. Pelc, *Wstęp*, w: Z. Morsztyn, *Emblemata*, oprac. J. i P. Pelcowie, Warszawa 2001, s. XVI i n.

dzieła sztuki religijnej właśnie jako *dzieła* – zaświadcza o zapośredniczonym przez sztukę spotkaniu z *sacrum*. Jak dochodzi do tego spotkania?

1. *stoję przed obrazami*²

Spotkanie z obrazem wydobywa z niebytu jednostkę, która patrzy. Obraz jest obrazem dla kogoś, i ta fenomenologiczna zależność każe ujawnić się odbiorcy. To on widzi, w przypadku tego wiersza, obrazy w przestrzeni muzealnej – znane przedstawienie autorstwa Thomasa Gainsborough oraz drugie, którego tytułu ani autora podmiot nie dookreśla, a którego treścią jest zmartwychwstanie Chrystusa:

*widzę
po sukni pani Hamilton Nisbet
spływają błyski*

*widzę noc
kiedy kamień z grobu się
unosí jak przygniecione źdźbła jak dźwięki
trąbek do słów Et resurrexit
widzę to*

Przejście od przedstawiającego piękną kobietę obrazu brytyjskiego artysty do dzieła o tematyce religijnej, odsyłającego wprost do sfery nieskończonej i transcendentnej, ustanawia szereg nieoczywistych zależności między obrazem (widzeniem), przestrzenią (muzealną i przedstawioną na obrazie) i domeną tego, co sakralne.

Mogłoby się wydawać, że w kontekście przywołanego w drugiej strofie obrazowego i ewangelicznego zmartwychwstania opisany w pierwszej strofie portret kobiety w wytwornej sukni, skrzęcej się ulotnymi i nietrwałymi blaskami światła ma charakter wanitatywnego symbolu. Taka zależność byłaby jednak zbyt prosta, zbyt nachalna i nieodpowiadająca prawdzie ukazanego w wierszu doświadczenia. Opisywane dzieła malarskie wyraźnie należą do tego samego porządku, a klamrą, która spaja w nadrzędną jedność spotkania z nimi, jest trzykrotnie powtórzony czasownik „widzę”. Ogląd obrazów, „widzenie” ich treści – błysków na kobiecej sukni i nocy cudu odrzuconego kamienia grobowego – prowadzi jednak wprost do przekraczającego je doświadczenia wzrokowego, które trudno jest dotknąć słowem. Zamykającą strofę formuła „widzę to” jest bowiem niezwykle pojemna. Czy „tym” jest jakkolwiek element przedstawienia, należy wątpić. Druga strofa wiersza rozpędza się bowiem, a ciąg przeczutni oddaje prędkość, momentalność myśli i skojarzeń. Wiodą one daleko poza przedstawienie obrazowe, ku sferze przyrody („przygniecione źdźbła”) i domenie muzyki („dźwięki trąbek”) – dziedzic-

spod to the most radical existential questions: about pain, death, the contingency of human existence and the associated anxiety. At the same time the poet does not so much try to capture in his poems the religious truth about the event which is the content of a painting but rather – through careful observation of a work of religious art precisely as a *work* – he attests to an encounter with the sacred, mediated by art. How does this encounter happen?

1. *stoję przed obrazami* [*I stand before paintings*]²

An encounter with a painting brings out of nonexistence an individual who is looking. A painting is a painting for someone, and this phenomenological relationship reveals the recipient. It is he who sees, in the case of this poem, the paintings in the space of a museum: a well-known painting by Thomas Gainsborough and another, whose title or author is not specified by the poem's speaker, and whose subject matter is the Resurrection of Christ:

*I see
down the dress of Mrs Hamilton Nisbet
flashes are streaming*

*I see the night
when the stone from the grave
is rising like crushed stalks like sounds
of trumpets for the words Et resurrexit
I see it*

The transition from the painting by a British artist, representing a beautiful woman, to a work with a religious subject matter, referring explicitly to the realm of the infinite and transcendent, establishes a number of subtle relationships between the picture (seeing), the space (that of a museum and the one shown in the picture) and the domain of the sacred.

It would seem that, in the context of the Resurrection in the painting and in the Gospel, as referred to in the second stanza, the portrait of a woman in an elegant dress glittering with fleeting and perishable flashes of light, described in the first stanza, has the character of a symbol of vanity. However, such a relationship would be too simple, too pushy and not corresponding to the truth of the experience described in the poem. The paintings described clearly belong to the same order, and what binds in a superior unity the encounter

² J. Ekier, *stoję przed obrazami*, w: idem, *krajobraz ze wszystkimi*, Poznań 2012, s. 28.

² J. Ekier, *stoję przed obrazami*, in: idem, *krajobraz ze wszystkimi*, Poznań 2012, p. 28.

with them is the verb “see”, repeated three times. Looking at the paintings, “seeing” their content – flashes on the woman’s dress and the night of the miracle of the gravestone thrown away – leads directly to a visual experience that transcends them and is difficult to touch with a word because the formula “I see it” which closes the stanza is extremely comprehensive. Whether “it” is any element of the representation is doubtful. The second stanza of the poem accelerates and a chain of enjambements reflects the speed and immediacy of thoughts and associations. They lead far beyond the figurative representation, towards the realm of nature (“crushed stalks”) and the domain of music (“sounds of trumpets”) – the domains equally unstable and eternal. The precise comparisons, touching the miracle of the Resurrection without naming it, express the paradoxical character of “seeing” initiated by the painting but extending far beyond it. The short verse “I see it”, although grammatically complete, essentially constitutes the semantic cutting of a thought in the middle, the silence in the face of something impossible to be named precisely, something that is reached by the thought moved by the experience of looking. To what areas this experience directs emotions and the intellect becomes clear in the third, final stanza:

*for Thaddeus Olgierd
Stanislaus Siegfried Irene
Marian Anna Catherine Margaret*

After seeing the unnameable, the most appropriate gesture is the recitation of prayer for the dead – perhaps for loved ones, and perhaps for all who through the centuries stood in front of the same paintings at which each of us is looking today. Here follows a sudden change of the poem’s tone. Litany-like peacefulness appears immediately after the emphatic phrase “I see it”, leaving the reader in similar emotional elation, like some musical finales, closing a piece of music on a high note. After the epiphany there comes time for an entrusting prayer, remaining a sign of trust, though devoid of the directness of an apostrophe. Characteristically, in this prayer the subject “I”, clearly visible in the previous stanzas, disappears and its place is taken by the procession of the dead.

In front of paintings man experiences a revelation that leads him to thoughts of eternity and to trust in prayer, perhaps – even to the hope of immortality. Not incidentally (and, I think, not only as a consequence of the thematic connection with the Resurrection – as there were more paintings seen, after all) the prayer in which the subject disappears is a traditional Christian prayer

nom tyleż nietrwałym, co wiecznym. W precyzyjnych porównaniach, dotyczących cudu zmartwychwstania bez nazywania go, oddany jest paradoksalny charakter „widzenia” zainicjowanego przez obraz, lecz wychodzący daleko poza niego. Krótki wers „widzę to”, choć grammatycznie zamknięty, jest w istocie semantycznym ucięciem myśli w połowie, zamilknięciem w obliczu czegoś, czego precyzyjnie nazwać się nie da, a do czego dociera myśl poruszona oglądowym doświadczeniem. W jakie rejony kieruje emocje i rozum to przeżycie, staje się jasne w trzeciej, kończącej wiersz strofie:

*za Tadeusza Olgierda
Stanisławę Zygfyda Ireneę
Marianą Annę Katarzynę Małgorzatę*

Ujrzenie tego, co nienazywalne, sprawia, że najbardziej adekwatnym gestem okazuje się odmawianie modlitwy za zmarłych – być może bliskich, a być może także wszystkich przez wieki stających w obliczu tych samych obrazów, na które dzisiaj patrzy każdy z nas. Następuje tu nagła zmiana tonacji wiersza. Wymieniankowe uspokojenie pojawia się zaraz po dobitnej frazie „widzę to”, pozostawiającej czytelnika w podobnym emocjonalnym uniesieniu, jak niektóre muzyczne finały zamykające utwór wysokim dźwiękiem. Po epifanii przychodzi czas na modlitewne zawierzenie, pozostające znakiem ufności, choć pozbawione bezpośredniości apostrofy. Znamienne, że w modlitwie tej znika podmiotowe „ja”, widoczne wyraźnie we wcześniejszych strofach, a w jego miejsce na pierwszy plan wysuwa się pochód zmarłych.

Przed obrazami człowiek doznaje olśnienia, które prowadzi go ku myśli o wieczności i modlitewnemu zawierzeniu, może nawet – nadziei na nieśmiertelność. Nie przypadkiem (i jak sądzę, nie tylko w konsekwencji tematycznego związku ze zmartwychwstaniem – oglądanych obrazów było wszak więcej) modlitwa, w której roztapia się podmiot, jest tradycyjną chrześcijańską modlitwą za zmarłych. Proponowana w wierszu wizja nie jest zatem nowoczesną „religią sztuki”, przynoszącą być może ulgę wyznawcom, lecz niepozwalającą oswoić tajemnicy śmierci będącej częścią losu każdego człowieka. Jednocześnie osiągnięty na drodze spotkania z obrazami zwrot ku *sacrum* nie ma charakteru tryumfalnego upojenia zdobytą pewnością. Sensem odnalezienia *sacrum* jest uspokojenie, jedność ze zmarłymi, odczucie ufności. Oglądane przez podmiot obrazy otwierają widza na coś, czego nie da się wysłowić, a co pozwala zbudować relację z nietrwałym ludzkim światem, pogodzić się ze śmiercią, przemijaniem, bólem, ale i, być może, z powołaniem artysty, tworzącego dla stających przed obrazami i czytających odbiorców, którzy również skazani są na odchodzenie.

2. „Złożenie Chrystusa do grobu”, olej, płótno³

*jedno po drugim oglądamy ich
którzy trzymają przebitego w świetle
trzymają jakby chcieli zapamiętać
bo my zapomnimy wszystko
na śmierć*

wszystko na śmierć

*jedno po drugim
w świetle przebitego*

Tematycznie związany z Pasją wiersz, poświęcony często przedstawianej przez malarzy scenie złożenia do grobu ciała Chrystusa, nie pozwala na zidentyfikowanie obrazu, do którego się odnosi, choć zarówno temat, jak i cechy obrazowe (światłocien) wskazują na przynależność dzieła do sztuki dawnej. Zaznaczone przez podmiot liryczny elementy techniki malarskiej⁴ są natomiast istotne dla interpretacji, gdyż sposób ukazania sceny wyobrażonej na płótnie wyraźnie ukierunkowuje refleksję podmiotu. Malarskie użycie kontrastów światła i cienia staje się podstawą kluczowej dla sensu wiersza gry znaczeń, otwieranej w początkowej strofie sformułowaniem „jedno po drugim [...] trzymają przebitego w świetle”, zamykanej zaś w finale utworu „jedno po drugim / w świetle przebitego”.

Już w pierwszej strofie zaznaczona zostaje wspólnota pewnego „my” – jak można sądzić, widzów, stojących przed obrazem, mijających go i przemijających w obliczu kilkusetletniego płótna, ale i w obliczu wyobrażonych

for the dead. The vision proposed in the poem is therefore not a modern “religion of art”, which perhaps brings relief to its followers but does not allow them to tame the mystery of death, which is part of the fate of every human being. At the same time, man’s turn towards the sacred, happening before the paintings, does not have the characteristics of triumphant intoxication by gained confidence. The sense of finding the sacred lies in peacefulness, unity with the dead, and a sense of trust. The paintings seen by the subject open their viewer to that which cannot be put into words and what allows one to build a relationship with the fragile human world, to come to terms with death, transience, pain, but also, perhaps, with the vocation of an artist creating works for the receivers standing before paintings and reading, who are also doomed to pass away.

2. “Złożenie Chrystusa do grobu”, olej, płótno [“The Entombment of Christ”, oil on canvas]³

*one by one we look at them
who hold the pierced one in the light
hold as if they wanted to remember
because we will forget all
to death*

all to death

*one by one
in the light of the pierced one*

The poem, thematically linked to the Passion, and dedicated to the scene of the burial of Christ’s body, frequently depicted by painters, does not allow for an identification of the painting to which it refers, although both its subject and the imaging characteristics (chiaroscuro) indicate that it belongs to works of art of the old masters. The elements of painting technique highlighted by the poem’s speaker⁴ are, however, important for interpretation

³ J. Ekier, „Złożenie Chrystusa do grobu”, olej, płótno, w: idem, *podczas ciebie*, Kraków 1999, s. 18. Wiersz ten uczyniłam już przedmiotem analizy w artykule *Stając przed wierszem*, „Polonistyka”, 2009, nr 3, s. 49–51. Za rozmowę o tym utworze, pozwalającą mi na poszerzenie wcześniejszej perspektywy, dziękuję Paulinie Czwordon-Lis.

⁴ Co dość charakterystyczne, ani w tym wierszu, ani w innych omawianych przeze mnie lirykach Ekier nie czyni odwołań do plastycznej materii dzieł, do których się odnosi. Zważywszy, że zwraca uwagę na drobne niekiedy szczegóły malarskie, pominięcie to można uznać za znaczące i świadczące o oglądzie nastawionym na znaczenia wynikające z tematu i formy przedstawienia, nie zaś jego fizycznego kształtu. Nie jest to raczej rezultat oglądania dzieł z dystansu: w muzeum łatwo jest zbliżyć się do płócien na odległość umożliwiającą dokładny ogląd ich powierzchni, zaś obraz ołtarzowy, do którego odnosi się Ekier w analizowanym dalej wierszu *ołtarz z Isenheim*, eksponowany jest współcześnie w sposób umożliwiający stosunkowo dogodne prowadzenie obserwacji tego rodzaju – jest bowiem eksponatem w muzeum Unterlinden w Kolmarze, w dawnym konwencie dominikanów (nieco szerzej piszę o tym w dalszej części tekstu). Stosunkowo najtrudniej jest rozstrzygnąć, w jakiej przestrzeni ogląda podmiot *Złożenie Chrystusa do grobu*, gdyż tekst nie pozwala stwierdzić, o jaki dokładnie obraz chodzi, zaś dzieło tego rodzaju znaleźć się może tak w muzeum, jak i np. w ołtarzu w kościele. Pomijanie zagadnień związanych z materią dzieł należałoby widzieć, jak sądzę, w perspektywie takiej, a nie innej wrażliwości poety, który w wybranych przez siebie na obiekt deskrypcji dziełach sztuki dostrzega nie tyle materialne obiekty, ile raczej wizualne struktury prowadzące za pośrednictwem treściowej zawartości formalnego ukształtowania ku sferze tego, co duchowe.

³ J. Ekier, „Złożenie Chrystusa do grobu”, olej, płótno, in: idem, *podczas ciebie*, Kraków 1999, p. 18. I made this poem the subject of analysis in my paper *Stając przed wierszem*, „Polonistyka”, 2009, no. 3, pp. 49–51. I would like to thank Paulina Czwordon-Lis for a conversation about this poem, allowing me to broaden my earlier perspective.

⁴ Characteristically, neither in this poem nor in other poems discussed by me does Ekier make any reference to the painting materials used in the works of art to which he refers. Considering that he pays attention to sometimes tiny painting details, this omission seems to be significant and shows a view focussed on meanings which stem from the subject and form of a representation rather than its physical shape. This is not a result of looking at the works from a distance: in a museum it is easy to come to paintings close enough to see their surface

as the way the painted scene is shown expressly directs the reflection of the speaker. The painterly use of contrasts of light and shadow becomes the basis for the play of meanings that is the key to the sense of the poem and that opens in the first stanza with the phrase “one by one [...] hold the pierced one in the light” and closes in the poem’s finale with “one by one / in the light of the pierced one”.

Already in the first stanza, a community of a certain “we” is indicated: presumably, a community of viewers standing before a painting, passing by and passing away in the face of the centuries-old painting as well as in the face of the events depicted there, that have remained current throughout the centuries (there appears a double dimension of “passing”, already familiar from the poem *I stand before paintings*, chronologically speaking – anticipating it). This “we” is in opposition to “them”, that is, the people who are holding the body being buried in the grave. The contrast between “we” and “they” is decided on by the difference of memory: “they” want to remember the experience of burying “the pierced one” whereas “we”, as stated by the speaker most emphatically, “will forget to death.” This formula gains a dramatic dimension when the phrase repeated like an echo is cut off and acquires the form:

all to death

The blending of two different idioms: “all for nothing” and “forget to death” results in a tragic statement that “all” that we have forgotten and will forget ceases to exist for us. What is more, “all”, including ourselves, drifts to non-existence, exists towards death. Yet the end of the poem disputes and repeals the tragedy of that statement. For all the people – those depicted in the painting, once actually accompanying the pierced one on his last journey, but also those looking at the painting – “one by one” exist in the light of the pierced one: of his life, passion, perhaps also –

in detail and the altar painting referred to by Ekier in the poem *the Isenheim altarpiece*, analysed below, is now exhibited in a way that allows for convenient observation of this kind, namely in the Unterlinden Museum in Colmar, in a former Dominican convent (more on this subject below). The question that is relatively troublesome to answer is in what space the poem’s speaker is looking at *The Entombment of Christ* because the text does not allow for the specification of which painting is referred to; and a work of this kind may be found both in a museum and in such places as in an altar in a church. The omission of issues related to the material of the paintings should, I think, be seen in the perspective of the unique sensitivity of the poet, who, in the works of art selected by him for description, does not perceive material objects but visual structures which, via the content of their formal shape, lead to the spiritual sphere.

na nim zdarzeń, które nie tracą przez wieki na aktualności (pojawia się tu podwójny wymiar „mijania” znany już z wiersza *stoje przed obrazami*, chronologicznie rzecz biorąc – antycypujący go). Owo „my” pozostaje w opozycji do „nich”, czyli ludzi trzymających składane do grobu ciało. O kontraście między „my” i „oni” decyduje różnica pamięci: „oni” pragną zapamiętać doświadczenie grzebania „przebitego”, „my” natomiast, co podmiot stwierdza niezwykle dobitnie, „zapomnimy na śmierć”. Formuła ta zyskuje dramatyczny wymiar, gdy powtórzona echem fraza zostaje ucięta i przyjmuje kształt:

wszystko na śmierć

Kontaminacja dwóch potocznych zwrotów: „wszystko na nic” i „zapomnieć na śmierć” owocuje tragiczną konstatacją, że „wszystko”, o czym zapomnieliśmy i zapomnimy, przestaje dla nas istnieć. Co więcej, „wszystko”, a wraz ze wszystkim także my sami, dąży do niebycia, istnieje ku śmierci. Finał wiersza wszelako kwestionuje i uchyla tragizm tego stwierdzenia. Wszyscy bowiem ludzie – przedstawiani na obrazie, niegdyś faktycznie towarzyszący przebitemu w ostatniej drodze, ale także widzowie – „jedno po drugim” istnieją w świetle przebitego: Jego życia, pasji, może też – choć to akurat jest dopowiedzeniem spoza tekstu wiersza – zmartwychwstania.

„Światło przebitego” jest określeniem paradoksalnym, tak jak paradoksalne, z ludzkiego punktu widzenia, było zwycięstwo Chrystusa odniesione na krzyżu. „Światło” w porządku konotacyjnym może oznaczać tryumf i zbawienie, „przebiti” natomiast łączy się semantycznie z cierpieniem i śmiercią. W sposób podobnie paradoksalny, choć ujawniający łączność pozornie wykluczających się sensów⁵, refleksja w wierszu zbudowanym na oglądzie religijnego obrazu daje dowód ścierania się postawy religijnej i niereligijnej, sytuując się pomiędzy nimi. Można wysunąć tezę, że na tej drodze ujawniany jest sposób patrzenia człowieka współczesnego, żyjącego w czasach, gdy religia ma coraz mniejszą liczbę autentycznych wyznawców i dlatego wierszowi „my” skazani jesteśmy na zapomnienie wszystkiego, co ważne. Zamykający wiersz dystych sprawia jednak, że ten tragiczny wniosek wypada nieco złagodzić, a w oddzielonych czasem i przestrzenią „ich” i „nas” dostrzec ponad podziałami podstawową wspólnotę losów – mijania „jedno po drugim”. Wówczas należałoby uznać, że tekst ma wymiar bardziej uniwersalny i opowiada o lęku i wahaniach, od których, jak wiemy z Ewangelii, nie byli wolni nawet ludzie składający do grobu ciało Chrystusa, a które nękały niekiedy duszę każdego chyba człowieka,

⁵ „Światło przebitego”, jeśli traktować tę frazę nie jako opis wizualnego wrażenia powstałego podczas oglądu obrazu, lecz jako koncept czysto myślowy, ujawnia, jak sądzę, odległe podobieństwo z barokową zasadą *concordia discors – discordia concors*, co dobrze koresponduje z faktem, że opisywany obraz, z racji zastosowania światłocienia, kojarzyć można właśnie z tą epoką.

który zetknął się z religią. Wiara jest łaską, której przeżywanie jest dynamiczne i której naturę dobrze oddaje wspomniane w wierszu, obecne na obrazie, skonstrastowanie światła i ciemności.

Podobnie jak utwór analizowany wcześniej, także ten wiersz zawiera warte zauważenia elementy metaartystycznej wypowiedzi o istocie sztuki. Wymienione w tytule wiersza olej i płótno to oczywiste atrybuty dzieła malarskiego, ale i grzebania zmarłego w czasach Chrystusa. Analogia ta sugeruje, że obraz, jak każde dzieło sztuki, dowodzi ludzkiej wiary w ponadczasowość tworców ludzkiego ducha, choć zarazem, jako wytwór ludzkich rąk, podlega prawom przemijania. Tworzenie i podziwianie przedstawienia malarskiego jest w pewnym sensie analogiczne względem aktu grzebania zmarłego: jest aktem upamiętnienia wymierzonym przeciwko przemijaniu, choć z tego ostatniego niedwuznacznie wyrasta i zmusza odbiorcę, by o nim pamiętał. Jest owocem wiary w możliwość przezwyciężenia zgrozy świata, a w przypadku dzieła o tematyce religijnej – wiary w oczywistość tego zwycięstwa.

3. *ołtarz z Isenheim*⁶ (z tomu *krajobraz ze wszystkimi*, 2012)

Czytelnik nie ma trudności ze zidentyfikowaniem dzieła plastycznego będącego tematem utworu, gdyż zostaje ono określone już w tytule, jakkolwiek także i w tym tekście nie pojawia się jego dokładny opis. W wierszu nazwane zostają tylko fragmenty przedstawienia – ciało, cierni, czerń – stanowiące być może najbardziej wstrząsające elementy ukazane na obrazie autorstwa Matthiasa Grünewalda *Ukrzyżowanie* [il. 1], widocznym na skrzydłach ołtarza po zamknięciu. Z owych urywków wyrasta w ogromnym przyspieszeniu ciąg skojarzeń i dźwięków wiodący od fizycznego bólu ukrzyżowanego ciała ku wymiarom nieskończonym i kosmicznym.

*w tym ciełe
ciernie od nich cienie
czernie wszechświaty a w nich
ziemie
gdzie dolatuje śmiech mew nad morzami
i niedosłyszalnie zza ścian
placze nasienie*

Crescendo pierwszych wersów, połączonych za pomocą przerzutni, rozpędzających się w sposób znany już z analizowanego wcześniej wiersza („*Złożenie Chrystusa do grobu*”, *olej, płótno*) i zaburzających naturalny rytm rymujących się fraz, zostaje przełamane jednowyrazowym wersem, po którym następuje uspokojenie rytmu w zbliżeniu porządków wersowego i zdaniowego.

⁶ J. Ekier, *ołtarz z Isenheim*, w: idem, *krajobraz ze wszystkimi*, jak przyp. 3, s. 29.

although this is happens to be a hint outside the text of the poem – of his Resurrection.

“The light of the pierced one” is a paradoxical expression, just as, from the human point of view, paradoxical was the victory of Christ on the cross. “Light” may have connotations with triumph and salvation, “pierced” is semantically related to suffering and death. In a manner that is similarly paradoxical, though revealing a relation of seemingly conflicting meanings,⁵ the reflection in the poem, built on the view of a religious painting, provides evidence of the clash of religious and non-religious attitudes, positioning itself between them. One may put forward a thesis that in this way the perspective of modern man is revealed, living in a time when religion has a progressively smaller number of genuine believers, and therefore the “we” of the poem are doomed to forget everything that is important. The closing couplet, however, slightly mitigates this tragic conclusion, and allows for perceiving in “them” and “us”, separated by time and space, a basic, common destiny beyond the divisions: passing “one by one”. Then it should be concluded that the text has a more universal dimension and that it deals with fear and hesitation, from which, as we know from the Gospels, even the people burying the body of Christ in the grave were not free, and which sometimes afflicts the soul of probably everyone who has had contact with religion. Faith is a grace whose experience is dynamic and whose nature is well captured by the contrast of light and darkness, mentioned in the poem and present in the painting.

Similarly to the poem analysed earlier, this one also contains noteworthy elements of a metaartistic statement about the essence of art. The oil and canvas are obvious attributes of a painting but also of burials at the time of Christ. The analogy suggests that the painting, like any work of art, proves the human belief in the timeless character of creations of the human spirit but at the same time, as a product of human hands, is subject to the laws of transience. Creating and admiring a painted scene is, in a sense, analogous to the act of burying the deceased: an act of commemoration, directed against transience, although it transcends the latter unambiguously and forces the recipient to remember about it. It is the fruit of the faith

⁵ “The light of the pierced one”, if we treat this phrase not as a description of a visual impression formed while looking at the painting but as a purely mental concept, reveals, I think, a distant resemblance to the Baroque principle of *concordia discors – discordia concors*, which corresponds well with the fact that the described painting, due to the use of chiaroscuro, may be associated with that epoch.

in the possibility to overcome the horror of the world and, in the case of a religious work of art, faith in the obviousness of this victory.

3. *oltarz z Isenheim*⁶ [*the Isenheim altarpiece*] (from the volume *krajobraz ze wszystkimi*, [*a landscape with all*], 2012)

The reader has no difficulty in identifying the work of art that is the subject of the poem as it is referred to in the title itself although also this text does not contain a detailed description. The poem names only fragments of the representation: flesh, thorn, sable, constituting perhaps the most shocking elements shown in the painting by Matthias Grünewald *The Crucifixion* [fig. 1], visible on the wings of the altar when closed. From these fragments there grows, in enormous acceleration, a stream of associations and sounds leading from the physical pain of the crucified body towards the infinite and cosmic dimensions.

*in this flesh
thorns from them shades
sables universes and in them
earths
where flows the laughter of gulls over the seas
and inaudibly behind walls
a seed weeps*

The crescendo of the first lines, connected by enjambements, accelerating in a manner already known from the poem analysed above (*“The Entombment of Christ”, oil on canvas*) and disrupting the natural rhythm of rhyming phrases, is broken by a one-word line and is then followed by the calming of the rhythm due to the parallel structure of lines and clauses. The variable, jerky rhythm is the only, though emphatic, signal of being moved by the contents of the painting. Although the text begins by recalling “this flesh” – the body maltreated and tortured – the poem places itself far from literal descriptions of the Crucifixion, situating this event in the cosmic perspective. Placing the image of the dead Christ in the space of “universes” directs the mind towards *Speech of the Dead Christ from the Universe that There Is No God* (1796) by Jean Paul, an important point in the process of modern invalidation of traditional religion and metaphysics, and this association clearly enough leads to the understanding of death as an individual, absurd event, which loses its importance in the cosmic order.

⁶ J. Ekier, *oltarz z Isenheim*, in: idem, *krajobraz ze wszystkimi* (fn. 3), p. 29.



1. Matthias Grünewald, *Ukrzyżowanie* (fragment), Ołtarz z Isenheim, 1515, Musée d’Unterlinden, Colmar, fot. za: Common Wikimedia, Repozytorium Wolnych Zasobów

1. Matthias Grünewald, *Crucifixion* (fragment), Isenheim altarpiece, 1515, Musée d’Unterlinden, Colmar, photo from: Common Wikimedia

Zmienny, urywany rytm to jedyny, choć dobitny sygnał poruszenia treścią malarskiego przedstawienia. Chociaż bowiem tekst rozpoczyna się od przywołania „tego ciała” – ciała zmaltretowanego i umęczonego – wiersz sytuuje się daleko od literalnych opisów ukrzyżowania, wpisując to zdarzenie w perspektywę kosmiczną. Umieszczenie wizerunku umarłego Chrystusa w przestrzeni „wszechświatów” kieruje myśl w stronę utworu *Mowa wypowiedziana przez umarłego Chrystusa ze szczytu kosmicznego gmachu o tym, że nie ma Boga* (1796) Jean Paula, ważnego punktu w procesie nowoczesnego unieważnienia tradycyjnej religijności i metafizyki, a to skojarzenie prowadzi już wyraźnie do pojmowania śmierci jako zdarzenia jednostkowego, absurdalnego i tracącego swą rangę w porządku nieskończoności.

Wątpić jednak należy, czy wiersz Ekiera można zaliczyć do grupy dzieł głoszących kosmiczną klęskę nowotestamentowego dzieła zbawienia. Kosmos milczy wprawdzie w obliczu ludzkich dramatów, zarazem prze-

cież w jego przestrzeni rozbrzmiewa niesłyszalna dla ludzi muzyka sfer, świadcząca o jego harmonii. Przez tekst wiersza przepleciona jest nitka rymu, wieloelementowego, pojawiającego się w niespodziewanych miejscach, a mimo to – wyraźnego. Wewnętrzny rym wprowadza w obręb dramatycznego (i odnoszącego się do wyjątkowo dramatycznego dzieła plastycznego) wiersza nutę harmonii, niespodziewanego porządku, gdyż znaczenia rymujących się słów składają się w zaskakującą całość.

Oparty na współbrzmieniach szereg słów, wokół których zbudowany jest tekst: *ciato – cierni – cień – czerni – ziemia – nasienie*, (w wierszu w asonansowo rymujących się formach: *w ciele – ciernie – cienie – czernie – ziemię – nasienie*), nakazuje rozumieć „ziemię” przynajmniej dwuznacznie, ewokując ukrytą w słowie homonimię. Z wymiaru nieskończoności tekst powraca ku perspektywie ziemskiej i ludzkiej. Ciąg znaczeniowy *ziemię – nasienie* sygnalizuje istnienie porządku wegetatywnego, porządku odradzania się i odnawiania życia, które musi – jak ziarno – obumrzeć, by zaistnieć, znów wydając plon (por. J 12, 24). „Ziemię”, miejsca ludzkiego bytowania, pełne są radości i rozpacz – nie przypadkiem w krótkim wierszu skrzy semantyczna opozycja „śmiechu” (mew) i „płacz” (nasienia). W tej przestrzeni rozgrywa się dramat cierpienia i śmierci (oba te słowa, choć nie pojawiają się w wierszu, istnieją w porządku konotacyjnym, ewokowane przez dzieło Grünewalda, ale i przez wyraźnie słyszalne współbrzmienie z omawianym ciągiem rymujących się wyrazów), lecz tkwi w niej także istniejące w załączku przyszłe istnienie. Taka perspektywa filozoficzna i antropologiczna zgodna jest w najogólniejszym (i niedotyczącym dogmatów) zarysie z chrześcijańską wykładnią sensu i celowości ludzkiego życia, a zbieżność ta wynika, jak sądzę, nie tylko z faktu, że ołtarz Grünewalda jest dziełem sztuki religijnej. Nie bez wpływu na nią pozostaje okoliczność, że retabulum, choć dawno już opuściło kościelne wnętrze, do którego było przeznaczone (w 1852 roku przeniesione zostało z kaplicy szpitalnej klasztoru antonianów w Saint-Antoine en Viennoise do kaplicy konwentu dominikanów Unterlinden w Kolmarze, trzy lata wcześniej zamienionego na muzeum), eksponowane jest współcześnie w przestrzeni muzealnej wprawdzie, lecz pełniące wcześniej funkcje sakralne. Architektura sali muzeum, w której oglądać można dzisiaj dzieło Grünewalda (i gdzie zapewne mógł widzieć je poeta), niesie w sobie wspomnienie swego dawnego przeznaczenia, a umieszczony w niej ołtarz skojarzenia te z pewnością wzmacnia, nawet w sytuacji eksponowania go w charakterze obiektu muzealnego i częściowej zmiany przestrzennego charakteru dzieła (w muzeum niemożliwe jest obejrzenie ruchu skrzydeł). Także rozmiary i proporcje retabulum sprawiają, że widz patrzy na przedstawione na nim sceny z pozycji przychodzącego do kościoła wiernego, kierując wzrok ku górze, sam będąc usytuowany znacząco poniżej oglądanych obrazów. Takie stosunki przestrzen-

It should be doubted, however, whether Ekier's poem may be counted among works proclaiming the cosmic failure of the New Testament work of salvation. Although the cosmos is silent in the face of human tragedies, at the same time its space is filled with music of the spheres, proving its harmony, inaudible to humans. In the text of the poem a thread of rhyme is interwoven: multi-element, appearing in unexpected places, and yet distinct. The internal rhyme introduces into the dramatic poem (referring to an extremely dramatic work of art) a note of harmony, of unexpected order, because the meanings of the rhyming words are composed in a surprising whole.

Based on consonance, the series of words around which the text is built: *flesh – thorn – shades – sable – earths – seed* (in the poem, in forms rhyming in assonance: *in the flesh – thorns – shades – sables – earths – seed*),⁷ makes one see in “*earths*” at least a double meaning, evoking homonymy hidden in that word. From the dimension of the infinite the text returns to an earthly and human perspective. The semantic sequence: *earths – seed* indicates the existence of a vegetative order, an order of rebirth and renewal of life, which must – like a seed – die in order to exist and issue yield again (cf. John 12: 24). “*Earths*”, places of human existence, are full of joy and despair – it is not incidental that in this short poem there glitters a semantic opposition of “laughter” (of gulls) and “weeping” (of the seed). In this space there occurs a drama of suffering and death (both of these words, though not used in the poem, exist there as connotations evoked by Grünewald's work as well as by a clearly audible consonance with the series of rhyming words mentioned above), but it also contains a future existence in embryo. Such a philosophical and anthropological perspective is, in its most general form (not concerning the dogmas), in accordance with the Christian explanation of the sense and aim of human life; and I think that not only does the similarity stem from the fact that Grünewald's altar is a work of religious art, but it is also influenced by the fact that the retabulum, although it left the church interior for which it was devoted long ago (in 1852 it was transferred from the hospital chapel of the Antonine monastery in Saint-Antoine en Viennoise to the chapel of the Dominican convent of Unterlinden in Colmar,

⁷ The assonance (similarity of vowels) is visible in the Polish, original version. The translator tried to compensate for that effect and achieve a similarity of sounds by using words containing voiceless fricative consonants. In this way the translation remains close to another feature of the poem, namely the effect of silence, mentioned by the author of the present text – cf. section 4 below (Agnieszka Gicala).

converted into a museum three years before) is now exhibited in the space of a museum which, nevertheless, formerly had a sacred function. The architecture of the museum hall where Grünewald's work can be seen today (and where the poet may have seen it) carries with it the memories of its former use and the altar, located in it, certainly reinforces those associations even in a situation of being shown as a museum exhibit and a partial change of the spatial character of that work (in the museum, it is impossible to watch the movement of the wings). Also the size and proportions of the retabulum lead the viewers to look at the depicted scenes from the position of worshippers coming to church, with their eyesight directed upwards, being themselves situated much below the paintings. Such spatial relations affect those emotions and thoughts accompanying the act of viewing and, presumably, that is why Ekier's poem discussed here approaches, to the largest extent of all of the analysed texts, the Christian worldview, which in the face of suffering and death, unavoidable in earthly life, reminds one about the hope of eternal life.

On this basis it may be argued that, although the fragmentary description in the poem only applies to the representation visible in the wings of the closed Isenheim altar, the poem's title is right to direct the recipient to the entire medieval masterpiece. After opening Grünewald's retabulum, the viewers see the representations of the Resurrection. The rising from the dead, hidden from the eyes of those who are looking at the tortured body of the Saviour on the Cross, is death's complement [fig. 2]. Its existence is difficult to realise; the truth about the renewal of life is indeed hidden under the first pair of the altar wings, and on the level of words – it is "inaudible". It permeates every element of reality, in which lurk death and oblivion, being its fulfillment – ever-present though muted by the paralysing power of suffering.

Due to the construction of the Isenheim altar (which is characteristic of medieval hinged polyptychs), the Crucifixion and Resurrection cannot be viewed simultaneously (Ekier resigns from creating the suggestion which might be made by describing the movement of the wings opening up).⁸ Death is that element of life which is domi-

⁸ This gesture differentiates Ekier from Tadeusz Różewicz, who undertook the effort of poetic interpretation of the Isenheim altar in his poem *Róża* (published in the volume *Poezje zebrane*, 1971). The reading of Grünewald's works by Ekier differs from Różewicz's not only in this respect – cf. K. Szewczyk-Haake, *Kolce Grünewalda. "Róża" Różewicza i ołtarz z Isenheim* (the paper presented at the session "Tadeusz Różewicz i sztuka", Poznań, December 2013, in press).



2. Matthias Grünewald, *Zmartwychwstanie*, Ołtarz z Isenheim, 1515, Musée d'Unterlinden, Colmar, fot. za: Common Wikimédia, Repozytorium Wolnych Zasobów

2. Matthias Grünewald, *Resurrection*, Isenheim altarpiece, 1515, Musée d'Unterlinden, Colmar, photo from: Common Wikimédia

ne również mają wpływ na emocje i myśli towarzyszące oglądowi, i wydaje się, że może właśnie z tego powodu omawiany wiersz Ekiera w stopniu największym ze wszystkich analizowanych tu tekstów poety zbliża się do światopoglądu chrześcijańskiego, który – wobec śmierci i cierpienia, nieuniknionych w życiu ziemskim – przypomina o nadziei życia wiecznego.

Na tej podstawie można twierdzić, że pomimo iż zawarty w wierszu fragmentaryczny opis dotyczy wyłącznie przedstawienia widocznego na skrzydłach zamkniętego ołtarza z Isenheim, tytuł wiersza jak najśluszniej kieruje odbiorcę ku całości średniowiecznego arcydzieła. Po otwarciu retabulum Grünewalda oglądającym ukazują się jednak przedstawienia zmartwychwstania. Powstanie z martwych, ukryte przed oczyma tych, którzy wpatrują się w umęczone na krzyżu ciało Zbawiciela, jest dopeł-

nieniem śmierci [il. 2]. Z jego istnienia trudno zdać sobie sprawę; prawda o odnawianiu się życia jest bowiem ukryta pod pierwszą parą skrzydeł ołtarza, a w porządku słownym – „niedosłyszalna”. Przenika każdy element rzeczywistości, w którym czai się śmierć i niebyt, jako jego zawsze obecne, choć przytłumione paralizującą mocą cierpienia, wypełnienie.

Budowa ołtarza z Isenheim sprawia (co zresztą pozostaje cechą charakterystyczną szafowych poliptyków średniowiecznych), że ukrzyżowania i zmartwychwstania nie można oglądać jednocześnie (Ekier rezygnuje z tworzenia sugestii, jaką mogłoby być opisanie ruchu otwierających się skrzydeł). Śmierć jest tym elementem życia, który dominuje w jego potocznym oglądzie wynikającym z codziennego doświadczenia i przesłania nam bezlitośnie prawdę o zmartwychwstaniu, choć bywa, że nie jest w stanie całkowicie jej zagłuszyć. Dzieło Grünewalda w zaproponowanej w wierszu lekturze zarazem przypomina o nadziei, której znakiem jest dla wierzących zmartwychwstanie Chrystusa, ale i pozwala zdać sobie sprawę z tego, jak trudno tę nadzieję podtrzymywać.

4. Światło i cisza

Czy analizowane wiersze Jakuba Ekiera o obrazach, wskazujące na możliwość doświadczenia sakralnego w obliczu dzieła sztuki, mieszczą się – na co wskazywałyby wybory tematyczne – w obrębie doświadczenia chrześcijańskiego? Ostrożność w dokonywaniu rozstrzygnięcia jest konieczna, choćby z tej przyczyny, że Chrystus w tych wierszach ani razu nie zostaje nazwany Swym imieniem, określony zaś jest jako „przebity”, a w scenie z Grünewalda wręcz jako „to ciało”. Na przywołanych obrazach oglądamy Go bowiem nieżyjącego, a zmartwychwstanie pozostaje, jak na to wskazywałam, w sferze nie-do-powiedzenia, nie-do-opisania (znamienne, że ilustracja tego wydarzenia przywołana w wierszu *stoję przed obrazami* opisana została w taki sposób, że sam Zmartwychwstały nawet nie został wspomniany). Koncentrując swoje wiersze o obrazach konsekwentnie na tematyce religijnej i oglądając przedstawienia męki, złożenia do grobu i zmartwychwstania, Ekier nie sięga ani razu do chrześcijańskiej, dogmatycznej wykładni. Jego wiersze nie mają też charakteru modlitwy. Powierzchnowa lektura mogłaby sugerować, że poeta pozostaje – jak wszyscy Europejczycy od kilkunastu wieków – uczestnikiem symbolicznego porządku chrześcijaństwa, choć – jak większość artystów współczesnych – nie wyciąga z tego faktu

⁷ Gest ten odróżnia Ekiera od Tadeusza Różewicza, który podjął trud poetyckiej interpretacji ołtarza z Isenheim w wierszu *Róża* (opublikowanym w tomie *Poezje zebrane*, 1971). Odczytanie dzieła Grünewalda przez Ekiera nie tylko zresztą pod tym względem odbiega od Różewiczowskiego – por. K. Szewczyk-Haake, *Kolce Grünewalda. „Róża” Różewicza i ołtarz z Isenheim* (referat zaprezentowany podczas sesji „Tadeusz Różewicz i sztuka”, Poznań, grudzień 2013, w druku).

nant in its common vision resulting from everyday experience and mercilessly hides from us the truth of the Resurrection, though sometimes it is not able to silence it completely. Grünewald's work in its reading proposed in the poem reminds us about hope, whose sign for the believers is the Resurrection of Christ, as well as makes us realise how difficult it is to sustain this hope.

4. Light and silence

Are Jakub Ekier's poems about paintings, analysed here, indicating the possibility of a sacred experience in the face of a work of religious art, situated – as the thematic choices would indicate – within the Christian experience? Caution in making the distinction is necessary, if only for the reason that, in these poems, Christ is not even once mentioned by His name; he is described as “the pierced one” and in the scene by Grünewald simply as “this flesh”. In the paintings recalled we see him dead and his Resurrection is, as I have pointed out, in the realm of under-statement, that is in-describable (significantly, the illustration of that event, evoked in the poem *I stand before paintings*, is described in such a way that the Risen One himself is not even mentioned). Concentrating his poems about paintings consistently on religious themes and looking at the representations of the Passion, Entombment and Resurrection, Ekier does not even once reach for the Christian dogmatic interpretation. Neither do his poems have the nature of prayer. A superficial reading might suggest that the poet is – like all Europeans for several centuries – a participant in the symbolic order of Christianity, though – like most artists today – he does not draw any religious consequences from this fact.⁹ In-depth analyses of the texts, however, do not permit stopping at such a thesis. Note that when writing about the paintings Ekier does not focus on their colours, exposing instead the effects of light: flashes, night (*I stand before paintings*), light (“*The Entombment of Christ*...”), shades (*the Isenheim altarpiece*). This predilection guides the reader towards traces of mysticism associated with the symbolism of darkness and light, as well as a consistent reappraisal of vision, perception, referring to the concept of “spiritual eye”, the inner vision, important in the Platonic tradition, but also in the Christian one. In the painting, both the one whose subject is the biblical history of salvation as well as another (as evidenced by recalling the work by Thomas Gainsborough), via its painterly shape, one can perceive such truths that are

⁹ Cf. Ch. Taylor, *A Secular Age*, Cambridge–Massachusetts–London 2007, pp. 514ff.

not directly present in its content but transcend it, touching the truth about human spirituality and openness to the Absolute.

Such openness to the absolute dimension of a work of art is facilitated by yet another element which, paradoxically, the quoted lines are full of, namely – silence. Built with words, which by definition ruin silence, the analysed poems are full of measures that emphasize the fact that the paintings to which they refer are *silent* and make us speak *quietly*. The analysed poems break the silence as if unintentionally: they expose noiseless movement; they speak with quiet sounds, reminiscent of the silence in a museum – or a church. What is essential and what is the beginning of something valuable, which could appear in the future (the “seed” in the poem *the Isenheim altarpiece*), manifests itself in a way that is, significantly, “inaudible”. In the poem *the Isenheim altarpiece*, the silence of the masterpiece has been enhanced by euphonic effects (significantly, these are voiceless fricatives in the sequence of words: *shades – thorns – earths*). The same purpose is served by ellipsis and by silences; and the meaning of these measures is best visible in the finale of “*I stand...*”, when the prayer for the dead becomes silent, turning into prayer uttered internally. Silence in the quoted poems is sometimes broken but this happens only by associations and comparisons leading beyond the space representation, such as the sound of the musical instrument to which an element of the image of the Resurrection is compared (“the stone... like sounds of trumpets”) as well as the “laughter of gulls” and the “weeping” of the seed, distant from the poem’s subject matter and counterpointing it (the “weeping” is indeed, as has already been mentioned, “inaudible”).

Silence as a prerequisite for concentration that allows one to reach the higher truth about reality can be understood in at least two ways. The meaning and purpose of the “becoming silent”, of rejecting the distracting sounds which come from the outside, can lie either in “getting rid of the self”, the removal of one’s own emotions and experiences so as to encounter on this path the Absolute that transcends man, or in “reaching oneself”, the truth about oneself.¹⁰ The latter possibility has been proposed by modernity while the former is a chronologically earlier concept developed by centuries of Christian asceticism and mysticism.

A work of verbal art, in particular, as one might think, a lyrical work, is the kind of expression which

¹⁰ Cf. S. Maitland, “*Never Enough Silence*”. *Conflicts Between Spiritual and Literary Creativity*, in: *Spiritual Identities. Literature and the Post-Secular Imagination*, eds. J. Carruthers, A. Tate, Bern 2010, p. 26.

żadnych religijnych konsekwencji⁸. Pogłębione analizy tekstów nie pozwalają jednak na takiej tezie zakończyć.

Zauważmy, że Ekier, pisząc o obrazach, nie skupia się na ich kolorystyce, lecz eksponuje efekty świetlne: błyski, noc (*stoję przed obrazami*), światło („*Złożenie Chrystusa do grobu*”...), cienie (*oltarz z Isenheim*). Ta predylekcja naprowadza czytelnika na tropy mistyczne, związane z symboliką mroku i jasności, podobnie jak konsekwentne dowartościowywanie *widzenia, dostrzegania*, odsyłające do koncepcji „oka duchowego”, wewnętrznego widzenia, ważnego w tradycji platońskiej, ale i chrześcijańskiej. W obrazie, zarówno tym, którego treścią jest biblijna historia zbawienia, jak i w innym (czego dowodzi przywołanie dzieła Thomasa Gainsborough), za sprawą jego malarskiego ukształtowania człowiek może dostrzec takie prawdy, które nie są już z treścią przedstawienia bezpośrednio związane, lecz wykraczają poza nie, dotykając prawdy o ludzkiej duchowości i otwartości na Absolut.

Takiemu otwarciu się dzieła sztuki na wymiar absolutny sprzyja jeszcze inny element, którego, w paradoksalny sposób, pełne są cytowane wiersze, mianowicie – cisza. Zbudowane ze słów, a więc ciszę niejako z definicji rujnujące, przytaczane utwory pełne są zabiegów podkreślających fakt, że obrazy, do których się odnoszą, *milczą* i skłaniają do *cichego* mówienia. Analizowane wiersze przełamują ciszę jakby niechcący: eksponują bezszelstny ruch, mówią dźwiękami cichymi, przywodzą na myśl ciszę muzeum – lub kościoła. To, co najistotniejsze i co stanowi załączek czegoś cennego, mogącego ujawnić się w przyszłości („nasienie” z wiersza *oltarz z Isenheim*), daje o sobie znać w sposób, co znamienne, „niedosłyszalny”. W wierszu *oltarz z Isenheim* cisza dzieła uwydatniona została przez efekty eufoniczne (głoski *nomen omen* ciszące [ś ć dź ź] w ciągu słów *cienie – ciernie – ziemię*). Temu samemu celowi służą elipsy i zamilknięcia, a sens tych zabiegów jest najlepiej widoczny w finale „*stoję*”, gdy modlitwa za zmarłych ucicha, przechodząc w modlitwę wypowiedzaną wewnątrz. Cisza w cytowanych wierszach bywa przełamywana, dzieje się tak jednak wyłącznie na mocy skojarzeń i porównań wiodących poza przestrzeń przedstawienia, jak ton instrumentu muzycznego, do którego zostaje porównany element obrazu powstania z martwych („*głaz... jak dźwięki trąbek*”) i jak odległy od treści dzieła, kontrapunktujący je „*śmiesz mew*” i „*płacz*” nasienia (ten ostatni jest zresztą, o czym była już mowa, „niedosłyszalny”).

Cisza jako warunek skupienia służącego dotarciu do wyższej prawdy o rzeczywistości może być pojmowana przynajmniej dwojako. Sensem i celem „wyciszenia”, odrzucenia rozpraszających dźwięków pochodzących z zewnątrz, może być zarówno „pozbycie się siebie”, usunięcie własnych emocji i doświadczeń, by na tej drodze poznać przerstający człowieka Absolut, jak i „dotarcie

⁸ Zob. Ch. Taylor, *A Secular Age*, Cambridge–Massachusetts–London 2007, s. 514 i n.

do siebie”, do prawdy o sobie samym⁹. Druga z tych możliwości zaproponowana została przez nowoczesność, pierwsza zaś jest wcześniejszą chronologicznie koncepcją wypracowaną przez wieki chrześcijańskiego ascetyzmu i mistyki.

Dzieło sztuki słowa, szczególnie zaś, jak można by sądzić, dzieło liryczne, jest tym rodzajem wypowiedzi, który w sposób naturalny eksponuje „ja” mówiące; o usunięciu go z pola widzenia trudno by tutaj mówić. Zauważmy jednak, że u Ekiera, chętnie sięgającego w wierszach do religijnych dzieł sztuki przednowoczesnej, następuje w spotkaniu z nimi wyraźnie usunięcie podmiotu w cień. Rozgrywa się proces, który najdobitniej opisany został w wierszu *stoje przed obrazami*: podmiotowe ja, które mówi „widzę”, „stoje”, roztopia się i niknie. W wierszach Ekiera dzieła sztuki, osobliwie zaś najchętniej przezeń opisywane dzieła sztuki religijnej, pobudzają do wyciszenia wewnętrznego zgiełku i odnalezienia na tej drodze Absolutu. Czynią to wobec każdego, kto na nie patrzy, obejmując „jedno po drugim” swoich widzów, uwikłanych w przemijanie i szukających drogi pogodzenia z nim.

W ujęciu Ekiera cisza, jakiej religijny obraz udziela podmiotowi, nie służy dążeniu „do siebie”. Podmiotowe „ja”, stojąc w ciszy przed obrazami, otwiera się na transcendencję. W akcie oglądu obrazu religijnego jako dzieła sztuki zawieszeniu ulega więc opozycja dogmatu i duchowej wolności¹⁰. Zarazem zaś obcowanie z dziełami sztuki religijnej jest tu czymś więcej niż „samodoskonaleniem duchowym”, gdyż cisza, jaką brzmią analizowane wiersze, to cisza mistycznego spotkania. Przedstawienie o treści religijnej skutecznie pośredniczy w odnalezieniu *sacrum* – choć nie czyni bynajmniej tego spotkania łatwym.

5. Propozycja terminologiczna

Dokonując typologii intertekstualnych nawiązań łączących wiersz i obraz, Seweryna Wysłouch wyróżniła: pretekstowe nawiązanie, wirtuozowski popis, polemiczną interpretację malarskiego pierwowzoru, dysputę o sztuce¹¹. Biorąc pod uwagę przedstawione analizy, można stwierdzić, że wiersze Jakuba Ekiera o obrazach nie wpisują się w żadną z tych kategorii. Jak sądzę, dzieje się tak dlatego, że istotna treść wierszy odnosi się do rzeczywistości *sacrum*, której obrazy stanowią jedynie

naturally exposes the speaker; and it would be difficult to consider removing that speaker from the field of view. Note, however, that in Ekier, eagerly reaching in his poems for religious works of pre-modern art, an encounter with those works clearly pushes the speaker to the shadow. There occurs a process that is most clearly described in the poem *I stand before paintings*: the subjective “I”, who says “I see”, “I stand”, dissolves and disappears. In Ekier’s poems, works of art, and curiously, works of religious art, which he tends to describe, stimulate the silencing of internal noise and the discovery of the Absolute on this path. They do this for everyone who looks at them, including “one by one” the onlookers, entangled in transience and searching for a way to reconcile with it.

In Ekier, the silence which a religious painting grants the speaker does not serve the pursuit of “the self”. The subjective “I”, standing in silence in front of images, becomes open to transcendence. In an act of viewing a religious painting as a work of art, the opposition between the dogma and spiritual freedom becomes suspended.¹¹ At the same time, communing with works of religious art is something more here than “spiritual self-improvement” because the silence that sounds in the analysed poems is the silence of a mystical encounter. A representation with the religious subject matter efficiently mediates in finding the sacred – although it does not make this encounter easy.

5. A proposal of terminology

In her typology of intertextual references which connect a poem and a painting, Seweryna Wysłouch distinguished: a pretextual reference, a virtuoso show, a polemical interpretation of the original painting, a dispute about art.¹² Considering the analyses conducted above, it may be concluded that Jakub Ekier’s poems fit into none of these categories. I think that this is because the substance of his poems refers to the reality of the sacred of which the paintings are merely a medium: by referring to works of art, the texts undoubtedly also direct attention to what the discussed works of art try to express in a way that is not mimetic. The represented event cannot be described as a pretext (on

⁹ Zob. S. Maitland, ‘Never Enough Silence’. *Conflicts Between Spiritual and Literary Creativity*, w: *Spiritual Identities. Literature and the Post-Secular Imagination*, red. J. Carruthers, A. Tate, Bern 2010, s. 26.

¹⁰ Co zresztą jest charakterystyczne dla duchowości współczesnej, nie wykluczając istniejącego w niej głębokiego autentyzmu, zob. Taylor 2007, jak przyp. 8, s. 509.

¹¹ S. Wysłouch, *O malarskości literatury*, w: *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów*, red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jarosiński, Warszawa 1996, s. 701. Obszerną informację o różnych typologiach ekfras znaleźć można także w książce Adama Dziadka *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 7–14.

¹¹ Which is characteristic of modern spirituality, not excluding deep authenticity that is present in it, cf. Taylor 2007 (fn. 9), p. 509.

¹² S. Wysłouch, *O malarskości literatury*, in: *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów*, eds. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jarosiński, Warszawa 1996, p. 701. Extensive information on various typologies of ekphrases can also be found in the book by Adam Dziadek (cf. idem, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, pp. 7–14).

the contrary, its profound sense is constantly sought here). There is no indication that the poems are deliberate attempts of a formally brilliant, perfect description of the masterpieces. There is no question of a polemic with the essential content or of a metaartistic statement (threads of this kind are, after all, of a secondary and complementary nature). Considering the relationship of the analysed poems by Ekier with the sense of the painterly representations, I would describe them as ineffective references, the essence of which would be triple. Its “ineffectiveness” would result from the different materials of the two dialoguing works (the need to perform intersemiotic translation, which – like every translation – cannot be completely adequate), from the inevitable “ineffectiveness” of language struggling with the sacred¹³ and, finally, from the “ineffectiveness” of attempts made by secularised modernity to capture the Mystery. The effectiveness of these measures cannot be complete if the goal is absolute fidelity (both to the work constituting the object of reference and to the sacred, transcending human ways of expression). If, however, one accepts Charles Taylor’s theory that today a significant part of the spiritual quest takes place in the non-dogmatic sphere without losing its sacred dimension,¹⁴ then even these “ineffective” attempts play an important role in the spiritual development of the speaker. To realise this more clearly, let us return for a moment to one of the poems.

Seemingly close to “polemical interpretation”, the poem “*The Entombment of Christ*”, *oil on canvas* clearly establishes the difference between the pictorial “them”, referring to witnesses of the burial, and the modern “us”, which at first glance gives the poem such a polemical tone. But should we perceive in this a polemic with the cultural tradition referred to in the painting and in the poem? Not really. As we have seen, the description of the difference between “their” and “our” perception reveals the grief and conviction of the religious amnesia of modernity; and the end of the poem establishes a community of experience above a difference of memory. On the contrary, the poem is an attempt to find the path to the European tradition of Christian spirituality, or rather to what constituted its essential meanings, and which had its origins in the religious experience – the path in modernity exceptionally beset with difficulties. The poem exhibits a double mediation of significant religious matters to which it refers: it points to a religious painting which gives an account of

¹³ Cf. D. Czaja, *Noc ciemna. Nihilologia i wiara*, in: *Nowoczesność i nihilizm*, eds. E. Partyga, M. Januszkiewicz, Warszawa 2012, p. 111.

¹⁴ Cf. Taylor 2007 (fn. 9).

zapośredniczenie: teksty, odwołując się do dzieł sztuki, niewątpliwie kierują uwagę również ku temu, o czym komentowane dzieła plastyczne próbują opowiadać inaczej niż na sposób mimetyczny. Przedstawione zdarzenie nie może być określone jako pretekst (wręcz przeciwnie, jego głębokiego sensu nieustannie się tutaj docieka). Nic nie wskazuje na to, by wiersze stanowiły świadomie podjętą próbę błyskotliwego formalnie, doskonałego opisu dzieła. Nie ma tu mowy o polemice z istotnymi treściami ani o wypowiedzi metaartystycznej (wątki tego rodzaju mają, koniec końców, charakter poboczny i uzupełniająca). Jeśliby mówić o stosunku analizowanych wierszy Ekiera do sensu przedstawienia obrazowego, określiłabym je jako nieskuteczną afirmację (alegację), której istota byłaby potrójna. Jej „nieskuteczność” wynikałaby zarówno z odmienności tworzywa obu dialogujących dzieł (konieczności dokonania przekładu intersemiotycznego, który – jak każdy przekład – nie może być całkowicie adekwatny), ale i z nieuniknionej „nieskuteczności” języka zmagającego się z tym, co sakralne¹², wreszcie z „nieskuteczności” prób uchwycenia Tajemnicy przez zsekularyzowaną współczesność. Skuteczność tych zabiegów nie może być całkowita, jeśli celem pozostaje absolutna wierność (tak wobec dzieła stanowiącego obiekt nawiązania, jak i wobec *sacrum* przekraczającego ludzkie sposoby wypowiedzania się). Jeśli jednak przystać na tezę Charlesa Taylora, że znaczna część duchowych poszukiwań rozgrywa się współcześnie w sferze niedogmatycznej, nie tracąc wszelako na sakralnym wymiarze¹³, nawet te „nieskuteczne” przedsięwzięcia odgrywają ważną rolę w duchowym rozwoju podmiotu. By uzmysłowić to sobie dobitniej, powróćmy jeszcze na chwilę do jednego z wierszy.

Pozornie bliski „polemicznej interpretacji” wiersz „*Złożenie Chrystusa do grobu*”, *olej, płótno* czytelnie ustanawia różnicę między obrazowym „oni”, odnoszącym się do świadków złożenia do grobu, a współczesnym „my”, co nadaje mu na pierwszy rzut oka taki właśnie, polemiczny rys. Czy jednak należy w tym dostrzegać polemikę z przywołaną na obrazie i w wierszu tradycją kulturową? Niezupełnie. Jak bowiem widzieliśmy, w opisanu różnicy między „ich” a „naszym” postrzeganiem ujawnia się żal i przeświadczenie o religijnej amnezji współczesności, finał wiersza zaś ustanawia wspólnotę doświadczenia ponad różnicą pamięci. Utwór stanowi raczej próbę odnalezienia drogi do tradycji chrześcijańskiej duchowości europejskiej, czy raczej do tego, co stanowiło o jej istotnych sensach, a co miało swoje źródła w religijnym przeżyciu – drogi we współczesności wyjątkowo najeżonej trudnościami. Wiersz ukazuje podwójne zapośredniczenie istotnych treści religijnych, do których się odnosi: odsyła do religijnego obrazu, zdającego re-

¹² Por. D. Czaja, *Noc ciemna. Nihilologia i wiara*, w: *Nowoczesność i nihilizm*, red. E. Partyga, M. Januszkiewicz, Warszawa 2012, s. 111.

¹³ Zob. Taylor 2007, jak przyp. 8.

lację z nowotestamentowych wydarzeń, obrazu, który wszak sam również stanowi jedynie zapośredniczenie. Obraz nie jest przecież prawdą zdarzenia (ukrzyżowania, złożenia do grobu czy zmartwychwstania), a jedynie przypomnieniem o nim. Dla współczesnego poety wydaje się jednak tyleż przypomnieniem o wydarzeniu z życia Chrystusa i historii zbawienia, co świadectwem, że wiara w te treści zdolna była kiedyś poruszać ludzkie umysły i nakłaniać artystów do tworzenia. Wśród ludzi przewijających się przez stulecia przed obrazami religijnymi wielu wierzyło w sakralny wymiar uwiecznionych na nich zdarzeń; przed obrazem Grünewalda modlono się w czasie mszy, a ołtarzowe przedstawienie Ukrzyżowanego miało stanowić pokrzepienie dla cierpiących chorych. Fakt, że współczesność umieściła obrazy religijne w przestrzeni muzealnej (taki los spotkał także retabulum Grünewalda), gdzie mija się je „jedno po drugim” i rychło zapomina, oddziela dzisiejszych widzów od dawnej wspólnoty wiernych. Utrudnienie religijnego doświadczenia w obliczu obrazu nie czyni go jednak niemożliwym, choć dochodzi do niego na drodze innej niż wyłącznie afirmacja obrazowej treści. Świadectwem tej możliwości są właśnie komentowane wiersze.

6. Zakończenie: *jest* (z tomu *krajobraz ze wszystkimi*, 2012)¹⁴

*w szpitalnym kiosku
za 3,80
ukrzyżowany między dwoma
pudełkami batonów a tulipanem z drewna*

Groteskowy obrazek, jakich mnóstwo w codzienności? Sądzę, że raczej niepozorna epifania, ciche (zauważmy brak interpunkcji, w tym przypadku wyjątkowo uderzający) i *powszednie* (w cudownym, podwójnym, Wujkowym znaczeniu) potwierdzenie wiary – mało efektownej, ani centralnej, ani marginalnej, a po prostu na co dzień obecnej. Fakt, że rzecz rozgrywa się między „pudełkami batonów a tulipanem z drewna” nie zmienia bowiem istoty zjawiska, które wypatrzyły szukające oczy:

ukrzyżowany między dwoma

Ekier jest mistrzem przerzutni, czego dowody można znaleźć we wszystkich analizowanych wcześniej wierszach. Tutaj owa umiejętność skutkuje wyłowieniem spośród kioskowej mizerii tego, czego (Kogo?) akurat najpilniej się poszukiwało, a co (Kto?) stanowi daleko bardziej uniwersalny niż podyktowany chwilową, szpitalną potrzebą obiekt poszukiwań i tęsknoty. Szukając przedmiotu, szukamy bowiem zarazem Tego, którego wizerunek ów przedmiot stanowi. Zależność ta rzuca pewne światło na wiersze Ekiera dotyczące dzieł sztuki. Arcyludzka otocz-

New Testament events, the painting that, after all, is itself just a medium. A painting is not the truth of an event (the Crucifixion, Entombment and Resurrection), rather it is just its reminder. For a modern poet it seems to be as much a reminder of the event from the life of Christ and the history of salvation as the evidence that the belief in those matters was once able to move people's minds and encourage artist's creativity. Among the people who kept appearing in front of religious paintings through the centuries many believed in the sacred dimension of events immortalised in them; many prayed in front of Grünewald's painting during the Mass, and the representation of the Crucified Christ in the altarpiece was to be a consolation for the suffering and sick. The fact that modernity has placed religious paintings in museums (such was also the fate of Grünewald's altarpiece), where they are "one by one" passed by and soon forgotten, separates today's visitors from the former community of the faithful. Impeding a religious experience in the face of a painting does not, however, make it impossible, although it occurs on a path other than exclusively an affirmation of the painting's content. The poems commented upon here are proof of this possibility.

6. Conclusion: *jest* [*there it is*] (from the volume *krajobraz ze wszystkimi* [*a landscape with all*], 2012)¹⁵

*in a hospital kiosk
for 3.80
crucified between two
boxes of chocolate bars and a wooden tulip*

A grotesque image, one of many in everyday life? I think that it is rather a modest epiphany, a quiet (note the lack of punctuation, which in this case is particularly striking) and *common* (in the wonderful, double meaning of the word present in reference to common prayer) profession of faith – faith that is not very spectacular, neither central nor marginal, but just present every day. The fact that the whole event takes place between the “boxes of chocolate bars and a wooden tulip” does not change the essence of the phenomenon spotted by searching eyes:

crucified between two

Ekier is a master of enjambement, the evidence of which may be found in all previously analysed poems. Here this skill results in spotting, amidst

¹⁴ J. Ekier, *jest*, w: idem, *krajobraz ze wszystkimi*, jak przyp. 3, s. 19.

¹⁵ J. Ekier, *jest*, in: idem, *krajobraz ze wszystkimi* (fn. 3), p. 19.

the misery of a kiosk, what (who?) has been the most urgently sought, and what (Who?) is an object of searching and longing far more universal than anything dictated by a passing hospital need. By looking for an object, at the same time we look for the one who is represented by that object. This relationship sheds some light on Ekier's poems on works of art. The archhuman aura which accompanies all human ways of reaching towards the absolute (on a par – looking for a cross in a hospital kiosk and facing a painting which depicts scenes from the life of Christ) is inalienable but it belongs to the human condition that the seeing human eyes may find what they look out for. If they look.

Abstract

The poems by Jakub Ekier constitute a case that is quite rare in contemporary poetry: the case when poems referring to religious paintings build, via those paintings, their own way to the truths of faith and the truths about faith. The analysed texts indicate the difference between the painting material, which makes use of light and silence, and the poetic element; at the same time it is an act of looking at an old master religious painting that becomes an inspiration for the effort to express in language the spiritual experience of modern man.

The poems analysed here, and dedicated to works of religious art, do not quite fit the typologies of ekphrasis that are the most commonly applied in Polish literary studies. This is due to the multiple levels deliberately created by Ekier in his poetry, although to some extent such is probably the specificity of a larger group of ekphrases concerning religious paintings. Poetic texts referring to such works of art touch both the substance of the representations (the biblical history) and the specificity of works of visual art, capable of expressing the biblical events using their own, specific means. In the presence of both of those spheres, language – particularly the language of modernity, increasingly diverging from the sacred – is to a certain extent helpless. By means of “ineffective reference” whose object is an old master religious painting, a poem is, however, able to say something important both about the modern reading of old masterpieces and about modern religious experience, for which the common denominators are the hermeneutical conviction of an inalienable character of one's own cognitive horizon and constant attempts to cross it.

Keywords: Jakub Ekier, typology of ekphrasis, religious poetry, visual arts, the Isenheim altar

ka, która towarzyszy wszelkim człowieczym sposobom docierania do tego, co absolutne (na równi – poszukiwaniu krzyżka w szpitalnym kiosku i obcowaniu z obrazem przedstawiającym sceny z życia Chrystusa), jest niezwykła, jednak to właśnie w ramach ludzkiej kondycji widzące oczy człowieka odnaleźć mogą to, czego wypatrują. O ile wypatrują.

Streszczenie

Liryka Jakuba Ekiera stanowi dość rzadki w poezji współczesnej przypadek, kiedy to wiersze odwołujące się do religijnego dzieła malarskiego budują za jego pośrednictwem własną drogę ku prawdom wiary oraz prawdom o wierze. Analizowane teksty wskazują na odmienność malarskiego tworzywa, posługującego się światłem i ciszą, od żywiołu poetyckiego; zarazem to właśnie ogląd dzieła religijnej sztuki dawnej staje się inspiracją dla wysiłku wyrażenia w języku duchowego doświadczenia człowieka nowoczesnego.

Omawiane tu wiersze poświęcone dziełom sztuki religijnej nie do końca dają się wpisać w najczęściej stosowane na gruncie polskiego literaturoznawstwa typologie ekfraz. Dzieje się tak na skutek świadomie tworzonej przez Ekiera „piętrowości” jego liryki, choć w pewnej mierze jest zapewne specyfiką większej grupy ekfraz dotyczących obrazów o tematyce religijnej. Teksty poetyckie, odnosząc się do tego rodzaju dzieł sztuki, dotyczą zarówno istotnej treści przedstawień (historii biblijnej), jak i specyfiki dzieł plastycznych, zdolnych opowiadać o biblijnych zdarzeniach sobie tylko właściwymi środkami. Wobec obu tych sfer język – szczególnie zaś język coraz bardziej oddalającej się od *sacrum* współczesności – pozostaje w pewnej mierze bezradny. Na drodze „nieskutecznej alegacji”, której obiektem jest dawne dzieło sztuki religijnej, utwór poetycki zdolny jest jednak powiedzieć coś istotnego zarówno o współczesnej lekturze dawnych dzieł, jak i o współczesnym doświadczeniu religijnym, dla których wspólnym mianownikiem są hermeneutyczne przeświadczenie o niezwykłości własnego horyzontu poznawczego i nieustanna próba jego przekraczania.

Słowa kluczowe: Jakub Ekier, typologia ekfrazy, poezja religijna, sztuki plastyczne, ołtarz z Isenheim

dr Katarzyna Szewczyk-Haake
Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Kultury Europejskiej
ul. Kostrzewskiego 5–7, 62–200 Gniezno
tel.: +48 61 423 70 00
e-mail: haaczyk@amu.edu.pl

Droga krzyżowa. Przestrzeń sakralna i sakralizacja przestrzeni we współczesnych realizacjach rzeźbiarskich

Dominację wątków pasyjnych należy uznać za cechę charakterystyczną współczesnej sztuki sakralnej i religijnej¹, a stacje drogi krzyżowej zaliczane są do najbardziej interesujących realizacji, także w dziedzinie rzeźby. Trzeba podkreślić, że kompozycja rzeźbiarska (rzeźba półpełna lub płaskorzeźba) funkcjonuje w umownej przestrzeni pola obrazowego, ale jednocześnie wkracza przez swoją kubaturę w przestrzeń rzeczywistą, tworząc płynną sferę, w której następuje przenikanie się życia i sztuki.

Wymowa i odbiór przedstawień drogi krzyżowej – cyklu tworzącego szczególną narrację plastyczną – zależy w dużej mierze od miejsca ekspozycji, którym może być zarówno wnętrze świątyni, granica między sacrum i profanum, jak i otwarta przestrzeń o charakterze niesakralnym.

Droga krzyżowa we wnętrzu sakralnym to nie tylko sekwencja rzeźbionych lub malowanych obrazów budujących szczególną scenografię powiązaną z architekturą, ale przede wszystkim materializacja elementu transcendentnego – duchowych przeżyć artysty, a następnie uczestników nabożeństwa pasyjnego bądź osób oddających się indywidualnej dewocji. Wymowę postaci i form powołanych do życia przez twórcę dopełnia tekst rozważań, często charakteryzujący się wybitnymi walorami literackimi, niejednokrotnie pisany pod wpływem określonej realizacji plastycznej. Dzieło sztuki stanowi więc jeden z elementów zdarzenia rozgrywającego się w czasie i przestrzeni, łączącego działanie, słowo i obraz. Wymiar estetyczny owego zdarzenia, często uwzględniany przez autora przedstawień stacji drogi krzyżowej w sposobie ukształtowania ich otoczenia, zazwyczaj bywa pomijany w analizach historyków sztuki, którzy koncentrują się przede wszystkim na formalnym i ideowym aspekcie dzieła plastycznego².

¹ Por. R. Rogozińska, *Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999: w stronę Golgoty*, Poznań 2002.

² Nabożeństwa pasyjne stanowią raczej przedmiot badań antropologii kultury nad współczesną religijnością, często z wykorzystaniem teorii performance. W badaniach tych podkreśla się znaczenie przestrzeni, w której rozgrywa się wydarzenie, także w jej wymiarze symbolicznym, natomiast dzieło sztuki jako istotny element tego zjawiska jest niedoceniane (por. K. Baraniecka-Olszewska, *Ukrzyżowani. Współczesne misteria męki Pańskiej w Polsce*, Toruń 2013).

Stations of the Cross. The sacred space and space sacralisation in the context of modern sculptural achievements

The dominance of Passion themes should be considered a characteristic of contemporary sacred and religious art,¹ and Stations of the Cross are among the most interesting artistic achievements, including the field of sculpture. It should be emphasized that the sculptural composition (alto-relief or bas-relief sculpture) operates in the conventional space of the painting but simultaneously, due to its dimensions, enters the real space, creating a fluid sphere in which life and art permeate each other.

The expression and reception of the representations of the Way of the Cross – a cycle which creates a special visual narrative – depends largely on its place of exhibition, which may be either the church interior, the boundary between the sacred and the profane, or the open non-sacred space.

In the sacred interior, the Way of the Cross is not just a sequence of carved or painted images that build a special scenery related to the architecture but, above all, it is a materialisation of the transcendent element: spiritual experiences of the artist, and then of participants of the Passion service or people devoted to individual prayer. The expression of figures and forms brought into being by their creator is completed by written reflections, often of outstanding literary quality, frequently created under the influence of a particular work of visual art. Thus that work of art constitutes an element of the event unfolding in time and space, and combining action, word and image. The aesthetic dimension of that event, often taken into account by the author of a representation of Stations of the Cross in the way of shaping their environment, tends to be overlooked in analyses done by art historians, who focus primarily on formal and ideological aspects of a work of visual art.²

The arrangement of representations of the Way of the Cross outside the sacred interior opens up

¹ Cf. R. Rogozińska, *Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999: w stronę Golgoty*, Poznań 2002.

² Services dedicated to the Passion of the Lord are usually a subject of the study of contemporary religiosity in cultural

new possibilities for an artist's expression. Artworks in the boundary space, in which the place occupied by the viewer determines in a particular way the symbolic reception of a work, include Stations of the Cross built into the church fencing. At the boundary between the sacred and the profane, representations of the Passion are located on carved church doors, very often fitting within a specific historical context associated with a particular place where the church was built. Modern calvaries – sculptures in the open space – are an equivalent of the Way of the Cross enclosed within the walls of a church or in its surroundings. Some of them are part of monumental compositions, usually with a commemorative character associated with lay people or secular events. They give a special dimension to places and facts that they are to commemorate by their sanctification.

*

The years 1992–1999 saw the accomplishment of interior decoration in the newly built Church of Christ the King in Jarosław.³ The rector, Rev. Andrzej Surowiec, entrusted the creation of the concept of the whole as well as the painting and sculpture to Adam Brincken⁴ and Maciej Zychowicz, who collaborated with him.⁵ The artists' proposal fulfilled the expectations of the investor, who believed that art in the church "should not be naturalistic but symbolic". It is to be characterized by "incompleteness, an understatement. A comprehensible fragment – a sign – a symbol should be complemented by forms close to abstraction so that the recipients have to interpret the rest themselves".⁶

In a small, single-space interior one clearly feels the invisible boundary between a light chan-

anthropology, often with the use of performance theory. Those studies emphasize the importance of space in which the event takes place, also in the symbolic dimension, while the work of art and its value as an important component of the phenomenon is underestimated (cf. K. Baraniecka-Olszewska, *Ukrzyżowani. Współczesne misteria męki Pańskiej w Polsce*, Toruń 2013).

³ The church was erected according to the designs by Ewa and Jacek Gyurkovich in the years 1988–1992 ("Rocznik Archidiecezji Przemyskiej", 1997, p. 158).

⁴ Adam Brincken (born 1951), professor at the Academy of Fine Arts in Krakow (the artist's biography in: *175 lat nauczania malarstwa rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, eds. J.L. Ząbkowski et al., Kraków 1994, p. 383).

⁵ Maciej Zychowicz (born 1957), author of numerous works of sacred art (the artist's biography on the website of the Institute of Art Education, Academy of Special Education in Warsaw: <http://iea.edu.pl/index.php/iea/index/pl/kadra/64>, accessed: 27 Sept. 2013).

⁶ A statement by the rector of the Parish of Christ the King in Jarosław, Rev. Andrzej Surowiec, during a conversation with the author of the present paper on 5 August 2011. It should be noted that the rector not only boldly introduced

Aranżacja przedstawień drogi krzyżowej poza wnętrzem sakralnym otwiera przed twórcą nowe możliwości ekspresji. Do realizacji w przestrzeni granicznej, w której miejsce zajmowane przez widza determinuje w szczególności sposób także odbiór symboliczny dzieła, należy zaliczyć stacje drogi krzyżowej wkomponowane w ogrodzenie świątyni. Na granicy między sacrum a profanum lokują się przedstawienia pasyjne na rzeźbionych drzwiach świątyni, bardzo często wpisujące się w określony kontekst historyczny związany ze szczególnym miejscem, w którym wzniesiono kościół. Odpowiednikiem drogi krzyżowej zamkniętej w obrębie murów świątyni lub w jej otoczeniu są współczesne kalwarie – realizacje rzeźbiarskie w otwartej przestrzeni. Niektóre z nich stanowią element kompozycji pomnikowej, najczęściej o charakterze kommemoratywnym związanym z postaciami bądź wydarzeniami o charakterze świeckim. Nadają one szczególny wymiar miejscom i faktom, które mają upamiętniać, dokonując ich sakralizacji.

*

W latach 1992–1999 zrealizowano wystrój wnętrza w nowo wybudowanym kościele pw. Chrystusa Króla w Jarosławiu³. Proboszcz parafii, ks. Andrzej Surowiec, powierzył stworzenie koncepcji całości oraz prace w zakresie malarstwa i rzeźby Adamowi Brinckenowi⁴ oraz współpracującemu z nim Maciejowi Zychowiczowi⁵. Propozycja obu artystów odpowiadała oczekiwaniom inwestora, który uważał, że sztuka w kościele „nie powinna być naturalistyczna, tylko symboliczna”. Ma ją cechować „niedokończenie, niedomówienie. Czytelny fragment – znak – symbol powinny dopełniać formy dążące do abstrakcji, tak aby odbiorca musiał resztę samemu dopowiedzieć”⁶.

W niewielkim, jednoprzestrzennym wnętrzu wyraźnie odczuwa się niewidzialną granicę między jasnym prezbiterium i towarzyszącymi mu kaplicami strefy ołtarza⁷ a bardziej mroczną nawą wzniesioną na planie zbli-

³ Kościół wzniesiono według planów Ewy i Jacka Gyurkovichów w latach 1988–1992 („Rocznik Archidiecezji Przemyskiej”, 1997, s. 158).

⁴ Adam Brincken (ur. 1951), profesor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (nota biograficzna artysty w: *175 lat nauczania malarstwa rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, red. J.L. Ząbkowski et al., Kraków 1994, s. 383).

⁵ Maciej Zychowicz (ur. 1957), autor licznych realizacji sakralnych (nota biograficzna artysty na stronie Instytutu Edukacji Artystycznej Akademii Pedagogiki Specjalnej w Warszawie: <http://iea.edu.pl/index.php/iea/index/pl/kadra/64>, dostęp: 27 IX 2013).

⁶ Wypowiedź proboszcza parafii Chrystusa Króla w Jarosławiu, ks. Andrzeja Surowca, podczas rozmowy z autorką artykułu w dniu 5 sierpnia 2011 roku. Należy nadmienić, że proboszcz nie tylko odważnie wprowadził sztukę współczesną do wnętrza kościelnego, ale też przygotował wiernych do jej odbioru, tak że realizacje Brinckena i Zychowicza spotkały się z akceptacją społeczności parafialnej. Kolejne stacje *Drogi krzyżowej* były sukcesywnie reprodukowane w kalendarzach wydawanych przez parafię, a proboszcz tłumaczył znaczenie form proponowanych przez artystów.

⁷ W jasnym pasie strefy ofiary umieszczono m.in. także przestrzeń baptysterium.



1. Kościół pw. Chrystusa Króla w Jarosławiu, 1988–1992, proj. Ewa i Jacek Gyurkovichowie, widok na ścianę południową nawy, fot. G. Ryba

1. Church of Christ the King in Jarosław, 1988–1992, design by Ewa and Jacek Gyurkovich, view of the south wall of the nave, photo by G. Ryba

zonym do kwadratu. Zróznicowane, postmodernistyczne podziały jej ścian zostały wykorzystane do aranżacji czternastu stacji drogi krzyżowej, która zdominowała tę część wnętrza świątyni [il. 1, 2].

Poszczególne sceny, ujęte w formę barwnych płaskorzeźb, rozgrywają się na ścianach budowli, ale Brincken i Zychowicz włączyli do kompozycji także przestrzeń nawy, wprowadzając do niej struktury formalnie bliskie przedstawieniom stacji, utworzone przez meble kościelne (ławki i konfesjonały). Ten zabieg sprawił, że osoby, które zajmują miejsca w nawie, same stają się również elementami kompozycji tworzącymi zróznicowane w czasie konfiguracje; stanowią zmienny czynnik całości, włączone, niezależnie od ich wiedzy i woli, w przedstawiony przez artystów dramat pasji Chrystusa.

Biegający dookoła całej nawy ciąg *Drogi krzyżowej* fragmentami wyznaczają płaszczyzny beżowej, marmurowej okładziny, ale częściej – boazeria z ciemnego, prawie czarnego drewna, która w górnych partiach załamuje się zmiennym rytmem uskoków i kontrastuje z jasnymi płytami marmuru oraz białym tynkiem ściany powyżej. Czerń boazerii rozwija się w przestrzeni ciężkimi bryłami konfesjonałów. Korespondują z nią rzędy ławek, również czarnych, o bokach załamujących się w górze ostrymi, krótkimi cięciami.

cel with the accompanying chapels in the altar area⁷ and a darker nave built on the plan close to a square. Its diversified, postmodern wall divisions were used to arrange the fourteen Stations of the Cross, which dominate this part of the church interior [fig. 1, 2].

Individual scenes in the form of coloured reliefs take place on the walls of the building but Brincken and Zychowicz included in the composition the space of the nave by introducing the structures formally close to the representations of the Stations, created by the church furniture (pews and confessionals). This procedure makes the people who enter the space of the nave become elements of the composition, forming configurations varied over time; they constitute a variable factor of the whole, incorporated, regardless of their knowledge and will, in the drama of Christ's Passion as shown by the artists.

contemporary art inside the church, but also prepared the faithful to receive the message so that the projects by Brincken and Zychowicz were accepted by the parish community. Subsequent Stations of the Cross were reproduced in calendars issued by the parish, and the rector explained the meaning of the forms proposed by the artists.

⁷ The light altar zone also contains the baptistery area.



2. Kościół pw. Chrystusa Króla w Jarosławiu, 1988–1992, proj. Ewa i Jacek Gyurkovichowie, widok na ścianę północną nawy, fot. G. Ryba

2. Church of Christ the King in Jarosław, 1988–1992, design by Ewa and Jacek Gyurkovichowie, view of the north wall of the nave, photo by G. Ryba

The sequence of *The Way of the Cross*, surrounding the nave, is defined by planes of beige marble cladding but more often by dark, almost black wooden panels, which in the upper sections are broken by the alternating rhythm of faults and contrasts with bright marble tiles and white plaster of the wall above. The black panels become extended in the space by heavy blocks of confessionals. Rows of benches, also black, with sides broken at the top by sharp, short cuts, correspond with it.

On the border between black and beige at the bottom and white above there are stations of *The Way of the Cross*, in which human figures emerge from semi-abstract, sharp, dark shapes with a rich texture. Bas-relief shapes are marked by red, white and gold streaks, which sometimes take the form of smooth or corrugated brass fields, which are part of the background. The same, glistening yellowish metal forms adorn the confessionals, and the figure of the priest sitting inside as well as the penitent kneeling beside the priest or only a bright purple stole with characteristic embroidery, also designed by the artist, create an unambiguous formal analogy to the figurative elements of each station. Due to a lack of space, during the ser-

Na granicy pomiędzy czernią i beżem w dole a bielą powyżej rozmieszczono stacje *Drogi krzyżowej*, w których sylwetki ludzkie wyłaniają się z wół-abstrakcyjnych, ostrych, ciemnych kształtów o bogatej fakturze. Płaskorzeźbione kształty zostały zaznaczone smugami czerwieni i bieli oraz złota, które niekiedy przybiera formę gładkich lub pofałdowanych pól z mosiądzu, stanowiących część tła. Takież połyskujące żółtawo metalowe formy zdobią konfesjonały, a zasiadająca w nich postać duchownego i klęczącego obok penitenta bądź tylko jaskrawo fioletowa stuła o charakterystycznym hańcie, również zaprojektowana przez artystę, stanowią jednoznaczną analogię formalną do elementów figuratywnych każdej ze stacji. Z powodu braku miejsca wierni zasiadają podczas nabożeństwa drogi krzyżowej w ławkach i śledzą kapłana podążającego od stacji do stacji, stanowiąc jakby orszak idącego na śmierć Chrystusa, niemal równie nieruchomi jak otaczające ich poszczególne wyobrażenia pasji. Te jednak tworzą sekwencję układającą się w akcję, która przesuwa się wraz z kapłanem wokół uczestników nabożeństwa wyrażających swój udział jedynie rytmicznie powtarzanym gestem i słowem. To przeżycie wspólnoty liturgicznej zostaje zastąpione przez intensyfikację jednostkowego doznania w czasie indywidualnego odprawiania nabożeństwa, kiedy wierny



3. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Droga krzyżowa*, stacje II–III, IV–V, technika mieszana, 1992–1999, kościół pw. Chrystusa Króla w Jarosławiu, fot. G. Ryba

3. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Way of the Cross*, Stations II–III, IV–V, mixed media, 1992–1999, Church of Christ the King in Jarosław, photo by G. Ryba

sam przemieszcza się wzdłuż stacji *Drogi krzyżowej*, koncentrując się tylko na przedstawieniu.

Pary czerwonych kolumn, wybiegające przed lico muru na poprzecznej osi nawy, filary przyścienne i arkadowe nisze oraz półkoliste kosze balkonów empor rozbijają płaskość ścian, zespalają je z przestrzenią wnętrza i stanowią oprawę dla poszczególnych etapów *Drogi krzyżowej*, sugerując różne, zmieniające się w czasie role osobom przeżywającym pasję bądź tylko kontemplującym dzieło Brinckena i Zychowicza czy przebywającym w kościele w innym celu. Rytm przemierzanej drogi wybija dyskretnie sekwencja umieszczonych pomiędzy stacjami białych jednakowych prostokątów, różniących się tylko fakturą od tła ściany.

Pierwsze przedstawienia (stacja I, stacje II i III oraz IV i V) dzięki umieszczeniu pod kolistymi koszami balkonów i wyraźnemu rozdzieleniu pasami białego muru zyskały oprawę scenograficzną [il. 3]. Taka kompozycja narzuca patrzącemu mimowolną rolę widza – uczestnika dramatu ujętego w trzech scenach-odstępach. Zajmuje on jakby miejsce przewidziane przez artystę dla zaciekawionego bądź wrogięgo tłumu, opisanego w ewangelicznej relacji ze skazania Chrystusa na śmierć.

Usytuowane po dwu stronach okazałych przeszklonych drzwi kolejne dwie stacje (VI i VII), pozbawione oprawy w postaci zwieńczenia i wyrazistej podstawy

vice of the Passion the faithful sit in the pews and watch the priest walking from station to station, as if the procession of Christ walking to his death, almost as motionless as the surrounding images of the Passion. These, however, form a sequence arranged as a story which moves with the priest around the worshippers, expressing their participation only with rhythmically repeated words and gestures. This experience of a liturgical community is replaced by an intensification of individual experiences during private celebration of the Way of the Cross, when a worshipper walks along the Stations of the Cross alone, focusing only on their representation.

