

---

# SACRUM ET DECORUM

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

---

ROK VI

2013



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

**Rada Naukowa / Scientific Board**

Wojciech Bałus, Uniwersytet Jagielloński, Kraków  
François Boespflug, Université de Strasbourg, Strasbourg  
Witold Cęckiewicz, Politechnika Krakowska, Kraków  
Philippe Kaenel, Université de Lausanne, Lausanne  
Andrzej Olszewski, Uniwersytet Stefana Kardynała Wyszyńskiego, Warszawa  
Maria Poprzęcka, Uniwersytet Warszawski, Warszawa  
Stanisław Rodziński, Akademia Sztuk Pięknych, Kraków

**Recenzenci / Reviewers**

Christian Freigang, Dorota Kudelska, Andrzej Pieńkos, Miguel de Salis Amaral,  
Krzysztof Stefański, Eduardo Torres

**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**

Tomasz Bieniek, Piotr Bigaj, Tadeusz Boruta, Krzysztof Marciniak, Aleksander Rusin

**Na okładce:** Dorothee von Windheim, *Salve Sancta Facies – 22 fragmenty oczu*, 1980, emulsja fotograficzna na gazie, Sammlung c+d mueller-roth, Stuttgart

**On the cover:** Dorothee von Windheim, *Salve Sancta Facies – 22 eyes fragments*, 1980, photographic emulsion on gauze, Sammlung c+d mueller-roth, Stuttgart

**Articles appearing in this journal are abstracted and indexed in The Central European Journal of Social Sciences and Humanities <<http://cejsh.icm.edu.pl>>**

**Adres Redakcji / Address**

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

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

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

**ISSN 1689-5010**

Nakład 560 egz. / Edition: 560 copies

© Copyright by Wydawnictwo UR, 2013

**Wydawca / Published by:**

Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego / The University of Rzeszów  
35-959 Rzeszów, ul. prof. S. Pigoń 6, tel. / fax +48 17 872 14 26  
tel. wew.: redakcja 1447, sprzedaż 1369, e-mail: [wydaw@univ.rzeszow.pl](mailto:wydaw@univ.rzeszow.pl)  
ark. wyd. 24,5; ark. druk. 26,25; zlec. red. 106/2013

**Łamanie i druk**

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





# Spis treści

## Contents

<b>Redakcja / The Editors</b> .....	<b>5</b>
<i>Twórczość religijna kobiet artystek</i> <i>Religious artistic creation of women artists</i>	
<b>STUDIA / STUDIES</b>	
<b>Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska</b> .....	<b>9</b>
<i>Maria Magdalena Łubieńska (1833–1920) – artystka wyemancypowana</i> <i>Maria Magdalena Łubieńska (1833–1920) – an emancipated female artist</i>	
<b>Anna Sieradzka</b> .....	<b>33</b>
<i>Malarstwo religijne Pii Górskiej</i> <i>The religious painting of Pia Górská</i>	
<b>Lechosław Lameński</b> .....	<b>43</b>
<i>Wątki religijne w twórczości Zofii Stryjeńskiej, „księżniczki malarstwa polskiego”</i> <i>Religious motifs in the artwork of Zofia Stryjeńska, “the princess of Polish painting”</i>	
<b>Wojciech Lippa</b> .....	<b>62</b>
<i>Spojrzenie na veraicon. Gra z tradycją Dorothee von Windheim</i> <i>A look at vera icon. Dorothee von Windheim’s play with tradition</i>	
<b>Tadeusz Boruta</b> .....	<b>75</b>
<i>Ikonoграфия religijna artystek aktywnych w Ruchu Kultury Niezależnej</i> <i>The religious iconography of female artists in the Independent Culture Movement</i>	
<b>Renata Rogozińska</b> .....	<b>90</b>
<i>Szukając Oblicza. Droga do twórczości sakralnej Danuty Waberskiej</i> <i>In search of the Face. Danuta Waberska’s way to sacred art</i>	
<b>Michał Haake</b> .....	<b>106</b>
<i>„Św. Józef z małym Chrystusem” Danuty Waberskiej. Studium z ikonologii i estetyki recepcji</i> <i>Danuta Waberska’s “St Joseph with Young Jesus”. A study in the iconology and aesthetics of reception</i>	
<b>Agata Jakubowska</b> .....	<b>119</b>
<i>„Kruźłowa” i „Głowa Chrystusa” Aliny Szapocznikow</i> <i>“Kruźłowa” and “The Head of Christ” by Alina Szapocznikow</i>	
<b>Grażyna Ryba</b> .....	<b>132</b>
<i>Interpretacja motywu rajskiego drzewa poznania w twórczości Janiny Karczewskiej-Koniecznej i Janiny Stefanowicz-Schmidt</i> <i>The motif of the Tree of the Knowledge of Good and Evil in the work of Janina Karczewska-Konieczna and Janina Stefanowicz-Schmidt</i>	

<b>Janusz Królikowski</b> .....	156
<i>Doświadczenie religijne za pośrednictwem sztuki</i>	
<i>Religious experience through art</i>	

## **MATERIAŁY / MATERIALS**

<b>Karolina Grodziska</b> .....	166
<i>„Przeważnie rzeźbę z własnej wyobraźni”.</i>	
<i>Twórczość sakralna Janiny Reichert-Toth we Lwowie i Krakowie</i>	
<i>“I usually sculpture from my own imagination”.</i>	
<i>The sacred works of Janina Reichert-Toth in Lviv and Cracow</i>	

<b>Małgorzata Reinhard-Chlanda</b> .....	173
<i>Witraże kalwarii kaszubskiej w Wielu</i>	
<i>Stained-glass windows of the Kashubian Calvary in Wiele</i>	

## **IN MEMORIAM**

<b>Andrzej Witko</b> .....	186
<i>Ojciec profesor Józef Benignus Wanat OCD</i>	
<i>Father Professor Józef Benignus Wanat OCD</i>	

<b>Marcin Lachowski</b> .....	189
<i>Profesor Małgorzata Kitowska-Lysiak (1953–2012) – wspomnienie</i>	
<i>Remembering Professor Małgorzata Kitowska-Lysiak (1953–2012)</i>	

<b>ABSTRAKTY / ABSTRACTS</b> .....	193
------------------------------------	-----

## Religious artistic creation of women artists

Contemporary people, involved with the present, often fail to perceive the scale of the cultural changes which have taken place during the last century and which are related to the position of women in the society. What is even more often overlooked is the specific character of the Polish culture, where for centuries women had been less drastically incapacitated both socially and legally than they still were in many Western countries some decades ago, where the last legal barriers, unknown to a few generations of Polish women, collapsed as late as the second half of the 20<sup>th</sup> century.

In the war-ridden Noble Republic of Poland, and then during the Partitions of Poland the task of property management and cultivation of patriotic traditions, thus ensuring the preservation of the national identity, often rested on the shoulders of women. The particular esteem for the woman as a mother and the keeper of the domestic hearth found its spiritual reflection in the traditional Polish cult of St Mary, as well as in the gradually developing stereotype of the traditional heroic Polish Mother, at present heavily criticised by particular intellectual circles, who are certain that the future can be built only by burying the past.

Closely related to the history of the nation was the emergence of the model of pious women rulers sacrificing their happiness for their mother country, such as Queen Jadwiga of Poland, heroic warriors like Mrs. Chrzanowska of Trembowla, or the literary heroine Grażyna. This positive image of a Polish woman (although depictions departing from the conventional model, ambiguous, often even negative could also be found) was complemented in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries by paintings and literary works depicting strong teachers, dedicated conspirators, faithful wives following their exiled husbands, or mourning widows. Among numerous females inspiring the collective imagination of Poles one will not find artists on a par with Camille Claudel or Artemisia Gentilleschi, who were both popularized, among others, by moving pictures.

Even though research into the artistic creation of women has recently gained in intensity, religious and metaphysical art is usually neglected,

## Twórczość religijna kobiet artystek

Percepcji człowieka współczesnego, uwikłanego w teraźniejszość, często umyka skala przemian kulturowych, jakie dokonały się w ciągu ostatniego stulecia i były związane z pozycją kobiety w społeczeństwie. Tym bardziej zapomina się o specyfice kultury polskiej, w której kobieta przez wieki nie była tak drastycznie ubezwłasnowolniona obyczajowo i prawnie jak w wielu krajach Zachodu jeszcze kilkadziesiąt lat temu; tam ostatnie bariery prawne nieznane już kilku pokoleniom Polek runęły ostatecznie dopiero w drugiej połowie XX wieku.

W dręczonej wojnami Rzeczpospolitej szlacheckiej, a później w czasie rozbiorów zarządzanie majątkiem oraz przekazywanie patriotycznych tradycji, zapewniających zachowanie odrębności kulturowej, spoczywało nierzadko na barkach kobiet. Szczególny szacunek dla kobiety matki i strażniczki domowego ogniska znalazł swój wymiar duchowy w tradycyjnej polskiej religijności maryjnej, a także w stopniowo kształtowanym stereotypie heroicznej Matki Polki, zwalczanym obecnie w niektórych kręgach intelektualistów przekonanych, że przyszłość można zbudować tylko na gruzach przeszłości.

W ścisłym związku z historią narodu pojawiały się wzorce świątobliwych władczyń poświęcających własne szczęście na ołtarzu ojczyzny, jak królowa Jadwiga, bądź heroicznych wojowniczek, jak pani Chrzanowska z Trembowli czy literacka Grażyna. Tęgo pozytywnego obrazu polskiej kobiety (choć oczywiście nie brakowało i postaci odbiegających od obowiązującego wzorca, niejednoznacznych, a nierzadko wręcz negatywnych) dopełniły w wieku XIX i XX malarskie i literackie wizerunki nauczycielek siłaczek, ofiarnych konspiratorek, wiernych żon podążających za mężem na zesłanie czy żałobnych wdów. Wśród licznych postaci kobiecych inspirowanych wyobraźnią zbiorową Polaków nie ma jednak artystek na miarę chociażby Camille Claudel czy Artemisii Gentilleschi, których sylwetki zostały spopularyzowane między innymi dzięki obrazom filmowym.

O ile badania nad twórczością plastyczną kobiet są w ostatnich latach coraz intensywniejsze, o tyle ich sztuka o charakterze religijnym i metafizycznym bywa zazwyczaj pomijana, często z powodów ideologicznych, zaburzających obiektywizm poszukiwań naukowych. Teksty publikowane w najnowszym tomie „Sacrum et Decorum” mają na celu zwrócenie uwagi właśnie na tę istotną lukę w obszarze badań nad sztuką kobiecą, choć oczywiście wybór artykułów, których tematyka odzwierciedla zainteresowania autorów, ukazuje jedynie drobny wycinek niepomiarnie większego zagadnienia.

Pierwsza grupa artykułów prezentuje sylwetki i dzieła pięciu malarek, a przyjęty tu porządek chronologiczny sprzyja, jak sądzimy, uchwyceniu pewnej korelacji czasowej pomiędzy postępem emancypacji kobiet a ich poszukiwaniami plastycznymi.

Tekst Danuty Czapczyńskiej-Kleszczyńskiej, inicjujący tom, wprowadza czytelnika w świat kobiet podejmujących pracę zarobkową ze względu na postępującą w wieku XIX deklację polskiej szlachty i arystokracji. Autorka omawia działalność hrabiny Marii Magdaleny Łubieńskiej, założycielki Szkoły Malarstwa i Rysunku dla Kobiet, a następnie pracowni zwanej Malarnią, wkrótce przekształconej w Zakład św. Łukasza. W zgodzie ze swoimi zainteresowaniami badawczymi Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska prezentuje sylwetkę artystki i prowadzony przez nią zakład głównie w kontekście malarstwa witrażowego, podkreślając nowatorski charakter działalności Łubieńskiej, w tym fakt, że firma, będąc jedną z pierwszych pracowni witrażowniczych na ziemiach polskich w wieku XIX, zatrudniała niemal wyłącznie kobiety, które ponadto partycypowały w zyskach firmy. Wiek XIX to okres kształtowania się warstwy polskiej inteligencji, wywodzącej się przeważnie z osiadłej w miastach szlachty, która jednak nadal, w większym lub mniejszym stopniu, zakorzeniona była w tradycji ziemiańskiej. Z takiej rodziny wywodziła się pisarka i malarka Pia Górską, poprzez koligacje rodzinne i towarzyskie związana ze środowiskiem artystycznym Krakowa i Warszawy. Skalę ograniczeń obyczajowych krępujących młodą kobietę z „towarzystwa” uświadamia jakże wymowny cytat z pamiętnika malarki przytoczony przez Annę Sieradzką, autorkę artykułu poświęconego Górskiej: *postanowiłam wyemancypować się spod rodzinnej opieki (miałam wówczas 28 lat) i chodzić całkiem sama po ulicy*. Słowa te zdają się tłumaczyć wtórność i nieśmiałość prób artystycznych wielu kobiet tamtej epoki, dla których nawet samodzielny spacer ulicami miasta stawał się ekscytującym przejawem emancypacji.

Jeszcze na początku XX wieku inna artystka, pragnąc studiować malarstwo w słynnej akademii monachijskiej, musiała posłużyć się dokumentami własnego brata i w męskim przebraniu uczęszczać na zajęcia. Malarka ta przeszła do historii sztuki pod nazwiskiem męża jako Zofia Stryjeńska. Lechosław Lameński, autor artykułu poświęconego jej twórczości religijnej, w charakterystycznym dla siebie barwnym stylu przedstawia perypetie burzliwego małżeństwa Stryjeńskiej oraz próby pogodzenia ambicji artystycznych z rolą matki i żony niezbyt lojalnego męża.

Kolejne studia, jakie oddajemy w ręce Czytelników, dotyczą działalności malarek tworzących już w drugiej połowie XX wieku. Niemal całkowite zniesienie barier instytucjonalnych w szkolnictwie oraz zmiany społecznego wizerunku kobiety pozostają zapewne nie bez wpływu na kreatywność, śmiałość i oryginalność poszukiwań formalnych współczesnych artystek, których dzieła sta-

often for ideological reasons distorting the objective character or scientific inquiry. The texts published in the present volume of “Sacrum et Decorum” focus on this significant gap in the field of research on women art, although, obviously, the choice of articles which reflect their authors’ area of interest, presents only a limited fragment of a much broader issue.

The first batch of articles presents five women painters and their output, and the chronological ordering facilitates, we believe, grasping a certain temporal correlation between the increase in emancipation of women and their artistic endeavours.

Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska’s text, opening the volume, introduces the reader to the world of women taking up paid jobs as a result of the growing pauperisation of the nobles and gentry. The author discusses the activity of countess Maria Magdalena Łubieńska, founder of the School of Painting and Drawing for Women, later known as “Painting Shop” (Pol. “Malarnia”), and soon transformed into “Studio of St Luke” (Pol. “Zakład Świętego Łukasza”). Pursuing her interests, Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska presents the artist and her workshop chiefly in relation to stained-glass painting, focusing on the innovative character of Łubieńska’s activity, including the fact that the company, which was one of the first stained-glass workshops in Polish Territories in the 19<sup>th</sup> century, employed almost exclusively women, who participated in the company’s profits. The 19<sup>th</sup> century is the period of the emergence of Polish intelligentsia recruiting chiefly from town-based gentry, who still, to a greater or lesser degree, were rooted in the tradition of landed gentry. Writer and painter Pia Górską, through family and social connections tied with the artistic circles of Cracow and Warsaw, came from such a family. The extent of the restrictions limiting a young woman from the “high society” illustrates this evocative quote from the painter’s diary, cited by Anna Sieradzka, author of the article dedicated to Górską: *I decided to emancipate myself from the protection of my family (I was 28 at the time) and go out into the street all by my myself*. These words seem to explain the derivative and self-conscious nature of artistic attempts of many women of that time, for whom even a solitary walk in the streets of a town turned into an exciting act of emancipation.

Even at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, another woman artist, who wanted to study painting at a famous academy in Munich, had to use her own brother’s documents and attend classes dressed as a man. This painter is remembered

under her husband's name as Zofia Stryjeńska. Lechosław Lameński, author of the article devoted to her religious artistic activity, presents, in his distinctive vivid style, vicissitudes of Stryjeńska's turbulent married life and her attempts to reconcile artistic ambitions with the role of a mother and wife of a not very faithful husband.

The next studies which we present to the readers deal with the artistic activity of women painters working in the second half of the 20th century. An almost complete removal of institutional barriers in education and the changes in the social image of a woman undoubtedly had their influence on the creativity, courage and originality of formal inquires of contemporary artists, whose creations often constitute an expression of interesting metaphysical inquiries.

In the context of his divagations on the modern religious iconography inspired by the Shroud of Turin, Rev. Wojciech Lipka presents the portrait of *new* – as he writes – *Veronica*, whom he identifies as a German artist, Dorothee von Windheim. The issue of iconography dominates also the article by Tadeusz Boruta, who devoted his text to women artists from The Independent Culture Movement, an exceptional phenomenon in the Polish art of the decade between 1980 and 1990, marked with the activity of "Solidarity" and the collapse of communism. In the abovementioned texts, reference to the *Road to the Centre* by Danuta Waberska is made twice. The author of this painting constitutes the subject matter of the monographic article by Renata Rogozińska, and Michał Haake presents an exhaustive analysis of one of Waberska's paintings.

Sculpture is the form less frequently chosen by artistically gifted women. In a short announcement, Karolina Grodzińska recalls sacred art of Janina Reichert-Toth, whose figure she rescued from oblivion in a recently published monograph of the artist. Alina Szapocznikow's sculptures for Parisian Pallottines are the subject matter of the article by Agata Jakubowska. Grażyna Ryba analyses the original iconography of the carved decorative elements on the bronze door of one of the churches in Gdańsk and the catholic church in Puri, which are effects of the cooperation of clerical theologians and Janina Karczewska-Konieczna and Janina Stefanowicz-Schmidt.

As a theological summary of the articles devoted to the religious artistic activity of women may serve the text by Rev. Janusz Królikowski on the religious experience conveyed by art.

The latest volume of "Sacrum et Decorum" close memoirs of eminent art historians: Małgorzata Kitowska-Łysiak, who died a sudden death (by

nowią niejednokrotnie wyraz interesujących poszukiwań o charakterze metafizycznym.

Ks. Wojciech Lipka w kontekście rozważań nad współczesną ikonografią religijną inspirowaną Całunem Turyńskim kreśli sylwetkę *nowej* – jak pisze – *Weroniki*, którą jest niemiecka artystka Dorothee von Windheim. Problematyka ikonograficzna dominuje także w artykule Tadeusza Boruty, który swój tekst poświęcił artyście Ruchu Kultury Niezależnej, niezwyklego zjawiska w sztuce polskiej dekady 1980–1990, naznaczonej działalnością „Solidarności” i upadkiem komunizmu. W powyższych tekstach dwukrotnie pojawia się nawiązanie do pracy Danuty Waberskiej *Droga do centrum*. O autorce właśnie tego obrazu traktuje artykuł monograficzny Renaty Rogozińskiej, a Michał Haake dokonał wnikliwej analizy jednego z obrazów Waberskiej.

Rzeźba to dziedzina twórczości budząca mniejsze zainteresowanie kobiet uzdolnionych plastycznie. Karolina Grodzińska w krótkim komunikacie przypomina twórczość sakralną Janiny Reichert-Toth, której sylwetkę wydobyła z zapomnienia w niedawno wydanej monografii artystki. Pracom Aliny Szapocznikow dla paryskich pallotyńców poświęciła swój tekst Agata Jakubowska. Grażyna Ryba analizuje z kolei oryginalną ikonografię rzeźbionej dekoracji drzwi brązowych do jednej ze świątyń gdańskich i kościoła katolickiego w Puri, będącą efektem współpracy pomiędzy duchownymi teologami a Janiną Karczewską-Konieczną i Janiną Stefanowicz-Schmidt.

Za teologiczne podsumowanie artykułów poświęconych twórczości religijnej kobiet można uznać wypowiedź ks. Janusza Królikowskiego o doświadczeniu religijnym przekazywanym za pośrednictwem sztuki.

Najnowszy numer „Sacrum et Decorum” zamykają wspomnienia o wybitnych historykach sztuki: zmarłej nagle Małgorzacie Kitowskiej-Łysiak (pióra Marcina Lachowskiego) oraz ojcu Józefie B. Wanacie (autorstwa ks. Andrzeja Witki). Ojciec Profesor patronował inicjatywie podjęcia w Uniwersytecie Rzeszowskim badań nad sztuką sakralną, towarzyszył nam modlitwą, a w trudnych początkach pomagał również finansowo. Pani Profesor wspierała duchowo powstanie naszego pisma, a prace prowadzone w rzeszowskim Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej spotykały się z jej wielką życzliwością. Nie zdążyła już, niestety, przygotować tekstu *Teresa Rudowicz – „Ukrzyżowania”*, który miał się ukazać w bieżącym tomie.

Redakcja

Marcin Lachowski) and Father Professor Józef Benignus Wanat (by Rev. Andrzej Witko). Father Professor patronized the initiative of taking up research on sacred art at the University of Rzeszów, he supported us with his prayer, and in the difficult times at the beginning he also supported us financially. Professor Kitowska-Lysiak spiritually supported the first issues of our magazine, and she viewed with great enthusiasm the research carried out in the Centre for Documentation of Modern Sacred Art in Rzeszów. Unfortunately she did not manage to complete the text *Teresa Rudowicz – „Crucifixions”*, which was supposed to appear in the present volume.

*The Editors*  
*Translated by Ewa Kucelman*



## Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska

Cracow, Association for Stained Glass Art „Ars Vitrea Polona”, Corpus Vitrearum

Maria Magdalena Łubieńska  
(1833–1920) – an emancipated  
female artist

Maria Magdalena Łubieńska was born in 1833 as the daughter of Henryk Łubieński of Łubna, landowner, financier, industrialist, and Irena née Potocka.<sup>1</sup> In accordance with her family background and the conventions of the time, she received careful home education. At the age of twenty-two, she became the second wife of Paweł Łubieński, her cousin, landowner, writer, promoter of modern agricultural technology.<sup>2</sup> She was the mother of five children.<sup>3</sup>

She belonged to a large group of well-born young ladies that drew and painted skillfully, mostly for their own pleasure, but they often abandoned that passion after getting married. Some of them developed their skills in the recently reborn field of stained glass painting, like – still in mid-19<sup>th</sup> century – Matylda Ziółka née Aksamitowska, from Greater Poland (Pol. *Wielkopolska*), who worked in the circle of Edward Raczyński; later Mrs Gen. Natalia Kicka née Bisping<sup>4</sup> or Róża Eugeniuszowa Lubomirska née Zamoyska of Kruszyna.<sup>5</sup> Only a few wom-

<sup>1</sup> *Łubieńska Maria Magdalena*, in: *Słownik artystów polskich* (henceforth: *SAP*), vol. 5, Warszawa 1993, p. 189; R. Kołodziejczyk, *Łubieński Henryk*, in: *Polski Słownik Biograficzny* (henceforth: *PSB*), vol. XVIII, fasc. 4, Wrocław–Warszawa–Kraków 1973, p. 483.

<sup>2</sup> Z. Grodecka, *Łubieński Paweł*, in: *PSB* (fn. 1), pp. 495–496. The biography contains the wrong wedding date: 1885, instead of 1855. Paweł's first wife, Tekla née Łubieńska, died in 1853. The first child of Paweł and Maria Łubieńscy was born in 1858.

<sup>3</sup> Sons: Tadeusz (1860–1918), Waław Wincenty (1862–?), Tomasz (1865–1950), Konstanty Ireneusz (1871–1871); cf. [www.genealogiapolska.pl](http://www.genealogiapolska.pl) [accessed: 16 Mar. 2012], daughter Tekla Barbara (1858–1886), cf. a note in the biography of her step-sister: *Łubieńska Maria Antonina*, in: *SAP* (fn. 1).

<sup>4</sup> D. Czapczyńska-Kleszczyńska, *Rola kobiet w odrodzeniu polskiego witrażownictwa*, a paper presented in the Cracow Branch of the Association of Art Historians 22 April 2009; eadem, *Zapomniane. Rola kobiet w odrodzeniu i rozwoju nowoczesnego witrażownictwa* (a paper submitted for publication in the materials of the jubilee session of prof. Anna Sieradzka, held on 6 December 2011).

<sup>5</sup> *Kościół parafialny pw. św. Lamberty*, [www.radomsko.pl](http://www.radomsko.pl) [accessed: 27 Sept. 2012].

## Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska

Kraków, Ars Vitrea Polona, Corpus Vitrearum Polska

Maria Magdalena Łubieńska  
(1833–1920) – artystka  
wyemancypowana

Maria Magdalena Łubieńska urodziła się w 1833 roku jako córka Henryka Łubieńskiego z Łubnej, właściciela ziemskiego, finansisty, przemysłowca, i Ireny z Potockich<sup>1</sup>. Stosownie do pochodzenia i czasu odebrała staranne domowe wykształcenie. W wieku dwudziestu dwóch lat została drugą żoną Pawła Łubieńskiego, swego stryjecznego brata, ziemianina, publicysty, propagatora nowoczesnej agrotechniki<sup>2</sup>. Była matką pięciorga dzieci<sup>3</sup>.

Należała do sporej grupy dobrze urodzonych pańien, które sprawnie rysowały i malowały, w większości dla własnej przyjemności, jednak często porzucały to zamiłowanie po zamążpójściu. Niektóre z nich rozwijały swe umiejętności w dziedzinie odradzającego się malarstwa witrażowego, jak jeszcze w 1 połowie XIX wieku wielkopolanka Matylda z Aksamitowskich Ziółka tworząca w kręgu Edwarda Raczyńskiego, później generałowa Natalia z Bispingów Kicka<sup>4</sup> czy Róża z Zamoyskich Eugeniuszowa Lubomirska z Kruszyny<sup>5</sup>. Tylko nieliczne panie, zazwyczaj zmuszone okolicznościami życiowymi, czyniły ze swych zdolności źródło utrzymania bliższe lub dalsze artystycznym ideałom<sup>6</sup>. Maria Magdalena Łubień-

<sup>1</sup> *Łubieńska Maria Magdalena*, w: *Słownik artystów polskich* (dalej: *SAP*), t. 5, Warszawa 1993, s. 189; R. Kołodziejczyk, *Łubieński Henryk*, w: *Polski Słownik Biograficzny* (dalej: *PSB*), t. XVIII, z. 4, Wrocław–Warszawa–Kraków 1973, s. 483.