Pairs of reddish columns, running in front of the wall at the transverse axis of the nave, wall pillars and arcaded niches as well as semicircular balconies of the galleries break the flatness of the walls, fuse them with the interior space and provide a setting for particular sequences of the Way of the Cross, suggesting different, changing roles to people celebrating the Passion or just contemplating the work by Brincken and Zychowicz, or staying in the church for any other purpose. The rhythm of the path is discretely marked by a sequence of white uniform rectangles placed be-

tween the stations and differing only in texture from the background wall.

Thanks to being placed under the round balconies and a clear division by stripes of white wall, the first representations (station I, stations II and III as well as IV and V) gain stage setting [fig. 3]. Such a composition imposes on the viewer an involuntary role of the viewer-participant of a drama in three scenes. The viewer occupies the place designed by the artist for the curious or hostile crowd, as described in the Gospel account of Christ's sentencing to death.

Positioned on two sides of the impressive glass door, devoid of framing in the form of a finial and the distinctive base of dark wood panels, the next two stations (VI and VII) are slightly less visible against the light brown background of delicately veined marble. At this point, the Way of the Cross is dissected by the artery in the church architecture, and the scenes of the Passion are also passed by those who do not participate in the service, and even sometimes do not see the representations showed on the stations, like once some passers-by indifferent to Christ on his way to his place of execution.

With the change of direction of the Way of the Cross, its sequence, marked by a path of marble slabs, is penetrated by the penitentiary zone, accentuated by block-like confessionals. In this part of the cycle, a curious viewer or an indifferent passer-by of the previous sequences can become a penitent, confronting the story of their own fall and conversion with the Passion of Christ. The experience the Sacrament of Penance allows the faithful to identify with the suffering of Jesus, gives them a possibility to experience more personally the next scenes of the drama of the Passion, growing until the tragic finale.

Another change in the narrative direction of the Way of the Cross is preceded by a glazed square bay dominated by the expressive, abstract forms of an unusual stained glass window, ascending in violent vertical lines [fig. 4]. The lines grow from a band of black boards, symbolizing the continuity of the way, which correspond to the material of the confessionals and panels accompanying the first stations. Yellow and blue streaks with touches of red, crossed by dark lines of the soldering iron, surround the viewers, dramatically invade their consciousness, building tension which prepares them to experience the last stage of the Passion of Christ: seven stations integrated into four towering blind arcades [fig. 2]. They are included in two segments by massive pillars lined with light brown marble, and the division is reinforced by reddish columns which enter the space of the nave.



4. Adam Brincken, witraż, 1992, kościół pw. Chrystusa Króla w Jarosławiu, fot. G. Ryba

4. Adam Brincken, stained glass window, 1992, Church of Christ the King in Jarosław, photo by G. Ryba

ciemnej boazerii, giną nieco na jasnobrązowym tle delikatnie żyłkowanego marmuru. W tym miejscu drogę krzyżową przecina ciąg komunikacyjny architektury kościoła, a sceny pasji mijają też osoby, które nie biorą udziału w nabożeństwie, a czasem nawet nie dostrzegają przedstawień ukazanych na stacjach, podobnie jak ongiś niektórzy przechodnie obojętnie mijający Chrystusa udającego się na miejsce kaźni.

Wraz ze zmianą kierunku drogi krzyżowej w jej ciąg, zaznaczony przebiegiem pasa marmurowych płyt, wkracza strefa penitencjarna, zaakcentowana bryłami konfesjonatów. W tej części cyklu ciekawski widz bądź obojętny przechodzień z poprzednich sekwencji może stać się penitentem, konfrontując historię swojego własnego upadku i nawrócenia z pasją Chrystusa. Doświadczenie sakramentu pokuty pozwala wiernemu utożsamić się z cierpieniem Jezusa, daje mu możliwość bardziej osobistego przeżycia następnych scen narastającego aż do tragicznego finału dramatu Pasji.

Kolejną zmianę kierunku narracji drogi krzyżowej poprzedza kwadratowa przeszklona wnęka zdominowana ekspresyjnymi, abstrakcyjnymi formami niezwyklego witraża pnącego się w górę gwałtownymi wertykalnymi



5. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Droga krzyżowa, stacje XI–XII*, technika mieszana, 1992–1999, kościół pw. Chrystusa Króla w Jarosławiu, fot. G. Ryba

5. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Way of the Cross, Stations XI–XII*, mixed media, 1992–1999, Church of Christ the King in Jarosław, photo by G. Ryba

liniami [il. 4]. Wyrastają one z symbolizującego ciągłość drogi pasma czarnych desek, które przypominają materiał konfesjonatów i boazerię towarzyszącą pierwszym stacjom. Żółte i niebieskie smugi z akcentami czerwieni, poprzecinane ciemnymi liniami spoin, otaczają wkoło widza, dramatycznie wdzierają się w jego świadomość, budując napięcie, które stanowi przygotowanie do przeżycia ostatniego etapu pasji Chrystusa – siedmiu stacji wkomponowanych w cztery wyniosłe arkady przyścienne [il. 2]. Ujęto je w dwa segmenty za pomocą masywnych filarów obłożonych jasnobrazowym marmurem, a podział ten wzmacniają wybiegające w przestrzeń nawy czerwone kolumny. Mimo to zachowanie ciągłości linii czarnej boazerii zspala optycznie poszczególne stacje, a włączenie w nią kolejnych konfesjonatów wplata symbolicznie dramat upadku i nawrócenia człowieka w ostatni etap pasji i śmierci Chrystusa.

Epilog *Drogi krzyżowej*, dominującej w przestrzeni nawy, stanowi umieszczona w jasnej strefie prezbiterium scena zmartwychwstania.

Despite this, preservation of the continuity of the black panelling line visually unites individual stations and the inclusion of the confessionals in it symbolically weaves the drama of man's fall and repentance in the last stage of the passion and death of Christ.

The epilogue of the Way of the Cross, dominant in the space of the nave, is constituted by the scene of the *Resurrection*, placed in the light zone of the sanctuary.

The bas-relief stations combine abstraction with figurative elements [fig. 5, 6], and operate varied relief with the rich texture of unconventional materials, often introducing sunken-relief. Strong, bright colors draw attention to selected elements of the sculptural composition but they are not always subordinate to it; streaks, often placed hastily, constitute a kind of curtain, partly hiding the spatially modelled shape. Similarly, the stained glass placed in front of the glazed wall, hides the image of the profane, which is outside [fig. 4]. The colours are also important in the symbolism of the whole interior of the Jarosław church: the black of the timber defines an infernal zone of death and sin, the beige marble may be identified with earthly existence, the white wall above means heaven and the patches of gold highlight the presence of God, stepping into the human existence.

About the concept of the interior decoration of the Jarosław church, Maciej Zychowicz writes:

Together with Adam Brincken, we tried to build a possibly integral space in a certain opposition to the impersonal nature of the new housing estate, where the church was erected. [...] The whole is fastened by as if a tectonic fissure, which acts as a modern ornament, wanders through the various materials of the walls, arranges the location of the Way of the Cross, introduces confessionals in its course as its semantic and formal complement. Through openness of the composition, the use of negatives (e.g. in the representation of witnesses of the Passion of Jesus), the very Way of the Cross tries to invite the faithful to participate in those events and to ask the question about their place in the situations represented. The keystone of the whole is the main altar, whose compositional frame is constituted by the pole of a cross, [...] subordinate to time and destruction. This pole is split by an openwork form of the gate-like cross, from which reigns (or, actually, from which comes down to the people), the figure of the risen Christ.

The space of the church interior as the location of a sculpture, and in particular of Stations of the Cross, is an important issue in Maciej Zychowicz's accounts and achievements. The con-

cept of the artist's work in Jarosław is part of a sequence of works concerning the Passion: from the Way of the Cross and the interior design in the church of St Hedwig in Krakow (1987–1990) to Stations in the church of St Urban in Kobiernice (2005–2008) and projects of sculptures of the Way of the Cross in Chełm. In each of these accomplishments, the church interior is regarded by Zychowicz as a space of encounter and confrontation of man with God, and the task of the sculpture is to prepare and arrange the plane of that encounter via a kind of dialogue of the author of those visual forms with the recipient.⁸

The interiors of the post-conciliar churches, usually single-space ones, do not have a uniform division into distinct architectural zones. A fluid imprecise space creates large opportunities for the creator of an interior design. In the concept by Brincken and Zychowicz, such a space creates a work of art that is open, that involves a person entering the church, proposes different roles, multiplies meanings, blurs boundaries between the literal and the symbolic reality and thus builds the sacred character of the interior, corresponding to the sensitivity of modern man.⁹

*

Królowka is a village mentioned already in Middle Ages, consisting of several settlements picturesquely scattered over Wiśnicz Foothills. In the years 1937–1943 on one of the hills in the middle of a settlement, the Church of the Transfiguration was erected,¹⁰ whose tower, visible from afar, dominates the area. The church hill, encompassed by two roads, is preceded by a large square which opens the view of the front elevation of the church with its dominant, tall tower. The churchyard cemetery – the boundary area between the sacred space of the church and the profane of

⁸ In his own commentary to his works, the artist writes: “My attempt to look at the Way of the Cross refers to a specific optics of perception of the situation of the drama, of looking that is saturated emotionally and applies the narrowing of the plan, selectivity of seeing and variability of the perspective. [...] It is a dialogue that tries to open up to the audience, involving them in the dramatic events of the Passion, trying to make them participants in those events, but also trying to establish contact with the architectural space of a modern church for which it is designed” (idem, *Czas twórcy, czas dzieła*, as in fn. 8).

⁹ Interiors of this type may arouse objections in supporters of tradition, who perceive the church as an escape from the present and prefer to function within the established routines.

¹⁰ The church was built according to a design by Czesław Boratyński. It was blessed during the war, on 8 August 1943, but consecrated by Bishop Jerzy Ablewicz, Ordinary of Tarnów, only in 1966 (*Schematyzm diecezji tarnowskiej 2005/2006*, Tarnów 2006, p. 148).



6. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Droga krzyżowa, stacja IV*, technika mieszana, 1992–1999, kościół pw. Chrystusa Króla w Jarosławiu, fot. G. Ryba

6. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Way of the Cross, Station IV*, mixed media, 1992–1999, Church of Christ the King in Jarosław, photo by G. Ryba

Płaskorzeźby stacji łączą abstrakcję z elementami figuralnymi [il. 5, 6], operują zróżnicowanym reliefem o bogatej fakturze niekonwencjonalnych materiałów, wprowadzając niejednokrotnie formy negatywowe. Mocne, jasne barwy zwracają uwagę na wybrane elementy kompozycji rzeźbiarskiej, ale nie zawsze są jej podporządkowane; często pospiesznie kładzione smugi stanowią rodzaj jakby zasłony kryjącej częściowo modelowany przestrzennie kształt. Podobnie witraż umieszczony przed przeszkloną ścianą przesłania obraz profanum znajdującego się na zewnątrz [il. 4]. Barwy są także istotne w symbolice całego wnętrza jarosławskiego kościoła: czerń drewna wyznacza strefę infernalną, śmierci i grzechu, beżowy marmur można identyfikować z ziemską egzystencją, biel ściany powyżej oznacza niebo, a plamy złota podkreślają obecność Boga wkraczającego w ludzką egzystencję.

Maciej Zychowicz tak pisze o koncepcji aranżacji wnętrza kościoła w Jarosławiu:

Staraliśmy się z Adamem Brinckenem zbudować możliwie integralną przestrzeń, w pewnej opozycji do bezosobowego charakteru nowego osiedla, na którym kościół ten stanął. [...] Całość spięta jest jakby tektonicznym pęknięciem, które pełni rolę współczesnego ornamentu, wędruje poprzez różne materiały ścian, organizuje usytuowanie drogi krzyżowej, wprowadza w jej przebieg konfesjonaty jako jej semantyczne i formalne dopełnienie. Sama droga krzyżowa stara się poprzez otwartość kompozycji, użycie negatywów (m.in. w wyobrażeniu postaci świadków męki Jezusa) zaprosić wiernych do uczestnictwa w tych zdarzeniach, postawienia sobie pytania o swoje miejsce w sytuacjach wyobrażonych. Zwornikiem całości jest ołtarz główny, którego ramę kompozycyjną stanowi słup krzyża, [...] podległy czasowi i destrukcji. Ten słup rozcięty jest ażurową formą krzyża-bramy, z którego króluje (a właściwie schodzi z niego do ludzi) postać Chrystusa zmartwychwstałego⁸.

Przestrzeń wnętrza świątyni jako miejsca dla rzeźby, a w szczególności stacji drogi krzyżowej, stanowi istotne zagadnienie w wypowiedziach i praktyce realizacyjnej Macieja Zychowicza. Koncepcja jarosławskiej pracy artysty wpisuje się w ciąg jego dzieł o tematyce pasyjnej: od drogi krzyżowej i aranżacji wnętrza w kościele św. Jadwigi w Krakowie (1987–1990) po stacje w kościele św. Urbana w Kobiernicach (2005–2008) oraz projekty rzeźb kalwarii w Chełmie. W każdej z tych realizacji wnętrze świątyni jest traktowane przez Zychowicza jako przestrzeń spotkania i konfrontacji człowieka z Bogiem, a zadaniem rzeźby jest przygotowanie i zaaranżowanie płaszczyzny owego spotkania poprzez swoisty dialog autora form plastycznych z odbiorcą⁹.

⁸ M. Zychowicz, *Przestrzeń sakralna – wspólnota drogi i wspólnota świętowania*, referat wygłoszony podczas konferencji „Architektura – bezgłośny szepc emocji. Integrycyjna rola miejsc duchowych w miastach XXI wieku”, zorganizowanej przez Union Internationale des Architectes i Stowarzyszenie Architektów Polskich w Warszawie 6 października 2007 roku. W innym miejscu artysta tak pisze o *Drodze krzyżowej* w Jarosławiu: „Niecóż inna jest otwartość i dynamika wcześniejszej *Drogi krzyżowej*, zaprojektowanej do kościoła pw. Chrystusa Króla w Jarosławiu. Są to z konieczności obiekty zamknięte (już choćby z tej przyczyny, że ich podstawową materią jest drewno), jednak ich zewnętrzny kształt, starający się reagować na wewnętrzną dramaturgię form, jest nieregularny i zmierzający ku otwartości [...]. W samych stacjach przedstawienie figuratywne zostało przeważnie ograniczone do postaci Chrystusa. Pozostali uczestnicy dramatu (oprawcy, tłum), a także przytłaczający Go ciężar, zostały odsunięte w anonimowość i sprowadzone do abstrakcyjnych form, które na Niego spadają lub Mu towarzyszą. Pojawiają się jednak Cyrenejczyk i Weronika jako negatywy i fragmenty postaci, które starają się skłonić obserwatora do wejścia w te role” (idem, *Czas twórcy, czas dzieła*, referat wygłoszony podczas konferencji „Fides ex visu” zorganizowanej przez Instytut Historii Sztuki KUL w Lublinie 20–21 maja 2010).

⁹ W autokomentarzu do swojej twórczości artysta pisze: „Podjęta przeze mnie próba spojrzenia na drogę krzyżową odwołuje się do specyficznej optyki postrzegania sytuacji dramatu, patrzenia nasyczonego emocjonalnie, stosującego zawężenie planu, wybiórczość widzenia i zmienność perspektywy patrzenia. [...] Jest to dialog, który próbuje się otworzyć na widzów, wciągając ich w akcję dramatycznych wydarzeń Męki Pańskiej, próbując ich uczynić uczestnikami tych wydarzeń, ale także stara się na-

the settlement – is surrounded by a stone fence, which in the south runs right beside the road, and delimits a relatively large area near the body of the church [fig. 7]. Next, the wall gradually approaches the church, and in the north stands right on the edge of the slope, which marks the natural border of the churchyard. Incorporated in the wall there are shrines with Stations of the Cross. They were erected in the years 1984–1985, commissioned by the then rector, Rev. Jan Łysek. Both the fence and the shrines were built of sandstone while the figures were made of bronze, according to Bronisław Chromy’s design, by Stefan Kowalówka,¹¹ who also cooperated with the sculptor in other projects.¹² Each of the shrines, topped with a sloping roof, contains an openwork arcade closed with a semicircular arc, inside which the sculptural compositions were placed [fig. 8]. The curvature of the bronze arc segment bearing the name of the station divides horizontally the openwork arcade into two parts – scenes, of which the larger, top one contains the main representation while the lower one is its complement [fig. 9].

The composition of each station is highly fragmented and dynamic; operating primarily by means of expression of the contour of slender, moved forms. Slender silhouettes of Christ and the saints are depicted in long robes and their gestures are smooth and harmonious whereas the angular contours of the figures of torturers or reluctant bystanders are expressively twisted and deformed.¹³ Silhouettes of animals and scarce objects emphasizing the situational context enrich the composition and at the same time intensify the expression of the whole. An openwork background makes the slightly marked internal modelling visible only at a closer look. Thus, despite the fact that individual scenes of the Way of the Cross are directed towards the churchyard, they also make an impression when looked at from the outside, from beyond the immediate vicinity of the church.

It is vitally important that each scene has as its background a fragment of the rural landscape – with houses, trees and the road [fig. 10, 11]. Thus the scenery of the cycle changes depending on the seasons of the year, and even with the weather, affecting the mood changes of individual scenes. A variable part of the background

¹¹ The information is based on the parish chronicle in the Archives of the Parish of Transfiguration in Królówka.

¹² In the same period he made *The Way of the Cross* according to Chromy’s design for the Church of St Maximilian in Tarnów.

¹³ They sometimes resemble figural motifs on ancient Greek vases.



7. Kościół pw. Przemienienia Pańskiego w Królówce, 1937–1943, proj. Czesław Boratyński, plac przykościelny, widok od południowego zachodu, fot. G. Ryba

7. Church of the Transfiguration in Królówka, 1937–1943, design by Czesław Boratyński, the churchyard, view of the south west, photo by G. Ryba

is also constituted by passers-by, busy with their own affairs and unaware of, or insensitive to, the drama depicted in the image whose involuntary part they become for a moment, just like in the past many people were indifferent to the actual *Via Crucis* of Jesus. Thus, by setting the Stations of the Cross in the scenery of the village, among concrete elements of the landscape, well-known to all members of the rural community, Bronisław Chromy performs sacralisation of the space extending far beyond the grounds belonging to the church in Królówka.

The first scenes are set against the background of a building of the local co-operative and the road running just behind the wall, in the next scenes the road begins to recede, the horizon is obscured by trees and shrubs growing on the hillside, and the last scenes: *Crucifixion*, *Deposition from the Cross* or *Entombment* tower above the valley and buildings, evoking associations with the view stretching from the summit of Golgotha. The world of the profane, therefore, is not opposed to the sacred sphere but is combined with it harmoniously, enriching its reception. Most of the stations are less accessible from the outside due to the terrain but the field of the openwork arches embraces frag-

Wnętrza kościołów posoborowych, najczęściej jednorodniczne, nie mają jednolitego podziału na strefy wyraźnie wyodrębnione architektonicznie. Płynna, nieodokreślona przestrzeń stwarza duże możliwości twórcy wystroju wnętrza. W koncepcji Brinckena i Zychowicza przestrzeń ta tworzy dzieło sztuki otwarte, które angażuje wchodzącego do świątyni, proponuje mu różne role, multiplikuje znaczenia, zaciera granice pomiędzy rzeczywistością realną a symboliczną i w ten sposób buduje sakralny charakter wnętrza odpowiadający wrażliwości człowieka współczesnego¹⁰.

*

Królówka to wzmiankowana już w średniowieczu wieś składająca się z kilku przysiółków malowniczo rozrzuconych na wzniesieniach Pogórza Wiśnickiego. Na jednym ze wzgórz pośrodku osady zbudowano w latach 1937–1943 kościół pw. Przemienienia Pańskiego¹¹, któ-

wiązać kontakt z przestrzenią architektoniczną współczesnego kościoła, do której jest projektowany (idem, *Czas twórcy, czas dzieła*, jak przyp. 8).

¹⁰ Tego typu wnętrza mogą budzić sprzeciw zwolenników tradycji, którzy w kościele szukają ucieczki od teraźniejszości, preferują poruszanie się w obrębie utartych schematów.

¹¹ Kościół wzniesiono według projektu Czesława Boratyńskiego. Poświęcony został podczas wojny, 8 sierpnia 1943 roku, ale jego konsekra-



8. Bronisław Chromy, Czesław Kowalówka, *Droga krzyżowa*, stacja XII, 1984–1985, brąz, kościół pw. Przemienienia Pańskiego w Królówce, fot. G. Ryba

8. Bronisław Chromy, Czesław Kowalówka, *The Way of the Cross*, Station XII, 1984–1985, bronze, Church of the Transfiguration in Królówka, photo by G. Ryba

rego wyniosła wieża, widoczna z daleka, dominuje nad okolicą. Wzgórze kościelne, ujęte w kleszcze dwu dróg, poprzedzone jest rozległym placem otwierającym widok na elewację frontową świątyni. Teren cmentarza przykościelnego – strefy granicznej pomiędzy przestrzenią sacrum świątyni a profanum osady – otacza kamienne ogrodzenie, które od południa przebiega tuż obok drogi i wyodrębnia stosunkowo rozległy obszar nieopodal bryły kościoła [il. 7]. Następnie mur stopniowo zbliża się do świątyni, ustawiony od północy tuż na skraju pochyłości wzgórza, która wyznacza naturalną granicę placu przykościelnego. W ciągu ogrodzenia znajdują się kapliczki ze stacjami drogi krzyżowej. Powstały one w latach 1984–1985 na zamówienie ówczesnego proboszcza parafii, ks. Jana Łyska. Zarówno ogrodzenie, jak i kapliczki wzniesiono z piaskowca, natomiast przedstawienia figuralne wykonał w brązie według projektu Bronisława Chromego Stefan Kowalówka¹², współpracu-

cji dokonał biskup Jerzy Ablewicz, ordynariusz tarnowski, dopiero w roku 1966 (*Schematyzm diecezji tarnowskiej 2005/2006*, Tarnów 2006, s. 148).

¹² Informacje na podstawie *Kroniki parafialnej*, Archiwum parafii pw. Przemienienia Pańskiego w Królówce.

ments of the church architecture, giving it a special expression from the perspective of the Passion of Christ, and therefore may also invite reflection of random passers-by.

Stations of the Cross incorporated into church fencing are very common¹⁴ but the work of Bronisław Chromy – through a kind of space subjugation – constitutes one of the more interesting examples of this type. The artist himself did not speak about his accomplishment in Królówka but in the context of that work the words of Jerzy Madeyski gain special meaning: “The real and lasting element [...] in Chromy’s art is space and thinking in its terms: space and environment, which – in his case – change into the imperative of a concept. Into the already existing [...], and thus in a way enforced element of his sculpture, elevated to the rank of a spatial arrangement”¹⁵.

*

In the shadow of Auschwitz, the museum of the German death camp, new housing estates of the city of Oświęcim are developing. In one of them, in the years 1980–1984 was erected a church dedicated to Maximilian Kolbe,¹⁶ a martyr who gave his life for a fellow prisoner in Auschwitz.¹⁷ Among the authors of the church interior was Jan Siek, the creator of the sculptural decoration of the front door,¹⁸ and Jerzy Skąpski, the designer of the stained glass windows.¹⁹

Twice a year, on the third Saturday of Lent and the Sunday after All Souls’ Day, the Sobriety

¹⁴ Among the most famous ones are the Stations of the Cross on the slopes of the Jasna Góra monastery in Częstochowa, made by Pius Weloński in the years 1901–1912.

¹⁵ J. Madeyski, *Bronisław Chromy*, Kraków 2008, p. 49.

¹⁶ The church of St Maximilian Kolbe in Oświęcim was built according to the design of Krakow architects Elzbieta and Andrzej Bilski (P. Szafer, *Nowa architektura polska. Diariusz z lat 1976–1980*, Warszawa 1981, pp. 170–171, 178–179); the history of efforts to build the church is thoroughly presented in the publication by Rev. S. Górny *Z dziejów starań o budowę kościoła św. Maksymiliana Męczennika w Oświęcimiu*, Rzeszów 2002.

¹⁷ Among numerous publications concerning the saint, particular attention is deserved by: L. Dyczewski, *Święty Maksymilian Maria Kolbe*, Warszawa 1984; A. Frossard, “N’oubliez pas l’amour”. *La Passion de Maximilien Kolbe*, Paris 1987 among others.

¹⁸ The door was made by the sculptor Jan Siek (b. 1936), professor at the Academy of Fine Arts in Krakow, famous for numerous sacred accomplishments (the artist’s biography in: *175 lat nauczania...*, as in fn. 4, p. 392). The door was created between the years 1986 and 1989.

¹⁹ Stained-glass windows were made according to the design of Jerzy Skąpski (born 1933) in the Krakow Studio of Anna Zarzycka in 1994 (M. J. Żychowska, *Witraże Jerzego Skąpskiego*, in: *Witraże Jerzego Skąpskiego – monumentalne szkłem malowanie*, exhibition catalogue of the Museum of Architecture in Wrocław,



9. Bronisław Chromy, Stefan Kowalówka, *Droga krzyżowa*, stacja V, 1984–1985, brąz, kościół pw. Przemienienia Pańskiego w Królowce, fot. G. Ryba

9. Bronisław Chromy, Stefan Kowalówka, *The Way of the Cross*, Station V, 1984–1985, bronze, Church of the Transfiguration in Królowka, photo by G. Ryba

Brotherhood and the Catholic Intelligentsia Club in the parish of St Maximilian organise a pilgrimage – the Way of the Cross in the intention of the prisoners who died in the camp and of people emaciated by addictions.²⁰ Individual stations are contemplated in different parts of the vast Auschwitz II Birkenau [fig. 12],²¹ and then the faithful go to Mass to the parish church [fig. 13].

Those returning from the Way of the Cross in Auschwitz, but also everyone entering the

Wrocław 2005, pp. 12 and 13; which contains more information on the artist). More on this work by Skąpski can be found in: G. Ryba, *Narodziny witrażu i jego znaczenie w kontekście wnętrza współczesnej świątyni*, paper presented at the VII International Scientific Conference “Tradycja i współczesność. Sztuka witrażowa po 1945 roku”, Katowice, 10–12 Oct. 2013, organised by the Association of Stained Glass Lovers *Ars Vitrea Polona*, the Museum of Architecture in Wrocław and the Silesian Cultural Heritage Centre in Katowice.

²⁰ The Way of the Cross on the grounds of the Auschwitz camp has been organised on the first Sunday after All Souls’ Day since the early 1980s and – since 1987 – during Lent (the parish chronicle, the Archives of the Parish of St Maximilian Kolbe in Oświęcim).

²¹ “The National Museum of Auschwitz-Birkenau was established thanks to the efforts of former prisoners, which was

jący z tym rzeźbiarzem także przy innych realizacjach¹³. Każda z kapliczek, zwieńczona spadzistym dachem, zawiera zamkniętą łukiem półkolistym ażurową arkadę, w której umieszczono kompozycje rzeźbiarskie [il. 8]. Krzywizna segmentu łuku brązowej sztaby z nazwą stacji dzieli w poziomie ażur arkady na dwie części – sceny, z których górna – większa – ujmuje właściwe przedstawienie, natomiast dolna stanowi jej dopełnienie [il. 9].

Kompozycja każdej stacji jest silnie rozczłonkowana i dynamiczna; działa przede wszystkim ekspresją konturu wysmukłych, poruszonych form. Wiotkie sylwetki Chrystusa i świętych zostały ukazane w powłóczystych szatach, a ich gesty pozostają płynne i harmonijne, natomiast kanciaste kontury postaci oprawców czy niechętnych gapiów są ekspresyjnie poskręcane i zdeformowane¹⁴. Przedstawienia zwierząt i nieliczne przedmioty podkreślające kontekst sytuacyjny wzbogacają kompozycję i jednocześnie potęgują ekspresję całości. Prześwitujące tło sprawia, że delikatnie zaznaczony modelunek wewnętrzny jest widoczny dopiero z bliska. Stąd też, mimo że poszczególne sceny drogi krzyżowej są skierowane w stronę placu przykościelnego, wywierają wrażenie także wtedy, gdy spogląda się na nie z zewnątrz, spoza bezpośredniego otoczenia świątyni.

Niezmiernie istotne jest to, że polem obrazowym każdej ze scen staje się wycinek pejzażu wsi – z domami, drzewami i drogą [il. 10, 11]. Dzięki temu sceneria cyklu zmienia się zależnie od pór roku, a nawet wraz z pogodą, wpływając na zmianę nastroju poszczególnych przedstawień. Zmiennym elementem pola obrazowego stają się również przechodzący ludzie, zajęci własnymi sprawami i nieświadomi lub nieczuli na dramat ukazany w obrazie, którego są przez chwilę mimowolną częścią, podobnie jak w przeszłości wielu obojętnych na rzeczywistość *Via Crucis* Jezusa. Osadzając w ten sposób stacje *Drogi krzyżowej* w scenerii osady, wśród konkretnych, znanych wszystkim członkom społeczności wiejskiej elementów pejzażu, Bronisław Chromy dokonuje sakralizacji przestrzeni rozciągającej się daleko poza teren przynależny do kościoła w Królowce.

Pierwsze sceny rozgrywają na tle budynku miejscowej spółdzielni i drogi przebiegającej tuż za murem, w kolejnych gościniec zaczyna się oddalać, horyzont zasłaniają drzewa i krzewy porastające stok wzgórze, a ostatnie sceny: *Ukrzyżowanie*, *Zdjęcie z krzyża* czy *Złożenie do grobu* górują nad doliną i zabudowaniami, nasuwając skojarzenia z widokiem rozciągającym się ze szczytu Gólgoty. Świat profanum nie przeciwstawia się zatem strefie świętej, ale łączy się z nią harmonijnie i wzbogaca jej odbiór. Stacje z zewnątrz są w większości mniej dostępne ze względu na ukształtowanie terenu, ale pole

¹³ W tym samym mniej więcej czasie wykonał według projektu Chromego stacje *Drogi krzyżowej* do kościoła św. Maksymiliana w Tarnowie.

¹⁴ Przypominają niekiedy motywy figuralne na antycznych wazach greckich.

obrazowe ażurowej arkady ujmuje fragmenty architektury kościoła, nadając jej szczególnie wyraz z perspektywy Pasji Chrystusa, a przez to może skłania też do refleksji przypadkowych przechodniów.

Stacje *Drogi krzyżowej* włączone do ogrodzenia kościelnego występują bardzo często¹⁵, ale dzieło Bronisława Chromego – poprzez swoiste ujarzmienie przestrzeni – stanowi jeden z bardziej interesujących przykładów tego typu. Sam artysta nie wypowiedział się na temat swojej realizacji w Królówce, jednak w kontekście tej pracy szczególnego znaczenia nabierają słowa Jerzego Madeyskiego: „Prawdziwym i trwale istniejącym elementem [...] jest w sztuce Chromego przestrzeń i myślenie w jej kategoriach. Przestrzeń i otoczenie, które – w jego wypadku – zmienia się w imperatyw koncepcji. W zastany [...], a tym samym *przymusowy* niejako element jego rzeźby podniesionej do rangi układu przestrzennego”¹⁶.

*

W cieniu Auschwitz, muzeum niemieckiego obozu śmierci, rozwijają się nowe osiedla miasta Oświęcim. Na jednym z nich w latach 1980–1984 wzniesiono kościół poświęcony Maksymilianowi Kolbemu¹⁷, męczennikowi, który w oświęcimskim obozie oddał życie za współwzięcia¹⁸. Wśród autorów wystroju kościoła był Jan Siek – twórca dekoracji rzeźbiarskiej drzwi wejściowych¹⁹ oraz Jerzy Skąpski – projektant witraży²⁰.

¹⁵ Do najsłynniejszych w Polsce należy zaliczyć stacje drogi krzyżowej na wałach klasztoru jasnogórskiego w Częstochowie wykonane przez Piusa Welońskiego w latach 1901–1912.

¹⁶ J. Madeyski, *Bronisław Chromy*, Kraków 2008, s. 49.

¹⁷ Kościół pw. św. Maksymiliana Kolbego w Oświęcimiu został wzbudowany według projektu krakowskich architektów Elżbiety i Andrzeja Bilskich (P. Szafer, *Nowa architektura polska. Diariusz z lat 1976–1980*, Warszawa 1981, s. 170–171, 178–179); historię starań o budowę świątyni przedstawia wyczerpująco publikacja ks. S. Górnego *Z dziejów starań o budowę kościoła św. Maksymiliana Męczennika w Oświęcimiu*, Rzeszów 2002.

¹⁸ Wśród licznych pozycji bibliograficznych dotyczących świętego na uwagę zasługują m.in.: L. Dyczewski, *Święty Maksymilian Maria Kolbe*, Warszawa 1984; A. Frossard, *„N'oubliez pas l'amour”. La Passion de Maximilien Kolbe*, Paris 1987.

¹⁹ Autorem drzwi jest artysta rzeźbiarz Jan Siek (ur. 1936), profesor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, znany z licznych realizacji sakralnych (nota biograficzna artysty w: *175 lat nauczania...*, jak przyp. 4, s. 392). Drzwi powstały w latach 1986–1989.

²⁰ Witraże zostały wykonane według projektu Jerzego Skąpskiego (ur. 1933) w krakowskiej Pracowni Anny Zarzyckiej w roku 1994 (M. J. Żychowska, *Witraże Jerzego Skąpskiego – monumentalne szkłem malowanie*, katalog wystawy, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2005, s. 12–13; tam też więcej informacji na temat artysty). Szerzej na temat tej pracy Skąpskiego w: G. Ryba, *Narodziny witrażu i jego znaczenie w kontekście wnętrza współczesnej świątyni*, referat wygłoszony podczas VII Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Tradycja i współczesność. Sztuka witrażowa po 1945 roku”, Katowice 10–12 X 2013, zorganizowanej przez Stowarzyszenie Miłośników Witraży Ars Vitrea Polona, Muzeum Architektury we Wrocławiu i Śląskie Centrum Dziedzictwa Kulturowego w Katowicach.



10. Bronisław Chromy, Stefan Kowalówka, *Droga krzyżowa*, stacja XIV, 1984–1985, brąz, kościół pw. Przemienienia Pańskiego w Królówce, fot. G. Ryba

10. Bronisław Chromy, Stefan Kowalówka, *The Way of the Cross*, Station XIV, 1984–1985, bronze, Church of the Transfiguration in Królówka, photo by G. Ryba

church of St Maximilian, pass from the outer zone, dominated more or less by the awareness of the existence of the nearby camp, and encounter a symbolic boundary space of the plane of three carved bronze gates leading to the church interior. They were mounted in the recesses of the central part of the church façade, formed from narrow, vertical wall segments, rising towards its axis, divided by strips of stained glass and topped with a cross. It is a kind of triptych, in which each gate is a separate but complementary plane. On the gates scenes of prisoners' tragedy are shown, woven into the updated biblical narrative and referred to during meditations on the

formally confirmed by the Polish Sejm Act of July 2, 1947 on the commemoration of the «martyrdom of the Polish Nation and other Nations». The Place of Remembrance covers an area of two extant parts of the camp, Auschwitz I and Auschwitz II-Birkenau, a total of 191 ha, of which Auschwitz I includes 20 ha, and Auschwitz II-Birkenau has 171 ha. In the museum, there are several hundred camp buildings and ruins, including the ruins of the gas chambers and crematoria, several kilometers of the camp fence and roads, and the railway ramp at Birkenau”; source: http://pl.auschwitz.org/pl/m/index.php?option=com_content&task=blogcategory&cid=9&Itemid=45 [accessed: 12 Apr. 2013].



11. Bronisław Chromy, Stefan Kowalówka, *Droga krzyżowa*, stacja XIV, 1984–1985, brąz, kościół pw. Przemienienia Pańskiego w Królowce, fot. wg <http://nw.com.pl> [dostęp: 10 X 2013]

11. Bronisław Chromy, Stefan Kowalówka, *The Way of the Cross*, Station XIV, 1984–1985, bronze, Church of the Transfiguration in Królowka, photo according to <http://nw.com.pl> [accessed: 10 Oct. 2013]

Way of the Cross on the grounds of the camp. Consequently, participants of the service associate the memory of the place with the events documented in bronze images.

In the upper part of the composition, comprising the rectangle of the main entrance, there rises the solitary figure of St Maximilian in a prison camp uniform, dominating the whole scene. The figure is surrounded, like a halo, by a circle of thorns inscribed in the entire width of the field. Below, there is a dramatic scene of selection for the gas chambers with the characteristic profiles of the Gestapo and their victims – crowded, terrified prisoners hurriedly taking off their clothes and then being rushed to the death chamber.²² These scenes, known from photographic documentation, took place on the ramp of the camp; descriptions of witnesses are cited during meditations on station III of the Auschwitz Way of the Cross right at that place and then also at

²² The scene of selection of prisoners reflects the accounts in numerous memoirs and scientific publications, such as F. Piper, *Eksterminacja*, in: *Oświęcim. Hitlerowski obóz masowej zagłady*, ed. W. Michalak, Warszawa 1977, pp. 108–124.

Dwa razy do roku, w trzecią sobotę Wielkiego Postu oraz w niedzielę po Dniu Zadusznym, Bractwo Trzeźwości i Klub Inteligencji Katolickiej przy parafii św. Maksymiliana organizuje pielgrzymkę – drogę krzyżową w intencji więźniów, którzy zginęli w obozie, oraz ludzi wyniszczonych uzależnieniami od nalogów²¹. Poszczególne stacje są rozważane w różnych częściach rozległego obozu Auschwitz II Birkenau [il. 12]²², po czym wierni udają się na mszę świętą do kościoła parafialnego [il. 13].

Powracający z drogi krzyżowej w Auschwitz, ale też wszyscy wkraczający do kościoła św. Maksymiliana, przechodzą ze strefy zewnętrznej, zdominowanej mniej lub bardziej świadomością istnienia nieodległego obozu, i napotykać umowną przestrzeń graniczną pola obrazowego trzech rzeźbionych brązowych bram prowadzących do wnętrza świątyni. Zostały one zamontowane we wnękach centralnej części fasady kościoła, utworzonej ze wznoszących się ku jej osi, wąskich, wertykalnych segmentów muru poprzedzielanych pasami witrażu i zwieńczonych krzyżem. Jest to swoisty tryptyk, w którym każde drzwi stanowią odrębne, ale komplementarne względem siebie pole obrazowe. Na drzwiach ukazano sceny dramatu więźniów, wplecione w zaktualizowaną narrację biblijną i przywoływane w czasie rozważań drogi krzyżowej na terenie obozu. Uczestnicy nabożeństwa w następstwie czasowym łączą pamięć miejsca z utrwaloną w brązie obrazową dokumentacją wydarzeń.

W górnej części kompozycji, obejmującej prostokąt głównego wejścia, unosi się samotna postać św. Maksymiliana w więziennym pasiaku dominująca nad całością przedstawienia. Otacza ją, niby aureolą, krąg korony cierniowej wpisany w całą szerokość pola obrazowego. Poniżej rozgrywa się dramatyczna scena selekcji do gazu z charakterystycznymi sylwetkami gestapowców i ich ofiar – stłoczonych, przerażonych więźniów w pośpiechu zdejmujących ubrania, a następnie zapędzanych do komory śmierci²³. Sceny te, znane z dokumentacji fotograficznej, rozgrywały się na rampie obozowej; opi-

²¹ Droga krzyżowa na terenie obozu w Auschwitz jest organizowana w pierwszą niedzielę po Dniu Zadusznym od początku lat 80. XX wieku, a w czasie Wielkiego Postu – od roku 1987 (*Kronika parafialna*, Archiwum parafii pw. św. Maksymiliana Kolbego w Oświęcimiu).

²² „Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau zostało utworzone staraniem byłych więźniów, co formalnie potwierdziła ustawa polskiego sejmu z 2 lipca 1947 roku o upamiętnieniu «męczeństwa Narodu Polskiego i innych Narodów». Miejsce Pamięci obejmuje obszar dwóch zachowanych części obozu Auschwitz I i Auschwitz II-Birkenau, w sumie 191 ha, z czego na Auschwitz I przypada 20 ha, a na Auschwitz II Birkenau 171 ha. W granicach Muzeum znajdują się poobozowe obiekty i ruiny, włącznie z ruinami komór gazowych i krematoriów, kilkanaście kilometrów obozowego ogrodzenia i dróg wewnętrznych oraz rampa kolejowa w Birkenau”; za: http://pl.auschwitz.org.pl/m/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=9&Itemid=45 [dostęp: 12 IV 2013].

²³ Scena selekcji więźniów odpowiada przekazom zawartym w licznych wspomnieniach i opracowaniach naukowych, chociażby w: F. Piper, *Eksterminacja*, w: *Oświęcim. Hitlerowski obóz masowej zagłady*, red. W. Michalak, Warszawa 1977, s. 108–124.



12. Droga krzyżowa na terenie Muzeum KL Auschwitz-Birkenau II, 26 III 2011, fot. Archiwum parafii pw. św. Maksymiliana w Oświęcimiu

12. The Way of the Cross on the grounds of the Museum of Auschwitz-Birkenau II, 26 March 2011, photo from the Archive of the Parish of St Maximilian in Oświęcim

sy świadków wydarzeń są przytaczane podczas rozważań stacji III w trakcie oświęcimskiej drogi krzyżowej właśnie tam, a następnie również przy ruinach kolejnych krematoriów, gdzie rozważa się stacje V i VII.

Na jednoskrzydłowych drzwiach bocznych kościoła ukazano tragedię dzieci Auschwitz. W górnej części widnieje scena Bożego Narodzenia rozgrywającą się w nędzy baraku obozowego. Uroczysta radość tego wydarzenia kontrastuje z przerażającym obrazem poniżej, ukazującym topienie niemowląt w beczce z wodą przez nadzorkinię obozową na oczach przerażonych i bezradnych matek²⁴. Sceny te stanowią ilustrację relacji świadków, które są odczytywane w części obozu przeznaczony dla kobiet, gdzie w trakcie oświęcimskiej drogi krzyżowej rozważa się stację IV. Przedstawienia rzeźbiarskie nasuwają skojarzenia z rzezią niewinnych w Betlejem.

Na najbardziej okazałych drzwiach do kościoła św. Maksymiliana został przedstawiony Jezus odbywający swoją drogę krzyżową wśród więźniów Auschwitz [il. 14]. W centrum umieszczono napis: *Ufajcie, jam zwyciężył świat* oraz scenę zmartwychwstania rozgrywającą się na tle swoistej bramy przypominającej otwór

the ruins of subsequent crematoria, where stations V and VII are meditated upon.

On the single-leaf door on one side of the church, the tragedy of the children of Auschwitz is depicted. In the upper part there is a Christmas scene, set in the misery of the camp barracks. The solemn joy of this event contrasts with the terrifying image below, showing the drowning of babies in a barrel of water by the camp's female guards in front of terrified and helpless mothers.²³ These scenes illustrate the witnesses' accounts that are read in part of the camp designed for women, where – during the course of the Auschwitz Way of the Cross – station IV is meditated on. Sculptural representations arouse associations with the slaughter of the innocents in Bethlehem.

The most impressive door of the church of St Maximilian depicts Jesus on his Way of the Cross among the prisoners of Auschwitz [fig. 14]. In the centre, there is an inscription: *Trust, I have conquered the world* and the scene of the Resurrection,

²⁴ Wydarzenia ukazane na drzwiach opisuje m.in. J. Wnuk w książce *Dzieci polskie oskarżają*, Lublin 1975, s. 108 i n.

²³ The events depicted on the door are described, among others, by J. Wnuk, *Dzieci polskie oskarżają*, Lublin 1975, p. 108 ff.



13. Kościół pw. św. Maksymiliana Kolbego w Oświęcimiu, 1980–1984, proj. Elżbieta i Andrzej Bilscy, widok od południowego zachodu, fot. Archiwum parafii pw. św. Maksymiliana w Oświęcimiu

13. Church of St Maximilian Kolbe in Oświęcim, 1980–1984, design by Elżbieta i Andrzej Bilscy, view from the south west, photo from the Archive of the Parish of St Maximilian in Oświęcim

taking place against the background of a gate that resembles the opening of a crematorium oven.²⁴ Subsequent stations are arranged around this composition, so that each of them, being a link to the tragic sequence of events, also refers directly to the central representation.

Sentencing Jesus to death takes place under the supervision of slaughterers in characteristic uniforms with truncheons in their hands (Station I). Christ taking the cross on his shoulders is accompanied by his Mother and emaciated figures of prisoners (Station II), who together with Christ stagger at the first fall (Station III). The next scenes are blurred in an anonymous crowd of emaciated figures, in which only the cross is a distinct and consistently repetitive form. The limp body of Christ in the scene of the second fall is picked up by a prisoner bearing the features of St Maximilian (Station VII). In the meeting with women, accompanied by haggard Auschwitz children, the figure of the Saviour barely emerges in a thin,

²⁴ The whole sentence whose last part is written on the door is: "In the world you will have hardship, but be courageous: I have conquered the world" (John 16:33).

pieca krematorium²⁵. Kolejne stacje ułożono wokół tej kompozycji, tak że każda z nich, stanowiąc ogniwo tragicznej sekwencji zdarzeń, jednocześnie odnosi się bezpośrednio do centralnego przedstawienia.

Skazanie Jezusa na śmierć odbywa się pod okiem siepaczy w charakterystycznych mundurach z pałkami w rękach (stacja I). Biorącemu krzyż na ramiona towarzyszą Matka i wychudzone postaci więźniów (stacja II), którzy wraz z Chrystusem słaniają się przy pierwszym upadku (stacja III). Kolejne sceny roztapiają się w masie anonimowego tłumu wynędzniałych postaci, w którym tylko krzyż stanowi jednoznaczną i niezmiennie powtarzającą się formę. Bezwładne ciało Chrystusa w scenie drugiego upadku podnosi z ziemi więzień o ryszach św. Maksymiliana (stacja VII). W spotkaniu z kobietami, którym towarzyszą zabiedzone oświęcimskie dzieci, postać Zbawiciela ledwo zarysowuje się cienką, delikatną linią na tle krzyża (stacja VIII). Z szat obnżani wraz z Chrystusem są też przybywający do obozu więźniowie, a zabrany im dobytek piętrzy się u stóp krzyża (stacja X). Zawieszona na nim ciało Chrystusa

²⁵ Całość zdania, którego ostatnią sekwencję umieszczono na drzwiach, brzmi: „Na świecie doznacie ucisku, ale miejcie odwagę: Jam zwyciężył świat” (J 16, 33).

wyrasta ze stosu ludzkich zwłok wśród przerażonego tłumu (XII). Madonna w scenie zdjęcia z krzyża oplakuje Jezusa wśród sterty ludzkich ciał (XIII), a Jego grób znajduje się pod warstwami zwłok przygotowanych do spalenia (XIV). W każdej ze stacji powraca niezmienna forma krzyża wyznaczająca rytm narracji.

Wszystkie przedstawienia na drzwiach kościoła św. Maksymiliana tworzą dwie warstwy znaczeniowe: ponadczasową – religijną, obiektywizującą sens cierpienia i śmierci oraz świecką, na którą składają się jednostkowe wyobrażenia osadzone w konkretnym kontekście historycznym przywoływanym w realiach ruin obozu w czasie odprawianych tam stacji²⁶. W trakcie kontemplacji płaskorzeźbionych drzwi doświadczenie materii ożywa, słowo przybiera kształt obrazu, a pośrednikiem doznania staje się twórca dzieła i jego interpretacja dramatu. Wymowę przedstawień wzmacniają symbolika brązu i forma bramy, mająca wielorakie znaczenie w sztuce chrześcijańskiej²⁷.

Po przekroczeniu wrót świątyni, dekorowanych tylko z zewnątrz, wchodzący znajduje się w obszernym, jedno-przestrzennym wnętrzu o ścianach licowanych fugowaną cegłą. Z półmrokiem nawy kontrastuje zalana światłem strefa prezbiterium, w którym dominuje monumentalny krzyż z przewieszoną sułgą, wyrastający z czarnego granitu o kształcie przypominającym trójkąt obozowy naszywany na piersi więźniów Auschwitz. W kościele również znajdują się stacje drogi krzyżowej, ale są one zredukowane jedynie do prostych znaków krzyża obiegających w zmiennym rytmie ściany budowli. Zamknięte, surowe wnętrze przynosi wyciszenie i uspokojenie. Kontemplacja abstrakcyjnych znaków krzyża, pozbawionych wszelkiej anegdoty, prowadzi do refleksji nad sensem życia, cierpienia i śmierci oraz istotą dobra i zła. Jest to wyraźne przeciwstawienie strefy profanum na zewnątrz ze szczegółową dramatyczną narracją w przestrzeni granicznej (na drzwiach) i skłaniającej do refleksji ascetycznej strefy sacrum we wnętrzu.

Kulminację modlitewnego przeżycia w obrębie murów kościoła stanowi dla wychodzącego olbrzymi barwny witraż ukazujący apokaliptyczną wizję połączoną z apoteozą męczenników Oświęcimia: Maksymiliana Kolbego i Edyty Stein [il. 15]²⁸. Wielobarwny, jakby niemate-

delicate line against the background of the cross (station VIII). Christ is stripped of his garments together with prisoners arriving at the camp, and their belongings, taken away from them, are piled at the foot of the cross (Station X). The body of Christ hanging on the Cross grows from a stack of human remains in the midst of the terrified crowd (XII). In the scene of Jesus taken down from the Cross, the Madonna mourns him, surrounded by a pile of human bodies (XIII), and his tomb is located under layers of corpses prepared for burning (XIV). In each of the Stations, the form of the Cross returns unchanged, defining the rhythm of the narrative.

All scenes depicted on the doors leading to the Church of St Maximilian form two layers of meaning: the timeless one – religious, making objective the meaning of suffering and death, and the secular one, which consists of separate images, embedded in a specific historical context evoked by the realities of the camp ruins at the time of the Stations being celebrated there.²⁵ During the contemplation of the bas-relief doors, the experience of matter comes alive, the word takes on the shape of an image, and the creator of the work with his interpretation of the drama becomes a mediator of that experience. The expression of the scenes is strengthened by: the symbolism of bronze and the form of a gate, having multiple meanings in Christian art.²⁶

After crossing the church doors, decorated only on the outside, a person enters a large single-space interior with walls finished with jointed brick. The semi-darkness of the nave contrasts with the zone of the chancel, light-flooded and dominated by a monumental cross with a hanging stole, growing from black granite with a shape resembling a triangle sewn on the chests of Auschwitz prisoners. Stations of the Cross are also inside the church but they are reduced to simple crosses encircling the walls in an alternating rhythm. The closed, austere interior brings silence and calm. The contemplation of abstract signs of the cross, devoid of any story,

²⁵ The author of the door in Auschwitz makes excellent use of a mental shortcut, abstracting from rich source materials a synthetic overall picture of the reality of the camp, rendered in the light of the message of faith. The reasons for the unusual expression of the work may also be traced in the personal memories of the artist, who in his childhood experienced the horrors of the occupation, even witnessing an execution. The sculptor mentions this in an interview *Duchy i bunt rzeźbiarzy*, "Gazeta w Krakowie", a supplement to "Gazeta Wyborcza" 1998, No. 268.

²⁶ The Auschwitz doors were discussed more extensively in: G. Ryba, *Oświęcimskie drzwi z brązu. Przyczynek do ikonografii św. Maksymiliana Kolbe*, in: *Limen expectationis. Księga ku czci śp. ks. prof. dr. hab. Zdzisława Klisia*, eds. Rev. J. Urban, Rev. A. Witko, Kraków 2012, pp. 299–310.

²⁶ Autor drzwi oświęcimskich doskonale posługuje się skrótem myślowym, wyabstrahowując z bogatych materiałów źródłowych syntetyczny, całościowy obraz rzeczywistości obozowej, ujęty w świetle przesłania wiary. Przyczyn niezwyklej ekspresji dzieła można doszukiwać się też w osobistych wspomnieniach artysty, który w dzieciństwie sam doświadczył grozy okupacji, będąc chociażby świadkiem egzekucji. Rzeźbiarz wspomina o tym w wywiadzie *Duchy i bunt rzeźbiarzy*, „Gazeta w Krakowie”, dodatek do „Gazety Wyborczej”, 1998, nr 268.

²⁷ Drzwi oświęcimskie zostały szerzej omówione w: G. Ryba, *Oświęcimskie drzwi z brązu. Przyczynek do ikonografii św. Maksymiliana Kolbe*, w: *Limen expectationis. Księga ku czci śp. ks. prof. dr. hab. Zdzisława Klisia*, red. ks. J. Urban, ks. A. Witko, Kraków 2012, s. 299–310.

²⁸ Autor projektu witraża, krakowski malarz Jerzy Skąpski, jest także twórcą plakatu oświęcimskiego, którego oryginał został włączony do ekspozycji stałej Muzeum Yad Vashem w Jerozolimie (Żychowska 2005, jak przyp. 20, s. 12–13; G. Ryba, *In statu nascendi visum. Z prac twórców współczesnego witrażu krakowskiego*, katalog wystawy, Centrum

14. Jan Siek, *Droga krzyżowa więźniów*, 1986–1989, brąz, płaskorzeźba na drzwiach do kościoła pw. św. Maksymiliana w Oświęcimiu, fot. G. Ryba

14. Jan Siek, *Prisoners' Way of the Cross*, 1986–1989, bronze, bas-relief on the door of the Church of St Maximilian Kolbe in Oświęcim, photo by G. Ryba



leads to reflection on the meaning of life, suffering and death, and the essence of good and evil. This is a clear opposition between the profane area outside with a detailed dramatic narrative in the boundary zone (on the doors) and the thought-provoking ascetic zone of the sacred in the interior.

For a person exiting, the culmination of the experience of prayer within the walls of the church is constituted by a huge colorful stained glass window depicting the apocalyptic vision combined with the apotheosis of the martyrs of Auschwitz: Maximilian Kolbe and Edith Stein [fig. 15].²⁷ That multicoloured, as if immaterial image woven of light, that can be admired fully only inside the church, is located directly above the entrance decorated with realistic three-dimensional bas-reliefs that are of uniform colour of bronze, visible only outside the church walls. Thus the antinomy of the sacred interior and the profane outer space is complemented by a division into vertical zones. The juxtaposition of contrast between the scenes on the doors with the austere chancel and the richness of colourful expression of the stained glass window above the entrance forms three distinct stages of human suf-

²⁷ The author of the stained glass, Krakow painter Jerzy Skąpski, is also the creator of the Auschwitz poster the original of which was included in the permanent exhibition at the Yad Vashem Museum in Jerusalem (Żychowska 2005, as in fn. 20, pp. 12–13; G. Ryba, *In statu nascendi visum. Z prac twórców współczesnego witrażu krakowskiego*, exhibition catalogue, Documentation Centre of Contemporary Sacred Art, University of Rzeszów – Art Exhibition Office in Rzeszów, Rzeszów 2011).

rialny obraz utkany ze światła, który można podziwiać w pełni tylko pozostając w świątyni, znajduje się bezpośrednio nad wejściem ozdobionym realistycznymi trójwymiarowymi płaskorzeźbami o jednolitej barwie brązu, widocznymi wyłącznie poza jej murami. W ten sposób antynomia sacrum wnętrza – profanum przestrzeni zewnętrznej zostaje dopełniona podziałem na strefy także w kierunku wertykalnym. Zestawienie kontrastu wyobrażeń na drzwiach z surowym prezbiterium i bogactwem barwnej ekspresji witraża nad wejściem tworzy trzy wyraziste etapy ludzkiego cierpienia: dramatycznego przeżycia, cichej kontemplacji i apoteozy u kresu czasów²⁹.

Współczesna sztuka sakralna często wykorzystuje symbolikę zestawienia brązu i szkła. Sięgali po nie między innymi Bronisław Chromy w dekoracji drzwi i okna ponad nimi w elewacji frontowej kościoła pw. Matki Bożej Niepokalanej w Nowym Sączu³⁰ czy Janina Stefanowicz-Schmidt w kościele Pallotynów w Gdańsku³¹, jednak wystrój kościoła św. Maksymiliana w Oświęcimiu należy do najbardziej rozbudowanych realizacji tego typu.

Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej Uniwersytetu Rzeszowskiego – Biuro Wystaw Artystycznych Rzeszów, Rzeszów 2011).

²⁹ Temat został przedstawiony przez autorkę szerzej w wystąpieniu *Pérmeation des espaces. L'intérieur comme l'asile de la mémoire et la sublimation du sentiment* podczas konferencji „Esthetics and Spirituality: Places of Interiority”, 16–18 V 2013, Leuven, zorganizowanej przez Katholieken Universiteit Leuven.

³⁰ G. Ryba, *Na granicy rzeczywistości. Mistyk, droga poznania mistycznego i artysta współczesny*, w: *Fides ex visu. Okiem mistyka*, red. A. Kramiszewska, Lublin 2012, s. 249–255.

³¹ Eadem, *Interpretacja motywu rajskiego drzewa poznania w twórczości Janiny Karczewskiej-Koniecznej i Janiny Stefanowicz-Schmidt*, „Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej” VI, 2013, s. 139–142.

Sfery symboliczne w przestrzeni miejskiej rozwijają się stopniowo i nie do końca przewidywalnie, ulegają przekształcaniu, niekiedy zanikają, ustępując miejsca innym, czasem rozwijają się, obrastając w znaczenia. W 40-tysięcznym Oświęcimiu na szczególną uwagę zasługuje zespół zjawisk kulturowych wynikających z położenia w granicach miasta muzeum niemieckiego obozu zagłady. Należy do nich ukształtowanie się wokół kościoła św. Maksymiliana sfery chrześcijańskiego sacrum, której promieniowanie wykracza daleko poza mury świątyni. Obecna w jej obrębie wielowarstwowa symbolika, której zwornikiem staje się nabożeństwo drogi krzyżowej, łączy przeszłość z teraźniejszością i stanowi wyraz chrześcijańskiej postawy w filozoficznej refleksji nad Holocaustem. Poszczególne zjawiska układające się w logiczną strukturę wydarzenia religijno-estetycznego operującego zróżnicowanymi środkami ekspresji narastały stopniowo i tylko w ogólnych zarysach zostały przewidziane przez twórców parafii o patrociniu św. Maksymiliana Kolbe w Oświęcimiu³².

*

Na obrzeżach Bydgoszczy leży Fordon, ongiś samodzielne miasto (do 1973 roku) stopniowo wchłaniane przez rozrastającą się metropolię³³. Dzielnicę od północnego wschodu zamyka Zbocze Fordońskie (55 m wysokości względnej)³⁴. Jedną z malowniczych dolin przecinających Zbocze stała się na początku II wojny światowej miejscem kaźni cywilnych mieszkańców Bydgoszczy zamordowanych przez Niemców. Jeszcze w czasie okupacji miejsce to zyskało miano Doliny Śmierci³⁵, a już w 1945 roku ludność Bydgoszczy zaczęła spontanicznie odprawiać tam nabożeństwo drogi krzyżowej w intencji pomordowanych³⁶. Fordońskie drogi krzyżowe dały początek organizowanym tam od 2001 roku misteriom pasywnym, gromadzącym tysiące wiernych³⁷. Niezależnie od powstałego w latach 70. ubiegłego wieku świeckiego kompleksu martyrologicznego w latach 2004–2008 wzniesiono tam zespół stacji drogi krzyżowej według projektu Jacka Kucaby. Tworzą one wraz z kościołem Matki Boskiej Królowej Męczenników sanktuarium Kalwarii Bydgoskiej – Golgoty XX wieku³⁸.

Pielgrzymi poprzedzają drogę krzyżową mszą świętą w kościele Matki Boskiej Królowej Męczenników.

³² Budowa kościoła św. Maksymiliana oraz organizacja nabożeństw na terenie obozu stanowi również symbol, zapomniany obecnie, walki ideowej z komunistyczną propagandą PRL-u, zniekształcającą historię II wojny światowej.

³³ J. Umiński, *Bydgoszcz – przewodnik*, Bydgoszcz 2004, s. 119.

³⁴ *Środowisko przyrodnicze Bydgoszczy*, red. J. Banaszak, Bydgoszcz 1996.

³⁵ *Historia Bydgoszczy: 1939–1945*, red. M. Biskup, t. II, cz. 2, Warszawa 2004, s. 87.

³⁶ <http://www.dolinasmierci.pl/> [dostęp: 10 X 2013].

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ J. Derenda, *Bydgoszcz w blasku symboli*, t. II, Bydgoszcz 2008; *Kalwaria Bydgoska – Golgota XX wieku*, red. J. Jędrzejczak, Bydgoszcz 2009; *Bydgoszcz: nowe sanktuarium „Kalwaria Bydgoska – Golgota XX wieku”*, Katolicka Agencja Informacyjna, http://system.ekai.pl/kair/?screen=depesza&_scr_depesza_id_depeszy=398994 [dostęp: 10 X 2013].

fering: dramatic experience, quiet contemplation and apotheosis at the end of time.²⁸

Contemporary sacred art often uses the symbolism of juxtaposition of bronze and glass. It was also used, among others, by Bronisław Chromy in the decoration of the door and the window above it in the front elevation of the church of Our Lady of the Immaculate Conception in Nowy Sącz²⁹ or by Janina Stefanowicz-Schmidt in the church of the Pallotines in Gdańsk;³⁰ however, the decoration of the church of St Maximilian in Oświęcim is one of the most extensive accomplishments of this type.

Symbolic spheres in the urban space develop gradually and not entirely predictably, they are constantly changing, sometimes they disappear, yielding room to others, sometimes they develop being overgrown with meanings. In Oświęcim with its 40 thousand inhabitants, particularly noteworthy is a set of phenomena resulting from the location of the museum of a German extermination camp within the city borders. These include the creation around the church of St Maximilian of the Christian sacred sphere whose radiation extends far beyond the walls of the church. The multi-layered symbolism, present within it, with its keystone of the service of the Way of the Cross, connects the past with the present and constitutes an expression of the Christian attitude in philosophical reflection on the Holocaust. Individual events arranged in the logical structure of a religious and aesthetic event, operating diverse means of expression, have grown gradually and only in general terms had been foreseen by the creators of the parish of St Maximilian Kolbe in Oświęcim.³¹

*

On the outskirts of Bydgoszcz lies Fordon, once an independent town (until 1973), gradually ab-

²⁸ This subject was developed by the author more extensively in her presentation *Pérmeation des espaces. L'intérieur comme l'asile de la mémoire et la sublimation du sentiment* at the conference "Esthetics and Spirituality: Places of Interiority", 16–18 May 2013, Leuven, organised by Katholieken Universiteit Leuven.

²⁹ G. Ryba, *Na granicy rzeczywistości. Mistyk, droga poznania mistycznego i artysta współczesny*, in: *Fides ex visu. Okiem mistyka*, ed. A. Kramiszewska, Lublin 2012, pp. 249–255.

³⁰ *Eadem*, *Interpretacja motywu rajskiego drzewa poznania w twórczości Janiny Karzewskiej-Koniecznej i Janiny Stefanowicz-Schmidt*, "Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej" VI, 2013, pp. 139–142.

³¹ The construction of the church of St Maximilian and the organisation of religious services on the grounds of the camp is also a now forgotten symbol of the ideological struggle against the communist propaganda of the Polish People's Republic, which distorted the history of World War II.



15. *Umęczeni oświęcimscy w chwale nieba*, 1994, witraż, proj. Jerzy Skąpski, wyk. Pracownia Anny Zarzyckiej w Krakowie, kościół pw. św. Maksymiliana w Oświęcimiu, fot. G. Ryba

15. *Auschwitz martyrs in the glory of heaven*, 1994, stained glass, design by Jerzy Skąpski, made in Anna Zarzycka's Studio in Krakow, Church of St Maximilian Kolbe in Oświęcim, photo by G. Ryba

sorbed by the growing metropolis.³² On the north east, the district is enclosed by the Fordon Hill (55 meters above sea level).³³ One of the picturesque valleys crossing the hill became, at the beginning of World War II, the place of execution of Bydgoszcz civilians, murdered by the Germans. Already during the occupation the place earned the name of the Valley of Death,³⁴ and by 1945 the inhabitants of Bydgoszcz had spontaneously begun to celebrate there the Way of the Cross in the intention of the murdered.³⁵ The Fordon services of the Way of the Cross gave rise to the Passion mysteries, organized there since 2001, bringing together thousands of the faithful.³⁶ Independently of the secular martyrdom complex, built there in the 1970s, in the years 2004–2008 a set of Stations of the Cross was erected there according to the design by Jacek Kucaba. Together

Opuściwszy świątynię, mijają wejście do Doliny Śmierci, symboliczne groby pomordowanych i rzeźby nawiązujące do dramatycznych okoliczności ich męczeństwa, a następnie podążają drogą w górę po Zboczu Fordońskim. Wśród porastających je drzew i krzewów ustawiono dwumetrowe krzyże z wypolerowanej blachy, oznaczające poszczególne stacje [il. 16]. Na powierzchni każdego z nich umieszczono rozrzucone asymetrycznie niewielkie formy w kształcie krzyża równoramiennego; jedną z tych form – negatywową – wypełnia odlana w mosiądzu scena ilustrująca odpowiednią stację, natomiast pozostałe – pozytywowe – pokrywa lustrzana blacha odbijająca niebo i drzewa oraz twarz człowieka, który podchodzi bliżej, aby odszukać kolejny maleńki obraz ukazujący scenę Pasji Chrystusa [il. 17]. Obok, na kamiennej podstawie, spoczywa księga z brązu zawierająca opis stacji.

Szlak początkowo prowadzi przez las, potem nagle skręca, drzewa znikają, a teren stopniowo odślania się, ukazując monumentalną konstrukcję XII stacji, upamiętniającej śmierć Jezusa i dziesiątków tysięcy pomordowanych w różnych miejscach kaźni XX wieku [il. 18]. Jest to biały kamienny mur o długości 24 i wysokości 12 metrów, utworzony z 716 takich samych modułów w formie równoramiennych krzyży. Mur jest jakby niedokończony, nierówny i pęknięty w środku tak, że po-

³² J. Umiński, *Bydgoszcz – przewodnik*, Bydgoszcz 2004, p. 119.

³³ *Srodowisko przyrodnicze Bydgoszczy*, ed. J. Banaszak, Bydgoszcz 1996.

³⁴ *Historia Bydgoszczy: 1939–1945*, ed. M. Biskup, vol. II, part 2, Warszawa 2004, p. 87.

³⁵ <http://www.dolinasmierci.pl/> [accessed: 10 Oct. 2013].

³⁶ *Ibidem*.



16. Jacek Kucaba, *Bydgoska Golgota*, stacja III, 2004–2008, mosiądz, stal polerowana, Bydgoszcz, Zbocze Fordońskie, fot. G. Ryba

16. Jacek Kucaba, *Bydgoszcz Golgotha*, Station III, 2004–2008, brass, polished steel, Bydgoszcz, Fordon Hill, photo by G. Ryba

wstaje prześwit, który wypełnia ażurowy krucyfiks ze srebrzystej stali. W dolnych partiach muru kilka kamiennych modułów zastąpiono mosiężnymi. Są one ozdobione reliefami, które odnoszą się do wojennej i powojennej martyrologii Polaków. Reliefy te w naturalistyczny sposób odwzorowują sceny przedstawione na zdjęciach stanowiących dokumentację poszczególnych wydarzeń.

Płaszczyzna muru o niespokojnych, poszarpanych brzegach wywołuje – mimo potężnych rozmiarów – wrażenie niezwyklej lekkości, a wręcz niematerialności. Efekt ten powstaje dzięki dominacji bieli kamiennych modułów prawie zlewających się z tłem nieba. Ponadto widziana pod kątem ściana faluje i wygina się, a jej przekrój zbliża się niemal do wąskiej pionowej kreski, jakby konstrukcja była pozbawiona trzeciego wymiaru. Podobnie niemal niematerialny zapis symbolu tworzy zarys przejrzystej sylwetki Chrystusa jednocześnie ukrzyżowanego i zwycięskiego, ukształtowany za pomocą linii załamujących się drobnymi uskokami, które przypominają układ pikseli w obrazie cyfrowym. Kulminacja drogi następuje, gdy pielgrzym stanie w prześwicie muru, wewnątrz stalowych pionów wyznaczających kontur krzyża. Wtedy przed jego oczyma rozciąga się widok na rozległą dolinę, podzieloną na równomierne kwartały zabudowy miasta. Biały mur

with the Church of Our Lady Queen of Martyrs, the Stations form the sanctuary of Bydgoszcz Calvary – the Golgotha of the 20th century.³⁷

Pilgrims precede the Way of the Cross with the Holy Mass in the Church of Our Lady Queen of Martyrs. Leaving the church, they pass the entrance to the Valley of Death, symbolic graves of the murdered and sculptures referring to the dramatic circumstances of their martyrdom, and then they follow the path up the Fordon Slope. Among the trees and shrubs growing there, two-meter-high crosses of polished sheet metal were set there, denoting subsequent stations [fig. 16]. On the surface of each of them there are, asymmetrically scattered, small forms shaped like an equal-armed cross; one of these forms – the negative – is filled with a scene cast in brass, illustrating a particular station, while the others – the positives – are covered with mirror-like sheet metal reflecting the sky and trees as well as the face of a person who comes closer to find another tiny image showing the scene of the Passion of Christ [fig. 17]. Next to it, on a stone base, rests a bronze book containing a description of the station.

The trail first leads through the woods, then suddenly turns, trees disappear and the terrain gradually unfolds, revealing the monumental structure of the twelfth station, commemorating the death of Jesus and of the tens of thousands murdered in different places of execution of the 20th century [fig. 18]. It is a white stone wall with a length of 24 and a height of 12 meters, made up of 716 identical modules in the form of equal-armed crosses. The wall is seemingly unfinished, uneven and cracked in the middle so that there is a gap which is filled with an openwork crucifix made of silver steel. In the lower parts of the wall several stone modules are replaced with brass ones. They are decorated with reliefs that refer to wartime and post-war Polish martyrdom. These reliefs in a naturalistic way reflect the scenes shown in the photographs which record individual events.

The plane of the wall with restless, ragged edges – despite its huge size – makes an impression of extreme lightness and even immateriality. This effect is due to the dominance of white stone modules almost merging with the background of the sky. In addition, when seen at an angle, the wall undulates and bends, and its cross-section almost resembles a narrow vertical bar, as if the

³⁷ J. Derenda, *Bydgoszcz w blasku symboli*, vol. II, Bydgoszcz 2008; *Kalwaria Bydgoska – Golgota XX wieku*, ed. J. Jędrzejczak, Bydgoszcz 2009; *Bydgoszcz: nowe sanktuarium "Kalwaria Bydgoska – Golgota XX wieku"*, Catholic News Agency, http://system.ekai.pl/kait/?screen=depesza&scr_depesza_id_depeszy=398994 [accessed: 10 Oct. 2013].

construction was devoid of the third dimension. Similarly, an almost immaterial record of the symbol creates an outline of a transparent silhouette of Christ, crucified and victorious at the same time, shaped by lines collapsing with tiny faults which resemble the arrangement of pixels in a digital image. The culmination of the path occurs when pilgrims stand in the wall opening, inside steel beams defining the contour of the cross. Then before their eyes stretches the view of a wide valley, divided into even quarters of the city buildings. Under special circumstances, the white wall of the monument is to be used as a background for the projection of multimedia presentations and films. In this way, the “new media” will enrich even more the artistic aspect of the service of the Way of the Cross at Bydgoszcz Calvary.

Jacek Kucaba, the author of the complex, declares that the form of the station has been designed so that by combining “the Way of Christ with the way of man in the 20th century [...], everyone could symbolically see themselves and their own conscience in this context”.³⁸ In contrast, the wall-monument “is a combination of two symbols: suffering and salvation [...]. You can read [it] in many ways: as a form of a symbolic, vertical cemetery, a kind of Gate to Heaven or an open book of memory”. The artist emphasizes that “the plane of the wall is open, *incomplete* – as if new crosses could still join. The new building will also be unfinished in this endless quest for love and forgiveness whose path everyone follows through their life”.³⁹

The last two stations – again in the form of two-meter crosses – lead to a secular monument,⁴⁰ situated slightly lower, from which – by making a loop walk – you can go to the church of Our

³⁸ A passage from Jacek Kucaba self-commentary attached to the project. Elsewhere in this text the artist writes: “The wall itself – referring also to the Wailing Wall in Jerusalem – is a universal symbol across cultures, inextricably bound to suffering, sacrifice and hardship. The wall, through which you can walk and see the panorama of Fordon, forms the boundary between the past, which gave the foundation for the present [...]. In the 20th-century monument of Golgotha there will be placed urns with ashes and earth from places of martyrdom and memory associated with the 20th-century European history – in this way the place of martyrdom of Bydgoszcz will be connected with the history of Europe and in this place a symbol of the continent’s collective memory and the events that had a significant influence on the formation of the contemporary identity of people and nations” (text in the artist’s private archive).

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ It is a monument created by Józef Makowski, erected in 1975. It depicts “broken ears of corn on high columns like martyrs’ hands outstretched towards the sky”. On its pedestal there are plaques with the names of people who were murdered in the Valley of Death (monument in the place of execution in the Valley of Death in Bydgoszcz, <http://www.odznaka.kuj-pom.bydgoszcz.pttk.pl/opisy/4/byddol.htm>, accessed: 28 Sept. 2013)



17. Jacek Kucaba, *Bydgoska Golgota*, stacja V, fragment, 2004–2008, mosiądz, stal polerowana, Bydgoszcz, Zbocze Fordońskie, fot. G. Ryba

17. Jacek Kucaba, *Bydgoszcz Golgotha*, Station V, fragment, 2004–2008, brass, polished steel, Bydgoszcz, Fordon Hill, photo by G. Ryba

monumentu w szczególnych okolicznościach ma być wykorzystywany jako tło dla projekcji prezentacji multimedialnych i obrazów filmowych. W ten sposób „nowe media” wzbogacą jeszcze bardziej artystyczny aspekt nabożeństwa drogi krzyżowej w Kalwarii Bydgoskiej.

Jacek Kucaba, autor zespołu, twierdzi, że forma stacji została zaprojektowana tak, aby łącząc „Drogę Chrystusową z drogą człowieka w XX stuleciu [...], każdy mógł symbolicznie zobaczyć w tym kontekście siebie, własne sumienie”³⁹. Natomiast mur-pomnik „jest połączeniem dwóch symbo-

³⁹ Fragment autokomentarza Jacka Kucaby dołączonego do projektu. W innym miejscu tego tekstu artysta pisze: „Sam mur – nawiązujący także do ściany płaczu w Jerozolimie – jest symbolem uniwersalnym, w różnych kulturach nierozzerwalnie wiążącym się z cierpieniem, ofiarą i trudem. Mur, przez który można przejść i zobaczyć panoramę Fordonu, stanowi granicę między przeszłością, która dała fundament pod terażniejszość [...]. W monumencie Golgoty XX wieku zostaną umieszczone urny z prochami i ziemią z miejsc męczeństwa i pamięci związanych z XX-wieczną historią Europy – w ten sposób miejsce męczeństwa bydgoszczan zostanie połączone z historią Europy i w tym miejscu powstanie symbol zbiorowej pamięci kontynentu oraz wydarzeń, które miały istotny wpływ na kształtowanie się współczesnej tożsamości ludzi i narodów” (tekst w archiwum prywatnym artysty).



18. Jacek Kucaba, *Bydgoska Golgota*, stacja XII, 2004–2008, kamień, mosiądz, stal, Bydgoszcz, Zbocze Fordońskie, fot. w zbiorach J. Kucaby

18. Jacek Kucaba, *Bydgoszcz Golgotha*, Station XII, 2004–2008, stone, brass, steel, Bydgoszcz, Fordon Hill, photo in the collections of J. Kucaba

li: cierpienia i zbawienia [...]. Można [go] czytać na wiele sposobów: jako formę symbolicznego, pionowego cmentarza, rodzaj Bramy do Nieba czy otwartej księgi pamięci”. Artysta podkreśla, że „płaszczyzna muru jest otwarta, *niekompletna* – tak jakby nowe krzyże wciąż mogły się dołączyć. Nowa budowla będzie także niedokończona właśnie w tym nieskończonym dążeniu do miłości i przebaczenia, którym kroczy każdy człowiek przez swoje życie”⁴⁰.

Dwie ostatnie stacje – ponownie w formie dwumetrowych krzyży – prowadzą ku umieszczonemu nieco niżej pomnikowi świeckiemu⁴¹, od którego – zatoczywszy pętlę – można zejść ku kościołowi Matki Boskiej Królowej Męczenników. Swoisty epilog wędrówki stanowią wyobrażenia na drzwiach świątyni ukazujące sceny z życia i śmierć ks. Jerzego Popiełuszki oraz wydarzenia z lat 1945–1989 prowadzące do obalenia komunizmu⁴².

W koncepcji Kalwarii Bydgoskiej następuje nie tylko sakralizacja przestrzeni związanej z martyrologią narodową i upamiętnionej wcześniej poprzez realizacje świec-

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Jest to pomnik autorstwa Józefa Makowskiego wzniesiony w 1975 roku. Ukazuje on „złamane kłosa zboża na wysokich kolumnach jak wyciągnięte ku niebu ręce męczenników”. Na jego cokole umieszczono tablice z nazwiskami osób, które zostały zamordowane w Dolinie Śmierci (Pomnik na miejscu straceń w Dolinie Śmierci w Bydgoszczy, <http://www.odznaka.kuj-pom.bydgoszcz.pttk.pl/opisy/4/byddol.htm>, dostęp: 28 IX 2013).

⁴² Dwoje drzwi dwuskrzydłowych wykonanych w 2009 roku przez Jacka Kucabę, autora założenia Kalwarii Bydgoskiej.

Lady Queen of Martyrs. The pilgrimage finds its unique epilogue in images on the church door, showing scenes from the life and death of Rev. Jerzy Popiełuszko and the events of the years 1945–1989 leading to the collapse of communism.⁴¹

In the concept of Bydgoszcz Calvary, there occurs not only the sacralisation of space associated with the national martyrdom, commemorated earlier by secular projects. As a result of the location of the monumental structure of Station XII at the culmination of Fordon Hill, the past was combined with the present of the city, stretching at its feet. Other links of the chain of memory were included in the scenes depicted, among others, on the doors of churches scattered below, within the city, starting from the Church of Our Lady Queen of Martyrs to the oldest parish church in the heart of the old town.⁴²

Among the calvaries erected in Poland today, the one which is accomplished on Fordon Hill is undoubtedly the most innovative. Its shape is probably due to the attitude of the artist, who believes, “that art should speak the language of its time, describing the memory of the past using the language of the present”.⁴³

⁴¹ Two double-leaf doors made in 2009 by Jacek Kucaba, the author of the foundation of Bydgoszcz Calvary.

⁴² The door was made by Michał Kubiak in 2003.

⁴³ A passage from Jacek Kucaba’s *Autokomentarz* (fn. 38).

*

The examples discussed above are characterised by sensitivisation, typical of modern art, to the relationship of a sculptural composition with the environment both in an interior and in the open air, either ordered or left in its natural state.⁴⁴

The Way of the Cross is a space in which there occurs a kind of transformation: the sacralisation of the human being. At the same time, incorporating a work of art in the liturgical action gives the whole the features of an artistic event, in a sense parallel (from the point of view of an art historian) to many contemporary artistic activities. Participants of a service perform specific gestures, joining in the chorus repeating fixed elements of paraliturgical action elements and the texts of reflections prepared by the clergy refer to their personal attitudes. These reflections sometimes arise spontaneously and do not always receive a written form; however, it also happens that, under the influence of an artistic expression of visions of Stations of the Cross, texts are created that are characterised by a high literary level and published in a large number of copies. Among the numerous comments on the stations in Jarosław, the reflections of Archbishop of Przemyśl, Rev. Józef Michalik are noteworthy.⁴⁵

The Church of Christ the King in Jarosław is an example of the growing importance of the Way of the Cross in the design of contemporary sacred interiors, typically ascetic and devoid of excess decoration characteristic of old churches, in which individual stations were often almost imperceptible. The nature of this service corresponds to the individualism of contemporary civilization and allows for uniting individual and communal experiences more than many other forms of worship; hence the multiplicity of search concerning formal solutions of artistic expression of the Way of the Cross. Among them, the work by Brincken and Zychowicz is one of the more interesting proposals.

There are many forms of sacralisation of the space outside the church, connected, among others, with its architectural shape and location within a settlement.⁴⁶ The tall tower of the church built

⁴⁴ The spiritual dimension of space is also increasingly the subject of scientific discourse, expressing itself in numerous publications; cf. e.g. *Sacrum w architekturze i przestrzeni życiowej człowieka*, ed. A. Bańka, Poznań 2005; E. Klima, *Przestrzeń religijna miasta*, Łódź 2011; *Miasto i sacrum*, eds. M. Kowalewski, A. M. Królikowska, Kraków 2011.

⁴⁵ J. Michalik, *Droga Krzyżowa. Medytacje*, Warszawa 1997.

⁴⁶ According to M. Eliade: “[...] temples are replicas of the cosmic mountain and hence constitute the pre-eminent “link” between earth and heaven”. A church tower is one of the symbols of the “axis of the world”, around which space becomes organised, its hierarchisation through valorisation expressed

kie. W wyniku usytuowania monumentalnej konstrukcji stacji XII na kulminacji Zbocza Fordońskiego połączono niejako przeszłość z terażniejszością miasta rozciągającego się u jej stóp. Kolejne ogniwa łańcucha pamięci zostały ujęte w scenach wyobrażonych między innymi na drzwiach kościołów rozrzuconych już w dole – w obrębie samego miasta, poczynając od świątyni Matki Boskiej Królowej Męczenników po kościół farny w samym sercu starego miasta⁴³.

Spośród powstających współcześnie w Polsce kalwarii założenie zrealizowane na Zboczach Fordońskich jest niewątpliwie najbardziej nowatorskie. Jego kształt wynika zapewne z postawy artysty, który twierdzi, „że sztuka powinna przemawiać językiem swoich czasów, opisując pamięć o przeszłości językiem terażniejszości”⁴⁴.

*

Omówione przykłady charakteryzuje właściwe sztuce współczesnej uwrażliwienie na związek kompozycji rzeźbiarskiej z otoczeniem zarówno we wnętrzu, jak i na otwartym terenie: uporządkowanym bądź pozostawionym w stanie naturalnym⁴⁵.

Droga krzyżowa stanowi przestrzeń, w której następuje swoista przemiana – sakralizacja bytu ludzkiego. Jednocześnie wpisanie dzieła sztuki w akcję liturgiczną nadaje całości znamiona zdarzenia artystycznego, w pewnym sensie paralelnego (z punktu widzenia historyka sztuki) do wielu współczesnych działań plastycznych. Uczestnicy nabożeństwa wykonują określone gesty, łączą się w chórze powtarzającym stałe elementy akcji paraliturgicznej i do ich osobistej postawy odnoszą się teksty rozważań przygotowywanych przez duchownych. Rozważania te rodzą się niekiedy spontanicznie i nie zawsze uzyskują formę pisemną; zdarza się jednak również, że pod wpływem artystycznej ekspresji wyobrażeń stacji drogi krzyżowej powstają teksty, które charakteryzują się wysokim poziomem literackim i są wydawane w znacznym nakładzie. Spośród licznych komentarzy do stacji jarosławskich na uwagę zasługują refleksje arcybiskupa metropolity przemyskiego ks. Józefa Michalika⁴⁶.

Kościół pw. Chrystusa Króla w Jarosławiu to przykład rosnącego znaczenia drogi krzyżowej w aranżacji współczesnych wnętrz sakralnych, z reguły ascetycznych i pozbawionych nadmiaru dekoracji właściwych świątyniom dawnym, w których poszczególne stacje były często niemal niezauważalne. Charakter tego nabożeństwa odpowiada indywidualizmowi właściwemu cywilizacji

⁴³ Drzwi wykonane przez Michała Kubiaka w 2003 roku.

⁴⁴ Fragment *Autokomentarza* Jacka Kucaby, jak. przyp. 39.

⁴⁵ Wymiar duchowy przestrzeni staje się też coraz częściej przedmiotem dyskursu naukowego, wyrażającego się w licznych publikacjach; por. m.in.: *Sacrum w architekturze i przestrzeni życiowej człowieka*, red. A. Bańka, Poznań 2005; E. Klima, *Przestrzeń religijna miasta*, Łódź 2011; *Miasto i sacrum*, red. M. Kowalewski, A. M. Królikowska, Kraków 2011.

⁴⁶ J. Michalik, *Droga Krzyżowa. Medytacje*, Warszawa 1997.

współczesnej i pozwala bardziej niż wiele innych form kultu jednoczyć doznania jednostkowe i wspólnotowe. Stąd też wypływa wielość poszukiwań w zakresie rozwiązań formalnych artystycznej oprawy drogi krzyżowej. Wśród nich dzieło Brinckena i Zychowicza stanowi jedną z bardziej interesujących propozycji.

Istnieje wiele form sakralizacji przestrzeni na zewnątrz świątyni, związanych między innymi z jej kształtem architektonicznym i lokalizacją w obrębie osiedla⁴⁷. Wyniosła wieża kościoła, wzniesionego w wybranym, szczególnym miejscu, na przykład na szczycie wzgórza – jak w Królówce – stanowi punkt odniesienia dla mieszkańców, dźwięk dzwonów reguluje rytm pracy i wydarzeń nadzwyczajnych w życiu wspólnoty parafialnej.

Droga krzyżowa poza murami świątyni prowadzi do sakralizacji przestrzeni w sposób linearny, rozwijający się w czasie z właściwą sobie dynamiką. Gdy jest odprawiana na granicy sacrum i profanum, w sferze rytualnego napięcia pomiędzy nimi, potęguje postrzeganie przejawów rzeczywistości przez pryzmat doznań natury metafizycznej. Prosty zabieg skadrowania realnego pejzażu wioski i wprowadzenia go do scen Pasji Chrystusa przez Chromego w pasie ogrodzenia kościoła w Królówce można uznać za przykład artystycznej egzemplifikacji tego zjawiska.

Sekularyzacji przestrzeni publicznej, często przeprowadzanej instytucjonalnie⁴⁸, w pewnym stopniu można przeciwstawić proces jej sakralizacji⁴⁹, w realiach polskich obecny nawet w okresie walki z ideologią komunistyczną, a szczególnie wyrazisty po upadku PRL-u. Dokonuje się on spontanicznie, jak podczas nabożeństw w obozie Auschwitz, i zostaje niekiedy utrwalony przez sztukę w wyniku celowego działania artysty, jak w bydgoskiej Dolinie Śmierci – „Golgocie XX wieku”.

Miejsca martyrologii z natury rzeczy stanowią strefę świętą, gdyż są nierozdzielnie związane z pamięcią „cierpienia, na którym poniekąd zasadza się istota doświadczenia sakralnego”⁵⁰. Symboliczne znaczenie byłego obozu Auschwitz-Birkenau wykracza daleko poza granice Polski i jest odmiennie interpretowane w zależności od specyfiki kulturowej różnych nacji. Dlatego też na tym terenie nie

in a specially selected place, for example at the top of the hill – as in Królówka – constitutes a point of reference for the inhabitants, the sound of bells regulates the rhythm of work and extraordinary events in the life of the parish community.

The Way of the Cross outside church walls leads to the sacralisation of space in a linear way, developing in time with its own, specific dynamics. When it is celebrated at the boundary between the sacred and the profane, in the sphere of ritual tension between them, it enhances the perception of the manifestations of reality through the prism of metaphysical experience. A simple measure of framing the real landscape of the village and introducing it in the scenes of the Passion of Christ by Chromy in the wall surrounding the church in Królówka may be considered an example of artistic exemplification of this phenomenon.

Secularisation of public space, often carried out institutionally,⁴⁷ can to a certain extent be contrasted with the process of its sacralisation,⁴⁸ in the realities of Poland present even during the fight with communist ideology, and particularly pronounced after the fall of communism. It happens spontaneously, as during services at Auschwitz and is sometimes made permanent by the art as a result of a deliberate action of an artist, as it was in the Bydgoszcz Valley of Death – “the Golgotha of the 20th century”.