<sup>2</sup> Z. Grodecka, *Łubieński Paweł*, w: *PSB*, jak przyp. 1, s. 495–496. W biogramie omyłka w dacie ślubu: 1885 zamiast 1855. Pierwsza żona Pawła, Tekla z Łubieńskich, zmarła w 1853 roku. Pierwsze dziecko Pawła i Marii Łubieńskich przyszło na świat w roku 1858.

<sup>3</sup> Synowie: Tadeusz (1860–1918), Waław Wincenty (1862–?), Tomasz (1865–1950), Konstanty Ireneusz (1871–1871); por. [www.genealogiapolska.pl](http://www.genealogiapolska.pl) [dostęp: 16 III 2012], córka Tekla Barbara (1858–1886), por. nota w biogramie jej przyrodniej siostry: *Łubieńska Maria Antonina*, w: *SAP*, jak przyp. 1.

<sup>4</sup> D. Czapczyńska-Kleszczyńska, *Rola kobiet w odrodzeniu polskiego witrażownictwa*, referat wygłoszony w Krakowskim Oddziale Stowarzyszenia Historyków Sztuki 22 IV 2009 roku; eadem, *Zapomniane. Rola kobiet w odrodzeniu i rozwoju nowoczesnego witrażownictwa* (artykuł złożony do druku w materiałach z jubileuszowej sesji prof. Anny Sieradzkiej, która odbyła się 6 XII 2011).

<sup>5</sup> *Kościół parafialny pw. św. Lamberty*, [www.radomsko.pl](http://www.radomsko.pl) [dostęp: 27 IX 2012].

<sup>6</sup> Przykładem działalność Marii z Głogierów Rostworowskiej z Kowalewiczyny, która po utracie majątku przybyła do Warszawy i w 1874 roku otworzyła zakład krawiecki ubiorów dziecięcych:

ska malowała akwarelę i olejno, rysowała. Niektóre z jej prac były zamieszczane na łamach warszawskiej prasy, jak na przykład widoki pawilonów na powszechnej wystawie w Paryżu w 1867 roku<sup>7</sup>, którą mogła zwiedzać w towarzystwie swego brata, Juliana Łubieńskiego – oficjalnego przedstawiciela cesarstwa rosyjskiego i Królestwa Polskiego<sup>8</sup>, a może także Juliusza Kossaka<sup>9</sup>. Nie była artystką nieznaną. Wystawiała w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, między innymi w 1869 roku pokazała cztery obrazy olejne (*Święta Trójca, Głowa Chrystusa, Pan Jezus w cierniowej koronie, Św. Roch*), w 1874 dwie akwarele (*Św. Maria Magdalena pokutująca, Najświętsza Panna*) i obraz malowany na szkle *Krajobraz*<sup>10</sup>. W roku 1880 pokazała w Zachęcie „malowane okno Geniusz Sztuki”, według projektu Wojciecha Gersona, zakupione przez Towarzystwo<sup>11</sup>. Był to jedyny witraż w jego zbiorach, a zakup można wiązać z faktem, że członkiem Zarządu (od 1875 roku), a następnie (w latach 1879–1880) wiceprezesem był spokrewniony z Łubieńską Feliks Sobański<sup>12</sup>. Prawdopodobnie na wykonanie właśnie tego witraża Łubieńska otrzymała wcześniej zapomogę. Bliżej nieokreślone prace prezentowała w 1883 roku w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych<sup>13</sup>. Nazwisko Marii Łubieńskiej pojawiło się na liście współczesnych malarzy polskich w kalendarzu wydanym przez warszawski „Przegląd Tygodniowy” w 1887 roku. Została w nim przedstawiona jako autorka obrazów religijnych (*Serce Jezusa, Św. Rudolf, Św. Benignus, Anioł Stróż, Św. Katarzyna*) i malowideł na oknach kościelnych<sup>14</sup>.

W obliczu majątkowej ruiny rodziny artystyczne talenty pozwoliły Marii Łubieńskiej podjąć pracę zarobkową<sup>15</sup>. Po latach, wspominając okoliczności, w których doszło do tej sytuacji, wyjaśniała, iż jej ojciec, Henryk Łubieński, będący wiceprezesem Banku Polskiego, pośdżony (niesłusznie) o malwersację<sup>16</sup>,

en, usually forced by circumstances of life, made their talents their livelihood that was closer to or further from artistic ideals.<sup>6</sup> Maria Magdalena Łubieńska did oil painting and watercolours, and drew. Some of her works were published on the pages of the Warsaw press, such as the views of the pavilions in the International Exposition in Paris in 1867,<sup>7</sup> which she was able to visit in the company of his brother, Julian Łubieński, an official representative of the Russian Empire and the Congress Kingdom of Poland,<sup>8</sup> and perhaps also with Juliusz Kossak.<sup>9</sup> She was not an unknown artist. She exhibited at the Society for the Encouragement of the Fine Arts [Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych] in Warsaw; e.g. in 1869 she displayed four oil paintings (*Holy Trinity, Christ's Head, The Lord Jesus in a Crown of Thorns, St Roch*), and in 1874 two watercolours (*Penitent St Mary Magdalene, The Virgin Mary*) and a picture painted on glass *Landscape*.<sup>10</sup> In 1880 she exhibited in the Zachęta Society “a painted window Genius of Art” designed by Wojciech Gerson, purchased by the Society.<sup>11</sup> It was the only stained glass window in its collection, and the purchase can be attributed to the fact that Feliks Sobański,<sup>12</sup> a relative of Łubieńska's, was a member of the Board of Directors (from 1875), and thereafter (1879–1880) the Vice-President. Łubieńska had probably received an allowance for the execution of this stained glass window. Unspecified works were presented by her in 1883 in Cracow's Society of Friends of Fine Arts [Pol. Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych].<sup>13</sup> The name of Maria Łubieńska appeared on the list

Narcyza Żmichowska, *Listy*, t. IV: *Rozmowy z Julią*, z rękopisu wydała B. Winkłowa, Warszawa 2009, s. 16.

<sup>7</sup> *Z wystawy powszechnej w Paryżu*, „Kłosa” 5, 1867, nr 105, s. 4.

<sup>8</sup> A.M. Drexlerowa, A.K. Olszewski, *Polska i Polacy na powszechnych wystawach światowych 1851–2000*, Warszawa 2005, s. 58.

<sup>9</sup> H. Kubaszewska, *Kossak Juliusz*, w: *SAP*, t. 4, Wrocław–Warszawa–Wrocław–Gdańsk 1986, s. 135.

<sup>10</sup> *Łubieńska* 1993, jak przyp. 1.

<sup>11</sup> *Ibidem*; *Katalog zbiorów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie*, Warszawa 1925, s. 11, poz. 299; J. Frycz, *Odrodzenie sztuki witrażowej w XIX i XX wieku*, „Szkło i Ceramika” 6, 1974, s. 178.

<sup>12</sup> M. Kosieradzki, *Tradycja miejsca – ludzie. Feliks Sobański*: cbr.edu.pl/rme-archiwum/2005 [dostęp: 10 X 2012]. Sobański był wówczas właścicielem Guzowa, dawnego majątku Henryka Łubieńskiego, współtwórcą Muzeum Rolnictwa i Przemysłu w Warszawie.

<sup>13</sup> E. Świeykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854–1904*, Kraków 1905, s. 163.

<sup>14</sup> *Ruch. Kalendarz encyklopedyczny na rok zwyczajny 1887*, Warszawa 1887, s. 109.

<sup>15</sup> Kołodziejczyk 1973, jak przyp. 1.

<sup>16</sup> T. Żuchlewska, *Henryk Łubieński (1793–1883) i jego działalność gospodarczo-społeczna*, „Rocznik Żyrardowski” 6, 2008, s. 537–570.

<sup>6</sup> This may be exemplified by the activity of Maria Rostworowska neé Gloger, of Kowalewszczyzna who, having lost her estate, came to Warsaw and opened a dressmaker's shop with children's garments in 1874: Narcyza Żmichowska, *Listy*, vol. IV, *Rozmowy z Julią*, edited from the manuscript by B. Winkłowa, Warszawa 2009, p. 16.

<sup>7</sup> *Z wystawy powszechnej w Paryżu*, „Kłosa” 5, 1867, no. 105, p. 4.

<sup>8</sup> A.M. Drexlerowa, A.K. Olszewski, *Polska i Polacy na powszechnych wystawach światowych 1851–2000*, Warszawa 2005, p. 58.

<sup>9</sup> H. Kubaszewska, *Kossak Juliusz*, in: *SAP*, vol. 4, Wrocław–Warszawa–Wrocław–Gdańsk 1986, p. 135.

<sup>10</sup> *Łubieńska* 1993 (fn. 1).

<sup>11</sup> *Ibidem*; *Katalog zbiorów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie*, Warszawa 1925, p. 11, item 299; J. Frycz, *Odrodzenie sztuki witrażowej w XIX i XX wieku*, „Szkło i Ceramika” 6, 1974, p. 178.

<sup>12</sup> M. Kosieradzki, *Tradycja miejsca – ludzie. Feliks Sobański*: cbr.edu.pl/rme-archiwum/2005 [accessed: 10 Oct. 2012]. Sobański was then the owner of Guzów, a former estate of Henryk Łubieński, and a co-founder of the Museum of Agriculture and Industry in Warsaw.

<sup>13</sup> E. Świeykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854–1904*, Kraków 1905, p. 163.

of Polish contemporary artists in the calendar issued by the Warsaw "Weekly Review" ["Przegląd Tygodniowy"] in 1887. She was presented as an author of religious images (*The Heart of Jesus, St Rudolph, St Benignus, The Guardian Angel, St Catherine*) and paintings on church windows.<sup>14</sup>

In view of the family's financial ruin, Maria Łubieńska's artistic talents helped her take up a job.<sup>15</sup> Years later, recalling the circumstances in which that situation occurred, she explained that her father, Henryk Łubieński, the then vice-president of the Polish Bank, had been accused (unjustly) of embezzlement<sup>16</sup> and

*decided to cover everything that was to be covered. And the bank did not lose a penny. The family estate of Guzów and the estates in Podole were sold for that purpose, we became poor, but we repaid everything, everything. [...] So then came the necessity for me: to do something. I was attracted to drawing, I painted a little: from an amateur, a dilettante, after persistent and hard work, I therefore turned into a drawing teacher.<sup>17</sup>*

First, she was to give private lessons and a few years later, at the end of 1867, she founded the School of Drawing and Painting for women, opened "With the permission of the authorities [...] in her own apartment [in Ujazdowskie Avenue] and under her personal supervision".<sup>18</sup> The Warsaw press wrote about the school with enthusiasm, seeing in it a great opportunity for

*young persons from the middle class of the society, unable to afford the relatively expensive lessons at home, [who] had to content themselves with the basics of drawing, usually taught to young ladies at private girls' schools. Now the new school fills that great deficiency. A dozen or several dozens of girls, according to candidates' applications (20 at the moment), have the opportunity to gather three times a week, for a small fee, around noon in Mrs Łubieńska's studio,*

*postanowił pokryć wszystko, co było do pokrycia. I bank nie stracił ani grosza. Poszły na to dobra rodzinne guzowskie i podolskie, zostaliśmy biedni, ale spłaciliśmy wszystko, wszystko. [...] Przyszła więc wtedy konieczność i dla mnie: coś zrobić. Miałam pociąg do rysunków, trochę malowałam: z amatorki, z dyletantki, zamieniłam się więc, po pracy wytrwałej i usilnej, na nauczycielkę rysunków<sup>17</sup>.*

Najpierw miała udzielać lekcji prywatnych, a kilka lat później, z końcem 1867 roku, założyła Szkołę Rysunku i Malarstwa dla kobiet, otwartą „za pozwoleniem władzy [...] w jej własnym pomieszkaniu [w Alejach Ujazdowskich] i pod jej osobistym nadzorem”<sup>18</sup>. Prasa warszawska pisała o szkole z entuzjazmem, dostrzegając w niej wielką szansę dla

*młodych osób ze średniej klasy towarzystwa nie mającej na to, aby brać w domu lekcji stosunkowo kosztownych, musiały poprzestać na elementarnych początkach rysunku, jakich u nas udzielają zwykle po pensjach panien. Otóż nowa szkoła wielki ten brak zapętnia. Kilkanaście lub kilkadziesiąt panien, stosownie do zgłaszania się kandydatek (jak na teraz 20), ma możliwość za niewielką opłatą zgromadzić się trzy razy na tydzień, w południowych godzinach w pracowni p. Łubieńskiej, na lekcje rysunku i malarstwa. [...] Sama p. Marya Łubieńska, doskonała znawczyni i amatorka obecną bywa na lekcjom, i pod względem naukowym i artystycznym także wielce się przyczynia do pożyteczności instytucji, wzorów zaś, gipsów i wszelkiego rodzaju pomocy naukowych nie brak uczennicom zgoła. Wykład rysunku przyjęto ogólny [...]. Dla tych, którzy muszą myśleć o wyborze zatrudnienia zarobkowego, elementarna znajomość rysunku i malarstwa rzadko kiedy pozostanie bez praktycznych rezultatów. Szczególniej »nowe środki zarobku« proponowane kobietom, to jest wszystkie zatrudnienie oparte więcej na zręczności delikatnej ręki i guście niż na sile fizycznej i sile woli, będą miały tym sposobem utorowaną drogę. Tak więc rysunek, czy to jako środek edukacyjny, czy to pomocniczy w pracy zarobkowej, czy to uprawiany dla rozkoszy moralnej, jaką sztuki piękne dostarczają, powinien znaleźć większe u nas rozpowszechnienie, a pani hr. Ł. należy się zastruga zrozumienia tej potrzeby i jej czynnego zaradzenia<sup>19</sup>.*

Kierownikiem szkoły był Juliusz Kossak<sup>20</sup>, nauczycielami Wojciech Gerson, u którego Łubieńska sama miała

<sup>14</sup> Ruch. Kalendarz encyklopedyczny na rok zwyczajny 1887, Warszawa 1887, p. 109.

<sup>15</sup> Kołodziejczyk 1973 (fn. 1).

<sup>16</sup> T. Żuchlewska, Henryk Łubieński (1793–1883) i jego działalność gospodarczo-społeczna, "Rocznik Żyrardowski" 6, 2008, pp. 537–570.

<sup>17</sup> R. Fański, W fabryce witrażów artystycznych. Słowo o starej sztuce – przyszłości, "Życie i Sztuka" 1904, no. 41, p. 5. On the women's education system of that time cf. e.g. A. Morawińska, *Artystki polskie*, in: *Artystki polskie*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe 1991, ed. A. Morawińska, Warszawa 1991, p. 11.

<sup>18</sup> W. Bartkiewicz, *Szkoła żeńska rysunku i malarstwa*, „Bluszczy” 3, 1868, vol. 4, p. 1. The address of the school is given in Pawłowicz's biography: J. Polanowska, *Pawłowicz Edward Bonifacy*, in: *SAP*, vol. 6, Warszawa 1998, p. 473 ff.

<sup>17</sup> R. Fański, *W fabryce witrażów artystycznych. Słowo o starej sztuce – przyszłości*, „Życie i Sztuka” 1904, nr 41 (8/21 X), s. 5. O ówczesnym systemie kształcenia kobiet zob. m.in. A. Morawińska, *Artystki polskie*, w: *Artystki polskie. Katalog wystawy. Muzeum Narodowe 1991*, red. A. Morawińska, Warszawa 1991, s. 11.

<sup>18</sup> W. Bartkiewicz, *Szkoła żeńska rysunku i malarstwa*, „Bluszczy” 3, 1868, t. 4 (27 II/10 III), s. 1. Adres szkoły podany w biografii Pawłowicza: J. Polanowska, *Pawłowicz Edward Bonifacy*, w: *SAP*, t. 6, Warszawa 1998, s. 473 n.

<sup>19</sup> Bartkiewicz 1868, jak przyp. 18, s. 1–2.

<sup>20</sup> Kubaszewska 1986, jak przyp. 9.

się kształcić<sup>21</sup>, Franciszek Kostrzewski<sup>22</sup>, Stanisław Witkiewicz<sup>23</sup>, Szymon Buchbinder<sup>24</sup>, Edward Bonifacy Pawłowicz. Ostatni z wymienionych miał też być współorganizatorem szkoły<sup>25</sup>. W 1877 roku „Szkoła hr. Marii Łubieńskiej” została nagrodzona za obrazy prezentowane na wystawie *Praca Kobiet* w Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie<sup>26</sup>. Po latach podkreślano, że „z tej pierwszej uczelni wyszło wiele talentów, które pierwsze studia rysunkowe i malarskie tam odbywały [...]. Szkoła rozwijała się stopniowo, równoległe do tego, jak wzrastały potrzeby”<sup>27</sup>. Ważną funkcję szkoły polegającą na przygotowaniu kobiet do pracy podkreślała sama założycielka. Po latach wspominała:

*Było to po powstaniu; zaczęły się podnosić hasła pracy organicznej, na porządek dzienny spraw społecznych wypełniała kwestia emancypacji kobiet. To uczyniło lżejszą i słodsza konieczność, w jakiej mnie los postawił, bo oskrzydliło ją powiewem ideału społecznego. Tem raźniej zabrałam się do pracy i do nauczania. Po paru latach wykształciłam niezgorzej cały zastęp uczennic, które gotowe były iść na posługi naszemu przemysłowi artystycznemu. Ale, niestety, tego przemysłu artystycznego u nas jeszcze nie było*<sup>28</sup>.

W celu umożliwienia adeptkom szkoły podjęcia pracy zarobkowej Łubieńska otworzyła w 1878 roku oddzielną „Malarnię”, w której można było obstałować „wszystko, co wchodzi w zakres rysunku lub malarstwa”, a także uzupełniać edukację w tym zakresie pod kierunkiem osób „z wyższym wykształceniem we wszelkich kierunkach malarstwa”. Prasa apelowała o zamówienia, aby „przyjąć w pomoc szlachetnym usiłowaniom założycielki”<sup>29</sup>. Kilka lat później, w połowie 1881 roku, Łubieńska zawiadomiła na łamach prasy: „Malarnia znana pod jej nazwiskiem, wobec zgłaszających się w coraz większej liczbie pracownic wykształconych w rysunku i zwiększającego się zakresu działania, nie zmieniając kierowniczkę, przybrała nazwę »Zakładu Świętego Łukasza«”<sup>30</sup>. Co ciekawe, pracownice zakładu nie tylko odbierały pensję, ale

*for drawing and painting lessons. [...] Mrs Marya Łubieńska herself, a great connoisseur and amateur, is present during the lessons and also greatly contributes to the usefulness of the institution both scientifically and artistically, and the pupils are not lacking in ready patterns, plaster of Paris and all kinds of learning aids. The adopted profile of teaching drawing is general [...]. For those who have to think about choosing a job, their elementary knowledge of drawing and painting will rarely remain without practical results. More particularly, “the new source of income”, offered to women, i.e. all employment based more on the skill of a delicate hand and on good taste than on physical strength and willpower, will thus have its way paved. Therefore drawing, either as a means of education, or an aid in paid work, whether done for moral pleasure that fine arts provide should be made more popular here, and Countess L. deserves the merit of understanding this need and offering a practical remedy.*<sup>19</sup>

Juliusz Kossak was the head of the school<sup>20</sup> and the teachers were: Wojciech Gerson, who had apparently taught Łubieńska herself,<sup>21</sup> Franciszek Kostrzewski,<sup>22</sup> Stanisław Witkiewicz,<sup>23</sup> Szymon Buchbinder,<sup>24</sup> Edward Bonifacy Pawłowicz. The latter was also to be the school’s co-founder.<sup>25</sup> In 1877, “The school of Countess Maria Łubieńska” was awarded for the paintings displayed at the exhibition *Women’s Work* (Pol. *Praca Kobiet*) in the Museum of Industry and Agriculture in Warsaw.<sup>26</sup> Years later, it was emphasized that “it was from that first university that a lot of talents issued forth who had studied painting and drawing for the first time there [...]. The school developed gradually, in parallel to an increase in the demand”<sup>27</sup>. The founder of the school emphasized its important function, consisting in the preparation of women for a job. Years later, she recalled: “

*It was after the uprising, the ideas of organic work began to develop, the issue of women’s emancipation*

<sup>21</sup> A. Ryszkiewicz, *Wojciech Gerson*, w: *SAP*, t. 2, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 311.

<sup>22</sup> A. Melbechowska-Luty, *Kostrzewski Franciszek*, w: *SAP*, jak przyp. 9, s. 161.

<sup>23</sup> *Artystki polskie*, jak przyp. 17, s. 371.

<sup>24</sup> Ibidem; J. Derwojed, *Buchbinder Szymon*, w: *SAP*, t. 1, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 266, nie wspomina o tej działalności artysty.

<sup>25</sup> Polanowska 1998, jak przyp. 18.

<sup>26</sup> *Nagrody na wystawie Pracy Kobiet*, „Gazeta Przemysłowo-Rzemieślnicza” 6, 1877, nr 47 (12/24 XI), s. 1. W tym samym dziale nagrodę otrzymała także jej pasierbica (Maria) Antonina Łubieńska.

<sup>27</sup> *Zakład św. Łukasza*, „Rola” 21, 1903, nr 6 (25 I/7 II), s. 288.

<sup>28</sup> Fański 1904, jak przyp. 17, s. 5.

<sup>29</sup> (*W przeciagu lat...*), „Kronika Rodzinna” 6, 1878, nr 22 (3/15 XI), s. 703.

<sup>30</sup> (*Odbieramy odezwe...*), „Kronika Rodzinna” 9, 1881, nr 11 (1 VI), s. 352; (*Otrzymaliśmy zawiadomienie...*), „Biesiada Literacka” 11, 1881, nr 281 (8/20 V), s. 320.

<sup>19</sup> Bartkiewicz 1868 (fn. 18), pp. 1–2.

<sup>20</sup> Kubaszewska 1986 (fn. 9).

<sup>21</sup> A. Ryszkiewicz, *Wojciech Gerson*, in: *SAP*, vol. 2, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, p. 311.

<sup>22</sup> A. Melbechowska-Luty, *Kostrzewski Franciszek*, w: *SAP* (fn. 9), p. 161.

<sup>23</sup> *Artystki polskie* 1991 (fn. 17), p. 371.

<sup>24</sup> Ibidem; J. Derwojed, *Buchbinder Szymon*, in: *SAP*, vol. 1, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, p. 266, does not mention this area of the artist’s activity.

<sup>25</sup> Polanowska 1998 (fn. 18).

<sup>26</sup> *Nagrody na wystawie Pracy Kobiet*, „Gazeta Przemysłowo-Rzemieślnicza” 6, 1877, no. 47, p. 1. In the same category, an award was also granted to her stepdaughter (Maria) Antonina Łubieńska.

<sup>27</sup> *Zakład św. Łukasza*, „Rola” 21, 1903, no. 6, p. 288.

*appeared on the social agenda. This made the need in which fate placed me lighter and sweeter because it could fly on the wings of the social ideal. I began work and teaching even more eagerly. Within a few years I educated quite well a whole host of students who were ready to serve our artistic industry. But, unfortunately, we didn't have that artistic industry yet.*<sup>28</sup>

In order to make it possible for the school's graduates to take up paid jobs, in 1878 Łubieńska opened a separate "Painting Shop" (Pol. "Malarnia") where one could order "everything that pertains to drawing or painting", as well as complement their education in this field under the guidance of persons "of higher education in painting of all specialisations." The press appealed for orders so as to "go to the aid of the noble founder's endeavours".<sup>29</sup> A few years later, in mid-1881, Łubieńska notified the public in the press: "In view of an increasing number of workers trained in drawing and an increasing scope of activity, the Painting Shop known under her name, without changing the manageress, took the name of the »Studio of St Luke« (Pol. »Zakład Świętego Łukasza«)."<sup>30</sup> Interestingly, the workers not only received a salary but they also participated in the profits of the company,<sup>31</sup> receiving 10% "of pure earnings of the enterprise. It is a kind of partnership between the capital and the employees".<sup>32</sup> The company operated four departments: "1. Oil painting of religious images for churches, antepedia, feretories, portraits and all kinds of copies of paintings, 2. Ornamentation of industrial products [...], 3. Painting on porcelain [...] 4. Painting windows for churches and private houses on glass baked in the fire".<sup>33</sup> And it is the goods produced in the fourth department, namely stained glass windows, which brought the Studio the greatest popularity and, over time, dominated the scope of its activities. Only in the period up to 1882, forty-nine "windows painted and baked in the fire" were made.<sup>34</sup> The press emphasized the proper education in the field of both Łubieńska herself and her workers.

<sup>28</sup> Fański 1904 (fn. 17), p. 5.

<sup>29</sup> (*W przeciagu lat...*), "Kronika Rodzinna" 6, 1878, no. 22, p. 703.

<sup>30</sup> (*Odbieramy odezwę...*), "Kronika Rodzinna" 9, 1881, no. 11, p. 352; (*Otrzymaliśmy zawiadomienie...*), "Biesiada Literacka" 11, 1881, no. 281, p. 320.

<sup>31</sup> (*Pani Maria Łubieńska zawiadamia...*), "Tygodnik Ilustrowany" 1881 (1), no. 282, p. 331. The Studio was a kind of partnership between the capital and the employees.

<sup>32</sup> (*Otrzymaliśmy zawiadomienie...*) 1881 (fn. 30).

<sup>33</sup> (*Odbieramy odezwę...*) 1881 (fn. 30).