Places of martyrology are naturally sacred spheres because they are inextricably linked with the memory “of suffering, on which in a way is based the essence of the sacred experience”.⁴⁹ The symbolic significance of the former Auschwitz-Birkenau camp goes far beyond the Polish borders, and is interpreted differently depending on the cultural specificity of different nations. That is why in this area there are no visible signs of any religion. The Way of the Cross, celebrated there periodically and combined with a pilgrimage to the relatively dis-

⁴⁷ Według M. Eliade: „Świątynie to naśladownictwo Góry Kosmicznej, które tworzą więź pomiędzy ziemią a niebem”. Wieża kościelna to jeden z symboli „osi świata”, wokół której następuje porządkowanie przestrzeni, jej hierarchizacja poprzez wartościowanie wyrażające się w znaku (M. Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, Warszawa 1996, s. 31 i n.).

⁴⁸ W okresie PRL-u były to m.in. utrudnienia związane z budową kościołów czy organizacją uroczystości religijnych.

⁴⁹ W strukturze symbolicznej miast coraz częściej znajduje odbicie chaos aksjologiczny współczesności, a wiele kontrowersyjnych realizacji staje się wręcz przejawem wojny kulturowej reprezentantów różnych ideologii.

⁵⁰ M. Madurowicz, *Sfera sacrum w przestrzeni miejskiej Warszawy*, Warszawa 2002, s. 113. Według Madurowicza: „Cierpienie [...] jest usuwane z obszaru *profanum* dlatego, że nie ulega natychmiastowej transmisji, jaka obowiązuje w świeckiej przestrzeni, ponadto *profanum* dąży do samozadowolenia jej uczestników, w imię niedostrzegania pewnych wartości czy nawet pobieżnego traktowania rzeczywistego świata” (ibidem).

in a sign (M. Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, Warszawa 1996, pp. 31 ff, English quotation after the translation by J. Tillard and R. Trask: https://archive.org/stream/TheSacredAndTheProfane/TheSacredAndTheProfane_djvu.txt).

⁴⁷ In the period of the Polish People's Republic, these were e.g. obstacles related to the construction of churches or organisation of religious ceremonies.

⁴⁸ The symbolic structure of cities mirrors the axiological chaos of modernity to an increasing extent and many controversial accomplishments even become manifestations of the cultural war of the representatives of different ideologies.

⁴⁹ M. Madurowicz, *Sfera sacrum w przestrzeni miejskiej Warszawy*, Warszawa 2002, p. 113. According to Madurowicz, “Suffering [...] is removed from the sphere of the profane because it is not transmitted immediately, which is obligatory in the secular sphere; moreover, the profane seeks the complacency of its participants, in the name of being blind to certain values or even of cursory treatment of the real world” (ibidem).

tant Church of St Maximilian, includes this area in the realm of the sacred of Christianity while the church constitutes the closing of the journey.

It is different in Bydgoszcz with its several thousands of inhabitants: the “islands” of the sacred (churches, monuments, museums) containing references to martyrdom lead from the centre towards the calvary, the Way of the Cross is connected with the symbolic “ascent to the top”; Fordon Hill with its crowning monument “Golgotha of the 20th century” is its culmination and the silhouette of the crucified and risen Christ seems to bless the city situated at the bottom of the hill.

Modern calvaries are monumentalised versions of the Way of the Cross. These are mostly open-air complexes of Passion sculptures, usually located on hillsides, in places of traditional paraliturgical services. They are typically located outside built-up areas but are related to a nearby sanctuary. They may be regarded as a reduced form of the great historical calvaries⁵⁰ which attempted to copy the spatial arrangement of Jerusalem’s *Via Crucis* and where chapels, often richly furnished, were erected at particular stations. Built in relatively large numbers since the mid-20th century, they may be regarded as one of the manifestations of the aforementioned extreme popularity of Passion services and the related art in contemporary Polish religious culture.⁵¹

*

The essence of sacred art, especially of modern one, can be captured primarily via an analysis of religious and artistic phenomena, in which their visual realisation is only one of the elements. For the artist, it is a tool of creating (directing) events according to the scenario outlined by theology and liturgy, which itself is to be “a work of art inspired

⁵⁰ Cf. J. Kopeć, *Kalwaria*, in: *Encyklopedia katolicka*, VIII, pp. 414–420; J. Barcik, *Kalwaria Paclawska*, in: *ibidem*, pp. 420–421; A. Obruśnik, M. Wrzeszcz, *Kalwaria Zebrzydowska*, in: *ibidem*, pp. 421–424. A more extensive bibliography can be found there.

⁵¹ Among others, Chełm Calvary erected in 2011 on the site of weekly Passion services on the slopes of Chełm Mt. Jacek Kilciński from Siemianowice is the author of the concept and the sculptures (T. Boniecki, *Chełmska kalwaria*, “Niedziela. Edycja lubelska”, 2011, No. 24); the Beskid Calvary on the slope of Matyska Mt, completed in 2009 and designed by Czesław Dźwigaj (<http://www.golgota-beskidow.pl/stacje.htm>, accessed: 27 Sept. 2013). There are records of about 13 sites of this type created after 1945 (*Atlas of Holy Mountains, Calvaries and Devotional Complexes in Europe*, ed. B. Amilcare, Novara 2001, p. 172). Unfortunately, the artistic value of those accomplishments is often embarrassingly low. Sometimes investors reject interesting proposals awarded in specially organised competitions and commission much worse projects (Chełm Calvary).

ma widocznych znaków żadnej religii. Droga krzyżowa odbywana tam periodycznie i połączona z pielgrzymką do stosunkowo odległego kościoła św. Maksymiliana włącza niejako ten obszar w sferę chrześcijańskiego sacrum, a świątynia stanowi zamknięcie wędrówki.

Inaczej w kilkusetletniej Bydgoszczy – „wyspy” sacrum (kościół, pomniki, muzea) zawierające odniesienia martyrologiczne prowadzą z centrum miasta ku kalwarii, droga krzyżowa łączy się z symbolicznym „wstępowaniem na górę”; wieńczący Zbocze Fordońskie pomnik „Golgoty XX wieku” stanowi jej kulminację, a sylwetka ukrzyżowanego i zmartwychwstałego Chrystusa zdaje się błogosławić położonemu w dole miastu.

Współczesne kalwarie stanowią zmonumentalizowaną wersję drogi krzyżowej. Są to przede wszystkim plenerowe zespoły rzeźb pasyjnych, najczęściej usytuowane na zboczu wzgórza, w miejscach tradycyjnych nabożeństw paraliturgicznych. Znajdują się zazwyczaj poza terenami zwartej zabudowy, ale są związane z pobliskim sanktuarium. Można je uznać za zredukowaną formę wielkich historycznych kalwarii⁵¹, w których starano się odtworzyć układ przestrzenny jerozolimskiej *Via Crucis*, a w miejscach poszczególnych stacji wystawiano kaplice, często bogato wyposażone. Wznoszone stosunkowo licznie od drugiej połowy minionego wieku, można uznać za jeden z przejawów wspomnianej już szczególnej popularności nabożeństw pasyjnych i związanej z nimi sztuki we współczesnej polskiej kulturze religijnej⁵².

*

Istotę sztuki sakralnej, szczególnie współczesnej, można uchwycić przede wszystkim dokonując analizy zjawisk religijno-artystycznych, w których realizacja plastyczna stanowi tylko jeden z elementów przekazu. Dla artysty jest ona narzędziem kreowania (reżyserowania) zdarzeń według scenariusza nakreślonego przez teologię i liturgię, która sama ma być „inspirowanym przez wiarę dziełem sztuki”⁵³. W celu aktywizacji odbiorców twórca wykorzystuje metody znane z teorii dzieła otwartego, dopuszczając swobodę interpretacji w granicach obowiązującej doktryny. Zaprezentowane powyżej oryginalne przykłady

⁵¹ Por. J. Kopeć, *Kalwaria*, w: *Encyklopedia katolicka*, VIII, s. 414–420; J. Barcik, *Kalwaria Paclawska*, w: *ibidem*, s. 420–421; A. Obruśnik, M. Wrzeszcz, *Kalwaria Zebrzydowska*, w: *ibidem*, s. 421–424. Tam szersza bibliografia.

⁵² M.in. Kalwaria Chełmska wzniesiona w 2011 roku na miejscu cotygodniowych nabożeństw pasyjnych na zboczach Góry Chełmskiej. Autorem koncepcji i wykonawcą rzeźb jest Jacek Kilciński z Siemianowice (T. Boniecki, *Chełmska kalwaria*, „Niedziela. Edycja lubelska”, 2011, nr 24); Kalwaria Beskidzka na zboczu góry Matyski ukończona w 2009 roku według projektu Czesława Dźwigaja (<http://www.golgota-beskidow.pl/stacje.htm>, dostęp: 27 IX 2013). Wymienia się około 13 założeń tego typu powstałych po roku 1945 (*Atlas of Holy Mountains, Calvaries and Devotional Complexes in Europe*, red. B. Amilcare, Novara 2001, s. 172).

⁵³ Jan Paweł II, *Spotykamy się ze sobą w pytaniu o człowieka*, spotkanie z przedstawicielami nauki i sztuki, Wiedeń 12 IX 1983, „L'Osservatore Romano”, 1983, nr 9, s. 14.

realizacji *Drogi krzyżowej* w różnych kontekstach przestrzenno-symbolicznych, zrywają z bezmyślnym i łatwym w odbiorze naśladownictwem rozwiązań znanych ze sztuki dawnej. Świadczą o dogłębnym przemyśleniu przez poszczególnych artystów zarówno teorii sztuki współczesnej, jak i dokumentów Kościoła posoborowego, które zachęcają do „poszukiwań nowych form twórczych [...] odpowiadających estetycznej wrażliwości współczesnego człowieka [...] unikając konformizmu w tej dziedzinie”⁵⁴.

Streszczenie

Istotę sztuki sakralnej, szczególnie współczesnej, można uchwycić przede wszystkim dokonując analizy całokształtu zjawisk religijno-artystycznych, w których realizacja plastyczna stanowi tylko jeden z elementów przekazu. W artykule dokonano omówienia współczesnych przykładów realizacji drogi krzyżowej w różnych kontekstach przestrzenno-symbolicznych. Celem artykułu jest zaprezentowanie sposobu organizacji wnętrza sakralnego i różnych form sakralizacji przestrzeni zewnętrznej poprzez kreację zespołu kompozycji pasyjnych związanych zarówno z nabożeństwem paraliturgicznym, jak i indywidualną dewocją. Zaprezentowano realizacje: Adama Brinckena i Macieja Zychowicza w kościele pw. Chrystusa Króla w Jarosławiu, Bronisława Chromego w otoczeniu kościoła pw. Przemienienia Pańskiego w Królówce, Jana Sieka w kościele pw. św. Maksymiliana Kolbego w Oświęcimiu i Jacka Kucaby w Bydgoszczy.

Słowa kluczowe: Maciej Zychowicz, Bronisław Chromy, Jan Siek, Jacek Kucaba, stacje drogi krzyżowej, współczesne polskie kalwarie

dr Grażyna Ryba
Uniwersytet Rzeszowski
Wydział Sztuki
al. mjr. W. Kopisto 2a, 35–315 Rzeszów
tel.: +48 17 872 11 74
e-mail: grazyna.ryba@gmail.com

by faith”.⁵² In order to activate the recipients, the artist uses the methods known from the theory of open work, allowing freedom of interpretation within the limits of the binding doctrine. The unique examples of realisation of the Way of the Cross in different spatial and symbolic contexts, presented above, break away from the mindless and easily comprehended imitation of solutions known from the art of old masters. They testify to individual artists’ profound reflection on both modern art theory and the post-conciliar Church documents that encourage “the search for new creative forms [...] corresponding to the aesthetic sensibility of modern man [...] avoiding conformity in this field”.⁵³

Abstract

The essence of sacred art, especially of modern one, can be captured primarily via an analysis of religious and artistic phenomena, in which their visual realisation is only one of the elements. The paper discusses modern examples of realisation of Stations of the Cross in different spatial and symbolic contexts. The aim of the study was to present the method of arrangement of the sacred interior and different forms of sacralisation of outer space through the creation of a set of Passion compositions associated with both paraliturgical services and individual devotion. The paper presents projects by: Adam Brincken and Maciej Zychowicz in the Church of Christ the King in Jarosław, Bronisław Chromy on the grounds of the Church of the Transfiguration in Królówka, Jan Siek in the Church of St Maximilian Kolbe in Oświęcim and Jacek Kucaba in Bydgoszcz.

Keywords: Maciej Zychowicz, Bronisław Chromy, Jan Siek, Jacek Kucaba, Stations of the Cross, modern Polish calvaries

Translated by Agnieszka Gicala

⁵⁴ *Instrukcja Episkopatu Polski o ochronie zabytków i kierunkach rozwoju sztuki kościelnej z 16 IV 1966 r.*, w: *Dokumenty duszpastersko-liturgiczne Episkopatu Polski (1966–1993)*, red. C. Krakowiak et al., Lublin 1994, s. 304.

⁵² John Paul II, *Spotykamy się ze sobą w pytaniu o człowieka*, a meeting with representatives of science and art, Vienna 12 September 1983, “L’Osservatore Romano”, 1983, Polish issue, No. 9, p. 14 (transl. A. Gicala).

⁵³ *Instrukcja Episkopatu Polski o ochronie zabytków i kierunkach rozwoju sztuki kościelnej z 16 IV 1966 r.*, in: *Dokumenty duszpastersko-liturgiczne Episkopatu Polski (1966–1993)*, ed. C. Krakowiak et al., Lublin 1994, p. 304.

Jerzy Nowosielski's religious projects and works in the churches of the Eastern rite in Wrocław

Not even the admirers of Jerzy Nowosielski's art are fully aware of the very special bond that connected the painter to the city of Wrocław. Besides the beautiful paintings collected at the local National Museum by Mariusz Hermansdorfer,¹ the artist has left his mark on no fewer than four temples throughout the city, each a masterpiece of sacred art. Some of the works of art came to life only on paper, never going beyond the project phase; others, unfortunately, were destroyed. Those that have survived to date, however, are a real ornament to the temples of the city, and the history and circumstances in which they arose merit serious scholarly attention.

Working in temples of various rites, Nowosielski collaborated both with the Eastern Orthodox and the Greek Catholic Church in Wrocław. From the very start, his presence in the city was linked to another Eastern Orthodox painter, Adam Stalony-Dobrzański.² The two had regularly met at the services of the Eastern Orthodox church in Cracow; in the 1940s, they intervened with Cardinal Sapięha to protect the interior of the Greek Catholic church on Więlna-Street.³ In the first half of the 1950s, Nowosielski became Dobrzański's main assistant for commissions involving religious polychrome

¹ *Sztuka polska XX wieku: katalog zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu*, ed. M. Hermansdorfer, Wrocław 2000, s. 214–219, 516–517; M. Hermansdorfer, *Między ekspresją a metaforą*, Muzeum Narodowe, Wrocław 1999, pp. 258–273.

² The monumental works of Adam Stalony-Dobrzański have not yet been studied. A doctoral dissertation on the subject is currently being written by Anna Siemieniec under the supervision of Professor Anna Markowska at the University of Wrocław: *Kanon ikony w sztuce witrażu Adama Stalony-Dobrzańskiego*; por. A. Siemieniec, *Stworzenie światła. Wystawa witraży Adama Stalony-Dobrzańskiego w Muzeum Narodowym Sofia Kijowska w Kijowie (20.10–30.11.2011)*, „Quart”, 2012, vol. 2, pp. 132–139; *Stworzenie światła. Witraże Adama Stalony-Dobrzańskiego*, exhibition catalogue, Sophia of Kiev National Museum in Kiev, 20 October – 30 November 2011, ed. J. Stalony-Dobrzański, Kraków 2011.

³ J. Nowosielski, *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, ed. K. Czerni, Kraków 2012, p. 20.

Projekty i realizacje sakralne Jerzego Nowosielskiego dla świątyń obrządku wschodniego we Wrocławiu

Nawet wśród miłośników sztuki Jerzego Nowosielskiego nie wszyscy zdają sobie sprawę ze szczególnych więzów, jakie połączyły tego artystę z Wrocławiem. Oprócz pięknej kolekcji obrazów, zgromadzonych we wrocławskim Muzeum Narodowym przez Mariusza Hermansdorfera¹, artysta zaznaczył swoją obecność aż w czterech świątyniach Wrocławia, gdzie pozostawił prawdziwe arcydzieła sztuki sakralnej. Niektóre z planowanych realizacji zaistniały wyłącznie na papierze, nie wychodząc poza fazę projektów, inne niestety uległy zniszczeniu, jednak te, które przetrwały do dzisiaj, stanowią prawdziwą ozdobę wrocławskich świątyń – a historia i okoliczności ich powstania zasługują na uwagę badaczy.

Nowosielski, który pracował dla świątyń różnych obrządków, we Wrocławiu współpracował zarówno z Cerkwią prawosławną, jak i greckokatolicką. Od początku jego obecność była ściśle związana ze sztuką innego prawosławnego malarza – Adama Stalony-Dobrzańskiego². Obaj spotykali się na liturgii w krakowskiej parafii prawosławnej, w latach 40. interweniowali także wspólnie u kardynała Sapięhy w obronie wystroju greckokatolickiej cerkwi przy ul. Więlniej³. W pierwszej połowie lat 50. Nowosielski został głównym pomocnikiem Dobrzańskiego przy malowaniu polichromii sakralnych. Młodszy, teoretycznie mniej doświadczony kolega okazał się cennym współpracownikiem. Zdecydowały o tym zarówno wrodzony „zmysł monumentalny” Nowosielskiego, jak i edukacja w zakresie

¹ *Sztuka polska XX wieku: katalog zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu*, ed. M. Hermansdorfer, Wrocław 2000, s. 214–219, 516–517; M. Hermansdorfer, *Między ekspresją a metaforą*, Muzeum Narodowe, Wrocław 1999, s. 258–273.

² Bogata twórczość monumentalna Adama Stalony-Dobrzańskiego wciąż pozostaje nieopracowana. Na Uniwersytecie Wrocławskim powstaje praca doktorska pisana przez Annę Siemieniec pod kierunkiem prof. Anny Markowskiej na temat: *Kanon ikony w sztuce witrażu Adama Stalony-Dobrzańskiego*; por. A. Siemieniec, *Stworzenie światła. Wystawa witraży Adama Stalony-Dobrzańskiego w Muzeum Narodowym Sofia Kijowska w Kijowie (20 X – 30 XI 2011)*, „Quart”, 2012, nr 2, s. 132–139; *Stworzenie światła. Witraże Adama Stalony-Dobrzańskiego*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe Sofia Kijowska w Kijowie, 20 X – 30 XI 2011, ed. J. Stalony-Dobrzański, Kraków 2011.

³ J. Nowosielski, *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, ed. K. Czerni, Kraków 2012, s. 20.

malarstwa ściennego w okupacyjnej Kunstgewerbeschule oraz podczas rocznego pobytu w studyckiej ławrze i szkole ikon⁴. Nic dziwnego, że zdolny i kompetentny malarz, orientujący się świetnie zarówno w wymogach liturgicznych, jak i chrześcijańskiej ikonografii, był chętnie zapraszany przez kolegów do pracy przy polichromiach sakralnych. I chociaż już od drugiej połowy lat 50. realizował własne projekty⁵, współpraca z Adamem Stalony-Dobrzańskim trwała do lat 70. Dobrzański szczególnie uznanie zyskał jako specjalista od liternictwa dekoracyjnego i witraży, jego dorobek obejmuje blisko 200 monumentalnych kompozycji witrażowych⁶.

Obaj artyści pierwszy raz pracowali wspólnie, wraz z grupą innych malarzy, nad polichromią kościoła parafialnego w Trzebowniku⁷, na początku lat 50. XX wieku. Potem były Zawiercie (1950–1964), Gródek (1952–1955), Jelenia Góra (1953), Białystok-Dojlidy (1953), Michałowo (1953–1954), Grabarka (1963), wreszcie Wrocław (1963–1969)⁸. Teoretycznie Nowosielski służył tam wszędzie „za murzyna”, realizując projekty Dobrzańskiego, jednak na ścianach świątyń łatwo rozpoznać fragmenty malowane jego ręką, odrębny styl.

Wspólnie sygnowane dzieło sztuki to osobny, ciekawy problem artystyczny – taka praca bywa zwykle niejednorodna, niesie w sobie jakieś pęknięcie, choć czasem trudno rozróżnić precyzyjnie rękę poszczególnych artystów. Silna indywidualność i styl potrafią się jednak ujawnić i wybić na plan pierwszy. W cerkwi w Gródku na przykład oprócz Nowosielskiego pomagali Dobrzańskiemu jeszcze Krystyna Zwolińska, Marian Warzecha i Teresa Rudowicz. Wprawne oko od razu jednak rozpozna fragmenty malowane przez Nowosielskiego – rysunek bardziej miękki, malarski, pozbawiony oschłej, sztywnej manieri. Na polichromiach z Gródka „wychował się” mieszkający w niedalekich Waliłach Leon Tarasewicz. „Pamiętam, jak byłem dzieckiem – opowiada – to ważne było dla mnie, że ten koń jest tak dobrze namalowany, że ten Makary taki owłosiony, z brodą do ziemi... Ale potem widziałem już, że cała lewa strona, w lewo skos – tam widzisz normalnie rękę malarza, to jest namalowane! A z pra-

⁴ K. Czerni, *Ucieczka na pustynię. Jerzy Nowosielski (1923–2011) jako nowicjusz studyckiej Ławry św. Jana Chrzyciela jako nowicjusz studyckiej Ławry św. Jana Chrzyciela we Lwowie [październik 1942 – lipiec 1943]*, w: *Rola monasterów w kształtowaniu kultury ukraińskiej w wiekach XI–XX*, red. A. Gronek, A. Nowak, Kraków 2014, s. 311–348.

⁵ K. Czerni, *Katalog projektów i realizacji sakralnych Jerzego Nowosielskiego*, w: eadem, *Nowosielski*, Kraków 2006, s. 209–215.

⁶ W literaturze brak kompletnego spisu i inwentaryzacji witraży Stalony-Dobrzańskiego. Co do ich ilości badacze nie są zgodni. M. J. Żychowska (*Współczesne witraże polskie*, Kraków 1999, s. 85–86) podaje, iż artysta „wykonał 136 witraży do 83 okien”, zaś N. Kukowska (*Sztuka witrażu*, w: *Stworzenie światła... 2011*, jak przyp. 3, s. 15) naliczyła „ponad 220 monumentalnych kompozycji witrażowych”, uwzględniając zapewne także projekty niezrealizowane.

⁷ *Stworzenie światła... 2011*, jak przypis 2, s. 84.

⁸ Czerni, *Katalog... 2006*, jak przyp. 5, s. 210–211.

painting. Younger, and in theory less experienced, Nowosielski soon turned out to be a valuable partner, primarily owing to his inborn “monumental sense”. Of equal importance, however, was the foundation he had received in the field of mural painting at the Kunstgewerbeschule during the occupation, as well as his year-long stay at the Lviv lavra and the icon school of the Studite Brethren.⁴ No wonder then that the gifted and competent painter, equally well-versed in the demands of liturgy and Christian iconography, was often invited by colleagues to contribute to their religious polychromes. Even though he ran his own projects from the second half of the 1950s onwards,⁵ his friendly collaboration with Adam Stalony-Dobrzański continued up until the 1970s. Dobrzański was especially renowned for his decorative lettering and stained-glass windows; his oeuvre comprises nearly 200 monumental stained-glass compositions.⁶

Nowosielski and Stalony-Dobrzański first came together to collaborate on a polychrome commissioned for the parish church in Trzebownik⁷ at the beginning of the 1950s. Commissions in Zawiercie (1950–1964), Gródek (1952–1955), Jelenia Góra (1953), Białystok-Dojlidy (1953), Michałowo (1953–1954) ensued in quick succession, followed by Grabarka (1963), and, lastly, Wrocław (1963–1969).⁸ In theory, Nowosielski was assigned the role of a “dogsboddy” in all those projects, merely carrying out the projects that Dobrzański had designed; however, his contribution and his individual style are easily discernible on the walls of the temples.

When a single work of art is signed by more than one artist, the fact poses an interesting artistic problem: more often than not, the end product is non-homogeneous, marred with a certain rupture visible even if the contribution of each individual artist is not easily distinguished.

⁴ K. Czerni, *Ucieczka na pustynię. Jerzy Nowosielski (1923–2011) jako nowicjusz studyckiej Ławry św. Jana Chrzyciela we Lwowie [październik 1942 – lipiec 1943]*, in: *Rola monasterów w kształtowaniu kultury ukraińskiej w wiekach XI–XX*, eds. A. Gronek, A. Nowak, Kraków 2014, pp. 311–348.

⁵ K. Czerni, *Katalog projektów i realizacji sakralnych Jerzego Nowosielskiego*, in: eadem, *Nowosielski*, Kraków 2006, pp. 209–215.

⁶ No comprehensive list of Stalony-Dobrzański's stained-glass windows exists in the literature. Scholars disagree as to their exact number. M. J. Żychowska (*Współczesne witraże polskie*, Kraków 1999, pp. 85–86) claims that the artist has “created 136 compositions for 83 windows”, while N. Kukowska (*Sztuka witrażu*, in: *Stworzenie światła... 2011* (fn. 3), p. 15) has counted “over 220 monumental stained-glass compositions”, probably including the projects that were never carried out as well.

⁷ *Stworzenie światła... 2011* (fn. 2), p. 84.

⁸ Czerni, *Katalog... 2006* (fn. 5), pp. 210–211.

A strong style and individuality, however, occasionally break through and take center stage. In Gródek, for instance, Dobrzański also collaborated with Krystyna Zwolińska, Marian Warzecha, and Teresa Rudowicz. A skilful eye, however, will only take a moment to identify the sections painted by Nowosielski; their outline is softer, more painterly, free of dry and rigid mannerism. The polychrome paintings in Gródek presented the scenery of Leon Tarasewicz's childhood in the nearby village of Walitły. "I remember that when I was a child", he says, "it was only important to me that the horse was well-drawn, that the Macarius was properly hairy and his beard almost touched the ground... But later on, I could already see that the entire left side... Well, you could see a painter's hand there, you could see that this was a painting! The right side, on the other hand: it was all just drawn, stenciled in, rigid. The contrast was striking."⁹

Despite the genuine fondness and friendship between them, Nowosielski never disguised his skepticism of the senior colleague's artistic achievements; he did not hold his painting in very high esteem. "In the Catholic Church, Dobrzański's paintings were generally well-liked", he recalled in 1987, "they were all rather in the style of decorative art, something between Homolacs and Gazdowski: ornamental, typographical, abstract motifs. Sometimes elements of figuration were needed, and I had to paint those, because I was the only one in the team to have a knack for it. In the Eastern Orthodox Church, on the other hand, Dobrzański's reception was bad from the start because his painting was also bad; I am not surprised by the popular reaction, he really had a rather faint idea of painting."¹⁰ In general, Nowosielski reproached his colleague for lacking a monumental sense and his petty, ornamental mannerisms. In a letter to his wife, which he sent while working the polychrome in Gródek, he made no bones about it: "My parts are very decent. Adam massacred the rest."¹¹

However, the collaboration between the two artists continued for many years and proved very fruitful. Its crowning point was their joint participation in the important 2nd Contemporary Religious Art Exhibition¹² in Cracow. An in-

wej strony: po prostu odrysowane, sztywne, odrobione od szablonów. Różnica jest uderzająca"⁹.

Mimo niekłamaney sympatii i szczerzej przyjaźni łączącej obu artystów Nowosielski nie ukrywał dystansu wobec dokonań artystycznych starszego kolegi, którego malarstwo oceniał dość surowo. „Dobrzański w kościele katolickim malował rzeczy, które się na ogół podobały – wspominał w 1987 roku – to było raczej zdobnictwo artystyczne, coś między Homolacsem a Gazdowskim, takie motywy ornamentacyjno-literniczo-abstrakcyjne. Czasem jakieś elementy figuracji, i te elementy figuracji robiłem ja – bo tylko ja z całej ekipy umiałem to zrobić. Natomiast w cerkwi recepcja była od razu zła, bo i malarstwo było złe – ja się tym ludziom nie dziwię, bo Dobrzański miał słabe pojęcie o malarstwie”¹⁰. Generalnie – Nowosielski zarzucał koledze brak zmysłu monumentalnego i zbyt dekoracyjną, „rozdrobnioną” manierę. W liście do żony, wysłanym w czasie malowania polichromii w Gródku, pisał wprost: „Moje partie polichromii b. szlachetne. Resztę Adam posiekał”¹¹.

A jednak współpraca obu malarzy trwała przez lata i była bardzo owocna. Swoistym jej podsumowaniem stał się ich wspólny udział w istotnej dla środowiska II Wystawie Współczesnej Sztuki Religijnej¹² w Krakowie. Zachowało się o niej świadectwo w formie listu Jerzego Nowosielskiego do zaprzyjaźnionego z artystą prawosławnego kapłana i poety, księdza Jerzego Klingera:

W Krakowie – pisał artysta 3 lipca 1961 roku – przeżyłem wielkie emocje (dodatnie) w zw. z wystawą sztuki religijnej – nie dlatego żeby sama wystawa była taka dobra, ale dlatego, że dziwnym trafem i na samej wystawie i, jeszcze dobitniej, w katalogu (bardzo starannie opracowanym graficznie przez Adama) zaakcentowana jest wielka rola prawosławnych w powstawaniu tej sztuki na terenie polskim.

Uświadomiłem sobie, że dzieje się to wtedy, kiedy dla nas samych niejasno przedstawia się egzystencja tego kościoła u nas i kiedy my sami gubimy jego ślady tam, gdzie powinno ich być najwięcej. Jakies takie wyparowanie pewnych wartości w jednym miejscu i pojawienie się ich w innym – zupełnie nieoczekiwanie.

Na wystawie są wszystkie projekcje witraży Adama, projekty jego witraży w skali 1:1, projekty wszystkich naszych polichromii, a więc: Gródek, Kętrzyn, Dojlidy, Michałowo – wystawione b. efektownie w formie okienek w modelach fikcyjnej architektury – podświetlane od środka. Ponadto

⁹ Recording of an interview with L. Tarasewicz (Walitły, 20 July 2006), K. Czerni's archives; cf. K. Czerni, *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Kraków 2011, p. 189.

¹⁰ Nowosielski 2012 (fn. 3), pp. 38–39.

¹¹ Letter of J. Nowosielski to Z. Nowosielska, undated (1953–1954), the archives of J. Nowosielski; a copy in the archives of K. Czerni.

¹² K. Czerni, *Wyspa wolności. Mecenat artystyczny krakowskiego klasztoru Dominikanów w czasach PRL-u*, in: *Sztuka w krę-*

⁹ Nagranie rozmowy z L. Tarasewiczem (Walitły, 20 VII 2006), archiwum K. Czerni; por. K. Czerni, *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Kraków 2011, s. 189.

¹⁰ Nowosielski 2012, jak przyp. 3, s. 38–39.

¹¹ List J. Nowosielskiego do Z. Nowosielskiej, b.d. (1953–1954), archiwum J. Nowosielskiego; kopia w archiwum K. Czerni.

¹² K. Czerni, *Wyspa wolności. Mecenat artystyczny krakowskiego klasztoru Dominikanów w czasach PRL-u*, w: *Sztuka w kręgu krakowskich Dominikanów*, red. A. Markiewicz, M. Szyma i M. Walczak, Kraków 2013, s. 913–917.

jest 10 moich ikon woryginałach, z których 3 reprodukowano są w katalogu. Co do nich, to są to jedyne eksponaty, które reprezentują jakoś konkretnie kościół, a nie indywidualne doświadczenie artystyczne. Tak, że mogłem sobie powiedzieć, że ja jeden na tej wystawie w sposób ścisły reprezentowałem kościół, jego doświadczenie przejawiające się w tej dziedzinie¹³.

Trzeba przyznać, że opinia artysty nie była do końca sprawiedliwa. Na dominikańskich krucygankach pokazano także projekty bądź fotografie polichromii sakralnych m.in. Wacława Taranczewskiego, Jerzego Skąpskiego i Józefa Dutkiewicza. Po latach okazało się, że reprodukcje w katalogu wystawy są niekiedy jedynym śladem po zniszczonej, zamalowanej realizacji. Taki los spotkał m.in. właśnie polichromię Jerzego Nowosielskiego i Adama Stalony-Dobrzańskiego dla cerkwi pw. św. Eljasza Proroka w Białymstoku-Dojlidach, uwiecznioną w katalogu na dwóch fotografiach.

II Wystawa Współczesnej Sztuki Religijnej, w zamierzeniach adresowana także do ewentualnych inwestorów, miała ambitne zamierzenia. Organizatorzy snuli plany kontynuacji, chciano stworzyć tradycję regularnego Biennale Sztuki Sakralnej. Przygotowano jeszcze III Wystawę Współczesnej Sztuki Religijnej we Wrocławiu¹⁴, jednak nie udało się kontynuować tej inicjatywy.

Wystawa wrocławska, eksponowana latem 1964 roku w nowo odbudowanym kościele Najświętszej Marii Panny na Piasku, zgromadziła 336 prac 136 autorów (z 1600 nadesłanych). W jej katalogu pod numerem 101 odnotowano eksponat: Adam Stalony-Dobrzański, Jerzy Nowosielski, Bolesław Oleszko: *Projekt adaptacji i dekoracji wnętrza Katedry Prawosławnej we Wrocławiu*¹⁵. Projekt ten został wyróżniony przez recenzenta wystawy, Tadeusza Chrzanowskiego¹⁶.

Inicjatywa wykonania nowej dekoracji katedry prawosławnej wyszła ze strony ks. Włodzimierza Doroszkiewicza (1914–1998), od 1961 roku biskupa diecezji wrocławsko-szczecińskiej (a w przyszłości metropolity Bazylego). Krakowskich malarzy znał i ceniał on jeszcze z czasów malowania cerkwi w Gródku, gdzie był proboszczem. W czerwcu 1963 roku wrocławska wspólnota prawosławna na pozyskała gotycki kościół św. Barbary¹⁷, który ustano-

teresting testimony of the event has survived in Jerzy Nowosielski's letter to his friend, an Eastern Orthodox priest and poet, Jerzy Klinger:

In Cracow, the artist wrote on 3 July 1961, I experienced many great (positive) emotions at the exhibition of religious art. Not that the display itself was so good, but by some weird coincidence, both the exhibition and the catalogue (whose visual aspect was meticulously designed by Adam) emphasize the great role of the Eastern Orthodox people in creating religious art in Poland.

It occurred to me that the exhibition is being held at the same time that the existence of the Orthodox Church in this country seems threatened and we struggle to find its traces even where they should be in great abundance. A strange evaporation of certain values from one place and their reappearance in another – absolutely stunning.

The exhibition showcases the projections of Adam's stained-glass windows and his stained-glass designs in real size; the projects of all our polychromes, i.e. Gródek, Kętrzyn, Dojlidy, Michałowo are displayed with great gusto as small windows in architectural models illuminated from within. In addition, 10 of my icons are shown in the original, three of which are also reproduced in the catalogue. These are the only exhibits that can be said to represent the Church as a whole, and not merely an individual artistic experience. So I can rightly say that, strictly speaking, I am the only artist on show to represent the church and its experience as manifested in art.¹³

It should be noted that the artist was not entirely fair in his assessment. The Dominican cloisters which provided the venue for the exhibition also showcased the projects or the photographs of religious polychromes by Wacław Taranczewski, Jerzy Skąpski, and Józef Dutkiewicz, to name but a few. Many years later, the reproductions in the catalogue are often the only remaining trace of an actual work of art that had been destroyed or painted over. Such, for instance, has been the lot of the polychrome painting that Jerzy Nowosielski and Adam Stalony-Dobrzański produced for the Eastern Orthodox Church of St Elijah the Prophet in Białystok-Dojlidy, immortalized in two photographs in the catalogue.

The 2nd Contemporary Religious Art Exhibition was also targeted at potential investors; it had far-reaching ambitions. The organizers planned for

gu krakowskich Dominikanów, eds. A. Markiewicz, M. Szyma, M. Walczak, Kraków 2013, pp. 913–917.

¹³ Letter of J. Nowosielski to J. Klinger, 3 July 1961, the archives of H. Paprocki and M. Klinger-Paprocka; a copy in the archives of K. Czerni.

¹³ List J. Nowosielskiego do ks. J. Klingera z 3 VII 1961, archiwum ks. H. Paprockiego i M. Klinger-Paprockiej; kopia w archiwum K. Czerni.

¹⁴ *Wrocławska Wystawa Współczesnej Sztuki Religijnej*, „Znak”, 1964, nr 12 (126), s. 1492–1522; ks. J. Popiel TJ, *Z wrocławskiej wystawy sztuki religijnej*, „Tygodnik Powszechny”, 1964, nr 31, s. 5–6; H. Szczypińska, *Wrocławskie Biennale*, „Tygodnik Powszechny”, 1964, nr 34, s. 5–6; J. St., „Nie piszę recenzji”, „Więź” 1964, nr 10, s. 101–104; J. Popiel, *** „Das Münster”, 1965, nr 7–8, s. 257–263.

¹⁵ *Wrocławska Wystawa...* 1964, jak w przyp. 14, s. 1520.

¹⁶ T. Chrzanowski, *Współczesna sztuka religijna we Wrocławiu*, „Znak”, 1964, nr 12 (126), s. 1502.

¹⁷ J. L. Dobesz, *Kościół Świętej Barbary, obecnie Katedra Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy*, Wrocław 1998, s. 29; B. Czechowicz, *Ecclesia Sanctae Barbarae. Katedra prawosławna Narodzenia Przenajświętszej*

a follow-up and played with the idea of a regular Biennale of Religious Art. However, only one more Contemporary Religious Art Exhibition was organized in Wrocław¹⁴ before the initiative was finally discontinued.

Held in the summer of 1964 in the newly rebuilt Church of Our Lady of Piasek in Wrocław, the exhibition showcased 336 works by 136 artists (selected from among 1600 submissions). The catalogue describes item 101 as follows: Adam Stalony-Dobrzański, Jerzy Nowosielski, Bolesław Oleszko: *A project for the adaptation and interior design of the Eastern Orthodox Cathedral in Wrocław*.¹⁵ The project received special recognition from the exhibition's reviewer, Tadeusz Chrzanowski.¹⁶

The idea to redecorate the Eastern Orthodox Cathedral originated with Włodzimierz Doroszkiewicz (1914–1998), the bishop of the Diocese of Wrocław and Szczecin (the future Metropolitan Basil) from 1961 onwards. He had known and respected the two Krakow artists since they had worked on the Eastern Orthodox church in Gródek, where he had previously been the rector. In June 1963, the Eastern Orthodox community of Wrocław acquired the Gothic Church of St Barbara,¹⁷ and the temple was consecrated as the cathedral of the Diocese of Wrocław and Szczecin, dedicated to the Nativity of the Holy Mother of God. The building was in need of a comprehensive renovation and Eastern Orthodox artists from Krakow were commissioned to adapt it to the particular needs of the Eastern rite.

Unfortunately, full designs for the interior of the cathedral have not survived; we only have parts of the projects in our possession and often have to rely on oral testimonies. For this reason, it is difficult to estimate the exact contribution of each individual artist to the end result. The participation of the painter Bolesław Oleszko (who died in

wiono katedrą prawosławną diecezji wrocławsko-szचेциńskiej, pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy. Świątynia wymagała generalnego remontu, a do jej adaptacji na potrzeby kultu wschodniego zaproszono właśnie prawosławnych artystów z Krakowa.

Niestety, nie zachował się integralny projekt całego wnętrza katedry, znany jedynie w niewielkich fragmentach i z przekazów ustnych – dlatego niezwykle trudno ustalić wkład poszczególnych twórców w autorstwo dzieła. Niewyjaśniony zostaje udział w projekcie malarza Bolesława Oleszki (zm. w lutym 2014 roku), wówczas młodego i niedoświadczonego asystenta Adama Stalony-Dobrzańskiego w Katedrze Liternictwa krakowskiej ASP. Sam projekt także z czasem ewoluował, stając się typowym *work in progress*: zmieniały się kolejne koncepcje i udział pomocników. Jedno z proponowanych początkowo rozwiązań zakładało nawet podział przestrzeni na trzy nawy z trzema osobnymi ołtarzami: dla wiernych Greków, Ukraińców i Polaków¹⁸, odważna koncepcja została jednak ostatecznie odrzucona przez metropolitę. Sprzyjający artystom biskup Doroszkiewicz – przewidując problemy i chcąc się zabezpieczyć od strony prawnej – 14 września 1964 ogłosił dekret powołujący przy Kurii Prawosławnej Wrocławsko-Szचेциńskiej we Wrocławiu oficjalne Kolegium do spraw Konserwacji Ikon i Urządzeń Wnętrz Świątyń Prawosławnych oraz Architektury Sakralnej w składzie: mgr inż. architekt Aleksander Grygorowicz, prof. Jerzy Nowosielski, prof. Adam Stalony-Dobrzański¹⁹.

Nietrudno stwierdzić, że dekret został sformułowany niejako *ex post*, podczas gdy prace nad projektami trwały już przynajmniej od roku. Nieliczne zachowane ślady tych prac to fotografia trzech przepróch do postaci świętych (elementy polichromii sklepienia prezbiterium), przechowana w kartotece Fundacji Nowosielskich, z adnotacją: „IX. 1963”, oraz projekt rozplanowania polichromii narteksu cerkwi [il. 1], zatwierdzony 26 sierpnia 1963 roku przez Głównego Konserwatora Zabytków Wrocławia Olgierda Czernera. Niewielki gwasz w żywych kolorach, autorstwa – co łatwo rozpoznać – Jerzego Nowosielskiego, jest opatrzony komentarzem:

Całe wejście partii pod chórem od wejścia zachodniego zostanie zatynkowane od nowa i wypełnione figuralnymi kompozycjami malarskimi wykonanymi w technice freskowej. Sklepienie wnętrza pod wieżami również zatynkowane i wypełnione freskami jak na powyższym rysunku.

¹⁴ *Wrocławska Wystawa Współczesnej Sztuki Religijnej*, „Znak”, 1964, vol. 12 (126), pp. 1492–1522; J. Popiel TJ, *Z wrocławskiej wystawy sztuki religijnej*, „Tygodnik Powszechny”, 1964, vol. 31, pp. 5–6; H. Szczypińska, *Wrocławskie Biennale*, „Tygodnik Powszechny”, 1964, vol. 34, pp. 5–6; J.St., „Nie piszę recenzji”, „Więź”, 1964, vol. 10, pp. 101–104; J. Popiel, *** „Das Münster”, 1965, vol. 7–8, pp. 257–263.

¹⁵ *Wrocławska Wystawa...* 1964 (fn. 14), p. 1520.

¹⁶ T. Chrzanowski, *Współczesna sztuka religijna we Wrocławiu*, „Znak”, 1964, vol. 12 (126), p. 1502.

¹⁷ J. L. Dobesz, *Kościół Świętej Barbary, obecnie Katedra Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy*, Wrocław 1998, p. 29; B. Czechowicz, *Ecclesia Sanctae Barbarae. Katedra prawosławna Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy*, in: *Katedra Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy we Wrocławiu*, ed. I. Rydzanicz, Wrocław 1996, pp. 7–30; *Atlas architektury Wrocławia*, vol. 1: *Budowle sakralne. Świeckie budowle publiczne*, ed. J. Harasimowicz, Wrocław 1997, pp. 36–37.

Bogurodzicy, w: *Katedra Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy we Wrocławiu*, red. I. Rydzanicz, Wrocław 1996, s. 7–30; *Atlas architektury Wrocławia*, t. 1: *Budowle sakralne. Świeckie budowle publiczne*, red. J. Harasimowicz, Wrocław 1997, s. 36–37.

¹⁸ Informacja od ks. E. Cebulskiego, w tamtym czasie wikarego cerkwi prawosławnej.

¹⁹ P. Gerent, *Prawosławie na Dolnym Śląsku w latach 1945–1989*, Toruń 2007, s. 216.



1. Jerzy Nowosielski, Projekt polichromii narteksu katedry prawosławnej we Wrocławiu, 1963, archiwum rodziny A. Stalony-Dobrzańskiego

1. Jerzy Nowosielski, Project of the polychrome narthex in the Eastern Orthodox Cathedral in Wrocław, 1963, the family archives of A. Stalony-Dobrzański

Wśród zaplanowanych, nie do końca czytelnych scen można rozpoznać półpostaci archaniołów (sklepienie), proroków, elementy architektury, sceny z życia Najświętszej Marii Panny (*Wprowadzenie Marii do świątyni*, jako pendant do *Ofiarowania Chrystusa w świątyni*) oraz wątki hagiograficzne. Mimo akceptacji konserwatora nie doszło do realizacji przygotowanego projektu; polichromię narteksu wykonał ostatecznie w latach późniejszych sam Adam Stalony-Dobrzański²⁰.

Jak dowodzą dokumenty i świadectwa, w adaptacji kościoła św. Barbary zakładano pierwotnie program maksymalistyczny: polichromię całej świątyni wraz z kompletnym, nowym wystrojem wnętrza. O niepowodzeniu ambitnych założeń zdecydowały – jak to zwykle bywa – różne czynniki: brak środków, ale także opór wiernych. Niektóre pomysły Nowosielskiego przetrwały jednak, jako legenda, w pamięci świadków. Ks. Eugeniusz Cybulski, w latach 60. wikary w cerkwi, wspomina:

Do nawy był zrobiony projekt, miałem go w rękach. Jestem chyba ostatni człowiek, który patrzył na to z szacunkiem. To mogło być ewenementem na skalę ogólnopolską, a przynajmniej Dolnego Śląska, a już na pewno we Wrocławiu! Gdyby pozwolono Nowosielskiemu zrealizować polichromię w katedrze wrocławskiej, to po lubel-

February 2014), a young and inexperienced assistant to Adam Stalony-Dobrzański at the Academy of Fine Arts in Cracow, still remains unexplained. The designs themselves also evolved in time, turning into a typical *work in progress*: the conceptions and roles of all contributors constantly changed. One of the initially proposed solutions, for instance, consisted in dividing the space into three naves with three separate altars, one for Greeks, one for Ukrainians, and one for Poles;¹⁸ the audacious idea, however, was ultimately rejected by the Metropolitan. Foreseeing problems and looking for a legal safeguard, Bishop Doroszkiewicz, who favored the artists, issued a special decree on 14 September, 1964. The decree established an official Council on the Conservation of the Icons and Interiors of Eastern Orthodox Churches and Religious Architecture in the Eastern Orthodox Diocese of Wrocław and Szczecin; members of the council included architect and engineer Aleksander Grygorowicz, professor Jerzy Nowosielski, and professor Adam Stalony-Dobrzański.¹⁹

Clearly, the decree was issued *ex post*; the work had already been in full swing for at least a year.

¹⁸ Personal communication with E. Cebulski, the vicar of the Eastern Orthodox church at the time

¹⁹ P. Gerent, *Prawosławie na Dolnym Śląsku w latach 1945–1989*, Toruń 2007, p. 216.

²⁰ A. Siemieniec, *Projekty i realizacje sakralne Adama Stalony-Dobrzańskiego dla cerkwi wrocławskich* [w druku].

The scarce traces of the artwork include a photograph of three patrons for the figures of saints (elements of the polychrome painting in the vaulting of the presbytery), kept at the Nowosielski Foundation with a note: "IX. 1963", and the plan of the polychrome elements in the narthex [fig. 1], approved on 26 August 1963 by Olgierd Czerner, the Chief Conservator of Monuments in Wrocław. A small gouache painting in vivid colors, easily recognized as Jerzy Nowosielski's work, is accompanied by a commentary:

The entire entrance from the western gate to the section under the choir will be plastered over and covered by figural compositions in the fresco technique. The vaulting under the towers will also be plastered over and decorated as illustrated above.

The planned scenes, today no longer clearly legible, included the half-figures of archangels (in the vaulting), prophets, architectural elements, scenes from the life of Our Lady (the *Presentation of Mary in the Temple*, as a pendant to the *Presentation of Christ in the Temple*), and hagiographical themes. Even though the plan was approved by the conservator, it was never implemented; in later years, the polychrome paintings of the narthex were produced by Adam Stalony-Dobrzański.²⁰

As evidenced by documents and testimonies, the project for the adaptation of the Church of St Barbara initially had far-reaching goals: a new interior design and the polychrome decoration of the entire building. The failure of the ambitious project, as it happens, was brought about by various factors: the lack of financial means and the resistance of the congregation. Some of Nowosielski's ideas, however, survive as a legend in the memory of witnesses. Eugeniusz Cebulski, the vicar of the church in the 1960s, recalls:

There was a design for the nave, it was ready, I held it in my hands. I might be the last man to have looked at it with due respect. It could have been a spectacular achievement on a national scale, important in the Lower Silesia, or at least in Wrocław! If he had been permitted to create the polychrome for the Wrocław Cathedral, it would have been a magnificent contemporary tribute to the tradition of the Lublin Castle chapel, the Chapel of the Holy Cross at the Wawel Hill and the chapel in Sandomierz! The designs were ready, so were the real-size patrons, and the stencils, too. Five or six rolls altogether, beauti-

skiej kaplicy zamkowej, kaplicy św. Krzyża na Wawelu i tej w Sandomierzu, byłoby to wspaniałe, współczesne zwiędzenie tej tradycji! Projekty były gotowe, próby w skali 1:1 i szablony do malowania. Chyba 5 czy nawet 6 rulonów – pięknie składane projekty, duży format A2. Niestety, po wyjeździe władzyki Bazylego do Warszawy to zaginęło, było w szafie na chórze z różnymi innymi papierami, myślę, że któregoś dnia wynieśli to po prostu na śmieci...

Projekt był bardzo dopracowany. Bez tła, bez podkładu, bezpośrednio na cegle. Pomysł był taki, że Nowosielski chciał tylko po lekkim poprawieniu i zakonserwowaniu powierzchni położyć bezpośrednio na cegle w pasmach świątynnych. To nie były sceny, tylko rzędy świątynnych: święci, święci, krąg męczenników i wyznawców, świątynnych niewiast. Oni jakby wynikali, duchowo wychodzili z tych murów. A inne pasma znów niżej: zwykła cegła, i znów niżej – święci. A jeszcze niżej gdzieś tam sceny prazdników. Ściany są wysokie... Ja widzę, wciąż widzę z tych projektów, jak to było!

No, ale niechęć starszego pokolenia do tej sztuki była ogromna. Babcie wolały takie papierkowe, cukierkowe oleodruki, a on to wyprzedzał, szedł jakby o krok za daleko... Wszystkie te „babuszki”, „matuszki” wyrastały gdzieś tam daleko na Wołyniu, na Grodzieńszczyźnie, w innej rzeczywistości, w malarstwie dziewiętnastowiecznym, więc do tego nie miały żadnego przekonania. Tam widziały, że święty był jak żywy, a ten święty Nowosielskiego był dla nich jak umarły: jakiś taki cienisty, dziwny, zupełnie do świętego niepodobny. Więc projekty zwinęto w rulony, schowano do szafy i przy jakimś sprzątaniu wyrzucono²¹.

Ze słów kapłana-świadka wynika, że Nowosielski planował prawdopodobnie wykorzystanie na ścianach katedry rzadkiej techniki wapienno-kazeinowej na cegle, uprawianej w Polsce z sukcesem m.in. przez Wacława Taranczewskiego²², a przez samego Nowosielskiego zastosowanej w polichromii kościoła pw. Podwyższenia Krzyża Świętego na Jelonkach²³, która była realizowana mniej więcej w tym samym czasie (1963–1964). Niestety, przeprowadzona w 2001 roku nieudolna konserwacja warszawskiej polichromii całkowicie niemal zaprzepaściła pierwotne wrażenie estetyczne. Inspiracją monumentalnym malarstwem Taranczewskiego była tym bardziej prawdopodobna, że w malowaniu kościoła na Jelonkach pomagał Nowosielskiemu syn Wacława – Paweł Taranczewski.

Charakterystyczny dla tej techniki efekt półprzezroczystych sylwetek o wyraźnym rysunku i malowanych

²¹ Nagranie rozmowy z ks. E. Cebulskim (Wrocław, 30 IX 2006), archiwum K. Czerni.

²² Wacław Taranczewski (1903–1987). *Malarstwo. Projekty polichromii i witraży*, katalog wystawy, Galeria KIK, Kraków, luty – marzec 1988; M. Taranczewska, *Prace monumentalne*, w: Wacław Taranczewski – monografia, red. P. Taranczewski, M. Pilikowski, Kraków 2008, s. 173.

²³ K. Czerni, *Nowosielski*, Kraków 2006, s. 128–131; J. Popiel S. J., *Kirchenmalerei in Polen*, „Das Münster” 21, 1968, z. 5, s. 319–332; A. Osęka, *Między ikoną a awangardą*, „Polska”, 1968, nr 3, s. 44–45; S. Rodziński, *Świadectwo czasów*, „Projekt”, 1980, nr 6, s. 38–45; J. Majkut, *W Jelonkach za wojską redutą*, „Zorza”, 1968, nr 4, s. 16.

²⁰ A. Siemieniec, *Projekty i realizacje sakralne Adama Stalony-Dobrzańskiego dla cerkwi wrocławskich* [in print].

z użyciem intensywnych pigmentów wprost na cegle tworzył sugestię „akwareli na murze”, o czym pięknie, na przykładzie Taranczewskiego, pisał Zdzisław Kępiński:

Urzeczony działaniem polichromii z XIV wieku w kościółku św. Jana w Gnieźnie – rzutuje teraz sceny i dziesiątki postaci wprost na tło niezamalowanej i niepokrytej niczym rdzawej barwności i fugowanej faktury cegły. Zarysy cegieł i smugi dzielących je fug przechodzą przez pola malowanych kształtów, szat i karnacji. Płaskie plamy barwnych draperii rozdzielone akcentami lśniących bieli i kosztownych czerwieni nabierają życia dzięki chropowatości ścian, a podmalowane różnymi kolorami [...] fugi dają niespodzianie wrażenie współżycia jakiejś archaicznej materii z nowoczesną, kubistyczną geometryzacją wewnętrznjej budowy kształtów. Ściana zachowując pełny patos rzetelnego, niezamaskowanego muru zyskuje jednocześnie wibrujący przepych barwny jakby prastarej, wzorzystej tkaniny. Nikt jeszcze w nowszym polskim malarstwie nie ukazał malowideł tak związanych ze ścianą, jak gdyby przez nią były urodzone²⁴.

Z pierwotnych, ambitnych planów dla prawosławnej cerkwi we Wrocławiu dane było Jerzemu Nowosielskiemu zrealizować zaledwie część: freski na sklepieniu prezbiterium i w zakrystii (kaplica Podwyższenia Krzyża Świętego) oraz cykl ikon świętecznych w ikonostasie.

W pracy nad polichromią sklepienia prezbiterium, jesienią 1966 roku²⁵, Nowosielskiego wspierali Adam Stalony-Dobrzański i Aleksander Grygorowicz. Okoliczności i warunki tej współpracy opisywał artysta w szczęśliwie zachowanym, ilustrowanym liście do żony:

Kochana Zo! [...] Tu sprawy idą dość powoli, a to ze względu na przestoje spowodowane koniecznością przebudowywania rusztowań. Tak samo więcej niż jedną kwaterę sklepienia murarz nie może tynkować – a ja mógłbym robić śmiało dwie dziennie. Dotąd zrobiliśmy tyle, co zakreślowane: [W oryginale w tym miejscu rysunek]

Zaczęliśmy malować na dobre od czwartku i pracuję właściwie tylko pół dnia, od popołudnia do zachodu słońca. Przed południem kręcę się koło bocznej kaplicy. Namalowałem już tam tak samo kilka metrów kwadratowych polichromii, ale tam znowu kiepsko z malowaniem, bo ściany już tynkowane, a więc nie prawdziwy fresk, tylko suchy – a na to ściany znowu za wilgotne i cieknie. Poza tym nie mogę zbyt oddalić się, bo cały czas muszę trzymać rękę na pulsie (to znaczy na Adamie), by go nie poniósł temperament twórczy i nie zaczął działać. Pomagał mi w tym bardzo skutecznie Grygorowicz, który urwał się tu na parę dni i malował cegły na żebrach (co do których stoczyliśmy

²⁴ Z. Kępiński, *Wacław Taranczewski*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, I 1958, Poznań 1958, s. 61.

²⁵ A. Kostołowski, *Jerzy Nowosielski – rys biograficzny*, w: *Jerzy Nowosielski*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 28 III – 30 V 1993, red. A. Kostołowski, W. Nowczyk, Poznań 1993, s. 232–233.

fully folded, all in a large A2 format. Unfortunately, all these designs were lost after Metropolitan Basil had left for Warsaw. They were kept in the choir, in a chest together with some other papers; I guess one day someone just took them out with the garbage...

The project was chiseled down to the smallest detail. No background, no foundation, everything was to be put directly on brick. Nowosielski's idea was to put the images directly on the surface, with little correction or conservation. They were not scenes, actually, but rows of saints: saints, then more saints, a circle of martyrs and followers, saintly maidens. It looked as if the figures were emanating, walking down from the walls. Then more rows below: some plain brick and, lower still, more saints. Here and there, the празdniks. The walls are high... I still remember the designs, I still remember!

But, well, the older generation was vehemently opposed to this kind of art. The elderly ladies would rather see maudlin, pasteboard chromolithographs put there; Nowosielski was way ahead of them, way ahead... All those “babushkas” and “matushkas” had grown up in another world in faraway Volhynia and the like, surrounded by 19th century painting; they could not relate to his style at all. Over there, at home, the saints had seemed life-like, here the saint seemed dead: a bit shadowy, odd, totally unlike the real thing. So the designs were rolled up, stashed away, and then probably thrown out with the trash.²¹

As suggested above, Nowosielski was probably planning to use the rare limestone-and-casein-on-brick technique in the cathedral. In Poland, the technique had already been successfully employed, for instance, by Wacław Taranczewski;²² Nowosielski himself also used it in the Church of the Exaltation of the Cross in Jelonki,²³ in progress at roughly the same time (1963–1964). Unfortunately, the botched conservation of the Warsaw polychrome painting in 2001 nearly ruined the original esthetic impact. The choice of technique is likely to have been inspired by Taranczewski's monumental painting, especially that Nowosielski invited the latter's son, Paweł

²¹ Recording of an interview with E. Cebulski (Wrocław, 30 September 2006), the archives of K. Czerni.

²² *Wacław Taranczewski (1903–1987). Malarstwo. Projekty polichromii i witraży*, exhibition catalogue, Galeria KIK, Kraków, February – March 1988; M. Taranczewska, *Prace monumentalne*, in: *Wacław Taranczewski – monografia*, eds. P. Taranczewski, M. Pilikowski, Kraków 2008, p. 173.

²³ K. Czerni, *Nowosielski*, Kraków 2006, pp. 128–131; J. Popiel S. J., *Kirchenmalerei in Polen*, “Das Münster”, 21, 1968, vol. 5, pp. 319–332; A. Osęka, *Między ikoną a awangardą*, “Polska”, 1968, vol. 3, pp. 44–45; S. Rodziński, *Świadectwo czasów*, “Projekt”, 1980, vol. 6, pp. 38–45; J. Majkut, *W Jelonkach za wolską redutą*, “Zorza”, 1968, vol. 4, p. 16.

Taranczewski, to assist him in the painting of the Jelonki church.

Typical of the technique, the semi-transparent silhouettes with a clear outline painted with intense pigments created an impression of a “watercolor painting on the wall”, beautifully described by Zdzisław Kępiński on the example of Taranczewski’s art:

Enchanted by the 14th century polychrome artwork in the small Church of St John in Gniezno, he now projects dozens of scenes and figures straight onto the bare, unpainted, grouted, reddish surface of the brick. Brick outlines and the grout strips between them pass directly through the shapes, robes, and faces. Flat blots of colorful draperies separated by hints of shining whites and luscious reds come to life thanks to the rugged texture of the walls, and the multi-colored grouts [...] give an impression of some archaic matter coexisting with the modern cubist geometry of the inner structure of shape. The wall retains the full dignity of a bare, solid wall, but also takes on the vibrant colorful splendor of an ancient, patterned cloth. No one else in contemporary Poland has yet presented paintings that are so tightly connected with the walls that the latter seem to have birthed them.²⁴

Only parts of Nowosielski’s original ambitious plans for the Eastern Orthodox church in Wrocław materialized: the frescoes on the vaulting in the presbytery and the sacristy (the Chapel of the Exaltation of the Cross) and the cycle of icons in the Feast tier of the iconostas.

The polychrome on the vaulting in the presbytery was painted in the fall of 1966;²⁵ Nowosielski was assisted by Adam Stalony-Dobrzański and Aleksander Grygorowicz. The artist describes the circumstances and conditions of their joint project in an illustrated letter to his wife:

My dear Zo! [...] Things go rather slowly because of many delays. The scaffoldings need to be rebuilt. Also, the mason is unable to plaster over more than one casement of the vaulting at a time; I could easily do two each day. So far we have only managed to cover the striped area in the picture: [There is a sketch in the original text]

We started painting on Thursday; I basically work half a day, from midday until sundown. Before

²⁴ Z. Kępiński, *Wacław Taranczewski*, exhibition catalogue, Muzeum Narodowe w Poznaniu, January 1958, Poznań 1958, p. 61.

²⁵ A. Kostołowski, *Jerzy Nowosielski – rys biograficzny*, in: *Jerzy Nowosielski*, exhibition catalogue, National Museum in Poznań, 28 March – 30 May 1993, eds. A. Kostołowski, W. Nowczyk, Poznań 1993, pp. 232–233.

wspólnie wielką kampanię – aby nie były czarno-białe, tylko cegła podmalowana). Niestety, Olek pojechał i zostałem sam – ale jakoś się będę trzymał. [...]

Córciu kochana – mam tu, mimo, że niepijący, dość duże wydatki – bo gospodarstwo tutejsze zupełnie szwankuje – Wprawdzie jedzenia po uszy (parafianki przynoszą po dwa obiady dziennie), ale takie rzeczy jak kawa i czaj, to trzeba samemu kombinować (np. kupilem neskę na śniadanie, bo to, co było w szafie u Władzki, wypilem przez pierwsze dwa dni. Tak, że doslij mi jeszcze jakie 300 zł, bo te co miałem, już mi się kończą, a od Adama brać mi głupio, bo on teraz w wielkiej opresji finansowej. Tutaj zostaną jeszcze na pewno, przez jakieś 8–10 dni. [...] Prócz tych partii, co Ci zakreskowałem, namalowałem jeszcze w prezbiterium kilka małych postaci, nie przewidzianych w projekcie, a – jak się na miejscu okazało – potrzebnych. Są one tak umieszczone: [W oryginale w tym miejscu rysunek]

Trzeba było nimi zakończyć partie tynkowane. Tych małych postaci wypada około 22 w całym prezbiterium. Fresk jest cudowną techniką – nie ma porównania z suchym freskiem – samo się maluje. Bardzo się tą pracą cieszę, mimo wielkiej niewygodny rusztowania. Jest ono bezpieczne, ale bardzo niewygodne i brudne po murarzach. Wszystko to jednak wynagradza możliwość malowania na świeżym tynku. [...] Posyłam Ci plan sytuacyjny, gdzie to jest ta św. Barbara²⁶.

W polichromii sklepienia prezbiterium Nowosielski musiał zmierzyć się z problemem dostosowania typowego wschodniego programu ikonograficznego z bizantyńskich bazylik kopułowych do specyfiki architektury gotyckiej. Na ziemiach polskich miał w tym wybitnych poprzedników. Polichromie fundacji jagiellońskich – tzw. polichromie *graeco opere* (Łysa Góra, Gniezno, Sandomierz, Wiślica, Lublin, Wawel)²⁷ – wymagały umiejętności wpisania wschodniego programu w strukturę wnętrza gotyckich, z zachowaniem bizantyńskiej zasady hierarchii zstępującej. Program sklepienia katedry wrocławskiej także zakładał analogię do typowej ikonografii w kopule bizantyńskiej świątyni: u szczytu *Pantokrator* (*Stwórca i Władca Świata*), na głównej osi *Trójca Święta z Erimazją* (Tronem Przygotowanym), poniżej *Ewangeliści* i *Ojcowie Kościoła* [il. 2]. Przedstawieniom towarzyszą inskrypcje w języku hebrajskim, greckim lub cerkiewnosłowiańskim. Obok ewangelistów, w tych samych polach sklepienia, widnieją ich symbole w mandorlach, inskrypcje imienne, zaś cytaty z Ewangelii zapisane na trzymany przez nich

²⁶ List J. Nowosielskiego do Z. Nowosielskiej, b.d. [jesień 1966], archiwum J. Nowosielskiego; kopia w archiwum K. Czerni.

²⁷ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-słowiańskie malowidła w gotyckich kościołach Polski pierwszych Jagiellonów*, w: *Między Wschodem a Zachodem*, cz. III: *Kultura artystyczna*, Lublin 1992, s. 313–347; eadem, *Niezachowane malowidła „graeco opere” z czasów Władysława Jagielly*, „*Annalecta Cracoviensia*” XIX, 1987, s. 295–318; oraz inne, liczne publikacje tej autorki.



2. Jerzy Nowosielski, Polichromia sklepienia prezbiterium katedry prawosławnej we Wrocławiu, widok ogólny, 1966, fot. J. Uściłowicz

2. Jerzy Nowosielski, Polychrome vaulting in the presbytery of the Eastern Orthodox Cathedral in Wrocław, general view, 1966, photo by J. Uściłowicz

zwojach odnoszą się wszystkie do postaci Bogurodzicy i idei Wcielenia.

Uzupełnieniem centralnej ikonografii sklepienia są niewielkie wizerunki ojców Kościoła przy wspornikach żeber, o których wspominał artysta w liście do żony. Umieszczenie ich właśnie w tym miejscu interpretowane jest jako symboliczny wyraz wiary, że są oni „podporą” tradycji Kościoła: „Wyobrażenia Ojców Kościoła, usytuowane na górnych powierzchniach wewnętrznych przypór prezbiterium, można interpretować w związku z funkcją nośną tych elementów architektonicznych i rolą, jaką w Kościele Przedstawieni tu odegrali”²⁸. Maryjny wątek ikonografii dopełniają cztery medaliony z inskrypcjami namalowane po zachodniej stronie przypór, w dolnej części wysklepków, ponad wizerunkami świętych ojców. Treść umieszczonej w nich inskrypcji układa się w tzw. chieretyzm – werset pochwalny ku czci Matki Boskiej, powtarzany w wielu bizantyńskich hymnach liturgicznych: „MP, ΘΥ, ΒЦЕ Д ВО, РАДУЙС ” [„Matko Boża Bogurodzico Dziewico, Raduj się”]. Także po obu stronach przedstawienia *Etimazji*, w dolnych częściach wschodniego wysklepka, widnieją półpostaci archaniołów, którym towarzyszą cytaty z *Magnificat* w języku greckim.

²⁸ Czechowicz 1996, jak przyp. 17, s. 21.

noon, I hang around in the side chapel. There, too, I have already painted a few square meters, but painting is difficult because the walls have already been plastered, so it's not going to be a real fresco but a dry one; on the other hand, the walls are too damp for a dry fresco and everything just keeps trickling down. Also, I can't go away too far because I have to keep the finger on the pulse (i.e. on Adam) all the time, so that he does not get too carried away with his creative temperament. Grygorowicz helped me a lot in this task; he was here for a few days and painted the bricks on the ribs (we didn't want them to be black and white, but painted). Unfortunately, he had to leave and I was left alone – but I'll try to hang in here somehow. [...]

My dear little daughter, even though I don't drink here, I spend a lot. The organization falters; we have more food than we can eat (parishioners bring us two lunches each day), but as tea and chai go, for instance, everyone needs to fend for themselves (e.g. I had to buy coffee, because what I found in the cupboard had only lasted me for the first two days. So please, send me another 300 zlotys because I am already running out of money and I feel awkward borrowing from Adam because he is in finan-

cial trouble as well. I will stay here for 8–10 more days. [...] Besides the striped areas in the picture, I have also painted a few small figures in the presbytery; they were not included in the original project, but seemed necessary. They are distributed like this: [There is a sketch in the original text]

They were needed to finish off the plastered sections. There are about 22 of them in the whole presbytery. The wet fresco is a wonderful technique, nothing like the dry one; it basically paints itself. I am enjoying the work a lot even though the scaffolding is not very comfortable. It is safe but very uncomfortable and dirty after the masons have left. But my reward is being able to paint on fresh plaster. [...] I am attaching the plan so you can see where the St Barbara is.²⁶

When painting the vaulting of the presbytery, Nowosielski faced the challenge of adapting the typical Eastern iconographic program of a Byzantine dome basilica to the specific style of Gothic architecture. He had outstanding predecessors to look to for inspiration in Poland. The polychrome paintings in Jagiellonian foundation churches, i.e. the *graeco opere* polychromes (Łysa Góra, Gniezno, Sandomierz, Wiślica, Lublin, Wawel),²⁷ required the ability to inscribe an Oriental program into the structure of Gothic interiors, in keeping with the Byzantine rule of descending hierarchy. The design of the vaulting of the Wrocław Cathedral was also premised on an analogy with the typical iconography of the Byzantine dome: at the top, the *Pantocrator* (*Lord and Creator of the World*), the *Holy Trinity* with the *Etimasia* (the Prepared Throne) along the main axis, and the *Evangelists* and *Church Fathers* below [fig. 2]. The representations carry inscriptions in Hebrew, Greek, and Church Slavonic. Each of the Evangelists is accompanied by his symbol in a mandorla or a name inscription in the same section of the vaulting; the Gospel quotations on the scrolls in their hands all refer to the Mother of God and the Incarnation.

The central iconography of the vaulting is supplemented by small images of the Church Fathers near the ribs, already mentioned in the artist's letter to his wife. Their location in this particular place is often interpreted as a symbolic

²⁶ Letter of Nowosielski to Z. Nowosielska, undated [the fall of 1966], the archives of J. Nowosielski; a copy in the archives of K. Czerni.

²⁷ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-słowiańskie malowidła w gotyckich kościołach Polski pierwszych Jagiellonów*, in: *Między Wschodem a Zachodem*, part III: *Kultura artystyczna*, Lublin 1992, pp. 313–347; eadem, *Niezachowane malowidła "graeco opere" z czasów Władysława Jagiełły*, "Annalecta Cracoviensia" XIX, 1987, pp. 295–318; and many other publications by the same author.

Cała polichromia sklepienia prezbiterium utrzymana jest w jednolitej kolorystyce sepii, różnych odcieni beżu, brązu, szarości i indygo; mimo nowoczesnego rysunku sprawia niezwykle szlachetne wrażenie, stwarzając efekt pewnej „staroświeckości”, konwenującej z klimatem całej świątyni. Układ polichromii – z równomiernym rozmieszczeniem elementów figuralnych i abstrakcyjnych, rytmicznym rozłożeniem kół, pasów i kwadratów inskrypcji w trójkątnych wysklepkach, rozdzielonych siatką zeber – wprowadza charakterystyczny dla całej sztuki Nowosielskiego rytm, geometryczny ład i równowagę kompozycji.

W porównaniu z polichromią prezbiterium freski w dawnej zakrystii zachowały się, niestety, w dużo gorszym stanie. O technicznych niedogodnościach pisał Nowosielski w liście do żony. Część polichromii wykonano *al secco*, część *al fresco*. Wadliwe proporcje składników tynku spowodowały zasolenie cementu i w efekcie – po pewnym czasie – odbarwienie dużej części kompozycji. Przy malowaniu projektowanej przez Nowosielskiego polichromii pracowali w latach 1966–1967: sam Nowosielski, Stalony-Dobrzański, Grygorowicz i prawdopodobnie też Bolesław Oleszko. Mocno zniszczone i zabrudzone ściany próbowano powierzchniowo „odświeżyć” na początku lat 70., poprawiając nieczytelne sceny i inskrypcje. Dekorację uzupełniono w 1978 roku, kiedy bułgarski malarz Płamen Jankułowski domalował na ścianie południowej przedstawienie Golgoty na tle Jerozolimy. Drewniany, polichromowany krzyż z Chrystusem umieszczono wówczas w mandorli namalowanej na ścianie przez Adama Stalony-Dobrzańskiego²⁹. W całej zakrystii najlepiej zachowana jest właśnie polichromia ściany południowej, graniczącej z prezbiterium [il. 7], gdzie obok Golgoty widnieje scena z aniołem i św. Teodorem Tironem męczennikiem, zaś nad przejściem do nawy wizerunki dwóch męczennic: Paraskewii-Piatnicy i niezidentyfikowanej świętej poniżej. Wizerunki świętych niewiast – przedstawianych zawsze w półpostaci, z krzyżami lub naczyniami w dłoniach – widnieją także na ścianach zachodniej i północnej, w gładkich portalach i przestrzeniach międzyokiennych. Niestety, stopień zniszczenia polichromii utrudnia odczytanie inskrypcji, uniemożliwiając identyfikację wszystkich postaci, wśród których udało się rozpoznać święte Paraskewię, Dorotę, Kławdię, Lidię i Tatianę. Na ścianie zachodniej zwraca także uwagę przedstawienie świętych Kosmy i Damiana w półkolistej wnęcie, której ościeża pokrywa charakterystyczny ornament czarnych krzyży na pomarańczowym tle – typowy desień tzw. *polistaurionu*, czyli złotej, pokrytej krzyżami szaty, przysługującej patriarchom i arcybiskupom [il. 8]. Zepchnięcie sceny do górnej płaszczyzny wnęki spowodowane jest

²⁹ Informacje od ks. E. Cebulskiego, częściowo potwierdzone w jego liście do J. Nowosielskiego z 1978 roku, archiwum J. Nowosielskiego; kopia w archiwum K. Czerni.

pierwotnym umeblowaniem zakrystii, w tym miejscu stała bowiem komoda na szaty liturgiczne. Także ten fragment polichromii został mocno zniekształcony podczas prób przemalowania w latach 70. XX wieku.

Figuralne elementy malowideł dawnej zakrystii uzupełnia rozpoczynająca się na ścianie ołtarzowej za ikonostasem i biegnąca wokół kaplicy inskrypcja w języku cerkiewno-słowiańskim, autorstwa Adama Stalony-Dobrzańskiego, będąca zapisem modlitwy liturgicznej, tzw. *Troparionu święta Podwyższenia Krzyża Świętego*: „Krzyżowi Twemu kłaniamy się Władco i święte Twoje Zmartwychwstanie wysławiamy! Ty bowiem jesteś naszym Bogiem, oprócz Ciebie nie znamy innego, wielbimy Twoje imię”.

Ciekawym elementem dekoracji wnętrza kaplicy jest jeszcze dyskretna polichromia sklepienia, którego żebra pomalowano w czarno-szare segmenty oddzielone białymi fugami, zaś w okrągłych zwornikach Nowosielski umieścił miniaturowe wizerunki świętych męczenników. Dodatkowo, na wysokości połowy żeber sklepienia, przymocowano za ikonostasem małe herby (z dachówek typu rybia łuska) z wizerunkami symboli czterech ewangelistów, tym razem pędzla Stalony-Dobrzańskiego.

Widocznym wkładem Jerzego Nowosielskiego w wystrój katedry jest rząd ikon świątecznych – *prazdników*, a także wielki polichromowany krzyż w zwieńczeniu głównego ikonostasu. W archiwum rodziny Adama Stalony-Dobrzańskiego zachował się wstępny szkic artysty będący schematem całości ołtarza, zarówno jego struktury, jak i poszczególnych ikon³⁰. Także i w tym przypadku końcowy efekt znacznie odbiega od pierwotnego projektu. W efekcie ikonostas dla katedry prawosławnej jest dziełem kilku artystów [il. 9]. Największe ikony – *namiestne: Chrystusa Pantokratora i Hodegetrii*, wykonał ostatecznie, według projektów Adama Stalony-Dobrzańskiego, Sotyrys Pantopulos, macedoński malarz osiadły w Polsce. On także jest autorem sześciu niewielkich ikon na carskich wrotach, z przedstawieniami *Zwiastowanie i Czterej Ewangelistów*³¹. Ikony archaniołów na diakońskich wrotach, autorstwa białostockiego ikonopisarza Jarosława Jakimczuka, dodano dopiero w 2006 roku³².

Ikony świąteczne do ikonostasu wrocławskiego Nowosielski malował w latach 1966–1969, ostatnim *prazdnikiem* była kompozycja *Wskrzeszenie Łazarza*, ukończona w listopadzie 1969 roku³³. Rząd ikon świątecznych zawiera 12 ikon o wymiarach 70 × 52 cm, malowanych techniką tempery na lipowych deskach. W ikonostasie umieszczone

³⁰ Siemieniec, jak przyp. 20.

³¹ W literaturze błędnie przypisuje się autorstwo tych ikon Adamowi Stalony-Dobrzańskiemu lub Michałowi Pieczonco.

³² M. Rusinowicz, *Ikonostas Jerzego Nowosielskiego z Cerkwi Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy we Wrocławiu*, maszynopis pracy licencjackiej pod kierunkiem prof. A. Markowskiej, Uniwersytet Wrocławski, Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych, Wrocław 2010, s. 10.

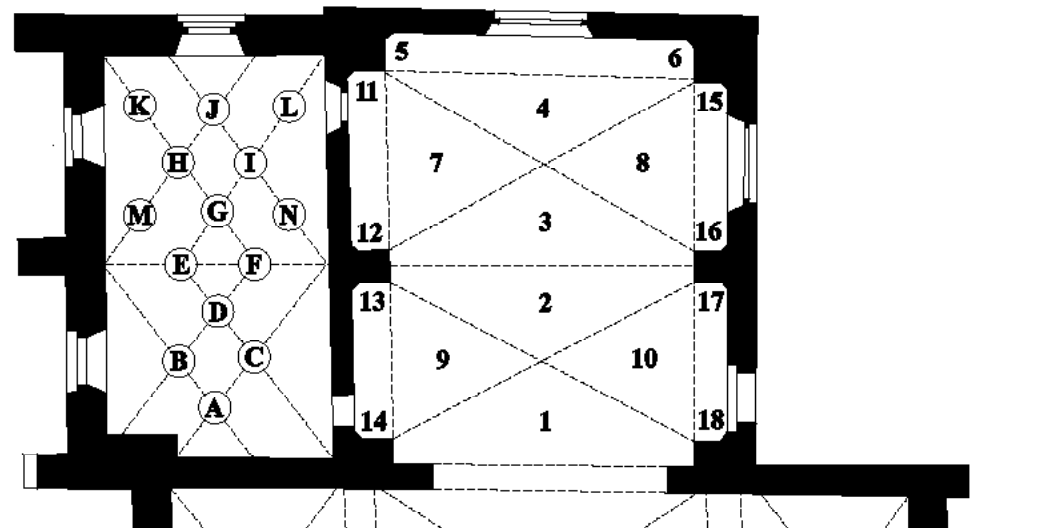
³³ Daty wg dokumentacji w kartotece dzieł Nowosielskiego przechowywanej w Fundacji Nowosielskich w Krakowie.

expression of the belief that they are the pillars of Church tradition: “The depiction of Church Fathers in the upper surfaces of the presbytery’s inner buttresses can be analyzed in relation to the load-bearing function of these architectural elements and the role of the Church Fathers in the Church”.²⁸ The Marian motif is completed by four inscribed medallions on the western side of the buttresses, in the lower part of the squinches right above the holy images of the Church Fathers. The inscriptions add up to form a salutation, a verse of praise to the Mother of God, recurring in many Byzantine liturgical hymns: “MP, ΘΥ, ΒЦЕ Д ВО, РАДУЙС ” [“Mother of God and Virgin, Rejoice”]. In addition, on both sides of the *Etimasia*, the lower parts of the eastern squinch on both sides of the *Etimasia* contain half-figures of archangels, accompanied by quotations from the *Magnificat* prayer in Greek.

The vaulting in the presbytery is painted in shades of sepia, beige, brown, grey, and indigo; despite its modern drawing, the artwork makes an enormously dignified impression and has an “old-fashioned” look that is in close harmony with the atmosphere of the temple as a whole. The composition, with its uniform distribution of figural and abstract elements, the rhythmical placement of circles, stripes, and squares of inscriptions in triangular squinches separated by the network of ribs, introduces a rhythm, a geometrical order, and a compositional balance so typical of Nowosielski’s art at large.

Compared to the polychrome in the presbytery, the frescoes in the old sacristy have survived in a much worse condition. Nowosielski wrote of the many technical inconveniences to his wife. Some parts of the polychrome were done *al secco*, others *al fresco*. Unbalanced proportions of plaster ingredients increased the salinity of the cement and, as a consequence, discolored a large part of the artwork. The composition was designed by Nowosielski; other contributors who worked on the project in 1966–67 included Stalony-Dobrzański, Grygorowicz, and, probably, Bolesław Oleszko. At the beginning of the 1970s, an attempt was made to “refresh” the surface of the damaged, grimy walls and restore the illegible scenes and inscriptions. The decoration was completed in 1978 when Plamen Yankulovsky, a Bulgarian painter, added a depiction of Golgotha against the backdrop of Jerusalem to the southern wall. The wooden, polychrome cross with the Crucified Christ was then placed in

²⁸ Czechowicz 1996 (fn. 17), p. 21.



3. Schemat rozmieszczenia przedstawień autorstwa Jerzego Nowosielskiego na sklepieniach prezbiterium i kaplicy Podwyższenia Krzyża Świętego w katedrze prawosławnej we Wrocławiu, rys. Mikołaj Golenia wg: *Architektura gotycka w Polsce*, red. T. Mroczko i M. Arszczyński, t. II, *Katalog zabytków*, red. A. Włodarek, Warszawa 1995, s. 563; sklepienie prezbiterium: 1 – Bóg Ojciec: fragment symbolizującej niebo mandorli z trzema wychodzącymi promieniami i hebrajskim napisem „Elohim” („Jestem, który jestem”), po jej dwóch stronach czworokątne kartusze z inskrypcjami: „ГОСПОДЪ БОГ” („Pan Bóg”), „CABA Θ” („Sabaoth”); 2 – Golebica Ducha Świętego w mandorli z trzema promieniami, w kartuszach inskrypcja: „СВ ДУХ” („Duch Święty”); 3 – Pantokrator z księgą, po bokach hierogramy Chrystusa: „ΙΣ”, „ΧΣ” [il. 4]; 4 – *Etimazja (Tron Przygotowany)*, po bokach hierogramy Chrystusa: „ΙC”, „ΧC”; 5 – *Archanioł Gabriel* trzymający ripidion z pierwszymi słowami hymnu *Trisagion*: „ΑΓΙΟΣ, ΑΓΙΟΣ, ΑΓΙΟΣ” („Święty, Święty, Święty”), powyżej cytat po grecku: „Strąca władców z tronu, a wywyższa pokornych” (Łk 1, 52); 6 – *Archanioł Michał* trzymający ripidion z pierwszymi słowami hymnu *Trisagion*: „ΑΓΙΟΣ, ΑΓΙΟΣ, ΑΓΙΟΣ” („Święty, Święty, Święty”), powyżej cytat po grecku: „Głodnych nasycy dobrami, a bogatych z niczym odprawia” (Łk 1, 53); 7 – *Evangelista Jan*, na zwoju cytat w języku cerkiewnosłowiańskim: „Oto Matka twoja” (J 19, 27), obok orzeł w mandorli – symbol ewangelisty [il. 5]; 8 – *Evangelista Mateusz*, na zwoju cytat w języku cerkiewnosłowiańskim: „Maria, Matka jego”, obok anioł w mandorli – symbol ewangelisty; 9 – *Evangelista Łukasz*, na zwoju cytat w języku cerkiewnosłowiańskim: „Bądź pozdrowiona, pełna łaski, Pan z Tobą” (Łk 1, 26), obok wół w mandorli – symbol ewangelisty; 10 – *Evangelista Marek*, na zwoju cytat w języku cerkiewnosłowiańskim: „Bo kto pełni wolę Bożą, ten Mi jest bratem, siostrą i matką” (Mk 3, 35), obok lew w mandorli – symbol ewangelisty; 11 – *Św. św. Bazyli Wielki i Grzegorz Wielki*; powyżej medalion z inskrypcją (fragment chieretyzmu): „MP”; 12 – *Św. św. Grzegorz Teolog i biskup Własyj*; 13 – *Św. św. Papież Leon I i Dionizy Wielki*; powyżej medalion z inskrypcją (fragment chieretyzmu): „БЦЕ Д ВО”; 14 – *Św. św. Papież Klemens i Grzegorz Cudotwórca* [il. 6]; 15 – *Św. św. Jan Chryzostom i Dionizy Areopagita*; powyżej medalion z inskrypcją (fragment chieretyzmu): „ΘΥ”; 16 – *Św. św. Ignacy z Antiochii i Cyprian Jerozolimski*; 17 – *Św. św. Ambroży Mediolański i Grzegorz Wielki*; powyżej medalion z inskrypcją (fragment chieretyzmu): „ΡΑΔΥΙC”; 18 – *Św. św. Atanazy Wielki i Cyryl Jerozolimski*; sklepienie kaplicy: A – *Św. Marina*; B – *Św. Ławr*; C – *Św. Wiktor żołnierz*; D – *Św. Alewtyna*; E – *Św. Luba*; F – *Św. Eugenia*; G – *Św. Barbara*; H – *Św. Dorota*; I – *Św. Iraida*; J – *Św. Katarzyna*; K – *Św. Jan*; L – *Św. Mateusz*; M – *Św. Łukasz*; N – *Św. Marek*

3. The plan of Jerzy Nowosielski's images in the vaulting of the presbytery and the Chapel of the Exaltation of the Holy Cross in the Eastern Orthodox Cathedral in Wrocław, sketch in: *Architektura gotycka w Polsce*, eds. T. Mroczko, M. Arszczyński, vol. II, *Katalog zabytków*, ed. A. Włodarek, Warszawa 1995, p. 563; presbytery: 1 – *God the Father*: section of a mandorla symbolizing the sky with three emanating rays and a Hebrew inscription “Elohim” (“I am the one who am”), and rectangular cartouches with inscriptions on both sides: “ГОСПОДЪ БОГ” (“Lord God”), “CABA Θ” (“Sabaoth”); 2 – *Dove of the Holy Spirit* in a mandorla with three rays and an inscription: “СВ ДУХ” (“Holy Spirit”); 3 – *Pantocrator with the Book*, flanked by Christ's hierograms: “ΙΣ”, “ΧΣ” [fig. 4]; 4 – *Etimasia*, flanked by Christ's hierograms: “ΙC”, “ΧC”; 5 – *Archangel Gabriel* holding a rhipidion with the opening words of the *Trisagion*: “ΑΓΙΟΣ, ΑΓΙΟΣ, ΑΓΙΟΣ” (“Holy, Holy, Holy”), and a Greek quotation above: “He has brought down rulers from their thrones but has lifted up the humble.” (Luke 1: 52); 6 – *Archangel Michael* holding a rhipidion with the first words of the *Trisagion*: “ΑΓΙΟΣ, ΑΓΙΟΣ, ΑΓΙΟΣ” (“Holy, Holy, Holy”), and a Greek quotation above: “He has filled the hungry with good things but has sent the rich away empty” (Luke 1: 53); 7 – *John the Evangelist*, a scroll with a Church Slavonic inscription: “Here is your mother” (John 19:27), with an eagle in a mandorla, his symbol [fig. 5]; 8 – *Matthew the Evangelist*, a scroll with a Church Slavonic inscription: “Mary, His Mother”, with an angle in a mandorla, his symbol; 9 – *Luke the Evangelist*, a scroll with a Church Slavonic inscription: “Greetings, you who are highly favored! The Lord is with you” (Luke 1: 26), with an ox in a mandorla, his symbol; 10 – *Mark the Evangelist*, a scroll with a Church Slavonic inscription: “Whoever does God's will is my brother and sister and mother” (Mark 3: 35), next to a lion in a mandorla, his symbol; 11 – *St Basil and St Gregory the Great*; an inscribed medallion (a piece of the salutation): “MP”; 12 – *St Gregory the Theologian and Bishop Vlasij*; 13 – *St Pope Leon I and St Dionysius the Great*; an inscribed medallion (a piece of the salutation): “БЦЕ Д ВО”; 14 – *St Pope Clement and St Gregory and St Gregory the Wonderworker* [fig. 6]; 15 – *St John Chrysostom and St Dionysius the Areopagite*; an inscribed medallion (a piece of the salutation): “ΘΥ”; 16 – *St Ignatius of Antioch and St Cyprian of Jerusalem*; 17 – *St Ambrose of Milan and St Gregory the Great*; an inscribed medallion (a piece of the salutation): “ΡΑΔΥΙC”; 18 – *St Athanasius the Great and St Cyril of Jerusalem*; vaulting of the chapel: A – *St Marina*; B – *St Lawr*; C – *St Victor the Soldier*; D – *St Alevtina*; E – *St Luba*; F – *St Eugenia*; G – *St Barbara*; H – *St Dorothy*; I – *Św. Iraida*; J – *St Catherine*; K – *St John*; L – *St Matthew*; M – *St Luke*; N – *St Mark*



4. Jerzy Nowosielski, *Pantokrator*, fragment polichromii sklepienia prezbiterium katedry prawosławnej we Wrocławiu, 1966, fot. W. Głogowski

4. Jerzy Nowosielski, *Pantokrator*, element of the polychrome vaulting in the presbytery of the Eastern Orthodox Cathedral in Wrocław, 1966, photo by W. Głogowski

są kolejno od lewej: *Zwiastowanie*, *Narodzenie Chrystusa* [il. 10], *Ofiarowanie w świątyni* [il. 11], *Wskreszenie Łazarza*, *Wjazd Chrystusa do Jerozolimy*, *Ostatnia Wieczerza* [il. 12], *Anastasis* [Zejście do otchłani], *Wniebowstąpienie Pańskie*, *Gościnność Abrahama* [Trójca Święta], *Przemienienie Pańskie*, *Podwyższenie Krzyża Świętego* i *Chrzest Chrystusa w Jordanie*. Ikony w rzędzie świątecznym są zwykle ułożone w porządku roku liturgicznego bądź zgodnie z chronologią wydarzeń w *Piśmie św.* W tym przypadku tylko osiem pierwszych ikon zachowuje chronologię wydarzeń ewangelicznych. Także wybór scen nie do końca pokrywa się z klasycznym zestawem dwunastu wielkich świąt prawosławia, co jednak zdarzało się w ikonostasach cerkiewnych³⁴. Brak tu na przykład tak istotnych świąt jak *Narodzenie Bogurodzicy* czy *Koimesis*, czyli *Zaśnięcie Bogurodzicy*, są natomiast ikony rzadko obecne w ikonostasach, takie jak: *Wskreszenie Łazarza*, będące prefiguracją *Zmartwychwstania Pańskiego*, oraz *Gościnność Abrahama*, zwana inaczej *Trójcą Starotestamentową*.

³⁴ *Lexikon der christlichen Ikonographie*, red. E. Kirschbaum, t. 2, *Allgemeine Ikonographie. Fabelwesen – Kynokephalen*, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1970, s. 26–31; L. Puhalo, *Dwanaście wielkich świąt*, Białystok–Vancouver 1995; J. Charkiewicz, *Ikonoграфия święt z liczby dwunastu*, Warszawa 2007.

a mandorla painted on the wall by Adam Stalony-Dobrzański.²⁹ Of all the polychromes in the sacristy, the one on the southern wall adjacent to the presbytery has survived in the best condition [fig. 7]; next to the Golgotha, it depicts a scene with Saint Theodore Tyron the Martyr and an angel, as well as two female martyrs, Paraskeva Pyatnitsa and an unidentified saint below her, right above the entrance to the nave. Depictions of female saints, always presented as half-figures with crosses or vessels in their hands, can also be found on the western and the northern wall, in the glyphs of the portals and in between windows. Sadly, the damage to the polychromes makes it difficult to read the inscriptions and identify all the figures; thus far, we have been able to recognize St Paraskeva, Dorothy, Clavdiya, Lidia, and Tatiana. The western wall also attracts attention with its depiction of St Cosmas and St Damian in a semi-circular recess, whose jambs are covered with the characteristic ornamentation of black crosses on an orange background, the typical pattern of the *polistaurion*, i.e. the gilded robe with crosses worn by patriarchs and archbishops [fig. 8]. The placing of the scene in the upper plane of the recess was motivated by the original furnishing of the sacristy; this is where the chest with liturgical robes used to stand. This part of the polychrome was also heavily disfigured during the failed restoration attempts of the 1970s.

The figural elements of the paintings in the old sacristy are accompanied by an inscription in Church Slavonic, beginning on the altar wall behind the iconostas and circling around the chapel, by Adam Stalony-Dobrzański; the words are from a liturgical prayer known as the *Troparion of the Exaltation of the Cross*: “Before Thy Cross we bow down in worship, O Master, and Thy holy Resurrection we glorify! Thou art our God, we know no other God but Thou, and we glorify Thy name”

Another interesting element of the chapel interior is the discreet polychrome vaulting, with their ribs painted into segments of black and grey separated by white grouts. In the circular keystones, Nowosielski placed miniature images of holy martyrs. In addition, behind the iconostas, small emblems were fitted midway up the ribs of the vaulting, each with a symbol of one of the four evangelists by Adam Stalony-Dobrzański.

Nowosielski’s visible contribution to the cathedral’s interior is the Feast tier of the icons, the

²⁹ Personal communication with E. Cebulski, partly corroborated by his letter to J. Nowosielski of 1978, the archives of J. Nowosielski; a copy in the archives of K. Czerni.

prazdniki, as well as the large polychrome cross at the top of the main iconostas. The family archives of Adam Stalony-Dobrzański have preserved the preliminary design of the cross, and an outline of the altar as a whole, both its structure and the individual icons.³⁰ The end result, again, is a substantial departure from the initial project. As a consequence, the iconostas of the Eastern Orthodox Cathedral is the work of several artists [fig. 9]. The largest icons in the Sovereign tier: *Christ the Pantocrator* and *Hodegetria* were painted by a Macedonian painter, Sotiris Pantopoulos, based on Adam Stalony-Dobrzański's sketches. Pantopoulos is also the author of six smaller icons on the Tsar's door, with depictions of the *Annunciation* and the *Four Evangelists*.³¹ The icons of archangels on the Deacon's door, by Jarosław Jakimczuk from Białystok, were only added in 2006.³²

The icons for the Feast tier of the iconostas were painted between 1966 and 1969; the last *prazdnik*, the *Raising of Lazarus*, was completed in November 1969.³³ The row consists of twelve 70 x 52 cm icons, painted in the tempera technique on linden panels. The iconostas includes, from left to right: the *Annunciation*, the *Nativity* [fig. 10], the *Presentation in the Temple* [fig. 11], the *Raising of Lazarus*, *Christ's Entry into Jerusalem*, the *Last Supper* [fig. 12], *Anastasis* [*Descent into Hell*], the *Ascension*, the *Hospitality of Abraham* [*Holy Trinity*], the *Transfiguration*, the *Exaltation of the Cross*, and the *Baptism of Christ in the Jordan River*. The icons in the Feast tier are usually arranged in accordance with the chronology of the liturgical year or the sequence of events as narrated by the Holy Scriptures. In this case, only the first eight icons follow the chronology of the Gospels. The choice of scenes likewise does not correspond to the classical set of 12 great feast days of Eastern Orthodox Christianity; this however, has occasionally happened before.³⁴ Lacking here, for instance, are such important feasts as the *Nativity*



5. Jerzy Nowosielski, *Ewangelista Jan*, fragment polichromii sklepienia prezbiterium katedry prawosławnej we Wrocławiu, 1966, fot. W. Głogowski

5. Jerzy Nowosielski, *John the Evangelist*, element of the polychrome vaulting in the presbytery of the Eastern Orthodox Cathedral in Wrocław, 1966, photo by W. Głogowski

Wszystkie *prazdniki* Nowosielskiego namalowane są w stylistyce typowej dla jego prac z późnych lat 60. Cechuje je nasycona, żywa kolorystyka, mocne, geometryczne uproszczenie form i charakterystyczne pogrupowanie postaci, umieszczonych często na obrzeżach przedstawianych scen. Fragmenty architektury, także motywy skalne będące tłem wydarzeń, zaskakują silnym geometrycznym rytmizowaniem, wnoszącym do ikon zdecydowany element abstrakcyjny. Najważniejsze postaci mają inskrypcje identyfikacyjne, choć ikonom Nowosielskiego zarzucano często ich brak, co było zresztą jednym z głównych argumentów przeciw kanoniczności tych przedstawień. Z kolei wyraźna inskrypcja na pulpicie Marii w scenie *Zwiastowania* to zwyczajowo umieszczany w tym miejscu cytat przepowiedni z Księgi Izajasza, pisany cyrylicą: „Oto Dziewica pocznie i porodzi Syna i nazwie Go imieniem Emmanuel” (Iz 7, 14).

Kompozycja wszystkich *prazdników* zasadniczo powtarza klasyczny kanon przedstawień, choć często w nowoczesnej, uproszczonej wersji, jak chociażby w *Narodzeniu Chrystusa*, gdzie towarzyszące wydarzeniu postaci malarz umieścił w niewielkich medalionach

³⁰ Siemieniec (fn. 20).

³¹ Literature erroneously attributes the authorship of these icons to Adam Stalony-Dobrzański or Michał Pieczonko.

³² M. Rusinowicz, *Ikonoostas Jerzego Nowosielskiego z Cerkwi Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy we Wrocławiu*, typescript of a BA dissertation written under the supervision of professor A. Markowska, University of Wrocław, Faculty of Historical and Pedagogical Sciences, Wrocław 2010, p. 10.

³³ Dates according to the documentation in the index of works by Nowosielski, stored at the Nowosielski Foundation in Kraków.

³⁴ *Lexikon der christlichen Ikonographie*, ed. E. Kirschbaum, vol. 2, *Allgemeine Ikonographie. Fabelwesen – Kynokephalen*, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1970, pp. 26–31; L. Puhalo, *Dwanaście wielkich święt*, Białystok–Vancouver 1995; J. Charkiewicz, *Ikonoграфия święt z liczby dwunastu*, Warszawa 2007.



6. Jerzy Nowosielski, *Św. św. Papież Klemens i Grzegorz Cudotwórca*, fragment polichromii sklepienia prezbiterium katedry prawosławnej we Wrocławiu, 1966, fot. W. Głogowski

6. Jerzy Nowosielski, *St Pope Clement and St Gregory the Wonderworker*, element of the polychrome vaulting in the presbytery of the Eastern Orthodox Cathedral in Wrocław, 1966, photo by W. Głogowski

i kwadratach na otaczającej ikonę klejmie. Po lewej są to cztery medaliony z popiersiami mędrców niosących dary, po prawej – trzy medaliony z aniołami i kwadratowy kartusz z wizerunkiem św. Józefa. Dodatkowym, narracyjnym uzupełnieniem centralnego przedstawienia Matki Boskiej z nowo narodzonym Dzieciątkiem są dwie sceny w kwadratowych kartuszach na dolnym obrzeżu ikony: po lewej – scena kąpeli Dzieciątka, po prawej – dwóch pasterzy w tunikach, z kijami pasterskimi.

Z innych odstępstw od tradycyjnej ikonografii warto zauważyć także liczbę jedenastu apostołów w scenie *Ostatniej Wieczery*, sugerującą, że malarz przedstawił to wydarzenie już po opuszczeniu uczty przez Judasza³⁵. Nieczęsto uwzględniana w ikonostasach *Gościnnność Abrahama* jest za to wiernym powtórzeniem kanonu *Starotestamentowej Trójcy*, utrwalonego ostatecznie w słynnej ikonie Rublowa, tyle że tu w zaskakującej, srebrzysto-różowej gamie barwnej.

Jako zwieńczenie ikonostasu Nowosielski wykonał także polichromowany krzyż (tempera na desce lipowej), w typie *croce storiata* [il. 13]. W liście do Tadeusza Różewicza z 28 kwietnia 1969 roku pisał: „do Wrocławia będę jeździł, bo tamtejszy biskup zamówił wielki ma-

of the Mother of God and Koimesis, i.e. *Dormition of the Mother of God*; on the other hand, otherwise rare scenes are included, e.g., the *Resurrection of Lazarus*, a pre-figuration of the *Resurrection of Christ*, and the *Hospitality of Abraham*, also known as the *Old Testament Trinity*.

All these *prazdniki* were painted in a style typical of Nowosielski's work in the late 1960s. They stand out with their vivid colors, the extensive geometric simplification of forms, and the characteristic grouping of figures, which often appear to the side of depicted scenes. The architectural elements and rock motifs that form the backdrop of the events amaze with their intense geometric rhythm, infusing the icons with a strong abstract aura. The major figures bear inscriptions to help identify them; Nowosielski was often reproached for their absence, which, by the way, has been one of the main arguments against the canonicity of the representations. The inscription on Mary's pulpit in the scene of the *Annunciation*, on the other hand, is the traditional verse from the Book of Isaiah, written in the Cyrillic alphabet: "The virgin will conceive and give birth to a son, and will call him Immanuel" (Isaiah 7:14). The composition of the *prazdniki* roughly adheres to the

³⁵ Rusinowicz 2010, jak w przyp. 32, s. 14.



7. Jerzy Nowosielski, Adam Stalony-Dobrzański, Plamen Jankułowski, Polichromia ściany południowej w kaplicy Podwyższenia Krzyża Świętego w katedrze prawosławnej we Wrocławiu, 1966–1978, fot. K. Czerni

7. Jerzy Nowosielski, Adam Stalony-Dobrzański, Plamen Yankulovsky, Polychrome painting on the southern wall of the chapel of the Exaltation of the Cross in the Eastern Orthodox Cathedral in Wrocław, 1966–1978, photo by K. Czerni

classical canon, albeit often in a modern, simplified version; this is true of the *Nativity*, for instance, where the figures assisting at the birth of Christ are placed in small medallions and squares along the frame of the icon. On the left, there are four medallions with the busts of the magi bearing gifts; on the right, three medallions with angels and a square cartouche with an image of St Joseph. The central representation of the Mother of God with the newborn child finds its narrative complement in two scenes in the square cartouches in the lower frame of the icon: the bathing of the child on the left, and two tunic-clad shepherds with staffs on the right.

Other deviations from traditional iconography include the depiction of eleven apostles in the scene of the *Last Supper*, suggesting that the artist captured the moment after Judas had left the group.³⁵ On the other hand, the *Hospitality of Abraham*, so rarely found in iconostases, is a faithful rendition of the canon, as set in the famous

³⁵ Rusinowicz 2010 (fn. 32), p. 14.

lowany krzyż na ikonostas. Będzie miał 2 m. wysokości i 1 m. szerokości³⁶. Polichromowane wyobrażenie Ukrzyżowanego, któremu towarzyszą postaci lub sceny pasyjne malowane na dodatkowych deskach wzdłuż pionowej belki, nawiązywało do franciszkańskich krzyży średniowiecznej Italii³⁷ i było ulubionym typem ikony krakowskiego artysty³⁸. W swojej praktyce artystycznej Nowosielski namalował takich krzyży kilkadziesiąt, przeznaczonych zarówno do oficjalnej liturgii, jak i dewocji prywatnej³⁹. Wrocławski krzyż ołtarzowy, oddany do cerkwi w grudniu 1969 roku, uzupełniają po bokach sceny

³⁶ Z. i J. Nowosielscy, T. Różewicz, *Korespondencja*, w opracowaniu i ze wstępem K. Czerni, Kraków 2009, s. 68.

³⁷ D. Campini, *Giunta Pisano Capitini e le croci dipinte romaniche*, Milano 1966.

³⁸ Por. wypowiedź malarza o tradycji krzyży franciszkańskich w: Z. Podgórzec, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Kraków 2009, s. 324–325.

³⁹ K. Czerni, *Krzyż z kościoła oo. Dominikanów*. Warszawa-Służew, Warszawa, b.d. [XI 2003], s. 8; M. P. Kruk, *Ikony Jerzego Nowosielskiego w kaplicy świętych Borysa i Gleba przy Fundacji św. Włodzimierza w Krakowie*, w: *Światło Wschodu w przestrzeni gotyku – agape w Górowie Iławckim. Materiały z konferencji naukowej w dniach 12–13 V. 2012*, red. K. Paślawska-Iwanczewska, Górowo Iławckie 2013, s. 55–56.



8. Jerzy Nowosielski, Adam Stalony-Dobrzański, *Św. św. Kosma i Damian*, polichromia wnętrza w ścianie zachodniej kaplicy Podwyższenia Krzyża Świętego w katedrze prawosławnej we Wrocławiu, 1966, fot. W. Głogowski

8. Jerzy Nowosielski, Adam Stalony-Dobrzański, *St Cosmas and St Damian*, polychrome painting in the recess of the western wall of the chapel of the Exaltation of the Cross in the Eastern Orthodox Cathedral in Wrocław, 1966, photo by W. Głogowski

pasyjne – po lewej, od góry: *Emaus*, *Niewierny Tomasz*, *Biczowanie*; po prawej, od góry: *Umywanie nóg*, *Chrystus przed Piłatem*, *Oplakiwanie*. Na krańcach poziomej belki krzyża, w prostokątnych płycinach, widnieją oplakujący Chrystusa: Matka Boska (po lewej) oraz św. Jan Ewangelista (po prawej). W zwieńczeniu pionowej belki krzyża malarz umieścił medalion z przedstawieniem *Anastasis*, zaś na dole, w czworokątnym kadrze: symboliczne przedstawienie grotty z czaszką praojca Adama – emblemat Golgoty (aram. Miejsce Czaszki).

Ikonostas jest co prawda dziełem kilku malarzy, jednak jego górna część (krzyż i rząd *prazdników*), autorstwa Nowosielskiego, harmonizuje optycznie z widoczną znad przegrody dekoracją sklepienia tego samego autora, wprowadzając w niejednorodną, nieco chaotyczną przestrzeń cerkwi akcent estetycznej spójności i harmonii. Mimo tego nie wszyscy wierni docenili artystyczne walory ikonostasu, mając problem z akceptacją nowoczesnej konwencji ikon. Po kilku latach, wraz ze zmianą proboszcza katedry, pojawił się pomysł, aby całą przegrodę zdemontować, a w jej miejsce ustawić neobarokowy ikonostas z bocznej kaplicy Podwyższenia

icon by Rublev, but in the surprising colors of silver and pink.

The iconostas was topped by a polychrome cross (tempera on linden panel), of the *croce storziata* type [fig. 13]. In a letter to Tadeusz Różewicz from 28 April 1969, Nowosielski wrote: "... I will be going to Wrocław soon, because the local bishop has ordered a large cross for the iconostas. It will be 2 m high and 1 m wide."³⁶ The polychrome representation of the Crucified Christ, accompanied by figures and scenes of the Passion painted on additional panels along the vertical beam, referred back to the Franciscan crosses of medieval Italy³⁷ and was the favorite icon type of the Krakow artist.³⁸ In his artistic career, Nowosielski

³⁶ Z. and J. Nowosielscy, T. Różewicz, *Korespondencja*, edited and prefaced by K. Czerni, Kraków 2009, p. 68.

³⁷ D. Campini, *Giunta Pisano Capitini e le croci dipinte romaniche*, Milano 1966.

³⁸ Cf. the painter's statement about the tradition of Franciscan crosses in: Z. Podgórzec, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Kraków 2009, pp. 324–325.

has painted several dozen such crosses, intended either for official liturgy or private devotion.³⁹ The Wrocław altar cross, mounted in December 1969, is flanked by the scenes of the Passion; on the left, from top to bottom: *Emmaus*, the *Doubting Thomas*, the *Flagellation*, and on the right, from top to bottom: the *Washing of the Feet*, *Christ before Pilate*, the *Lamentation*. On both ends of the horizontal beam of the cross, the figures of mourners are placed: Mary (on the left) and St John the Evangelist (on the right). A medallion with *Anastasis* sits on top of the vertical beam of the cross, while a rectangular casement on the bottom contains a symbolic depiction of a grotto with the skull of our forefather Adam, the emblem of the Golgotha (in Aramaic: the Place of the Skull).

The iconostas was the work of several painters, but its upper part by Nowosielski (the cross and the row of *prazdniks*) is optically harmonized with the artist's decoration of the vaulting seen above the barrier, which introduces an element of esthetic coherence and harmony into an otherwise non-homogeneous, slightly chaotic interior of the church. Even so, not all visitors were able to appreciate the artistic merits of the iconostas, finding it hard to accept the modern convention of the icons. After a few years, when the rector of the cathedral changed, an idea arose to dismantle the iconostas and replace it with a neo-Baroque iconostas from the side chapel of the Exaltation of the Cross, brought over in the 1960s from the Eastern Orthodox church in Sosnowiec. The new host of the church, backed by Bishop Alexei, even filed an appropriate petition with the Conservator of Monuments. It was only thanks to the personal intervention of Basil, the Metropolitan himself, that the artwork was saved. In his letter, sent on 17 March, 1975 to the Conservator of Monuments and the Denomination Office, Basil argued:

The Eastern Orthodox Cathedral of St Barbara in Wrocław contains an iconostas that was built in keeping with the guidelines of the Conservator of Monuments in Wrocław as well as officially approved designs. The structure is a solid, non-moveable object, composed of the following elements: polished granite, sparsely gilded, artistic doors of stainless steel, with ornamental gilded copperplate letters, and other em-

³⁹ K. Czerni, *Krzyż z kościoła oo. Dominikanów*. Warszawa-Służew, Warszawa, undated [November 2003], p. 8; M.P. Kruk, *Ikony Jerzego Nowosielskiego w kaplicy świętych Borysa i Gleba przy Fundacji św. Włodzimierza w Krakowie*, in: *Światło Wschodu w przestrzeni gotyku – agape w Górowie Ilaweckim*. Materiały z konferencji naukowej w dniach 12–13 V. 2012, ed. K. Paławska-Iwanczewska, Górów Ilaweckie 2013, pp. 55–56.



9. Jerzy Nowosielski, Adam Stalony-Dobrzański, Sotyrys Pantopulos, Ikonostas w katedrze prawosławnej we Wrocławiu, 1966–1969, fot. R. Mokrzycki

9. Jerzy Nowosielski, Adam Stalony-Dobrzański, Sotiris Pantopoulos, Iconostas in the Eastern Orthodox Cathedral in Wrocław, 1966–1969, photo by R. Mokrzycki

Krzyża Świętego, sprowadzony w latach 60. z cerkwi w Sosnowcu. Gospodarz świątyni, wspierany przez biskupa Aleksego, złożył nawet w tej sprawie odpowiednie pismo do Konserwatora Zabytków we Wrocławiu. Zniszczeniu dzieła zapobiegła dopiero osobista interwencja metropolity Bazylego, który w listach z 17 marca 1975 do Konserwatora Zabytków, a także do Urzędu do Spraw Wyznań, żarliwie argumentował:

Swego czasu we Wrocławskiej Katedrze Prawosławnej p.w. św. Barbary – pisze metropolita – został wybudowany nowy ikonostas zgodnie z zaleceniami Konserwatora Zabytków m. Wrocławia i zatwierdzonym przez niego projektem. Całość ikonostasu stanowi obiekt trwały, nieruchomy, zbudowany z elementów: polerowanego granitu, miejscami złoczonego, artystycznie wykonanych drzwi z nierdzewnej stali, bogato zdobionymi wykonanymi z blachy miedzianej pozłacanymi literami i innymi upiększeniami. Wykonane ikony do tego ikonostasu przez profesora Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Jerzego Nowosielskiego, najwybit-



10. Jerzy Nowosielski, *Narodzenie Chrystusa*, ikona świąteczna z ikonostasu w katedrze prawosławnej we Wrocławiu, 1966–1969, fot. R. Mokrzycki

10. Jerzy Nowosielski, *Nativity*, feast icon in the Eastern Orthodox Cathedral in Wrocław, 1966–1969, photo by R. Mokrzycki

niejszego izografa [sic!] w Polsce, i b. zdolnego absolwenta powyższej Akademii Sotyrusa Pantopulosa, stanowią nieprzeciętną wartość artystyczną. Całość ikonostasu stanowi dokument wzbogacający ogólnonarodową kulturę. Z tej racji podlega ochronie prawnej.

Po siedmiu latach znaleźli się ludzie, którzy chcą zmienić ustalony tam i zatwierdzony przez odnośne władze państwowe plan dalszego działania dotyczący kompleksowego plastycznego uporządkowania wystroju Katedry. Chcę podkreślić, iż nowy ikonostas ma stanowić całość z projektowanym dużym witrażem w oknie głównym prezbiterium. [...] Gdyby doszło do wyburzenia ikonostasu, byłby to bardzo dotkliwy cios w mój autorytet jako metropolity i budowniczego tego obiektu, a także władz państwowych, które ten projekt zatwierdziły, oraz wystawienie na publiczne pośmiewisko artystów-plastyków Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie: Jerzego Nowosielskiego i Adama Stalony Dobrzańskiego, którzy ponadto piastują godność członków Rady Metropolitalnej PAKP [Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego]. [...] Wyburzenie nowego ikonostasu będzie wielką stratą dla naszego Kościoła i nie przyniesie dobrej chwały tym, którzy [...] chcą dokonać dzieła zniszczenia na szkodę

bellishments. The icons, which were written by Jerzy Nowosielski, a professor of the Academy of Fine Arts in Krakow, the most outstanding isograph [sic!] in Poland, with the help of a very talented graduate of the same school, Sotiris Pantopoulos, are of great artistic value. The iconostas is a priceless monument enriching the culture of our nation, and for this reason, it is under legal protection.

Seven years from its conception, some people want to change the action plan for the further decoration of the Cathedral which was once drawn up and approved by the appropriate state authorities. I would like to emphasize that the new iconostas is meant to form a single whole with the projected large stained glass in the main window of the presbytery. [...] Should the iconostas be demolished, it would deal a serious blow to my authority as the Metropolitan and builder of the church, as well as to the state authorities that approved the project in the first place; it would also make a public laughingstock of the artists of the Academy of Fine Arts in Cracow, Jerzy Nowosielski and Adam Stalony-Dobrzański, who, incidentally, also belong to the Metropolitan Council of the Polish Autocephalous Orthodox Church. [...] The demolition of the iconostas will be a great loss for our Church and will not serve the reputation of those who [...] plan an act of destruction harmful towards our national culture, especially on the Recovered Territories.⁴⁰

The letter refers to the incumbent rector, who first floated the idea of demolition, not only as the “hapless petitioner”, set on misleading the Conservator, but also as a “hot-headed instigator”, who has already managed to “incite the people” and “plot a conspiracy”. The internal disagreement within the Eastern Orthodox church was terminated by the decision of the General Conservator of Monuments at the Ministry of Culture and Art, issued on 26 May 1975, which ruled that the final decision concerning the fate of the iconostas should rest with Basil, the Eastern Orthodox Metropolitan of Warsaw and Poland.⁴¹ As a direct result of the ruling the iconostas was saved.

Other movable monuments in the Orthodox Cathedral that have survived include Nowosielski’s icon of the *Hodegetria*, donated to Basil in the middle of the 1960s, which still hangs on the southern wall of the right-side nave, near the pres-

⁴⁰ Letter of Metropolitan Basil to the Conservator of Monuments in Wrocław and the Denomination Office from 17 March 1975; the archives of the Urban Conservator in Wrocław, sign. 288/15.

⁴¹ Letter of the Chief Conservator of Monuments at the Ministry of Culture and Art to Metropolitan Basil from 26 May 1975; the archives of the Urban Conservator in Wrocław, sign. 288/15.

bytery. Other contemporary icons still present in the church include ones by Dmitri Pargatshevsky, Michał Pieczonko, and Adam Stalony-Dobrzański.

According to some testimonies, Nowosielski reportedly helped Adam Stalony-Dobrzański create the idea behind the stained-glass windows of the cathedral,⁴² but this is difficult to prove today. The designs we possess bear a clear mark of Dobrzański's style; the only stylistic difference can be seen in the *Crucifixion* found in the eastern side of the Chapel of the Exaltation of the Cross (the former sacristy). The figural groups in the depictions of the *Golgotha* and the *Exaltation of the Cross* in the chapel are dominated by surrounding abstract compositions of multi-colored quadrangles, stylistically similar to Nowosielski's typical abstractions.

Despite its many original elements, some of them truly outstanding, the end result of the collaboration, which lasted over an extended period and demanded many compromises, was bound to make a half-baked, rather incoherent esthetic impression. The effect was best summed up by Nowosielski's friend, Tadeusz Różewicz, in a letter to the artist written on 8 October 1969:

*I went to the church in the Mikołaja-Street yesterday; in the shed in the backyard I ran into a man with a beautiful black beard. The church was closed. I said I was a friend of Nowosielski's and he agreed to show me around the interior. Indeed, your work there seems contaminated by the output of another artist, either elevated or somehow diminished. But maybe such situations can't be avoided, unless we give up all artistic activity...*⁴³

*

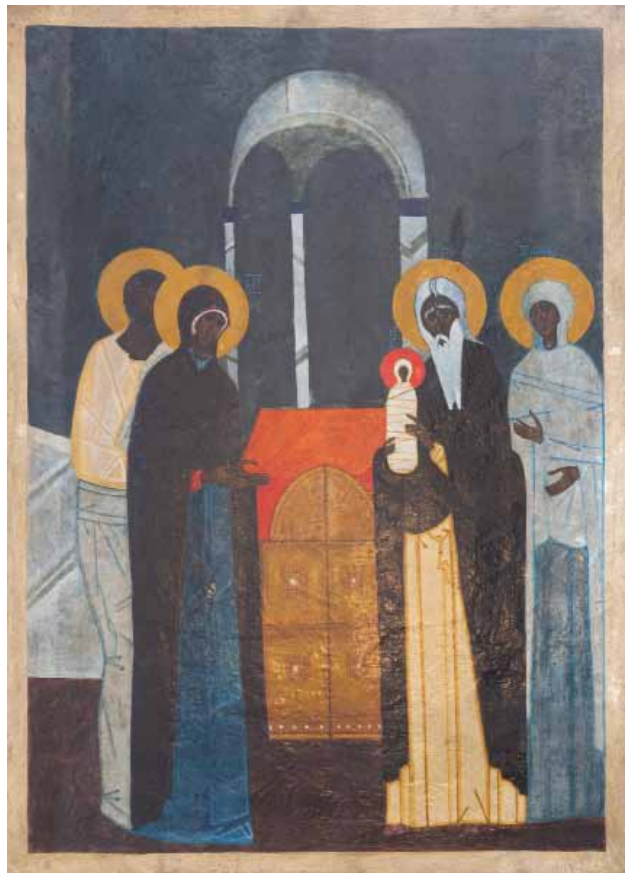
The cooperation of Jerzy Nowosielski with the Eastern Orthodox Church in Wrocław was not limited to decorating the cathedral. On 12 October, 1970, the Metropolitan Basil, established a Polish-language Church of Sts. Cyril and Methodius in Wrocław (in the former monastery church dedicated to St James and Anne in Piasek that had once belonged to the Augustinian nuns),⁴⁴ the only such pastoral post in Poland at that time.

This church was also in need of a comprehensive renovation and adaptation to the liturgical needs of the Eastern rite. Certain hopes were

⁴² The information is confirmed by Z. Jaworski, author of Nowosielski's stained-glass windows for the Greek Catholic church in Wrocław and by E. Cebulski.

⁴³ Nowosielski, Różewicz 2009 (fn. 36), p. 87.

⁴⁴ *Atlas architektury Wrocławia...* 1997 (fn. 17), pp. 14–15; *Cerkiew św. Cyryla i Metodego we Wrocławiu. Historia świątyni*, cerkiew.wroclaw.pl [accessed: 8 March 2014].



11. Jerzy Nowosielski, *Ofiarowanie w świątyni*, ikona świąteczna z ikonostasu w katedrze prawosławnej we Wrocławiu, 1966–1969, fot. R. Mokrzycki

11. Jerzy Nowosielski, *Presentation in the Temple*, feast icon in the Eastern Orthodox Cathedral in Wrocław, 1966–1969, photo by R. Mokrzycki

*naszej ogólnonarodowej kultury, zwłaszcza na Ziemiach po wiekach odzyskanych*⁴⁰.

Inicjator zmian, pełniący obowiązki nowego proboszcza, został określony w liście metropolity Bazylego nie tylko jako „niefortunny wnioskodawca”, wprowadzający Konserwatora w błąd, ale też jako „krewki podżegacz i buszownik”, który „zdążył podburzyć ludzi” i „ukartował spisek”. Wewnętrzny spór w cerkwi zakończyło postanowienie Generalnego Konserwatora Zabytków w Ministerstwie Kultury i Sztuki z 26 maja 1975 o pozostawieniu ostatecznej decyzji co do losów ikonostasu w gestii Prawosławnego Metropolity Warszawskiego i Całej Polski, Bazylego⁴¹. Dzięki temu postanowieniu ikonostas ocalał.

Wśród wielu innych zabytków ruchomych przechowywanych w prawosławnej katedrze zachowała się także ikona *Hodegetrii* Jerzego Nowosielskiego, ofia-

⁴⁰ Listy Metropolity Bazylego do wrocławskiego Konserwatora Zabytków oraz do Urzędu do Spraw Wyznań z 17 III 1975, Archiwum Konserwatora Miejskiego we Wrocławiu, sygn. 288/15.

⁴¹ List Generalnego Konserwatora Zabytków w Ministerstwie Kultury i Sztuki do Metropolity Bazylego z 26 V 1975; Archiwum Konserwatora Miejskiego we Wrocławiu, sygn. 288/15.



12. Jerzy Nowosielski, *Ostatnia Wieczerza*, ikona świąteczna z ikonostasu w katedrze prawosławnej we Wrocławiu, 1966–1969, fot. R. Mokrzycki

12. Jerzy Nowosielski, *Last Supper*, feast icon in the Eastern Orthodox Cathedral in Wrocław, 1966–1969, photo by R. Mokrzycki

rowana przez artystę biskupowi Bazylemu w połowie lat 60., wisząca na południowej ścianie prawej nawy, nieopodal prezbiterium. Autorami innych współczesnych ikon znajdujących się w cerkwi są m.in. Dymitr Pargaczewski, Michał Pieczonko i Adam Stalony-Dobrzański.

Według niektórych świadectw Nowosielski miał także pomagać Adamowi Stalony-Dobrzańskiemu przy opracowaniu koncepcji witraży w katedrze⁴², jednak dzisiaj trudno to udowodnić. W zachowanych projektach widać wyraźnie rękę Dobrzańskiego; wśród zrealizowanych przeszkleń pewną odmienność stylistyczną, w porównaniu z charakterystycznym, rozpoznawalnym stylem witrażysty, można dostrzec jedynie w witrażu z *Ukrzyżowaniem* we wschodniej ścianie kaplicy Podwyższenia Krzyża Świętego (dawnej zakrystii). Grupy figuralne w przedstawieniach *Golgoty* i *Podwyższenia Krzyża Świętego* są tam zdominowane przez otaczające je kompozycje abstrakcyjne z barwnych czworokątów, zbliżone stylistycznie do typowych abstrakcji Nowosielskiego.

⁴² Informację tę potwierdzają Z. Jaworski, wykonawca witraży Nowosielskiego dla wrocławskiej cerkwi unickiej, oraz ks. E. Cebulski.

pinned on Nowosielski, as evidenced in a letter sent to “Tygodnik Powszechny” by the new rector of the church, Eugeniusz Cebulski:

The church we took over four years ago had no vaulting, windows, doors, floors, or plasters. We have been able to carry out the renovations thus far thanks to the assistance of the conservator and the good will of people. As of 17 June, 1973, we have managed to finish renovating the spacious porch and fitted it with all the equipment necessary for holding regular Sunday services.

However, the central nave still requires a lot of work. We need to do the plasterwork; polychromes by Krakow artists, such Jerzy Nowosielski and Adam Stalony-Dobrzański, are also among the most urgent tasks. Once completed, they will allow us to dismantle the expensive scaffolding currently in place and proceed to lay the floor tiles.⁴⁵

Letters that the two painters exchanged with the rector document the successive stages and negotiations, the concept changes, and the mounting difficulties that, despite numerous projects and proposals, prevented Nowosielski’s art from materializing in the temple’s interior in the end. In his letter to Cebulski from 26 September, 1975, Dobrzański wrote: “Today, J. Nowosielski came over. He said he would be willing to work on the recesses and the iconostas for St Anne; please, write him now to say thanks, tell him that you wait for him, that you beg him to reply, and then send him the dimensions (I would do it myself but it will be better if he gets them from you)”⁴⁶. Thus encouraged by Dobrzański, on 15 October, 1975, the rector sent a letter to Nowosielski with an official offer: “Dear Professor, if you can envision yourself contributing your knowledge and talent to the task of embellishing the interior of the Church of St Cyril and St Methodius, I hereby ask you to consider my offer [...] I shall be waiting for your reply concerning a possible meeting to discuss the details, the schedule, and the remuneration. I was going to send you the exact dimensions of the recesses and the proposed iconostas. However, I am afraid to do it before I am sure what dimensions precisely are at stake. Would you be so kind as to provide more information?”⁴⁷ The

⁴⁵ E. Cebulski, *Parafia prawosławna we Wrocławiu. List do redakcji*, “Tygodnik Powszechny”, 1975, vol. 44, p. 3.

⁴⁶ Letter of A. Stalony-Dobrzański to E. Cebulski from 26 September 1975, the archives of E. Cebulski; a copy in the archives of K. Czerni.

⁴⁷ Letter of E. Cebulski to J. Nowosielski from 15 October 1975, the archives of J. Nowosielski; a copy in the archives of K. Czerni.

negotiations dragged on; at first a polychrome and an iconostas were discussed, then the idea was floated of painting the *Golgotha* and decorating the crypt. “Let Jerzy make the icons”, Dobrzański encouraged the priest in another letter, “No one in Poland can do it better, and no one will, at least for now...”⁴⁸ According to Cebulski’s letter to the painter from 13 October, the problem of the “Golgotha and the interior of the lower church” was still on the agenda as late as 1978.⁴⁹

Unfortunately, these plans fell through as well; in the end, it was the designs of Adam Stalony-Dobrzański, among others, that were produced by Stalony-Dobrzański himself, together with Michał Bogucki, Sotiris Pantopoulos, Nowosielski’s student Telemachus Pilitisidis, a Belorussian iconographer Sergius Tretinnkov,⁵⁰ and Vitalis Sadowvsky.⁵¹ The iconostas, recovered from a rundown Eastern Orthodox church in Strwiążyk and thoroughly restored, was supplemented with contemporary icons by Dmitri Pargatschevsky. Egueniusz Cebulski recalled Nowosielski’s adventures with the successive versions of the iconostas after many years:

Nowosielski proposed three projects to me; after the first one, he saw I was rather skeptical. The first iconostas was simple, somewhat like that of the Greek Catholics: three simple chests, Nowosielski’s “daubing” above them, and higher still, several very contemporary icons. I couldn’t quite picture this in our Baroque interior, which had to be neutralized somehow... There were two projects with rectangles. And the third version was the richest, the most beautiful, with arches which reminded me of the Romanesque period, and Baroque, after all, is just a watered-down version of the Romanesque. It had deep glyphs, deep blues, sky blues, the glyphs were red and on the glyphs, like on Romanesque portals, there were the figures of saints. When I think that the project never panned out, I want to cry! The third project was very beautiful, elaborate, my heart was in it, but it didn’t work out. Małachowicz, the conservator, wouldn’t allow Nowosielski to work here... even though he thought the project was so good that

⁴⁸ Letter of A. Stalony-Dobrzański to E. Cebulski from 5 March 1976, the archives of E. Cebulski; a copy in the archives of K. Czerni.

⁴⁹ Letter of E. Cebulski to J. Nowosielski from 13 October 1978, the archives of J. Nowosielski; a copy in the archives of K. Czerni.

⁵⁰ *Cerkiew św. Cyryla i Metodego...* (fn. 43); Siemieniec (fn. 20).

⁵¹ Siemieniec (fn. 20).



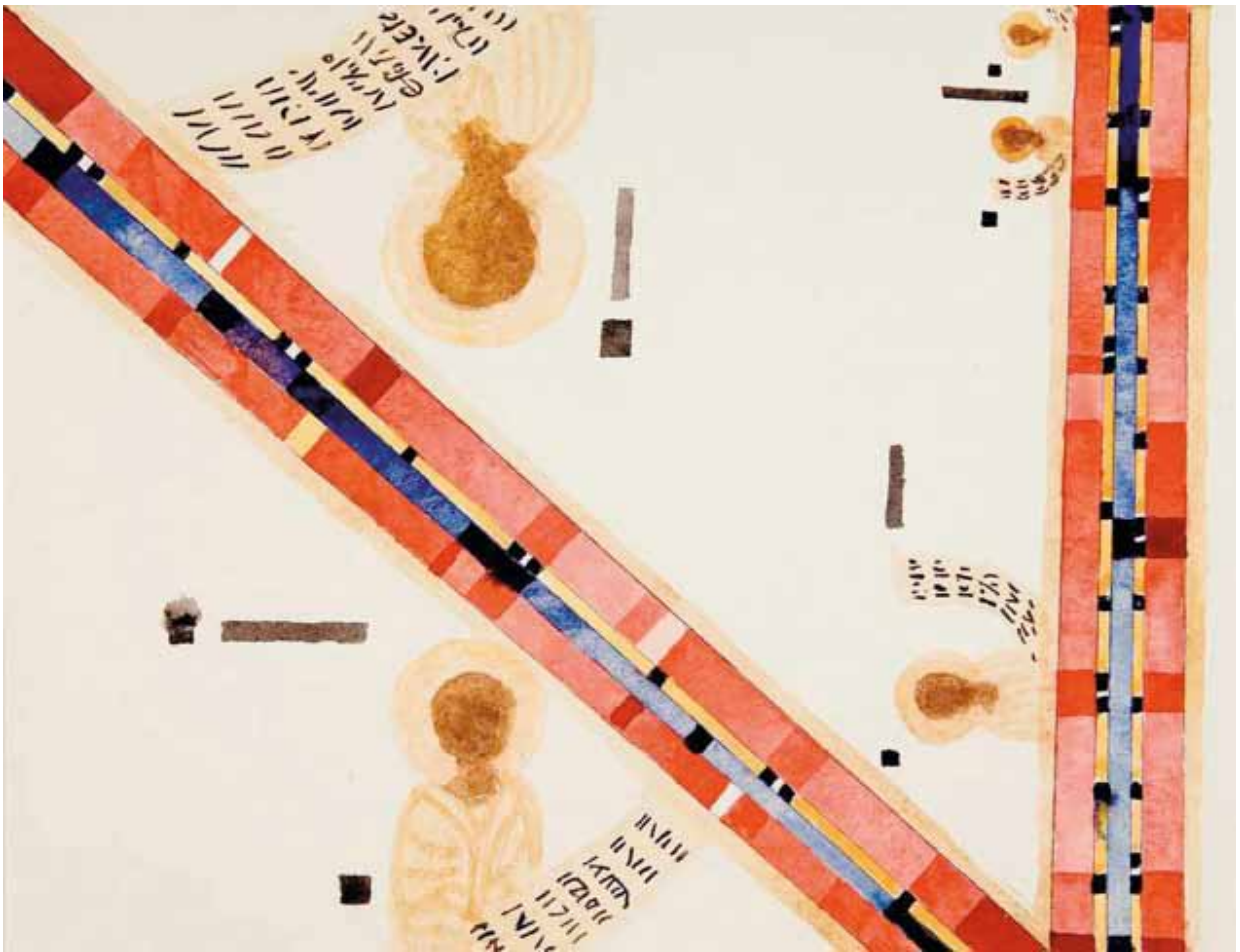
13. Jerzy Nowosielski, Krzyż ołtarzowy ze scenami pasyjnymi, ikonostas w katedrze prawosławnej we Wrocławiu, 1969, fot. R. Mokrzycki

13. Jerzy Nowosielski, Altar cross with scenes of the Passion, iconostas in the Eastern Orthodox Cathedral in Wrocław, 1969, photo by R. Mokrzycki

Ostateczny rezultat zbiorowych prac nad wystrojem katedry prawosławnej – trwających długo i będących owocem niejednego kompromisu – mimo wielu oryginalnych, a nawet wybitnych elementów, musiał dać połowiczny, nie do końca spójny efekt estetyczny. Wrażenie to najlepiej podsumował przyjaciel malarza Tadeusz Różewicz, pisząc w liście do Nowosielskiego z 8 października 1969 roku:

Byłem wczoraj w świątyni na ul. Mikołaja – w szopie na podwórzu spotkałem mężczyznę z piękną czarną brodą. Kościół był zamknięty. Powiedziałem, że jestem przyjacielem Now. I pokazano mi wewnątrz. Tam rzeczywiście Twoja praca jest jakby zanieczyszczona wyrobami innego artysty i przez to albo podniesiona, albo w jakiś sposób pomniejszona. Ale widocznie tego typu zjawiska są nie do uniknięcia, chyba, że wyrzekniemy się wszelkiej działalności...⁴³

⁴³ Nowosielscy, Różewicz 2009, jak przyp. 36, s. 87.



14. Jerzy Nowosielski, *Apostołowie i prorocy*, projekt fragmentu polichromii sklepienia cerkwi greckokatolickiej we Wrocławiu, 1984, fot. w zbiorach Fundacji Nowosielskich

14. Jerzy Nowosielski, *Apostles and Prophets*, project of an element of the polychrome vaulting in the Greek Catholic Church in Wrocław, 1984, photo in the collections of the Nowosielski Foundation

*

Współpraca Jerzego Nowosielskiego z wrocławską Cerkwią prawosławną nie ograniczyła się do dekoracji katedry. 12 października 1970 roku metropolita Bazyli założył we Wrocławiu (w dawnym kościele klasztorным Augustianek pw. św. Jakuba i św. Anny na Piasku⁴⁴) polskojęzyczną parafię pw. św. św. Cyryla i Metodego, wówczas jedyną taką placówką duszpasterską w Polsce.

Także i ten kościół wymagał generalnego remontu oraz adaptacji na potrzeby kultu wschodniego. Przy tej okazji wiązano też pewne nadzieje na współpracę z Nowosielskim, o czym tak pisał w liście do redakcji „Tygodnika Powszechnego” z 1975 roku nowy proboszcz parafii, ks. Eugeniusz Cebulski:

Kościół, który otrzymaliśmy przed czterema laty, był bez sklepień, okien, drzwi, posadzki i tynków. Dotąd mogliśmy

⁴⁴ *Atlas architektury Wrocławia...* 1997, jak przyp. 17, s. 14–15; *Cerkiew św. Cyryla i Metodego we Wrocławiu. Historia świątyni*, <http://cerkiew.wroclaw.pl> [dostęp: 8 III 2014].

*he pilfered it from me; he could see its merits better than me at that time.*⁵²

Nowosielski's plans for the Eastern Orthodox Church of Sts. Cyril and Methodius ended in failure. Even though it was rooted in a deep, personal experience and vision, the language of the modern icon proved impossible to reconcile with the conservative tastes of the local community:

Nowosielski rooted for us, Eugeniusz Cebulski admits, because this was the first Polish-language Eastern Orthodox parish in Poland, and he had always wanted such a parish to exist. He was aware that his authority could help us a great deal. But he also knew that the style of his artwork would scare many away. I knew that, too, and, well, you have to make concessions... The icons we have now are mediocre, insipid, it's definitely not what we would hope for.

⁵² Recording of an interview with E. Cebulski (Wrocław, 16 March 2007), the archives of K. Czerni.

A person should come to an icon like it's another human being; you look straight into a face, like a child, like a little dog, you seek, you read... This is what an icon should be. But I also held it against Nowosielski a little that he tapped into the typical antinomy of the mystical world: you were seen but did not see. It is as if he wrote the icons for himself alone, and for some snobs. This whole Manichaeism was somewhere inside him, he was not reconciled to the reality of today; and neither am I, I can't accept this hecatomb of universally accepted sin – it dehumanizes you, you lose all sensitive to beauty after that.

So I was either not wholly convinced or short of cash. Later still, already in the 1980s, Nowosielski was going to work on the lower chapel for me; he was very into it, he sent me letters saying he had been there and had seen the place. And again, nothing came of it. Our Bishop Jeremiah was not convinced... So many plans!! If only I'd had more money, more autonomy...⁵³

No wonder that Nowosielski recalled the many years he was involved in monumental religious art with some bitterness:

The Catholic and the Eastern Orthodox Church practically wasted my talents, he complained in 1994. After all, I did maybe 10% of what I could have done! And that's because the religious circles, Catholic or Orthodox, still have low consciousness and very little faith in art. [...] I feel simply wronged! Especially by the Eastern Orthodox Church. It was my greatest wish to work for an Eastern Orthodox church, and yet I met with constant rejection. [...] I have put in so much effort and now, at the end of my life, I have a feeling it was completely in vain.⁵⁴

*

“The Eastern Orthodox complain that my painting is too Catholic, the Catholic – that it is too Eastern Orthodox”, Nowosielski often said. Cutting across denominations, his style often put him in trouble. This is why his projects for the Greek Catholic Church deserve particular attention.⁵⁵ The style of painting born at the crossroads between Western and Eastern traditions, Byzantine art and the avant-garde, fits in particularly well with the space of the Church whose mission, after all, is to bridge the rift in Christianity and to bring the two “wings of the Church” closer together. Nowosielski's friendly relations with the

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Podgórzec 2009 (fn. 38), p. 425.

⁵⁵ K. Czerni, *Projekty i realizacje sakralne Jerzego Nowosielskiego dla Cerkwi Greckokatolickiej*, in: *Światło Wschodu...* 2013 (fn. 39), pp. 87–137.

wykonać te prace dzięki pomocy władz konserwatorskich i dobrych a życzliwych nam ludzi. Na dzień 17 czerwca 1973 roku zdołaliśmy wykończyć obszerną kruchtę i w niej urządzić kaplicę z całym wyposażeniem cerkiewnym, by regularnie w każdą niedzielę odprawiać św. liturgię.

Jednak nawa główna wymaga jeszcze wiele pracy. Najpilniejsze jest ukończenie robót tynkarskich i wykonanie polichromii przez artystów krakowskich, w tym prof. Adama Stalony-Dobrzańskiego i Jerzego Nowosielskiego. Ukończenie tych prac pozwoli na zdemontowanie istniejącego, kosztownego rusztowania i przystąpienie do ułożenia posadzki⁴⁵.

Zachowana korespondencja obu malarzy z proboszczem dokumentuje kolejne etapy i negocjacje, zmiany koncepcji i piętrzące się trudności, które – mimo wielu projektów i propozycji – nie pozwoliły w rezultacie zaistnieć sztuce Nowosielskiego w przestrzeni tej świątyni. W liście do księdza Cebulskiego z 26 września 1975 roku Dobrzański pisał: „Dziś przyszedł Jur. Nowos. Że zrobi do św. Anny te wnęki i ikonostas, proszę, byś zaraz mu napisał, że dziękujesz, czekasz, prosisz, prędeż (?) i że pošyłasz wymiary (ja bym też dał, ale lepiej jak je otrzyma od Ciebie)”⁴⁶. Zachęcony przez Dobrzańskiego ksiądz proboszcz w liście z 15 października 1975 roku zwrócił się do Nowosielskiego z oficjalną propozycją współpracy: „Jeżeli Pan Profesor może przyczynić się swoją wiedzą i talentem przy upiększeniu wnętrza cerkwi Cyryla i Metodego, niniejszym gorąco o to proszę. [...] Oczekuję wieści co do ewentualnego spotkania i omówienia detali oraz co do terminu i honorarium. Miałem przesłać wymiary wnęk i proponowanego ikonostasu. Boję się narzucać od razu z wymiarami, nie bardzo wiedząc, o jakie konkretnie wymiary chodzi. Proszę o bliższe informacje”⁴⁷. Negocjacje przedłużały się, początkowo była mowa o polichromii, także o ikonostasie, a później o malowaniu *Golgoty* i dekoracji krypty. „Jurek ikony niech robi – zachęcał księdza w kolejnym liście Dobrzański. – Lepszych w Polsce Ci nikt by nie namalował i nie namaluje, jak na razie...”⁴⁸. Jeszcze w 1978 roku, według listu ks. Cebulskiego do malarza z 13 października, problem „Golgoty i wystroju w dolnej cerkwi” był aktualny⁴⁹.

Niestety, także i z tych planów nic nie wyszło – wykonawcami zrealizowanej w kilku etapach polichromii cerkwi, według projektów m.in. Adama Stalony-Dobrzańskiego, zostali ostatecznie sam Dobrzański, Michał Bogucki, Sotyrys Pantopulos, uczeń Nowosielskiego Telemach Pilitsidis, a także białoruski ikonograf Sergiusz

⁴⁵ Ks. E. Cebulski, *Parafia prawosławna we Wrocławiu. List do redakcji*, „Tygodnik Powszechny”, 1975, nr 44, s. 3.

⁴⁶ List A. Stalony-Dobrzańskiego do ks. E. Cebulskiego z 26 IX 1975, archiwum ks. E. Cebulskiego; kopia w archiwum K. Czerni.

⁴⁷ List ks. E. Cebulskiego do J. Nowosielskiego z 15 X 1975, archiwum J. Nowosielskiego; kopia w archiwum K. Czerni.

⁴⁸ List A. Stalony-Dobrzańskiego do ks. E. Cebulskiego z 5 III 1976, archiwum ks. E. Cebulskiego; kopia w archiwum K. Czerni.

⁴⁹ List ks. E. Cebulskiego do J. Nowosielskiego z 13 X 1978, archiwum J. Nowosielskiego; kopia w archiwum K. Czerni.

Tretinnkow⁵⁰ i Witalis Sadowski⁵¹. Ikonostas, pozyskany ze zdewastowanej cerkwi w Strwiążyku i poddany gruntownej restauracji, uzupełniono współczesnymi ikonami Dymitra Pargaczewskiego. Perypetie Nowosielskiego z kolejnymi wersjami ikonostasu tak wspominał po latach ks. Eugeniusz Cebulski:

Nowosielski proponował mi trzy projekty – po pierwszej widział, że ja się na to trochę kwaszę. Ten pierwszy ikonostas był prosty, trochę jak u unitów: stały proste skrzynie, na tym „mazanki” Nowosielskiego i wyżej ikony, bardzo nowoczesne. Nie bardzo to widziałem tutaj, w tym barokowym wnętrzu, które trzeba było jakoś zniwelować, zneutralizować... Były dwa projekty z tymi prostokącikami. A trzecia wersja była najbogatsza, najpiękniejsza, z wykorzystaniem łuków – co odnosiło się do romańszczyzny, bo barok jest przecież jakąś tam popłuczyną po romańszczyźnie. Tam były bardzo głębokie glify; granaty, błękity, a glify czerwone, i na tych glicach – jak świątki w romańskich portalach – byli święci nad świętymi. Beczcę mi się chce, że tego nie zrobiono! Ten trzeci projekt był bardzo piękny, rozbudowany, byłem do niego w pełni przekonany, ale nie udało się. Konserwator Małachowicz nie zgodził się na żadne takie „nowosielskie” tutaj... choć uznał, że to jest takie dobre, że projekt mi zwędził, lepiej się na tym wtedy znał, niż ja⁵².

Plany Nowosielskiego związane z cerkwią świętych Cyryla i Metodego skończyły się porażką. Język nowoczesnej ikony, mimo iż wsparty osobistą, głęboko przeżyta wizją, okazał się nie do pogodzenia z tradycyjnymi przyzwyczajeniami wiernych:

Nowosielski mocno naszej parafii sekundował – przyznaje ks. Cebulski – bo to była pierwsza polskojęzyczna parafia prawosławna w Polsce, on chciał, żeby taka apostołska cerkiew istniała. Był świadom, że swoim autorytetem bardzo się nam tu przydaje. Ale wiedział też, że tą swoją „nowosielskością” niejednych stąd odpędzi. Też byłem tego świadom, no – z czegoś trzeba było zrezygnować... Ikony, które tu teraz mamy są słabe, bez ducha, to nie to, co byśmy chcieli. Człowiek powinien się spotykać z ikoną, jak z człowiekiem – patrzysz w twarz, jak dziecko, jak piesek, szukasz, czytasz... I taka musi być ikona. Ale ja Nowosielskiemu też miałem trochę za złe, bo on wchodził w taką antynomię świata mistycznego: byłeś widziany, ale Ty nie widziałeś. Trochę tak, jakby pisał ikony tylko dla siebie i dla snobów. Cały ten manicheizm gdzieś w nim był, on się nie zgadzał na rzeczywistość dzisiejszego świata, i ja też się nie zgadzam na taką hekatombę powszechnie zaakceptowanego grzechu, to jest to, co odczłowiecza – i potem nie ma już wrażliwości na piękno.

⁵⁰ Cerkiew św. Cyryla i Metodego..., jak przyp. 43; Siemieniec, jak przyp. 20.

⁵¹ Siemieniec, jak przyp. 20.

⁵² Nagranie rozmowy z ks. E. Cebulskim (Wrocław, 16 III 2007), archiwum K. Czerni.

Ukrainian circles, as well as his dissatisfying artistic experience with the Eastern Orthodox Church, led him to accept the Greek Catholic invitation with hope and benevolence. And even though his icons for the Greek eventually shared the lot of the community: frequent relocations, wandering, homelessness, around a dozen of the icons that he created for the Church are an enormous, priceless contribution to the heritage of his native religion. Among these icons, the ones produced for the Greek Catholic community in Wrocław take an important place.

The presence of Nowosielski's art in the places of Greek Catholic worship in Wrocław is tightly linked to a priest, Piotr Kryk (born in 1945), today the Apostolic Exarch of Germany and Scandinavia with a seat in Munich. Kryk had known and respected Nowosielski for a long time; he had assisted at the consecration of the iconostas in the chapel of St Dorothy in the Augustian church in Cracow⁵⁶ and held his work in Wesola and Górowo Iławeckie in very high regard.

From the 1960s onwards, Wrocław had a semi-official “pastoral post” for the followers of the Greek Catholic rite in the framework of the Roman Catholic Church. Co-existence was not always amicable:

We were treated as second-class Catholics, bishop Piotr Kryk, the first rector of the Greek Catholic parish in Wrocław recalls, as if they were saying: we are the super-Catholics, you are the Catholics, and the rest are the Orthodox...and we were constantly moved from place to place, we could never put down roots...For some time, we had a place at St Giles', next to the Cathedral; in the Advent, they would send us to the rooms upstairs, after Easter, we would come back down again. There was this never-ending “migration of the peoples” going on – the Poles complained, and so did we. Fortunately, Cardinal Gulbinowicz was from the Eastern Borderlands, he was an open-minded man, and he would often ask: do you get intentions, do they bother you? So when the priests saw that the Cardinal is on our side, there were no more problems.⁵⁷

In 1980, Cardinal Gulbinowicz vested the Greek Catholic community with the right to use the lower Church of the Holy Cross (the crypt of St Bartholomew).⁵⁸ The Gothic collegiate church,

⁵⁶ Ibidem, pp. 75–77.

⁵⁷ Recording of an interview with P. Kryki (Wrocław, 30 September 2006), the archives of K. Czerni.

⁵⁸ *Atlas architektury Wrocławia...* 1997 (fn. 17), pp. 10–11; *Architektura gotycka w Polsce*, eds. T. Mroczko, M. Arszczyński, Warszawa 1995, vol. II: *Katalog zabytków*, ed. A. Włodarek, pp.

with an unusual, two-storey floor plan, erected on the plan of the cross, with beautiful cross-rib vaults in the lower storey,⁵⁹ was to become the home of the Greek Catholics in Wrocław for the next 19 years. Before that, the lower church of St Bartholomew had had a checkered history: repeatedly robbed, it had served over the centuries as a storehouse, a shelter, and even as a horse stable.

Initially, the commission to adapt the interior was given to Andrzej Stefanowski of Zielona Góra; for the purposes of the crypt, he copied a couple of icons from the Eastern Orthodox Church of St Michael in Toronto. Another artist invited to work on the lower church was Adam Stalony-Dobrzański. However, the latter fell sick and passed away in 1985. Ultimately, Jerzy Nowosielski took over; the oldest preserved project for the polychrome vaulting dates from 1984⁶⁰ [fig. 14]. In 1985, Piotr Kryk was appointed as the rector of the church and the works took on momentum.⁶¹ The iconostas was considered as the most urgent task.

In his first project, Bishop Kryk recalls, the icons of the Sovereign tier were meant to be circular [fig. 15], but the idea did not go down too well... So then he came up with this project, and the first icon was that of Jesus Christ [fig. 16], inspired by the Jesus from the Dolyna village, from the National Museum in Lviv.⁶² The Christ in the icon really resembles a Tatar... So he brought this particular icon over here, but the rest was done on the spot – we had the materials, the structure of the iconostas was built by our own carpenters in Lubiąż, where I had a carpentry workshop. Professor Nowosielski's assistant, Halina Onichimiuk,⁶³ carried out the basic tasks: priming, gluing the canvas, abrading. They would come for a month, month and a half, over three seasons – so it took two years altogether.⁶⁴

264–265, 561; A. Grzybkowski, *Kościół św. Krzyża. Przewodnik*, Wrocław 1998.

⁵⁹ http://dolny-slask.org.pl/510173,Wroclaw,Krypta_sw_Bartolomeja.html [accessed: 21 March 2014].

⁶⁰ *Notatki. Część czwarta. Jerzy Nowosielski*, exhibition catalogue, Galeria Starmach in Kraków, February – March 2008, Kraków 2008, p. 59.

⁶¹ K. Czerni 2013 (fn. 55), pp. 95–103.

⁶² Cf. reproduction of the icon *Pantocrator with the Apostles* by master Dmitri, 1565, National Museum in Lviv, in: V. Otkovych, V. Pylypiuk, *Ukrainian icons XIV–XVIII cent.*, Lviv 1999, p. 53.

⁶³ Halina Onichimiuk-Piękny, painter, the student and assistant of J. Nowosielski (diploma in 1992), with whom she cooperated on monumental religious projects in Tychy, Wrocław, Górowo Iławeckie, Bielsko Podlaskie, and Wesoła.

⁶⁴ Recording of an interview... 2006 (fn. 57).

Więc albo ja nie byłem do końca zdecydowany, albo nie miałem forsę. Potem jeszcze, już w latach osiemdziesiątych miał robić tą dolną kaplicę u mnie, bardzo się tym przejął, pisał w listach, że widział, oglądał. I znowu nic z tego nie wyszło, nasz Władysław Jeremiasz jakoś tak nie miał przekonania... Ile tu było planów! Proszę pani, jakby były pieniądze, jakbym miał więcej autonomii...⁵³.

Trudno się dziwić, że swoją wieloletnią pracę w zakresie religijnej sztuki monumentalnej Nowosielski podsumowywał po latach z rozgoryczeniem:

Kościół i cerkiew właściwie zmarnowały moje możliwości – skarżył się w 1994 roku. Przecież ja zrealizowałem zaledwie 10 procent z tego, co mógłbym zrealizować. Dlatego, że nasze środowiska kościelne – katolickie czy prawosławne – mają jeszcze bardzo ograniczoną świadomość i nie mają zaufania do sztuki. [...] Tu czuję po prostu krzywdę! Szczególnie ze strony kościoła prawosławnego. Bo najbardziej mi zależało, żeby zaistnieć jako artysta w kościele prawosławnym, a to środowisko mnie systematycznie odrzucało. [...] Tyle się narobiłem w tej dziedzinie i pod koniec życia mam takie poczucie, że w ogóle niepotrzebnie⁵⁴.

*

„Prawosławni mi mówią, że maluję za katolicko – a katolicy, że za prawosławnie” – mawiał często Nowosielski. Specyficzny, ponadwyznaniowy styl artysty przysparzał mu niemało kłopotów. Może właśnie dlatego projekty i realizacje Nowosielskiego dla Cerkwi grekokatolickiej zasługują na szczególną uwagę⁵⁵. Malarstwo zrodzone na skrzyżowaniu tradycji Wschodu i Zachodu: sztuki bizantyńskiej i awangardy, szczególnie dobrze czuje się w przestrzeni Kościoła, którego powołaniem jest także przetrwanie mostu nad pęknięciem chrześcijaństwa, zbliżenie obu „skrzydeł Kościoła”. Przyjazne kontakty towarzyskie Nowosielskiego ze środowiskiem Ukraińców, a także nie najlepsze doświadczenia artystyczne z Cerkwią prawosławną sprawiły, że malarz przyjmował zaproszenie unitów do współpracy z życzliwością i nadzieją. I chociaż ikony Nowosielskiego dla grekokatolików doświadczały dodatkowo losu przypisanego tej wspólnotie: ciągłych przenosin, tułaczki i bezdomności – kilkanaście realizacji, jakie pozostawił temu Kościołowi artysta, stanowi ogromny, bezcenny wkład malarza w dziedzictwo religii swojego urodzenia. Wśród tych realizacji ważne miejsce zajmują dzieła dla wrocławskich unitów.

Obecność sztuki Nowosielskiego w świątyniach wrocławskich unitów jest ściśle związana z postacią grecko-

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Podgórzec 2009, jak przyp. 38, s. 425.

⁵⁵ K. Czerni, *Projekty i realizacje sakralne Jerzego Nowosielskiego dla Cerkwi Grekokatolickiej*, w: *Światło Wschodu...* 2013, jak przyp. 39, s. 87–137.



15. Jerzy Nowosielski, Projekt ikonostasu dla cerkwi greckokatolickiej we Wrocławiu, ok. 1984, archiwum J. Nowosielskiego

15. Jerzy Nowosielski, Project of the iconostas for the Greek Catholic Church in Wrocław, c. 1984, archives of J. Nowosielski

katolickiego kapłana Piotra Kryka (ur. 1945), obecnie egzarchy apostolskiego Niemiec i Skandynawii z siedzibą w Monachium. Ksiądz Kryk znał i cenił krakowskiego artystę od dawna, był świadkiem poświęcenia ikonostasu w kaplicy pw. św. Doroty przy krakowskim kościele Augustianów⁵⁶, wysoko cenił realizacje w Wesolej i w Górowie Iławeckim.

Od lat 60. XX wieku istniała we Wrocławiu półoficjalna „placówka duszpasterska” dla wiernych obrządku greckokatolickiego, w ramach struktur Kościoła rzymskiego. Wzajemna koegzystencja nie zawsze była przyjazna:

Nas traktowano, jak katolików „drugiego sortu” – wspomina z goryczą ks. biskup Piotr Kryk, pierwszy proboszcz wrocławskiej parafii greckokatolickiej – tak jakby mówili: my jesteśmy superkatolicy, wy katolicy, no a reszta to prawosławni... I ciągle nas przerzucano, żebyśmy się tak nigdzie nie zadowili... Przez jakiś czas byliśmy u św. Idziego, koto katedry, w advencie wyrzucali nas na górę, a znowu po Wielkanocy wracaliśmy na dół. Taka wieczna „wędrownka ludów” była – i Polacy narzekali, i nasi. Całe szczęście, że kardynał Gulbinowicz był rodem z kresów, człowiek otwarty, nieraz się pytał: czy masz intencje, czy ci nie dokuczają? Więc jak księża widzieli, że kardynał nam sprzyja, to już nie było takich kłopotów⁵⁷.

⁵⁶ Ibidem, s. 75–77.

⁵⁷ Nagranie rozmowy z ks. biskupem P. Krykiem (Wrocław, 30 IX 2006), archiwum K. Czerni.

The iconostas was produced between 1985 and 1987. “The ground is ready – we start painting tomorrow”, Nowosielski wrote on a postcard to his wife from 19 September 1985. “It is so nice here, we are having a lovely day today; yesterday, we were at the carpentry workshops in Lubiń and Ruda, and Legnica as well.”⁶⁵ Nearly two years later, in a letter to Henryk Paprocki from 13 July 1987, he reported with great animation:

I was in Wrocław at the consecration of the iconostas; they did not go ahead with the освящения [consecration], because not everything was ready. Archbishop Miroslaw,⁶⁶ a very sensible man, but also the young clergy that assisted him in a rather synodal way, have probably been peeking into our churches. There was also the ceremony of иерейская хиротония [holy orders] (4 deacons).

The vladyka highly praised my icons and my publications; he reads them all, and he told the young priests to thank God that they have someone to learn

⁶⁵ Letter of J. Nowosielski to Z. Nowosielska from 19 September 1985, the archives of J. Nowosielski; a copy in the archives of K. Czerni.

⁶⁶ Archbishop Miroslaw Marusyn (1924–2009), secretary to the Congregation for the Oriental Churches; he held the post until his retirement in 2001.

16. Jerzy Nowosielski, *Pantokrator*, ikona namiestna z ikonostasu w cerkwi greckokatolickiej we Wrocławiu, 1986, fot. K. Czerni

16. Jerzy Nowosielski, *Pantocrator*, icon from the iconostas in the Greek Catholic Church in Wrocław, 1986, photo by K. Czerni



*from. And learn they do indeed: they already wear riasas, and two of them have already grown a beard.*⁶⁷

Among the regular folk, however, the iconostas initially sparked some controversy:

At the very beginning, Piotr Kryk recalls, we held a debate with Cardinal Gulbinowicz, Jerzy Nowosielski, and Halina Onichimiuk; we wanted to discuss the project of the iconostas. A lot of people would come to masses at that time, about 450 people, before they all left for the West, but maybe 20 of them showed up at the meeting. Half of the parish is from the priestly caste, they have priests in the family, and a grand idea of themselves... They were simply not interested; they said: it is not my cup of tea. [...] At first, the attitude was negative, there was even an isolated act of aggression. One day, I am back from vacation and sister Józefa tells me

⁶⁷ Letter of J. Nowosielski to H. Paprocki from 13 July 1987, the archives of H. Paprocki; a copy in the archives of K. Czerni.

W 1980 roku kard. Gulbinowicz przekazał wspólnocie unickiej na użytkowanie dolny kościół Świętego Krzyża (krypta pw. św. Bartłomieja)⁵⁸. Gotycka kolegiata pw. Świętego Krzyża o nietypowym, dwukondygnacyjnym układzie, wzniesiona na planie krzyża łacińskiego – w dolnej kondygnacji posiadająca piękne sklepienia krzyżowo-żebrowe⁵⁹ – została świątynią wrocławskich grekokatolików na 19 lat. Wcześniej dolny kościół św. Bartłomieja miał burzliwe dzieje: wielokrotnie rabowany, bywało, że na przestrzeni wieków służył jako magazyn, schron, a nawet stajnia.

Początkowo do adaptacji wnętrza zaproszono Andrzeja Stefanowskiego z Zielonej Góry, który wykonał do krypty kopie kilku ikon z cerkwi św. Mikołaja z Toronto. Nad polichromią dolnego kościoła Świętego Krzyża miał też pracować Adam Stalony-Dobrzański, jednak zachorował, a w 1985 roku zmarł. Ostatecznie prace powierzono

⁵⁸ *Atlas architektury Wrocławia...* 1997, jak przyp. 17, s. 10–11; *Architektura gotycka w Polsce*, red. T. Mroczko i M. Arszczyński, Warszawa 1995, t. II: *Katalog zabytków*, red. A. Włodarek, s. 264–265, 561; A. Grzybkowski, *Kościół św. Krzyża. Przewodnik*, Wrocław 1998.

⁵⁹ http://dolny-slask.org.pl/510173,Wroclaw,Krypta_sw_Bartlomiej.html [dostęp: 21 III 2014].



17. Jerzy Nowosielski, Ikonostas dla cerkwi greckokatolickiej we Wrocławiu, 1985–1987, obecnie w katedrze greckokatolickiej pw. Podwyższenia Krzyża Świętego [dawny kościół pw. św. św. Wincentego i Jakuba], fot. P. Dobrzański

17. Jerzy Nowosielski, Iconostas for the Greek Catholic Church in Wrocław, 1985–1987, currently in the Greek Catholic Cathedral of the Exaltation of the Cross [the former Church of St Vincent and St James], photo by P. Dobrzański

Nowosielskiemu, pierwszy zachowany projekt polichromii fragmentu sklepienia pochodzi z 1984 roku⁶⁰ [il. 14]. W 1985 roku ks. Kryk został mianowany proboszczem cerkwi i prace uległy przyspieszeniu⁶¹. Najpilniejsza była sprawa ikonostasu.

W pierwszym jego projekcie dla nas – wspomina ks. biskup Kryk – ikony namiestne były okrągłe [il. 15] – ale to jakoś nie przeszło... Potem zrobił ten projekt, i pierwszą ikoną był obraz Jezusa Chrystusa [il. 16], do którego inspiracją stał się Jezus ze wsi Dolyna, z Muzeum Narodowego we Lwowie⁶². Tam ten Chrystus jest bardzo podobny do Tatarzyna... I tę ikonę przywiózł, ale resztę wszystko robili tu na miejscu – były materiały, konstrukcję ikonostasu robili nasi stolarze w Lubiniu, gdzie miałem stolarnię. Asystentka Profesora, pani Halina Onichimiuk⁶³ robiła te prace podstawowe: gruntowanie, klejenie płótna, ście-

she had a vision the previous day: Our Lord Jesus suddenly turned purple. I thought perhaps she was sleepy or had fainted; I had a look before the mass, and there he was, a Jesus painted in purple. The Holy Mary was orange, St Paraskeva was smeared all over, someone gouged out two square centimeters of paint, down to the canvas, picked out the ground... On the choir, we had a storage place where we kept the paint, it also served as Nowosielski's studio – and someone stole all the paint; thankfully, no glue was added, so we were able to wash it all off. We didn't breathe a word to the professor, Halina, his assistant, managed to do repaint the icons, but later on, he got wind of it anyway. It is all fine and dandy not to like something, but why do you have to destroy it? Whether we like him or not, Nowosielski is a great painter of world renown. Personally, I think you shouldn't let yourself be dragged down to the level of the people and their base needs, but rather lift them up a little instead. I am a fan of Nowosielski.⁶⁸

Topped by a Golgotha, the iconostas produced for the Greek Catholic community in Wrocław is modest [fig. 17]; the Feast tier only

⁶⁰ Notatki. Część czwarta. Jerzy Nowosielski, katalog wystawy, Galeria Sarmach w Krakowie, II–III 2008, Kraków 2008, s. 59.

⁶¹ K. Czerni 2013, jak przyp. 55, s. 95–103.

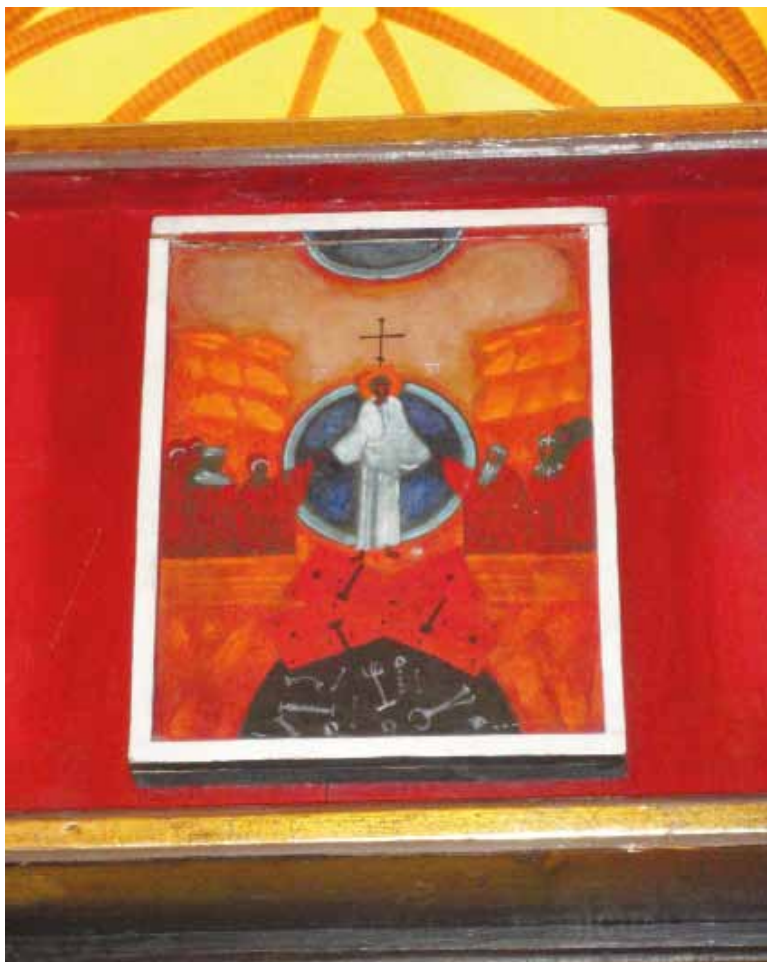
⁶² Por. reprodukcja ikony *Pantokrator z apostołami* mistrza Dymitrija, 1565, Muzeum Narodowe we Lwowie, w: V. Orkovich, V. Pylypiuk, *Ukrainian ikon XIV–XVIII cent.*, Lwów 1999, s. 53.

⁶³ Halina Onichimiuk-Piękny, malarka, uczennica i asystentka J. Nowosielskiego (dyplom 1992), z którym współpracowała przy realizacji jego monumentalnych projektów sakralnych w Tychach, Wrocławiu, Górowie Iławeckim, Bielsku Podlaskim i Wesołej.

⁶⁸ Recording of an interview..., see fn. 57.

18. Jerzy Nowosielski, *Anastasis* [*Zejsście do otchłani*], ikona świąteczna z ikonostasu dla cerkwi greckokatolickiej we Wrocławiu, 1986, fot. K. Czerni

18. Jerzy Nowosielski, *Anastasis* [*Descent into Hell*], feast icon from the iconostas in the Greek Catholic Church in Wrocław, 1986, photo by K. Czerni



consists of seven small icons (28.5 × 20 cm), from left to right: the *Nativity*, the *Baptism of Christ in the Jordan River*, the *Transfiguration*, the *Last Supper*, *Christ's Entry into Jerusalem*, *Anastasis (Descent into Hell)* [fig. 18], the *Ascension*. Compared to the iconostas from the Eastern Orthodox Church produced twenty years earlier, the style became notably different as the esthetics of Nowosielski's art had progressed: it became less graphical, more painterly, and at the same time, more simplified. The color scheme is based on a contrast between the intense red of the *prazdnik* beam and the dark indigo of the pillars and the abstract screens below the Sovereign tier. The same juxtaposition is repeated in most of the icons: the red halos and robes of the figures contrast with the dark blue shade of the rocks and the background architecture. Despite the basic simplicity of its structure, the iconostas also includes ornamentation: the golden haloes of the icons in the Sovereign row, as well as their decorative, painted frames; on the back side of the beam with the *prazdnik* icon, two votive inscriptions were placed. The iconostas is topped by what is referred to as a Golgotha – a polychrome cross with the representations of Christ, Holy Mother of God, and St John the Evangelist.

*ranie. Oni przyjeżdżali przez trzy sezony na miesiąc, półtora – więc trwało to w sumie dwa lata*⁶⁴.

Ikonostas dla wrocławskich unitów powstawał w latach 1985–1987. „Już pogruntowane – zaczynamy od jutra malować” – pisał Nowosielski w kartce do żony z 19 września 1985 roku. „Bardzo tu miło, dziś mamy piękny dzień – wczoraj jeździliśmy do Lubinia i do Rudy do stolarzy, a także do Legnicy”⁶⁵. Prawie dwa lata później, w liście do ks. Henryka Paprockiego z 13 lipca 1987, malarz relacjonował z ożywieniem:

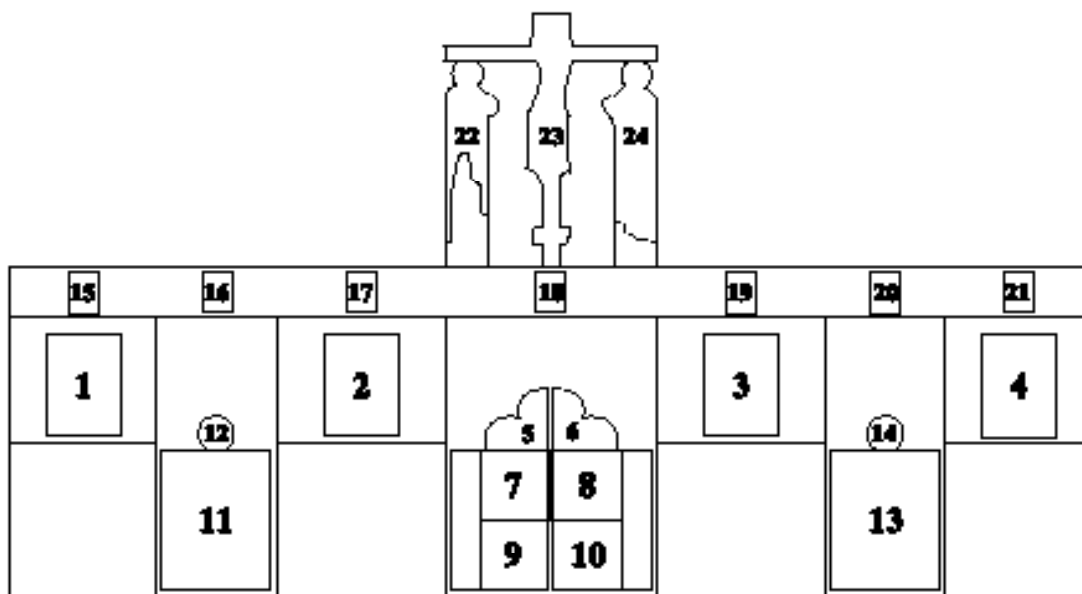
We Wrocławiu byłem na poświęceniu ikonostasu – nie robili освящения [poświęcenia], bo nie wszystko było przygotowane. Abp Mirosław⁶⁶ b. sensowny, ale też i młode duchowieństwo, które mu asystowało i raczej na synodalny sposób – pewno podglądają w naszych cerkwiach. Była też иерейская хиротония [święcenia kapłańskie] (4 diakonów).

Bardzo na kazaniu władyka wychwalał moje ikony i moje publikacje, które wszystkie czyta i powiedział mło-

⁶⁴ Nagranie rozmowy... 2006, jak przyp. 57.

⁶⁵ List J. Nowosielskiego do Z. Nowosielskiej z 19 IX 1985, archiwum J. Nowosielskiego; kopia w archiwum K. Czerni.

⁶⁶ Arcybiskup Mirosław Marusyn (1924–2009), sekretarz Kongregacji dla Kościołów Wschodnich, funkcję tę pełnił do 2001 roku, kiedy przeszedł na emeryturę.



19. Schemat ikonograficzny ikonostasu z krypty św. Bartłomieja (obecnie w katedrze greckokatolickiej we Wrocławiu), rys. Mikołaj Golenia, rząd namiestny: 1 – *Św. Paraskewia*, 2 – *Bogurodzica z Dzieciątkiem*, 3 – *Pantokrator*, 4 – *Podwyższenie Krzyża Świętego* [ikona chramowa]; carskie wrota: *Zwiastowanie* (5 – *Archanioł Gabriel*, 6 – *Najświętsza Maria Panna*); *Czterej ewangelści* (7 – *Św. Mateusz*, 8 – *Św. Marek*, 9 – *Św. Jan i Prochor*, 10 – *Św. Łukasz*); diakońskie wrota: 11 – *Dobry Łotr*, 12 – *Melchizedek*, 13 – *Św. Szczepan*, 14 – *Aaron*; rząd święteczny: 15 – *Narodzenie Chrystusa*, 16 – *Chrzest Chrystusa*, 17 – *Przemienienie Pańskie*, 18 – *Ostatnia Wieczerza*, 19 – *Wjazd Chrystusa do Jerozolimy*, 20 – *Anastasis [Zejście do otchłani]*, 21 – *Wniebowstąpienie Pańskie*; na odwrocie belki z rzędem świętecznym dekoracja ornamentalna i dwie inskrypcje wotywyne po ukraińsku w czworokątnych kartuszkach: „Ikonostas ten powstał za Jego Świętobliwości papieża Jana Pawła i świętobliwego Mirosława Jana, arcybiskupa” oraz „za najczcigodniejszego ojca Piotra, proboszcza, pisali sługa boży Jerzy i służebnica boża Halina. 1986”; *Golgota*: 22 – *Matka Boska*, 23 – *Chrystus Ukrzyżowany*, 24 – *Św. Jan Ewangelista*

19. The iconographic plan of the iconostas in the crypt of St Bartholomew (currently in the Greek Catholic Cathedral in Wrocław, the Sovereign row: 1 – *St Paraskeva*, 2 – *Mother of God with the Child*, 3 – *Pantocrator*, 4 – *Exaltation of the Cross*. [the patron icon of the church]; Tsar's door: *Annunciation* (5 – *Archangel Gabriel*, 6 – *Holy Virgin Mary*); *the Four Evangelists* (7 – *St Matthew*, 8 – *St Mark*, 9 – *St John and St Prochor*, 10 – *St Luke*); Deacon's door: 11 – *Good Thief*, 12 – *Melchizedek*, 13 – *St Stephen*, 14 – *Aaron*; Feast row: 15 – *Nativity*, 16 – *Baptism of Christ*, 17 – *Transfiguration*, 18 – *Last Supper*, 19 – *Christ's Entry into Jerusalem*, 20 – *Anastasis [Descent into Hell]*, 21 – *Ascension*; the back side of the beam with the Feast row is covered in ornamental decoration and two votive inscriptions in Ukrainian in rectangular cartouches: “This iconostas was built during the term of His Holiness Pope John Paul II and His Holiness Archbishop Mirosław, Jan” and “the venerable Father Piotr, the rector; written by the servants of God, Jerzy and Halina. 1986”; *Golgotha*: 22 – *Mother of God*, 23 – *Crucified Christ*, 24 – *St John the Evangelist*

*dym księżom, żeby Bogu dziękowali, że się mają u kogo uczyć. Toteż się uczą, bo już chodzą w riasach, a dwu nawet zapuściło brody*⁶⁷.

Wśród zwykłych wiernych ikonostas Nowosielskiego budził jednak początkowo kontrowersje:

Zaraz na początku zorganizowaliśmy dyskusję – opowiada ks. Kryk – przyszedł kardynał Gulbinowicz, Nowosielski, pani Halina i ja – mieliśmy omawiać projekt ikonostasu. Wtedy na msze przychodziło bardzo dużo ludzi, ok. 450, zanim wyjechali na Zachód, no a na spotkanie przyszło coś ze 20 osób. Pół parafii to jest kapłański ród – księża w rodzinie, stąd nieraz duże wyobrażenie o sobie... Po prostu nie byli zainteresowani, mówili: ja się na tym nie znam. [...] Z początku nastawienie było negatywne, a nawet zdarzył się raz akt agresji. Kiedyś wracam z urlo-

⁶⁷ List J. Nowosielskiego do ks. H. Paprockiego z 13 VII 1987, archiwum ks. H. Paprockiego; kopia w archiwum K. Czerni.

Once the iconostas was mounted in the crypt of St Bartholomew, the interior was gradually decorated with new polychrome elements, stained-glass windows, earlier icons, and liturgical equipment. The original design of the vaulting, with figures of the prophets and the evangelists and the decorative ornamentation of the ribs, was never carried out. In the end, the painter decided to confine himself to a discreet intervention along the central axis of the presbytery [fig. 20], where he decorated the vaulting with six-wing *Seraphim*, *Thrones* and the *Etimasia*. In the northern arm of the transept, in the recess of the eastern wall, the artist placed an image of St Catherine. The images of Archangels Raphael and Michael, which once adorned the southern arm, have been defaced during one of the many renovations.

Over more than a decade, the Greek Catholic parish received around a dozen of icons from Nowosielski, including: the *Exaltation of the Cross* (1986), the *Baptism of Ruthenia* (1989), *St*



20. Jerzy Nowosielski, Polichromia sklepienia cerkwi grekokatolickiej we Wrocławiu, krypta św. Bartłomieja, 1986, fot. K. Czerni

20. Jerzy Nowosielski, Polychrome vaulting of the Greek Catholic Church in Wrocław, crypt of St Bartholomew, 1986, photo by K. Czerni

Joseph (1991), the liturgical *croce storiata* cross, the *Nativity* (1987), the *Orant Mother of God* (date N/A), *St John the Baptist – the Angel of the Desert* and *St Ephrem the Syrian* (date N/A), the *Descent into Hell* (date N/A). Other preserved works by Nowosielski, to name but a few, include dalmatics for the choirboys and deacons, as well as four two-sided procession banners depicting: the *Pantocrator/Baptism of Christ*, *Mother of God with the Child/Descent into Hell*, *Acheiropoiotos/Raising of Lazarus*, *St Paraskeval/Lamentation* [fig. 21].