<sup>34</sup> *Kronika kościelna*, "Przegląd Katolicki" 20, 1882, p. 459; cf. T. Szybisty, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, Part 4, *Malarstwo witrażowe*, Kraków 2012, p. 140.

także partycypowały w zyskach firmy<sup>31</sup>, otrzymując 10% „od czystego zarobku na przedsiębiorstwie. Jest to rodzaj spółki kapitału z pracą”<sup>32</sup>. W firmie funkcjonowały cztery wydziały: „1. Malowanie olejno obrazów kościelnych, antepediów, feretronów, portretów i wszelkich kopii obrazów, 2. Ornamentacja wyrobów przemysłowych [...], 3. Malowanie na porcelanie [...], 4. Malowanie na szkle w ogniu wypalaniem okien do kościołów i prywatnych mieszkań”<sup>33</sup>. I to właśnie wyroby powstające w czwartym wydziale, czyli witraże, przyniosły zakładowi największą popularność i z biegiem czasu zdominowały zakres jego działalności. Tylko do 1882 roku wykonano 49 „okien malowanych i wypalanych w ogniu”<sup>34</sup>. W prasie podkreślano odpowiednie wykształcenie w tej dziedzinie zarówno samej Łubieńskiej, jak i jej pracownic.

Bliżej nieokreślone „malowane okno pani Maryi Łubieńskiej”, eksponowane na wystawie dzieł „sztuki stosowanej do przemysłu” odbywającej się w lecie 1881 roku w pałacu Brühla w Warszawie, zwróciło uwagę cennionego krytyka artystycznego Karola Matuszewskiego, który podkreślił, że wprawdzie nie dorównywało ono pracom dawnych mistrzów, lecz nie było pozbawione zalet. Zaakcentował pionierską rolę Łubieńskiej we wskrzeszeniu i podźwignięciu tej „zaniedbanej gałęzi malarstwa”<sup>35</sup>. W szkicach poświęconych wystawie stwierdzał: „duch nowych czasów zmanifestował się wyraźnie i w dziedzinie sztuk pięknych, sprowadzając je z wyżyn ideałów [...] na padół powszedniego życia”<sup>36</sup>. Z chwilą przekształcenia „Malarni” w Zakład św. Łukasza podkreślano, iż jego czwarty „dział ten a mianowicie ozdoby oknami kolorowanymi kościołów, który na wzór prac w wiekach średnich wykonywanych na całym zachodzie Europy doszedł w naszych czasach do tak znakomitego rozwoju, jest u nas jeszcze bardzo zaniedbany. Zakład św. Łukasza jest jedynym w kraju, który posiada specjalnie wykształcone w tym kierunku pracownice i techniczną część budowy okien zbadał dokładnie”<sup>37</sup>. Na tyle dokładnie, że podejmowano się w nim także konserwacji witraży. W 1904 roku prasa donosiła: „niebawem katedra włocławska powierza zakładom [sic!] św. Łukasza w Warszawie odrestaurowanie swych prastarych witraży z wieku XIII, a Wilno starego,

<sup>31</sup> (*Pani Maria Łubieńska zawiadamia...*), „Tygodnik Ilustrowany”, 1881, nr 282 (21 V), s. 331. Zakład był rodzajem „spółki kapitału z pracą”.

<sup>32</sup> (*Otrzymaliśmy zawiadomienie...*) 1881, jak przyp. 30.

<sup>33</sup> (*Odbieramy odezwę...*) 1881, jak przyp. 30.

<sup>34</sup> *Kronika kościelna*, „Przegląd Katolicki” 20, 1882 (20 V), s. 459; por. T. Szybisty, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, cz. 4: *Malarstwo witrażowe*, Kraków 2012, s. 140.

<sup>35</sup> K. Matuszewski, *Estetyczne znamiona czasów i ich odbicie się w wyrobach sztuki i przemysłu od XVI-go wieku do chwili obecnej (Szkice o wystawie dzieł sztuki stosowanej do przemysłu w Pałacu Brühlowskim, od 14 czerwca do 17 lipca 1881 r.)*, „Biblioteka Warszawska” 3, 1881, s. 346.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 333.

<sup>37</sup> (*Odbieramy odezwę...*) 1881, jak przyp. 30.

z Paryża nadesłanego witraża, z którym początkowo nie wiadomo, jak sobie poradzić”<sup>38</sup>.

Sama Łubieńska poznała tajemnice wytwarzania witraży, pracując jako „prosta wyrobница” w pracowniach we Wrocławiu, Wiedniu (w znanej firmie Carla Geylinga), Paryżu, Monachium i Berlinie<sup>39</sup>. Nie wszystkie prace związane z realizacją witraży mogły wykonywać kobiety, niezbędna okazała się męska pomoc. W powstaniu pierwszego, malowanego przez samą Łubieńską, pomagał rzemieślnik szklarski, który zdobył doświadczenie w trakcie kilkuletniej pracy w „jednej z fabryk we Francji”<sup>40</sup>. Panie zajmowały się przenoszeniem projektów na karton odpowiadający wymiarom okna i malowaniem na szkło, które przycinali mężczyźni pracujący w szklarni. Do obowiązków panów należało także wypalanie szkła po naniesieniu warstwy malarskiej, spajanie gotowych elementów ołowianymi listwami i montowanie w oknach. Witraże były wykonywane w technice mieszanej, stanowiącej połączenie techniki malowidła witrażowego z klasyczną. Wedle współczesnego źródła:

*na szkła [...] wykrajane nakłada się dla uwydatnienia cieniów farba tego samego, co i szkło koloru. Farba ta przygotowuje się z tegoż samego szkła, bardzo miatko tartego, z dodaniem pokostu, a niekiedy używać trzeba innej wcale farby, to jest innego koloru, aniżeli ten, który jest potrzebnym, a który dopiero takim zostanie po wypaleniu. Tak przygotowane cząsteczki obrazu wypala się w piecu ad hoc urządzonym, przy czem bardzo troskliwie pilnować trzeba stopnia dostatecznego zeszklenia się farb nałożonych. Ostudzone cząsteczki obrazu zespaja się ołowiem, tak ułożone większe części obrazu oprawia się w żelazo, a całe okno osadza się także w jedną ramę<sup>41</sup>.*

Od 1903 roku do kierowania zakładem włączył się syn Marii Łubieńskiej, Wacław Wincenty, „wyspecjalizowany w tej gałęzi produkcji artystycznej za granicą”<sup>42</sup>. Najdalej w 1905 roku został jego właścicielem<sup>43</sup>. W tym czasie siedziba firmy mieściła się w kamienicy przy ul. Brackiej 22, a już w 1908 roku przy ul. Wspólnej 2. W 1905 roku w zakładzie było zatrudnionych osiemnastu robotników, a roczny obrót wynosił około 30–40 tysięcy rubli<sup>44</sup>. Zakres wyrobów obejmował „witraże, wszelkie wyroby artystycznego szklarstwa zdobniczego, roboty artystyczne malarstwa kościelnego”<sup>45</sup>. Prawdopodobnie około 1903 roku kierownictwo artystyczne zakładu objął poznański architekt Tomasz

An unspecified “painted window of Mrs Maria Łubieńska”, displayed at the exhibition of works of “art applied to industry”, held in the summer of 1881 in Brühl’s palace in Warsaw, attracted the attention of the renowned art critic, Karol Matuszewski, who stressed that although it did not match the work of former masters, it was not devoid of merits. He emphasised the pioneering role of Łubieńska in reviving and elevating that “neglected branch of painting”.<sup>35</sup> In his essays devoted to the exhibition he stated: “the spirit of the new era manifested itself clearly also in the fine arts, bringing them from the heights of ideals [...] down to the vale of everyday life”.<sup>36</sup> With the transformation of the “Painting Shop” into the Studio of St Luke, it was emphasized that its fourth “department, namely coloured ornamentation of church windows, which, following the works created in the Middle Ages throughout Western Europe has in our time reached such great development, is still particularly neglected here. The Studio of St Luke is the only one in the country that has workers educated specifically in this field and has examined thoroughly the technical part of window construction”.<sup>37</sup> So thoroughly that it also undertook the maintenance of stained glass windows. In 1904, the press reported: “soon the Wrocław cathedral is going to entrust the Studios [sic!] of St Luke in Warsaw with the restoration of their old stained glass windows of the thirteenth century, and Vilnius an old stained glass window sent from Paris, which initially no one knew how to deal with”.<sup>38</sup>

Łubieńska herself learnt the secrets of manufacturing stained glass windows as a “simple workwoman” in the studios in Wrocław, Vienna (in the well-known company of Carl Geyling), Paris, Munich and Berlin.<sup>39</sup> Not all tasks related to stained glass window manufacture could be performed by women; men’s help was necessary. The making of the first window, painted by Łubieńska herself, was assisted by a glass artisan who had gained experience during the course of several years of work in “one of the factories in France”.<sup>40</sup> Ladies dealt

<sup>38</sup> *Witraże kościelne*, „Kurier Poznański” 33, 1904, nr 214 (18 IX), s. 3. Dziękuję p. Ryszardowi Piechowiakowi za wskazanie tego źródła.

<sup>39</sup> Ibidem; Fański 1904, jak przyp. 17, s. 5.

<sup>40</sup> *Malarstwo na szkłe*, „Przegląd Katolicki” 13, 1875, nr 15 (3/15 IV), s. 233.

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> *Zakład św. Łukasza* 1903, jak przyp. 27.

<sup>43</sup> *Księga adresowa przemysłu fabrycznego w Królestwie Polskim na rok 1906*, oprac. L. Jeziorański, Warszawa 1905, poz. 1256.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> K. Matuszewski, *Estetyczne znamiona czasów i ich odbicie się w wyrobach sztuki i przemysłu od XVI-go wieku do chwili obecnej (Szkice o wystawie dzieł sztuki stosowanej do przemysłu w Pałacu Brühlowskim, od 14 czerwca do 17 lipca 1881 r.)*, “Biblioteka Warszawska” 3, 1881, p. 346.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 333.

<sup>37</sup> (*Odbieramy odezwe...*) 1881 (fn. 30).

<sup>38</sup> *Witraże kościelne*, „Kurier Poznański” 33, 1904, no. 214, p. 3. I would like to thank Ryszard Piechowiak for indicating this source to me.

<sup>39</sup> Ibidem; Fański 1904 (fn. 17), p. 5.

<sup>40</sup> *Malarstwo na szkłe*, „Przegląd Katolicki” 13, 1875, no. 15, p. 233.

with the transfer of designs to cardboard sheets corresponding to the dimensions of a given window and with painting on glass, which was cut by men working in the glass workshop. The duties of the men included firing the glass after the application of the paint layer, bonding the finished parts with lead strips and fixing them in windows. Stained glass windows were made using a mixed technique, which was a combination of the stained glass painting technology with the classical one. According to contemporary sources,

*the glasses [...] already cut are painted, to enhance the shadows, with paint of the same colour as the glass. This paint is made from that same glass, very finely ground, with the addition of varnish, and sometimes one has to use a totally different colour, that is a colour different from the one that is needed, and which will become such as needed only after firing. The so prepared elements of an image are fired in the kiln constructed ad hoc while one needs to watch very carefully the degree of sufficient vitrification of the paints applied. Once cooled, the elements of an image are fused using lead, larger parts of an image so arranged are framed with iron, and the whole window is also fixed in a single frame.*<sup>41</sup>

From 1903, the son of Maria Łubieńska, Wacław Wincenty, who “specialized in this branch of artistic production abroad”, co-managed the enterprise.<sup>42</sup> In 1905 at the latest he became its owner.<sup>43</sup> At that time the head office of the company was located in the building at 22 Bracka Street, and as early as in 1908, at 2 Wspólna Street. In 1905 the enterprise employed eighteen workers and the annual turnover amounted to about 30–40 thousand rubles.<sup>44</sup> The product range included “stained glass windows, all products of artistic ornamental glassmaking, artistic tasks of church painting”.<sup>45</sup> Probably around 1903 Tomasz Pajzderski, the Poznań architect who settled in Warsaw and taught at the School of Fine Arts (Pol. Szkoła Sztuk Pięknych), became artistic director of the Studio.<sup>46</sup> At the dawn of the new century, the press reported: “there are still very few new stained glass windows [in churches]. They are mainly pro-

Pajzderski, który osiadł w Warszawie i wykładał w Szkole Sztuk Pięknych<sup>46</sup>. U progu nowego wieku prasa donosiła: „jeszcze nadzywczaj mało mamy nowych witraży [w kościołach]. Dostarcza ich głównie zakład Św. Łukasza, pod umiejętnym kierownictwem Marii hr. Łubieńskiej, starający się zrównać z zagranicznymi. Niestety jednak obstalunki w nim są tak rzadkie, iż nie może się odpowiednio do obecnego stanu tej gałęzi sztuki kościelnej na Zachodzie, tak słabymi siłami rozwijać”<sup>47</sup>. Przybywało konkurencji, jaką w samej Warszawie była przede wszystkim czynna od 1902 roku pracownia witraży Franciszka Białkowskiego i Władysława Skibińskiego, trzy lata później zastąpiona przez dwie oddzielne firmy prowadzone przez dotychczasowych wspólników<sup>48</sup>. Zakładowi trudno było odejść od eklektycznej stylistyki i właściwej jej techniki mieszanej na rzecz coraz modniejszej secesji z tak charakterystyczną dla niej techniką mozaikową, której rzadkim, acz znakomitym przykładem pochodzącym z pracowni Łubieńskiej jest witraż projektu Stanisława Witkiewicza do jednej z willi w Milanówku<sup>49</sup>.