The most precious and interesting element of the interior of the crypt are the extraordinary stained-glass windows combining figural elements with abstract motifs, all produced at the Wrocław studio of Zbigniew Jaworski in 1991–1999:

We made a few stained-glass windows based on Nowosielski's designs, Zbigniew Jaworski says. It was a great honor for us. We worked together for about ten years, in the 1990s. [...] To meet an artist of this caliber and bask in his aura is an experience that is difficult to evaluate. It is nearly impos-

pu, a siostra Józefa mówi, że wczoraj miała widzenie: Pan Jezus był fioletowy. Pomyślałem, że może zasnęła, zasłabła – przed mszą zaglądam, a tu Pan Jezus zamalowany na fioletowo, Matka Boża na pomarańczowo, św. Paraskewia rozmazana, poza tym ktoś wyłupił po dwa centymetry kwadratowe aż do płótna, wydlubał grunt... Tam na chórze był taki magazyn z farbami, pracownia, gdzie Nowosielski malował – i ktoś te farby podkradł, na całe szczęście nie dodał kleju, więc dało się to wszystko zmyć. Początkowo nic nie mówiliśmy profesorowi, pani Halina to jakoś odmalowała, ale potem jednak się dowiedział. Może być, że nam się coś nie podoba, ale czy musimy zaraz niszczyć? Czy nam się Nowosielski podoba, czy nie, to jest wielki malarz, światowej sławy. Ja jestem zdania, że nie zawsze trzeba równać do tych najniższych potrzeb ludzi, ale raczej trochę ich podciągać do góry. Jestem fanem Nowosielskiego⁶⁸.

Zwieńczony Golgotą ikonostas dla wrocławskich unitów jest skromny [il. 17] – rząd świąteczny zawiera tylko siedem niewielkich ikon (28,5 × 20 cm), od lewej: *Narodzenie Chrystusa*, *Chrzest Chrystusa w Jordanie*, *Przemienienie Pańskie*, *Ostatnia Wieczerza*, *Wjazd Chrystusa do Jerozolimy*, *Anastasis (Zejście do otchłani)* [il. 18], *Wniebowstąpienie Pańskie*. W porównaniu z wcześniejszym o dwadzieścia lat ikonostasem z cerkwi prawosławnej styl ikon zmienił się, podobnie jak estetyka całej sztuki Nowosielskiego – stał się mniej graficzny, bardziej „malarski”, a zarazem uproszczony. Kolorystyka ikonostasu jest oparta na kontraście mocnej czerwieni belki rzędu *prazdników* z ciemną barwą indygo pokrywającą filary ikonostasu i abstrakcyjne przesłony poniżej ikon namiestnych. To samo zestawienie barwne powtarza większość ikon: czerwień nimbów i szat postaci kontrastuje z ciemnym granatem skał i fragmentów architektury. Mimo zasadniczej prostoty konstrukcji ikonostas zawiera też elementy dekoracyjne: złote nimby w ikonach namiestnych, a także ich ozdoby, malowane ramy, zaś na odwrocie belki z ikonami *prazdników* malarz umieścił dwie inskrypcje wotywnie. Cały ikonostas wieńczy tzw. Golgota – polichromowany krzyż z Chrystusem oraz postaciami Matki Boskiej i św. Jana Ewangelisty.

Po zamontowaniu ikonostasu w krypcie św. Bartłomieja dekorację wnętrza wzbogacano stopniowo o elementy polichromii, kolejne witraże, malowane wcześniej ikony, a także sprzęty liturgiczne. Pierwotny projekt sklepienia z postaciami proroków i ewangelistów oraz dekoracyjną ornamentacją żeber sklepiennych nie został zrealizowany. Ostatecznie malarz zdecydował się na dyskretną ingerencję wzdłuż centralnej osi prezbiterium [il. 20], umieszczając na sklepieniu sześćskrzydłe *Serafiny*, *Trony* i motywy *Etimazji*. W północnym ramieniu transeptu, we wnęcie na ścianie wschodniej, namalował postać św. Katarzyny. Wizerunki archaniołów Rafała i Michała w południo-

⁶⁸ Nagranie rozmowy..., jak przyp. 57.



21. Jerzy Nowosielski, *Oplakiwanie*, chorągiew procesyjna dla cerkwi greckokatolickiej we Wrocławiu, 2. poł. lat 80. XX wieku

21. Jerzy Nowosielski, *Lamentation*, procession banner for the Greek Catholic Church in Wrocław, 2nd half of the 1980s

wym ramieniu transeptu uległy, niestety, zniszczeniu podczas kolejnego remontu.

W ciągu kilkunastu lat parafia greckokatolicka wzbogaciła się także o kilkanaście ikon Nowosielskiego, m.in.: *Podwyższenie Krzyża Świętego* (1986), *Chrzest Rusi* (1989), *Św. Józef* (1991), krzyż liturgiczny typu *croce storiata*, *Narodzenie Chrystusa* (1987), *Matka Boska Oranta* (b.d.), *Św. Jan Chrzciciel – Anioł Pustyni i Św. Efreem Syryjczyk* (b.d.), *Zejsście do otchłani* (b.d.). Z innych zachowanych dzieł Nowosielskiego warto wymienić dalmatyki dla ministrantów i diakonów oraz cztery dwustronne chorągwie procesyjne, na których ukazane zostały: *Pantokrator / Chrzest Chrystusa*; *Bogurodzica z Dzieciątkiem / Zejsście do otchłani*; *Acheiropoietos / Wskreszenie Łazarza*; *Św. Paraskewia / Oplakiwanie* [il. 21].

Najcenniejszym i najciekawszym elementem wystroju krypty św. Bartłomieja okazały się niezwykle witraże, łączące elementy figuralne z motywami abstrakcyjnymi. Wszystkie zostały zrealizowane w pracowni Zbigniewa Jaworskiego we Wrocławiu w latach 1991–1999:

Wykonaliśmy trochę witraży według projektów Nowosielskiego – opowiada Zbigniew Jaworski. – To dla nas wielki honor. Razem pracowaliśmy około dziesięć lat,

sible to enter his world. [...] I had fears about this project. We talked a lot. We got to know each other. I decided to show the first stained-glass window to the artist in person. I took it all the way to Cracow. The professor invited me to come over to his house. I only dared to put the stained glass on the window sill in the evening, when the dusk had already set in. Professor was a great host and made a bed for me in his studio. In the morning, he came in to wake me up. And he said he couldn't wait to kiss me because he was so grateful. He invited me to the room where I had left the stained glass the previous night. There was a chair in the room, opposite the glass, and he had been sitting in it and taking in the light that seeped in through the stained glass since the early morning. Tears welled up in my eyes and I said we'd probably create something together. [...] Later on, more and more audacious, figurative stained-glass works followed. We got into our stride⁶⁹.

Nowosielski was very proud of the stained-glass artwork. In October 1996, he sent a joyous letter to his student Andrzej Gaśieniec: "I got a call from Wrocław earlier today from the Greek Catholic rector. He told me that nine windows have already been mounted in the church. It is a beautiful example of Gothic architecture, and a good location, Wrocław".⁷⁰ The last stained-glass window in the crypt, with the figures of St Peter and St Andrew and the quotation from *Psalms 133*, was funded by members of the congregation to celebrate the 400th anniversary of the Union of Brest.⁷¹ Many more designs and sketches were found in the artist's archives and his studio, some of which were showcased at the "Jerzy Nowosielski's icons and archetypes" exhibition, displayed, for instance, at the Książ Castle.⁷² Out of the twenty two windows in the crypt of St Bartholomew, only ten were fitted with Nowosielski's stained glass; the higher echelons of the church hierarchy had already taken decisions that would prevent him from continuing his work.

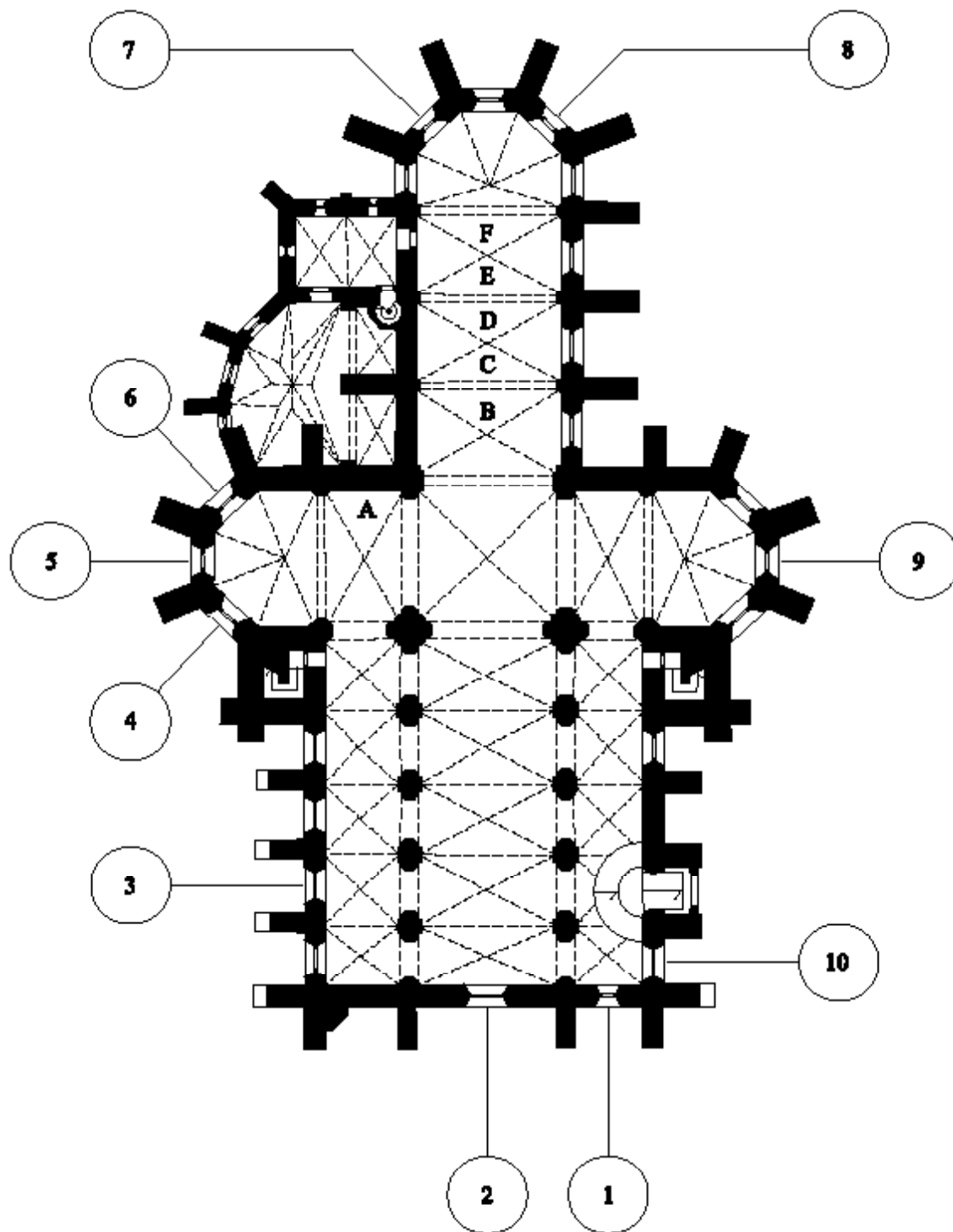
After the re-organization of its administrative structure in 1996, the Greek Catholic Church in Poland was elevated to the status of a metropolis. A year later, on the occasion of the 46th International Eucharistic Congress in Wrocław,

⁶⁹ Piękno rodzi się w pracy. Z szefem Pracowni Witraży we Wrocławiu Zbigniewem Jaworskim rozmawia Anna Radziukiewicz, "Przegląd Prawosławny", 2011, vol. 11, pp. 33–34.

⁷⁰ Letter of J. Nowosielski to A. Gaśieniec from 28 October 1996, the archives of A. Gaśieniec; a copy in the archives of K. Czerni.

⁷¹ Nowe biskupstwo greckokatolickie. Ingres na Ostrowie Tumskim, "Gazeta Wyborcza", 5 August 1996, p. 4.

⁷² Obraz nie ręką ludzką uczyniony. Ikony Jerzego Nowosielskiego i archetypy, exhibition catalogue, ed. M. Bogucki, Książ Castle Wałbrzych BWA Art Gallery, 17 May – 10 June 2008.



22. Schemat rozmieszczenia witraży i polichromii w krypcie św. Bartłomieja, rys. Jakub Adamski i Mikołaj Golenia wg: E. Małachowicz, *Wrocławski zamek książęcy i kolegiata św. Krzyża na Ostrowie*, Wrocław 1993, s. 154; witraże: 1 – dwaj archaniołowie w tondach; 2 – witraż abstrakcyjny z postaciami trzech świętych w medalionach [chór] [il. 23]; 3 – witraż figuralny, od góry: *Deesis*, *Św. św. Andrzej i Piotr*, poniżej inskrypcja po ukraińsku: „Oto jak dobrze i jak miło, gdy bracia mieszkają razem” (Ps 133, 1), *Św. Mikołaj i święty mnich (?)*, *Św. św. Joachim i Anna* [il. 24, 25]; 4, 6 – witraże abstrakcyjne; 5 – *Trzy Niewiasty u Grobu*; 7 – *Matka Boska i poczet dwunastu męczennic*; 8 – *Jezus Chrystus i poczet dwunastu męczenników*; 9 – *Św. Bartłomiej (?)*; 10 – *Św. św. Antoni i Teodozy Pieczarski oraz dwaj archaniołowie w tondach*; [il. 26, 27]; polichromia: A – *Św. Katarzyna*; B – *Etimazja*; C, D – *Serafiny*; E, F – *Trony*

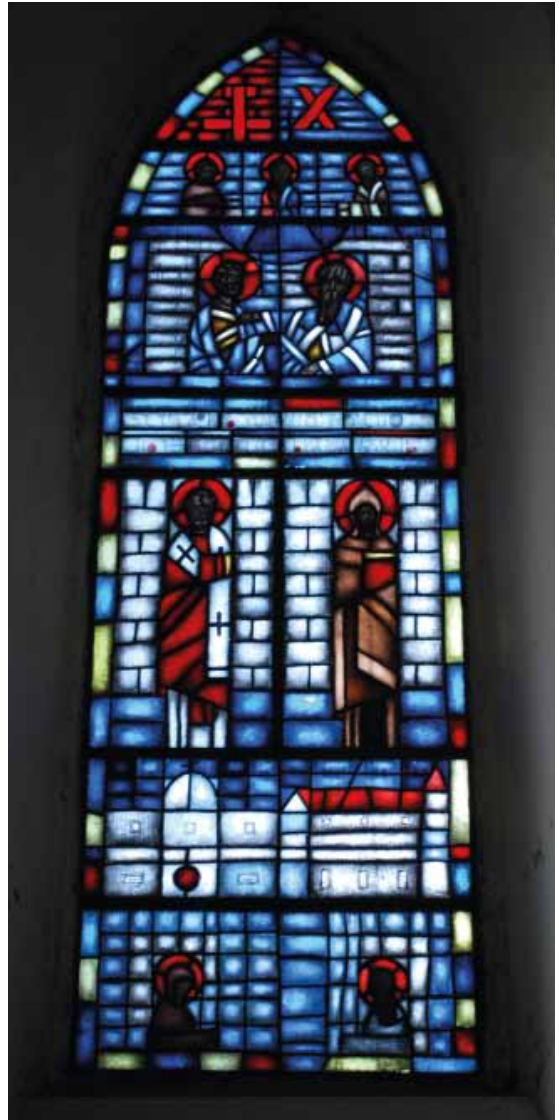
22. The plan of the stained-glass windows and the polychrome paintings in the crypt of St Bartholomew, the projection of the collegiate (lower church) by Jakub Adamski and Mikołaj Golenia after the ground plan in: E. Małachowicz, *Wrocławski zamek książęcy i kolegiata św. Krzyża na Ostrowie*, Wrocław 1993, p. 154; stained glass: 1 – two archangels in tondos; 2 – abstract stained glass with three figures of saints in medallions [choir] [fig. 23]; 3 – figurative stained glass, from top to bottom: *Deesis*, *St Andrew and St Peter*, and a Ukrainian inscription: “How good and pleasant it is/when God’s people live together in unity!” (Psalm 133, 1), *St Nicolaus and a monk (?)*, *St Joachim and St Anna* [fig. 24, 25]; 4, 6 – abstract stained glass; 5 – *Three Women at the Tomb*; 7 – *Mother of God and twelve female martyrs*; 8 – *Jesus Christ and twelve male martyrs*; 9 – *St Bartholomew (?)*; 10 – *Sts Anthony and Theodosius of Kiev and two archangels in tondos*; [figs. 26, 27]; polychrome: A – *St Catherine*; B – *Etimasia*; C, D – *Seraphim*; E, F – *Thrones*



23. Jerzy Nowosielski, *Trzech świętych*, witraż dla cerkwi greckokatolickiej we Wrocławiu, krypta św. Bartłomieja, lata 90. XX wieku, fot. archiwum parafii greckokatolickiej we Wrocławiu

23. Jerzy Nowosielski, *Three Saints*, stained glass for the Greek Catholic Church in Wrocław, crypt of St Bartholomew, 1990s, photo in the archives of the Greek Catholic community in Wrocław

w latach dziewięćdziesiątych. [...] Zetknięcie się z artystą tej miary, pozostawanie w jego aurze, to przeżycie, którego nie da się w prosty sposób ocenić. Wejście w jego świat jest prawie niemożliwe. [...] Bałem się tej realizacji. Długo rozmawialiśmy ze sobą. Poznawaliśmy się. Postanowiłem, że pierwszą pracę pokażę artyście osobiście. Powiozłem ją do Krakowa. Profesor zaprosił mnie do domu. Witraż odważyłem się postawić na parapecie okna wieczorem, kiedy było już ciemno. Profesor mnie ugościł i położył spać w swojej pracowni. Rano obudził mnie osobiście. I powiedział, że chce mnie jak najszybciej ucałować, bo jest mi bardzo wdzięczny. Zaprosił mnie do pokoju, w którym ustawiłem witraż. Na środku pokoju, naprzeciwko witraża, stało krzesło. On na nim siedział i napawał się tym światłem witraża już od rana. Łzy pojawiły mi się w oczach



24. Jerzy Nowosielski, *Św. św. Andrzej i Piotr*, witraż dla cerkwi greckokatolickiej we Wrocławiu, krypta św. Bartłomieja, 1997, fot. K. Czerni lub P. Dobrzański

24. Jerzy Nowosielski, *St Andrew and St Peter*, stained glass for the Greek Catholic Church in Wrocław, crypt of St Bartholomew, 1997, photo by K. Czerni or P. Dobrzański

the Metropolitan, Henryk Gulbinowicz, presented Pope John Paul II with the Church of St Vincent and St James⁷³ in pl. Nankiera 2; the church was intended as the seat of the new Greek Catholic Diocese of Wrocław and Gdańsk.

Dear Brothers in episcopal and priestly service!, John Paul II wrote on 1 June 1997 in a letter to the participants of the Congress, *it is with great pleasure that I receive your "congressional gift" [...]. May this new temple become a token of exemplary*

⁷³ E. Małachowicz, W. Brzezowski, *Kościół z klasztorem Świętego Wincentego we Wrocławiu*, Wrocław 1993; *Atlas architektury Wrocławia...* 1997 (fn. 17), pp. 20–21.



25. Jerzy Nowosielski, Projekt witraża Św. św. Andrzej i Piotr, 1997, fot. archiwum parafii greckokatolickiej we Wrocławiu

25. Jerzy Nowosielski, Project for the stained glass *Ss. Andrew and Peter*, 1997, photo in the archives of the Greek Catholic community in Wrocław

*cooperation between the two rites of the city. May it be an ecumenical challenge, calling upon the current and the future generations to build the human community in the spirit of hope, faith, and love. I give my heartfelt blessing to the new Diocese of Wrocław and Gdańsk and its first bishop.*⁷⁴

The enormous, three-nave, brick basilica of St Vincent and St James, which had once served as a garrison church, was also in need of a compre-

⁷⁴ <http://www.cerkiew.net.pl/index.php?glowna=zaryshistorii&cerkiew=cerkiew> [accessed: 8 March 2014].



26. Jerzy Nowosielski, Św. św. Antoni i Teodozy Pieczarscy i dwaj archaniołowie, witraż dla cerkwi greckokatolickiej we Wrocławiu, krypta św. Bartłomieja, lata 90. XX wieku, fot. archiwum parafii greckokatolickiej we Wrocławiu

26. Jerzy Nowosielski, *Ss. Anthony and Theodosius of Kiev and two archangels*, stained glass for the Greek Catholic Church in Wrocław, crypt of St Bartholomew, 1990s, photo in the archives of the Greek Catholic community in Wrocław

*i powiedziałem, że chyba będziemy coś razem robić. [...] Potem zaczęły powstawać coraz odważniejsze, figuratywne witraże. Rozkręciliśmy się*⁶⁹.

Nowosielski był bardzo dumny z witraży. W październiku 1996 pisał ucieszony do swojego ucznia Andrzeja Gąsienica: „Dostałem dziś rano telefon z Wrocławia od tamtejszego grecko-katolickiego proboszcza. Powiadamia

⁶⁹ *Piękno rodzi się w pracy. Z szefem Pracowni Witraży we Wrocławiu Zbigniewem Jaworskim rozmawia Anna Radziukiewicz*, „Przegląd Prawosławny”, 2011, nr 11, s. 33–34.

mnie o tym, że już dziewięć okien w jego cerkwi (witraże) zainstalowano. To piękna architektura gotycka i dobre miejsce – Wrocław⁷⁰. Ostatni witraż w krypcie – z postaciami św. św. Piotra i Andrzeja i cytatem z *Psalmu 133* – ufundowali wierni na pamiątkę 400-lecia Unii Brzeskiej⁷¹. W archiwum artysty i w pracowni witraży zachowało się więcej projektów i szkiców, niektóre z nich były eksponowane na wystawie „Ikony Jerzego Nowosielskiego i archetypy”, pokazywanej m.in. na zamku w Książu⁷². Na dwadzieścia dwa okna w krypcie św. Bartłomieja Nowosielski zdążył przeszklić witrażami tylko dziesięć; na najwyższym szczeblu kościelnych hierarchii zapadły już bowiem decyzje, które uniemożliwiły mu kontynuowanie prac.

Kościół greckokatolicki w Polsce po reorganizacji struktur duszpastersko-administracyjnych w 1996 roku uzyskał status metropolii. Rok później, z okazji 46. Międzynarodowego Kongresu Eucharystycznego we Wrocławiu, ojciec święty Jan Paweł II otrzymał w „darze kongresowym” od metropolity Henryka Gulbinowicza kościół pw. św. św. Wincentego i Jakuba⁷³ przy placu Nankiera 2, z przeznaczeniem na siedzibę katedry nowej diecezji wrocławsko-gdańskiej Kościoła greckokatolickiego.

Drodzy Bracia w postudze biskupiej i kaptańskiej! – pisał Jan Paweł II w liście do uczestników Kongresu z 1 czerwca 1997 roku. – *Z wdzięcznością przyjmuję ten „dar kongresowy” [...]. Niech ta nowa świątynia katedralna będzie znakiem przykładowej współpracy obu obrządków w tym mieście. Niech będzie ekumenicznym wyzwaniem dla współczesnych i przyszłych pokoleń, że w duchu wiary, miłości i nadziei należy budować wspólnotę ludzką. Nowej Diecezji Wrocławsko-Gdańskiej i jej pierwszemu Biskupowi z serca błogostawie*⁷⁴.

Ogromna, trójnawowa, ceglana bazylika pw. św. św. Wincentego i Jakuba, pełniąca wcześniej funkcję kościoła garnizonowego, również wymagała gruntownego remontu. W latach 1997–1999 zmieniono pokrycie dachu i wykonano niezbędne prace remontowe oraz adaptacyjne na potrzeby obrządku wschodniego.

Oficjalnie przenieśliśmy się tutaj 1 maja 1999 roku – wspomina ks. Kryk. – *Muszę przyznać, że w pierwszej chwili przenosiłem się z żalem, tam w krypcie u Bartłomieja już się zdomowiliśmy, miałem dalsze plany, miały być*

⁷⁰ List J. Nowosielskiego do A. Gąsienica z 28 X 1996, archiwum A. Gąsienica; kopia w archiwum K. Czerni.

⁷¹ *Nowe biskupstwo greckokatolickie. Ingres na Ostrowie Tumskim*, „Gazeta Wyborcza”, 5 VIII 1996, s. 4.

⁷² *Obraz nie ręką ludzką uczyniony. Ikony Jerzego Nowosielskiego i archetypy*, katalog wystawy, red. M. Bogucki, Wałbrzyska Galeria Sztuki BWA „Zamek Książ”, 17 V – 10 VI 2008.

⁷³ E. Małachowicz, W. Brzezowski, *Kościół z klasztorem Świętego Wincentego we Wrocławiu*, Wrocław 1993; *Atlas architektury Wrocławia...* 1997, jak przyp. 17, s. 20–21.

⁷⁴ <http://www.cerkiew.net.pl/index.php?glowna=zaryshistorii&cerkiew=cerkiew> [dostęp: 8 III 2014].



27. Jerzy Nowosielski, Projekt witraża *Św. św. Antoni i Teodozy Pieczarscy* i dwaj archaniołowie, lata 90. XX wieku, fot. archiwum parafii greckokatolickiej we Wrocławiu

27. Jerzy Nowosielski, Project for the stained glass *Sts Anthony and Theodosius of Kiev* and two archangels, 1990s, photo in the archives of the Greek Catholic community in Wrocław

hensive renovation. Between 1997 and 1999, the roof tiling was replaced, followed by other renovations and adaptations necessary for the purposes of the Eastern rite.

We officially moved to the church on 1 May, 1999, Piotr Kryk recalls. I must admit that I did so grudgingly; we'd already begun to feel at home in the crypt of St Bartholomew, I had plans for more stained-glass windows, an indigo floor, but the pope

28. Jerzy Nowosielski, *Chrzest Rusi*, 1989, cerkiew greckokatolicka we Wrocławiu, fot. P. Dobrzański

28. Jerzy Nowosielski, *Baptism of Ruthenia*, 1989, Greek Catholic Church in Wrocław, photo by P. Dobrzański



himself gave the church to us, everyone applauded, there was no way back. A lot of people say that the iconostas fitted in better with the crypt; when we moved it, it had to be cut around the edges because the room was more narrow. But, at long last, we are now masters of our own castle; the crypt had only been leased to us for 40 years. Such is our lot, wanderers and exiles on earth... Our church has always had this awareness, it is, after all, the echo of our human condition. And, quite often, art only pointedly confirms it.⁷⁵

When the Greek Catholic parish was relocated to its new seat in pl. Nankiera, the moveable monuments such as icons, banners, and the iconostas, were moved along with it. The stained glass windows and the polychrome paintings remained in the lower church of the Holy Cross. It is true that in their new surroundings, scattered here and there throughout the large temple, the icons do seem a little lost. The largest of them, the *Baptism of Ruthenia*, was placed high up on the western wall, in a panel below the window [fig. 28]. The *Orant* was put deep in the presby-

nowe witraże, posadzka w kolorze indygo – no, ale papież podarował kościół, wszyscy bili brawo, już nie było odwrotu. Wielu wiernych mówi, że tam ten ikonostas lepiej „leżał” – tu trzeba było go pościnać po bokach, bo jest wąziej. No, ale wreszcie jesteśmy na swoim, a tam była tylko dzierżawa na 40 lat. Taki to nasz los wygnańca i tułacza na tej ziemi... Nasza cerkiew zawsze miała tę świadomość, to w końcu cecha całej kondycji ludzkiej. A sztuka to tylko czasem dobitnie potwierdza⁷⁵.

Wraz z przeniesieniem parafii greckokatolickiej do nowej siedziby przy placu Nankiera przeniesiono także wszystkie zabytki ruchome: ikony, chorągwie i ikonostas. Witraże i polichromia pozostały w dolnym kościele Świętego Krzyża. W nowej przestrzeni ikony – rozrzucone tu i ówdzie po wielkiej świątyni – istotnie sprawiają wrażenie trochę zagubionych. Największa z nich – *Chrzest Rusi* zawisła wysoko na ścianie zachodniej, w podokiennej płycinie [il. 28]. Ikonę *Oranty* ustawiono w głębi prezbiterium, *Św. Józef* – jako ikona ołtarzowa – stanął przed jednym z filarów oddzielających nawę środkową od południowej. Ikona ze św. Janem Chrzycielem i Efresem Syryjczykiem wisi wysoko, we wnęce, na północnej ścianie nawy bocznej. Dekorację

⁷⁵ Recording of an interview..., see fn. 58.

⁷⁵ Nagranie rozmowy..., jak przyp. 58.

wnętrza dopełniają chorągwie liturgiczne ustawione przy filarach. Wiszące w prezbiterium niewielkie ikony *Narodzenie* i *Anastasis* w okresach świątecznych wędrują na tetrapod. Wszystkie ikony uczestniczą w żywej liturgii, w miejscu, gdzie wierni wreszcie czują się u siebie, pieczołowicie dbając o pozostawione im dziedzictwo. Ważną jego część stanowi właśnie sztuka Nowosielskiego, a tłumy nawiedzające cerkiew w czasie organizowanych cyklicznie „Nocy Kościołów” mogą być dla gospodarzy prawdziwym powodem do dumy. I świadectwem, że znajdująca się w ich świątyni sztuka nie tylko ma znaczenie religijne, lecz jest częścią bogatej tradycji kulturowej tych ziem i ekumenicznym wyzwaniem dla współczesnych pokoleń.

Biskup Piotr Kryk wspomina:

Mam w oczach taki obraz: Nowosielski stoi przed ikonostasem, maluje Matkę Bożą, i odwiedził go Różewicz – często tu wtedy zachodził. I mówi tak: – Jurek, ja tak bardzo bym chciał wierzyć w Boga, tak jak ty wierzysz... A Profesor mu odpowiada: – Wiesz, Tadzio, wiara to jest Dar Boży, a nie twoja łaska, że uwierzysz w Boga. To Bóg musi ci dać tę Łaskę... Jak na to zasłużysz, może ją kiedyś otrzymasz od Boga i będziesz wierzący... Taki się toczył między nimi dialog. Byłem świadkiem⁷⁶.

Streszczenie

Jerzy Nowosielski (1923–2011) był jednym z najwybitniejszych polskich malarzy XX wieku, a jego dorobek obejmuje również projekty i realizacje w zakresie monumentalnej sztuki sakralnej. Z pochodzenia Ukrainiec, z wyznania prawosławny, stworzył oryginalną koncepcję współczesnej ikony, łącząc estetykę malarstwa nowoczesnego z tradycją bizantyńską. Projektował obrazy przeznaczone do dewocji prywatnej, a także wnętrza świątyń różnych wyznań. We Wrocławiu pracował przy dekoracji zarówno cerkwi prawosławnych, jak i greckokatolickich. Dla katedry prawosławnej pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy (dawny kościół św. Barbary) zaprojektował rząd ikon świątecznych w ikonostasie oraz polichromię, z której wykonano zaledwie część: malowidła na sklepieniu prezbiterium i w kaplicy Podwyższenia Krzyża Świętego. Plany związane z drugą prawosławną cerkwią we Wrocławiu – w polskojęzycznej parafii pw. św. św. Cyryla i Metodego na Piasku – niestety nie zostały urzeczywistnione, choć artysta wykonał wiele projektów, m.in. ikonostasu i *Golgoty*. Bardziej owocna była współpraca Nowosielskiego z unitami, chociaż niepewny status prawny Cerkwi greckokatolickiej w Polsce zaszkodził także i tym pracom. Dla pierwotnej świątyni unickiej we Wrocławiu – krypty pw. św. Bartłomieja (dolny kościół pw. Świętego Krzyża) – Nowosielski zaprojektował elementy polichromii oraz witraże, z których

⁷⁶ Ibidem.

tery, *St Joseph*, the altar icon, was placed in front of one of the pillars separating the central and the southern nave. The icon showing St John the Baptist and St Ephrem the Syrian hangs high in a recess in the northern wall of the side nave. The interior of the church is also embellished by the liturgical banners placed by the pillars. The small icons of the *Nativity* and *Anastasis* in the presbytery are placed on a tetrapod on feast days. All the icons are part of a living liturgy in a place where the congregation finally feels at home, taking meticulous care of their heritage. Nowosielski's art is also an important part of the heritage and the troves of visitors which rush into the church during the cyclical "Night of the Churches" event can be a genuine source of pride for the hosts, as well as a proof that the art in the temple is not only of great religious importance but also belongs to the rich cultural tradition of the land and stands as an ecumenical challenge for the current generation. Bishop Piotr Kryk recollects:

I have this image in my mind: Nowosielski stands in front of the iconostas, painting the Mother of God. Tadeusz Różewicz appears; he often comes by. And he says: "Jerzy, I wish I could believe in God the way you do..." And Professor goes: "You see, Ted, faith is the gift of God, it is not yours to give. It is God who needs to grace you with the gift of faith... If you deserve it, one day you may receive it and believe..." This is how they spoke. I was a witness.⁷⁶

Abstract

Jerzy Nowosielski (1923–2011) was one of the most outstanding Polish painters of the 20th century. His oeuvre also includes many projects in the field of monumental religious art. Born to an Orthodox family in the Ukraine, he is the author of an original concept of the modern icon, which combines the esthetics of modern painting with Byzantine tradition. He has designed paintings for private devotion, as well as for churches of different denominations. In Wrocław, he has worked with both Eastern Orthodox and Greek Catholic churches. For the Eastern Orthodox Cathedral of the Nativity of the Mother of God (the former Church of St Barbara), he designed the Feast tier of the iconostas and a polychrome decoration, only parts of which were actually painted in the end: in the vaulting of the presbytery and the chapel of the Exaltation of the Cross. His plans for the other Eastern Orthodox church in Wrocław, the Polish-language Church of St Cyril and St Methodius in Piasek, unfortu-

⁷⁶ Ibidem.

nately never materialized, even though all the designs, e.g. for the iconostas and the *Golgotha*, were ready. Nowosielski's cooperation with the Greek Catholic was more fruitful; however, the uncertain legal status of the Greek Catholic Church in Poland also proved a hindrance to the projects. In the crypt of St Bartholomew (the lower church of the Exaltation of the Cross), the original Greek Catholic church in Wrocław, Nowosielski designed polychrome elements and stained-glass windows, ten of which were actually produced. He also made many moveable elements for the interior (the iconostas, banners, liturgical equipment, icons), which were transferred to the new church, the Church of St Vincent and St James, in 1999. Even though it was rooted in deep faith and rich spiritual experience, Nowosielski's bold and original religious art often sparked controversies among the common people, hence its checkered fate, frequent problems with producing the designs, as well as acts of aggression and destruction against them. Today, there is no doubt that Jerzy Nowosielski has created outstanding masterpieces in the field of monumental religious art; their every trace, circumstances of creation, and history deserve scholarly attention.

Keywords: Nowosielski, Wrocław, monumental painting, Orthodox church, Greek Catholic Church, contemporary icon

Translated by Urszula Jachimczak

zrealizowano dziesięć. Wykonał także wiele ruchomych elementów wystroju (ikonostas, chorągwie i sprzęty liturgiczne, ikony), które w 1999 roku przeniesiono do nowej wrocławskiej cerkwi unickiej – kościoła pw. św. św. Wincentego i Jakuba. Oryginalna i odważna sztuka sakralna Nowosielskiego mimo ugruntowania w głębokiej wierze artysty i jego bogatych doświadczeń duchowych wśród wiernych budziła nierzadko kontrowersje – stąd jej burzliwe losy, kłopoty z projektami, dotyczące ją akty agresji i zniszczenia. Dziś nie ulega wątpliwości, że w dziedzinie monumentalnej sztuki sakralnej Jerzy Nowosielski stworzył dzieła wybitne, dlatego każdy ich ślad, okoliczności powstania i historia zasługują na uwagę badaczy.

Słowa kluczowe: Nowosielski, Wrocław, malarstwo monumentalne, cerkiew, prawosławie, grekokatolicy, współczesna ikona

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

Witraże Adama Stalony-Dobrzańskiego dla cerkwi prawosławnych we Wrocławiu

Stolica Dolnego Śląska w swojej wielowiekowej historii naznaczona została wpływami różnych kultur i religii. Namiastkę tej specyfiki miasta ukazuje Dzielnica Wzajemnego Szacunku Czterech Wyznań¹, w której w odległości 300 metrów od siebie ulokowane są budowle sakralne: sobór prawosławny, kościół ewangelicki, kościół katolicki oraz synagoga żydowska. Ich historia, analizowana na przestrzeni wieków dla każdego z wyznań w innym momencie dziejów miasta, obrazuje dynamikę jego zmieniającej się nieustannie struktury społecznej. Wratislavia, Breslau, Wrocław – już w samej nazwie stolicy Dolnego Śląska odbija się zmienność jego przynależności narodowej. To charakterystyczne zjawisko dla terenów pogranicza, w wypadku Dolnego Śląska pogranicza kultury polskiej, niemieckiej oraz czeskiej.

Badając powojenną sztukę sakralną Wrocławia, do której zaistnienia przyczynili się m.in. Adam Stalony-Dobrzański (1904–1985)² oraz Jerzy Nowosielski (1923–2011), można by wykreślić na mapie ulic „szlak wrocławskich ikon” wiodący poprzez świątynie obrządku wschodniego³. Jednakże w mieście, którego architektura sakralna zdominowana jest przez zachodnioeuropejski gotyk, na próżno szukać cebulastych kopuł, tak charakterystycznych dla cerkwi prawosławnych czy greckokatolickich. Fakt ten spowodowany jest wyjątkową historią

¹ <http://fundacja4wyznan.pl/index.php?str=2> [dostęp: 6 IV 2014].

² E. Dwornik-Gutowska, *Stalony-Dobrzański*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 41, Warszawa–Kraków 2002, s. 497–499. Powyższa nota biograficzna stanowi najobszerniejsze źródło informacji na temat życia i twórczości artysty. W literaturze przedmiotu używany jest tytuł naukowy profesora. Jednakże artysta pomimo wieloletniej pracy pedagogicznej nigdy oficjalnie nie uzyskał tego stopnia.

³ W ramach „Wrocławskich Nocy Kościołów” 22 czerwca 2014 roku odbył się spacer „Szlakiem wrocławskich ikon” pod przewodnictwem Krystyny Czerni (Uniwersytet Jagielloński) oraz Anny Siemieniec (Uniwersytet Wrocławski), rozpoczynający się w katedrze prawosławnej pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogarodzicy, prowadzący następnie do katedry greckokatolickiej pw. św. św. Wincentego i Jakuba oraz parafialnej cerkwi prawosławnej pw. św. św. Cyryla i Metodego. W ramach Dolnośląskiego Festiwalu Nauki 24 września 2013 roku odbyło się z kolei spotkanie „Ikony i witraże Nowosielskiego – spacer po wrocławskich świątyniach obrządku wschodniego”, prowadzone przez Olę Demczuk (Stowarzyszenie Edukacyjne Wieża Babel) oraz Annę Siemieniec. Obejmowało ono wizyty w katedrze greckokatolickiej i prawosławnej.

Adam Stalony-Dobrzański's stained glass windows for the Orthodox churches in Wrocław

Wrocław, the capital of Lower Silesia, has been marked by different cultures and religions over the centuries of its history. A sample of the exceptional character of the city is the District of Mutual Respect of Four Denominations,¹ where, within a distance of 300 metres, there stand: an Eastern Orthodox church, a Protestant temple, a Roman Catholic church and a Jewish synagogue. Their stories, seen against the centuries, for each of the denominations analysed at a different point in the city's history, show the dynamics of the constant development of the city's social structure. Wratislavia, Breslau, Wrocław – the very name of the capital of Lower Silesia capital reflects the changes in its national identity. The phenomenon is typical of frontier regions; in this case, it is the borderland between the Polish, German and Czech cultures.

While examining the post-war sacred art in Wrocław – the development of which was marked by contributions from the likes of Adam Stalony-Dobrzański (1904–1985)² and Jerzy Nowosielski (1923–2011) – we could draw a “Wrocław icon route” on the map of the city, joining the Orthodox churches.³ Yet, in a city whose archi-

¹ <http://fundacja4wyznan.pl/index.php?str=2> [accessed 6 June 2014].

² E. Dwornik-Gutowska, *Stalony-Dobrzański*, in: *Polski słownik biograficzny*, vol. 41, Warszawa–Kraków 2002, pp. 497–499. This bibliographic note marks the most comprehensive source on the life and work of the artist. In subject literature, the title “Professor” is used, yet, despite his long years of educational work, the artist never officially obtained the title.

³ During the “Wrocław Churches Night” (22 June 2014) a tour “Wrocław Icons Route” was conducted by Krystyna Czerni (Jagiellonian University of Cracow) and Anna Siemieniec (University of Wrocław). The tour started in the Orthodox cathedral of the Nativity of the Holy Mother of God, then proceeded to the Greek-Catholic cathedral of St James and St Vincent and to the parochial Orthodox church of St Cyril and St Methodius. During the Lower-Silesia Science Festival (24 Sept. 2013) a meeting “Icons and stained glass of Nowosielski – visiting Wrocław Orthodox churches” was conducted by Olga Demczuk (from Stowarzyszenie Edukacyjne Wieża Babel) and Anna Siemieniec. The tour included the Greek-Catholic and the Orthodox cathedrals.

ecture is dominated by West-European Gothic, it is futile to look for onion domes, characteristic of the Orthodox or Greek-Catholic temples. This is due to the unusual post-war history of Wrocław, the city of the Recovered Territories. After 1945, its whole population was replaced, which brought West and East together.⁴ The result was the meeting of Gothic, Renaissance, and Baroque with the Byzantine-Ruthenian tradition – a meeting that occurred through the artists of the icon [fig. 1].

Following the post-war resettlements, especially “Operation Vistula”, the terrains of Lower Silesia and Wrocław received Orthodox citizens – forcibly relocated from the eastern regions of Poland.⁵ Thus a need arose to create parishes for the Orthodox community, and to adapt the interior of the temples to the Orthodox liturgy. Usually, the newly created parishes were assigned Roman-Catholic or Protestant churches, whose architecture and furnishing differed significantly from the architecture and interior of an Orthodox church.

A request to help adapt the churches to the needs of the Orthodox liturgy was directed to Adam Stalony-Dobrzański and Jerzy Nowosielski, Orthodox artists from Cracow. They were invited by Bishop Bazyl (Doroszkiewicz), the ordinary of the Wrocław-Szczecin diocese since 1961.⁶ What they had to offer was their experience of the art of the Christian East – the experience in icon painting. Thanks to those two artists, the icon entered two Orthodox churches of Wrocław: the Orthodox Cathedral of the Nativity of the Holy Mother of God (40, Św. Mikołaja st.), and the church of St Cyril and St Methodius (15, Św. Jadwigi st. on the Piaskowa island).

The artists cooperated to create exhaustive conceptions of the church interiors: polychrome, iconostases, icons, stained glass, mosaics and liturgical paraphernalia. At present, analysing Stalony-Dobrzański's and Nowosielski's art in Wrocław, we face many difficulties in the attribution and dating of particular works. The problems result from the fact that work in particular churches were realized in stages, with ever-changing groups of co-workers. This situation was, on one hand, caused by the lack of sufficient financing to complete the commissioned work in the set time, and by



1. Adam Stalony-Dobrzański przy pracy nad kartonami do witraży, za: <http://stalony-dobrzanski.info/index.php/pl/zdjecia/42-pracownia> [dostęp: 14 IV 2014]

1. Adam Stalony-Dobrzański working on the cartoons for a stained glass window, from: <http://stalony-dobrzanski.info/index.php/pl/zdjecia/42-pracownia> [accessed: 14th April, 2014]

powojennego Wrocławia, miasta Ziem Odzyskanych, w którym po 1945 roku doszło do całkowitej wymiany ludności, a przez to spotkania się Zachodu ze Wschodem⁴. Spotkania gotyku, renesansu, baroku z tradycją bizantyńsko-ruską. Spotkania, które dokonało się poprzez artystów ikonografów [il. 1].

Wskutek powojennych przesiedleń, zwłaszcza akcji Wisła, na tereny Dolnego Śląska oraz do Wrocławia przewieziono wysiedloną ze wschodnich terenów Polski ludność wyznania prawosławnego⁵. Zaiśniała wówczas potrzeba utworzenia dla niej parafii, z jednoczesnym dopasowaniem wnętrz świątyń do wschodniego obrządku liturgicznego. Zazwyczaj tworzącym się parafiom przydzielano kościoły rzymskokatolickie lub protestanckie, których architektura i wyposażenie znacznie różniły się od architektury i wystroju cerkwi.

⁴ Cf. A. Radziukiewicz *Architektura pogranicza*, „Przegląd Prawosławny”, 2004, no. 1 (223) (the journal's internet archive at http://przegladprawoslawny.pl/articles.php?code=issue&issue_nr223&id=8, accessed: 6 June 2014).

⁵ Bp. Jeremiasz (Anchimiuk), *Na jubileusz 50-lecia parafii katedralnej we Wrocławiu*, in: *Katedra Narodzenia Przenajświętszej Bogarodzicy we Wrocławiu*, ed. I. Rydzanicz, Wrocław 1996, p. 4.

⁶ P. Gerent, *Prawosławie na Dolnym Śląsku w latach 1945–1989*, Toruń 2007, pp. 155–157.

⁴ Por. A. Radziukiewicz *Architektura pogranicza*, „Przegląd Prawosławny”, 2004, nr 1 (223) (archiwum internetowe czasopisma http://przegladprawoslawny.pl/articles.php?code=issue&issue_nr223&id=8, dostęp: 6 IV 2014).

⁵ Bp Jeremiasz (Anchimiuk), *Na jubileusz 50-lecia parafii katedralnej we Wrocławiu*, w: *Katedra Narodzenia Przenajświętszej Bogarodzicy we Wrocławiu*, red. I. Rydzanicz, Wrocław 1996, s. 4.

O adaptację tych kościołów na potrzeby wschodniej liturgii zwrócono się do Adama Stalony-Dobrzańskiego oraz Jerzego Nowosielskiego, prawosławnych artystów z Krakowa. Zaproszeni przez biskupa Bazylego (Doroszkievicza), od 1961 roku ordynariusza diecezji wrocławsko-szczecińskiej⁶, przynieśli z sobą doświadczenie sztuki chrześcijańskiego Wschodu – doświadczenie malarstwa ikonowego. Dzięki nim ikona zaistniała w dwóch wrocławskich świątyniach prawosławnych: katedrze prawosławnej pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogarodzicy przy ul. św. Mikołaja 40 oraz cerkwi pw. św. św. Cyryla i Metodego przy ul. św. Jadwigi 15 na wyspie Piaskowej.

Artyści współpracowali ze sobą, tworząc całościowe koncepcje wystroju świątyń: polichromie, ikonostasy, ikony, witraże, mozaiki oraz sprzęty liturgiczne. Współcześnie, badając twórczość Stalony-Dobrzańskiego i Nowosielskiego we Wrocławiu, stajemy wobec wielu problemów w zakresie atrybucji i datowania poszczególnych dzieł. Trudności wynikają z faktu, iż prace w poszczególnych świątyniach realizowane były etapami, w zmieniającym się składzie współpracowników. Sytuacja ta spowodowana była z jednej strony brakiem wystarczających środków finansowych na wykonanie zleceń w określonym terminie, przeciągającymi się w czasie formalnościami związanymi z uzyskaniem niezbędnych zezwoleń od Konserwatora Zabytków Wrocławia na prowadzenie prac adaptacyjnych w zabytkowych kościołach, ale także problemami związanymi z przyjęciem przez samych parafian proponowanej sztuki – opierającej się na tradycyjnej ikonografii bizantyńsko-ruskiej, jednakże wyrażanej językiem form sztuki współczesnej.

Między innymi z tych powodów niektóre z koncepcji polichromii, ikonostasów i witraży nie zostały zrealizowane. Śladem po nich są fragmentarycznie zachowane projekty, szkice, pisemne wzmianki o planowanych pracach, opisy ikonograficzne zawarte w dokumentacji archiwalnej, jak również wciąż żywa historia, przytaczana przez osoby pamiętające działalność obu artystów we Wrocławiu.

Chociaż Stalony-Dobrzański i Nowosielski współtworzyli w jednej przestrzeni i w jednym czasie, to podział prac, jaki możemy zauważyć choćby na przykładzie katedry prawosławnej we Wrocławiu, świadczy o wzajemnej świadomości mocnych i słabszych stron każdego z artystów. Nowosielski jest bardziej malarski, operuje plamą barwną i kolorem – w katedrze zajmuje się polichromią i ikonostasem. Natomiast Stalony-Dobrzański posługuje się mocną, wyrazistą kreską, która pozwoliła mu na rozwinięcie dojrzałej wizji artystycznej w witrażu. Chociaż dla wrocławskich cerkwi wykonuje również polichromie⁷, w których sceny figuralne przeplatane są licznymi tekstami liturgicznymi, to właśnie realizacje witrażowe wprowadzone w przestrzeń cerkiewne świad-

prolonged formalities, connected with obtaining from the Wrocław Monuments Conservator the permits necessary to conduct adaptation works in historic churches. On the other hand, there were problems with the reception of the proposed solutions by the congregations; it was based on traditional Byzantine-Ruthenian iconography, yet its language of expression were modern art forms.

For these reasons, among others, some of the projects for the polychrome, iconostases and stained glass were not realized. There are traces left: preserved fragments of designs, sketches, written notes of the planned work, iconographic descriptions in archival documentation, and the still living history, recounted by those who remember both artists' activity in Wrocław.

Even though Stalony-Dobrzański and Nowosielski collaborated in the same space and time, the division of labour, noticeable e.g. on the example of the Orthodox cathedral in Wrocław, proves that they were mutually aware of their strong and weak points. Nowosielski is more of a painter, operating with colour and colourful spots: in the cathedral, he focused on the polychrome and the iconostas. On the other hand, Stalony-Dobrzański used a strong, clear line, which allowed him to develop a mature artistic vision in stained glass work. Although he did create polychrome for the Wrocław Orthodox churches,⁷ with figural scenes intertwined with numerous liturgical texts, it is the stained glass realizations in the Orthodox church space that demonstrate his innovative approach to stained glass work, and his awareness of the function that sacred art is supposed to fulfil in liturgical space.

“I have not encountered any record of stained glass used in Belarussian Orthodox architecture before 1950. Probably the first artist to introduce this type of ornament into an Orthodox church was Adam Stalony-Dobrzański” – says Prof. Aleksander Grygorowicz,⁸ who was involved in the works on the Orthodox cathedral in the architectural aspect.

Stalony-Dobrzański turned to stained glass in 1945, when, collaborating with Ludwik Gardowski, he created a stained glass window presenting St Barbara, commissioned by AGH (Academy of Mining and Metalurgy) in Cracow. Yet it was the realization of stained glass for the church in Trzebownik, in years 1950–1956, commissioned by Izabela Żeleńska, that directed the

⁶ P. Gerent, *Prawosławie na Dolnym Śląsku w latach 1945–1989*, Toruń 2007, s. 155–157.

⁷ A. Siemieniec, *Projekty i realizacje Adama Stalony-Dobrzańskiego dla cerkwi wrocławskich* [w druku].

⁷ A. Siemieniec, *Projekty i realizacje Adama Stalony-Dobrzańskiego dla cerkwi wrocławskich* [in press].

⁸ A. Grygorowicz, *Witraże w cerkwiach białostockich*, in: *Sztuka witrażowa w Polsce*, eds. J. Budyn-Kamykowska, K. Pawłowska, Kraków 2002, pp. 193–194.

artist's attention to stained glass.⁹ From that moment until his death, he accepted commissions for stained glass windows for Orthodox, Roman Catholic and Protestant temples.¹⁰

The introduction of stained glass into Orthodox church space as a continuation of the content and meaning of polychrome suggests that Stalony-Dobrzański treated it like an icon.¹¹ Rev. Henryk Paprocki writes in an exhibition catalogue from 2011:

It is a peculiar modernity of Adam Stalony-Dobrzański's art. A firework of colours, with a strong dominant of – depending on the composition – navy blue and red, or green and yellow, organizes a certain vision which quickly becomes understandable. Stalony-Dobrzański's stained glass is simply an icon. This is its elementary function. Simply because it is an icon, each of his stained glass windows shouts with colours and shapes to everyone who is no longer a viewer but a participant – cause authentic art is an invitation to participate.¹²

The relation between the icon and the stained glass in Stalony-Dobrzański's art is also indicated by Zbigniew Jaworski, who runs a stained-glass workshop "Pracownia Witraży" in Wrocław: "His realizations are brilliant icons, written with light; everything combines in them: innovation in art, ingenuity and tradition".¹³

Eugeniusz Cebulski, a mitred priest, who was then a vicar in the Orthodox cathedral, recalls the moment when Stalony-Dobrzański and Nowosielski arrived in Wrocław: "Their appearance in Wrocław was connected with their activity in Gródek Białostocki and Michałów, near Białystok. Bishop Bazyli (later a metropolite) was

czą o jego nowatorskim podejściu do witrażownictwa, a także o świadomości funkcji, jaką ma spełniać sztuka sakralna w przestrzeni liturgicznej.

„Na wzmianki o stosowaniu witraży w białoruskiej architekturze cerkiewnej do II poł. XX wieku nie natrafiłem. Prawdopodobnie pierwszym artystą, który wprowadził ten rodzaj zdobienia cerkwi, był Adam Stalony-Dobrzański” – pisze prof. Aleksander Grygorowicz⁸, który ze strony architektonicznej również zaangażowany był w prace przy katedrze prawosławnej.

Stalony-Dobrzański witrażownictwem zajął się w roku 1945, kiedy to we współpracy z Ludwikiem Gardowskim wykonał witraż ukazujący św. Barbarę dla Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie. Jednakże to realizacja w latach 1950–1956 witraży do kościoła w Trzebowniku, z polecenia Izabeli Żeleńskiej, skierowała zainteresowania artysty w stronę witrażownictwa⁹. Od tej pory do końca życia podejmował się realizacji witraży dla świątyń prawosławnych, rzymskokatolickich, a także protestanckiej¹⁰.

Zaistnienie witraża w przestrzeni cerkwi jako kontynuacji treści i znaczenia polichromii wskazuje, iż Stalony-Dobrzański traktował go jak ikonę¹¹. Ks. Henryk Paprocki w katalogu wystawy wydany w roku 2011 roku pisze:

Jest to swoista nowoczesność sztuki Adama Stalony-Dobrzańskiego. Fajerwerk kolorów z silną dominantą – w zależności od kompozycji – granatu i czerwieni, bądź zieleni i żółci, organizuje pewną wizję, która bardzo szybko staje się zrozumiałą. Witraż Adama Stalony-Dobrzańskiego jest po prostu ikoną. To jest jego podstawowa funkcja. Właśnie dzięki temu, że jest ikoną, każdy jego witraż przemawia wręcz krzykiem barw i kształtów do każdego, kto nie jest już jego widzem, ale uczestnikiem, gdyż autentyczna sztuka jest zaproszeniem do uczestnictwa¹².

Na relacje witraża z ikoną w sztuce Stalony-Dobrzańskiego wskazuje również Zbigniew Jaworski,

⁹ J. Stalony-Dobrzański, *Biografia*, in: *Stworzenie światła. Wystawa witraży Adama Stalony-Dobrzańskiego*, exhibition catalogue, National Museum Sophia of Kiev, 20 Oct. – 30 Nov. 2011, ed. J. Stalony-Dobrzański, p. 117.

¹⁰ The author of this article is working on the complete documentation and analysis of the stained glass designed by the artist. The research is a part of doctoral dissertation written in the University of Wrocław under the supervision of Professor Anna Markowska. Also, Stalony-Dobrzański's work is documented and popularized by his grandson, Jan Pawlicki (in subject literature also known as Jan Stalony-Dobrzański), who runs the internet site of the artist: <http://stalony-dobrzanski.info>.

¹¹ For more information on relations between the stained glass and the icon, cf.: A. Siemieniec, *Kanon ikony w sztuce witrażu Adama Stalony-Dobrzańskiego*; a paper presented on 11 Oct. 2013 at II International Festival of Frontier Art in Przemyśl (Międzynarodowy Festiwal Sztuki Pogranicza w Przemyślu) – in press.

¹² Ks. H. Paprocki, *Światło przemienione*, in: *Stworzenie światła...*, cf. fn. 9, p. 41.

¹³ *Piękno rodzi się z pracy. Z szefem Pracowni Witraży we Wrocławiu Zbigniewem Jaworskim rozmawia Anna Radziukiewicz*, "Przegląd Prawosławny" 2011, no. 11 (317), p. 33.

⁸ A. Grygorowicz, *Witraże w cerkwiach białostoczczyzny*, w: *Sztuka witrażowa w Polsce*, red. J. Budyn-Kamykowska, K. Pawłowska, Kraków 2002, s. 193–194.

⁹ J. Stalony-Dobrzański, *Biografia*, w: *Stworzenie światła. Wystawa witraży Adama Stalony-Dobrzańskiego*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe Sofia Kijowska w Kijowie, 20 X – 30 XI 2011, red. J. Stalony-Dobrzański, s. 117.

¹⁰ Nad pełną dokumentacją oraz analizą zaprojektowanych przez artystę witraży pracuje autorka niniejszego artykułu w ramach pracy doktorskiej *Kanon ikony w sztuce witrażu Adama Stalony-Dobrzańskiego*, przygotowywanej na Uniwersytecie Wrocławskim pod kierunkiem prof. Anny Markowskiej. Jednocześnie dokumentacją twórczości Stalony-Dobrzańskiego oraz popularyzacją jego sztuki zajmuje się wnuk artysty, Jan Pawlicki (w literaturze występujący również jako Jan Stalony-Dobrzański), który jest autorem strony internetowej poświęconej artyście <http://stalony-dobrzanski.info>.

¹¹ Szerzej na temat związków witraża z ikoną: A. Siemieniec, *Kanon ikony w sztuce witrażu Adama Stalony-Dobrzańskiego* (referat wygłoszony 11 X 2013 podczas II Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Pogranicza w Przemyślu – artykuł w druku).

¹² Ks. H. Paprocki, *Światło przemienione*, w: *Stworzenie światła...*, jak przyp. 9, s. 41.

który prowadzi Pracownię Witraży we Wrocławiu: „Jego realizacje to genialne ikony, pisane światłem, w nich wszystko się połączyło, nowatorstwo w sztuce oraz odkrywczosc i tradycja”¹³.

Moment pojawienia się Stalony-Dobrzańskiego i Nowosielskiego we Wrocławiu wspomina ks. mitrat Eugeniusz Cebulski, który wówczas jako wikariusz posługiwał przy katedrze prawosławnej: „Zaistnienie prof. Dobrzańskiego i Nowosielskiego we Wrocławiu związane było z ich zaistnieniem w Gródku Białostockim i Michałowie, koło Białegostoku. Biskup Bazyle, późniejszy metropolita, był tam wówczas proboszczem. Budował w Gródku cerkiew, którą Adam Stalony-Dobrzański i Jerzy Nowosielski rozpisywali. Tamtejszy koncept został zrealizowany głównie przez Stalony-Dobrzańskiego. Bazyle zadowolony był z ich pracy, oni – obaj prawosławni zresztą, tkwiący i w duchowości, i w sztuce cerkiewnej – wiedzieli, jakie będzie tu oczekiwanie biskupa Bazylego we Wrocławiu”¹⁴.

Na początku lat 60. Polski Autokefaliczny Kościół Prawosławny rozpoczął starania o przejęcie kościoła pw. św. Barbary przy ul. św. Mikołaja we Wrocławiu i utworzenie w nim katedry prawosławnej, co nastąpiło 15 czerwca 1963 roku¹⁵. Po przejęciu obiektu ruszyły prace przy odbudowie świątyni oraz wyposażeniu wnętrza na potrzeby sprawowania kultu.

„Dla katedry prawosławnej pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogarodzicy we Wrocławiu Stalony-Dobrzański zaprojektował witraże do wszystkich okien – wspomina ks. E. Cebulski. „Jednakże z powodu braku środków finansowych zrealizowano jedynie witraż w bocznej kaplicy, w drzwiach prowadzących z przedsionka świątyni do nawy oraz w oknie sanktuarium”¹⁶.

Dla kaplicy pw. Podwyższenia Świętego Krzyża, przylegającej od północy do sanktuarium, Stalony-Dobrzański zaprojektował trzy witraże nawiązujące do Męki Pańskiej, które miały zostać umieszczone w trzech oknach kaplicy (dwóch w ścianie północnej oraz jednym w ścianie wschodniej). Zrealizowany został jedynie witraż do okna w ścianie wschodniej, za ikonostasem, wyjątkowy w twórczości Stalony-Dobrzańskiego ze względu na mocno zgeometryzowane abstrakcyjne tło złożone z kwadratów i prostokątów, na którym umieszczono dwie niewielkie w stosunku do powierzchni okna grupy figuralne [il. 2].

W stylistyce tła, bazującej na abstrakcyjnych, geometrycznych formach, można by dopatrywać się wpływu Nowosielskiego. Jednakże, jak wskazuje Jan Pawlicki, „tło

the parish priest there at that time. He was building a church in Gródek, which was decorated by Adam Stalony-Dobrzański and Jerzy Nowosielski. That conception was realized mainly by Stalony-Dobrzański. Bazyle was satisfied with their work, and both the artists – Orthodox faithful, after all, immersed in spirituality and in church art – knew what would be expected of them in Wrocław”¹⁴.

In the early 1960s, the Polish Autocephalous Orthodox Church started the procedure to take over St Barbara church in Św. Mikołaja street in Wrocław, and to make it an Orthodox cathedral, which happened on the 15th of June 1963.¹⁵ When the building was obtained, works started on the renovation and furnishing of the church, to meet the requirements of liturgy.

“For the Orthodox cathedral of the Nativity of the Holy Mother of God in Wrocław, Stalony-Dobrzański designed stained glass for all windows” remembers Rev. Eugeniusz Cebulski. “Yet, due to the shortage of finance, the only windows realized were: in the side chapel, in the door between the vestibule and the nave, and in the sanctuary”¹⁶.

For the chapel of the Exaltation of the Holy Cross, which is annexed to the chancel from the north, Stalony-Dobrzański designed three stained glass works referring to the Passion. They were intended to be set in three chapel windows: two in the north wall and one in the east wall. Only the window in the east wall, behind the iconostas, was realized. It is exceptional among the artist's works, due to its highly geometrical, abstract background of squares and rectangles, with two, relatively small (considering the size of the window) figural groups [fig. 2].

In the stylistics of the background, based on abstract, geometrical forms, one could see the influence of Nowosielski. However, as Jan Pawlicki points out, “the background was based on the geometry of squares, because the windows were supplied with Gothic latticework, which had not been removed during the renovation. Stalony-Dobrzański adapted the composition of the background to the bars. If he had not, their lines, visible through the glass, would be in discord with the different rhythm of glass cutting and lead frames. Hence the – unusual for him – geometrical stylistics of the background”¹⁷.

¹³ *Piękno rodzi się z pracy. Z szefem Pracowni Witraży we Wrocławiu Zbigniewem Jaworskim rozmawia Anna Radziukiewicz*, „Przegląd Prawosławny”, 2011, nr 11 (317), s. 33.

¹⁴ Nagranie rozmowy z ks. E. Cebulskim (Wrocław, 5 VI 2013), archiwum A. Siemieniec. Szerzej o działalności Stalony-Dobrzańskiego w świątyni: Siemieniec, jak przyp. 7.

¹⁵ Gerent 2007, jak przyp. 6, s. 214–215.

¹⁶ Nagranie rozmowy z ks. E. Cebulskim (Wrocław, 5 VI 2013), archiwum A. Siemieniec.

¹⁴ Recording of a conversation with Rev. E. Cebulski (Wrocław, 5 June 2013), archive of A. Siemieniec. More on the activities of Stalony-Dobrzański in the temple in: Siemieniec (fn. 7).

¹⁵ Gerent 2007 (fn. 6), pp. 214–215.

¹⁶ Recording of a conversation with Rev. E. Cebulski (Wrocław, 5 June 2013), archive of A. Siemieniec.

¹⁷ Personal communication, J. Pawlicki (5 Apr. 2014).

In the lower left corner of the window there is an inscription: “Through the efforts of His Excellency Bazyli the Bishop of the Wrocław – Szczecin Orthodox Diocese and his congregation and friends, this stained glass window was designed and manufactured by Adam Stalony-Dobrzański in the workshop of R. Ryniewicz in Cracow”.

In the artist’s archive there is a cartoon painting for this stained glass window. In the lower left corner the artist’s mark is visible¹⁸ and the date “1965”, which also suggests the time of manufacturing the glass panes. The cartoon shows how Stalony-Dobrzański planned the horizontal and vertical lines of the background, taking into consideration the outlines of the Gothic latticework, visible through the glass, which are marked in the project with more delicate lines [fig. 3].

In the closing of the arch of the stained glass window, Stalony-Dobrzański placed the Eye of Providence and an inscription: ΓΔβ ΒΓ [Lord God]; below, he designed *Crucifixion*, with Mary, John the Evangelist, and three women standing beneath the cross, and also angels adoring Christ. Around that scene there are Greek texts: “IC XC”, “MP ΘΥ”, “NIKA”, and inscriptions in Church-Slavonic: “Son of God”, “King of Glory”, “God the Lord”, “Women”, and a fragment from a song of the Canon of the Matins on the feast of the Meeting of the Lord: “Lord, strength of those who hope in You, strengthen Your Church, which You have purchased with Your precious blood”.

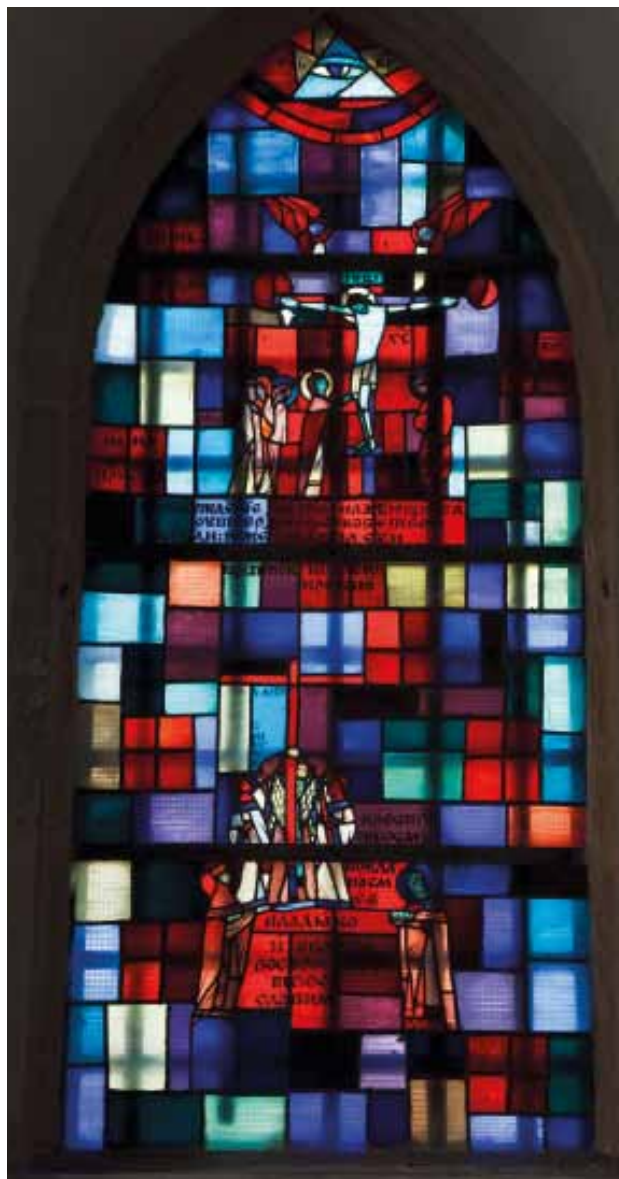
Below this scene, the artist presents the Exaltation of the Holy Cross, with St Macarius raising the Cross, with the accompanying deacons, St Helena and Constantine. Around this scene there are inscriptions: “Lord’s Cross” and a fragment of the hymn for the day of Exaltation of the Holy Cross, in Church-Slavonic: “Before Thy Cross we bow down in worship, O Master, and Thy holy Resurrection we glorify” [fig. 4].

Thanks to the preserved project and the iconographic description¹⁹ of the three planned stained glass windows we know the thematic programme and the colour design of the two unrealized works.

The project, in 1:20 scale, signed by Stalony-Dobrzański and marked “AS-D” and the date “13 IV 1964”, was submitted to the Monuments Conservator in Bernardyńska street in Wrocław, and then, on the 7th of May 1964, approved for

¹⁸ Adam Stalony-Dobrzański’s signature, composed of his intertwined initials, was designed by the artist in reference to the form of Gothic house marks. The letters create the shape of Peter’s boat on the Greek cross. Cf. Stalony-Dobrzański 2011 (fn. 9), p. 118.

¹⁹ Design and iconographic description, A. Stalony-Dobrzański’s archive, a copy in the archive of A. Siemieniec.



2. Adam Stalony-Dobrzański, *Ukrzyżowanie i Podwyższenie Krzyża Pańskiego*, witraż w kaplicy Podwyższenia Świętego Krzyża w katedrze prawosławnej we Wrocławiu, 1965, fot. P. Kłosek

2. Adam Stalony-Dobrzański, *Crucifixion and Exaltation of the Holy Cross*, a stained glass window in the chapel of the Exaltation of the Holy Cross in the Orthodox cathedral in Wrocław, 1965, photo by P. Kłosek

zostało oparte na geometrii kwadratów, ponieważ okna wyposażone są w gotyckie kraty, których nikt nie wymontował podczas odbudowy kościoła. Stalony-Dobrzański wkomponował się tłem w te kraty. Gdyby tego nie zrobił, to ich linie, które przebijają przez szkło, kłóciłyby się z innym rytmem cięcia szkła i linii ołowiu. Stąd też ta niespotykana u Stalony-Dobrzańskiego geometryczna stylistyka tła¹⁷.

W lewym dolnym rogu witraża znajduje się napis: „Staraniem Jego Eksceleńcji Bazylego Biskupa prawosław-

¹⁷ Informacja przekazana przez J. Pawlickiego (5 IV 2014).



3. Adam Stalony-Dobrzański, *Ukrzyżowanie*, fragment kartonu do witraża dla kaplicy Podwyższenia Świętego Krzyża w katedrze prawosławnej we Wrocławiu, 1965, archiwum A. Stalony-Dobrzańskiego, fot. J. Pawlicki

3. Adam Stalony-Dobrzański, *Crucifixion*, a fragment of the cartoon for the stained glass window in the chapel of the Exaltation of the Holy Cross in the Orthodox cathedral in Wrocław, 1965, A. Stalony-Dobrzański's archive, photo by J. Pawlicki

nej diecezji wrocławsko-szczecińskiej oraz parafian i przyjaciół jego witraż zaprojektował i wykonał Adam Stalony-Dobrzański w pracowni R. Ryniewicza w Krakowie”.

W archiwum artysty zachował się malowany karton do tego witraża. W jego lewym dolnym rogu widnieje gmerk autora¹⁸ oraz rok 1965, sugerujący również datę wykonania przeszklenia. Karton pokazuje, jak Stalony-Dobrzański planuje poziome i pionowe linie tła, uwzględniając przebijające się przez szkło zarysy gotyckiej kraty, zaznaczone na projekcie lekkimi liniami [il. 3].

W zamknięciu łuku witraża Stalony-Dobrzański umieścił *Oko Opatrzności* oraz inskrypcję ГДБ БГ [Pan Bóg], poniżej *Ukrzyżowanie* ze stojącymi pod krzyżem Marią, Janem Ewangelistą oraz grupą trzech niewiast, a także adorującymi Chrystusa aniołami. Wokół tej sceny widnieją greckie napisy: „IC XC”, „MP ΘΥ”, „NIKA” oraz inskrypcje w języku cerkiewnosłowiańskim: „Syn Boży”, „Król Chwały”, „Pan Bóg”, „Niewiasty”, a także fragment pieśni kanonu jutrzni święta Spotkania Pańskiego: „Panie,

realization by the Chief Monuments Conservator of Wrocław, Dr. Engr. Olgierd Czerner [fig. 5]. The project shows the general colour concept for the stained glass and the iconographic programme, while information on the planned inscriptions was included in the iconographic description.

The stained glass in the north window next to the west wall was intended to present the scenes of the Passion: *Jesus prays in Gethsemane*, *Jesus kissed by Judas*, *Jesus before the High Priest*, *Jesus is whipped*, *Pilate washes his hands*, *Jesus carries his cross*. The scenes were to be complemented by text fragments, as Stalony-Dobrzański says in the iconographic description, written in Church-Slavonic alphabet: „+ studnymi okalach duszu griechmi, no umiłosierdiś nado mnoju Christie... całowanijem nie priedam Tia... ni nadrugajusia nad Toboju... ni biju Tia Wsjebłagij... ni ruki moi umyju... no s radostiju i moj kriest priimu Gospodi i Bože Moi +”.²⁰ In the artist's archive, charcoal sketches

¹⁸ Sygnatura Adama Stalony-Dobrzańskiego, zbudowana ze splecionych pierwszych liter jego imienia i nazwiska, została skomponowana przez artystę w nawiązaniu do form gotyckiego gmerku. Litery układają się w kształt Łodzi Piotrowej nałożonej na krzyż grecki. Por. Stalony-Dobrzański 2011, jak przyp. 9, s. 118.

²⁰ Cf. fn. 19. The inscription in Church Slavonic is written down phonetically, as in Stalony-Dobrzański's iconographic description. The following English version (as well as the quotation in fn. 21) is based on Polish translation by Rev. Grzegorz



4. Adam Stalony-Dobrzański, *Podwyższenie Krzyża Pańskiego*, fragment witraża w kaplicy Podwyższenia Świętego Krzyża w katedrze prawosławnej we Wrocławiu, 1965, fot. P. Kłosek

4. Adam Stalony-Dobrzański, *Exaltation of the Holy Cross*, a fragment of the stained glass window in the chapel of the Exaltation of the Holy Cross in the Orthodox cathedral in Wrocław, 1965, photo by P. Kłosek

for the figural scenes in this stained glass work have been preserved. They show the scenes: *Jesus is whipped*, *Jesus before the High Priest*, *Jesus carries his cross*.

The north window stained glass, on the side of the iconostas, was to present, from the top: a star with the initials of the Mother of God – MP ΘΥ, *Jesus falling under the cross and Meeting his Mother and the holy women*, *Jesus is taken down from the cross*, *Mother of God crying*, *Jesus is laid in the tomb*, and inscriptions: „+ Preswiataja Bogorodice spasi nas... Simieonom priedriczennoje dneiś za ny sobystsia... i Błagoobraznyj Iosif s drewa sniem Jego preczistoje Tielo... nie rydaj Jego Mati... Syn bo Twój w radost” woskresienija płacz Twój prełožii... prizri na ny Prieneporocznaja Władczice +”.²¹

The vestibule is linked to the nave by three pointed-arch door openings, with abstract, ge-

Cebulski: “I have idly stained my soul with sins, but You will have mercy upon me, Christ... I shall not betray You with a kiss... I shall not revile you... I shall not hit You, All-Benevolent... nor shall I wash my hands... but I shall gladly bear my cross, oh, my God and my Lord”.

²¹ “Most holy Theotokos rescue us... Simeon’s prophecy has come true today... Joseph, who carries in him the image of

umocnienie mających w tobie nadzieję, umocnij Kościół, który nabyłeś najdroższą krwią swoją”.

Poniżej tej sceny artysta ukazał *Podwyższenie Krzyża Pańskiego* ze św. Makarym unoszącym krzyż oraz towarzyszącymi mu diakonami, a także Heleną i Konstantynem. Wokół przedstawienia znajdują się napisy: „Krzyż Pański” oraz fragment hymnu święta Podwyższenia Krzyża Pańskiego w języku cerkiewnosłowiańskim: „Krzyżowi Twemu kłaniamy się Władco i święte twoje zmartwychwstanie śpiewamy i sławimy” [il. 4].

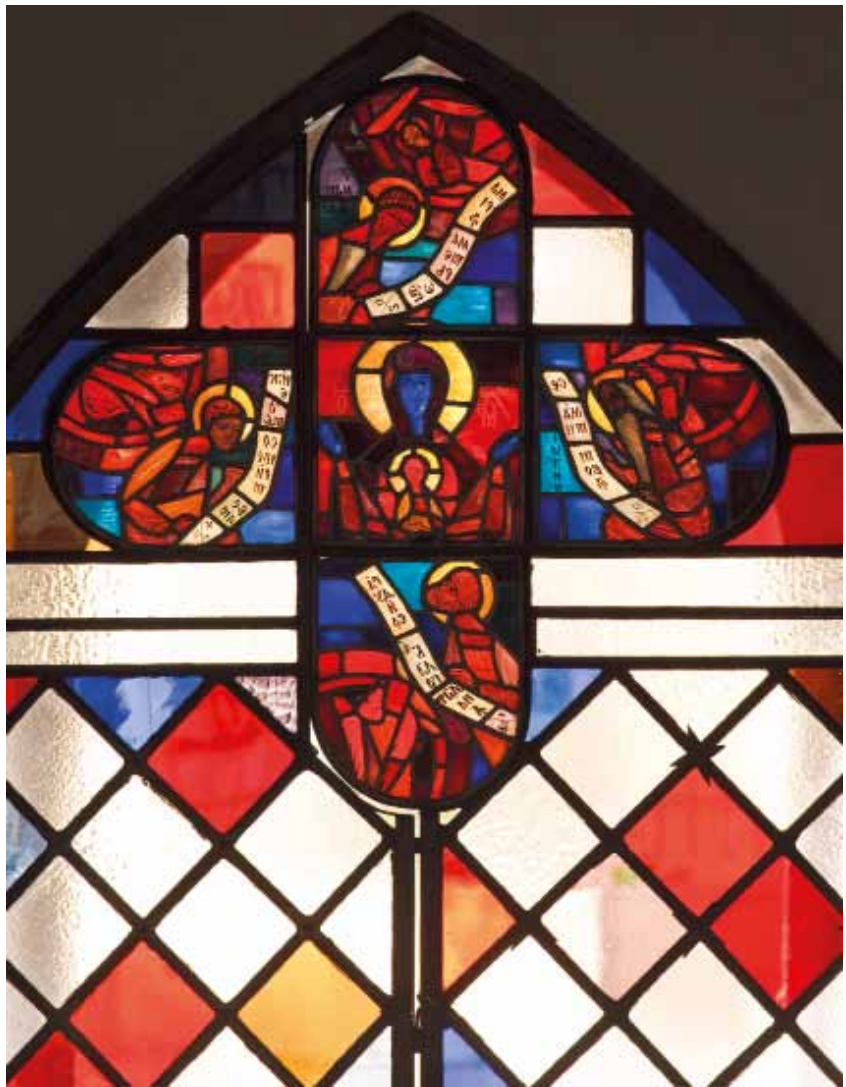
Dzięki zachowanemu projektowi oraz opisowi ikonograficznemu¹⁹ wszystkich trzech planowanych witraży możemy poznać program treściowy oraz koncepcję kolorystyczną dwóch niezrealizowanych okien.

Projekt ten w skali 1:20, podpisany przez Stalony-Dobrzańskiego oraz opatrzony gmerkiem AS-D z datą 13 IV 1964, skierowany został do Konserwatora Zabytków przy ul. Bernardyńskiej we Wrocławiu, a następnie, 7 maja 1964 roku, zaakceptowany do realizacji przez Głównego Konserwatora Zabytków Wrocławia – dra inż. Olgierda Czernera [il. 5]. Widać na nim ogólną koncepcję kolorystyczną witraży oraz ich program ikono-

¹⁹ Projekt oraz opis ikonograficzny, archiwum A. Stalony-Dobrzańskiego, kopia w archiwum A. Siemieniec.

6. Adam Stalony-Dobrzański, *Matka Boska Znak i Ewangelisci*, witraż w katedrze prawosławnej we Wrocławiu, 1964, fot. P. Kłosek

6. Adam Stalony-Dobrzański, *Mother of God of the Sign and the Evangelists*, stained glass window in the Orthodox cathedral in Wrocław, 1964, photo by P. Kłosek



*two of them, but is it true! Is it beautiful! And just next to the church – the incessant, powerful sound of the sea. The Black Sea [...]. When kissing the cross, I asked if I could visit the parsonage. I asked about the Orthodox churches in Neseber. The priest – about the Polish church in general, about my work in churches, when I said what my profession is, about our trip.*²²

Next, Stalony-Dobrzański describes how it happened that he created a stained glass window for the church and how he sent it to Neseber. “By word of mouth, through a tourist going there, I asked about the measurements, the diameter of the tiny round window, high in the apse. In 1961 I managed to send a small stained glass work for this little window high above the altar, in this only one open church. The window showed the Mother of God and the Evangelists beside her [...]. Last year, in 1982 I learned that two panes

²² Adam Stalony-Dobrzański’s typescript describing his trip to Neseber, written after 1983, is stored in the artist’s archive; a copy is stored in A. Siemienieć’s archive.

za ny sobystsia... i Błagoobraznyj Iosif s drewa sniem Jego preczistoje Tielo... nie rydaj Jego Mati... Syn bo Twój w radost woskresienija płacz Twój prełožni... prizri na ny Prienieporocznaja Władczice +”²¹.

Z przedsonka świątyni prowadzą do nawy trzy przeszklone ostrołuczne otwory drzwiowe, w których znajdują się abstrakcyjne, geometryczne witraże Stalony-Dobrzańskiego. Złożone z kwadratów, prostokątów i rąbów układy czerwonych, niebieskich, pomarańczowych oraz bezbarwnych szkieł, połączone w wyraźnym konturze ołowiem, tworzą geometryczne szachownice, jakby nawiązujące do układu tła witraża z kaplicy. W tympanon głównych drzwi artysta wkomponował witraż figuralny, o kształcie równoramiennej krzyża, w którym przedstawił Matkę Boską Orantę oraz Ewangelistów [il. 6].

Projekt do tego witraża został wykonany przez Stalony-Dobrzańskiego w 1961 roku pierwotnie dla cerkwi pw. Bogurodzicy w Neseberze w Bułgarii. W swo-

²¹ „Przenajświętsza Bogurodzico wybaw nas... Symeona przepowiadanie dzisiaj się spełniło... i Boży obraz w sobie noszący Józef z drzewa zdjął przeczyste Twoje ciało... nie płacz Jego Matko... Syn bowiem Twój w radość zmartwychwstania płacz twój zamieni... spojrz na nas Przenieskalana Władczyni”; por. przyp. 20.



7. Adam Stalony-Dobrzański, *Matka Boska Znak*, fragment witraża w katedrze prawosławnej we Wrocławiu, 1964, fot. P. Kłosek

7. Adam Stalony-Dobrzański, *Mother of God of the Sign*, a fragment of the stained glass window in the Orthodox cathedral in Wrocław, 1964, photo by P. Kłosek

ich zapiskach z 1981 roku artysta wspomina, w jakich okolicznościach dotarł do Neseberu:

W 1959 roku byłem na zbiorowej zagranicznej wycieczce naukowej architektów, malarzy i literatów. Czechy – Węgry – Austria – Bułgaria – Rumunia – Grecja – Kreta – Konstantynopol – Jugosławia [...]. Półwysepka mała Neseber. Cudowna i co parę kroków ruiny starożytnych pięknych cerkiewek. Jedna tylko jest czynna. Święty tam proboszcz, ks. Todor Krstow. Codziennie odprawia, często tylko z Żoną swoją, we dwoje. a jak naprawdę! I jak pięknie...! A tuż koło cerkwi nieustanny, potężny szum morza. Morza Czarnego [...]. Przy całowaniu krzyża poprosiłem, abym mógł wstąpić na plebanię. Pytałem o cerkiewkach na Neseberze. Ksiądz proboszcz o cerkwi w Polsce w ogóle, o mojej pracy w cerkwiach, gdy powiedziałem o moim zawodzie, o wycieczce, z którą tu przyjechałem²².

Następnie Stalony-Dobrzański opisuje, jak doszło do wykonania i przekazania jego witraża do cerkwi w Neseberze. „Ustnie, przez okazję «turystyczną» poprosiłem o wymiar – średnicę małego wysoko okrągłego okna w absydzie. W 1961 udało mi się przesłać mały witrażyk, do okienka wysoko nad ołtarzem, tej jedynej pozo-

were broken in this little stained glass window in the apse”²³ [fig. 7].

The stained glass work in Wrocław was manufactured in 1964, which is evidenced by inscriptions in Church Slavonic and in Polish, on the cross beam with the image of St Marc: “To the parson of the Orthodox church, Teodor Krstov Georgiev – Adam Stalony-Dobrzański, Kraków, Polska 1964”.

The central section of the cross, in reference to the Patron of the church, shows the Mother of God Praying, with the image of Christ Emmanuel on her chest, and inscription MP ΘΥ. The beams of the cross show the Four Evangelists, holding unfolded scrolls with fragments of the Gospel that they wrote, in Church Slavonic. The Evangelists are accompanied by their traditional symbols.

St Mathew, accompanied by an angel, is holding a scroll saying: “Mary, his mother” (Matt 2, 11); St Mark, with a lion, has a scroll saying: “whoever does the will of God” (Mark 3, 35). St Luke, shown with an ox, is holding a scroll with the words of the Angelic Salutation: “Hail, full of grace” (Luke 1, 28), while St John is shown with an eagle and holding a scroll with the words that

²² Maszynopis Adama Stalony-Dobrzańskiego zawierający relację z podróży do Neseberu, powstały po 1983 roku, znajduje się w archiwum A. Stalony-Dobrzańskiego, kopia w archiwum A. Siemieniec.

²³ Ibidem.

8. Adam Stalony-Dobrzański, *Św. Marek Ewangelista*, fragment witraża w katedrze prawosławnej we Wrocławiu, 1964, fot. P. Kłosek

8. Adam Stalony-Dobrzański, *St Mark the Evangelist*, a fragment of the stained glass window in the Orthodox cathedral in Wrocław, 1964, photo by P. Kłosek



Jesus spoke to John from the cross: “Here is your mother” (J 19, 27) [fig. 8].

The last window to be realized (in 1991 in the Stained Glass Workshop of the Paczka brothers – according to its sponsor, Jerzy Hawryluk) was that designed by Stalony-Dobrzański for the central window of the sanctuary.²⁴ It was produced, following the only (so far) known and preserved cartoon sketch design for the nave and sanctuary windows. According to Jan Pawlicki, in the beginning of the 1980s the cartoon was given to the workshop by the artist himself, with the intention of realizing the project. Only after his death, however, were sufficient financial resources obtained to actually produce the window [fig. 9].

The iconography of this stained glass work refers to the patron of the cathedral and presents scenes from Mary’s life. In a letter to patriarch Bazyli (Doroszkiewicz), dated 8th August 1976, Stalony-Dobrzańskiego reports: “At last, I can inform you that I have finished drawing and will start colouring the cartoons for Wrocław”. Next he describes the cartoon: “Three sections of the middle vertical line are filled by a big silhouette of Mother of God Praying – Znamienije (the Sign), on the model of the icon of Great Panagia of Jaroslav. Above HER halo, there is the sign of the Holy Trinity. In the

stałej i czynnej cerkwi. W witrażu tym BOGARODZICA z Dzieciątkiem i Ewangelisti obok... Niej [...]. W roku zeszyłym 1982 dowiedziałem się, że są w tym małym wysoko w absydzie witrażyku dwie szybki wybite...”²³ [il. 7].

Witraż wrocławski został wykonany w roku 1964, o czym świadczy napis po cerkiewnosłowiańsku oraz polsku znajdujący się na ramieniu krzyża z przedstawieniem św. Marka: „Proboszczowi cerkwi Teodorowi Krstowi Georgiu Adam Stalony-Dobrzański, Kraków, Polska 1964”.

W centralnej kwaterze, w nawiązaniu do wezwania świątyni, umieszczono Matkę Boską Orantę z Chrystusem Emmanuelem na piersiach oraz napis MP ΘΥ. W ramionach krzyża znajdują się przedstawienia czterech ewangelistów trzymających rozwinięte zwoje pism z wersetami Ewangelii ich autorstwa, zapisanymi po cerkiewnosłowiańsku. Ewangelistom towarzyszą przypisane im wedle tradycji symbole.

Św. Mateusz przedstawiony wraz z aniołem trzyma zwój ze słowami: „Maria Matka Jego” (Mt 2, 11), następnie św. Marek z lwem oraz zwojem ze słowami: „Jeżeli jeszcze wypełni wolę” (Mk 3, 35). Św. Łukasz, ukazany z wołem, trzyma zwój ze słowami pozdrowienia anielskiego: „Raduj się pełna łaski” (Łk 1, 28), natomiast św. Jan przedstawiony został z orłem oraz zwojem ze słowami, którymi ukrzyżowany Chrystus zwraca się do Jana: „Oto Matka twoja” (J 19, 27) [il. 8].

Najpóźniej, bo w 1991 roku w Pracowni Witraży Braci Paczka, jak podaje fundator Jerzy Hawryluk,

²⁴ Information obtained by Rev. M. Oleśniewicz in a conversation with J. Hawryluk (5 Apr. 2014).

²³ Ibidem.



9. Adam Stalony-Dobrzański, *Matka Boska Znak i sceny z życia Maryi*, witraż w katedrze prawosławnej we Wrocławiu, 1991, fot. P. Kłosek

9. Adam Stalony-Dobrzański, *Mother of God of the Sign and Scenes from the life of Mary*, a stained glass window in the Orthodox cathedral in Wrocław, 1991, photo by P. Kłosek

upper side sections – busts of Angels wearing the richly decorated loros, holding spheres”.²⁵

In the upper part of the stained glass window, the middle sections show Mother of God of the Sign. It is a traditional Byzantine representation of Mary Mother of God *oranta*, with her hands up, in the position of prayer. The inscription around her head reads “MP ΘΥ”. The medallion on her chest shows Christ-Emmanuel – as a child – with an inscription “ΙΣ ΧΣ” and letters “Ο ΩΝ” in the cross-nimbus. On both sides of the figure of Mother of God there are two angels holding mirrors through cloths; next to them there is a fragment of a prayer to Mary Mother of God (Gr. Aksion Estin), in Church-Slavonic: “Thou the true Theotokos, we magnify thee”. Around this image, in three columns divided into rectangular sections, the artist arranged thirteen scenes from Mary’s life, each of them complemented with a quote in Church-Slavonic.

In the column on the right side of the figure of Mary, there are five scenes (from top to bottom): *Nativity of the Mother of God*, with a fragment of the corresponding troparion: “Brought joy to all the world”; *Presentation in the Temple of Mary, Mother of God* with a quote from the troparion for this feast: “She appears and foretells Christ to all”; *Annunciation* with a fragment of the Angelic Salutation: “Rejoice, thou who art full of grace! The Lord is with thee” (Luke 1, 28); *Visitation*, completed by the words with which Elisabeth greeted Mary: “Blessed art thou amongst women and blessed is the fruit of thy womb” (Luke 1, 42); *Nativity* and a fragment of the kondakion for this feast “The Virgin today gives birth to the Transcendent One”. In the middle column there are three scenes: *Meeting of the Lord* and a fragment of the troparion for this feast: “Rejoice, for from thee arose the Sun of Righteousness, Christ our God”; *Finding in the Temple* with a quote from the Gospel: “kept all these things in her heart” (Luke 2, 51); *Marriage at Cana* and Mary’s words: “Whatsoever he saith unto you, do it” (John 2, 5). In the column on the right side of the figure of Mary, there are five scenes (from top to bottom): *Crucifixion* with a fragment of the Gospel: “Then saith he to the disciple, Behold thy mother!” (John 19, 27); *Burial of Jesus* and a verse from the 9th Ode of the Holy Saturday canon: “Lament not for me, Mother, beholding me in the grave, the son whom you have born”; *Christ meeting His Mother* and

²⁵ A. Stalony-Dobrzański’s letter to Metropolitan Bazylego from 8 August 1976, A. Stalony-Dobrzański’s archive, a copy in the archive of A. Siemienieć.

został zrealizowany witraż wedle projektu Stalony-Dobrzańskiego dla centralnego okna sanktuarium²⁴. Wykonano go na podstawie jedyne do tej pory znanego i zachowanego kartonu dla okien nawy i sanktuarium. Według Jana Pawlickiego na początku lat 80. karton ten został przekazany do pracowni przez samego artystę z myślą o realizacji witraża. Dopiero jednak po jego śmierci znaleziono środki finansowe na wykonanie przeszklenia [il. 9].

Ikonografia witraża nawiązuje do wezwania katedry Narodzenia Przenajświętszej Bogarodzicy i przedstawia sceny z życia Maryi. W liście do Władzki Bazylego (Doroszkiwiczka) z 8 sierpnia 1976 roku Stalony-Dobrzańskiego informuje: „Wreszcie mogę zawiadomić, że skończyłem w tuszu i zaczę kolor kartonów do Wrocławia”. Następnie opisuje sam karton: „Trzy kwatery pionu środkowego wypełnia wielka postać MB Oranta – Znamienije, według ikony Wielikoj Panagii Jarosławskiej. Nad JEJ aureolą znak Trójcy św. W bocznych górnych kwaterach popiersia Łoratnych Angiefów ze sferami”²⁵.

W górnej części witraża, w środkowych kwaterach, ukazana została Matka Boska Znak. Jest to tradycyjne dla ikonografii bizantyńskiej przedstawienie Maryi pod postacią orantki, z wzniesionymi w geście modlitwy rękoma. Wokół jej głowy umieszczono napis „MP ΘΥ”. W medalionie na jej piersiach przedstawiony został Chrystus-Emmanuel jako Dzieciątko, przy którym widnieje napis „ΙΣ ΧΣ” oraz w nimbie krzyżowym litery „Ο ΩΝ”. Po dwóch stronach przedstawienia Matki Boskiej Znak znajdują się postaci dwóch aniołów trzymających przez szaty zwierciadła, a przy nich zapisany po cerkiewnosłowiańsku fragment modlitwy do Bogurodzicy (grec. Aksion Estin): „Boga Słowo rodząca, Ciebie prawdziwą Bogurodzicę wysławiamy”. Wokół tego przedstawienia, w trzech kolumnach podzielonych na prostokątne kwatery, artysta rozmieścił trzynaście scen z życia Maryi, każda z nich dopełniona została cytatem w języku cerkiewnosłowiańskim.

W kolumnie po prawicy Maryi umieszczono pięć scen (od góry ku dołowi): *Narodzenie Bogurodzicy* z fragmentem troparionu Narodzenia Bogurodzicy: „Radość ogłosiło całemu światu”; *Wprowadzenie Maryi do świątyni* z cytatem z troparionu tego święta „Zjawia się i Chrystusa wszystkim ogłasza”; *Zwiastowanie* wraz z Pozdrowieniem Anielskim „Raduj się łaski pełna, Pan z Tobą” (Łk 1, 28); *Nawiedzenie św. Elżbiety* ze słowami pozdrowienia Maryi przez Elżbietę: „Błogosławiona

²⁴ Informacje przekazane w rozmowie ks. M. Oleśniewiczowi przez J. Hawryluka (5 IV 2014).

²⁵ Pismo A. Stalony-Dobrzańskiego do metropolity Bazylego z 8 VIII 1976, archiwum A. Stalony-Dobrzańskiego, kopia w archiwum A. Siemienieć. Słowo „łoratny” pochodzi do „loros” (gr. λ ρ ος), oznaczającego długi szeroki pas ozdobiony perłami i drogocennymi kamieniami, który w ikonografii bizantyjskiej stanowi element stroju archaniołów. Przymiotnik ten wskazuje nas bardzo bogato zdobiony loros.

jestes między niewiastami i błogosławiony owoc żywota twego” (Łk 1, 42); *Narodzenie Pańskie* z fragmentem kondakionu tego święta „Dzisiaj Dziewica rodzi tego, który jest ponad istnieniem”. W środkowej kolumnie znajdują się trzy sceny: *Spotkanie Pańskie* oraz fragment troparionu tego święta: „Raduj się, bowiem z ciebie zajaśniało słońce Prawdy, Chrystus Bóg nasz”; *Odnalezienie Chrystusa w świątyni* oraz cytaty z Ewangelii: „Zachowując wszystko to w sercu swoim” (Łk 2, 51); *Gody w Kanie Galilejskiej* oraz słowa Maryi „I co każe wam zrobić” (J 2, 5). W kolumnie po lewicy Maryi umieszczono pięć scen (od dołu ku górze): *Ukrzyżowanie* z tekstem Ewangelii: „I powiedział uczniowi: oto Matka twoja” (J 19, 27); *Złożenie do grobu* z wersem IX Pieśni Wielkiej Soboty „Nie płacz nade Mną, Matko, widząc w grobie Syna”; *Spotkanie Chrystusa i Maryi* ze słowami z IX pieśni kanonu Paschy Jana Damasceńskiego „A Ty Czysta raduj się w zmartwychwstaniu twego Syna”; *Wniebowstąpienie* oraz fragment kondakionu tego święta „Oto Ja jestem z wami i nikt przeciwko wam”; *Zaśnięcie Bogurodzicy* z cytatem z troparionu święta „W zaśnięciu twym świata nie porzuciłaś”.

W przytaczanym już liście Stalony-Dobrzańskiego do władzyki Bazylego znajduje się informacja o planowanym i niezrealizowanym witrażu do okna kaplicy południowej pod wieżą: „od zeszłego roku gotów jest u mnie karton witraża +JORDAN +KRESZCZENIJE do okna kaplicy prawej pod wieżą w katedrze. Okazałem ten karton J. E. Biskupowi Aleksemu, gdy byłem z Sotyrisem we Wrocławiu w ub. miesiącu”²⁶. Informację o wykonaniu kartonu przedstawiającego *Chrzest w Jordanie* Stalony-Dobrzański powtarza w maszynopisie podsumowującym prace wykonane w świątyni do 1976 roku²⁷.

Oprócz wymienionych realizacji witrażowych Stalony-Dobrzańskiego obecnie w katedrze znajdują się trzy witraże nieprojektowane przez niego, zrealizowane w latach 90. i nawiązujące do ikonografii bizantyńsko-ruskiej. W środkowym oknie zachodniej ściany przedstawiono *Sąd Ostateczny*, w oknie północnym ściany zachodniej *Ukrzyżowanie*, natomiast w małym, prostokątnym oknie nad głównym wejściem do świątyni umieszczono wizerunek Matki Boskiej Eleusy.

Stalony-Dobrzański jako autor wystroju wnętrza zaistniał również w drugiej wrocławskiej świątyni prawosławnej – cerkwi pw. św. św. Cyryla i Metodego. W październiku 1970 roku w barokowym kościele pw. św. Anny przy ul. św. Jadwigi 15 na wyspie Piaskowej została utworzona pierwsza prawosławna parafia w Polsce, w której językiem liturgicznym miał być język polski²⁸. Jej proboszczem został mianowany ks. Eugeniusz Cebulski, który brał udział w pracach renowacyjnych we wrocławskiej

the words of the 9th Ode of the Pascha canon by John of Damascus: “you too rejoice, pure Mother of God, at the arising of him to whom you gave birth”; *Ascension* and a fragment of the kondakion for this feast: “I am with you and no one will be against you”; *Dormition of the Mother of God* and a quote from the corresponding troparion: “In falling asleep you did not forsake the world”.

In the above-quoted letter to patriarch Bazyli, Stalony-Dobrzański includes information about the planned but unrealized stained glass for the window in the south chapel, under the tower: “since last year, I have a complete cartoon for the stained glass +JORDAN +BAPTIZING, for the right side chapel under the tower, in the cathedral. I showed the cartoon to his excellency Bishop Aleksy, when I was in Wrocław with Sotyris last month”²⁶. The information about having finished the cartoon for “Baptism in the Jordan” was repeated by Stalony-Dobrzański in his typescript reporting the works performed in the cathedral until 1976.²⁷

Apart from the above-mentioned stained glass by Stalony-Dobrzański, in the cathedral there are three stained glass windows designed by someone else, realized in 1990s, corresponding to the Byzantine-Ruthenian iconography. The middle window of the west wall shows *The Final Judgment*, the window in the north wall shows *Crucifixion*, and the small, rectangular window above the main entrance presents the image of Mother of God *Eleusa*.

Stalony-Dobrzański acted as the interior designer also in the other Wrocław Orthodox church – of Sts Cyril and Methodius. October 1970 saw the establishment of the very first Orthodox parish in Poland, in which Polish was the language of liturgy; it was created in the Baroque church of St Anna, located in 15, St Jadwiga st. on the Piaskowa Isle.²⁸ Its parson was Rev. Eugeniusz Cebulski, who participated in the renovation work in the Wrocław Orthodox cathedral. In the renovation and adaptation of the Baroque church for the Orthodox liturgical use, Rev. Cebulski cooperated mainly with Adam Stalony-Dobrzański, Jerzy Nowosielski, and Sotyris Pantopulos.²⁹

Stalony-Dobrzański intended to make stained glass for all the windows in the church. Unfortunately, they were not realized due to the lack of financial resources. In 1976 the artist created cartoons for those

²⁶ Ibidem.

²⁷ The report on the works completed in years 1963–1976, prepared by Stalony-Dobrzański, the archive of A. Stalony-Dobrzańskiego, a copy in the archive of A. Siemieniec.

²⁸ Gerent 2007 (fn. 6), pp. 332–337.

²⁹ For more information on Stalony-Dobrzański's work in the church see: Siemieniec (fn. 7).

²⁶ Ibidem.

²⁷ Sprawozdanie z prac wykonanych w latach 1963–1976, sporządzone przez Stalony-Dobrzańskiego, archiwum A. Stalony-Dobrzańskiego, kopia w archiwum A. Siemieniec.

²⁸ Gerent 2007, jak przyp. 6, s. 332–337.

windows. He mentioned it in his report on the works conducted in the church, written in Cracow on the 22nd of September 1976 for Metropolitan Bazyl:

I have already drawn cartoons /1:1/ for the stained glass for three altar windows. The middle one – MP ΘΥ, Oranta – All-Holy Mother of God accompanied by HER parents +Joachim, the old patron of the Polish Kingdom, and Anna, the patron of Silesia, and ++ Cyril and Methodius, the current patrons of this church, who brought Christianity in the Orthodox veil to our land. The stained glass in the side windows presents Archangels of Power +ARCHE+DYNAMIS+EXOICIE+KYRIOTTES. In the middle window +Pod Twoju miłość przybiegam and + pod twoją obronę uciekamy się... (We fly to Your protection...) in the side ones – also in Church Slavonic and in Polish +Nynie Siły Niebiesnyja s Nami... (Now the forces of Heaven with us...) In the windows of the nave I have planned the life of +MP +ΘΥ and church texts glorifying the Mother of God.³⁰

The modern form of the stained glass and the difficulties some parishioners had understanding this kind of art are mentioned by Stalony-Dobrzański in one of his letters to Rev. Eugeniusz Cebulski: “Supplementing the «printed» letter, I must ask one more thing – if Mrs. Stefa from your generation asked me if Mother of God *Oranta* in the stained glass will have «green» face (I answered ‘blue’)”.³¹

Another stained glass work is associated with the church of Sts Cyril and Methodius. It is a demi-circle section of a stained glass window, presenting the Mother of God *Eleusa*. The work was located in the lower chapel of Three Martyrs of Vilnius until 2011, when it was lent out to the exhibition “Creation of light. Stained glass by Adam Stalony-Dobrzański”.³² The circumstances surrounding the creation and storage of this work were unknown until Rev. Cebulski recalled them.³³ The window was produced for the documentary *Witraże Dobrzańskiego (Dobrzański’s stained glass)*, created by Jerzy Łomnicki in 1958 for the studio Wytwórnia

³⁰ The report on the works conducted in August and September 1976, prepared by Stalony-Dobrzański in Cracow (22 Sept. 1976) for Patriarch Bazyl, the archive of Rev. E. Cebulski, a copy in the archive of A. Siemieniec. In the letter, written mostly in Polish, there are several fragments in Church Slavonic, in Latin alphabet transcription. This is not visible in translation.

³¹ A. Stalony-Dobrzański’s letter to Rev. E. Cebulski from 26 February 1978, archive of Rev. E. Cebulski; a copy in the archive of A. Siemieniec.

³² A. Siemieniec, *Stworzenie światła. Wystawa witraży Adama Stalony-Dobrzańskiego w Muzeum Narodowym Sofia Kijowska w Kijowie (20. X – 30. XI 2011)*, “Quart”, 2012, no. 2 (24), p. 137.

³³ Personal communication with Rev. E. Cebulski (5 Apr. 2014).

katedrze prawosławnej. W zakresie remontu i adaptacji barokowego kościoła na użytek liturgiczny Kościoła prawosławnego ks. E. Cebulski współpracował głównie z Adamem Stalony-Dobrzańskim, Jerzym Nowosielskim oraz Sotyrisem Pantopulosem²⁹.

Stalony-Dobrzański planował wykonać witraże dla wszystkich okien cerkwi. Niestety, nie zostały one zrealizowane z powodu braku środków finansowych. W 1976 roku artysta wykonał kartony do tych witraży, o czym wspomina w sprawozdaniu z prac zrealizowanych w cerkwi sporządzonym w Krakowie 22 września 1976 roku dla metropolity Bazylego:

Już narysowałem kartony /1:1/ witraży trzech okien ołtarza. – Środkowe, – MP ΘΥ, Oranta – Wielikaja Panagija z „pristojaszczimi” – JEJ Rodzicami + Joachimem, starodawnym Patronem Królestwa Polskiego, i Anną, Patronką Śląska, oraz ++Cyrylem i Metodym, obecnie patronami tej cerkwi, a którzy przynieśli chrześcijaństwo w prawosławnej szacie na nasze ziemie. Witraże okien bocznych przedstawiają Archaniołów Mocy +ARCHE+DYNAMIS+EXOICIE+KYRIOTTES. W środkowym +Pod Twoju miłość przybiegam i + pod twoją obronę uciekamy się... w bocznych także po cerk.-słowiańsku i po polsku +Nynie Siły Niebiesnyja s Nami... W oknach nawy zaprojektowane jest życie +MP +ΘΥ i cerkiewne teksty wielbiące Bogarodnicę³⁰.

O nowoczesnej formie tych witraży, a także o trudnościach w zrozumieniu tej sztuki przez niektórych parafian wspomina Stalony-Dobrzański w jednym z listów do ks. E. Cebulskiego: „W uzupełnieniu do «drukowanego» listu muszę jeszcze zapytać – czy p. Stefa z twojego pokolenia zapytała mnie, czy MB. Oranta w witrażu będzie miała «zieloną» twarz. (Odpowiedziałem, że będzie niebieska)”³¹.

Z cerkwią pw. św. św. Cyryla i Metodego we Wrocławiu związany jest także witraż, a raczej półokrągła kwatera okna witrażowego z przedstawieniem Matki Boskiej Eleusy. Znajdował się on w dolnej kaplicy Trzech Wileńskich Męczenników aż do 2011 roku, kiedy to został wypożyczony na potrzeby wystawy „Stworzenie światła. Witraże Adama Stalony-Dobrzańskiego”³². Okoliczności powstania tego witraża oraz miejsca jego przechowywa-

²⁹ Szerzej o działalności Stalony-Dobrzańskiego w świątyni: Siemieniec, jak przyp. 7.

³⁰ Sprawozdanie z prac wykonanych w sierpniu i wrześniu 1976 roku sporządzone przez Stalony-Dobrzańskiego w Krakowie (22 IX 1976) dla władzy Bazylego, archiwum ks. E. Cebulskiego, kopia w archiwum A. Siemieniec.

³¹ List A. Stalony-Dobrzańskiego do ks. Eugeniusza Cebulskiego z 26 II 1978, archiwum ks. Eugeniusza Cebulskiego, kopia w archiwum A. Siemieniec.

³² A. Siemieniec, *Stworzenie światła. Wystawa witraży Adama Stalony-Dobrzańskiego w Muzeum Narodowym Sofia Kijowska w Kijowie (20 X – 30 XI 2011)*, „Quart”, 2012, nr 2 (24), s. 137.



10. Adam Stalony-Dobrzański, *Matka Boska Eleusa*, witraż w cerkwi pw. św. św. Cyryla i Metodego we Wrocławiu, 1958, fot. P. Kłosek

10. Adam Stalony-Dobrzański, *Mother of God Eleusa*, a stained glass window in the Orthodox church of Sts Cyril and Methodius in Wrocław, 1958, photo by P. Kłosek

nia, dotychczas nieznanie, przywołał ks. E. Cebulski³³. Witraż został wykonany na potrzeby filmu dokumentalnego *Witraże Dobrzańskiego*, zrealizowanego przez Jerzego Łomnickiego w 1958 roku dla Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych³⁴. W literaturze przedmiotu jako datę powstania kompozycji podawano dotychczas rok 1976³⁵, w którym Stalony-Dobrzański wykonał większość prac dla cerkwi Cyryla i Metodego. Jednakże za datę realizacji należałoby przyjąć rok 1958, w którym Jerzy Łomnicki zrealizował film [il. 10].

Dokument ten, w którym pokazano głównie wykonane w latach 1953–1955 witraże z Gródka Białostockiego³⁶, miał zobrazować unikatowe w sztuce Stalony-Dobrzańskiego związki witraża z ikoną, jej bizantyńsko-ruską ikonografią, jak również technologię wykonanych przez niego kompozycji. Stąd też w kadrach filmu Łomnicki pokazuje Stalony-Dobrzańskiego, który dla zilustrowania etapów pracy nad witrażem, wycięte już, kolorowe szkiełka układa w oblicze Matki Boskiej

Filmów Dokumentalnych i Fabularnych.³⁴ In the subject literature, the date of the creation of this window had been 1976,³⁵ the year in which Stalony-Dobrzański carried out most of the works for the church of Sts Cyril and Methodius. However, the actual date should be 1958, the year in which Jerzy Łomnicki realized his film [fig. 10].

This documentary, which mainly showed the stained glass from Gródek Białostocki, realized in years 1953–1955,³⁶ was supposed to illustrate the relation between the stained glass and the icon, unique in Stalony-Dobrzański's work, its Byzantine-Ruthenian iconography, and the technology of his stained glass production. Therefore in his film Łomnicki shows Stalony-Dobrzański, who – to illustrate the stages of stained glass production – arranges the already cut, colourful pieces of glass to form the face of the Mother of God *Eleusa*. These shots are intertwined with pictures of projects realized several years previously, for the church in Gródek

³³ Informacja od ks. E. Cebulskiego (5 IV 2014).

³⁴ <http://wfdif.com.pl/filmy-dokumentalne,7.html> [dostęp: 7 IV 2014]; Stalony-Dobrzański 2011, jak przyp. 9, s. 118.

³⁵ Siemieniec 2012, jak przyp. 32, s. 137.

³⁶ Stalony-Dobrzański 2011, jak przyp. 9.

³⁴ <http://wfdif.com.pl/filmy-dokumentalne,7.html> [accessed: 7 Apr. 2014]; Stalony-Dobrzański 2011 (fn. 9), p. 118.

³⁵ Siemieniec 2012 (fn. 32), p. 137.

³⁶ Stalony-Dobrzański 2011 (fn. 9).

– among them there is an image of the Mother of God *Eleusa*, once produced for that church. The cartoon for that stained glass was the model for the composition created during the shooting of the film, therefore sections of the stained glass from Gródek Białostocki and that from the church of Sts Cyril and Methodius are deceptively similar.

However, conducting a comparative analysis of the two images of Mother of God *Eleusa*, we must notice clear differences in the stained glass manufacture, although it may be supposed that the artist based his works on one cartoon. The realized windows differ in colour of particular glass panes, and in their cut lines, which in turn results in different graphic patterns of the lead frames.

Both works present Mary Mother of God *Eleusa*, modelled after the Theotokos of Vladimir, nesting the Child against her right cheek. Jesus hugs his mother with his left arm, laying a hand on her left cheek. The scene is complemented with words from akathist to the Theotokos: “We bring you the hymn of thanksgiving, oh Mother of God”.

The differences in the colour of particular glass panes, sometimes very subtle, are best noticeable in the face of Christ. In the window from Gródek Białostocki, his face and hair are composed mostly of green glass pieces of different tones. Stalony-Dobrzański additionally used purple glass for the hair at the back of Christ’s head. On the other hand, in the window from 1958, the dominating colour in the face of Christ is orange, and the hair is composed of graphite and brown glass. Also Mary’s face in both windows shows differences in colour of particular glass pieces and their tone.

In the general view, the most noticeable differences are to be found in glass cutting; in the second window, Stalony-Dobrzański applied sharp, straight-line cuts, reducing particular elements to regular geometrical figures. While in the window from Gródek Białostocki, Mary’s face is composed of irregularly cut glass pieces, resembling organic face shapes and features – which suggests protrusion of the nose and roundness of the cheek – in the later realization the artist applied a cubic simplification of the irregular shapes, replacing them with regular, polygon forms.

The 1958 stained glass image of Mother of God *Eleusa* was presented to the newly established Orthodox cathedral in Wrocław in the 1960s, and then, in the 1970s, it was passed on to the church of Sts Cyril and Methodius.³⁷ It remained there until 2011, in the chapel of Three Martyrs

Eleusy. Kadry przeplatane są zdjęciami kartonów do zrealizowanych kilka lat wcześniej witraży do Gródka – między nimi znajduje się wykonane dla tamtejszej cerkwi przedstawienie Matki Boskiej Eleusy. Karton tego witraża stał się wzorem dla kompozycji powstającej w trakcie kręcenia filmu, dlatego też kwatery przedstawiające Matkę Boską Eleusę z Gródka Białostockiego oraz z wrocławskiej cerkwi pw. św. św. Cyryla i Metodego są do siebie ludzko podobne.

Dokonując jednak wnikliwej analizy porównawczej obu przedstawień Matki Boskiej, należy zauważyć wyraźne różnice w wykonaniu witraży, choć można przypuszczać, że artysta bazował na jednym kartonie. Zrealizowane witraże różnią się kolorystyką poszczególnych szkieł oraz ich cięciem, a przez to graficzną siatką ołowiu spajającego elementy.

W obu witrażach ukazana została Matka Boska Eleusa w ujęciu nawiązującym do Matki Boskiej Włodzimierskiej, przytulająca Dzieciątko do prawego policzka. Chrystus obejmuje Matkę lewą ręką, układając dłoń na jej lewym policzku. Scenę dopełniają słowa z akatysty ku czci Bogurodzicy: „Wdzięczności pieśni niesiem Ci, Bogurodzico”.

Różnice w kolorystyce poszczególnych szkieł, niekiedy bardzo subtelne, najbardziej widoczne są w obliczu Chrystusa. W kompozycji z Gródka Białostockiego Jego twarz i włosy zostały złożone głównie z zielonych szkiełek o różnym nasyceniu. W tylnej partii włosów dodatkowo Stalony-Dobrzański użył fioletowego szkła. Natomiast w witrażu z 1958 roku w obliczu Chrystusa dominują szkiełka pomarańczowe, a włosy zostały wykonane w kolorach grafitu i brązu. Również w obliczu Marii zauważalne są różnice w kolorach poszczególnych szkieł oraz ich nasyceniu.

W ogólnym oglądzie witraża najwyraźniej widać różnice w zastosowaniu przez Stalony-Dobrzańskiego ostrych cięć szkła, sprowadzających poszczególne kształty do regularnych form geometrycznych. O ile w obliczu Marii z Gródka Białostockiego cięcia szkła wyznaczają nieregularne linie, zbliżone do organicznych rysów i kształtów twarzy – sugerujące wypukłości nosa oraz krągłości policzka, o tyle w późniejszym witrażu artysta dokonał kubicznego uproszczenia tych nieregularnych kształtów szkieł, zastępując je regularnymi, wielobocznymi formami.

Witraż Matki Boskiej Eleusa z 1958 roku został w latach 60. przekazany do nowo powstałej katedry prawosławnej we Wrocławiu, a następnie – w latach 70. – do cerkwi pw. św. św. Cyryla i Metodego³⁷, gdzie w kaplicy Trzech Wileńskich Męczenników znajdował się do 2011 roku, w specjalnie wykonanej dla niego, żelaznej, półokrągłej ramie. Po zakończeniu ekspozycji witraż powrócił do Wrocławia.

W końcu 1992 roku w trzech oknach absydy cerkwi zamontowano witraże wykonane w Instytucie Sztuki we Lwowie, przedstawiające Matkę Boską Znak oraz

³⁷ Personal communication with Rev. E. Cebulski (5 Apr. 2014).

³⁷ Informacja od ks. E. Cebulskiego (5 IV 2014).



11. Wnętrze cerkwi pw. św. św. Cyryla i Metodego we Wrocławiu, stan w roku 2012, fot. A. Siemieniec

11. Interior of the Orthodox church of Sts Cyril and Methodius, 2012, Wrocław, photo by A. Siemieniec

archaniołów Michała i Gabriela³⁸. Mimo że ikonograficznie przedstawienia te bazowały na tradycji bizantyńsko-ruskiej, stylistycznie dalece odbiegały od polichromii zrealizowanej wedle projektu Stalony-Dobrzańskiego. Ponieważ oszklenia te zaburzyły estetyczną spójność wystroju cerkwi, podjęto decyzję o ich wymontowaniu i zdeponowaniu w parafii, z możliwością przekazania innej cerkwi³⁹.

W miejsce usuniętych kompozycji założono wielkoformatowe zdjęcia witraży Stalony-Dobrzańskiego wykonanych dla cerkwi Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Gródku Białostockim, naniesione na grube plastikowe płyty imitujące oszklenie okienne. W środkowym oknie absydy umieszczono wybrane sceny z witraża, który w cerkwi gródeckiej znajduje się w transepcie nawy głównej po stronie południowej: *Matka Boska z Dzieciątkiem*, *Ukrzyżowanie*, *Złożenie do grobu*⁴⁰. Natomiast w dwóch bocznych oknach zainstalowano zdjęcia witraży ukazujących archaniołów z absydy sanktuarium [il. 11].

³⁸ Gerent 2007, jak przyp. 6, s. 335; http://cerkiew.wroclaw.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=102&Itemid=95 [dostęp: 6 IV 2014].

³⁹ Informacja od ks. E. Cebulskiego (5 IV 2014).

⁴⁰ Por. A. Radziukiewicz, *Gródek nad Supraślą. Z dziejów prawosławnej parafii*, Gródek 2011, s. 98–100.

of Vilnius, set in a specially made semi-circular iron frame. The artwork will return to Wrocław after the exhibition has closed.

At the end of 1992, in the three windows of the apse, stained glass windows manufactured in the Art Institute in Lvov were installed. The windows show the Mother of God of the Sign, Archangel Michael and Archangel Gabriel.³⁸ Even though these iconographic representations were based on the Byzantine-Ruthenian tradition, they were stylistically very distant from the polychrome realized according to Stalony-Dobrzański's project. Because those windows disturbed the aesthetic coherence of the church interior, a decision was made to remove them and store them in the parish, until perhaps they could be presented to another church.³⁹

In their place, large-format pictures of Stalony-Dobrzański's stained glass from Gródek Białostocki were installed. The photographs were printed on thick plastic panes imitating window glass panes. The photograph in the middle window of the

³⁸ Gerent 2007 (fn. 6), p. 335; http://cerkiew.wroclaw.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=102&Itemid=95 [accessed: 6 Apr. 2014].

³⁹ Personal communication with Rev. E. Cebulski (5 Apr. 2014).

apse presented selected scenes from the window which is placed in the nave transept's south side: *Mary with Little Jesus, Crucifixion, and Burial of Jesus*.⁴⁰ The side windows display the pictures of the stained glass from the apse of the sanctuary, showing the archangels [fig. 11].

In 1995, the middle window of the nave on the north was furnished with a stained glass work by a Wrocław-based stained glass artist Ryszard Więckowski.⁴¹ The composition shows Sts Cyril and Methodius, and Sts Benedict of Nursia and Maxim of Gorlice.⁴²

A large-format picture of one of Stalony-Dobrzański's stained glass windows was also used as a decorative element in the sanctuary of the lower chapel of the Three Martyrs of Vilnius. In 2012 the interior was adorned with a new polychrome by Michał Bogucki,⁴³ created with the help of a young iconographer, Michał Szwarc. It was then that the place previously occupied by the stained glass showing the Mother of God *Eleusa* was furnished with the picture of stained glass from the Warsaw Orthodox church of St Jan Kilmak, showing the scene of *Deesis*.

Stalony-Dobrzański's stained glass work was present in Wrocław Orthodox churches only in isolated instances. The artist produced a greater number of works for the Catholic churches in Wrocław and neighbouring towns. Stalony-Dobrzański and a team of collaborators: Ludwik Gardowski, Stefan Gałkowski, Mikołaj Kochanowski, Stefan Maciej Makarewicz and Jerzy Nowosielski were commissioned to create sixteen cartoons for stained glass windows in the Roman-Catholic cathedral of St John the Baptist on the isle of Ostrow Tumski; the commission included twelve windows in the presbytery, two windows in the chapel of Holy Cross, and two windows in the chapel of St John of Nepomuk. On the 10th of May, 1953, in Cracow, the artists signed a contract for the realization of the stained glass, co-signed by Prelate Jan Piskorz, the vicar general of the Wrocław Archbishop's Curia.⁴⁴ The commission was not realized, but the thematic proposal for the windows was presented in a de-

W roku 1995 do środkowego okna nawy, od strony północnej, przybył witraż wykonany przez wrocławskiego witrażystę Ryszarda Więckowskiego⁴¹. Kompozycja przedstawia św. św. Cyryla i Metodego oraz św. św. Benedykta z Nursji i Maksyma Gorlickiego⁴².

Wielkoformatową reprodukcję jednego z witraży Stalony-Dobrzańskiego wykorzystano również jako element dekoracji sanktuarium dolnej kaplicy Trzech Wileńskich Męczenników. W 2012 roku wnętrze ozdobiła nowa polichromia, wykonana przez Michała Boguckiego⁴³ przy pomocy młodego ikonografa Michała Szwarca. Właśnie wtedy we wnęce pozostałej po witrażu Matki Boskiej Eleusa umieszczono zdjęcie witraża z warszawskiej cerkwi św. Jana Kilmaka, przedstawiającego scenę *Deesis*.

Witraże Stalony-Dobrzańskiego zaistniały we wrocławskich cerkwiach prawosławnych jedynie w pojedynczych realizacjach. Liczniejsze były prace artysty dla kościołów katolickich we Wrocławiu i okolicznych miejscowościach. Stalony-Dobrzański wraz z zespołem współpracowników: Ludwikiem Gardowskim, Stefanem Gałkowskim, Mikołajem Kochanowskim, Stefanem Maciejem Makarewiczem oraz Jerzym Nowosielskim otrzymali zlecenie na realizację szesnastu kartonów do witraży dla katedry rzymskokatolickiej pw. św. Jana Chrzciciela na Ostrowie Tumskim – do dwunastu okien prezbiterium, dwóch okien kaplicy św. Krzyża oraz dwóch w kaplicy św. Jana Nepomucena. 10 maja 1953 roku artyści zawarli w Krakowie umowę zlecenie na realizację tych witraży z ks. prałatem Janem Piskorzem, wikariuszem generalnym Kurii Arcybiskupiej Wrocławskiej⁴⁴. Zlecenie nie zostało zrealizowane, natomiast propozycja tematyczna witraży zachowała się na przygotowanym przez artystów jeszcze przed zawarciem umowy opisie⁴⁵, jak również na dwóch zachowanych projektach⁴⁶.

W roku 1958 Stalony-Dobrzański podjął się wykonania monumentalnych witraży dla odbudowywanego po zniszczeniach wojennych kościoła pw. św. Jakuba i św. Agnieszki w Nysie⁴⁷, nad którymi pracował do 1967 roku⁴⁸. Także w latach 60. zaprojektował witraże dla gotyckiego kościoła pw. św. Jadwigi Śląskiej

⁴⁰ Cf. A. Radziukiewicz, *Gródek nad Supraślą. Z dziejów prawosławnej parafii*, Gródek 2011, pp. 98–100.

⁴¹ Personal communication with Rev. E. Cebulski (12 Apr. 2014).

⁴² http://cerkiew.wroclaw.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=102&Itemid=95 [accessed: 6 Apr. 2014].

⁴³ Michał Bogucki is currently the director of the Museum of Icons in Warsaw; in 2011 he was one of the curators of the exhibition of Stalony-Dobrzański's stained glass, entitled "Stworzenie Świata" (Creation of Light) in the National Museum Sophia of Kiev, cf. *Siemieniec* 2012 (fn. 32), p. 134.

⁴⁴ Contract dated 10th May, 1953, A. Stalony-Dobrzański's archive, a copy in the archive of A. Siemieniec.

⁴¹ Informacja od ks. E. Cebulskiego (12 IV 2014).

⁴² http://cerkiew.wroclaw.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=102&Itemid=95 [dostęp: 6 IV 2014].

⁴³ Michał Bogucki jest obecnie dyrektorem Muzeum Ikon w Warszawie, w 2011 roku był jednym z kuratorów wystawy witraży Stalony-Dobrzańskiego „Stworzenie światła” w Muzeum Sofii Kijowskiej w Kijowie, por. *Siemieniec* 2012, jak przyp. 30, s. 134.

⁴⁴ Umowa-zlecenie z 10 V 1953, archiwum A. Stalony-Dobrzańskiego, kopia w archiwum A. Siemieniec.

⁴⁵ Opis treści witraży z 4 IV 1953, archiwum A. Stalony-Dobrzańskiego, kopia w archiwum A. Siemieniec.

⁴⁶ Projekty znajdują się w archiwum A. Stalony-Dobrzańskiego, kopia w archiwum A. Siemieniec.

⁴⁷ W tym kościele Stalony-Dobrzański wykonał także polichromię w kaplicy Matki Boskiej Częstochowskiej.

⁴⁸ Stalony-Dobrzański 2011, jak przyp. 9.

we Wrocławiu-Leśnicy⁴⁹, a w roku 1978 do kościoła pw. św. Jakuba w Skorogoszczy⁵⁰.

Stalony-Dobrzański jako witrażysta czerpał głównie z tradycji krakowskiej. Miał bezpośrednią styczność z realizacjami Stanisława Wyspiańskiego oraz Józefa Mehoffera, do którego zresztą uczęszczał na wykłady⁵¹. Jak wskazuje Zbigniew Jaworski, Stalony-Dobrzański był tym twórcą w historii współczesnego witrażownictwa polskiego, który przestał malować po szkłe, tj. traktować witraż jako obraz, a wrócił do średniowiecznego myślenia o tym gatunku sztuki: „Nie malować szkiele, ale ołów, szkło, ewentualnie kreska konturowa. Koniec! Mehoffer to rozumiał podczas pracy w Szwajcarii”⁵². Technikę pracy Stalony-Dobrzańskiego nad witrażem opisuje Michał Bogucki: „nie malował po szkłe, lecz wykorzystywał kolor, na który nakładał patynę i nią dodawał intensywności koloru lub też wybierając patynę dodawał światła. Jeżeli używał farby, to była to czarna konturówka, do naniesienia rysów twarzy, lub zaznaczenia lekkich szrafowań. Stosował duże, śmiałe cięcia, odważną kreskę, która kształtowała rysunek”⁵³.

Oprócz działalności na polu sztuki sakralnej Stalony-Dobrzański zajmował się edukacją, prowadząc katedrę liternictwa na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Był mistrzem kreślenia litery. Integralną częścią kompozycji jego witraży stały się właśnie napisy, dopełniające treściowo przekaz przedstawię. Artysta wzbogacał ikonografię o fragmenty zaczerpnięte z Pisma Świętego oraz tekstów liturgicznych⁵⁴.

Z analizy literatury dotyczącej twórczości Stalony-Dobrzańskiego i Nowosielskiego, dwóch współpracujących ze sobą artystów czerpiących z tradycji bizantyńsko-ruskiej, wyłania się, wyraźnie niewspółmierna względem całokształtu działalności artystycznej, luka w wiedzy o życiu i twórczości pierwszego z nich. Polska historia sztuki, ukazując powiązania plastyki współczesnej z ikoną, podaje nazwisko Jerzego Nowosielskiego jako malarza, ikonografa, którego twórczość w Polsce rozpoczęła proces odnowienia malarstwa ikonowego dzięki doświadczeniu sztuki współczesnej. Wrocławskie realizacje Stalony-Dobrzańskiego, w szczególności te witrażowe, są jednak potwierdzeniem faktu, iż tradycja sztuki Kościoła wschodniego została przeniesiona na grunt polskiej plastyki współczesnej już przed

skripcion, prepared by the artists before the contract was signed,⁴⁵ and in two surviving designs.⁴⁶

In 1958 Stalony-Dobrzański undertook the production of monumental stained glass windows for the church of St James and St Agnes in Nysa,⁴⁷ which was being reconstructed after its destruction during the war. He worked on the project until 1967.⁴⁸ Also in the 1960s, he designed stained glass windows for the Gothic church of St Hedwig of Silesia in Wrocław-Leśnica,⁴⁹ and in 1978 – for the church of St James in Skorogoszcz.⁵⁰

Stalony-Dobrzański, the stained-glass artist, drew mainly on the Cracow tradition. He was in direct contact with the realizations of Stanisław Wyspiański and Józef Mehoffer, whose lectures he actually attended.⁵¹ As Zbigniew Jaworski points out, Stalony-Dobrzański was the artist in the history of modern Polish stained glass who stopped putting paint on glass, i.e. stopped treating stained glass as a regular painting, and returned to the Mediaeval way of thinking about this art type: “No painting on glass, but lead, glass, possibly contour line. This is it! Mehoffer understood this when he was working in Switzerland”.⁵² Stalony-Dobrzański’s stained glass work technique is described by Michał Bogucki: “he did not paint on glass, but used the existing colours, on which he laid patina to add intensity, or took patina off the glass to add light. If he used paint, it was black contour paint, to mark the facial features or for slight hatching. He used wide, bold cuts, a bold line that gave shape to the drawing”.⁵³

Apart from his activity in the field of sacred art, Stalony-Dobrzański was an educator and ran the Chair of Typography at the Fine Arts Academy in Cracow. He was a master of letters writing. Inscriptions became an integral part of his stained glass windows, completing the content of the message

⁴⁵ Description of the stained glass content, dated 4th April, 1953, A. Stalony-Dobrzański’s archive, a copy in the archive of A. Siemieniec.

⁴⁶ The designs are stored in A. Stalony-Dobrzański’s archive, a copy in the archive of A. Siemieniec.

⁴⁷ In this church, Stalony-Dobrzański also created the polychrome in the chapel of Our Lady of Częstochowa.

⁴⁸ Stalony-Dobrzański 2011 (fn. 9).

⁴⁹ In this church, the artist also intended to create the polychrome, but it was never realized.

⁵⁰ <http://www.parafia-skorogoszcz.opole.pl/historia-parafii> [accessed: 13 Apr. 2014]. In the church there is also a polychrome realized according to Stalony-Dobrzański’s design.

⁵¹ K. Kuczman, *Witrażownictwo*, in: *Stworzenie światła...* 2011 (fn. 9), p. 23.

⁵² Recorded conversation with Z. Jaworski (Wrocław, 22 Oct. 2013), archive of A. Siemieniec.

⁵³ Recorded conversation with M. Bogucki (Wrocław, 22 Oct. 2013), archive of A. Siemieniec.

⁴⁹ W tym kościele planował wykonać także polichromię, która ostatecznie nie została zrealizowana.

⁵⁰ <http://www.parafia-skorogoszcz.opole.pl/historia-parafii> [dostęp: 13 IV 2014]. We wnętrzu kościoła została wykonana również polichromia wg projektu Stalony-Dobrzańskiego.

⁵¹ K. Kuczman, *Witrażownictwo*, w: *Stworzenie światła...* 2011, jak przyp. 9, s. 23.

⁵² Nagranie rozmowy z Z. Jaworskim (Wrocław, 22 X 2013), archiwum A. Siemieniec.

⁵³ Nagranie rozmowy z M. Boguckim (Wrocław, 22 X 2013), archiwum A. Siemieniec.

⁵⁴ Siemieniec 2012, jak przyp. 32, s. 137.

of the image. The artist enriched iconography with fragments taken from Scripture and liturgical texts.⁵⁴

Analysis of the literature on the work of Stalony-Dobrzański and Nowosielski, two cooperating artists who drew on the Byzantine-Ruthenian tradition, reveals a gap in the knowledge about the life and work of the former – a gap evidently out of proportion with the whole artistic activity. Polish art history, presenting the connections between modern visual arts and the icon, mentions the name of Jerzy Nowosielski as the painter and iconographer whose work started the renaissance of icon painting in Poland, owing to the experience of modern art. Yet Stalony-Dobrzański's realizations in Wrocław, especially the stained glass works, confirm the fact that the tradition of the Orthodox church art had been transferred to the ground of Polish modern visual arts before Nowosielski.⁵⁵ It is this source of inspiration that determined the originality of Stalony-Dobrzański's art, which still – especially the monumental stained glass works – await in-depth examination and analysis.

Stalony-Dobrzański's stained glass works found their place in both Orthodox and Catholic churches, because in them, a synthesis takes place of the mystic experience in the sacred art of the Christian East and West: the mystery of light of the Gothic cathedrals and the mystery of the icon.⁵⁶ "Adam Stalony-Dobrzański searched for his path in a slightly different stained glass image, in certain mysteriousness [...]. The stained glass itself holds a secret; it requires a skill to unearth it".⁵⁷

Abstract

After World War 2, Wrocław was one of the cities that received the Orthodox population of Poland, forcibly relocated from the eastern territories. Thus, a need arose to create parishes for the new inhabitants, in the existing Roman-Catholic or Protestant churches. In 1963, the old church of St Barbara was transformed into an Orthodox cathedral of the Nativity of the Holy Mother of God, while in 1970 an Orthodox parish of Sts Cyril and Methodius was created.

The request to adapt the interiors of both churches to the needs of the Orthodox liturgy was directed to Adam Stalony-Dobrzański and Jerzy Nowosielski, Orthodox Catholic artists from Cracow. The results of their collaboration were comprehensive conceptions for the church inte-

Nowosielskim⁵⁵. Właśnie to źródło inspiracji decyduje o oryginalności sztuki Stalony-Dobrzańskiego, która nadal, a szczególnie monumentalna twórczość witrażowa, oczekuje na gruntowne poznanie i analizę.

Witraże Stalony-Dobrzańskiego znalazły miejsce w cerkwiach prawosławnych, jak i w kościołach katolickich, ponieważ dokonuje się w nich synteza mistycznych doświadczeń sztuki sakralnej chrześcijańskiego Zachodu i Wschodu – misterium światła sztuki gotyckich katedr oraz tajemnicy ikony⁵⁶. „Adam Stalony-Dobrzański szukał swojej drogi w trochę innym witrażu, pewnej tajemniczości [...]. W witrażu samym jest jakaś tajemnica, trzeba umieć ją wygrzebać”⁵⁷.

Streszczenie

Po zakończeniu II wojny światowej Wrocław był jednym z miast, do których trafiła wysiedlona ze wschodnich terenów Polski ludność wyznania prawosławnego. Zaistniała wówczas potrzeba utworzenia dla niej parafii w istniejących już kościołach rzymskokatolickich czy protestanckich. W 1963 roku dawny kościół pw. św. Barbary przekształcono na katedrę prawosławną pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogarodzicy, natomiast w 1970 roku powstała prawosławna parafia pw. św. św. Cyryla i Metodego.

O adaptacji wnętrza obu świątyń na potrzeby wschodniej liturgii poproszono Adama Stalony-Dobrzańskiego oraz Jerzego Nowosielskiego, prawosławnych artystów z Krakowa. Efektem ich współpracy były całościowe koncepcje wystroju wnętrza. Niektóre z koncepcji polichromii, ikonostasów czy witraży nie zostały zrealizowane. Śladem po nich są fragmentarycznie zachowane projekty, szkice, pisemne wzmianki i opisy ikonograficzne.

Adam Stalony-Dobrzański – malarz, witrażysta, grafik, konserwator dzieł sztuki, wykładowca na ASP w Krakowie, od początku lat 50. realizował witraże dla wnętrza sakralnych w Polsce. Również we Wrocławiu podjął się opracowania projektów do witraży dla obydwu świątyń prawosławnych; zrealizowano z nich jedynie kilka.

W katedrze prawosławnej znajdują się trzy witraże Stalony-Dobrzańskiego: w bocznej kaplicy Podwyższenia Świętego Krzyża kompozycja ze scenami *Ukrzyżowania* oraz *Podwyższenia Krzyża Pańskiego* (1965), w przeszklonych drzwiach witraż ukazujący *Matkę Boską Orantę* i *Ewangelistów* (1964) oraz witraż w centralnym oknie sanktuarium przedstawiający *Matkę Boską Znak* ze scenami z życia Maryi (1991).

W cerkwi pw. św. św. Cyryla i Metodego do roku 2011 znajdował się półokrągły witraż ukazujący *Matkę Boską Eleusę* (1958). Jako replika kwatery witraża zre-

⁵⁴ Siemieniec 2012 (fn. 32), p. 137.

⁵⁵ <http://kud-logos.si/2012/04/18/ikona-w-tworczosci-adama-stalony-dobrzanskiego/> [accessed: 6 Apr. 2014].

⁵⁶ Siemieniec 2012 (fn. 32), pp. 138–139.

⁵⁷ Recorded conversation with Z. Jaworski (Wrocław, 22 Oct. 2013), archive of A. Siemieniec.

⁵⁵ <http://kud-logos.si/2012/04/18/ikona-w-tworczosci-adama-stalony-dobrzanskiego/> [dostęp: 6 IV 2014].

⁵⁶ Siemieniec 2012, jak przyp. 30, s. 138–139.

⁵⁷ Nagranie rozmowy z Z. Jaworskim (Wrocław, 22 X 2013), archiwum A. Siemieniec.

alizowanego przez Stalony-Dobrzańskiego dla cerkwi w Gródku Białostockim został on wykonany na potrzeby filmu dokumentalnego pt. *Witraże Dobrzańskiego*, autorstwa Jerzego Łomnickiego.

Twórczość Stalony-Dobrzańskiego, nadal oczekująca na gruntowne poznanie i analizę, jest oryginalna i rozpoznawalna między innymi przez jej związki z ikoną, tradycją bizantyńsko-ruską oraz liternictwem.

Słowa kluczowe: Adam Stalony-Dobrzański, Jerzy Nowosielski, sztuka sakralna, cerkiew, Wrocław, witraż, ikona

Anna Siemieniec
Uniwersytet Wrocławski
Instytut Historii Sztuki
ul. Szewska 36, 50–139 Wrocław
tel.: +48 713 752 510
e-mail: anna.siemieniec1@gmail.com

riors. Some of the concepts for the polychrome, iconostases or stained glass were never realized. The remaining traces are fragments of designs, sketches, mentions and iconographic descriptions.

Adam Stalony-Dobrzański – a painter, stained-glass artist, graphic artist, art conservator, and lecturer at the Fine Arts Academy in Cracow – realized stained glass projects for church interiors in Poland from the 1950s. Also in Wrocław he committed to preparing stained glass designs for both Orthodox churches; only a few of the designs were actually realized.

In the Orthodox cathedral, there are three stained glass windows by Stalony-Dobrzański: in the side chapel of the Exaltation of the Holy Cross there is a composition with scenes of *Crucifixion Exaltation of the Holy Cross* (1965); in the entrance door there is a stained glass window showing Mother of God Praying and the Evangelists (1964); and in the central window of the sanctuary, there is stained glass presenting *Mother of God of the Sign* with scenes from the life of Mary (1991).

In the church of Sts Cyril and Methodius, up to 2011 there was a semi-circular stained glass window showing the *Mother of God Eleusa* (1958). The window was manufactured during the filming of the documentary *Witraże Dobrzańskiego*, by Jerzy Łomnicki, and was a replica of a section of a stained glass window produced by Stalony-Dobrzański for the Orthodox church in Gródek Białostocki.

Stalony-Dobrzański's works, still waiting to be more thoroughly examined and analysed, are original and recognizable, among others, owing to their association with the icon, the Byzantine-Ruthenian tradition and typology.

Keywords: Adam Stalony-Dobrzański, Jerzy Nowosielski, sacred art, Orthodox church, Wrocław, stained glass, icon

Translated by Anna Ścibior-Gajewska

Georgia O'Keeffe – the cross in the New Mexico landscape

One of the greatest and most wonderful values of a good book [...] is that the author may regard it as a *conclusion* of his course of thought, while readers as the *leaven* of their thinking.

Marcel Proust¹

Georgia O'Keeffe (1887–1986) won recognition thanks to compositions in which a realistic topic became transformed into or even lost in abstract form. A specific choice of colours and forms became hallmarks of her work.² O'Keeffe found complete fulfillment of her artistic aspirations while living and creating in New Mexico. The paintings created there are the equivalent of her spiritual exploration and discovery.

New York – the 1920s

Before O'Keeffe “found for herself” the state of New Mexico, located in the southern U.S., she had won critical and public acclaim of her paintings created in New York. In 1917, a New York photographer, art dealer and publisher, Alfred Stieglitz, organized in the “291” gallery that he was running the first exhibition of the artist, who a few years later became his life companion, and eventually his wife. Despite the intellectual and emotional connection with Stieglitz, O'Keeffe maintained her creative individuality. In the 1920s the painter began to create paintings of largely magnified floral forms and exhibited them successfully at annual exhibitions in Stieglitz's galleries.

¹ “We sense clearly that our knowledge takes as its starting point what for the author was a point of arrival, and we often demand that he suggests answers to us while he is able to provide us only with his desires... Such is the value of reading, but such are also the limitations involved in it. To make reading an assignment is to give an excessive role to what is only a leaven. Reading is an introduction to our spiritual life, it can introduce us to it, but it cannot create it for us” – M. Proust, quotation after: A. de Botton, *Jak Proust może zmienić twoje życie*, transl. into Polish by W. Sadkowski, Warszawa 1998, p. 177, translation of the quotations into English by A. Gicala.

² P.S. Whitaker, *Becoming O'Keeffe*, New York 1991, pp. 19–23.

Georgia O'Keeffe – krzyż w pejzażu Nowego Meksyku

Jedną z największych i najcudowniejszych wartości dobrej książki [...] jest to, że autor może ją uznać za *konkluzję* swego przewodu myślowego, czytelnicy zaś za *zaczyn* swego myślenia.

Marcel Proust¹

Georgia O'Keeffe (1887–1986) zdobyła uznanie, tworząc kompozycje, w których realistyczny temat przekształcał się w abstrakcyjną formę czy wręcz gubił się w niej. Specyficzny dobór koloru i form stał się znakiem rozpoznawczym jej twórczości². Całkowite spełnienie swoich dążeń artystycznych O'Keeffe odnalazła, mieszkając i tworząc w Nowym Meksyku. Powstałe tam obrazy stanowią ekwiwalent jej duchowych poszukiwań i odkryć.

Nowy Jork – lata 20. XX wieku

Zanim O'Keeffe odkryła dla siebie położony na południu USA stan Nowy Meksyk, zdobyła uznanie krytyki i publiczności obrazami powstałymi w Nowym Jorku. W 1917 roku tamtejszy fotografik, marszand i wydawca Alfred Stieglitz zorganizował w prowadzonej przez siebie galerii „291” pierwszą wystawę prac artystki, która parę lat później została jego towarzyszką życia, a w końcu żoną. Mimo intelektualnego i emocjonalnego związku ze Stieglitzem O'Keeffe zachowała twórczą odrębność. W latach 20. malarka zaczęła tworzyć obrazy przedstawiające formy kwiatowe w dużym powiększeniu i z powodzeniem wystawiała je na corocznych wystawach w galeriach Stieglitza.

Obrazy O'Keeffe przypominają niekiedy zdjęcia – zbliżenia bądź oddalenia przedmiotu. Na jej warsztat miała niewątpliwie wpływ fascynacja fotografiami Stieglitza³. W tym okresie artystka wypracowała własny styl, które-

¹ „Wyczuwamy wyraźnie, że nasza wiedza bierze za punkt wyjścia to, co dla autora było punktem dojścia, my zaś często żądamy, aby nam podsuwał odpowiedzi, podczas gdy on jest w stanie przedstawić nam jedynie swe pragnienia... Na tym polega wartość lektur, ale też i ciążące na nich ograniczenia. Uczynienie z lektury obowiązku jest przypisywaniem nadmiernej roli temu, co jedynie jest zaczynem. Lektura jest wstępem do naszego życia duchowego; może nas w nie wprowadzić, ale nie może nam go stworzyć” – M. Proust, cyt. za: A. de Botton, *Jak Proust może zmienić twoje życie*, tłum. W. Sadkowski, Warszawa 1998, s. 177.

² P.S. Whitaker, *Becoming O'Keeffe*, New York 1991, s. 19–23.

³ L. Morgan-Griffiths, *Georgia O'Keeffe: An American Perspective*, London 2009, s. 88 i n.

mu była wierna do końca swojej działalności twórczej: formy wywodziła z natury, nigdy nie przestając modelować kształtów światłem i cieniem, dając im plastyczność sugerującą zmysłowe nabrzmienie; wolumen redukowała do najprostszych form geometrycznych, przejrzyście kształtowała kompozycję, umiejętnie monumentalizując najzwyczajniejszy przedmiot, który upraszczała, zamieniała jego kolor lub poddawała subtelnej interpretacji. Modyfikowała naturę, uładzając ją, ogoławając ze zbędnych szczegółów czy też wprowadzając regularność. Jej prace sprawiają wrażenie monumentalnych niezależnie od rzeczywistego formatu dzieła. Szczególnie silnie oddziałuje tu pewność, z jaką artystka zapełniała pole płótna kilkoma surowymi, bezkompromisowymi formami, dramatycznie je aranżując. Wrażenie skali uzyskiwała również, łącząc małe elementy z dużymi formami, przez co te ostatnie sprawiają wrażenie jeszcze większych⁴.

W tym czasie stała się jedną z czołowych artystek amerykańskich, osiągając szczyt powodzenia w latach 30. O’Keeffe odegrała też ważną rolę w rozpowszechnianiu sztuki amerykańskiej w Europie w czasach, kiedy Stary Kontynent wyznaczał jeszcze nowe prądy i kierunki w sztuce. Warto zaznaczyć, że była jedną z niewielu kobiet-malarek, które osiągnęły tak wysoki poziom wpływów artystycznych⁵.

Nowy Meksyk – duchowa ojczyzna

W latach 20. O’Keeffe obok form kwiatowych tworzyła obrazy inspirowane miastem, architekturą i ulicami Nowego Jorku, jednak wielkomiejskie źródło inspiracji zaczęło powoli wysychać. Artystka potrzebowała nowych impulsów, nowego miejsca dla siebie, które byłoby nie tylko inspiracją, ale przede wszystkim jej duchową przestrzenią. Miejscem tym stał się Nowy Meksyk, który od końca lat 20. odwiedzała co roku. Zatrzymywała się w miejscowości Taos, a jej początkowo dość krótkie, bo kilkutygodniowe pobyty na Południu wydłużyły się z czasem do wielu miesięcy.

Nowy Meksyk zafascynował ją wypaloną ziemią, prawie nietkniętą przez cywilizację. Tu odnalazła wszystko, czego brakowało jej w nowojorskiej metropolii: pustkę, ciszę, bezmiar przestrzeni, osłepiającą intensywność światła i barw, trud życia, mistyczny niemal kontakt z ziemią oraz niebem. Tu powstawały jej „pustynne” obrazy skupione na jednym przedmiocie. Malowała roztopione w rażącym słońcu horyzonty, kości, lepiące z gliny kaplice misyjne, krzyże wyrosłe na tle nieba. Nowy Meksyk stał się dla niej krainą duchową⁶.

⁴ B. Rose, *Malarstwo amerykańskie dwudziestego wieku*, tłum. H. Andrzejewska, Warszawa 1991, s. 32.

⁵ W. Sygocki, *Słowo i obraz. Przenikanie znaczeń. Georgia O’Keeffe*, Kielce 2000, s. 35 i n.; por. M. Poprzęcka, *Kwiaty i czaszki*, „Wysokie Obcasy”, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,1626202.html> [dostęp: 12 VIII 2010].

⁶ C. C. Eldredge, *Georgia O’Keeffe*, New York 1991, s. 103–126.

O’Keeffe’s paintings sometimes resemble photos: close ups or distance views of an object. Undoubtedly, fascination with Stieglitz’s photographs exerted an influence on her painting.³ During that period the artist developed her personal style that she was faithful to until the end of her creative career: she derived forms from nature, never ceasing to model the shapes with light and shadow, giving them the plasticity suggesting sensual swelling, reduced the volume to the simplest geometric forms, clearly shaped the composition, skillfully monumentalizing the most ordinary object which she simplified, subjected to subtle interpretation or whose colour she changed. She transformed nature, smoothing it, stripping it of unnecessary detail or introducing regularity. Her works give the impression of being monumental regardless of the actual size of a given painting. A particularly strong impact was obtained here by the certainty with which the artist filled the canvas with a few austere, uncompromising forms, arranging them dramatically. The impression of scale was also obtained by combining small elements with large forms, making the latter seem even larger.⁴

At that time, she became one of the leading American artists, reaching the summit of her success in the 1930s. O’Keeffe played an important role in the dissemination of American art in Europe at a time when the Old Continent still dictated new trends and directions in art. It is worth noting that she was one of the few female painters who reached such a high level of artistic influence.⁵

New Mexico – the spiritual homeland

In the 1920s, O’Keeffe created – apart from flower forms – paintings inspired by the city, architecture and streets of New York. However, the metropolitan inspiration slowly began to dry up. She needed new stimuli, a new place for herself, which could not only be an inspiration, but above all her spiritual space. New Mexico was to become that place, which from the late twenties she visited every year. She stopped in the town of Taos, and her stays in the South, initially fairly short at just a few weeks’ long, became prolonged to many months.

³ L. Morgan-Griffiths, *Georgia O’Keeffe: An American Perspective*, London 2009, pp. 88f.

⁴ B. Rose, *Malarstwo amerykańskie dwudziestego wieku*, transl. into Polish by H. Andrzejewska, Warszawa 1991, p. 32.

⁵ W. Sygocki, *Słowo i obraz. Przenikanie znaczeń. Georgia O’Keeffe*, Kielce 2000, pp. 35ff, cf. M. Poprzęcka, *Kwiaty i czaszki*, in: “Wysokie obcasy”, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,1626202.html> [accessed: 12 Aug. 2010].

New Mexico fascinated her with scorched earth, almost untouched by civilization. Here she found everything she missed in the New York metropolitan area: the emptiness, silence, vastness of space, the blinding intensity of light and colour, the toil of life, almost mystical contact with the earth and sky. It is here that she created her “desert” images, centered on one object. She painted horizons melted in glaring sunshine, bones, mission chapels modelled from clay, crosses growing against the sky. New Mexico became a spiritual land for her.⁶

Among the most symbolic objects which she found in the South were bones: bleached, dried skulls of cows, horses and sheep. She painted them hovering above the horizon, decorated with artificial flowers, which in Mexico were placed on graves. She was fascinated by the shape of pelvic bones. The enlarged structures were shown by her in the midst of infinity like monumental, surrealist sculptures.⁷

In New Mexico, she was, however, fascinated not only with objects, which she gave symbolic meanings. An equally important finding for her concerned the light and colour, to which she had always been extremely sensitive. In a letter to a friend she described the impression that specific colours of the dusk made on her: “I climbed way upon a pale Green Hill and in the evening light – the Sun under the clouds – the color effect was very strange – standing high on the pale green hill where I could look around at the red, yellow, purple formations – miles all around – the colors all intensified by the pale grey green I was standing on”. Unusual colours that she observed in nature constituted her own palette: and a mysterious combination of fiery and dim tones.⁸

Crosses in the landscape of New Mexico

Dried skulls and bones were not the only objects in O’Keeffe’s work that became symbols of the life and history of the society inhabiting New Mexico and, consequently, the timeless symbols of permanence and transience. Equally, this role was played by penitential crosses, very numerous in that landscape.

The crosses were associated with the Passion-related practices of religious, penitential fraternities,⁹

⁶ C. C. Eldredge, *Georgia O’Keeffe*, New York 1991, pp. 103–126.

⁷ Poprzęcka 2010 (fn. 5).

⁸ Rose 1991 (fn. 4), p. 34; the English version of the quotation after: *The wonders of Solitude*, ed. D. Salwak, Novato 1998, p. 62.

⁹ The origin of such fraternities as, *inter alia*: the Brotherhood of Our Father Jesus Christ or the Brotherhood of the Blood of Christ, is either the medieval tradition of penitential confraternities, carried to America by the colonists, or the continuation of the Third Franciscan Order, whose members

Jednymi z najważniejszych przedmiotów symbolicznych, które odnalazła na Południu, były kości: zbiele, wysuszone czaszki krów, koni, baranów. Malowała je unoszące się ponad linią krajobrazu, ozdobione sztucznymi kwiatami, jakie w Meksyku kładziono na grobach. Fascynował ją kształt kości miednicy. Wyolbrzymione struktury ukazywała pośród bezkresu niczym monumentalne, surrealistyczne rzeźby⁷.

W Nowym Meksyku fascynowały ją jednak nie tylko przedmioty, którym nadawała znaczenia symboliczne. Równie doniosłe odkrycie dotyczyło światła i koloru, na które zawsze była niezwykle wrażliwa. W liście do przyjaciela opisała wrażenie, jakie wywarły tam na niej specyficzne barwy zmierzchu: „Wspinałam się ścieżką na bladezielone wzgórza w wieczorowym świetle – słońce było za chmurami – efekty kolorystyczne bardzo dziwne – stojąc na szczycie bladezielonego wzgórza, rozglądałam się, całe mile wokół mają czerwone, żółte, fioletowe barwy – wzmocnione dzięki bladej zieleni, na której stałam”. Nietypowe kolory, jakie obserwowała w naturze, stanowiły jej własną paletę – tajemniczą kombinację ściszonych i ognistych tonów⁸.

Krzyże w pejzażu Nowego Meksyku

Nie tylko wysuszone czaszki i kości stały się w pracach O’Keeffe symbolami życia i historii społeczeństwa zamieszkującego Nowy Meksyk, a w konsekwencji ponadczasowymi symbolami trwania i przemijania. W równym stopniu rolę tę przyjmowały w jej twórczości krzyże pokutne, niezwykle liczne w tamtejszym krajobrazie.

Krzyże te związane były z praktykami pasyjnymi bractw religijnych o charakterze pokutnym⁹, wpływowych zwłaszcza w północnej części stanu (Taos, Colfax, Rio Arriba, Mora, San Miguel, Sandoval i Valencia) i będących przejawem swoistej duchowości ekspiacyjnej, charakterystycznej dla regionu. Fundamentalną zasadą religijności, a w rezultacie również działania członków tychże bractw było przekonanie, że uzyskanie przebaczenia za grzechy może nastąpić jedynie w wyniku dobrowolnie podejmowanego umartwienia i cierpienia.

W swoich obrzędach bractwa kładły nacisk na naśladowanie męki Jezusa. Tajemne spotkania odbywały się przez cały rok, ale ich kulminacja następowała w Wielkim Tygodniu, zwłaszcza od środy do piątku. Ceremonie odbywały się w domach pozbawionych okien, zwanych

⁷ Poprzęcka 2010, jak przyp. 5.

⁸ Rose 1991, jak przyp. 4, s. 34.

⁹ Pochodzenie takich bractw jak między innymi Bractwo Naszego Ojca Jezusa Chrystusa czy Bractwo Krwi Chrystusa łączone jest bądź z przeniesioną do Ameryki przez kolonistów średniowieczną tradycją bractw pokutnych, bądź z kontynuacją Trzeciego Zakonu Franciszkańskiego, którego członkowie pojawili się w większej liczbie na terenie Nowego Meksyku po wybuchu rewolucji w Meksyku w 1910 roku. Działalność bractw nie uzyskała oficjalnego zatwierdzenia ze strony Kościoła Katolickiego i w praktyce zostały sprowadzone do poziomu sekt; L. B. Prince, *Spanish Mission Churches of New Mexico*, Cedar Rapids 1915, s. 365 i n.

moradas (o religijnej funkcji budynku świadczył tylko niewielki krzyż umieszczony na dachu). Podczas tych obrzędów wtajemniczeni dobrowolnie poddawali się różnym formom cierpienia, nawet krzyżowaniu. Ceremonie nie były dostępne dla osób postronnych i jedynie wielkotygodniowe procesje dawały szansę zobaczenia czynów pokutnych, jakich dokonywali członkowie bractw¹⁰.

Krzyże w artystycznej konwencji O’Keeffe

„Widziałam krzyże tak często – i to w nieoczekiwanych miejscach – jak cienka, ciemna zasłona Kościoła Katolickiego rozpostarta nad krainą Nowego Meksyku” – pisała sama O’Keeffe¹¹. Malowanie krzyży było dla niej przede wszystkim możliwością malowania kraju. Krzyże stanowiły częsty akcent w krajobrazie Nowego Meksyku, ale jednocześnie stawały się symbolem owianej tajemnicą, mrocznej duchowości mieszkańców stanu. Oczarowana czy może zaczarowana tymi prostymi znakami, przedstawiała je wielokrotnie na tle krajobrazu, nie zawsze zgodnie z rzeczywistością. Ciekawe, że jej postrzeganie krzyży Nowego Meksyku było warunkowane kontekstualnie – ten sam motyw widziany w Quebecu budził zupełnie inne skojarzenia artystki¹².

Podczas pierwszego pobytu w Nowym Meksyku O’Keeffe namalowała między innymi wielki drewniany krzyż pokutny wznoszący się ponad wzgórzami w pobliżu miejscowości Cameron (*Czarny Krzyż, Nowy Meksyk 1929*). Obraz ukazuje krajobraz w świetle zachodzącego słońca, w momencie gdy na niebie pojawia się Gwiazda Wieczorna [il. 1]. Krzyż zajmuje uprzywilejowane miejsce – wznosi się dramatycznie na pierwszym planie, dzieląc płótno asymetrycznie. Masywność krzyża, którego belki połączone są drewnianymi trzpieniami, podkreślają fałdy niewielkich wzgórz widocznych w oddali. Wzgórz są szare, tylko czasami pojawia się pomiędzy nimi ognisko brązowych wzniesień, mają tę samą wielkość i formę. Artystka prowadzi tu pewną grę z widzem. Czerń i surowość krzyża przeciwstawia dalekiemu horyzontowi nasycenemu zielieniami, żółcią, brązami i czerwienią oraz różem przechodzącym w błękit¹³.

Kompozycje, w których dominantę stanowiły krzyże, powstawały także podczas kolejnych pobytów w Nowym Meksyku. Jedną z bardziej znanych był obraz powstały – jak omówiony powyżej – w 1929 roku: *Czarny Krzyż z gwiazdami i błękitem*. Praca ta jest częścią serii zainspirowanej – jak wspominała artystka – krzyżem wznoszącym się w okolicy Taos:

¹⁰ Ibidem, s. 363–373.

¹¹ W. Schmied, J. Schilling, *GegenwartEwigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit*, Berlin 1990, s. 260.

¹² Według O’Keeffe krzyże w Kanadzie emanowały ciepłem i pogodnym nastrojem, por. ibidem.

¹³ Formalnie obraz zapowiada kierunek, którym podąży O’Keeffe w końcu lat 50., tworząc *Horizon paintings*, obrazy chmur z uymykającą linią horyzontu, dla których inspiracją były widoki z okien samolotów.

influential especially in the northern part of the state (Taos, Colfax, Rio Arriba, Mora, San Miguel, Sandoval and Valencia), that were a manifestation of expiatory spirituality, characteristic of that region. The fundamental principle of the religiosity, and consequently also of the activity, of the members of these fraternities was the belief that forgiveness for sins can only be obtained through voluntary mortification and suffering.

In their rites, the fraternities insisted on imitating the Passion of Jesus. Secret meetings were held throughout the year, but they culminated in the Holy Week, especially in the period from Wednesday to Friday. Ceremonies were held in houses without windows, called *moradas* (the religious function of the building was marked only by a small cross on the roof). During these ceremonies, initiates voluntarily submitted themselves to various forms of suffering, even including crucifixion. The ceremonies were not accessible to outsiders, and only the Holy Week processions provided a chance to see the acts of penance performed by the members of the fraternities.¹⁰

Crosses in O’Keeffe’s artistic convention

“I saw the crosses so often – and often in unexpected places – like a thin dark veil of the Catholic church spread over the New Mexico landscape”, wrote O’Keeffe.¹¹ Painting crosses was, for her, primarily an opportunity to paint the country. Crosses constituted a common landmark in the landscape of New Mexico, but they became a symbol of the mysterious, dark spirituality of the inhabitants of that state. Enchanted, or perhaps spellbound by these simple signs, she depicted them repeatedly against the countryside, not always in accordance with the reality. It is interesting that her perception of the crosses of New Mexico was conditioned contextually: the same motif seen in Quebec awoke different associations in the artist.¹²

During her first visit to New Mexico, O’Keeffe painted, among others, a large wooden penitential cross towering over the hills near the town of Cameron (*Black Cross, New Mexico 1929*). The paint-

appeared in greater numbers in New Mexico after the revolution in Mexico in 1910. The activities of the fraternities have not received official approval from the Catholic Church and, in practice, have been brought to the level of a sect, L. B. Prince, *Spanish Mission Churches of New Mexico*, Cedar Rapids, 1915, pp. 365ff.

¹⁰ Ibidem, pp. 363–373.

¹¹ W. Schmied, J. Schilling, *GegenwartEwigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit*, Berlin 1990, p. 260; the English version of the quotation after: G. O’Keeffe, *Georgia O’Keeffe*, New York 1976, p. 64.

¹² According to O’Keeffe, crosses in Canada radiated with warmth and a calm mood, cf. ibidem.

ing shows the landscape in the light of sunset, when the Evening Star appears in the sky [fig. 1]. The cross occupies a privileged place: it rises dramatically in the foreground, dividing the canvass asymmetrically. The solidity of the cross, whose beams are connected by wooden pins, is emphasized by the folds of low hills visible in the distance. The hills are gray, only sometimes there is a concentration of brown hills, they all have the same size and shape. The artist plays a game with the viewer here. The black and the austerity of the cross is juxtaposed with a distant horizon imbued with greens, yellow, browns and red as well as pink passing into blue.¹³

Compositions in which crosses were dominant were also created during subsequent visits to New Mexico. Among the most famous was a picture painted, like the one mentioned above, in 1929: *Black Cross with Stars and Blue*. This work is part of a series inspired, as the artist recalled, by a cross which stood in the neighbourhood of Taos:

One evening when I was living in Taos we walked back of the Morada toward a cross in the Hill. I was told it was a Penitente cross but that meant little to me at that time. The cross was large enough to crucify a man, with two small crosses – one on either side. It was in the late light and the cross stood out – dark against the evening sky. If I turned a little to the left, away from the cross, I saw the Taos mountain – a beautiful shape. I painted the cross against the mountain although I never saw it that way.¹⁴

The picture was composed according to the same rules as *Black Cross, New Mexico*: situated in the foreground, the massive shape of the cross leads to the monumentalization and dramatization the scene. The cross sets the perspective of looking, leading the eye to the background saturated with blues. It is from the perspective of the cross, through the prism of the cross, that we penetrate deeper into the visible world.

In O’Keeffe’s works there were also crosses unrelated to the fraternities of penance, and thus less specific to New Mexico. This group includes *Cross with Red Heart*, painted in 1932, and a light-coloured cross which she often saw in the street near the *alcalde* in Taos.¹⁵ The place which made a particular impression on O’Keeffe was the historic



1. Georgia O’Keeffe, *Black Cross, New Mexico*, 1929, olej na płótnie, 99,1 × 76,2 cm, Art Institute Purchase Fund, 1943.95, The Art Institute of Chicago, fot. The Art Institute of Chicago

1. Georgia O’Keeffe, *Black Cross, New Mexico*, 1929, oil on canvas, 99.1 × 76.2 cm (39 × 30 in.), The Art Institute Purchase Fund, 1943.95, The Art Institute of Chicago, photography © The Art Institute of Chicago

Gdy mieszkałam w Taos, wracaliśmy pewnego wieczora z Morady do krzyża na wzgórzach. Opowiadano mi, że był to krzyż pokuty, ale mówiło mi to wówczas niewiele. Krzyż był wystarczająco duży, aby ukrzyżować na nim człowieka, obok stały dwa mniejsze, jeden po każdej stronie. Światło było ciemne i krzyż odcinał się wyraźnie mroczną barwą od wieczornego nieba. Gdy się odwróciłam, na lewo od krzyża zobaczyłem górę Taos – wspaniała forma. Malowałam krzyż przed górą, chociaż nigdy go tak nie widziałam¹⁴.

Przedstawienie zostało skomponowane według tej samej zasady co *Czarny Krzyż, Nowy Meksyk*: usytuowana na pierwszym planie masywna forma krzyża prowadzi do monumentalizacji i dramatyzacji przedstawienia. Krzyż wyznacza perspektywę patrzenia, prowadząc wzrok do nasyczonego błękitami drugiego planu. To z perspektywy krzyża, przez pryzmat krzyża wnikamy w głąb widzialnego świata.

W pracach O’Keeffe pojawiały się także krzyże niezwiązane z bractwami pokutnymi, tym samym mniej charakterystyczne dla Nowego Meksyku. Do grupy tej należał namalowany w 1932 roku *Krzyż z czerwonym*

¹³ In terms of form, this picture announces the direction of painting which O’Keeffe would follow in the late fifties, when she created *Horizon paintings*: images of clouds with the fleeting horizon line, inspired by views from the windows of airplanes.

¹⁴ Schmied, Schilling 1990 (fn. 11), p. 260; the English version of the quotation after: G. O’Keeffe, *Georgia O’Keeffe*, New York 1976, p. 64.

¹⁵ The traditional Spanish magistrate, combining administrative and judicial functions.

¹⁴ Schmied, Schilling 1990, jak przyp. 11, s. 260.

sercem oraz jasny krzyż, który artystka widywała często w Taos na ulicy przy *alcalde*¹⁵. Miejscem, które wywarło szczególne wrażenie na O’Keeffe, był zabytkowy kościół misyjny pod wezwaniem św. Franciszka z Asyżu w Ranchos de Taos, około czterech mil na południowy zachód od Taos. Świątynia została wybudowana w latach 1772–1816 i stała się ikoną budynków religijnych Nowego Meksyku, wielokrotnie fotografowaną i malowaną¹⁶. Począwszy od lat 20. wielu malarzy, zwłaszcza z północno-wschodnich stanów, podążało do Nowego Meksyku zafascynowanych miejscowym klimatem i czystością światła – warunkami porównywalnymi z panującymi w południowej Francji. W konstrukcjach takich jak kościół w Ranchos de Taos artyści ci odnajdywali pokrewieństwo formalne z postimpresjonizmem i kubizmem¹⁷.

Dla O’Keeffe kościół misyjny pod wezwaniem św. Franciszka z Asyżu był najpiękniejszą budowlą w Stanach Zjednoczonych wzniesioną przez ludność pochodzenia hiszpańskiego¹⁸ i jak pisała: „Większość artystów spędzających jakiś czas w Taos musiała namalować ten kościół, podobnie jak musieli namalować autoportrety. I ja musiałam go namalować: od tyłu kilkakrotnie, od frontu – raz. Ostatecznie namalowałam fragment tylnej partii, myśląc, że w tym kawałku wypowiedziałam wszystko, co chciałam i potrzebowałam wyrazić w związku z tym kościołem”¹⁹. Praca, o której wspomina tu artystka, jest jej najbardziej znanym płótnem przedstawiającym świątynię w Ranchos de Taos. Obraz nosi tytuł *Bell Cross Ranchos*, powstał w 1930 roku. Praca wpisuje się tematycznie w pewien ciąg historyczny, jednak odbiega ikonograficznie od obrazów innych artystów – O’Keeffe ukazała bowiem jedynie fragment jasnego muru misji na tle ciemnobłękitnego nieba, tworząc fuzję religii i natury²⁰.

Od realistycznego motywu krzyża do transcendentalnej wizji duchowej ojczyzny

W analizach prac O’Keeffe na pierwszy plan wysuwano zwykle zagadnienia formy, łącząc je z wybranymi motywami, niekiedy dokonując nawet ich nadinterpretacji. Działania te dotyczyły zwłaszcza prób zawłaszczenia jej twórczości przez ruch feministyczny²¹. Dążenie

¹⁵ Tradycyjny hiszpański magistrat łączący funkcje administracyjne i sądownicze.

¹⁶ Malowali ją między innymi Ansel Adams, Paul Strand czy John Marin. O’Keeffe pozostawiła po sobie cztery przedstawienia kościoła.

¹⁷ *Spirit and vision: images of Ranchos de Taos Church*, wstęp G. Kubler, teksty S. D’Emilio, S. Campbell, J.L. Kessell, Santa Fe 1987.

¹⁸ Eldredge 1991, jak przyp. 6, s. 198.

¹⁹ G. O’Keeffe, *Georgia O’Keeffe*, New York 1976, brak paginacji.

²⁰ *Rotating O’Keeffe exhibit*, katalog wystawy, National Cowgirl Museum and Hall of Fame w Fort Worth, 2010.

²¹ Np. Judy Chicago, znana amerykańska artystka i intelektualistka feministyczna, umieściła O’Keeffe na wyeksponowanym miejscu w swojej pracy *The Dinner Party*. Jednak sama O’Keeffe stanowczo odżegnywała się od takich analiz jej obrazów. Zaprzeczała, jakoby niektóre z nich miały przedstawiać elementy waginalne, których często

mission church of St Francis of Assisi in Ranchos de Taos, about four miles southwest of Taos. The church had been built in the years 1772–1816 and became an icon of religious buildings of New Mexico, photographed and painted many times.¹⁶ Starting from the 1920s, many painters, especially those from the north-eastern states, went to New Mexico, fascinated by the local climate and purity of light, comparable to the conditions in southern France. In constructions such as the church in Ranchos de Taos artists found formal affinity with Post-Impressionism and Cubism.¹⁷

For O’Keeffe the missionary church of St Francis of Assisi was the most beautiful structure in the United States built by people of Spanish origin.¹⁸ She wrote: “Most artists who spend any time in Taos have to paint it, I suppose, just as they have to paint a self-portrait. I had to paint it – the back several times, the front once. I finally painted a part of the back thinking with that piece of the back I said all I needed to say about the church”.¹⁹ The work mentioned here by the artist is her most famous canvass depicting the church in Ranchos de Taos. The painting is entitled *Bell Cross Ranchos* and was produced in 1930. This work thematically fits in a historical sequence, but differs iconographically from paintings by other artists: O’Keeffe only depicted a fragment of the light-coloured church wall against the dark blue sky, thus creating a fusion of religion and nature.²⁰

From the realistic theme of the cross to the transcendent vision of the spiritual homeland

Analyses of O’Keeffe’s works have usually focused on issues of form, combining them with selected themes, sometimes even over-interpreting them. In particular, such actions were related to the appropriation of her work by the feminist movement.²¹ The desire to capture that American artist

¹⁶ It was painted by, among others: Ansel Adams, Paul Strand or John Marin. O’Keeffe did four paintings depicting that church.

¹⁷ *Spirit and vision: images of Ranchos de Taos Church*, introduction by G. Kubler, texts by S. D’Emilio, S. Campbell, J.L. Kessell, Santa Fe 1987.

¹⁸ Eldredge 1991 (fn. 6), p. 198.

¹⁹ G. O’Keeffe, *Georgia O’Keeffe*, New York 1976, no pagination.

²⁰ *Rotating O’Keeffe exhibit*, exhibition catalogue, National Cowgirl Museum and Hall of Fame in Fort Worth, 2010.

²¹ For example, Judy Chicago, a well-known American artist and feminist intellectual, placed O’Keeffe at a prominent place in her work *The Dinner Party*. However, O’Keeffe herself strongly denounced such analyses of her paintings. She denied that some of them allegedly represented vaginal elements, which were commonly seen in her works. She would, however, certainly be an ideal patron for the feminist

in the frames of “modernity” has limited an opportunity to present and submit to criticism such works as her paintings of crosses. Already after an exhibition of O’Keeffe’s paintings put on during her first stay in New Mexico, the critic Edward Alden Jewell stated in “New York Times” that from her trip to Taos O’Keeffe brought something no one would ever expect: religion, as eight of the paintings presented at that exhibition depicted religious objects or buildings. In conclusion, Jewell noted that O’Keeffe had very quickly assimilated the Spanish religious vision in which a fascination both with life and death in its terrible inevitability was manifested to the highest degree.²²

The paintings of crosses have usually been classified as a “supplement” to the artist’s mainstream interest in the objects-symbols of New Mexico. Obviously, the artist’s imagination was able to make the most ordinary elements of reality appear mysterious. The hills, clouds, animal skulls and bones, very meticulously painted by O’Keeffe, constituted her world of motives of *memento mori* or *vanitas*, becoming new symbols of permanence and transience. One gets the impression that the artist became intimate with the deepest secrets of life. Trying to preserve its variability in the frame and attempt to uncover its secrets, O’Keeffe crossed the border of transience and entered the field of transcendental inquiry.²³

At the same time there is no information that O’Keeffe was particularly religious. It is believed that she hardly felt the need for penance and austerity of life, although these issues were the object of her fascination when she was among the people of New Mexico. Although she was not a member of any church or religious group, some authors suggest that she was attracted by the meditative and mystical aspect of the Roman Catholic religion.²⁴

Can we therefore find an answer to the question of the significance of O’Keeffe’s returns to the theme of the cross for herself?

Certainly, painting the crosses was for the artist primarily an opportunity to paint New Mexico; however, not only in order to represent its landscape (she combined the crosses with the forms of nature in an arbitrary manner, often inconsistent

artistic movement although she maintained that it was men who had helped her attain her high artistic status. O’Keeffe also consistently refused to participate in “female art” exhibitions. Her need for freedom and lack of constraint also included the independence from the feminist movement; cf. Poprzęcka 2010 (fn. 5).

²² R. Robinson, *Georgia O’Keeffe: A Life*, New York 1989, pp. 350ff.

²³ Morgan-Griffiths 2009 (fn. 3), p. 97.

²⁴ Cf. *Georgia O’Keeffe*, <http://sites.google.com/site/wardcolouradoartists/georgiao/keeffe,1917> [accessed: 11 Aug. 2010].

do zamknięcia amerykańskiej artystki w ramach „nowoczesności” ograniczało możliwości prezentowania i podania krytyce takich prac jak obrazy z krzyżami. Już po wystawie obrazów O’Keeffe powstałych podczas jej pierwszego pobytu w Nowym Meksyku krytyk Edward Alden Jewell stwierdzał na łamach „New York Times”, że z wyjazdu do Taos O’Keeffe przywiozła – czego nikt by się nie spodziewał – religię. Osiem z prezentowanych podczas tej wystawy obrazów przedstawiało bowiem przedmioty lub budynki religijne. Konkludując, Jewell zauważył, że O’Keeffe bardzo szybko przyswoiła sobie hiszpańską wizję religijności, w której w najwyższym stopniu manifestowała się jednocześnie fascynacja życiem i śmiercią w jej przerażającej nieuchronności²².