Zakład św. Łukasza zakończył działalność prawdopodobnie około 1910 roku – z tego czasu pochodzą ostatnie prace, uchwytnie na obecnym etapie badań. Jego założycielka, Maria Łubieńska, dożyła sędziwego wieku. Urodzona niedługo po powstaniu listopadowym, rozwijająca działalność zawodową po powstaniu styczniowym, doczekała odzyskania przez Polskę niepodległości. Zmarła w Wilnie 20 lutego 1920 roku w wieku 87 lat. W warszawskiej prasie ukazał się skromny nekrolog podpisany przez synów, Wincentego i Tomasza<sup>50</sup>. Nabożeństwo żałobne zostało odprawione w kościele św. Aleksandra w Warszawie (w którym notabene znajdowały się witraże z Zakładu św. Łukasza). O jej synu, a zarazem następcy w Zakładzie, Wincentym Łubieńskim, nie udało się zebrać bliższych informacji. Urodzony w 1862 roku, ożeniony z Marią Kazimierą Krasicką, która w wianie wniosła mu majątek Wielka Hłusza na Wołyniu, żył przynajmniej do końca II wojny światowej<sup>51</sup>.

\*

Znanych jest kilkadziesiąt kościołów, w których znajdują się lub znajdowały „szyby kolorowe do okien kościelnych, w ogniu palone, a zatem nie zmieniają-

<sup>46</sup> K. Sobkowicz, *Architekci wielkopolscy. Biogramy – dziela – stowarzyszenia*, cz. 1: *Lata 1886–1939*, Poznań 1988, s. 9. Za wskazanie związku T. Pajzderskiego z Zakładem dziękuję p. Ryszardowi Piechowiakowi.

<sup>47</sup> *Witraże w kościele goworowskim*, „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 19 (12 V/29 IV), s. 377.

<sup>48</sup> D. Czapczyńska-Kleszczyńska, *Działalność Franciszka Białkowskiego i Władysława Skibińskiego. Przyczynek do badań nad dziejami warszawskich pracowni witrażowniczych*, „Sacrum et Decorum” 5, 2012, s. 63–86.

<sup>49</sup> Fański 1904, jak przyp. 17.

<sup>50</sup> (Nekrolog), „Kurier Warszawski” 100, 1920, nr 81 (20 III), s. 13.

<sup>51</sup> G. Rąkowski, *Wołyn. Przewodnik po Ukrainie Zachodniej*, cz. I, Pruszków 2005, s. 73; *Poszukiwani spadkobiercy*: centrum. jaroslawrockicki.pl [dostęp: 28 IX 2012].

<sup>41</sup> Ibidem.

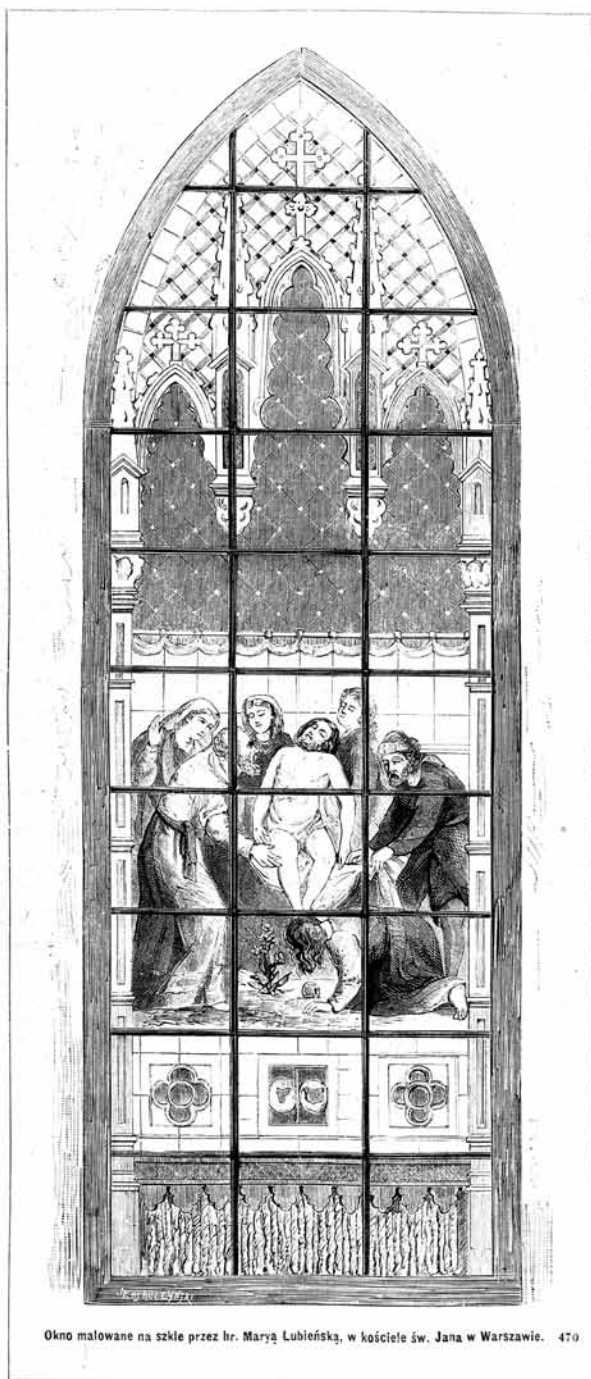
<sup>42</sup> *Zakład św. Łukasza* 1903 (fn. 27).

<sup>43</sup> *Księga adresowa przemysłu fabrycznego w Królestwie Polskim na rok 1906*, elaborated by L. Jeziorański, Warszawa 1905, item no. 1256.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> Ibidem.

<sup>46</sup> K. Sobkowicz, *Architekci wielkopolscy. Biogramy – dziela – stowarzyszenia*, Part 1, *Lata 1886–1939*, Poznań 1988, p. 9. I would like to thank Ryszard Piechowiak for indicating the connection of T. Pajzderski with the Studio.



Okno malowane na szkło przez hr. Maryę Łubieńską, w kościele św. Jana w Warszawie. 470

1. *Złożenie do grobu*, witraż w katedrze św. Jana w Warszawie, wyk. Maria Łubieńska, 1874 [niezachowany], drzeworyt, fot. wg: „Tygodnik Ilustrowany, 1875, nr 38

1. *Entombment*, stained glass window in the Cathedral of St John in Warsaw, made by Maria Łubieńska, 1874 [has not survived], woodcut, photo from: “Tygodnik Ilustrowany” 1875, No. 38

ce barwy przez wpływ słońca lub wilgoci”<sup>52</sup> wykonane u Marii Łubieńskiej. Pierwszy z nich, *Złożenie do grobu*, przeznaczony do kościoła św. Jana w Warszawie (obecnie katedra), powstał w roku 1874. Został umieszco-

<sup>52</sup> Cyt. wg: Szybisty 2012, jak przyp. 34, s. 141, przyp. 313.

vided by the Studio of St Luke, under the skillful supervision of Countess Maria Łubieńska, trying to match foreign ones. Unfortunately, however, orders are so rare that it cannot, having so little strength, develop parallel to the current state of this branch of church art in the West”.<sup>47</sup> Competition was growing; above all, in Warsaw itself there was Franciszek Białkowski and Władysław Skibiński’s stained glass studio, opened in 1902 and was then replaced three years later by two separate companies run by the two former shareholders.<sup>48</sup> Łubieńska’s Studio found it difficult to move away from the eclectic stylistics and its characteristic mixed technique for the sake of the increasingly fashionable mosaic technique, whose rare yet remarkable example from the Łubieńska’s studio is a stained glass window designed by Stanisław Witkiewicz for one of the villas in Milanówek.<sup>49</sup>

The Studio of St Luke closed down probably around 1910 – the last works, known at the current state of research, date back to that time. Its founder, Maria Łubieńska, lived to a ripe old age. Born shortly after the November uprising, and developing her activity after the January uprising, she saw Poland regaining its independence. She died in Vilnius, on 20<sup>th</sup> February 1920 at the age of 87. In the Warsaw press there appeared a modest obituary signed by her sons, Wincenty and Tomasz.<sup>50</sup> The funeral service was celebrated in the church of St Alexander in Warsaw (which, incidentally, had stained glass windows from the Studio of St Luke). It was not possible to collect much information on her son and at the same time her successor in the Studio, Wincenty Łubieński. Born in 1862, married to Maria Kazimiera Krasicka, who brought him as her dowry the estate of Wielka Hłusza in Volyn, he lived at least until the end of World War II.<sup>51</sup>

\*

There are several dozen churches which have or used to have “coloured glass for church windows that is kiln fired and therefore does not change its

<sup>47</sup> *Witraże w kościele goworowskim*, “Tygodnik Ilustrowany” 1900, no. 19, p. 377.

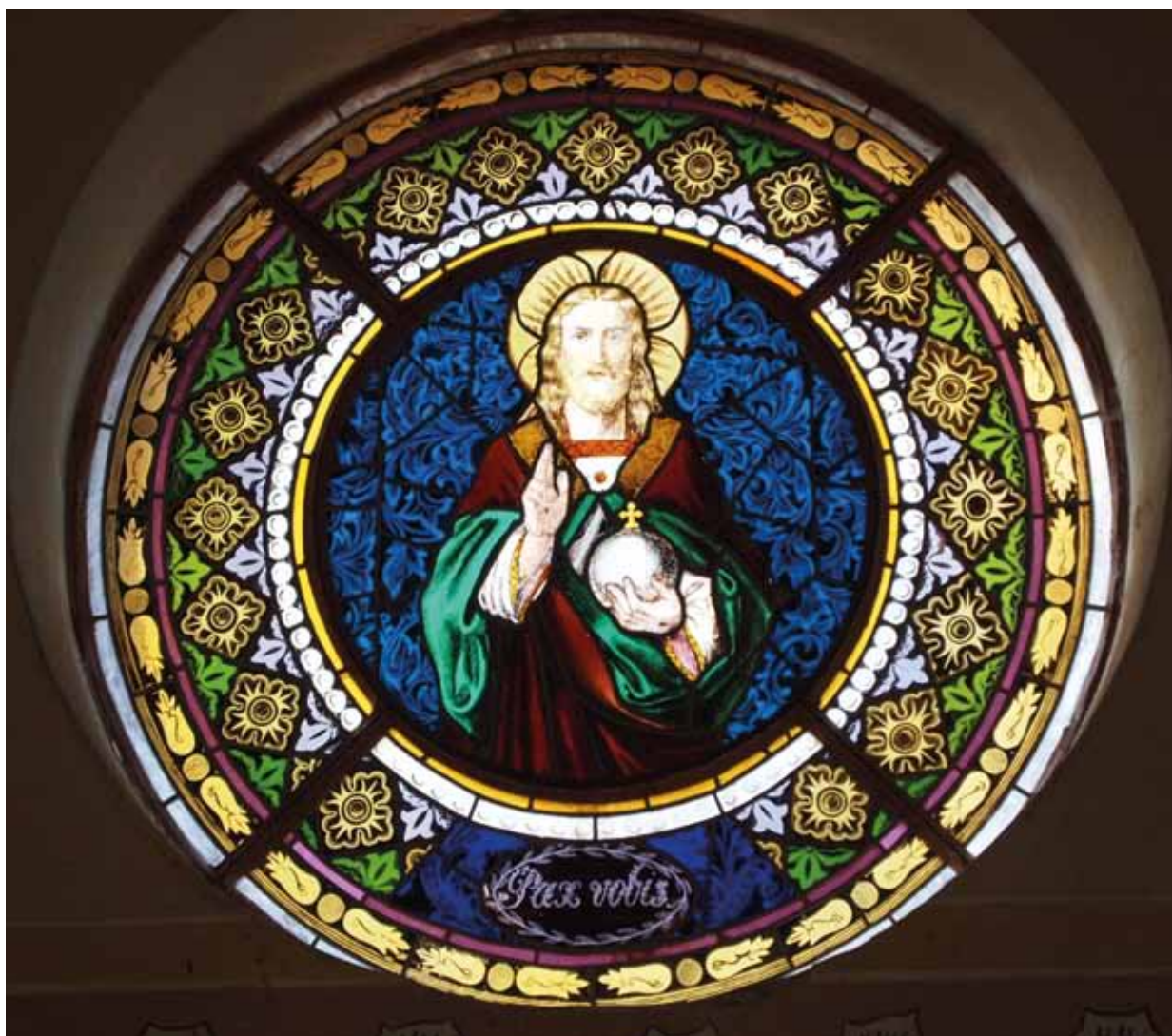
<sup>48</sup> D. Czapczyńska-Kleszczyńska, *Działalność Franciszka Białkowskiego i Władysława Skibińskiego. Przyczynek do badań nad dziejami warszawskich pracowni witrażowniczych*, „Sacrum et Decorum” 5, 2012, pp. 63–86.

<sup>49</sup> *Fański 1904* (fn. 17).

<sup>50</sup> (Nekrolog), „Kurier Warszawski” 100, 1920, no. 81 (20 March), p. 13.