Obrazy z krzyżami klasyfikowano przeważnie jako „dodatek” do głównego nurtu zainteresowań artystki oscylującego wokół przedmiotów symboli Nowego Meksyku. Jak wiadomo, wyobrażenia artystki potrafiła okryć tajemniczością najwyklesze elementy rzeczywistości. Wzgórza, chmury, czaszki i kości zwierząt, niezwykle skrupulatnie malowane przez O’Keeffe, stanowiły wykreowany świat motywów *memento mori* czy *vanitas*, stając się nowymi symbolami trwania i przemijania. Odnosi się wrażenie, że artystka stale obcowała z najgłębszymi sekretami życia. Starając się zatrzymać w kadrze jego zmienność i usiłując odkryć jego tajemnice, O’Keeffe przekroczyła granicę tymczasowości i wkroczyła na pole dociekań transcendentnych²³.

Jednocześnie nie posiadamy przekazów, by O’Keeffe była szczególnie religijna. Uważa się, że raczej nie odczuwała potrzeby pokuty i surowości życia, choć zagadnienia te stały się przedmiotem jej fascynacji, gdy przebywała wśród mieszkańców Nowego Meksyku. Mimo że nie była członkinią żadnego Kościoła ani związku religijnego, niektórzy autorzy sugerują, że pociągał ją medytacyjny i mistyczny aspekt religii rzymskokatolickiej²⁴.

Czy możemy więc znaleźć odpowiedź na pytanie, czym były dla O’Keeffe stałe powroty do motywu krzyża? Z pewnością malowanie krzyży było dla artystki przede wszystkim sposobnością malowania Nowego Meksyku, nie tylko jednak celem odtworzenia jego krajobrazu (krzyże komponowała z formami natury w sposób dowolny, przeważnie niezgodny ze stanem faktycznym), ale w jeszcze większym stopniu dla wnikięcia w mentalność mieszkańców regionu, mentalność wyrosłą ze swoiście przeżywanego religii katolickiej i zarazem doskonale wpisującą się w przepaloną słońcem pustynną ziemię, mental-

dopatrywano się w jej pracach. Z pewnością byłaby idealną patronką ruchu feministycznego, twierdziła jednak, że to mężczyźni pomogli jej w osiągnięciu wysokiej pozycji artystycznej. O’Keeffe konsekwentnie odmawiała też udziału w wystawach „sztuki kobiet”. Jej potrzeba wolności i nieskrępowania obejmowała także niezależność od ruchu feministycznego, zob. Poprzęcka 2010, jak przyp. 5.

²² R. Robinson, *Georgia O’Keeffe: A Life*, New York 1989, s. 350 i n.

²³ Morgan-Griffiths 2009, jak przyp. 3, s. 97.

²⁴ Por.: *Georgia O’Keeffe*, <http://sites.google.com/site/wardcolouradoartists/georgiao/keeffe,1917> [dostęp: 11 VIII 2010].

ność w drastyczny sposób przejawiającą się w praktykach bractw pokutnych. „Cienka, ciemna zasłona Kościoła katolickiego rozpostarta nad krainą Nowego Meksyku” – podtrzymywana przez liczne krzyże – stanowiła nierozwalny element życia i kultury mieszkańców stanu. Tym samym, malując obrazy z krzyżami, artystka dotykała mrocznych tajemnic duchowości, nieraz związanych ze smutkiem, pokutą, świadomością nieuchronności przemijania. Jak sama pisała: „W Nowym Meksyku krzyże interesowały mnie, ponieważ reprezentowały to, co Hiszpanie odczuwali w katolicyzmie – ciemność, powagę i smutek, i tak też je malowałam”²⁵.

Ulegając przemożnej fascynacji tak samym regionem, jak i duchowością jego mieszkańców, malarka wypowiadała własne przeżycia i doświadczenia w indywidualnym języku artystycznym. Mimo że punktem wyjścia była zawsze natura lub konkretny przedmiot, O’Keeffe zwykle nadawała swoim obrazom statyczny i monumentalny wydźwięk. W każdej kompozycji kreowała formy solidne, sugerujące trwałość i bezczasowość. Nie inaczej w przypadku obrazów z krzyżami. Sztandarowa kompozycja *Czarny Krzyż, Nowy Meksyk 1929* prezentuje wszystkie cechy typowe dla tej grupy: krzyż zajmuje uprzywilejowane miejsce na pierwszym planie, niesymetrycznie dzieląc kadr; czerni i surowość krzyża – plastyczna ewokacja miejscowej religijności – zostały skonfrontowane z malejącymi elementami krajobrazu wtapiającego się kolorystycznie w rozedrgane tło (podobny efekt artystka uzyskała, zestawiając mur misji katolickiej z błękitem nieba w obrazie *Bell Cross Ranchos*), kombinacja ściszonych i ognistych barw.

Umieszczenie na pierwszym planie masywnego krzyża prowadzi do monumentalizacji i dramatyzacji przedstawienia. Krzyż jest kluczem kompozycji, ale jest też kluczem patrzenia na świat – wyznacza jego perspektywę, prowadzi wzrok do nasyconego błękitemi i różami drugiego planu. Krzyż wydaje się jedynym stałym elementem przeciwstawionym zmieniającemu się i przemijającemu krajobrazowi (zmieniające się kolory wzgórz i nieba), staje się podstawowym symbolem trwania. To przez pryzmat krzyża wnikamy w głąb świata, dotykając jego tajemnic i przemijania. Jednocześnie w wizji O’Keeffe świat natury i świat religii tworzą jedną rzeczywistość.

W takiej interpretacji obrazów z krzyżami Georgii O’Keeffe być może przekraczamy zamierzony przez artystkę, a wyrosły z fascynacji Nowym Meksykiem, symboliczny świat ponadczasowości czy transcendencji. Dzieła twórców w pewnym momencie rozpoczynają jednak własne życie i pozwalają na rozszyfrowanie ukrytego w nich kodu, rozszyfrowanie mieszczące się w granicach wyznaczonych przez uwarunkowania historyczne świata i czasu, w których twórca żyje, choć niekoniecznie przezeń zamierzone²⁶. Obcowanie z dziełem sztuki, wczuwanie

with reality), but even more in order to penetrate the mentality of the inhabitants of the region, the mentality rooted in the specifically experienced Catholic religion and at the same time perfectly corresponding to the sun-burned desert earth; the mentality which was in a drastic way reflected in the practices of the penitential fraternities. “The thin, dark veil of the Catholic Church spread out over the land of New Mexico” – supported by numerous crosses – was integral part of life and culture of the inhabitants of that state. Thus, by painting the images of crosses, the artist touched the dark secrets of spirituality, often associated with sadness, repentance, awareness of the inevitability of transience. She wrote: “In New Mexico the crosses interest me because they represent what the Spanish felt about Catholicism – dark, sombre – and I painted them that way”²⁵.

Yielding to that compelling fascination with the region itself and with the spirituality of its people, the painter expressed her own experiences in an individual artistic language. Although the starting point always was the nature or a specific subject, O’Keeffe usually gave her paintings a static and monumental effect. In each composition she created solid forms, suggesting permanence and timelessness. It was no different in the case of the paintings of crosses. Her well-known composition: *Black Cross, New Mexico, 1929* presents all the characteristics of this group: the cross occupies a privileged place in the foreground, dividing the frame asymmetrically; the black colour and the austerity of the cross – an artistic evocation of the local religiosity – are confronted with diminishing landscape features, integrated with their colours into the vibrating background (she obtained similar effects by juxtaposing the wall of the Catholic mission church with the blue of the sky in the picture *Bell Cross Ranchos*), a combination of fiery and dim colours.

Placing a massive cross in the foreground leads to the monumentalization and dramatization of the depicted scene. The cross is the key to the composition, but it is also the key to the outlook: it sets the perspective, leads the eye to the background, saturated with blues and pinks. The cross seems to be the only constant element that contrasts with the changing and passing landscape (the changing colours of the hills and the sky); it becomes the primary symbol of permanence. It is from the perspective of the cross, through its prism that we penetrate deeper into the world, touching its secrets and its passing. At the same time, in O’Keeffe’s vision the world of nature and the world of religion become one reality.

²⁵ Cyt. za: Robinson 1989, jak przyp. 22, s. 376 i n.

²⁶ Jak wykazał Erwin Panofsky, stosując interpretację ikonologiczną, każde dzieło można traktować jako symptom epoki, w której powstało, odkrywając treści w nim zawarte (zawarte w sposób niekoniecznie

²⁵ Quoted in: Robinson 1989 (fn. 22), pp. 376f.

In such an interpretation of Georgia O'Keeffe's paintings with crosses we may go beyond into the symbolic world of timelessness or transcendence, intended by the artist and resulting from her fascination with New Mexico. However, at a certain point the works of artists begin their own lives and allow one to decipher the code hidden in them: the deciphering that is located within the limits set by the historical conditions of the world and time in which the artist lives, though not necessarily intended by him or her.²⁶ Communing with a work of art, trying to feel it, is to take one on a journey deep into oneself: this is not a journey alternative to the effort made by the artist; but rather the beginning of the journey at the point at which the author of the work leaves us. It is Georgia O'Keeffe's biography itself that allows such interpretation: the artist had travelled a spiritual path from New York to New Mexico, which became her chosen homeland, full of creative inspiration. Our reading of her paintings may proceed in the same direction: from the realistic theme of the cross, trapped in time, to the transcendent vision of a spiritual homeland, more permanent than the physical reality.

Abstract

The criticism of Georgia O'Keeffe's output focuses on abstract paintings. The author of the paper states that numerous paintings by O'Keeffe with the motif of the cross against the New Mexico landscape constitute an equally important part of her work, unknown to a broader audience. An attempt at the reconstruction of the history of the creation of the paintings, conducted on the basis of texts by their author and her contemporary critics, proves that the sign of the cross in those paintings plays a key role both in the compositional and ideological aspects. At the same time, in respect of formal solutions, those works equal the well-known paintings by the artist created as a result of transformation of a realistic subject.

Keywords: Georgia O'Keeffe, New Mexico, painting, landscape, cross

Translated by Agnieszka Gicala

²⁶ As shown by Erwin Panofsky, using an iconographic interpretation, each work of art can be seen as a sign of the era in which it was created, revealing the content contained within it (in a manner not necessarily intended by the author). Speaking more generally, studying works of art may lead to the development of a theory that describes how, in the changing historical conditions, the basic situations and tendencies of the human psyche are expressed by specific themes – E. Panofsky, *Studies in iconology: humanistic themes in the art of the Renaissance*, New York 1967.

się w nie ma prowadzić do podróży w głąb siebie: nie jest to podróż alternatywna do wysiłku, jakiego dokonał artysta; jest raczej rozpoczęciem drogi w momencie, w którym autor dzieła nas zostawia. Do takiego postawienia sprawy uprawnia odbiorcę zresztą biografia Georgii O'Keeffe – artystka przebyła bowiem duchową drogę z Nowego Jorku do Nowego Meksyku, który stał się jej ojczyzną wybraną, pełną twórczych inspiracji. Odczytywanie jej obrazów może przebiegać w tym samym kierunku – od zatrzymanego w czasie realistycznego motywu krzyża do transcendentalnej wizji ojczyzny duchowej, trwalszej od fizycznej rzeczywistości.

Streszczenie

Krytyka dorobku Georgii O'Keeffe skupia się na obrazach abstrakcyjnych. Autor artykułu stawia tezę, że liczne obrazy O'Keeffe z motywem krzyża na tle pejzażu Nowego Meksyku stanowią równie ważny dział jej twórczości, nieznanymi szerszej grupie odbiorców. Próba rekonstrukcji historii powstawania obrazów przeprowadzona na podstawie tekstów autorki oraz ówczesnej krytyki dowodzi, że znak krzyża w tych obrazach odgrywa kluczową rolę zarówno na płaszczyźnie kompozycyjnej, jak i ideowej. Jednocześnie prace te dorównują pod względem rozwiązań formalnych znanym obrazom artystki powstałym w efekcie przekształcenia realistycznego tematu.

Słowa kluczowe: Georgia O'Keeffe, Nowy Meksyk, obraz, pejzaż, krzyż

ks. dr Leszek Makówka
Uniwersytet Śląski
Wydział Teologiczny
ul. Jordana 18, 40–043 Katowice
tel. +48 32 356 90 56
e-mail: lmakowka@op.pl

zamierzony przez autora). Mówiąc ogólniej, badając wytwory sztuki, można wypracować teorię opisującą, jak w zmiennych warunkach historycznych podstawowe sytuacje i tendencje psychiki ludzkiej wyrażały się przez specyficzne tematy – E. Panofsky, *Studies in iconology: humanistic themes in the art of the Renaissance*, New York 1967.

Andrzej Betlej

Kraków, Uniwersytet Jagielloński

Nieznane listy Henryka i Karola Marconich ze zbiorów The Getty Research Institute

W zbiorach biblioteki naukowej The Getty Research Institute w Los Angeles znajdują się cztery nieznane listy Henryka i Karola Marconich¹ skierowane do architekta, rzeźbiarza i kamieniarza Luki Cariminiego (1830–1890), dotyczące dziejów budowy kaplicy w pałacu wilanowskim. Jest ona dziełem stosunkowo dobrze opracowanym dzięki zachowanym materiałom źródłowym i rysunkom projektowym. Wiadomo, że kaplica powstała pomiędzy 1852 a 1863 rokiem, z inicjatywy Augusta i Aleksandry Potockich, w miejscu gdzie według tradycji zmarł król Jan III Sobieski. Autorami budowli byli Henryk Marconi i Franciszek Maria Lanci.

Ołtarz wraz z tabernakulum oraz dekoracja ścian, drzwi i okien kaplicy są dziełem Cariminiego, a wzorowana na Madonnie Sykstyńskiej Rafała figura Matki Boskiej została wykonana przez włoskiego rzeźbiarza Vincenza Gaiassiego. Stukową dekorację kopuły opracował natomiast miejscowy sztukator z Powsinka Józef Klimczak. Odlane w brązie drzwi powstały w warszawskiej ludwisarni Mintera, a cztery płaskorzeźby ze scenami ewangelicznymi pochodzą z paryskiego zakładu Jean-Baptiste'a Lavastre'a².

Prace Luki Cariminiego zostały określone w podpisanym przezeń kontrakcie z 21 kwietnia 1858 roku, a zachowane księgi wydatków potwierdzają realizację poszczególnych elementów wystroju wnętrza³.

¹ Library of The Getty Research Institute, The Special Collection, sygn. 910046 (zob. Aneks).

² *Katalog rysunków architektonicznych Henryka i Leonarda Marconich w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie*, oprac. T.S. Jaroszewski, A. Rottermund, Warszawa 1977, s. 102–103 (zespół obejmuje jedenaście rysunków: dwie wersje rzutu z zaznaczoną kompozycją posadzki (poz. 527, 530), trzy przekroje z widokiem na ścianę z ołtarzem (poz. 528, 529, 532) oraz przekrój z widokiem na ścianę z oknem (poz. 533), ponadto detale architektoniczne (profil uskoków narożnika – poz. 534, dwa gzymsy nad archiwoltą – poz. 535, 536), projekt lichtarza (poz. 538) oraz projekt brązowej ramy autorstwa Leonarda Marconiego (poz. 539). Niektóre rysunki (poz. 527, 528) uznawano za wykonane prawdopodobnie przez Franciszka Marię Lanciego; W. Fijałkowski, *Wnętrze pałacu w Wilanowie*, Warszawa 1986, s. 147–149; A. Majdowski, *Ze studiów nad fundacjami Potockich z Wilanowa*, Warszawa 1993, s. 36.

³ Fijałkowski 1986, jak przyp. 2, s. 191; Majdowski 1993, jak przyp. 2, s. 36 (na podstawie: Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, Archiwum Główne Wilanowskie, *Kontrola jeneralna Dóbr Augusta Potockiego*, sygn. 2; *Kontrakty rzymskie; Zestawienie kosztów podróży Augustowej Potockiej do Italii oraz wydatków na zakupy dla pałacu i kościoła w Wilanowie, 1757–1759*).

Andrzej Betlej

Cracow, Jagiellonian University

Previously unpublished letters of Henryk and Karol Marconi at the Getty Research Institute

The collections of the Getty Research Institute in Los Angeles contain four hereto unknown letters from Henryk and Karol Marconi¹ to the architect, sculptor and stonemason Luca Carimini (1830–1890) concerning the decoration of the chapel at the Wilanów Palace. The chapel is relatively well-studied thanks to a wealth of preserved sources and project drawings.

It was built between 1852 and 1863 on the initiative of August Potocki and his wife Aleksandra on the very site where, according to tradition, King John III Sobieski is said to have died. The architects of the chapel were Henryk Marconi and Franciszek Maria Lanci.

The altar, the tabernacle, and the decoration of the walls, doors, and windows of the chapel are the work of Carimini, while the stature of Holy Mary, modelled on Raphael's Sistine Madonna, was sculpted by the Italian Vincenzo Gaiassi. A local plasterer from Powsinek, Józef Klimczak, designed the stucco decoration for the dome. The bronze door was cast in Minter's foundry in Warsaw, and four bas-reliefs with evangelical scenes were commissioned from the Parisian studio of Jean-Baptiste Lavastre.²

The scope of Luca Carimini's responsibilities was outlined in a contract signed on 21 April

¹ Library of The Getty Research Institute, The Special Collection, sign. 910046 (see: Annex).

² *Katalog rysunków architektonicznych Henryka i Leonarda Marconich w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie*, eds. T.S. Jaroszewski, A. Rottermund, Warszawa 1977, pp. 102–103 (eleven drawings: two versions of a projection with the composition of the floor (items 527, 530), three sectional views of the altar wall (items 528, 529, 532), and a sectional view of the wall with a window (item 533), architectural details (profile of the corner faults – item 534, two cornices above the archivolt – items 535, 536), the project of a candlestick (item 538), and a project of a bronze frame by Leonard Marconi (item 539). Some drawings (item 527, 528) were previously attributed to Franciszek Maria Lanci; W. Fijałkowski, *Wnętrze pałacu w Wilanowie*, Warszawa 1986, pp. 147–149; A. Majdowski, *Ze studiów nad fundacjami Potockich z Wilanowa*, Warszawa 1993, p. 36.

1858 and bookkeeping records confirm that the commissioned elements were in fact produced.³

This text is to be treated as an appendix illustrating certain aspects of the chapel's construction.

The first letter (see Annex, no. 1) from 8 November 1857 appears to be a reply to an earlier correspondence from Carimini. Henryk Marconi notifies the artist of August and Aleksandra Potocki's journey to Italy, emphasizing that "it is primarily countess Aleksandra who oversees the works underway in their lands and palaces in Warsaw; she is the one interested in the building of our chapel", and announces their imminent visit to the artist's studio. As seen in the letter, the discussion was still centred upon the materials from which particular elements of the furnishings were to be made. It is evident that Marconi knew Carimini's earlier works and had presented them to his patrons; Stanisław Potocki "bought the 16th century-style Carrara marble fireplace of which you gave me a drawing". The sculptor was commissioned to make Carrara marble candlesticks and a tabernacle from "various kinds of marble" (along came the requested dimensions), as well as the altar stone. Importantly, he was also entrusted with designing the model of a ceiling decorated with caissons. The architect attached great weight to the choice of marble, insisting on the appropriate arrangement of colors in the interior so that the end result would be "in harmony with the fundamental idea"; the chapel was to be "white at the top, and two-colored at the bottom. The gildings, the frescoes in the two lunettes, the tabernacle from a variety of marbles, and the marble Holy Mary" were supposed to "create sufficient diversity without prejudicing the unity".

It is almost certain that Marconi had plans for a closer cooperation with the Roman artist. He wrote:

For some time now, this city [Warsaw – A.B.] has been developing in civilization on a par with other European cities, and is showing an ever greater inclination towards the fine arts. Buildings these days seem better designed and more comfortable, more finely built, more elegant and decorative, especially in the eyes of the well-traveled. [...] I know of a few good works of architecture for which I could propose new decorations, even more artistic than those produced thus far. I think, nay, I am sure, that a sculp-

³ Fijałkowski 1986 (fn. 2), p. 191; Majdowski 1993 (fn. 2), p. 36 (based on: Central Archives of Historical Records in Warsaw, Wilanów Castle Archives, *Kontrola jeneralna Dóbr Augusta Potockiego*, sign. 2; *Kontrakty rzymskie; Zestawienie kosztów podróży Augustowej Potockiej do Italii oraz wydatków na zakupy dla pałacu i kościoła w Wilanowie, 1757–1759*).

Niniejszy tekst należy traktować jako swego rodzaju appendix pozwalający ukazać pewne aspekty powstania kaplicy.

Pierwszy list (zob. Aneks, nr 1) datowany jest na 8 listopada 1857 i – jak można sądzić – stanowi odpowiedź na wcześniejszy list Cariminiego. Henryk Marconi informuje o podróży Augusta i Aleksandry Potockich, podkreślając, że to „głównie hrabina Aleksandra zajmuje się wszystkimi pracami, które są wykonywane w Warszawie w ich pałacach i na ich ziemiach; to właśnie ona interesuje się przede wszystkim realizacją naszej kaplicy”, i zapowiada ich wizytę w studiu artysty. Z listu dowiadujemy się, iż nadal trwały dyskusje dotyczące materiałów, z jakich miały zostać wykonane poszczególne elementy wyposażenia. Marconi najpewniej znał wcześniejsze realizacje Cariminiego, które przedstawił swym mecenasom, a co więcej, Stanisław Potocki „kupił kominiek z marmuru z Carrary w stylu XVI wieku do którego daliście mi rysunek”. Rzeźbiarz miał wykonać świeczniki z marmuru karraryjskiego i tabernakulum „z różnych marmurów” (do którego posyłano mu wymiary) oraz mensę ołtarzową. Co istotne, to rzymski artysta miał też przygotować model sklepienia ozdobionego kasetonami. Architekt przywiązywał wielką wagę do wyboru marmurów, podkreślając konieczność właściwej aranżacji kolorystycznej wnętrza, tak by ostateczny efekt był „w harmonii z ideą główną”, tzn. kaplica miała być „górną cała biała, dolna w dwóch kolorach. Połączenia, które zostaną zrealizowane, freski dwóch lunet, tabernakulum z różnych marmurów i Matka Boska z marmuru” miały „stanowić różnorodność wystarczającą bez szkodenia całości”.

Marconi z pewnością planował nawiązanie ściślejszej współpracy z rzymskim artystą. Jak podkreślał:

To miasto [Warszawa – dop. A. B.] od jakiegoś czasu rozwija się w różnych gałęziach cywilizacji, to znaczy na równi z innymi miastami Europy i staje się dnia na dzień bardziej skłonne w stosunku do sztuk pięknych. Budynki obecnie są dopracowane i coraz bardziej wygodne, lepiej wykonane, bardziej eleganckie, ozdobne, szczególnie dla tych, którzy podróżowali. [...] Mam niektóre dobre prace architektoniczne, do których mógłbym zaproponować ozdobienia jeszcze bardziej artystyczne niż te, które były wykonane dotychczas. Wydaje się mi, a nawet jestem pewien, że taki rzeźbiarz jak Wy miałby tu możliwość wykonywać swój zawód z honorem i zyskiem.

Marconi był przekonany, że ewentualna praktyka warszawska Cariminiego spotkałaby się ze wsparciem ze strony *marmorino*, czyli „dostawcy i rzemieślnika marmurów w większej skali”, od którego „uzyskał niektóre ważne prace, jak filary, schody z balustradą z marmuru ze Śląska”⁴. Architekt uważał jednak, że „głowice

⁴ Zapewne chodzi tu o Antoniego Sikorskiego, z którym Marconi współpracował przy wystroju kościoła św. Anny w Wilanowie (Majdowski 1993, jak przyp. 2, s. 90).

kolumn i podstawy muszą być z marmuru z Carrary”, sugerował jednocześnie przyjazd artysty do Warszawy, wówczas bowiem zleceniodawcy mogliby sprowadzać potrzebne marmury „surowe”, wprost z kamieniołomów, omijając w ten sposób bardzo wysokie cła dla marmurów obrobionych.

Kolejny zachowany list (zob. Aneks, nr 2, **il. 1**) jest o przeszło pół roku późniejszy (datowany na 23 sierpnia 1858) i stanowi odpowiedź na pismo rzeźbiarza z 13 lipca. Marconi potwierdzał „przybycie modeli z gipsu [...] dla kaplicy”, według których miały być robione rysunki (rzuty). Jednocześnie architekt podawał Cariminiemu wymiary odnoszące się do niezidentyfikowanego obrazu, a także, co interesujące, wspominał o ołtarzach (bliżej nieokreślonych), które rzeźbiarz wykonywał „dla Polski”. Niewykluczone zatem, że włoski artysta rzeczywiście przygotował jakieś projekty dla innych fundacji Potockich, tym bardziej że Marconi przesłał w liście szkice znaków herbowych Pilawa i Lis (określając ten ostatni jako przeznaczony dla hrabiny), z uwagą, że tarcze herbowe winny być „w stylu Sansovino”. Żaden ze zrealizowanych elementów dekoracyjnych czy to w kaplicy pałacowej, czy w kościele wilanowskim nie został jednak ozdobiony tymi motywami⁵. W liście został także wspomniany „ołtarz hrabiny Aleksandry”, w którym z kolei miał znajdować się „rysunek tarczy Sobieskich”.

Następny list (Aneks, nr 3), z 2 grudnia 1858 roku, dotyczy rozliczeń finansowych. Carimini, który wysłał kolejne elementy dekoracji ścian, został bowiem z polecenia Marconiego uznany przez Potockich za odpowiedzialnego za koordynację prac przy ołtarzu. W liście znajdujemy wzmianki o tarczy Janina, herbie Sobieskich (z rysunkiem), którym towarzyszyło zalecenie, aby umieścić go na wyobrażeniu szesnastowiecznej tarczy herbowej, z dekoracją przynależną królowi („Wspomnieliście o koronie imperialnej na tarczach. Wydaje mi się, że powinny one być królewskie, a nie imperialne, ponieważ Sobieski był królem, a nie imperatorem”). Ponieważ w kaplicy wilanowskiej brak tego elementu, niewykluczone, że podobnie jak w zasygnalizowanym już przypadku, albo nie został on ostatecznie wykonany, albo dotyczył innego, nieznanego dotąd, zlecenia.

Ostatni list (Aneks, nr 4), również z grudnia 1858 roku, sygnował syn Henryka Marconiego, Karol. W liście podjął kwestię zatrudnienia i sprowadzenia do Warszawy włoskiego malarza, którego „podstawowe umiejętności [...] powinny dotyczyć części ornamental-

tor of your stature could find a profitable and honorable employment here.

Should Carimini open a practice in Warsaw, Marconi thought, he would receive the support of the *marmorino*, i.e. “a large-scale marble supplier and craftsman”, from whom he had “received some important elements such as pillars and stairs with railings of Silesian marble”.⁴ However, the architect insisted that “column bases and capitals must be made from Carrara marble”. He also suggested that the artist come to Warsaw; and were he to do this, his commissioners could bring the necessary “raw” marble straight from the stone quarry, thus circumventing the high duties levied on processed marbles.

The second preserved letter (see Annex, no. 2, **fig. 1**) was sent more than half a year later (it is dated to 23 August 1858) and written in response to the sculptor’s correspondence of 13 July. Marconi confirmed “the arrival of the plaster casts [...] for the chapel” which were to guide the preparation of the drawings (projections). At the same time, the architect provided Carimini with the dimensions of an unidentified painting; he also mentioned (further unspecified) altars, which the sculptor had supposedly made “for Poland”. It cannot be ruled out that the Italian artist had indeed prepared some other projects for the Potocki family, especially that Marconi’s letter includes the sketches of their heraldic signs, Pilawa and Lis (the latter intended for the countess), and a note that the coat of arms should be “in the Sansovino style”. However, none of the elements actually produced, in the palace chapel or the Wilanów church, were ultimately decorated with those.⁵ The letter also mentioned “the altar of countess Aleksandra”, which, in turn, was to bear a “drawing of the Sobieskis’ coats of arms”.

The third letter (Annex, no. 3), from 2 December 1858, dealt with financial matters. On Marconi’s recommendation, the Potockis had placed Carimini, who had already sent in more decorative elements, in charge of coordinating the works on the altar. The letter contains a mention of Janina, the coat of arms of the Sobieski fam-

⁴ This probably refers to Antoni Sikorski, who collaborated with Marconi on the Church of St Anne in Wilanów, Majdowski 1993 (fn. 2), p. 90.

⁵ Kwestia umieszczenia herbu Lis jest zagadkowa. Zestawienie tych herbów może sugerować wspólną fundację z osobą pieczętującą się herbem Lis, który spośród polskiej arystokracji przynależny był Sapietom. Nieznana jest taka inicjatywa Aleksandry Potockiej. Drugą możliwością interpretacji jest uznanie, że znak miał podkreślać związki rodzinne, jednak w drzewie genealogicznym Augusta, jak i Aleksandry nie występują bliscy antenanci pieczętujący się tym herbem.

⁵ Why the Lis sign was added is unclear. The conjunction of the two may suggest a common foundation with someone who used the Lis coat of arms belonging to the Sapiet family in Poland. No such initiative is known to have been undertaken by Aleksandra Potocka. Another possible interpretation could be that the sign was meant to emphasize family relationships; however, no close ancestors using this sign are to be found in either August’s or Aleksandra’s family tree.

Carissimo Sig. Carimini.

Venezia 23 agosto 1858.

Mi pare di vederli impazienti nell'aspettare una risposta alla vostra del 13 d'agosto, nella quale mi dimandate diverse spiegazioni riguardo agli abbiati che State facendo per la Polonia. Il motivo principale del mio ritardo è stata una indisposizione mia capomatarni da una caduta che feci in una fabbrica, per cui sono stato obbligato al letto per vari giorni e in capo per alcune settimane; lo che mi ha impedito di spedire molti affari fra i quali quello che Vi riguarda ha pure sofferto - ciò non ostante non è accaduto alcun male e penso che tutto finirà come desideriamo -

Mi fa meraviglia che il conte Stanislao Potocki non vi abbia scritto, né penso che si sia dimenticato di un oggetto di una piccola natura - Oggi gli ho scritto il progetto; benchè potrebbe darsi che egli stesso vi abbia già scritto nel frattempo - e notate che gli ho fatto sapere che un'aveva già intrapreso il lavoro. Egli è in Gallizia d'Austria da tre mesi fa; spero di ch'egli mi risponderà fra 10 giorni incirca; ed allora si feliciterà tutto -

Ecco le informazioni che dimandate - Il quadro è alto metri 0,840 largo metri 0,696 (a) - La tavola del Conte della Contessa sono queste -

da forma degli scudi suoi e placca vostra perchè sia Sovrainvesca.

Fondo turchico



Fondo rosso cremisino

(a) il margine interno uguale il quadro di 0,012 di modo che lo spazio visibile del quadro sono alto 0,818 largo 0,672 - Nel caso che vi mandassi la misura sono queste

1. Fragment listu Henryka Marconiego do Luki Cariminiego z 23 sierpnia 1858 roku, The Getty Research Institute Library, Special Collection, sygn. 910046

1. Excerpt from the letter of Henryk Marconi to Luca Carimini from 23 August 1858, The Getty Research Institute Library, Special Collection, sign. 910046

ily (with a drawing), along with a recommendation that it be placed on a 16th-century coat of arms with a decoration befitting a king ("You have talked about an imperial crown. I think it should be royal, and not imperial, because Sobieski was

nej w całej okazałości. [...] Musi znać on doskonałe malarstwo stosując technikę tempery, [a] ponieważ ja [tzn. Marconi – dop. A. B.] maluję przeważnie freski, [za-tem] byłoby pożądane jeśli malarz w tym miałby solidne podstawy. Jeśli w końcu maluje olejami to tym lepiej”.

*

Należy podkreślić bardzo szeroki zakres prac, jakie zlecono Cariminiemu. Rzeźbiarz nie tylko wykonywał poszczególne elementy wystroju kaplicy, ale przygotował również modele, według których wykonywano części dekoracji. Na zachowanych rysunkach niektóre rozwiązania zostały przedstawione odmiennie w stosunku do zrealizowanych (np. mensa ołtarzowa), można zatem z powodzeniem przypuszczać, że właściwym ich projektodawcą był Carimini. Wypada też uznać, że szczegółowe rozwiązania projektowe w odniesieniu do mniejszych elementów wystroju są w całości jego pracami, a niektóre szkice, dotychczas łączone z Marconim, w rzeczywistości mogły zostać wykonane przez rzymskiego rzeźbiarza⁶.

Prace Cariminiego dla Polski nie są bliżej znane włoskim historykom sztuki. Co prawda zostały one odnotowane w monografii i biogramach artysty⁷, jednak ani włoscy, ani polscy badacze nie próbowali jak dotąd zestawić realizacji wilanowskiej z jego innymi pracami⁸. Przede wszystkim należy sobie uświadomić, że zlecenie Potockich dla Cariminiego było jednym z ważniejszych w jego karierze.

Podstawy wykształcenia uzyskał artysta w warsztacie ojca, następnie, od roku 1846, był zatrudniony w zakładzie Pietra Romaggiego, a od roku 1850 w pracowni swego wuja Baldassarre Bellucciego. Jednocześnie uczęszczał do Akademii Świętego Łukasza, którą ukończył w 1868 roku. Samodzielną praktykę zawodową jako architekt rozwinął dopiero w latach 70. XIX wieku, a najbardziej znaczące realizacje zaprojektował w latach 80. (by wymienić wyłącznie przykładowe prace sakralne: przekształcenie kościoła S. Giacomo degli Spagnoli, 1878–1880; kościół S. Ivo dei Bretoni, 1878–1889; kościół S. Antonio di Padova na Via Merulana, 1884–1888; kościół S. Giuseppe di Cluny, 1885–1890; wszystkie w Rzymie)⁹.

Wczesne prace Cariminiego (z lat 50. XIX wieku) to głównie dzieła architektury w małej skali: nagrobki i kaplice grobowe (np. nagrobek Mons. Sturbinetti Castetta w kościele S. Nicola dei Prefetti czy nagrobek rodziny De Belardinis na Campo Verano w Rzymie), jak również ambony, chrzcielnice. Rok 1858 był dla artysty przełomowy, bowiem prócz prac dla Potockich otrzymał wówczas duże zlecenie na przebudowę kaplicy Krzyża Świętego w bazylice ss. Apostoli. Nieco później, w roku 1861, zo-

⁶ Wśród rysunków interesujące są rysunek techniczny montażu okładzin marmurowych (z uwagami w języku włoskim) oraz profile gzymsów. Uwagę zwraca jednak przede wszystkim projekt lichtarza ze wskazówkami projektującego w języku włoskim (*Katalog rysunków...* 1977, s. 103, poz. 537). O projektowaniu świeczników wspomina Marconi w liście z listopada 1857 roku.

⁷ Prace polskie (określone także jako „tomba di Sobieski”) zostały odnotowane w: G. Priori, M. Tabarrini, *Luca Carimini (1830–1890)*, Modena 1993, s. 123, 124; *Carimini Luca*, w: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeit und Völker*, Bd. 16, München–Leipzig–London 1997, s. 392.

⁸ Prace zostały wspomniane w: Priori, Tabarrini 1993, jak przyp. 7, s. 123; *Carimini...* 1997, jak przyp. 7, s. 392.

⁹ G. Ciucci, *Luca Carimini*, w: *Dizionario Biografico degli Italiani*, t. 20, 1977, s. 321.

a king and not an emperor”). Because the element is missing from the Wilanów chapel, it is possible that it was not produced in the end (as in the previously discussed case), or it was part of another, as yet unknown commission.

The last letter (Annex, no. 4), also dated to December 1858, was signed by Henryk Marconi's son, Karol. It discussed the issue of hiring an Italian painter and relocating him to Warsaw; the painter's "basic skills [...] should span the art of ornamentation in all its aspects. [...] He must be proficient in painting the tempera technique, and because I [i.e. Marconi – A.B.] mostly paint frescoes, it would be desirable if he also had solid basic skills of the craft. If he can paint in oil, even better”.

*

It must be emphasized that the scope of Carimini's commission was very wide. The sculptor not only made the individual elements of the chapel's interior but also prepared all the models for the decorations. In some preserved drawings, certain solutions differ from those actually produced (e.g. the altar stone); there are grounds to assume, therefore, that it was Carimini who designed them. It can also be concluded that the detailed projects for the smaller elements of the interior are entirely his work, and some sketches, previously attributed to Marconi, might in reality have been designed by the Roman sculptor as well.⁶

Carimini's work in Poland is not well-known to Italian art historians. A note of it is made in a monograph devoted to the artist and in his biograms.⁷ However, neither Italian nor Polish scholars have so far attempted to compare and contrast the Wilanów commission with his other work.⁸ It is important at this juncture to realize that the commission he received from the Potocki family was one of the most important in his career.

Carimini learned the basic skills of his craft in the workshop of his father and, in 1846, found employment at the studio of Pietro Romaggi. From 1850 onwards, he worked at the studio of

⁶ These include a technical drawing of the marble cladding (with comments in Italian) and the profiles of the cornices. The most interesting, however, is the project of the candlestick with Italian comments by the designer (*Katalog rysunków...* 1977, p. 103, item 537). Marconi mentions candlesticks in his letter from November 1857.

⁷ The Polish works (also referred to as “tomba di Sobieski”) are mentioned in: G. Priori, M. Tabarrini, *Luca Carimini (1830–1890)*, Modena 1993, pp. 123, 124; *Carimini Luca*, in: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeit und Völker*, vol. 16, München–Leipzig–London 1997, p. 392.

⁸ The works are mentioned in: Priori, Tabarrini 1993 (fn. 7), p. 123; *Carimini...* 1997 (fn. 7), p. 392.

Baldassarre Bellucci, his own uncle, and attended the Academy of St Luke, from which he graduated in 1868. He started his own independent practice as an architect only in the 1870s; his most important commissions date from the 1880s (to name but a few religious works: the redecoration of the Church of St Giacomo degli Spagnoli, 1878–1880; the Church of St Ivo dei Bretoni, 1878–1889; the Church of St Antonio di Padova on Via Merulana, 1884–1888; the Church of St Giuseppe di Cluny, 1885–1890; all of them in Rome).⁹

The early works of Carimini (from the 1850s) predominantly include small-scale architecture: tombstones and tomb chapels, pulpits, baptismal fonts (e.g. the tombstone of Mons. Sturbinetti Castetta in the Church of St Nicola dei Prefetti or the tombstone of the De Belardini family in Campo Verano in Rome). A breakthrough for the artist came in 1858. Alongside the commission from the Potocki family, he was also hired to redecorate the Chapel of the Holy Cross at the Basilica of Sts. Apostoli. A while later, in 1861, he worked on the Church of St Maria in Aquiro near Piazza Navona (for which he designed the general stonework of the interior, especially in the absides, the altar, the *cantoria* in the presbytery, and the Berardi Chapel).¹⁰

Carimini's career follows the Renaissance model of professional development from a *scalpellino* to an independent architect. In his stonework, Carimini primarily drew on the late 15th century art from the time of Pope Paul II and Pope Sixtus IV. On the one hand, he alluded to monuments by well-known artists such as Jacopo Sansovino, Andrea Bregno, Jacopo da Pietrasanta, and Baccio Pontelli, on the other, especially in the field of detail, freely drew inspiration from many largely anonymous works scattered around the churches of the Eternal City. The *cantoria* mentioned above, for instance, is a repetition of Pietro Torregiani's work from the Church of St Giacomo degli Spagnoli, while the tombstone of the De Belardinis is almost a faithful copy of the tombstones by Bernardino Roselino.¹¹

When comparing the Wilanów commission [fig. 2] to the Roman works of the artist, one should underline Carimini's legible allusions to the tradition of the 15th century, especially in terms of a certain purist attitude to ornamentation, and at the same time, his obvious indebtedness to the repertoire of classicist decorative forms, particu-



2. Widok ołtarza w kaplicy pałacu w Wilanowie, stan w roku 2014, fot. A. Betlej

2. View of the altar at the chapel of the Wilanów Palace in 2014, photo by A. Betlej

stał zaangażowany w przekształcenie kościoła S. Maria in Aquiro przy Piazza Navona (gdzie opracował ogólny wystrój kamieniarski wnętrza – przede wszystkim apsydy, ołtarza i *cantorii* w prezbiterium oraz kaplicy Berardich)¹⁰.

Kariera Cariminiego powtarza renesansowy model kariery zawodowej – od *scalpellino* do samodzielnego architekta. W swoich dziełach kamieniarskich Carimini odwoływał się w zdecydowanej większości do prac z końca XV wieku, powstających za czasów Pawła II i Sykstusa IV. Rzeźbiarz z jednej strony nawiązywał do monumentów autorstwa tak znanych artystów jak Jacopo Sansovino, Andrea Bregno, Jacopo da Pietrasanta czy Baccio Pontelli, a zarazem swobodnie czerpał inspiracje, zwłaszcza w zakresie detalu, z wielu, w większości anonimowych, dzieł, jakie znajdują się w kościołach Wiecznego Miasta. Wspomniana *cantoria* jest na przykład powtórzeniem dzieła Pietra Torregianiego z kościoła S. Giacomo degli Spagnoli, a nagrobek Belardinis stanowi niemal kopię pomników nagrobnych Bernardina Roselina¹¹.

⁹ G. Ciucci, *Luca Carimini*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 20, 1977, p. 321.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ The far-reaching resemblances are emphasized by Priori, Tabarrini 1993 (fn. 7), pp. 23, 33, 65.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Daleko idące zależności podkreślają Priori, Tabarrini 1993, jak przyp. 7, s. 23, 33, 65.

Porównując realizację wilanowską [il. 2] z pracami rzymskimi artysty, należy zatem podkreślić czytelne odwoływanie się przezeń do tradycji piętnastowiecznej, zwłaszcza jeśli chodzi o swego rodzaju puryzm w zakresie motywów ornamentalnych, a jednocześnie ewidentne korzystanie z repertuaru dekoracyjnych form klasycystycznych, przede wszystkim w odniesieniu do detalu architektonicznego. Bliskie realizacji wilanowskiej pod względem artystycznym jest opracowanie trybuny śpiewaczek z transeptu w kościele S. Maria in Aquirro (z delikatnymi roślinnymi arabeskami oraz kompozycjami złożonymi o charakterze panopliów). Szczególnie jednak retabulum wilanowskie wykazuje związki z projektem ołtarza, jaki miał się znaleźć w seminarium francuskim, znajdującym się przy kościele S. Chiara, które to obiekty architekt przebudowywał w latach 1885–1890.

Na zakończenie niniejszego komunikatu warto wydobyc jeszcze jeden wątek przewijający się w cytowanej korespondencji. Uwagę zwraca anonsowane przez Marconiego duże zapotrzebowanie w Polsce na artystyczne dzieła sztuki i przedmioty luksusowe. Już w pierwszym liście pisał: „Zapomniałem Wam powiedzieć, że wśród przedmiotów do zrobienia z marmuru jako pierwsze i pewne byłyby monumenty, kominki, niektóre kandelabry dla salonów i kościołów, ołtarze, baptysteria, nie licząc innych przedmiotów, które byście wykonali z drewna; wszystkie te przedmioty oczarowałyby publiczność, a zwłaszcza bogatych ludzi, którzy mają pewne ambicje [rywalizowania na tym polu – dop. A.B.]”. Architekt sugerował w związku z tym, aby Carimini odpowiednio przygotował się do planowanej wizyty Potockich w jego warsztacie: „pokażcie im Wasz piękny ołtarz, który wykonaliście dla Papieża i gdybyście mogli coś wykonać z drzewa, ponieważ będzie trzeba zrobić dla nich kilka innych ołtarzy i inne przedmioty [do] kościoła i [w] inne miejsca. Jeśli pokażą Wam szkice, które im dałem, [pomóżcie im – dop. A. B.] aby uzyskali we Włoszech rzeczy dobrego gustu, nie pod wpływem niemieckiego czy francuskiego stylu”¹².

Rzeczywiście, ów „włoski gust” znalazł odzwierciedlenie w najważniejszej fundacji Aleksandry Potockiej – w wilanowskim kościele św. Anny¹³.

Streszczenie

Komunikat dotyczy przechowywanych w zbiorach The Getty Research Institute w Los Angeles listów między war-

larly in terms of architectural detail. Artistically, the Wilanów commission closely resembles the choir tribune in the transept of the Church of St Maria in Aquirro (with delicate vegetal arabesques and complex panoply compositions). However, the retable of Wilanów shows an especially close resemblance to the altar project for the French Seminary at the Church of S. Chiara, which were both redecorated by the artist in 1885–1890.

To summarise the discussion, it is also worth drawing attention to another theme recurrent in the correspondence. It is interesting to note how Marconi speaks of a huge demand for the works of fine art and luxury objects in Poland. In his first letter, he writes: “I forgot to tell you that among the commissioned marble objects, priority would certainly be given to monuments, fireplaces, candelabrusms for living rooms and churches, altars, baptisteries, not to mention other objects, which you would make from wood; all these objects would enthral the audience, especially the wealthy and those of certain ambitions [to compete in this area – A.B.]”. Accordingly, the architect advises Carimini to prepare himself well for the Potockis’ visit at his studio: “show them the beautiful altar you have made for the Pope, and if you can, make something from wood, because they will need several other altars and more objects for the church and other places. If they show you the sketches that I gave them, [help them – A.B.] so that they acquire objects of good Italian taste, none of that German or French style”¹².

And indeed, the “Italian taste” is well-reflected in Aleksandra Potocka’s most important foundation, the Wilanów Church of St Anne.¹³

Abstract

The purpose of the article is to discuss the correspondence between Warsaw artists Henryk and Karol Marconi, and a Roman sculptor and architect, Luca Carimini. Found at the Getty Research Institute in Los Angeles, the previously unpublished sources allow a more detailed history of the Sobieski Chapel, which was built at the Wilanów Palace between 1852

¹² Henryk Marconi do Luki Cariminiego, list z 8 listopada 1857 (Aneks, nr 1). *Notabene* podobne sformułowania zawarł w swym liście z grudnia 1858 roku Karol Marconi, który poszukując współpracownika, zauważał: „dotychczas w malarstwie dekoratywnym nigdy się nie oddaliłem od głównej drogi utworowanej przez włoskich artystów XVI wieku, a szczególnie szkoły Rafaela, śledząc na ile możliwe ten wzniosły styl. Publiczność stopniowo wydaje się doceniać ten styl; i gdybym miał wspólnika artystę, moglibyśmy razem w dwójnasób wbić flagę wielkiej szkoły włoskiej oraz marzę, że moglibyśmy wypędzić brunatne sosy [? – sformułowanie w liście jest niezrozumiałe: „magari zirigogoli” – dop. A. B.] niemieckie i słodkości francuskie”.

¹³ Zob. Majdowski 1993, jak przyp. 2, s. 81–91.

¹² Henryk Marconi to Luca Carimini, letter from 8 November 1857 (Annex, no. 1). Similar expressions can also be found in the letter by Karol Marconi from December 1858. Looking for a partner, Karol Marconi comments: “in the decorative arts, I have never strayed from the path set out by the Italian painters of the 16th century, especially the school of Raphael, always studying the sublime style with utmost attention. The audience is slowly coming to appreciate the style as well; if I had a partner, together we could plant the flag of the great Italian school. It is my dream that we finally chase away the German brown sauces [? – the wording in the letter is not clear: “magari zirigogoli” – A.B.] and the French delicacies”.

¹³ See: Majdowski 1993 (fn. 2), pp. 81–91.

and 1863 on the initiative of its owners, August and Aleksandra Potocki, to be traced. The identification of the elements produced by the Italian designer is helpful in identifying references to his Italian works, which allude to the masterpieces of the Quattrocento on the one hand, and, on the other, heavily draw from the repertoire of classicist decorative forms. The correspondence also allows the process by which Polish aristocracy commissioned Italian artwork for import to Polish lands to be traced.

Keywords: Henryk Marconi, Karol Marconi, Luca Carimini, Wilanów, pałace, Sobieski chapel, neo-Renaissance, imports

Translated by Urszula Jachimczak

szawskimi artystami Henrykiem i Karolem Marconimi a Luką Cariminim, rzeźbiarzem i architektem działającym w Rzymie. Te niepublikowane dotąd źródła pozwalają uściślić dzieje powstania kaplicy Sobieskiego w pałacu w Wilanowie, zrealizowanej pomiędzy 1852 a 1863 rokiem z inicjatywy właścicieli rezydencji – Augusta i Aleksandry Potockich. Identyfikacja dzieł wykonanych dla Potockich przez włoskiego dekoratora pozwoliła na wskazanie odwołań do jego innych, włoskich prac nawiązujących z jednej strony do dzieł mistrzów Quattrocenta, a jednocześnie wykorzystujących repertuar dekoracyjnych form klasycystycznych. Zachowane listy pozwalają także prześledzić proces zamawiania przez arystokrację importowanych dzieł włoskich na ziemię polską.

Słowa kluczowe: Henryk Marconi, Karol Marconi, Luka Carimini, Wilanów, pałac, kaplica Sobieskiego, neo-renaissance, importy

dr hab. Andrzej Betlej
Uniwersytet Jagielloński
Instytut Historii Sztuki
ul. Grodzka 53, 31-001 Kraków
tel. +48 12 663 18 48
andrzej@betlej.info

ANEKS

Listy Henryka i Karola Marconich do Luki Cariminiego, Library of The Getty Research Institute, The Special Collection, sygn. 9100461

ANNEX

Letters of Henryk and Karol Marconi to Luca Carimini, Library of the Getty Research Institute, the Special Collection, sign. 9100461

1.

Stimatissimo Sig. Carimini

Varsavia 8 Novembre 1857

Prima di tutto vi domando scusa se ho tardato molto a rispondervi. Ciò è avvenuto non soltanto perchè sono occupatissimo, ma principalmente perchè speravo di giorno in giorno di potervi dare migliori notizie riguardo al lavoro della cappella del re Sobieski per i Conti Potocki. Ed infatti le circostanze si sono cambiate in bene se non totalmente almeno in modo d'accrescere la speranza. Sappiate che il Conte Augusto e la Contessa Alessandrina sua consorte insieme col Conte Stanislao suo fratello pure con sua moglie sono partiti tutti per l'Italia e specialmente per Roma dove resteranno parecchi mesi. Poichè la Contessa Alessandrina si occupa quasi esclusivamente di tutti i lavori che si eseguono in Varsavia nei loro palazzi e nelle loro terre; e che Ella particolarmente s'interessa della riuscita della nostra cappella; dunque le comunicai la Vostra lettera e l'incoraggiai a cambiare d'idea riguardo a far fare i noti lavori a Carrara (*). Ella riferirà la lettera vostra promettendomi che si abbaccherebbe con voi; dopo aver veduto i vostri lavori io sono quasi certo che si deciderà pel meglio, tanto più se voi faciliterete nel grosso di quanto vi sarà possibile.

Sono persuaso che le candeliere abbiano i pilastri ornati della cappella eseguiti della pietra che mi accennate possano riuscire belli; vi fa riflettere che tutta la cornice che stà sopra di loro e che corre come imposta degli archi della cappella, si sta facendo di marmo di carrara, e che sopra della cornice gli archi stessi 4 pennacchi sotto il volto stesso ornato di cassettoni nei quali voi fate i modelli e già fatto tutto di scagliola e finto marmo pure di carrara. Mi pare dunque che le candeliere di un colore diverso non legherebbero bene con ciò che portano, tanto più che la cappella essendo molto piccola noi converrebbe dividerla in due distinte parti, la superiore tutta bianca, e la inferiore di due colori. Già le dorature che vi saranno introdotte, i due freschi delle lunette, il tabernacolo di vari marmi e la madonna di marmo statuario faranno una varietà sufficiente senza offendere l'insieme. Sarebbe perciò da desiderare che il tutto fosse fatto come doveva esserlo da principio, e se voi poteste eseguirlo per un prezzo più mite di marmo di carrara non vi so dire quanto sarei contento, anconchè la parte inferiore dell'urna formante l'altare non fosse ornata di fogliami ma di canellature come nel disegno primitivo.

Odo con piacere che avete messo mano al tabernacolo, il quale è ben alto 78 centimetri come voi avete trovato nel disegno. Quanto alla scelta dei marmi, e delle forme architettoniche e degli ornamenti saranno in armonia coll'idea generale e sono certo che l'arte vostra oltrepasserà la mia aspettativa. Oltre di ciò preghero il Sign. Caretti Che ne favorisca di suoi consigli di che voi pure lo pregherete quando sarà tempo.

Includo nella presente il calco della cornice portata dagli archi, la quale serve d'imposta al volto, anche abbiate la bontà di modellare alcuni ovoli [tu saroli? – dop. A. B.], 4 fogliette a fregio. Unisco il calco dei triangoletti che vanno intorno ai 4 medaglioni esagoni dei penacchi fra gli archi. Aggiungete il prezzo di tali modelli al conto di quelli già convenuti eccettuato quella del fregio che fa compreso nel vostro preventivo.

Il conte Stanislao Potocki verrà anch'egli a trovarvi per vedere il vostro studio, anzi credo che verranno tutti insieme i Potocki (**). Ho dato loro il vostro indirizzo come quello di Caretti, col quale v'intenderete anche la visita sia utile ambe le parti. Voleva dirvi che il Conte Stanislao ha comprato il vostro camino di marmo di Carrara di stile cinquecentesco del quale mi daste il disegno.

Naturalmente ve lo pagherà subito e vorrebbe che fosse mandato a Varsavia insieme coi modelli suddetti. Mostrate loro il vostro bell'altare che faceste pel Papa e se potete qualche cosa d'intaglio in legno, perchè si debbano fare qui per loro diversi altari e altri oggetti di chiesa ed altri luoghi. Se vi mostreranno gli schizzi che ho dato loro anche cerchino in Italia d'ottenere cose di buon gusto, non intedescata o infrancesate. Insomma per le altre cose vi prego di non risparmiare la solita vostra attenta cortesia, anche verso di loro sono meritevoli ed io ve ne sarò molto tenuto.

Passo ora parlarvi di un gran progetto in caso che voi foste ancora non lontano dal venire a Varsavia almeno per un dato tempo. Questa città da un certo tempo progredisce sensibilmente in vari rami di civiltà, vale a dire si aveva relativamente insieme colle altre città d'europa, e diviene ogni giorno più propensa verso le belle arti. Gli edifici ora si vogliono più comodi, meglio eseguiti, più eleganti, più ornati, particolarmente da coloro che avevano viaggiato. Evvi una certa smania di fabbricare e di sorpassare il già fatto; gli artisti perciò sono ricercati, cioè i tempi sono abbastanza opportuni per loro.

* i quali non sono ancora ordinati [adnotacja z boku karty / note on the margin – dop. A. B.]

** I si pronuncia Potoschi [dopisek u dołu karty / note at the bottom – A. B.]

Io stesso ho per le mani alcuni bei lavori architettonici pei quali potrei proporre abbellimenti ancor piu artistici di quelli che si sono fatti finora. Insomma mi sembra e direi quasi sono certo che uno scultore come voi avrebbe qui possibilità di esercitare la sua professione con onore e profitto.

Sappiate ora che qui c'è un marmorino, cioè fornitore e lavoratore di marmi all'ingrosso, che per mezzo mio ha ottenuto dei lavori importanti, cioè di colonne, scale ballustrate di marmo di Silesia che è un marmo salino bigio piu o meno chiaro piu o meno venato. I capitelli e le basi debbono essere di marmo carrarino.

Egli vi propone di venir qui ad eseguire tutti i lavori artistici di scultura ch'ha da fornire e che in seguito gli potrebbero capitare. A sue spese provvederebbe i marmi necessari, di studio se volete, e secondo il prezzo dei lavori che voi gli fareste egli farebbe il suo ai Committenti, aggiungendovi le spese ed il suo guadagno. Prendete bene dunque questa proposizione, e se vi conviene noi tutti saremmo ben lieti d'avervi fra noi. Se non vi conviene, comunicatemi la vostra, ch'io passero al Marmorino e vedremo se sia possibile di condurla ad effetto.

Mi dimenticavo di dirvi che fra gli oggetti da farsi di marmo i primi e sicuri sarebbero dei monumenti mortuari, caminetti, qualche candelabro, altari, battisteri acquasantini senza contare simili ed altri diversi oggetti che esguireste in legno; tutte cose che farebbero innamorare e prender gusto al pubblico a specialmente alle persone ricche che hanno una certa ambizione di sorpassarsi.

In caso che veniste, il lavoro della cappelletta di Sobieski potrebbe esser eseguito qui in Varsavia; i marmi si farebbero venire rozzi, in che si risparmierebbe molto nel dazio ch'è fortissimo per gli oggetti di marmo lavorati. Se l'intenzione vostra è favorevole a questo progetto, parlatene ai Potocki, i quali di certo vi incoraggierebbero.

Vi lascio in aspettativa di risposta

Vostro Amico

Enrico Marconi

I miei figli che voi conoscete vi salutano tanto.

Vi ringrazio della vostra attenzione riguardo alle opere di De Vico e di Tossi [Tassi?], e vi prego di comprare per me tutto cio che vi passa dalle mani di detti due abilissimi artisti, e ciò che è pronto mandatemelo coi gessi.

2.

Carissimo Sig Carimini

Varsavia 23 Agosto 1858

Mi pare di vedervi impazientito nell'aspettare una replica alla vostra del 13 luglio, nella quale mi dimandaste diverse spiegazioni riguardo agli altari che state facendo per la Polonia. Il motivo principale del mio ritardo è stata una indisposizione mia capitata da una caduta che feci in una fabbrica, per cui sono stato obbligato al letto per vari giorni ed in casa per alcune settimane; Locchè mi ha impedito di spedire molti affari forse i quali quello che Vi riguarda ha pure sofferto. Cio nonostante non è accaduto alcun male appena che tutto finirà come desideriamo.

Mi fa meraviglia che il conte Stanislao Potocki non vi abbia scritto, ne penso che si sia dimenticato d'un oggetto do non piccola entità. Oggi gli ho scritto in proposito; benchè potrebbe darsi ch'egli stesso vi avesse già scritto nel frattempo. E notate che gli ho fatto sapere che voi avete già intrapreso il lavoro.

Egli è in Gallizia d'Austria da tre mesi fa; spero ch'egli mi risponderà fra 10 giorni incirca; ed allora si schiarirà tutto.

Ecco le informazioni che domandate. Il quadro è alto metri 0,840 largo metri 0,696(*)*.

Le targhette del Conte e della Contessa sono queste:

del Conte della Contessa

Fondo turchino [segno araldico PILAWA] [segno araldico LIS] Fondo rosso cremino

La forma degli scudi sarà a piacere vostro purchè sia Sansovinesca.

Certamente nel paliotto invece dell'iscrizione vi deve essere la croce come vi disse il Monsignore Cerimoniere.

Ora per l'altare della Contessa Alessandrina, essa vi deve aver mandato il disegno dello Scudo Sobieski.

Inizialmente vi annunzio l'arrivo dei modelli di gesso che faceste per la cappella, i quali sono bellissimi e sul luogo faranno molto bene; fra poco si faranno i getti e ne vedo l'effetto.

Quanto è bella la vostra venerina che mi avete regalato! Carlo mio figlio n'è incantato. Vi ringrazio pure del quadrato appartenente a un paliotto di Sansovino.

I miei figli vi salutano cordialmente, rispondetemi presto.

Addio – Augurandovi ogni bene mi confermo

Vostro amico

Enrico Marconi

* Il marmo intorno coprirà il quadro di 0,0/2 di modo che lo spazio visibile del quadro sarà alto 0,816 largo 0,672. Nel calcolo che vi mandai le misure sono giuste. [adnotacja u dołu karty / note at the bottom – dop. A. B.]

3.

Carissimo Sig Carimini

Varsavia 2 Dicembre 1858

Vi avrei riposto prima se non avessi dovuto aspettare il ritorno del Conte Stanislao Potocki per dirvi qualche cosa di preciso riguardo all'altare.

Ora appena arrivato gli ho comunicato cio che mi scriveste, di che egli e rimasto sorpreso nell'udire non aver Voi ricevuto una lettera che riferisse nel mese d'agosto per coordinarvi definitivamente il lavoro dell'altare. Egli ora m'incarica di notificarvi La sua decisione gia da molto tempo presa di farvi eseguire la detta opera, persuaso che niuno meglio di voi la potrebbe intraprendere e condurre a fine con perfezione d'arte.

Oltre a cio in questi giorni mancherà per via di Parigi un ordine ed suo banchiere anche vi sia dato un acconto di un terzo del convenuto prezzo. Gli oggetti d'arte da voi speditigli sono gia qui nel regno e fra giorni li riceveremo. Egli vi ringrazia e ci saluta.

Vi sono obbligato del raguaglio che mi avete dato sul lavoro della Cappella per Villanova. Il Conte e la Contessa Alessandrina Potocka sono da qualche tempo in viaggio; La Contessa però in alcune settimane ritornerà; allora vi sarà spedito l'ordine per l'aumento dovutovi secondo il contratto.

Parliamo ora dei pilastri. Mi rincresce che il lucido non sia stato consegnato a tempo; perchè, come voi dite, essi sono grassi come si rimase, ficchè oggi dovete fare un lavoro d'aggiungersi.

Non conoscendo io la forma dei marmi sui quali sono scolpiti i pilastri, non comprendo quale sia il lavoro da aggiungere.

Spiegate mi chiaramente il tutto e forse potremo fare come voi credete che sia meglio. Io pensai di farli come nel lucido per non indebolire il muro e per facilitarne il trasporto.

Per la solidità quella non mancherà, se si posano i marmi con avvertenza. In ogni modo vi mando ora un lucido della pianta intera e di un angolo della cappella a metà del vano, con sopra della nota e domande che vi to, alle quali vi prego di rispondere il piu presto che sia possibile. Le altezze [...] avete nello spaccato che lasciai.

Riguardo allo scudo Sobieski [disegno di segno araldico Pilawa JANINA] io non mi ricordo d'averlo veduto d'altra forma, e certamente pei zoccoli la forma [disegno di cinquecentesco scudo araldico] e molto migliore. Io però non posso decidere e affrettare il ritorno dei Conti. Voi mi parlate di corona imperiale sullo scudo. Mi pare ch'essa dev'essere reale e non imperiale. Sobieski fu re e non imperatore.

Tanti saluti da parte de miei figli. Vi auguriamo le buone feste di Natale e credetemi

Vostro vero amico

Enrico Marconi

4.

Stimatissimo Sig. Carimini

Come pittore decoratore, io trovo da fare a Varsavia piu che il tempo e le forze mi permettono. Sono pienamente persuaso che un altro pittore di questo genere sarebbe desiderato per la nostra città, e troverebbe dei lavori, nei quali potrebbe farsi un nome.

Fino ad ora, nella pittura decorativa, non mi sono mai allontanato dalla strada maestra preparata dai cinquecentisti italiani, e specialmante dalla scuola Raffaellesca, seguendo, per quanto si puo quel stile sublime. Il pubblico a poco a poco ci sembrerebbe prender gusto; e se io avessi un confratello artista, per poter con raddoppiate forze piantar la bandiera della gran scuola d'Italia, oso sperare che tosto si potrebbe scacciare i magari zirigogoli tedeschi, ed i dorati zuccherini francesi.

A tal fine, mi volgo a voi caro sig Carimini, fidandomi pienamente della vostra gentilezza, e cognizioni artistiche. Credo che non Vi sarà troppo difficile di trovare a Roma piu d'un pittore decoratore, ma ardente coltivatore di quel stile in pittura, nel quale voi siete profondamente versato nella scultura.

Le principali capacità di questo pittore, dovrebbe consistere nella parte ornamentale, in tutta l'estensione.

Sei poi tratta pure con equal merito la figura, tanto meglio; questo pero non e indispensabile. Dev'egli poi conoscere perfettamente la pittura a tempera, e siccome io dipingo per la piu gran parte a fresco, sarebbe pure molto desiderevole se il pittore ne avesse qualche buoni principi. Se poi infine dipinge anche a olio, tanto meglio.

Dopo aver presentato queste qualità al pittore, avrete la bontà di dirgli che mi scriva colla massima celerità le sue condizioni. Per regola sua li dica che il viaggio costa circa cinquanta scudi, ed il vivere appresso a poco costa. L'istesso come a Roma, (eccetualo il vino).

Inquanto ai lavori, ce ne sono di quelli che l'aspettano, e non dubiti che un buon artista di questo genere ne troverà per un certo tempo.

Mille scuse domando a voi caro Sig Carimini se mi son preso tanta libertà; ma sono così certo della competenza del vostro giudizio in quanto alla scelta della persona, che non esito d'affidarmi alla sua gentilezza.

Vi saluto cordialmente, e mi confermo Vostro amico

Carlo Marconi

Li 9 dicembre 1858

Inge Scheidl

Vienna (independent scholar)

Aesthetic and architectonic paradigms in Vienna church architecture at the turn of the 20th century

Vienna becomes a metropolis

Vienna, the capital of the Habsburg monarchy and the seat of its rulers, was a relatively small city, surrounded by a circle of mighty fortifications, until the middle of the 19th century. The 1850s first brought significant changes in the city's appearance, and the emerging, new socio-political structures noticeably transformed the social landscape, too. Following the industrial revolution, masses from all corners of the old crown lands flew to the imperial capital in search of work. The newcomers found accommodation on the outskirts of the city and in the new suburbs. After pulling down the city walls in 1857, and as a result of the successive inclusion of the suburbs in the city limits, the area of the capital increased from around 55 to 178 km². At the same time, the population grew rapidly, from about 430,000 people in 1850 to more than four times this number in 1900, a mere 50 years later.

These changes brought about the necessity to find new solutions for urban planning. It became indispensable to construct not only a sufficient number of tenement houses but also buildings to house urban institutions like schools, district offices, courts of justice, etc., which regulated the life of the community in the new districts. It also became indispensable to replace usually small churches in the suburbs and on the outskirts with much larger structures, to ensure adequate pastoral care for the inhabitants. Therefore in the new districts many spacious parochial churches were built, together with numerous monastic churches, most of which formed an integral part of the monastery complex. Although in all the previous epochs numerous sacred buildings had been constructed, it was only in the 19th century that architects, including those from Vienna, faced a pivotal question: which architectonic style to choose when building new churches?¹

¹ H. Krings, *In welchem Stile sollen wir unsere Kirchen bauen?*, „Zeitschrift für christliche Kunst” (henceforth: ZchK)

Inge Scheidl

Wiedeń (naukowiec niezależny)

Paradygmaty estetyczne i architektoniczne w wiedeńskiej architekturze sakralnej przełomu XIX i XX wieku

Wiedeń staje się metropolią

Wiedeń, stolica monarchii habsburskiej i siedziba jej władców, aż do połowy XIX wieku był stosunkowo niewielkim miastem otoczonym pierścieniem potężnych fortyfikacji. Dopiero lata 50. tegoż stulecia przyniosły istotne zmiany w obrazie miasta, a tworzące się nowe struktury socjalno-polityczne zasadniczo przeobraziły również krajobraz społeczny. Za sprawą rewolucji przemysłowej do stolicy cesarstwa napływały w poszukiwaniu pracy rzesze ludności ze wszystkich zakątków dawnych krajów koronnych. Przybysze zamieszkiwali na obrzeżach miasta i nowo powstających przedmieściach. Po wyburzeniu w roku 1857 murów miejskich i w wyniku sukcesywnego włączania w obręb Wiednia kolejnych przedmieść obszar stolicy powiększył się z ok. 55 do 178 km². Jednocześnie gwałtownie wzrosła liczba ludności: o ile jeszcze w roku 1850 w Wiedniu mieszkało około 430 000 osób, to pod koniec roku 1900, czyli zaledwie 50 lat później, metropolia liczyła już ponad czterokrotnie więcej mieszkańców.

Zmiany te pociągnęły za sobą konieczność opracowania nowych rozwiązań urbanistycznych. Niezbędna była budowa nie tylko odpowiedniej liczby mieszkań czynszowych, lecz także gmachów instytucji miejskich, takich jak szkoły, urzędy rejonowe, sądy itp., regulujących życie społeczne w powstających dzielnicach. Nieodzowne stało się również zastąpienie niewielkich z reguły kościołów na przedmieściach i obrzeżach miasta znacznie większymi budowlami, aby zapewnić mieszkańcom odpowiednią opiekę duszpasterską. W nowych dzielnicach wzniesiono zatem wiele obszernych świątyn parafialnych, powstały także liczne kościoły zakonne, z których większość stanowiła integralną część zabudowań klasztornych.

Choć we wszystkich wcześniejszych epokach powstawały niezliczone budowle sakralne, to dopiero w XIX wieku architekci, również wiedeńscy, stanęli wobec kluczowego pytania, który ze stylów należy wybrać, wznosząc nowe kościoły¹.

¹ H. Krings, *In welchem Stile sollen wir unsere Kirchen bauen?*, „Zeitschrift für christliche Kunst” (dalej jako: ZchK) 3, 1890, szp. 377–388; A. Hofmann, *In welchem Stile sollen wir bauen?*, „Allgemeine Bauzeitung” 55, 1890, s. 83–84, 89–92; G. Humann,

Epoka historyzmu

Motorem gwałtownych zmian społeczno-politycznych w dziewiętnastowiecznym Wiedniu była nie tylko tworząca się klasa robotnicza. Przemiany dotyczyły także warstwy mieszczańskiej. Industrializacja przyniosła krajowi rozwój gospodarczy, dobrobyt przestał być przywilejem rodu panującego, arystokracji i kleru, mieszczaństwo uzyskiwało stopniowo niezależność ekonomiczną i istotny wpływ również na politykę lokalną. Powszechny klimat przełomu i przebudzenia zaowocował w XIX wieku – zwłaszcza w okresie *fin de siècle* – niezwykle rozkwitem sztuki i literatury, a nauka uzyskała nienotowaną dotąd pozycję².

Niezwykła dynamika tego rozwoju, który zachwiał także utartym hierarchicznym porządkiem w obrębie dynastii i duchowieństwa, była jednak dla wielu źródłem egzystencjalnego zwątpienia. W architekturze przejawiało się ono odczuwaną subiektywnie utratą zdolności nowatorskich; podczas gdy nauki historyczne wykazywały, że każda z minionych epok wytworzyła własny, oryginalny styl, człowiek wieku XIX nie czuł się na siłach, by znaleźć stylistykę odzwierciedlającą w oryginalny sposób ducha jego czasów. „Dajcie nam wartości, a stworzymy własny styl!” – brzmiał rozpaczliwy apel architektów.

W pewnym sensie siły twórcze były rzeczywiście paraliżowane właśnie przez nowo rozbudzone naukowe zainteresowanie przeszłością. Ogromny wzrost mobilności w wyniku otwarcia dalekobieżnych linii kolejowych umożliwił zwiedzanie budowli w kraju i za granicą, jak i bezpośrednie studia nad ich architekturą. Z entuzjazmem i zachwytem przystąpiono więc do pomiarów owych zabytków, obwołanych ikonami budownictwa dawnego, powstały ich liczne szkice i opisy, które pozwoliły wreszcie w całej pełni uchwycić różnorodność stylów poszczególnych epok³. Epokowa – w dosłownym znaczeniu – konkluzja owych badań sprowadzała się w skrócie do stwierdzenia, że pomysły konstrukcyjne i estetyka poprzednich stuleci mają nieograniczoną aktualność również dla architekta współczesnego, który może z tego bogactwa istniejących form czerpać rozwiązania formalne także dla zupełnie nowych projektów, w tym chociażby dworców kolejowych. Inaczej rzecz ujmując, wiedza o zaletach dawnych stylów wręcz blokowała stosowanie nowych środków formalnych. Pogłębiona znajomość dziejów architektury spowodowała ponadto, że zaczęto doszukiwać się związków pomiędzy sposobem budowania i obyczajami panującymi w poszczególnych okresach historycznych. Wysznuo stąd wnioski, że posługując się stylem, można nie tylko wzno-

In welchem Stile sollen wir unsere Kirchen bauen?, ZchK 4, 1891, szp. 161–166; J. Prill, *In welchem Stile sollen wir unsere Kirchen bauen?*, ZchK 11, 1898, szp. 245–252, 267–272; ZchK 12, 1899, szp. 83–86, 247–256.

² C. E. Schorske, *Fin de siècle Vienna. Politics and Culture*, New York 1987.

³ Chociażby: W. Lübke, *Geschichte der Architektur. Von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Leipzig 1870.

Historicism

The emerging working class was not the only drive behind the rapid socio-political changes in 19th-century Vienna. The changes also affected the city's middle class. Industrialization triggered the country's economic development; wealth was no longer the privilege of the ruling house, the aristocracy and the clergy; the middle class gradually gained economic independence and a significant influence, also on the local politics. The general atmosphere of a breakthrough and awakening in the 19th century – especially in the period of *fin de siècle* – resulted in an extraordinary flourishing of art and literature; also science gained an unprecedented status.²

Yet the unusual dynamics of this process, which also shook the fixed hierarchical order of the dynasty and within the clergy, was a source of existential doubts for many people. In architecture, it manifested itself in the subjectively sensed loss of innovatory abilities: while historical sciences showed that each of the past epochs produced its own original style, the 19th century man did not feel up to discovering a stylistics that would reflect the spirit of the times in an original way. “Give us values, and we shall create our own style!” – sounded the desperate outcry of the architects.

In a sense, the creative powers were truly paralyzed, precisely by the newly awakened scientific interest in the past. A spectacular increase in mobility, due to the opening of long-distance railway routes, made it possible to visit various constructions in the country and abroad, and to study their architecture at first hand. With enthusiasm and rapture, then, those historical monuments, declared to be the icons of historical building, started to be examined and measured, sketched and described many times over, and thus finally it was possible to grasp the diversity of styles of particular epochs.³ The (literally) epoch-marking conclusion of that research was, briefly put, that the aesthetic and the construction ideas of the previous centuries still had unlimited validity for a modern architect, who, from that richness of already existing forms, could draw formal solutions even for completely new projects, e.g. railway sta-

3, 1890, cols. 377–388; A. Hofmann, *In welchem Stile sollen wir bauen?*, “Allgemeine Bauzeitung” 55, 1890, pp. 83–84, 89–92; G. Humann, *In welchem Stile sollen wir unsere Kirchen bauen?*, ZchK 4, 1891, cols. 161–166; J. Prill, *In welchem Stile sollen wir unsere Kirchen bauen?*, ZchK 11, 1898, cols. 245–252, 267–272; ZchK 12, 1899, cols. 83–86, 247–256.

² C. E. Schorske, *Fin de siècle Vienna. Politics and Culture*, New York 1987.

³ E.g. W. Lübke, *Geschichte der Architektur. Von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Leipzig 1870.

tions. In other words, awareness of the advantages of the old styles actually blocked the application of new formal means. Besides, deepened knowledge of the history of architecture encouraged the search for connections between the rules and manners of building and the rules and manners of behaving in particular historical periods. Hence a conclusion was drawn that by using a style, one could not only build modern structures, but also successfully recall the spirit of the past cultural formations, including those that seemed to have vanished in the process of modernization. When a certain style was applied, the “ideological values” of the old epoch were transferred into the modern times, and updated to suit the needs of the modern society. As a result, resorting to historical styles became an understandable, if not obvious, way of acting: the period of Historicism began.

A perfect illustration of this phenomenon in Vienna is presented by the realizations from the times when the Vienna Ring Road was constructed, which is the period of mature Historicism.⁴ Thus, the building of the parliament, constructed in 1871–1873 by Theophil Hansen, received classicizing forms to refer to the democratic rule in ancient Greece. The university building by Heinrich Ferstel, from the years 1873–1884, owing to its Renaissance apparel, brought to mind Italian Humanism in its prime, while the Burgtheater building, designed by Gottfried Semper and Carl Hasenauer (in 1874–1888) was supposed to recall the sensual joy of life and the flourishing of theatre in the Baroque period. The same mechanisms resulted in the fact that in sacred constructions, the styles of the Middle Ages were widely approved, as it was that historical period that was associated with piety and religiousness.

On the other hand, among the younger architects of the Historicism period a tendency appeared to apply the known forms and styles completely freely, the priority being the aesthetic effect, not the historical-stylistic connotations. Having acquired a vast knowledge of all the previous historical styles, representatives of late Historicism abandoned the doctrinal way of thinking of their teachers and gladly combined solutions borrowed from different epochs, modifying them in a creative manner, and thus producing new values.

It must be remembered, however, that in church building the creative imagination was constrained by rather severe norms, and therefore ar-

⁴ R. Wagner-Rieger, *Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche. Die Erweiterung der Inneren Stadt Wien unter Kaiser Franz Joseph*, vol. I–XI, Wiesbaden 1972–1981.

nić współczesne budowle, ale też z powodzeniem przywoływać ducha minionych formacji kulturowych, również tych, które – wydawałoby się – zanikły w toku procesów modernizacyjnych. Stosując wybrany styl, dokonywano zatem transferu „waloru ideowego” danej epoki w czasy nowoczesne, jednocześnie aktualizując go na potrzeby współczesnego społeczeństwa. W rezultacie odwoływanie się do dawnych stylów stawało się działaniem, jeśli nie oczywistym, to w każdym razie zrozumiałym: nastąpiła epoka historyzmu.

Czytelną ilustrację owego zjawiska w Wiedniu mogą stanowić realizacje z okresu budowy wiedeńskiego Ringu, a więc z epoki dojrzałego historyzmu⁴. I tak siedziba parlamentu, wzniesiona w latach 1871–1873 przez Teophila Hansena, otrzymała klasycyzujące formy, by przypominać o demokratycznych rządach w antycznej Grecji. Budynek uniwersytetu, dzieło Heinricha Ferstela z lat 1873–1884, nawiązywał zaś poprzez wybór kostiumu renesansowego do okresu rozkwitu włoskiego humanizmu, natomiast gmach Burgtheater projektu Gottfrieda Sempera i Carla Hasenauera (1874–1888) miał przywoływać zmysłową radość życia i rozkwit dramatu w dobie baroku. Te same mechanizmy spowodowały, że w budownictwie sakralnym z powszechną aprobatą spotykało się zastosowanie stylów średniowiecznych, ponieważ to właśnie wieki średnie utożsamiano z religijnością i pobożnością.

W młodszym pokoleniu architektów doby historyzmu zarysowała się tymczasem tendencja, by najzupełniej swobodnie stosować znane formy i style, przyznając nierzadko pierwszeństwo estetyce, nie zaś konotacjom historyczno-stylistycznym. Zdobywszy gruntowną wiedzę o wszystkich stylach dawnych, przedstawiciele późnego historyzmu porzucili doktrynalny sposób myślenia swoich nauczycieli i z upodobaniem łączyli ze sobą rozwiązania zaczerpnięte z różnych epok, twórczo je modyfikując i tworząc w ten sposób jakości nowe.

Należy jednak pamiętać, że w budownictwie kościelnym indywidualna fantazja twórcza krępowana była dość surowymi normami, a co za tym idzie – architektom przychodziło mierzyć się z nader złożoną problematyką, której przyjrzymy się poniżej⁵.

W poszukiwaniu „właściwego” stylu budowli sakralnej

Kluczowym elementem determinującym wygląd kościołów wznoszonych w okresie późnego historyzmu była – rzecz jasna – oficjalna linia polityki artystycznej Kościoła katolickiego. Wytyczne władz kościelnych trzeba przy tym traktować jako bezpośrednią konsekwencję

⁴ R. Wagner-Rieger, *Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche. Die Erweiterung der Inneren Stadt Wien unter Kaiser Franz Joseph*, t. I–XI, Wiesbaden 1972–1981.

⁵ Szczegółowe omówienie tej tematyki wraz z obszerną bibliografią w: I. Scheidl, *Schöner Schein und Experiment. Katholischer Kirchenbau im Wien der Jahrhundertwende*, Wien 2003.

ogólnej strategii Kościoła. Racjonalizm, coraz silniejsza pozycja liberalnie nastawionego mieszczaństwa i rosnący wpływ państwa w sprawach regulowanych dotąd przez Kościół, doprowadziły do reorientacji polityki kościelnej, polegającej z początku na całkowitym odcięciu się od aktualnie panujących trendów. Nie przypadkiem wszystkie encykliki papieskie i inne dekryty kościelne z tego okresu zawierają kompletne i jednoznacznie formułowane odrzucenie nowoczesności jako takiej⁶.

Na polu sztuki był to wystarczający powód, by jeszcze pod koniec XIX wieku domagać się budowy kościołów w stylach średniowiecznych i nie widzieć potrzeby jakichkolwiek zmian w układzie przestrzennym budowli⁷. Konserwatywni architekci prezentowali bez wyjątku pogląd, że nowe rozwiązania formalne byłyby uzasadnione wyłącznie jako odpowiedź na wewnątrzkościelne reformy czy zmiany w liturgii, te jednak w końcu XIX wieku dopiero zaczynały się zarysowywać⁸. Rzekome nowe wyzwania dotyczyły więc co najwyżej sytuacji jednostkowych, zazwyczaj motywowanych względami czysto praktycznymi, na które jednak pod koniec stulecia powoływano się coraz częściej⁹. Ochrona przed przeciągami, montaż ogrzewania czy lepszego oświetlenia były wszakże czynnikami niewymagającymi zasadniczych zmian konstrukcyjnych ani odnowy stylistycznej.

W efekcie to właśnie konserwatywni teoretycy architektury, rozdarcie między przywiązaniem do tradycji i chęcią sprostania wymogom nowoczesności, zapoczątkowali zasadniczą debatę nad kwestią „właściwego” budownictwa kościelnego, toczoną między innymi na łamach licznych wówczas czasopism fachowych. Burzliwe dyskusje szybko przyniosły konkluzję, że oczywisty semantycznie wybór stylu średniowiecznego wcale nie gwarantuje powstania obiektywnie właściwej budowli kościelnej, konieczne było zatem poszukiwanie dalszych kryteriów definiujących adekwatność środków wyrazu architektonicznego. Jedną z konsekwencji było dostrzeżenie znaczenia planu kościoła¹⁰. Zastanawiano się choćby nad kwestią zasadniczego wyboru pomiędzy budowlą centralną a formą podłużną, a w przypadku rozstrzygnięcia na korzyść tej drugiej szczegółowo rozważano właściwą liczbę naw¹¹. Debatę toczoną początkowo wy-

chitects had to face extremely complex problems, which shall be examined below.⁵

In search of the “right” style of church building

The key factor determining the design of churches in late Historicism was – obviously – the official line of the artistic policy of the Catholic Church. Besides, the regulations issued by the Church authorities should be treated as a direct consequence of the Church’s general strategy. Rationalism, the ever stronger position of the liberal middle class, and the growing influence of the state on matters so far regulated by the Church – all this brought about a reorientation of the Church policy, which at first consisted in complete detachment from the contemporary trends. It was no accident that all papal encyclicals and other Church decrees from that period proclaimed an unambiguously formulated, complete rejection of modernity *per se*.⁶

In the area of art, the above was a sufficient reason to demand, even at the end of the 19th century, that new churches be designed in the mediæval styles, and to disregard the necessity of any changes in the spatial structure of the buildings.⁷ With no exception, the conservative architects presented the opinion that new formal solutions would be justified solely as an answer to reforms inside the Church or changes in the liturgy, yet those were only vaguely visible at the end of the 19th century.⁸ Thus, the supposed new challenges referred, at the most, to single situations, usually motivated by purely practical factors, which were, however, more and more often quoted towards the end of the century.⁹ Preventing draft, installing central heating or better lighting did not, after all, require fundamental constructional changes, or style renovation.

In the end, it was the conservative theoreticians of architecture, torn between their attachment to tradition and their eagerness to meet the expectations of modernity, who initiated the actual debate on the “appropriate” church design. The

⁶ H. Schnatz, *Päpstliche Verlautbarungen zu Staat und Gesellschaft*, Darmstadt 1973.

⁷ G. Jakob, *Die Kunst im Dienste der Kirche. Ein Handbuch für Freunde der kirchlichen Kunst*, Landshut 1880.

⁸ J. Prill, *Wie sollen wir unsere Pfarrkirchen bauen?*, ZchK 1, 1888, szp. 271–280.

⁹ G. Humann, *Zweckmäßigkeit und Schönheit*, ZchK 24, 1911, szp. 21–28, 53–64, 89–94.

¹⁰ G. Ebe, *Die Grundrissbildung katholischer Pfarrkirchen*, „Deutsche Bauzeitung“ 22, 1888, s. 573–574.

¹¹ A. Sturmhoefel, *Centralbau oder Langhaus?*, „Zeitschrift für Bauwesen“ 47, 1897, szp. 329–346; M. Ferstel, *Ueber zweischiffige Kirchenbauten*, „Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins“ 49, 1897, s. 273–277; J. Graus, *Die einschiffige Kirchenanlage in ihrer Entwicklung und Bedeutung*, w: idem, *Vom Gebiet der kirchlichen Kunst*, Graz 1904, s. 173–220.

⁵ A detailed discussion of this problem and a rich bibliography can be found in: I. Scheidl, *Schöner Schein und Experiment. Katholischer Kirchenbau im Wien der Jahrhundertwende*, Wien 2003.

⁶ H. Schnatz, *Päpstliche Verlautbarungen zu Staat und Gesellschaft*, Darmstadt 1973.

⁷ G. Jakob, *Die Kunst im Dienste der Kirche. Ein Handbuch für Freunde der kirchlichen Kunst*, Landshut 1880.

⁸ J. Prill, *Wie sollen wir unsere Pfarrkirchen bauen?*, ZchK 1, 1888, cols. 271–280.

⁹ G. Humann, *Zweckmäßigkeit und Schönheit*, ZchK 24, 1911, cols. 21–28, 53–64, 89–94.

debate went on, among others, on the pages of the contemporarily abundant professional journals. Vivid discussions soon brought a conclusion that the semantically obvious choice of the mediaeval style did not guarantee obtaining an objectively appropriate sacred structure. Therefore it was necessary to search for other criteria defining the appropriateness of means of architectonic expression. One of the consequences was a raised awareness of the significance of the plan of the church.¹⁰ For instance, one question that was carefully examined was that of a vital choice between a central plan and a rectangular one; and, if the latter was favoured, the appropriate number of naves was discussed in detail.¹¹ The debate was at first conducted only on the grounds of theory of architecture, but with time it became more interdisciplinary: arguments that would enable the formulation of church-construction normative criteria that would reflect the spirit of the epoch were searched for in the Scripture,¹² in mediaeval texts,¹³ or even in contemporary philosophical-psychological works.¹⁴ Eventually, the participants in the debate had to be satisfied with the conclusion that there was no irrefutable method to create the topos of a “perfect church building”. Thus the search for the “right” architectonic type diminished in value, and the previously dominant themes gave place to the re-consideration of the “right” style – in debates that frequently took on the form of violent altercations.

Gothic as the German national style

Virtually unanimously, Gothic was indicated as the ideal style for church architecture. Its “discovery” in German-speaking countries had taken place several decades previously, before the actual style debate started. Yet, the credit for the

¹⁰ G. Ebe, *Die Grundrissbildung katholischer Pfarrkirchen*, “Deutsche Bauzeitung” 22, 1888, pp. 573–574.

¹¹ A. Sturmhoefel, *Centralbau oder Langhaus?*, “Zeitschrift für Bauwesen” 47, 1897, cols. 329–346; M. Ferstel, *Ueber zweischiffige Kirchenbauten*, “Zeitschrift des Oesterreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins” 49, 1897, pp. 273–277; J. Graus, *Die einschiffige Kirchenanlage in ihrer Entwicklung und Bedeutung*, in: idem, *Vom Gebiet der kirchlichen Kunst*, Graz 1904, pp. 173–220.

¹² R. Gsaller, *Der Kirchenbau auf Grund des Kirchenbaues in der Schöpfung*, Wien 1895.

¹³ J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seine Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, Freiburg im Breisgau 1902.

¹⁴ E. Meumann, *Einführung in die Ästhetik der Gegenwart*, Leipzig 1908; O. Leixner, *Kirchenbau und Stimmungskunst*, “Architektonische Rundschau” 20, 1904, pp. 35–45; R. Streiter, *Ausgewählte Schriften zur Ästhetik und Kunst-Geschichte*, München 1913; W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1911.