<sup>51</sup> G. Rąkowski, *Wołyn. Przewodnik po Ukrainie Zachodniej*, Part I, Pruszków 2005, p. 73; *Poszukiwani spadkobiercy*. centrum.jaroslawrokicki.pl [accessed: 28 Sept. 2012].





2. *Salvator Mundi*, witraż w kościele św. Anny w Jakubowie, wyk. „Malarnia” Marii Łubieńskiej, 1879, fot. A. Skalski

2. *Salvator Mundi*, stained glass window in the church of St Anne in Jakubów, made in Maria Łubieńska’s “Painting Shop”, 1879, photo by A. Skalski

colour due to sunshine or moisture”<sup>52</sup> made in Maria Łubieńska’s studio. The first one, *The Entombment of Christ*, for the Church of St John in Warsaw (now the cathedral), was created in 1874. It was placed in the window of the Chapel of the Blessed Sacrament, nearly seven meters high and almost two meters wide. Łubieńska is purported to have made the window herself. In the implementation of the composition, modelled on Annibale Carraci’s picture, she was probably helped by Teofil Lenartowicz.<sup>53</sup> The stained glass window was founded by her cousin, Adela, whose parents, Tomasz and Konstancja Łubieńscy, were commemorated in it. The work attracted particular attention of Franciszek Maksy-

ny w oknie kaplicy Najświętszego Sakramentu wysokim na blisko 7 m, a szerokim na niespełna 2 m. Łubieńska miała wykonać witraż osobiście. Przy realizacji kompozycji, dla której wzorem był obraz Annibale Carraciego, korzystała prawdopodobnie z pomocy Teofila Lenartowicza<sup>53</sup>. Witraż powstał z fundacji jej stryjecznej siostry, Adeli, której rodziców, Tomasz i Konstancję Łubieńskich, upamiętniał. Praca zwróciła szczególną uwagę Franciszka Maksymiliana Sobieszczańskiego, który stwierdzał, że „jako dzieło miejscowe i bez pomocy zagranicy wykonane, już z tego choćby względu obchodzić nas powinno”<sup>54</sup>. Wobec niezachowania się witrażu do naszych czasów zasadne wydaje się w tym miejscu przytoczenie jego opisu pióra Sobieszczańskiego, stano-

<sup>52</sup> Quoted after: Szybisty 2012 (fn. 34), p. 141, fn. 313.

<sup>53</sup> Sketches in the collections of the National Museum in Warsaw. I would like to thank dr Tomasz Szybisty for indicating them.

<sup>53</sup> Szkice w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Za ich wskazanie dziękuję drowi Tomaszowi Szybistemu.

<sup>54</sup> F. M. S. [Sobieszczański], *Okno malowane na szkłe w kościele św. Jana w Warszawie*, „Tygodnik Ilustrowany” 15, 1875, nr 388 (5 VI), s. 356.



3. Św. św. Izydor i Antoni, witraż w kościele św. Anny w Jakubowie, wyk. Zakład św. Łukasza, ok. 1903, fot. A. Skalski

3. *Saints Isidore and Anthony*, stained glass window in the church of St Anne in Jakubów, made in Maria Łubieńska's "Painting Shop", 1903, photo by A. Skalski

wiącego – dzięki uwagom o kolorystyce – cenne uzupełnienie czarno-białej ryciny [il. 1]:

*Wokoto przy ramie obiega drobny, perłkowy szlaczek, obok niego podnoszą się od dołu ku górze dwa złociste gotyckie filary zakończone pod arkada okna potrójnym łukiem, zdobnym w także złote krzyże. Ponad łukami część okna pozostała składa się z tła matowo w deseń malowanego i podzielonego czerwonymi liniami na kwadraciki ukośnie biegnące. Pod łukami znajduje się błękitne podniebie, także w kwadraty drobne, ukośnie idące podzielone, z których każdy pomalowany jest czarnymi krzyżami i po rogach złotymi krążkami zakończone. Pod temi rozwija się jakby firanka, u góry frendzlą złotą zdobna, stanowiąca tło obrazu. Na tle owem (or argente) rysunek figuralny dobrze się uwydatnia; koloryt ich jest bogaty, silny i harmonijny. Pod obrazem są herby fundatorki i jej rodziców, oraz napisy objaśniające intencje, w jakiej, przez kogo i kiedy obraz ten został odmalowany, co wszystko umieszczono w czterech ozdobnych medalionach obok siebie idących. Wreszcie ostatnią część okna stanowi szafirowe w festonach nakrycie, od którego aż do ramy spuszcza się gruba frendzla. Dla nie mających bliskiego wzroku nastręcza się tu tylko uwaga, że twarz Chrystusa Pana i twarze otaczających go figur zbyt starannie są wymodelowane, a stąd widziane z daleka, nieco na wyrazistości tracą, ponieważ szczegóły*

milian Sobieszczański, who stated that “as a local work of art, made without any help from abroad, even on that account it should concern us”.<sup>54</sup> As the stained glass window has not survived until the present day, it seems reasonable at this point to quote its description by Sobieszczański, which – thanks to his remarks on the colours – is a valuable addition to the black-and-white drawing [fig. 1]:

*Around the frame runs a small, pearl border, next to it there rise from the bottom to the top two golden gothic pillars finished under the window arcade with a triple arch adorned likewise with golden crosses. Above the arches, the remaining part of the window consists of a background painted matt in a pattern and divided with red lined into squares running diagonally. Under the arches is a blue vault, also divided into small squares, running diagonally, each of which is painted with black crosses and has its corners finished with yellow discs. Below them stretches as if a curtain, adorned with a golden fringe at the top, which constitutes the background of the image. Against that background (or*

<sup>54</sup> F. M. S. [Sobieszczański], *Okno malowane na szkle w kościele św. Jana w Warszawie*, “Tygodnik Ilustrowany”, 15, 1875, no. 388, p. 356.



4. Św. Józef, witraż w kościele św. Anny w Jakubowie, wyk. „Malarnia” Marii Łubieńskiej, 1879, fot. A. Skalski

4. St Joseph, stained glass window in the church of St Anne in Jakubów, made in Maria Łubieńska's "Painting Shop", 1879, photo by A. Skalski

*argente) the figural representation is well highlighted, its colour is rich, powerful and harmonious. Under the image there are the coats of arms of the founder and her parents as well as inscriptions explaining the intention in which, by whom and when the image was painted, all of which was placed in four decorative medallions arranged side by side. Finally, the last part of the window is a sapphire cover in festoons from which to the very frame a thick fringe runs down. In the case of the short-sighted it should only be noted here that the face of Christ and the faces of the surrounding figures are modeled too carefully and thus, seen from afar, they lose some of their distinctness because the details are lost in the distance. The same thing can be said about the uncovered body parts, not distinct enough and not too clearly highlighted. In general, however, the entire window creates a favorable impression, even the uniformity of tone that has not been achieved in the blue vault (apparently in the process of firing) does not spoil the whole at all, indeed, it makes it more lively and less monotonous.<sup>55</sup>*

<sup>55</sup> Ibidem.

*w takim oddaleniu giną. Toż samo powiedzieć by można o częściach obnażonych, niedość ostro i wyraźnie uwydatnionych. W ogóle jednak całe okno korzystne czyni wrażenie, nawet nie osiągnięta na podniebiu błękitnem jednolitość tonu (zdaje się przy wypaleniu) bynajmniej całości nie psuje, owszem, czyni ją żywszą i mniej jednostajną<sup>55</sup>.*

Współcześni podkreślali: „archikatedra piękną zyskała ozdobę. Za to jednak dawniejsze jej okna z szyb kolorowych tym większem teraz ubóstwem świecą. Może znowu która z zamożniejszych rodzin zechce, czy to w znaczeniu pomnikowem, czy inną pobożną intencją kierowana, ponieść ofiarę na zbudowanie innego okna, a archikatedra nasza przyozdabiałaby się powoli z prawdziwą dla kraju korzyścią, bo z rozwojem sztuki”<sup>56</sup>. Rzeczywiście, w następnych latach (już w Zakładzie św. Łukasza) wykonano jeszcze przynajmniej dwa witraże: *Św. Paweł Apostoł* (1887) i *Św. Jan Chrzciciel* (1889)<sup>57</sup>.

<sup>55</sup> Ibidem.

<sup>56</sup> *Malarstwo na szkle 1875*, jak przyp. 40, s. 234.

<sup>57</sup> [warszawamoimoczkiem.blogspot.com](http://warszawamoimoczkiem.blogspot.com) [dostęp: 20 VII 2010]. Żaden się nie zachował.

W 1879 roku powstały przynajmniej dwa koliste witraże, *Salvator Mundi* [il. 2] i *Św. Józef* [il. 4], do kościoła św. Anny w Jakubowie koło Mińska Mazowieckiego – najstarsze ze znanych, które zachowały się pomimo zburzenia starego kościoła. Wprawiono je w okna nowej, neogotyckiej świątyni. Zdecydowanie wyróżniają się na tle pozostałych witraży kościoła wykonanych po ukończeniu jego budowy (1903) również w firmie Łubieńskiej<sup>58</sup> [il. 3]. Na witrażu z wizerunkiem św. Józefa widoczna jest u dołu inskrypcja: *fecit / A.[nno] D.[omini] 1879 M.[aria] Ł.[ubieńska]* [il. 4]. Jak dotąd, jest to jedyna znana sygnatura sprzed powstania Zakładu św. Łukasza. Około 1882 roku pracownia wykonała witraże do neogotyckiego kościoła pw. Zmartwychwstania Pańskiego w Kuczynie k. Ciechanowca, ufundowane przez Ludwikę z Kuczyńskich Ostrowską<sup>59</sup>. Kilka lat później (po 1884 roku) zakład zrealizował wielofiguralne witraże do kościoła ewangelicko-augsburskiego pw. św. Jana w Łodzi<sup>60</sup> przedstawiające sceny nowotestamentowe (zachowane w zakrystii i w części okien nad emporami<sup>61</sup> [il. 5]). Prawdopodobnie około 1886 roku powstały witraże do nowo zbudowanego kościoła św. Barbary w Warszawie<sup>62</sup>, a dwa lata później – do neogotyckiego kościoła Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w podwarszawskiej miejscowości Zerzeń<sup>63</sup>. Przed 1883 rokiem wystrój kaplicy rzymskokatolickiego seminarium duchownego w Przemyślu został wzbogacony o „obraz Najświętszej Panny Częstochowskiej” umieszczony w oknie nad ołtarzem, fundowany przez ks. kanonika Jana Puzyne, wychowanka tegoż seminarium<sup>64</sup>. W tym samym czasie miały powstać pierwsze witraże do gotyckiej fary św. Mikołaja w Bochni, przy czym zachowały się tylko trzy późniejsze: *Św. Mikołaj* (1888) – w oknie nad chórem muzycznym [il. 6], *Święci Jacek i Czesław* oraz *Matka Boska Różańcowa* (1897) – w kaplicy Matki Boskiej Różańcowej [il. 7]. Najdalej w 1890 roku Stanisław i Maria Kossakowscy sprawili witraż do kościoła św. Aleksandra w Warszawie przedstawiający „na łagodnym tle niebieskim ołtarz



5. *Chrystus i Samarytanka, Jezus u Marii i Marty*, witraż w d. kościele ewang.-augsb. św. Jana w Łodzi, wyk. Zakład św. Łukasza, po 1884, fot. J. Dominikowski

5. *Christ and the Samaritan woman, Jesus with Mary and Martha*, stained glass window in the Augsburg Evangelical church of St John in Łódź, made in the Studio of St Luke, after 1884, photo by J. Dominikowski

The contemporaries stressed: “The archcathedral has gained a beautiful decoration. Because of this, however, the older windows made of coloured glass now look even poorer. Perhaps one of wealthier families will again wish, be it as a monument or in another pious intention, to make a sacrifice to build another window, and our archcathedral would slowly become adorned with a real benefit for the country, because along with the development of art”.<sup>56</sup> Indeed, in the following years (al-

<sup>56</sup> *Malarstwo na szkle 1875* (fn. 40), p. 234.

<sup>58</sup> Za informację dziękuję p. Andrzejowi Skalskiemu.

<sup>59</sup> *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce. Seria nowa*, t. 9, z. 2, *Ciechanowiec, Zambrów, Wysokie Mazowieckie i okolice*, oprac. M. Kałamajska-Saeed, Warszawa 1986, s. 48.

<sup>60</sup> Obecnie kościół rzymskokatolicki Najświętszego Serca Jezusa.

<sup>61</sup> J. Dominikowski, *Łódzkie witraże przelomu stuleci*, w: *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, red. K. Pawłowska, J. Budyn-Kamykowska, Kraków 2000, s. 70–71.

<sup>62</sup> *Witraże kościelne* 1904, jak przyp. 38.

<sup>63</sup> [Warszawa.wikia.com/wiki/Kościół\\_Wniebowzięcia\\_Najświętszej\\_Maryi\\_Panny](http://Warszawa.wikia.com/wiki/Kościół_Wniebowzięcia_Najświętszej_Maryi_Panny) [dostęp: 9 III 2012]. W 1944 roku kościół został prawie całkowicie zniszczony.