łącznie na gruncie teorii architektury nabrała z czasem charakteru interdyscyplinarnego – argumenty pozwalające sformułować normatywne kryteria budownictwa kościelnego, odpowiadającego duchowi epoki, usiłowano odnaleźć w Piśmie Świętym¹², w dziełach średnio-wiecznych¹³, a nawet we współczesnych opracowaniach filozoficzno-psychologicznych¹⁴. Ostatecznie musiano zadowolić się jednak wnioskiem, że nie istniała wówczas żadna niepodważalna metoda umożliwiająca stworzenie toposu „idealnego budynku kościelnego”. Poszukiwania „właściwego” typu architektonicznego straciły zatem na aktualności, a dotychczasowa tematyka ustąpiła miejsca ponownym rozważaniom nad „właściwym” stylem, które nierzadko przyjmowały formę gwałtownych polemik.

Gotyck jako niemiecki styl narodowy

Niemal bezdyskusyjnie za idealny dla architektury kościelnej uznano gotyk. Jego „odkrycie” w krajach niemieckojęzycznych miało miejsce kilkadziesiąt lat wcześniej, nim rozgorzała właściwa debata o stylach. Pojawienie się w budownictwie kościelnym nowych rozwiązań formalnych nie było jednak заслуżą żadnego z architektów, lecz wybitnego poety Johanna Wolfganga Goethego. Momentem inicjującym estetyczne przewartościowanie gotyku była wizyta poety w katedrze strasburskiej w roku 1772¹⁵. Wcześniej – podobnie jak jemu współcześni – był Goethe przeciwnikiem „zawikłanej nie-subordynacji *gotyckich zdobień*”. Widok katedry otworzył mu wszakże oczy na piękno „okoliczności” tej budowli, w której wzruszony ujrzał emanację typowo „niemieckiego charakteru”, notując: „to właśnie niemiecka architektura, nasza architektura”. Właśnie tą uwagą o „cechach narodowych” Goethe w znaczący sposób wpłynął na recepcję gotyku w krajach niemieckojęzycznych XIX wieku. Od tej chwili gotyk coraz silniej utożsamiany był ze „stylem narodowym” i to nawet wtedy, gdy już od dawna było jasne, że wywodzi się on z Francji.

Drugim ważnym impulsem zmiany podejścia do gotyku było użyte przez Goethego porównanie katedry do wznoszącego się ku niebu rozłożystego drzewa o tysiącu konarów. Metafora ta pozwoliła pocie przenieść odczucie wzniosłości wywoływane przeżywaniem natury na dzieło gotyckiej architektury, odbieranej dotąd jako zawikłana i nieuporządkowana. To właśnie konotacja ze

¹² R. Gsaller, *Der Kirchenbau auf Grund des Kirchenbaues in der Schöpfung*, Wien 1895.

¹³ J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seine Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, Freiburg im Breisgau 1902.

¹⁴ E. Meumann, *Einführung in die Ästhetik der Gegenwart*, Leipzig 1908; O. Leixner, *Kirchenbau und Stimmungskunst*, „Architektonische Rundschau” 20, 1904, s. 35–45; R. Streiter, *Ausgewählte Schriften zur Ästhetik und Kunst-Geschichte*, München 1913; W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1911.

¹⁵ J.W. Goethe, *Von deutscher Baukunst. D. M. Ervini Steinbach. 1773*, w: idem, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchener Ausgabe*, t. 1.2, München 1987, s. 415–423.

wzniosłością – kluczowym od czasów Immanuela Kanta pojęciem estetyki niemieckiej – stała się odtąd dominującym kryterium oceny oraz źródłem podziwu dla gotyckich katedr.

W praktyce jednak już wkrótce stało się jasne, że nowo budowane kościoły w żaden sposób nie są w stanie wzbudzić poczucia wzniosłości porównywalnego z tym, które wyzwały potężne średniowieczne katedry z ich bogactwem form i strzelistością wież. Nie dziwi więc, że pod koniec stulecia idea wzniosłości zaczęła w rozważaniach teoretycznych tracić na znaczeniu, a w jej miejsce pojawiło się pojęcie monumentalności, któremu z czasem przypisano wszystkie cechy kojarzone dotąd ze wzniosłością¹⁶. Uznawszy monumentalność za prawdziwy wyraz współczesnej sztuki architektonicznej, doszukiwano się jej w każdym niemal budynku użyteczności publicznej, co szybko doprowadziło do inflacji pojęcia. W budownictwie kościelnym późnego historyzmu pojawiło się więc kolejne istotne kryterium: malowniczość¹⁷. Pierwotnie była to kategoria estetycznego doświadczenia natury, jednak w wieku XIX stopniowo stała się terminem stosowanym coraz częściej również na polu percepcji architektury. „Malowniczość” funkcjonowała tu jako metafora szeroko rozumianej „swojskości” i przeciwieństwo klimatu wyobcowania kojarzonego z nowoczesnością. „Malownicza monumentalność” zastąpiła przestarzałe już pojęcie wzniosłości i stanowiła odtąd zarówno kryterium oceny gotyckich katedr, jak i podstawową wytyczną dla współczesnego budownictwa sakralnego.

Wśród wiedeńskich budowniczych kościołów w XIX wieku prym wiodł niewątpliwie Friedrich Schmidt (1825–1891)¹⁸. Należał on do pokolenia architektów zaangażowanych w realizację wiedeńskiego Ringu, ale stosunkowo wcześniej zaczął poszukiwać twórczych rozwiązań dla nowych wyzwań w architekturze. Wiedeńskie kościoły wzniesione przez niego w latach 60. XIX wieku stały się niejako prototypami, które wywarły wyraźny wpływ na budownictwo sakralne późnego historyzmu, aczkolwiek architekci młodszego pokolenia potrafili, co zostanie dowiedzione na kilku przykładach, wzorce te adaptować i rozwijać z uwagi godną kreatywnością.

Dwa zasadnicze pomysły pozwoliły Schmidtowi zrealizować postulat „malowniczej monumentalności”. Zastosował on mianowicie nieodzowną w budownictwie monumentalnym zasadę „prawdy materiału”, wznosząc budowle z nietynkowanej cegły, zaś malowniczość

introduction of new formal solutions in church building does not go to any of the architects, but to the great poet, Johann Wolfgang Goethe. The moment that initiated the aesthetic revaluation of Gothic was the poet's visit to the Cathedral of Strasbourg in 1772.¹⁵ Before that moment – like his contemporaries – Goethe resented the “tangled arbitrariness of Gothic ornament”. But the view of the cathedral opened his eyes to the beauty of the “circumstances” of the construction, in which, emotionally moved, he recognized the emancipation of the typical “German character”, noting: “this is German architecture – our architecture”. With this particular remark, mentioning the “national character”, Goethe significantly influenced the reception of Gothic in German-speaking countries of the 19th century. From that moment on, Gothic was more and more strongly associated with the “national style”, even when it had been long obvious that it originated from France.

The other important impulse for the change of attitude towards Gothic was the comparison Goethe used, saying the cathedral was like “a lofty, far-spreading tree of God” with a thousand branches. This metaphor allowed the poet to transfer the feeling of the sublime, evoked by experiencing nature, to a work of Gothic architecture, which so far had been perceived as confused and unorderly.

It was this association with the sublime – the prevailing notion in German aesthetics since Immanuel Kant – that from then on became the primary criterion of evaluation and the source of admiration for the Gothic cathedrals.

In practice, however, it soon became obvious that the newly built churches could in no way evoke the feeling of the sublime comparable to that elicited by the monumental mediaeval cathedrals, with their richness of forms and soaring spires. Consequently, it is not surprising that at the end of the century the notion of sublime started to lose its position in theoretical considerations and was replaced by the notion of monumentality, which with time received all the attributes that were previously associated with sublimity.¹⁶ Once it had been acknowledged as the true expression of modern architectonic art, monumentality was searched for in almost every building of public function; this soon led to a devaluation of the term. Therefore, another important crite-

¹⁶ F.R. Vogel, *Ueber monumentale Baukunst*, „Deutsche Bauhütte“ 4, 1900, s. 176, 189–190.

¹⁷ A. Schmarsow, *Zur Frage nach dem Malerischen. Sein Grundbegriff und seine Entwicklung*, Leipzig 1896.

¹⁸ M. Keplinger, *Zum Kirchenbau Friedrich Schmidts*, w: *Friedrich von Schmidt (1825–1891). Ein gotischer Rationalist*, katalog wystawy, Historisches Museum der Stadt Wien, 12 IX – 27 X 1991, Wien 1991, s. 20–33; o Friedrichu Schmidcie i pozostałych wymienionych tu architektach zob.: <http://www.architektenlexikon.at>.

¹⁵ J. W. Goethe, *Von deutscher Baukunst*. D. M. Ervini Steinbach. 1773, in: idem, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, vol. 1.2, München 1987, pp. 415–423.

¹⁶ F.R. Vogel, *Ueber monumentale Baukunst*, „Deutsche Bauhütte“ 4, 1900, pp. 176, 189–190.

tion appeared in late historicism church building: picturesqueness.¹⁷ Originally, it was a category of the aesthetic experience of nature, yet in the 19th century it gradually came to be used as a term of perception of architecture, too. "Picturesqueness" functioned as a metaphor of broadly understood "homeliness" and the opposite of the aura of alienation, associated with modernity. "Picturesque monumentality" replaced the outdated notion of sublimity and became both a criterion of evaluation of Gothic cathedrals and the elementary directive in the contemporary church building.

Among the Vienna church builders of the 19th century, the most prominent figure was undoubtedly Friedrich Schmidt (1825–1891).¹⁸ He belonged to the generation of architects who were involved in constructing the Ring Road, but relatively early he started to search for creative solutions to the new challenges in architecture. The Vienna churches that he built in 1860s became acted as a form of prototypes which visibly influenced the late-historicism church building. However, architects of the younger generation still managed – which shall be proven with several examples – to adapt those models and develop them with noteworthy creativity.

Two elementary ideas allowed Schmidt to realize the postulate of "picturesque monumentality": firstly, he followed the principle of "truth to materials", indispensable in monumental building, as he raised his constructions of unplastered brick; secondly, he obtained picturesqueness through thoughtful modification of the Gothic forms canon, and the diversity of plans applied in the chancel.

With the great demand for new parish churches and limited funding, the decision was always against the expensive working of stone blocks; plastering the building was rejected as contradicting the principle of truth to the materials, especially in the case of Neo-Gothic churches.¹⁹ Thus, practically the only solution was to use unplastered brick. Although in Vienna this material was mainly used in new, inexpensive factory buildings and was unseen in church building, Schmidt managed to use brick – supplemented with Neo-Gothic stone ornaments, if the budget allowed – to cre-

osiągał dzięki przemyślanej modyfikacji kanonu form gotyckich oraz różnorodności podziałów w części prezbiterialnej.

Przy dużym zapotrzebowaniu na nowe kościoły parafialne i ograniczonych środkach finansowych nie zdecydowano się na kosztowną obróbkę ciosów kamiennych, tynkowanie z kolei odrzucano jako rozwiązanie niezgodne z ideą prawdy materiału – dotyczyło to w szczególności kościołów neogotyckich¹⁹. W praktyce więc jedynym rozwiązaniem było zastosowanie nietynkowanej cegły. Choć był to w Wiedniu materiał używany głównie do wznoszenia nowych niedrogich budynków fabrycznych i niespotykany w budownictwie sakralnym, Schmidtowi udało się właśnie z cegły – uzupełnianej zależnie od założeń finansowych neogotyckimi zdobieniami z kamienia – stworzyć finezyjne budowle, które spotykały się z powszechnym uznaniem²⁰. Przykładem może być choćby kościół parafialny św. Otmar (Weißgärber Pfarrkirche) w III Dzielnicy²¹ [il. 1]. Jest to trójnawowa budowla z nietynkowanej cegły z fasadą zwieńczoną sześcioboczną, silnie rozczłonkowaną wieżą z kamiennymi elementami w stylistyce neogotyckiej, która może uchodzić za kwintesencję malowniczości i monumentalności zarazem. Całą budowlę cechuje bogactwo podziałów architektonicznych kulminujące w wieńcu kaplic otaczających prezbiterium. Podobnie wyszukanych realizacji próżno wprawdzie szukać pośród kościołów doby późnego historyzmu, ale koncepcja jednowieżowej fasady stała się najważniejszym paradygmatem wiedeńskiego budownictwa kościelnego tego czasu.

Inną budowlą, na której wzorowali się architekci późnego historyzmu, był kościół parafialny w XX Dzielnicy – Brigittenau²² [il. 2]. Schmidt zaproponował tu dwuwieżową fasadę oraz obejście prezbiterium, łamiąc tym samym powszechnie przyjętą – choć niepisaną – regułę: dziewiętnastowieczni teoretycy uznawali bowiem te elementy za atrybuty katedr. Wykorzystując tak eksponowane elementy architektoniczne, Schmidt znacząco przyczynił się do wzrostu prestiżu budownictwa kościelnego epoki późnego historyzmu. Zwykłe kościoły podniósł niejako do rangi „podmiejskich katedr”, tworząc w ten sposób miejsca, z którymi wierni mogli się łatwo identyfikować. Miało to niebagatelne znaczenie, jako że większość wiernych stanowiła ludność napływową, próbującą dopiero zadomowić się w nowym miejscu. W rezultacie typ dwuwieżowej fasady stał się ulubionym elementem

¹⁷ A. Schmarsow, *Zur Frage nach dem Malerischen. Sein Grundbegriff und seine Entwicklung*, Leipzig 1896.

¹⁸ M. Keplinger, *Zum Kirchenbau Friedrich Schmidts*, in: *Friedrich von Schmidt (1825–1891). Ein gotischer Rationalist*, exhibition catalogue, Historisches Museum der Stadt Wien, 12 Sept. – 27 Oct. 1991, Wien 1991, pp. 20–33; on Friedrich Schmidt and other architects mentioned here cf.: <http://www.architektenlexikon.at>.

¹⁹ F.R. Vogel, *Die moderne Architektur und der Putzbau*, „Deutsche Bauhütte” 6, 1902, s. 125–126.

¹⁹ F.R. Vogel, *Die moderne Architektur und der Putzbau*, „Deutsche Bauhütte” 6, 1902, s. 125–126.

²⁰ Jeden z nielicznych głosów krytycznych wobec budownictwa z cegły zawarty jest w: K.Pf. F. X., *Das Modernisieren der Gothik*, „Wiener Bauindustrie-Zeitung” 5, 1887/88, s. 399–401.

²¹ V. Luntz, *Die Pfarrkirche in St. Otmar unter den Weissgärbern in Wien. Entworfen und ausgeführt von k.k. Oberbaurath Fr. Schmidt*, „Allgemeine Bauzeitung” 46, 1881, s. 83–84.

²² F. Schmidt, *Katholische Pfarrkirche in der Vorstadt „Brigittenau“ bei Wien*, „Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins” 21, 1869, s. 1, tabl. 1, 6.

architektonicznym stosowanym nawet w nowo wznoszonych kościołach zakonnych.

By uzasadnić zastosowanie obejścia prezbiterium również w zwykłym kościele, Schmidt dokonał zasadniczej zmiany jego funkcji: w średniowieczu ambit odgrywał istotną rolę liturgiczną jako droga procesji i był oddzielony od prezbiterium jedynie kolumnami, by wierni mieli możliwość przyglądania się uroczystemu przejściu kleru. Świadomy faktu, że w kościele parafialnym takie rozwiązanie jest zbędne i nieadekwatne, architekt oddzielił ambit od prezbiterium ścianą działową, w efekcie czego obejście mogło pełnić co najwyżej rolę pomieszczenia gospodarczego, a w najlepszym razie – dojścia do zakrystii. W ten oto sposób Schmidt zastąpił funkcję liturgiczną funkcją estetyczną: obejście, które we wnętrzu było teraz bezużyteczne, stało się istotnym elementem bryły kościoła, stanowiącym o malowniczości rozbudowanej części prezbiterialnej. Wkrótce zapanowała wręcz moda na stosowanie ambitu pozornego: wśród realizacji z okresu późnego historyzmu trudno znaleźć kościół, w którym zadowolono by się prostym rozwiązaniem części prezbiterialnej, nawet świątynie zakonne wyposażano w tego rodzaju obejścia, projektowane wyłącznie przez wzgląd na bryłę budowli.

Schmidt reagował jednak nie tylko na aktualne uwarunkowania estetyczne, lecz także na potrzeby praktyczne. By spełnić życzenie wiernych, domagających się lepszego widoku na ołtarz, poszerzył nawę główną, sprowadzając nawy boczne *de facto* do roli korytarzy – także ten schemat architektoniczny stał się wyróżnikiem budowli kościelnych wznoszonych w Wiedniu w okresie późnego historyzmu.

Neogotyckie świątynie naddunajskiej metropolii powstałe w latach 1880–1914 wykazują liczne podobieństwa: wszystkie, z wyjątkiem kościoła w dzielnicy Weinhaus projektu samego Schmidta, są dziełem jego uczniów. Wszystkie zostały wzniesione z cegły, a większość z nich realizowała model jednowieżowej fasady. Na tle nawy głównej, utrzymanej z reguły w bardzo prostych formach, wyróżniała się bogato zdobiona wieża, która stawała się w ten sposób podstawowym wyznacznikiem stylu oraz sugestywnym nośnikiem malowniczości.

Chociaż w neogotyckim budownictwie kościelnym zasadniczo preferowano kompozycje symetryczne, zaakceptowano pojedyncze wieże nad nawą główną, które przydawały malowniczości również całym założeniom urbanistycznym poprzez wzbogacenie zabudowy ulicy czy placu przyciągającym wzrok akcentem²³ [il. 3].

Kościół parafialny pw. Świętej Rodziny (Neuottakringer Pfarrkirche), zaprojektowany przez Alexandra



1. Friedrich Schmidt, Kościół parafialny pw. św. Otmara w Wiedniu (Weißgärber Pfarrkirche), 1866–1873, fot. za: „Allgemeine Bauzeitung“ 46, 1881, tabl. 57

1. Friedrich Schmidt, St Othmar's parochial church in Vienna (Weißgärber Pfarrkirche), 1866–1873, photo from: „Allgemeine Bauzeitung“ 46, 1881, tab. 57

ate refined constructions which met with general appreciation.²⁰ One example is St Othmar's parochial church (Weißgärber Pfarrkirche) in the 3rd District²¹ [fig. 1]. It is a three-nave construction of unplastered brick, with the façade crowned by a hexagonal tower with sharply marked angles, ornamented with Neo-Gothic stone elements – which could be considered the quintessence of picturesqueness and monumentality at once. The whole building is characterized by the richness of architectonic plans, culminating in the wreath of chapels around the presbytery. It is unlikely to find an equally sophisticated realization among the late historicism churches; yet the concept of a one-tower façade became the most important paradigm in the Vienna church building style of that period.

²⁰ One of the very few opinions against brick building is presented in: K.PF, F.X., *Das Modernisieren der Gothik*, „Wiener Bauindustrie-Zeitung“ 5, 1887/88, pp. 399–401.

²¹ V. Luntz, *Die Pfarrkirche in St. Othmar unter den Weissgärbern in Wien. Entworfen und ausgeführt von k.k. Oberbaurath Fr. Schmidt*, „Allgemeine Bauzeitung“ 46, 1881, pp. 83–84.

²³ Na przykład: kościół Redemptorystów projektu Richarda Jordana (1886–1889) w XVII Dzielnicy, por. K..PF, F. X., *Die Redemptoristen-Kirche in Hernals bei Wien*, „Wiener Bauindustrie-Zeitung“ 1888/89, s. 347–348, tabl. 67; kościół parafialny w Rudolfsheim (XV Dzielnica) projektu Karla Schadena (1893–1899), por. K. Schaden, *Der Kirchenbau im XIV. Bezirke (Rudolfsheim) am Cardinal-Rauscher-Platz*, „Allgemeine Bauzeitung“ 66, 1901, s. 1–4.

Another construction which served as a model for the late historicism architects was the parochial church in the 20th District – Brigittenau²² [fig. 2]. Here, Schmidt proposed a two-tower façade and an ambulatory around the chancel, thus violating a commonly obeyed (though unofficial) rule: the 19th century theoreticians believed those two elements to be attributes of cathedrals. Using these prominent architectonic elements, Schmidt significantly contributed to the rise in the prestige of the late historicism church building. Ordinary churches were, in a way, promoted to the rank of “suburban cathedrals”, thus creating landmarks that the congregations could easily identify with. It was a move of notable importance, as most church-goers hailed from outside the city, and were trying to find their place in the new environment. As a result, a two-tower façade became the favourite architectonic element, employed also in the newly-built monastic churches.

To justify the presence of an ambulatory also in an ordinary church, Schmidt diametrically changed its function: in the Middle Ages, the ambulatory played a significant liturgical role as the procession path, and was separated from the chancel by columns only, so that the congregation could observe the ceremonial passage of the clergy. Aware of the fact that in a parochial church this solution would be redundant and irrelevant, the architect separated the ambulatory from the chancel with a wall; as a result, the passage could serve merely as storing space, or, at the most, as a hallway to the sacristy. In this way, Schmidt replaced the liturgical function with an aesthetic one. The ambulatory, useless inside the building, became an important element of the church silhouette, crucial for the picturesqueness of the extended presbytery part. Soon it became nearly a fashion to design “fake” ambulatories. Among the realizations of the late historicism period, it is hard to find a church in which the architect would have settled for a simple plan of the presbytery area. Even monastic churches were supplied with such ambulatories, planned solely for the sake of the external shape of the building.

Still, Schmidt responded not only to the current aesthetic conditions, but also to practical needs. To grant the wish of the faithful, who wanted a better view of the altar, he widened the nave and reduced the aisles *de facto* to play the role of hallways. Also this architectonic pattern



2. Friedrich Schmidt, Kościół parafialny w Brigittenau w Wiedniu (Brigittenauer Pfarrkirche), 1867–1873, fot. za: „Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins“ 21, 1869, tabl. 6

2. Friedrich Schmidt, Parochial church in Brigittenau in Vienna (Brigittenauer Pfarrkirche), 1867–1873, photo from: “Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins” 21, 1869, tab. 6

Wielemansa dla XVI Dzielnicy Wiednia, jako jedyny spośród sakralnych budowli neogotyckich stolicy otrzymał dwuwieżową fasadę i jest ponadto przykładem, że gotyckie zdobienia z kamienia można było z powodzeniem – choć w skromnej skali – zastąpić ceglаныmi kształtkami²⁴. W przypadku tej świątyni środki finansowe przeznaczono najwyraźniej przede wszystkim na wzniesienie dwuwieżowej fasady wzorowanej w oczywisty sposób na projekcie Schmidta dla kościoła w Brigittenau, skąd zresztą Wielemansa zaczerpnął także rozwiązanie części prezbiterialnej z obejściem oraz pomysł poszerzenia nawy głównej [il. 4].

Romanizm – architektura budowana „z ręki”

Romanizmu nigdy nie traktowano z emocjonalnością i emfazą, jakie cechowały odbiór gotyku. Jak wiadomo, już na początku wieku XIX łuk pełny i rozwiązania zaczerpnięte z kanonu renesansowego złożyły się

²² F. Schmidt, *Katholische Pfarrkirche in der Vorstadt “Brigittenau” bei Wien*, “Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins” 21, 1869, p. 1, tab. 1, 6.

²⁴ *Pfarrkirche zur heiligen Familie in Wien XVI. Ottakring*, „Wiener Bauindustrie-Zeitung“ 18, 1900/1901, s. 39–40, tabl. 11–15; *Bau der Pfarrkirche am Stephanieplatz in Ottakring*, „Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins“ 51, 1899, s. 353–354.



3. Richard Jordan, Kościół Redemptorystów w Wiedniu, 1881–1882, fot. za: „Wiener Bauindustrie-Zeitung” 16, 1898/1899, tab. 67

3. Richard Jordan, Redemptorist church in Vienna, 1881–1882, photo from: “Wiener Bauindustrie-Zeitung” 16, 1898/99, tab. 67

na Rundbogenstil, będący jedną z pierwszych odłóg historyzmu w architekturze²⁵. W tym czasie w Wiedniu niemal nie budowano kościołów. A ponieważ w „okrągłolukowej” stylistyce i tak nie dostrzegano wówczas religijnego nastroju, jaki kojarzono ze średniowieczem, dyskusja o przydatności romanizmu we współczesnej architekturze sakralnej rozgorzała na dobre dopiero pod koniec stulecia.

Jak wcześniej katedry gotyckie, tak teraz obiektem intensywnych dociekań naukowych stały się największe kościoły romańskie. Znaleźli się oczywiście teoretycy, którzy dostrzegli w nich cechy pozwalające na wykorzystanie romańskiego repertuaru form w budownictwie kościelnym wieku XIX. Jednym z nich był K. E. O. Fritsch, architekt i założyciel czasopisma „Deutsche Bauzeitung”, który w swoich *Stil-Betrachtungen* szczegółowo omawiał zalety romanizmu²⁶. Usiłowania te spotkały się z silnym oporem w kręgach „gotycystów”, którym przewodzili polityk i teoretyk architektury August Reichensperger oraz duchowny-architekt Josef Prill²⁷. Romanizm został przez

²⁵ H. Hübsch, *In welchem Style sollen wir bauen?*, Karlsruhe 1828.

²⁶ K.E.O. Fritsch, *Stil-Betrachtungen*, „Deutsche Bauzeitung” 24, 1890, s. 417–431, 434–440.

²⁷ A. Reichensperger, *Den Ursprung der Gothik und deren Verhältniß zum romanischen Stil betr.*, ZchK 4, 1891, szp. 259–262; J. Prill, *Gothisch oder Romanisch?*, ZchK 4, 1891, szp. 213–222, 281–286, 335–342;

became a characteristic feature of Vienna churches in the period of late historicism.

The Neo-Gothic churches of the Danube metropolis, built in the years 1880–1914, show many similarities: all of them (except for the church in district Weinhaus, designed by Schmidt himself) were authored by his pupils. All of them were built of brick, and most of them followed the model of the one-tower façade. The steeple, richly decorated, stood out against the nave, which usually used very simple forms. Thus the tower was the elementary marker of the style, and a persuasive carrier of picturesqueness.

Although in Neo-Gothic church building the symmetrical composition was preferred, single towers over the nave were accepted, as they provided a more picturesque character to whole urban space schemes, by enriching the skyline of the street or square with an eye-catching accent²³ [fig. 3].

The Holy Family’s parochial church (Neuottakringer Pfarrkirche), designed by Alexander Wielemans for the 16th district, is the only one among the Neo-Gothic churches of the capital to have received a two-tower façade. Moreover, it was proof that Gothic stone ornaments could have been successfully – though on a smaller scale – replaced with bricks of different shapes.²⁴ In the case of this church, most of the budget was clearly allocated to building a two-tower façade, blatantly modelled on Schmidt’s design for the Brigittenau church, from which, incidentally, Wielemans also borrowed the solution for the presbytery with an ambulatory, and the idea to widen the nave [fig. 4].

Romanesque style – architecture built “off-hand”

The Romanesque style was never treated with such emotionality and emphasis as the Gothic. As we know, already in the beginning of the 19th century the circular arch and solutions from the Renaissance canon were combined to create

²³ For instance: the Redemptorist church by Richard Jordan (1886–1889) in the 17th district, cf. K..PF, F.X., *Die Redemptoristen-Kirche in Hernals bei Wien*, “Wiener Bauindustrie-Zeitung” 1888/89, pp. 347–348, tab. 67; the parochial church in Rudolfsheim (the 15th district) by Karl Schaden (1893–1899), cf. K. Schaden, *Der Kirchenbau im XIV. Bezirke (Rudolfsheim) am Cardinal-Rauscher-Platz*, “Allgemeine Bauzeitung” 66, 1901, pp. 1–4.

²⁴ *Pfarrkirche zur Heiligen Familie in Wien XVI. Ottakring*, “Wiener Bauindustrie-Zeitung” 18, 1900/1901, pp. 39–40, tab. 11–15; *Bau der Pfarrkirche am Stephanieplatz in Ottakring*, “Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins” 51, 1899, pp. 353–354.

Rundbogenstil, one of the first examples of historicism in architecture.²⁵ In that period, virtually no churches were built in Vienna. And since at that time the “circular arch” stylistics was not seen as connected with the religious mood typically associated with the Middle Ages, the debate on the usefulness of the Romanesque style in modern church architecture flared up only at the end of the century.

As previously the Gothic cathedrals, the greatest Romanesque temples became the object of intensified scientific investigation. Obviously, some theoreticians noticed certain features of the style that would allow for the application of the Romanesque formal repertoire in 19th century church building. One of them was K.E.O. Fritsch, an architect and the founder of the journal “Deutsche Bauzeitung”; in his *Stil-Betrachtungen*, he discussed in detail the advantages of the Romanesque style.²⁶ Those attempts encountered strong opposition in the “Gothicist” circles, whose leaders were a politician and theoretician, August Reichensperger, and a priest and architect, Josef Prill.²⁷ They defined the Romanesque style as an immature stylistic formation which foreshadowed Gothic, and was characterized by the lack of regularity and certain coarseness, as architecture built “off-hand” – bereft of artistic dimension. Still, not only aesthetic arguments were brought up, but also those of a practical nature. It was reasoned that such massive constructions are not economically justified, while small windows do not fulfil modern expectations. The zeal of the Gothic-defenders did not allow them to notice that the principles of the pointed-arch style also had to be considerably modified to answer the needs and possibilities of the steam-engine era.

It must be stated that the apologists of the Romanesque style never questioned the superiority of the Gothic architecture, yet they did notice two elementary advantages of the Romanesque style, which could enrich the inventory of modern construction forms. Romanesque irregularity was supposed to sanction asymmetrical structures in church building, rich shapes of the outside

²⁵ H. Hübsch, *In welchem Style sollen wir bauen?*, Karlsruhe 1828.

²⁶ K.E.O. Fritsch, *Stil-Betrachtungen*, “Deutsche Bauzeitung” 24, 1890, pp. 417–431, 434–440.

²⁷ A. Reichensperger, *Den Ursprung der Gothik und deren Verhältniß zum romanischen Stil betr.*, ZchK 4, 1891, cols. 259–262; J. Prill, *Gothisch oder Romanisch?*, ZchK 4, 1891, cols. 213–222, 281–286, 335–342; 1892, cols. 11–16, 89–92, 143–148; G.G. Kallenbach, *Beitrag zur kirchlichen Stylfrage. Besonders mit Rücksicht auf die Behauptung, dass der romanische Styl billigkeitshalber sich vorzugsweise empfiehlt*, “Organ für christliche Kunst” 8, 1858, pp. 133–137.



4. Alexander Wielemans, Kościół parafialny pw. Świętej Rodziny w Wiedniu (Neuottakringer Pfarrkirche), 1894–1898, fot. za: „Wiener Bauindustrie-Zeitung” 18, 1900/1901, tabl. 11

4. Alexander Wielemans, Holy Family parochial church in Vienna (Neuottakringer Pfarrkirche), 1894–1898, photo from: “Wiener Bauindustrie-Zeitung” 18, 1900/1901, tab. 11

nich zdefiniowany jako niedojrzała formacja stylowa zapowiadająca gotyk, cechująca się brakiem regularności i pewnym nieokresaniem jako architektura budowana „z ręki” – pozbawiona wymiaru artystycznego. Nie powoływano się jednak wyłącznie na argumenty estetyczne, ale i praktyczne, przekonując, że tak masywne budowle nie są uzasadnione ekonomicznie, natomiast małe okna nie odpowiadają współczesnym oczekiwaniom. Żarliwość obrońców gotyku nie pozwalała im dostrzec, że i zasady architektury stylu ostrołukowego musiały być znacząco zmodyfikowane, by mógł on sprostać potrzebom i możliwościom czasów maszyny parowej.

Należy stwierdzić, że apologetci romanizmu nigdy nie podawali w wątpliwość prymatu architektury gotyckiej. Zauważali w nim natomiast dwie podstawowe zalety, które mogły wzbogacić repertuar form współcze-

1892, szp. 11–16, 89–92, 143–148; G. G. Kallenbach, *Beitrag zur kirchlichen Stylfrage. Besonders mit Rücksicht auf die Behauptung, dass der romanische Styl billigkeitshalber sich vorzugsweise empfiehlt*, „Organ für christliche Kunst” 8, 1858, s. 133–137.

snego budownictwa: nieregularność romanizmu miała sankcjonować w architekturze kościelnej układy asymetryczne, bogatą strukturę bryły, urozmaicone partie dachów, a zatem – generalnie – rozczłonkowaną sylwetkę budowli, zapewniającą tak wówczas cenioną malowniczość. Ponadto dla osiągnięcia pożądanego efektu stylowego budownictwo inspirowane romanizmem mogło obejść się bez kosztownych dekoracji rzeźbiarskich, a nawet – ze względu na swoistą „podrzędność” romanizmu w ówczesnym repertuarze form architektonicznych – dopuszczało tynkowanie, co jeszcze bardziej minimalizowało konieczne nakłady finansowe.

W formach neoromańskich wznoszono głównie kościoły zakonne; dobrze potwierdzone jest również użycie tego kostiumu stylowego dla świątyń parafialnych w sytuacji, gdy projekty neogotyckie były po prostu zbyt kosztowne²⁸. W tych przypadkach architekci potrafili najczęściej wykorzystać ową domniemaną nieregularność romanizmu, interesująco aranżując poszczególne jednostki składające się na bryłę kościoła, zwłaszcza wieże. Powszechnie projektowano fasady dwuwieżowe, które pozwalały nadać budowlom monumentalny wyraz, zagrożony skądinąd poprzez redukcję kosztów; często stosowano również ambit pozorny, zapewniający malowniczość partii chórowej.

Język stylu neoromańskiego mistrzowsko opanował m.in. Viktor Luntz, uczeń Friedricha Schmidta. Jednym z jego ważniejszych osiągnięć było zwycięstwo w prestiżowym konkursie na cesarski kościół jubileuszowy (Kaiser-Franz-Josef-Jubiläumskirche), który miał zostać wzniesiony w II Dzielnicy Wiednia dla upamiętnienia 50-lecia panowania Franciszka Józefa, przypadającego na rok 1898²⁹. Z uwagi na szczególną, monarchiczno-reprezentacyjną wagę przedsięwzięcia Luntz zaproponował budowlę kamienną, która poprzez materiał nawiązywała bezpośrednio do architektury średniowiecznej oraz – na płaszczyźnie asocjacyjnej – do tysiącletniej tradycji rodu Habsburgów, pozwalając zarazem jako katedra-pomnik na wyraźne podkreślenie znaczenia cesarza, względnie dynastii. Ponieważ kościół neogotycki z pewnością dalece przekroczyłby przewidziany budżet, wybór kostiumu neoromańskiego był niemal oczywisty. Zarazem jednak styl ten pozwalał na wprowadzenie „bogatej, rozczłonkowanej sylwetki”, która wymieniona została w warunkach konkursu. Luntz zaprojektował świątynię trójnawową z dwuwieżową fasadą, szeregiem pomniejszych wieżyczek i potężną wieżą nad skrzyżowaniem naw; imponująca – obok licznych

form, diversified roof parts – in sum, the strongly segmented form of the building, which would provide the much-sought-after picturesqueness. Moreover, to obtain the desired stylistic effect, the Romanesque-inspired construction could manage without the costly sculpted ornaments, or even – due to the peculiar “inferiority” of the Romanesque art in the contemporary repertoire of architectonic forms – it would allow plastering of the building, which further reduced the necessary expenses.

Neo-Romanesque forms were mainly applied in newly built monastic churches. Use of this stylistic garb for parish churches is also well documented – especially when Neo-Gothic projects were too expensive.²⁸ In such cases, architects usually managed to take advantage of the supposed irregularity of the Romanesque style, and to organize particular constituents of the church form in an interesting way; this especially concerned the towers. The common strategy was to plan two-tower façades, as they gave the buildings monumental appearance, otherwise endangered by the cost reduction. Frequently, also the “fake” ambulatory was used, to ensure the picturesqueness of the choir area.

Victor Luntz, Friedrich Schmidt’s pupil, was one of those who perfectly mastered the language of the Neo-Romanesque style. One of his more significant achievements was winning the prestigious contest for the design of the emperor’s jubilee church (Kaiser-Franz-Josef-Jubiläumskirche), to be raised in the 2nd district in Vienna to celebrate the 50th anniversary of Franz Josef’s reign in 1898.²⁹ Bearing in mind the extraordinary, monarchical-representative character of the enterprise, Luntz proposed a stone structure. Through the material, it would relate directly to the mediaeval architecture, and, through association, to the thousand-year-long tradition of the Habsburg dynasty. At the same time, as a memorial-cathedral, it would emphasize the significance of the emperor and the dynasty. Since a Neo-Gothic church would certainly exceed the allocated budget, the choice of the Neo-Romanesque garb was almost obvious. Additionally, that style allowed for the designing of

²⁸ Tak było w przypadku kościoła pw. Podwyższenia Krzyża Świętego (Alt-Ottakringer-Pfarrkirche) przy Ottakringerstraße w XVI Dzielnicy, wzniesionego według projektu Rudolfa Wiszkocila (1909–12), por. H. Wilfling, *Unsere Pfarre Alt-Ottakring einst und jetzt*, Wien b.r. [1985].

²⁹ I. Scheidl, *Der Wettbewerb für die Kaiser Franz Joseph Jubiläumskirche bei der Reichsbrücke*, w: *Das ungebauete Wien 1800 bis 2000. Projekte für die Metropole*, katalog wystawy, Historisches Museum der Stadt Wien, 10 XII 1999–20 II 2000, Wien 1999, s. 142 i n.; *Der Wettbewerb um die Kaiser Jubiläumskirche in Wien*, „Sueddeutsche Bauzeitung“ 9, 1899, s. 115–117.

²⁸ That was the case in the church of the Elevation of the Holy Cross (Alt-Ottakringer-Pfarrkirche) in Ottakringerstraße, in the 16th district, designed by Rudolf Wiszkocil (1909–12), cf. H. Wilfling, *Unsere Pfarre Alt-Ottakring einst und jetzt*, Wien [1985].

²⁹ I. Scheidl, *Der Wettbewerb für die Kaiser Franz Joseph Jubiläumskirche bei der Reichsbrücke*, in: *Das ungebauete Wien 1800 bis 2000. Projekte für die Metropole*, exhibition catalogue, Historisches Museum der Stadt Wien, 10 Dec. 1999 – 20 Feb. 2000, Wien 1999, pp. 142ff.; *Der Wettbewerb um die Kaiser Jubiläumskirche in Wien*, “Sueddeutsche Bauzeitung” 9, 1899, pp. 115–117.

a “rich, segmented form”, which was a requirement in the tender specification. Luntz designed a three-nave temple with a two-tower facade, many smaller spires, and a monumental tower over the crossing. Also the extensive, terraced choir area was impressive, not to mention numerous annexes. Those elements, and the very choice of the material made the construction an exemplary model of “picturesque monumentality”, even though Luntz’s project was modified after his death (1903) by his successor – August Kirstein³⁰ [fig. 5].

Kaiser-Franz-Josef-Jubiläumskirche was the only late-historicism church in Vienna that was built of stone – rather expensive material. Yet the Romanesque “irregularity” released the power of innovation, which allowed for the “disguise” of solutions dictated by financial limitations, applied e.g. in the Jesuit church of St Peter Canisius, built in the 9th district by Gustav Neumann. Even though the church was built of brick, its walls were left unplastered both on the outside and inside. Instead, they were covered with artificial stone panels, which were relatively cheap and deceptively similar to natural material, which made the church look like a stone building³¹ [fig. 6].

Perhaps all aspects of Romanesque picturesque were addressed by one of Luntz’s pupils, Hubert Gangl, in his design of the parish church in Hetzendorf in the 12th district.³² Asymmetry is provided by a single tower beside the main body of the building. The tower over the crossing, the steeples of the facade and the presbytery, the ambulatory and several smaller annexes give diversity to the silhouette and contribute to its picturesque. Segmentation of the form was further emphasized by joining the church with the diversified structure of the parsonage by means of an arcade. The effect of slightly fantastic picturesque is even more intensified by large rose windows, different types of plaster, details from rough stone, arcade frieze, and variegated, “spotted” roof colouring [fig. 7].

The “non-ecclesiastical” styles – Renaissance and Baroque

Research on the art of the Middle Ages created a vision of the epoch from the 10th to the 14th century as a *per se* religious period; however

³⁰ A. Kirstein, *Pfarrkirche zum heiligen Franz von Assisi im II. Bezirk, Donaustadt. Kaiser Franz Josef-Jubiläumskirche*, „Wiener Bauindustrie-Zeitung” 1919, pp. 57–61, tabs. 31–34.

³¹ *Die Canisius-Kirche in Wien, IX. Bez. Lustkandlgasse. Von Architekt Gustav Ritter v. Neumann*, „Der Bautechniker” 23, 1903, pp. 1145–1146; 1904, pp. 1ff.

³² *Pfarrkirche in Wien XII. Hetzendorf. Architekten: Hubert Gangl und Eugen R. v. Felgel*, „Wiener Bauindustrie-Zeitung” 27, 1909/1910, p. 104, tabs. 28–30.



5. Viktor Luntz, August Kirstein, Cesarski kościół jubileuszowy w Wiedniu (Kaiser-Franz-Joseph-Jubiläumskirche), 1900–1913, fot. I. Scheidl

5. Viktor Luntz, August Kirstein, Emperor’s jubilee church (Kaiser-Franz-Joseph-Jubiläumskirche), 1900–1913, photo by I. Scheidl

przybudówek – była również rozbudowana, schodkowa partia chórowa. Wymienione elementy oraz sam wybór materiału czyniły z budowli wzorcowy przykład „malowniczej monumentalności”, jakkolwiek plany Luntza zostały po jego śmierci (w roku 1903) zmodyfikowane przez jego następcę – Augusta Kirsteina³⁰ [il. 5].

Kaiser-Franz-Josef-Jubiläumskirche był jedynym kościołem późnego historyzmu w Wiedniu, który został wzniesiony z kamienia, materiału dość kosztownego. „Nieregularność” romanizmu uwolniła jednak siłę innowacji, która pozwalała „zamaskować” rozwiązania będące skutkiem uwarunkowań finansowych, zastosowane chociażby w jezuickim kościele pw. św. Piotra Kanizjusza, wzniesionym według projektu Gustava Neumanna w IX Dzielnicy. Choć świątynię wybudowano z cegły, jej ściany – zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz – nie zostały otynkowane, lecz obłożone płytami ze sztucznego kamienia, stosunkowo tanimi, a do tego łudząco podobnymi do materiałów naturalnych, przez co kościół wydaje się budowlą kamienną³¹ [il. 6].

³⁰ A. Kirstein, *Pfarrkirche zum heiligen Franz von Assisi im II. Bezirk, Donaustadt. Kaiser Franz Josef-Jubiläumskirche*, „Wiener Bauindustrie-Zeitung” 1919, s. 57–61, tabl. 31–34.

³¹ *Die Canisius-Kirche in Wien, IX. Bez. Lustkandlgasse. Von Architekt Gustav Ritter v. Neumann*, „Der Bautechniker” 23, 1903, s. 1145–1146; 1904, s. 1 i n.



6. Gustav Neumann, Kościół Jezuitów pw. św. Piotra Kanizjusza w Wiedniu, detal elewacji, 1899–1903, fot. I. Scheidl

6. Gustav Neumann, Jesuit church of St Peter Canisius in Vienna, a detail of elevation, 1899–1903, photo by I. Scheidl

Chyba wszystkie aspekty malowniczości stylu romańskiego wykorzystał jeden z uczniów Luntza – Hubert Gangl, projektując kościół parafialny w Hetzendorf w XII Dzielnicy³². Asymetrię zapewnia układowi pojedyncza wieża wznosząca się przy korpusie; natomiast wieża nad skrzyżowaniem naw, wieżyczki fasady i prezbiterium, ambit i kilka pomniejszych przybudówek różnicują bryłę świątyni, przydając jej malowniczości. Rozczłonkowanie budowli zostało dodatkowo podkreślone połączeniem kościoła z urozmaiconą bryłą plebanii za pomocą arkadowego przejścia. Efekt nieco fantastycznej malowniczości potęgują wielkie rozetowe okna, użycie zróżnicowanych rodzajów tynku, detale z surowego kamienia, arkadkowe fryzy i urozmaicona, „nakrapiana” kolorystyka pokrycia dachu [il. 7].

Style „niekościelne” – renesans i barok

Badania nad sztuką wieków średnich ukształtowały wizję epoki rozciągającej się od X do XIV wieku jako okresu *per se* religijnego i niezależnie, jak zawzięcie polemizowali ze sobą zwolennicy gotyku i romanizmu, nigdy nie podawano w wątpliwość samej „chrześcijańskości” tych stylów.

Inaczej w przypadku renesansu, który stopniowo pojawiał się w debacie o architekturze sakralnej. Odkrycie epoki humanizmu następowało bowiem nie poprzez studia i zachwyt nad najznamienszymi zabytkami architektury kościelnej, lecz poprzez badania w zakresie historii idei i kultury, na które niemały wpływ miały prace Jacoba Burckhardta³³. Ten stan rzeczy powodował, że również

³² *Pfarrkirche in Wien XII. Hetzendorf. Architekten: Hubert Gangl und Eugen R. v. Felgel*, „Wiener Bauindustrie-Zeitung“ 27, 1909/1910, s. 104, tabl. 28–30.

³³ J. Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, Stuttgart 1867.

ferverently the Gothic and Romanesque-style supporters argued, the Christian character of those two styles was never questioned.

Quite the opposite was the case with the Renaissance, which gradually entered the debate on church architecture. The age of Humanism was not discovered through studies and admiration for the masterpieces of church architecture, but through research into the ideas and culture, significantly influenced by the works of Jacob Burckhardt.³³ This situation placed the discussion on the usefulness of Renaissance forms in church building on the plain of moral evaluation, which eventually resulted in regarding this style as “heathen”. First of all, the Renaissance seemed to be an era that shaped the modern man, who questioned the authority of the church hierarchy, who could boast excellent education, sophisticated manners, and broad mental horizons. These were the exact values that were adopted as ideals of the bourgeois class, ever growing in importance: ideals which were diametrically opposed to the image of mediaeval piety, as defined by the official church. The Renaissance could become a fully-fledged form of expression in lay architecture, but its application in church building seemed out of question. Yet there were supporters of that style – first of all Johann Graus, a Catholic priest – who made it their goal to adapt it to the needs of contemporary church architecture.³⁴ Obviously, they did not in any way question the meaning of the Gothic and Romanesque style, but rather opposed limiting the freedom of choice of the architectural garb, and propagated Renaissance as one of possible variants. The main argument quoted in the dispute was the presence of historical studies claiming that, liturgically, Italian Renaissance churches were a continuation of the old-Christian tradition. This, in turn, allowed Renaissance to be seen as a chance to breathe new air to church building. Nevertheless, neither the new spatial solutions nor the intricate considerations of the Christian spirituality supposedly present already in the antique architecture (which was to develop gradually in the times of Gothic and Renaissance) could clear the Renaissance architecture of the odium of being “unchurchly”.

Architects of the late historicism period, however, approached the theoretical debates and the reservations of the Church with distance, and did not allow their creative liberty to be limited. We

³³ J. Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, Stuttgart 1867.

³⁴ J. Graus, *Die katholische Kirche und die Renaissance*, Graz 1888; H. A. Geymüller, *Architektur und Religion. Gedanken über die religiöse Wirkung der Architektur*, Basel 1911.



7. Hubert Gangl, Kościół parafialny w Hetzendorf w Wiedniu (Hetzendorfer Pfarrkirche), 1908–1909, fot. za: „Wiener Bauindustrie-Zeitung“ 27, 1909/1910, tabl. 29

7. Hubert Gangl, Parochial church in Hetzendorf in Vienna (Hetzendorfer Pfarrkirche), 1908–1909, photo from: “Wiener Bauindustrie-Zeitung” 27, 1909/1910, tab. 29

can be convinced of it by the structure of the church in Breitenfeld, in the 8th district of Vienna. Also in this case, the first projects were more in the vein of Neo-Gothic forms, and were rejected for financial reasons. Then, Alexander Wielemans elaborated a cheaper version, in Neo-Renaissance forms. The choice did not meet with any opposition, neither from the theoreticians nor the church hierarchy. Potential criticism was probably prevented by applying the two-façade model, principles of which were formulated by Friedrich Schmidt, Wielemans’ teacher. The church in Breitenfeld is also a brick structure. It only differs from the temples built by Schmidt due to the shape of windows, and decorative motifs taken not from the Gothic repertoire, but modelled after the early Renaissance forms. Despite their low cost, they give the building the much appreciated “picturesque expression”³⁵ [fig. 8].

The possibility of applying the Baroque garb in church building had never been at the centre

dyskusja o przydatności form renesansowych w budownictwie kościelnym prowadzona była na płaszczyźnie wartościowania moralnego, co ostatecznie zaowocowało uznaniem tego stylu za „pogański”. Renesans jawił się przede wszystkim jako epoka, która ukształtowała człowieka nowoczesnego, kwestionującego autorytet hierarchii kościelnej, legitymującego się doskonałym wykształceniem, wyrafinowanymi manierami i rozległością horyzontów myślowych. Były to dokładnie te wartości, które za swoje ideały uznawało zyskujące na znaczeniu mieszczaństwo – ideały diametralnie nieprzystające do wyobrażenia o średniowiecznej pobożności, jak ją definiował Kościół urzędowy. Renesans mógł stać się pełnoprawną formą wyrazu w architekturze świeckiej, jego użycie w budownictwie kościelnym wydawało się wykluczone. Znaleźli się jednak zwolennicy tego stylu – na czele z Johannem Grausem, katolickim duchownym – stawiający sobie za cel zaadaptowanie go na potrzeby współczesnej architektury sakralnej³⁴. Oczywiście nie

³⁵ A. Wielemans, *Ueber den Bau der Pfarrkirche am*

³⁴ J. Graus, *Die katholische Kirche und die Renaissance*, Graz 1888; H.A. Geymüller, *Architektur und Religion. Gedanken über die religiöse Wirkung der Architektur*, Basel 1911.

kwestionowali oni w najmniejszym stopniu znaczenia romanizmu i gotyku, lecz raczej przeciwstawiali się za-
wężaniu wolności w doborze kostiumu stylowego, pro-
pagując renesans jako jeden z możliwych wariantów.
Głównym argumentem, który przytaczano, były bada-
nia historyczne uznające, że pod względem liturgicznym
włoskie kościoły renesansowe były kontynuacją tradycji
starochrześcijańskiej, co z kolei pozwalało na dostrzeżenie
w renesansie możliwości odnowy budownictwa sakralne-
go. Niemniej jednak ani nowe rozwiązania przestrzenne,
ani skomplikowane rozważania o rzekomo zawartej już
w architekturze antycznej duchowości chrześcijańskiej,
która miałaby stopniowo rozwijać się w epoce gotyku
i odrodzenia, nie były w stanie zdjąć odium „niekościel-
ności” z architektury renesansowej.

Architekci doby późnego historyzmu podchodzili
jednak z dystansem do prowadzonych sporów teore-
tycznych i zastrzeżeń ze strony Kościoła, nie pozwalając
na ograniczenie swojej swobody twórczej. Przekonuje
o tym budowa kościoła w Breitenfeld w VIII Dzielnicy
Wiednia. Również i w tym przypadku pierwsze projekty
utrzymane były w formach neogotyckich, które odrzu-
cono z powodów finansowych. Alexander Wielemans
opracował następnie tańszy wariant, utrzymany w for-
mach neorenesansowych. Wybór nie wywołał żadnych
sprzeciwów ani ze strony teoretyków, ani hierarchii ko-
ścielnej. Potencjalnej krytyce przypuszczalnie zapobieg-
ło zastosowanie typu dwufasadowego, którego zasady
sformułował Friedrich Schmidt, nauczyciel Wielemansa.
Również kościół w Breitenfeld jest budowlą ceglana,
różniącą się od świątyń projektowanych przez Schmidta
właściwie tylko kształtem otworów okiennych i moty-
wami dekoracyjnymi pochodzącymi nie z repertuaru
gotyckiego, lecz wzorowanymi na formach wczesnego
renesansu, które pomimo swojej oszczędności nadają bu-
dowli tak ceniony wówczas „wyraz malowniczy”³⁵ [il. 8].

Możliwość zastosowania kostiumu barokowego w bu-
downictwie kościelnym nigdy nie znalazła się w centrum
rozważań teoretycznych tego czasu i komentowano ją je-
dynie marginalnie. Styl ten uchodził za wynaturzenie
i deformację renesansu³⁶, a jego „zmysłowość” i egzaltacja
wykluczały go jako podstawę odnowy architektury ko-
ścielnej i to pomimo narodowej rangi, jaką uzyskał pod
koniec wieku XIX dzięki badaniom Alberta Ilga. Choć
ten wiedeński historyk sztuki dostrzegł w nim wyraz
austriackiego ducha, to nowa, pozytywna ocena baroku
ograniczyła się wyłącznie do budownictwa świeckiego³⁷.

Niezależnie od oceny tego stylu historia architektury
Wiednia na przełomie XIX i XX wieku notuje również
neobarokowy Kaasgrabenkirche, powstały dzięki funda-
cji zamożnego przemysłowca wywodzącego się z miesz-



8. Alexander Wielemans, Kościół parafialny w Breitenfeld w Wiedniu (Breitenfelder Pfarrkirche), 1893–1898, fot. za: „Wiener Bauindustrie-Zeitung” 17, 1899/1900, tabl. 13

8. Alexander Wielemans, Parochial church in Breitenfeld in Vienna (Breitenfelder Pfarrkirche), 1893–1898, photo from: “Wiener Bauindustrie-Zeitung” 17, 1899/1900, tab. 13

of the theoretical dispute and was commented on only marginally. This style was regarded as de-
generation and deformation of the Renaissance,³⁶
and its “sensuality” and exaltation eliminated it as
a basis in modernizing church architecture, even
despite the national prestige it gained at the end
of the 19th century, owing to Albert Ilg’s research.
Although the art historian from Vienna recognized
the Austrian spirit in Baroque, the new, positive
opinion on the style was limited solely to non-
ecclesiastical architecture.³⁷

Regardless of the opinion held on that style,
Vienna architecture at the turn of the 20th century
did gain a Neo-Baroque church, Kaasgrabenkirche,
funded by a wealthy middle-class manufacturer.
The church and a small cloister building were
handed over to the Oblates of St Francis de Sales.
It is almost ironic that the appropriate style as-
sumed for that building was Baroque, associated

³⁵ A. Wielemans, *Ueber den Bau der Pfarrkirche am Breitenfeld in Wien*, „Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins” 48, 1896, s. 241–243.

³⁶ H. Wölfflin, *Renaissance und Barock*, München 1888.

³⁷ A. Ilg (Bernini der Jüngere), *Die Zukunft des Barockstiles*, Wien 1880.

Breitenfeld in Wien, „Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins” 48, 1896, pp. 241–243.

³⁶ H. Wölfflin, *Renaissance und Barock*, München 1888.

³⁷ A. Ilg (Bernini der Jüngere), *Die Zukunft des Barockstiles*, Wien 1880.



9. Franz Kupka, Gustav Orglmeister, Kościół Kaasgraben w Wiedniu (Kaasgrabenkirche), 1909–1910, fot. I. Scheidl

9. Franz Kupka, Gustav Orglmeister, Kaasgraben church in Vienna (Kaasgrabenkirche), 1909–1910, photo by I. Scheidl

with the pleasures of worldly life. The architects – Franz Kupka and Gustav Orglmeister – derived inspiration from small village churches of the 17th century, common in surrounding villages, and in no way associated with sensual extravagance. The small Kaasgrabenkirche was at first located on the outskirts of the city. Its architecture was in an undoubtedly picturesque unison with the surrounding nature. And, since “picturesqueness” was also an expression of homeliness, the building held certain emotional potential for the congregation – especially in the context of their losing the sense of regional belonging – as it reminded them of the idyllic village churches. The extended horseshoe plinth, on which the church is set, intensifies the impression of monumentality³⁸ [il. 9].

The described church went nearly unnoticed by the professional circles and did not, by any means, lead to a revision of the opinions on Baroque, still rejected in church building. Yet the example of Neo-Baroque highlights a certain aspect of that architectural debate, which

³⁸ *Kirche in Wien-Grinzing, Kaasgraben. Architekten: Kupka & Orglmeister*, “Der Bautechniker” 30, 1910, pp. 953ff.

czaiństwa. Kościół został wraz z niewielkim budynkiem klasztorным przekazany oblatom św. Franciszka Salezego i zakrawa niemal na ironię, że za odpowiedni dla tego założenia klasztorного uznano styl barokowy, kojarzony z przyjemnościami życia doczesnego. Inspiracją dla architektów – Franza Kupki i Gustava Orglmeistera – były niewielkie wiejskie kościoły z wieku XVII, licznie reprezentowane w okolicznych miejscowościach i bynajmniej niekojarzone ze zmysłowym przepychem. Niewielki Kaasgrabenkirche znajdował się pierwotnie na dalekich obrzeżach miasta, a jego architektura tworzyła wraz z otaczającą naturą niewątpliwie malowniczą całość. A ponieważ owa „malowniczość” była również wyrazem swojskości, budowla miała dla wiernych – w kontekście utraconego przez nich w dużym stopniu poczucia przynależności regionalnej – pewien potencjał emocjonalny, przypominając o idyllicznych świątyniach wiejskich. Rozbudowany cokół w kształcie podkowy, na którym posadowiony jest kościół, potęguje wrażenie monumentalności³⁸ [il. 9].

Omówiona świątynia niemal nie została zauważona w środowiskach fachowych i bynajmniej nie doprowadziła do przewartościowania w spojrzeniu na styl barokowy, odrzucający we współczesnym budownictwie kościelnym. Przykład neobaroku uwidacznia jednak pewien aspekt ówczesnej debaty o architekturze, która nierzadko kształtowała się zupełnie inaczej niż praktyka budowlana. Tak było chociażby przy okazji konkursu na Kaiser-Franz-Joseph-Gedächtniskirche, gdy liczni architekci zaproponowali imponujące budowle neorenesansowe z potężnymi barokowymi kopułami (niektóre z tych projektów zostały nawet wyróżnione). Inna sprawa, że w dyskusjach teoretycznych ci sami architekci byli zagorzałymi przeciwnikami tychże stylów³⁹.

Odmiany nowoczesności

Debata o stylu w architekturze wiedeńskiej weszła na nowe tory wraz z wystąpieniem Ottona Wagnera. Architekt ten zdecydowanie odrzucał użycie stylów historycznych, które miały zostać zastąpione nowym językiem bardziej celowych i ekonomicznych form, mogących zaspokoić potrzeby współczesnego człowieka⁴⁰.

Kręgi fachowe spod znaku historyzmu zareagowały skonfundowaniem na „nową architekturę” propagowaną przez Wagnera. Podczas długich dyskusji organizowanych przez Österreichische Ingenieur – und Architektenverein rozważano jednak już nie tylko kwestię stylu, lecz przede wszystkim pytanie o to, co kryje się pod określeniem „nowoczesny” i jakie rozwiązania znamionują nowocze-

³⁸ *Kirche in Wien-Grinzing, Kaasgraben. Architekten: Kupka & Orglmeister*, „Der Bautechniker” 30, 1910, s. 953 i n.

³⁹ Szczegółowa analiza projektów konkursowych w: Scheidl 2003, jak przyp. 5.

⁴⁰ O. Wagner, *Moderne Architektur*, w: O.A. Graf, *Otto Wagner*, t. 1: *Das Werk des Architekten. 1860–1902*, Wien 1994, s. 263 i n.

sne projektowanie⁴¹. Ostatecznie historyzujący architekci doszli do uspokajającego wniosku, że ich własne projekty są jak najbardziej nowoczesne, ponieważ uwzględniają potrzeby zleceniodawcy i uwarunkowania ekonomiczne, a poprzez umiarkowane transponowanie tradycyjnych stylów zyskują wymiar współczesny; w tym kontekście postulaty Wagnera nie brzmiały już tak spektakularnie.

Tego, co jednak nie udało się historyzującym specjalistom, dokonał Wagner. By udowodnić, że jego koncepcje można zastosować we wszelkich typach architektonicznych, w roku 1899 przedłożył projekt „kościół idealnego” (Ideal-Kirche)⁴². Była to budowla na rzucie kolistym, z kopułą i asymetrycznie położoną wieżą przy elewacji tylnej. W dołączonym komentarzu architekt podkreślał zwłaszcza znaczenie celowości i funkcjonalności, choć być może sam nie był przekonany o absolutnej słuszności zaproponowanych rozwiązań. Gdy bowiem pięć lat później projektował kościół na Steinhof (Kirche am Steinhof), ideałem nie był już dla niego rzut kolisty jak w roku 1899, lecz krzyżowy. Również jednak i w tym przypadku (kościół na Steinhof jest centrum zlokalizowanego w XIV Dzielnicy kompleksu szpitala psychiatrycznego) Wagner akcentował przede wszystkim funkcjonalność, która w elewacjach zewnętrznych nie została jednak przeprowadzona konsekwentnie. Zarówno bowiem bryła „kościół idealnego”, jak i świątyni na Steinhof zostały ozdobione – właściwie pozbawionymi funkcji – ornamentami znamionującymi nowoczesną stylistykę secesji wiedeńskiej⁴³ [il. 10].

W ogólnym rozrachunku Wagner nie odniósł jednak sukcesu na polu budownictwa sakralnego, ponieważ zawężenie do bezwarunkowej użyteczności przesłaniało mu podstawowy czynnik architektury kościelnej, jakim jest religijny nastrój. W ten sposób kościół na Steinhof, tak zawzięcie krytykowany przez ówczesnych recenzentów, dziś zaś określane jako „klejnot” wiedeńskiej architektury, pozostał jedyną świątynią secesyjną naddunajskiej stolicy.

Szybki przyrost ludności Wiednia pociągał za sobą konieczność budowy nie tylko licznych kościołów, ale również wielu instytucji komunalnych. Należy do nich wzniesiony na skraju miasta (w XI Dzielnicy) zespół Cmentarza Centralnego (Zentralfriedhof) – olbrzymia nekropolia z wznoszącą się pośrodku świątynią, zapro-

often departed from the building practice. This was the case e.g. with the Kaiser-Franz-Joseph-Gedächtniskirche tender, when many architects proposed impressive Neo-Renaissance edifices with large Baroque domes (some of the projects were even awarded). On the other hand, in theoretical disputes the very same architects appeared as ardent opponents of the two styles.³⁹

Variations of modernity

The debate on style in Vienna architecture was put on a new track with the appearance of Otto Wagner. The architect flatly rejected the use of historical styles, and proposed to replace them with a completely new language of more purposeful and economical forms that would satisfy the needs of the modern man.⁴⁰

Professional circles under the historicism flag reacted with confusion to the “new architecture” promoted by Wagner. However, during long debates organized by Österreichische Ingenieur- und Architektenverein, not only was the question of style discussed but, primarily, the implications behind the term “modern”, and the solutions characteristic of modern design.⁴¹ Eventually, historicizing architects arrived at a relieving conclusion that their own projects were, to all intents and purposes, modern: they took into account the needs of the client and the economic conditions, and, owing to the moderate application of traditional styles, received a modern dimension. In this context, Wagner’s postulates were no longer so spectacular.

However, Wagner succeeded in what historicizing specialists failed at. To prove that his concepts could be applied in all architectonic types, in 1899 he submitted a design of a “perfect church” (Ideal-Kirche).⁴² It was a construction on a circular plan, with a dome and a tower located asymmetrically at the rear elevation. In the attached commentary, the architect emphasized the impor-

³⁹ Detailed analysis of the contesting projects can be found in: Scheidl 2003 (fn. 5).

⁴⁰ O. Wagner, *Moderne Architektur*, in: O.A. Graf, *Otto Wagner*, vol. 1, *Das Werk des Architekten. 1860–1902*, Wien 1994, pp. 263ff.

⁴¹ “Die Moderne in der Architektur und im Kunstgewerbe” (Protokoll der Diskussion), “Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins” 51, 1899, pp. 145ff.; 1900, pp. 190ff.

⁴² O. Wagner, *Die Moderne im Kirchenbau*, in: O.A. Graf, *Otto Wagner*, vol. 1: *Das Werk des Architekten. 1860–1902*, Wien 1994, pp. 326ff.; I. Scheidl, *Otto Wagner: “Die Moderne im Kirchenbau” – Pfarrkirche in Währing*, in: *Das ungebauete Wien 1800 bis 2000. Projekte für die Metropole*, exhibition catalogue, Historisches Museum der Stadt Wien, 10 Dec. 1999 – 20 Feb. 2000, Wien 2000, pp. 152ff.

⁴¹ “Die Moderne in der Architektur und im Kunstgewerbe” (Protokoll der Diskussion) „Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins“ 51, 1899, s. 145 i n.; 1900, s. 190 i n.

⁴² O. Wagner, *Die Moderne im Kirchenbau*, w: O.A. Graf, *Otto Wagner*, t. 1: *Das Werk des Architekten. 1860–1902*, Wien 1994, s. 326 i n.; I. Scheidl, *Otto Wagner: „Die Moderne im Kirchenbau“ – Pfarrkirche in Währing*, w: *Das ungebauete Wien 1800 bis 2000. Projekte für die Metropole*, kat. wyst., Historisches Museum der Stadt Wien, 10 XII 1999–20 II 2000, Wien 2000, s. 152 i n.

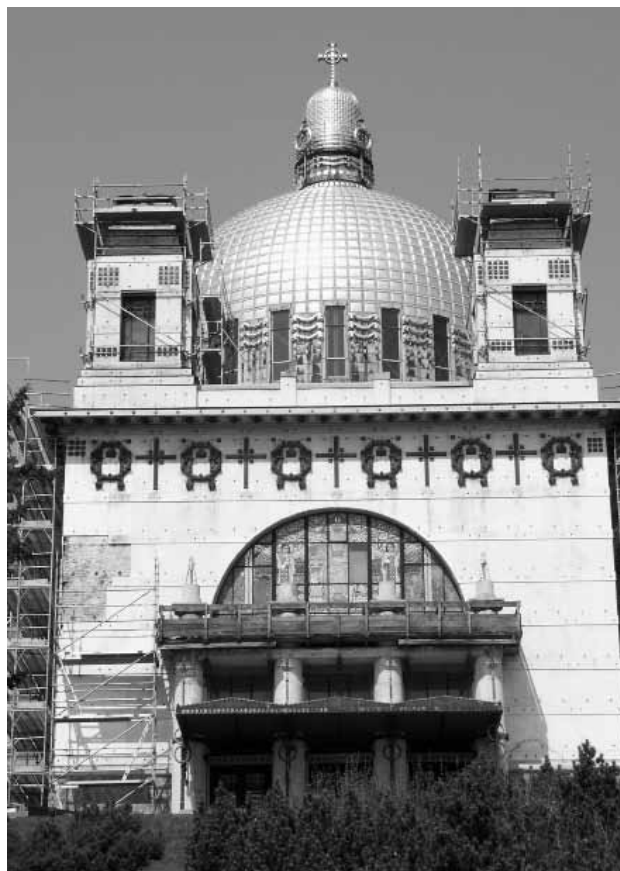
⁴³ O. Wagner, *Erläuterungsbericht zur Bauvollendung der Kirche der Niederösterreich. Landesheil- und Pflegeanstalten*, Wien 1907; E. Koller-Glück, *Otto Wagners Kirche am Steinhof*, Wien 1992.

tance of purposefulness and functionality, although perhaps he himself was not entirely convinced of the absolute correctness of the proposed solutions. For, when five years later he designed a church in Steinhof (Kirche am Steinhof), his ideal was no longer the circular plan, as in 1899, but the cross plan. Still, also in this case (the Steinhof church is the centre of a psychiatric hospital complex in the 14th district) Wagner most of all emphasized functionality. However, it was not consistently obeyed in the external facades, as both the form of the “perfect church” and the Steinhof church were decorated with (practically functionless) ornaments marked by the modern stylistics of the Vienna Secession⁴³ [fig. 10].

All in all, Wagner did not succeed in the field of church building, because limiting himself to unconditional utilitarianism prevented him from seeing the elementary factor in church architecture, namely the religious atmosphere. Thus, the Steinhof church, so fervently criticized by its contemporary reviewers, and today named the “jewel” of Vienna architecture, remains the only Secession church in the Danubian capital.

The rapid increase in Vienna population entailed the necessity of erecting not only many new churches, but also communal institutional buildings. Among them was the complex of the Central Cemetery (Zentralfriedhof), located on the outskirts, in the 11th district – a vast necropolis with a temple in the middle, designed by Max Hegele, a pupil of Victor Luntz.⁴⁴ It is a central construction with a dome, on a nearly-circular plan, combining elements of historicism and modernism. Hegele also designed the interior, in which he applied the stylistics of Secession, and thus proved to be a designer well-versed in the newest art movements of the fledgling 20th century. The spatial arrangement of the building combines the features of the central and the three-nave plan. In this way, the architect used, so to say, double-traditional language, which had been specifically modified, but guaranteed a religious atmosphere. Unlike the Steinhof church, this building was received favourably by the professionals and the faithful [fig. 11].

A completely different variant of modernity is represented by the church of Holy Spirit (Hl. Geist-Kirche) [fig. 12], erected in one of the most



10. Otto Wagner, Kościół na Steinhof w Wiedniu (Kirche Am Steinhof), 1904–1907, fot. I. Scheidl

10. Otto Wagner, Steinhof church in Vienna (Kirche Am Steinhof), 1904–1907, photo by I. Scheidl

jektowaną przez Maxa Hegele, ucznia Viktora Luntza⁴⁴. Jest to centralna budowla kopułowa na bliskim kolistemu planie, łącząca elementy historyzmu i modernizmu. Hegele zaprojektował również wystrój wnętrza, w którym wykorzystał stylistykę secesyjną, dając się poznać jako twórca obeznany z najnowszymi nurtami sztuki początku XX wieku. Rozplanowanie budowli łączy w sobie cechy założenia centralnego i trójnawowego. Architekt posłużył się tym samym niejako podwójnie tradycyjnym językiem, który wprawdzie został tu swoiście zmodyfikowany, ale był gwarantem religijnego nastroju. W odróżnieniu od kościoła na Steinhof budowla spotkała się z dobrym przyjęciem fachowców i wiernych [il. 11].

Zupełnie inny wariant nowoczesności prezentuje kościół pw. Świętego Ducha (Hl. Geist-Kirche) [il. 12], wzniesiony w jednej z najgęściej zaludnionych dzielnic robotniczych miasta (XVI Dzielnica)⁴⁵. Jego budowniczy – Josef Plečnik, niegdysiejszy uczeń Wagnera – krytykował dogmatyczną celowość jako nadrzędną kategorię

⁴³ O. Wagner, *Erläuterungsbericht zur Bauvollendung der Kirche der Niederösterreich. Landesheil- und Pflegeanstalten*, Wien 1907; E. Koller-Glück, *Otto Wagners Kirche am Steinhof*, Wien 1992.

⁴⁴ M. Hegele, *Die bauliche Ausgestaltung des Wiener Zentralfriedhofes*, „Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins” 59, 1907, s. 1–7, tab. 1.

⁴⁴ M. Hegele, *Die bauliche Ausgestaltung des Wiener Zentralfriedhofes*, „Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins” 59, 1907, s. 1–7, tab. 1.

⁴⁵ M. Emer, *Die Hl. Geist-Kirche Wien XVI. Herbststraße. Die erste Kirche Österreichs, für deren Aufbau fast ausschließlich Eisenbeton- und Betontragwerke zur Anwendung kamen*, b.m.r.w. [1911].



11. Max Hegele, Kościół na Cmentarzu Centralnym w Wiedniu (Zentralfriedhofskirche), 1908–1911, fot. I. Scheidl

11. Max Hegele, Central Cemetery church in Vienna (Zentralfriedhofskirche), 1908–1911, photo by I. Scheidl

w myśleniu o architekturze, mimo to osiągnął w swoim projekcie funkcjonalność dalece przewyższającą pomysły swojego mistrza. Plečnik, który był głęboko wierzącym katolikiem, chciał, nawiązując do ducha wczesnego chrześcijaństwa, znieść w swoim projekcie hierarchiczną granicę między kapłanem a wiernymi⁴⁶. Z tego powodu zaprojektował niemal kwadratowe wnętrze zamknięte ścianą ołtarzową bez prezbiterium, „zbliżające” wiernych do ołtarza. Interesujące, że również i on posłużył się modyfikacją tradycyjnego rozwiązania przestrzennego, korzystając zarazem umiejętnie z najnowszych osiągnięć technologicznych w zakresie budownictwa przemysłowego. Dzięki potężnym żelbetowym dźwigarom udało mu się połączyć przestrzeń „nawy głównej” i „naw bocznych” pod emporami, unikając zastosowania kolumn psujących akustykę i przesłaniających widok na ołtarz. W efekcie powstało wnętrze o nietypowym, acz nastrojowym charakterze. Ze względu na niski poziom zamożności mieszkańców dzielnicy architekt zastosował jako budulec stosunkowo tani beton oraz bliskie tamtejszym wiernym, głównie robotnikom, elementy wykorzystywane w budownictwie przemysłowym, rezy-

⁴⁶ D. Prelovšek, *Josef Plečnik. Wiener Arbeiten von 1896 bis 1914*, Wien 1979.

densely populated working-class district (16th).⁴⁵ Its builder, Josef Plečnik, once a pupil of Wagner, criticized the dogmatic purposefulness as the superior category in architectural thinking, yet in his project he achieved functionality far beyond the concepts of his master. Plečnik was a devout Catholic, and in his project, by relation to the spirit of early Christianity, he wanted to erase the hierarchical divide between the priest and the faithful.⁴⁶ Therefore he designed a nearly square-shaped interior closed by the altar wall, without the presbytery, which brought the congregation “closer” to the altar. It is worth noting that he, too, applied modifications to a traditional spatial arrangement, and at the same time skilfully used the newest technological solutions in industrial construction. Owing to large, reinforced concrete girders, he managed to connect the space of the “nave” and the “aisles” below the galleries, avoid-

⁴⁵ M. Emer, *Die Hl. Geist-Kirche Wien XVI. Herbststraße. Die erste Kirche Österreichs, für deren Aufbau fast ausschließlich Eisenbeton- und Betontragwerke zur Anwendung kamen*, n.p. [1911].

⁴⁶ D. Prelovšek, *Josef Plečnik. Wiener Arbeiten von 1896 bis 1914*, Wien 1979.



12. Josef Plečnik, Kościół parafialny pw. Świętego Ducha w Wiedniu (Hl. Geist-Kirche), 1911–1913, fot. I. Scheidl

12. Josef Plečnik, Parochial church of the Holy Spirit in Vienna (Hl. Geist-Kirche), 1911–1913, photo by I. Scheidl

ing the pillars that would spoil the acoustics and obliterate the view of the altar. As a result, an unusual but atmospheric interior was created. Since the inhabitants of the district were not wealthy, the construction material that the architect used was relatively cheap concrete and elements used in industrial building – familiar to the congregation, which consisted mostly of workers. He gave up the concept of “picturesque effect”. Instead, he stressed the significance of the building by using a columned portico, one of the most obvious markers of grandeur in architecture, and simultaneously an unquestionable adornment to the building, whose form was deprived of virtually any decorative elements.

Plečnik’s project was the first reinforced concrete church in Vienna, yet it was an exception among the thirty monastic and parish churches erected in the city at the turn of the 20th century. Most of them were historicizing designs, usually in neo-mediaeval garb, with Neo-Gothic and Neo-Romanesque forms almost equally present. A wide spectrum of solutions was applied. It suggested extraordinary diversity in Vienna church

gning zarazem z „malowniczego efektu”. Zamiast tego podkreślił powagę budowli poprzez zastosowanie portyku kolumnowego, jednego z najbardziej wyraźnych znaczników „dostojności” w architekturze, a zarazem niewątpliwą ozdobę bryły, pobawionej w zasadzie elementów dekoracyjnych.

Projekt Plečnika był pierwszym w naddunajskiej metropolii kościołem żelbetonowym, jednak wśród trzydziestu kościołów zakonnych i parafialnych, jakie na przełomie XIX i XX wieku wzniesiono w Wiedniu, stanowił wyjątek – w większości były to bowiem budowle historyzujące, utrzymane zazwyczaj w neośredniowiecznym kostiumie stylowym, przy czym po formy neogotyckie i neoromańskie sięgano niemal równie często. Spektrum stosowanych rozwiązań było szerokie, implikując niezwykle różnorodność wiedeńskiego budownictwa sakralnego w tym czasie. Ówczesni architekci potrafili wyzwolić się ze spętania teoretycznymi normatywami, a otwierając nierzadko zupełnie nowe perspektywy, antycypowali nawet postmodernizm.

Streszczenie

Wiedeń, stolica monarchii habsburskiej i siedziba jej władców, stał się w wieku XIX metropolią, a skokowy wzrost liczby ludności miasta pociągnął za sobą

konieczność budowy licznych kościołów. Jedną z najistotniejszych kwestii praktycznych i teoretycznych był „właściwy” styl tych świątyń. Efektem prowadzonych wówczas dyskusji było uznanie aktualności stylów średniowiecznych, w tym zwłaszcza gotyku, który uchodził wręcz za „idealny” język architektury sakralnej. Dużo mniejszą popularnością cieszyły się formy zaczerpnięte z repertuaru sztuki nowożytnej (w teorii budownictwa kościelnego były one niemal jednogłośnie odrzucane); ograniczona była również recepcja wczesnego modernizmu. Pomimo supremacji neogotyku i neoromanizmu wiedeńską architekturę sakralną przełomu XIX i XX wieku cechuje olbrzymia różnorodność, odzwierciedlająca dylematy jej twórców.

Słowa kluczowe: architektura sakralna, historyzm, wczesny modernizm, Wiedeń, XIX wiek

dr Inge Scheidl
Wiedeń, naukowiec niezależny
Centrum Dokumentacji
Współczesnej Sztuki Sakralnej
przy Wydziale Sztuki Uniwersytetu
Rzeszowskiego
pl. Ofiar Getta 4–5/35, 35–002 Rzeszów
tel.: +48 17 872 20 98
e-mail: office@inge-scheidl.at

building at that time. The architects of that period were able to liberate themselves from the constraints of theoretical norms, and, frequently opening entirely new perspectives, with their designs they foreshadowed even Postmodernism.

Translated by Anna Ścibior-Gajewska

Abstract

Vienna, the capital of the Habsburg monarchy and the seat of its rulers, in the 19th century became a metropolis, and the rocketing city population necessitated the building of many new churches. One of the most important practical and theoretical problems was the “appropriate” style to be used in those constructions. The result of the debates conducted at the time was accepting the validity of the mediaeval styles, especially Gothic, considered to be the “ideal” language of church architecture. Forms borrowed from more recent epochs in art and architecture were noticeably less popular (in the theory of church building they were practically unanimously rejected). Reception of early modernism was also limited. Despite the supremacy of Neo-Gothic and the Neo-Romanesque style, Vienna churches of the turn of the 20th century are characterized by great variety, which reflects the dilemmas of their creators.

Keywords: church architecture, historicism, early modernism, Vienna, 19th century

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 tu bowiem aż 353 studentów.

Uniwersytet Rzeszowski, Politechnika Rzeszowska, pięć niepublicznych szkół wyższych kształcą 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 i potrzeb rynku pracy. Potencjał intelektualny mieszkańców, silne powiązania z przemysłem lotniczym i informatycznym oraz tradycje związane z Centralnym Okręgiem Przemysłowym sprawiają, że w Rzeszowie dynamicznie rozwijają się zaawansowane technologie. Miasto stanowi doskonałe zaplecze dla przemysłu kosmicznego, który jest jednym z głównych czynników rozwoju innowacyjnej gospodarki.

W mieście działa ponad 22 tys. przedsiębiorstw obsługiwanych przez ponad 800 instytucji finansowych i okołobiznesowych, w tym tak znaczące firmy jak: WSK



1. Fontanna multimedialna przy alei Lubomirskich, fot. T. Poźniak



2. Okrągła kładka dla pieszych, fot. T. Poźniak

PZL Rzeszów, ICN Polfa, Hamilton Sundstrand, Nestle Nutrition, Asseco Poland i wiele innych.

Miasto przez ostatnie lata realizuje politykę rozwoju w oparciu o potencjał regionalny oraz wdrażając inteligentne rozwiązania w zarządzaniu administracją i miejską infrastrukturą, w programach edukacyjnych, a także w kulturze, sztuce i sporcie. Działania miasta budujące wizerunek „smart city” zostały docenione w przeprowadzonym w 2013 roku przez konsorcjum trzech europejskich uczelni z Austrii, Holandii i Słowenii badaniu inteligencji europejskich miast. Rzeszów znalazł się na 19. miejscu wśród 70 miast europejskich pod względem kapitału społecznego i na pierwszym w kategorii miast polskich. W analizie szczegółowej wyraźnie doceniona została inteligentna administracja Rzeszowa, z takimi przedsięwzięciami jak: punkty obsługi mieszkańców w centrach handlowych czy dostosowane do potrzeb rynku pracy programy edukacyjne w szkołach ponadgimnazjalnych.

Czynniki dodatkowe, wyróżniające miasto na tle ośrodków polskich to także bezpieczeństwo, estetyka, troska o środowisko naturalne, dobrą jakość życia mieszkańców oraz przyjazny klimat dla rozwoju przedsiębiorczości.

Sukces Rzeszowa 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.erzszow.pl stają się swoistymi „menedżerami miejsca”, którzy kreują klimat miasta odpowiadający potrzebom aktywnego i przedsiębiorczego społeczeństwa. Innowacyjne miasta 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. Podobne działania miasto realizuje również z Informatyką Podkarpacką, Klastrem

Przetwórstwa Tworzyw Sztucznych „Poligen”, Klastrem Jakości Życia „Kraina Podkarpacie”, Podkarpackim Klastrem Energii Odnawialnej. Nie bez przyczyny Rzeszów nazywany jest pionierem w zakresie rozwoju idei klasteringu i inteligentnych specjalizacji. Ponadto miasto realizuje projekty sprzyjające lokalizacji nowych inwestycji. Rozwinięta infrastruktura transportowa umożliwia sprawne poruszanie się po mieście oraz dogodną komunikację z innymi dużymi ośrodkami tak w kraju, jak i za granicą. Międzynarodowy Port Lotniczy Rzeszów-Jasionka zapewnia bezpośrednie połączenia lotnicze z wieloma miastami europejskimi.

Klimat Rzeszowa tworzą również nowoczesne i oryginalne obiekty zrealizowane w ramach miejskiego programu „Innowacyjna architektura. Innowacyjne planowanie przestrzenne”. Przykłady to: okrągła kładka dla pieszych, fon-

tanna multimedialna, pełniące jednocześnie funkcje użytkową i rekreacyjną Ogrody Bernardyńskie. Wieczorne pokazy multimedialne rzeszowskiej fontanny budzą ogromne zainteresowanie mieszkańców i turystów oraz stanowią niezwykle ciekawy punkt programu organizowanych w Rzeszowie przedsięwzięć międzynarodowych. Oferowana przez Rzeszów dobra jakość życia to w szczególności właśnie dostęp mieszkańców do licznych imprez kulturalnych i wydarzeń sportowych, chociażby: Wschód Kultury, Carpathia Festiwal, Święto Paniagi, Rzeszowski Półmaraton, Światowy Festiwal Polonijnych Zespołów Folklorystycznych 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.

SACRUM ET DECORUM
MATERIALS AND STUDIES ON
THE HISTORY OF SACRED ART

PUBLICATION GUIDELINES

1. The annual *SACRUM ET DECORUM. Materials and studies on the history of sacred art* is a journal primarily published in print, in a book format.
2. The journal accepts unpublished original articles of up to 20 pages of typescript that are concerned with the sacred art of the last two centuries. In exceptional cases (following agreements with the editors), some of these articles may exceed 20 pages.
3. Besides articles, the magazine also publishes reviews of books on topics suitable to the profile of the magazine, as well as short notices on current artistic and academic events such as exhibitions or conferences. These articles should not generally exceed 5 pages of typescript.
4. All texts should be accompanied by: a short note on the author, including their full name, academic credentials, place of work.
5. Technical requirements:
 - a) Texts should be sent in one copy (print-out and electronic version).
 - b) Texts of articles should include an abstract of around half a page and five or six keywords.
 - c) references should conform to the stylesheet available on the website www.sacrumetdecorum.pl.
 - d) One page of standardised typescript should consist of 30 lines of text with approximately 60 characters per line, and therefore an approximate total of 1800 characters per page.
6. The editors reserve the right to modify the text of articles, following permission given by the authors.
7. The editors do not return texts that are un-commissioned.

SACRUM ET DECORUM
MATERIAŁY I STUDIA Z HISTORII
SZTUKI SAKRALNEJ

ZASADY PUBLIKOWANIA

1. Rocznik „SACRUM ET DECORUM. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej” to czasopismo, którego wersję pierwotną stanowią tomy wydawane w formie tradycyjnego nośnika informacji – druku na papierze, ujętego w formę kodeksu.
2. Do druku przyjmowane są dotychczas niepublikowane artykuły o objętości do 20 stron maszynopisu, w wyjątkowych przypadkach – po wcześniejszym uzgodnieniu z zespołem redakcyjnym – dopuszczalne jest zwiększenie objętości tekstu.
3. Oprócz artykułów Redakcja zamieszcza recenzje merytoryczne oraz informacje o książkach bądź wydarzeniach artystycznych (m.in. wystawy, konferencje) o objętości do 5 stron maszynopisu.
4. Do tekstu prosimy dołączyć: krótką informację o autorze, zawierającą jego imię, nazwisko, tytuł i stopień naukowy, miejsce pracy.
5. Wymogi techniczne:
 - a) teksty prosimy przysyłać w jednym egzemplarzu (wydruk komputerowy oraz w wersji elektronicznej);
 - b) teksty artykułów winny zawierać streszczenie (ok. 0,5 strony) i pięć lub sześć słów kluczowych;
 - c) forma zapisu odnośników została podana na stronie internetowej www.sacrumetdecorum.pl;
 - d) strona znormalizowanego maszynopisu zawiera 30 wersów tekstu z ok. 60 znakami w wersie (ok. 1800 znaków na stronie).
6. Redakcja zastrzega sobie możliwość wprowadzania zmian bądź skrótów w tekstach artykułów, po uprzednim uzgodnieniu z autorami.
7. Materiałów niezamówionych Redakcja nie zwraca.
8. Zasady przyjmowania, oceny i proces recenzji tekstów jest zgodny z wytycznymi MNiSW i szczegółowo opisany na stronie internetowej www.sacrumetdecorum.pl.
9. Redakcja stosuje sugerowane przez MNiSW procedury zabezpieczające oryginalność publikacji naukowych.

10. O wszelkich przejawach nierzetelności naukowej i naruszania zasad etyki obowiązujących w nauce Redakcja będzie informować odpowiednie podmioty, posiadające możliwość jurysdykcji wobec autora niepodporządkowującego się obowiązującym normom.
 11. Odpowiedzialność prawną wynikającą z wykorzystania zdjęć towarzyszących artykułom ponoszą autorzy.
 12. Złożenie artykułu do druku jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na publikację danych kontaktowych autora, abstraktu artykułu, artykułu (lub jego fragmentu) nie tylko w „Sacrum et Decorum” (wersja papierowa i internetowa), ale i w bazach danych, z którymi „Sacrum et Decorum” współpracuje.
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.
 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. 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”.

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

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

ZAMÓWIENIE ROCZNIKA „SACRUM ET DECORUM”

Uprzejmie informujemy, że zamówienia na zakup rocznika „Sacrum et Decorum” przyjmuje Dział Kolportażu Wydawnictwa Uniwersytetu Rzeszowskiego, 35-959 Rzeszów, ul. prof. S. Pigonia 6, tel. 17 872 13 69. Przyjmujemy także zamówienia wysyłane listem, faksem – 17 872 14 26, pocztą elektroniczną na adres wydaw@univ.rzeszow.pl, oraz za pośrednictwem strony internetowej: <http://wydawnictwo.univ.rzeszow.pl/>.

Zamówienia przyjmuje również Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej przy Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego (35-002 Rzeszów, pl. Ofiar Getta 4-5/35, tel. 17 872 20 98, 661 928 362).

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@univ.rzeszow.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

Redakcja „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 siódmego numeru.