<sup>64</sup> *Malarstwo. Kaplica Seminarjum łac. w Przemyślu*, „Przyjaciel Sztuki Kościelnej” 1, 1883, nr 6, s. 111 (tu wspomniany także witraż do gotyckiego kościoła w Niepołomicach); J. Kołaczkowski, *Wiadomości dotyczące się przemysłu i sztuki dawnej w Polsce*, Kraków–Warszawa 1888, s. 586; por. Szybisty 2012, jak przyp. 34, s. 140, przyp. 312; A. Laskowski, *Z prac Regionalnego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków w Rzeszowie nad rozpoznaniem zasobu witraży na terenie Polski południowo-wschodniej*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 56, 2008, nr 1, s. 135, przyp. 18.



6. *Św. Mikołaj*, witraż w kościele *św. Mikołaja* w Bochni, wyk. Zakład *św. Łukasza*, 1888, fot. D. Czapczyńska-Kleszczyńska

6. *St Nicholas*, stained glass window in the church of *St Nicholas* in Bochnia, made in the Studio of *St Luke*, 1888, photo by D. Czapczyńska-Kleszczyńska

ready in the Studio of *St Luke*) at least two other stained glass windows were made: *St Paul the Apostle* (1887) and *St John the Baptist* (1889).<sup>57</sup>

In 1879, at least two circular stained glass windows were created: *Salvator Mundi* [fig. 2] and *St Joseph* [fig. 4], for the church of *St Anne* in Jakubów near Mińsk Mazowiecki – the oldest known to have survived in spite of the destruction of the old church. They were fitted in the windows of the new, neo-Gothic church. They definitely stand

<sup>57</sup> warszawamoimoczkiem.blogspot.com [accessed: 20 July 2010]. Neither of them has survived.

o dwóch kondygnacjach; w górnej jest wizerunek Michała Archanioła, w dolnej *Śgo Józefa*. Artystyczną tę prawdziwie pracę zdobią także herby ofiarodawców<sup>65</sup>, dwa lata później panie hrabina Słubicka i senatorowa Karnicka ufundowały dwa kolejne „ozdobne okna kolorowe”. Witraż upamiętniający Jana i Justynę Karnickich przedstawiał: „w pośrodku postać świetlaną Chrystusa, po bokach *Śty Jan* i *Śta Emilia*. Dołem *Najświętsza Panna* i grupa świętych, poniżej napis i herb Karnickich: *Kościeszka*”<sup>66</sup>. W 1894 roku odnotowano wstawienie w kościele jeszcze dwóch „okien malowanych przedstawiających patronów ofiarodawców, którzy u stóp ich klęczą, wedle zwyczaju przyjętego w wiekach średnich”<sup>67</sup>. Nieco wcześniej (ok. 1893 roku) w zakładzie powstały witraże do dwóch warszawskich kościołów: *Panny Marii* na Nowym Mieście – *Serce Jezusa* i *Serce Marii* oraz *Świętych Piotra* i *Pawła* – o nieustalonej tematyce<sup>68</sup>. W 1894 roku ks. proboszcz Antoni Brykczyński ufundował dwa witraże do prezbiterium neogotyckiego kościoła *Podwyższenia Krzyża Świętego* w Goworowie koło Ostrołęki przedstawiające *św. Franciszkę Rzymiankę* i *św. Stanisława* wskrzeszającego *Piotrawina*, patronów jego rodziców; dwa kolejne witraże do kaplicy przy tejże świątyni – *Matka Boska* i *Św. Mikołaj* – finansował *Mikołaj Glinka*<sup>69</sup>. Pracowni *Marii Łubieńskiej* można zapewne przypisać wykonanie „obrazu *św. Antoniego* malowanego na szkło”, który w 1894 roku umieszczono w jednym z okien barokowego kościoła *św. Antoniego* przy ul. Senatorskiej w Warszawie<sup>70</sup>. W następnym roku powstały witraże do gotyckiego kościoła *pw. Narodzenia Najświętszej Marii Panny* w Myślenicach niedaleko Krakowa<sup>71</sup>: *Św. Piotr* i *Św. Paweł*, ufundowane do prezbiterium przez ks. proboszcza Antoniego Dobrzyńskiego, oraz *Zwiastowanie* (zachowany) – do barokowej kaplicy *Matki Boskiej Pani Myślenickiej*. W dolnej kwaterze jednego z witraży prezbiterialnych został przedstawiony portret fundatora<sup>72</sup>. Wydaje się, że najpóźniej w 1896 roku powstały witraże, które znajdują się w gotycko-barokowej kolegiacie w Kaliszu: *Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny*, odpowiadający wezwaniu kościoła – w prezbiterium nad wielkim ołtarzem i *Zwiastowanie* – w zamknięciu nawy

<sup>65</sup> *Pracownia malarska*, „Biesiada Literacka” 30, 1890, nr 31 (1 VIII), s. 74.

<sup>66</sup> *Zakład malowania hr. Marii Łubieńskiej*, „Bluszcz” 28, 1892, nr 28 (2/14 VII), s. 223.

<sup>67</sup> (*W kościele św. Aleksandra...*), „Bluszcz” 30, 1894, nr 48 (17/29 XI), s. 384.

<sup>68</sup> Za informacje dziękuję drowi Tomaszowi Szybistemu.

<sup>69</sup> (*W kościele św. Aleksandra...*) 1894, jak przyp. 67; *Witraże w kościele goworowskim* 1900, jak przyp. 47. Kościół uszkodzony w czasie I wojny światowej. Obecnie są w nim witraże wykonane przez *Franciszka Białkowskiego*.

<sup>70</sup> (*W kościele św. Antoniego...*), „Bluszcz” 30, 1894, nr 18 (21 IV/3 V), s. 144.

<sup>71</sup> (*W kościele św. Aleksandra...*) 1894, jak przyp. 67.

<sup>72</sup> Kwaterna przechowywana na plebani. Pod portretem (w popiersiu) banderola z nazwiskiem fundatora, datą wykonania i nazwą wykonawcy.



7. *Matka Boska Różańcowa*, witraż w kościele św. Mikołaja w Bochni, wyk. Zakład św. Łukasza, 1897, fot. D. Czapczyńska-Kleszczyńska

7. *Our Lady of the Rosary*, stained glass window in the church of St Nicholas in Bochnia, made in the Studio of St Luke, 1897, photo by D. Czapczyńska-Kleszczyńska



8. *Matka Boska Różańcowa*, witraż w kościele św. Jana Chrzciciela w Pilicy, wyk. Zakład św. Łukasza, 1898, fot. I. Kontny

8. *Our Lady of the Rosary*, stained glass window in the church of St John the Baptist in Pilica, made in the Studio of St Luke, 1898, photo by I. Kontny

bocznej (prawej)<sup>73</sup>. Po 1897 roku w Zakładzie św. Łukasza zamówione zostały witraże do kaplicy pw. św. Rodziny w południowym ramieniu transeptu neogotyckiego kościoła Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Łodzi. W trzech oknach znajdują się przedstawienia: NMP Niepokalanie Poczęta z Dzieciątkiem (w centrum) oraz św. Józef i św. Joachim<sup>74</sup>. W 1898 roku „x. wikary i kup-

<sup>73</sup> A. Tabaka, M. Błachowicz, *O dziewiętnastowiecznym wystroju kościoła Wniebowzięcia NMP w Kaliszu*: [www.swietyjozef.kalisz.pl/?dzial=Osanktuarium&cid=13](http://www.swietyjozef.kalisz.pl/?dzial=Osanktuarium&cid=13) [dostęp: 20 VII 2011].

<sup>74</sup> Dominikowski 2000, jak przyp. 61, s. 70 błędnie przypisuje Zakładowi wykonanie witraży do prezbiterium i nawy, które w rzeczywistości powstały w pracowni Józefa Kosikiewicza w roku

out from the other stained glass windows of the church, made after the completion of its construction (1903), also in Łubieńska's company<sup>58</sup> [fig. 3]. The stained-glass window with the image of St Joseph has an inscription at the bottom: *fecit / A.[nno] D. [omini] 1879 M.[aria] Ł.[ubieńska]* [fig. 4]. So far, this is the only known signature from the time before opening the Studio of St Luke. Around 1882 the studio made stained glass windows for the neo-Gothic church of the Resur-

<sup>58</sup> For this information I would like to thank Andrzej Skalski.

rection in Kuczyn near Ciechanowiec, founded by Ludwika Ostrowska neé Kuczyńska.<sup>59</sup> A few years later (after 1884) the Studio made multi-figural stained glass windows for the Evangelical-Lutheran Church of St John in Łódź,<sup>60</sup> showing New Testament scenes (preserved in the sacristy and in some of the windows above the galleries)<sup>61</sup> [fig. 5]. Probably around 1886 stained glass windows were created for the newly built church of St Barbara in Warsaw,<sup>62</sup> and two years later – for the neo-Gothic church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in the Warsaw suburb Zerzeń.<sup>63</sup> Before 1883 the interior of the chapel of the Roman Catholic seminary in Przemyśl became decorated with “an image of Our Lady of Częstochowa”, placed in the window above the altar, funded by the Rev. Canon Jan Puzyna, a student of that seminary.<sup>64</sup> At the same time, there were to be made the first stained glass windows for the Gothic parish church of St Nicholas in Bochnia, but only three later ones have survived: *St Nicholas* (1888) – in the window above the choir [fig. 6], *Saints Hyacinth and Ceslaus* and *Our Lady of the Rosary* (1897) – in the Chapel of Our Lady of the Rosary [fig. 7]. At the latest in 1890, Stanisław and Maria Kossakowscy ordered a stained glass window to the church of St Alexander in Warsaw, depicting “against a gentle blue background a two-level altar; on the top level is an image of St Michael the Archangel, on the lower one St Joseph. This true work of art is adorned with the founders’ coats of arms”;<sup>65</sup> two years later, Countess Słubicka and the senator’s wife, Mrs Karnicka, founded another two “colourful ornate windows”. The stained glass window commemorating Jan

cy miasta Pilicy” ufundowali witraże figuralne *Matka Boska Różańcowa* [il. 8] i *Św. Jan Chrzciciel*, ukazujący patrona kościoła, do prezbiterium gotyckiego kościoła w tymże mieście<sup>75</sup>. W siedemnastowiecznym kościele św. Michała Archanioła w Sokolinie, nieopodal Kazimierzy Wielkiej<sup>76</sup>, do dziś zachowało się w oknach nawy kilka witraży pochodzących z warszawskiej pracowni: *Św. Stanisław wskrzeszający Piotrowina* [il. 9], *Św. Józef rozmawiający z Jezusem*, *Adoracja Krzyża Świętego przez Anioły*, *Matka Boska Częstochowska* [il. 10]. Tylko na witrażu z Matką Boską widnieje data 1898. O rok późniejsze są witraże *Serce Jezusa* i *Serce Marii* w prezbiterium gotyckiego kościoła w pobliskich Bejskach. Również w 1899 roku w zakładzie powstały witraże do neogotyckiego kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Wojcieszkowie. Jeden z nich, *Matka Boska Częstochowska adorowana przez świętych polskich*, jest fundacją proboszcza ks. Tadeusza Habdan Leszczyńskiego „Na podziękowanie Bogu za XXV lat kapłaństwa”, jak głosi umieszczona na nim inskrypcja; poniżej głównego przedstawienia ukazano anioła trzymającego chorągiew z datą 1897, która upamiętniała rozbiórkę starego, drewnianego kościoła<sup>77</sup> [il. 11]. Dwa kolejne, w prezbiterium, przedstawiają świętych patronów Ludwika i Kazimierza Plater-Zyberk, młodo zmarłych dzieci miejscowego dziedzica<sup>78</sup>. Prawdopodobnie jeszcze w XIX wieku powstały dwa witraże do prezbiterium neogotyckiego kościoła św. Antoniego Padewskiego (ukończonego 1867) w Huszlewie na Mazowszu z herbami fundatorów, hrabiów Woronieckich<sup>79</sup>. Na początku XX wieku wykonano witraże do klasycystycznego kościoła Podwyższenia Krzyża Świętego w Towianach na Litwie (*Odnalezienie Krzyża*, ok. 1900)<sup>80</sup>, barokowego kościoła św. Anny w Lubartowie (1900), do pięciu okien prezbiterium neogotyckiego kościoła (obecnie katedra) pw. Opieki Najświętszej Marii Panny w Radomiu (*Najświętsza Maria Panna i św. Józef, Zwiastowanie oraz Święci Ludwik i Franciszek, Święci Władysław i Rozalia oraz Chrystus w Ogroju*, 1901)<sup>81</sup>, kaplicy

<sup>59</sup> *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce. Seria nowa*, vol. 9, fasc. 2, *Ciechanowiec, Zambrów, Wysokie Mazowieckie i okolice*, elaborated by M. Kałamajska-Saeed, Warszawa 1986, p. 48.

<sup>60</sup> Now the Roman Catholic Church of the Sacred Heart of Jesus.

<sup>61</sup> J. Dominikowski, *Łódzkie witraże przelomu stuleci*, in: *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, red. K. Pawłowska, J. Budyn-Kamykowska, Kraków 2000, pp. 70–71.

<sup>62</sup> *Witraże kościelne 1904* (fn. 38).

<sup>63</sup> [Warszawa.wikia.com/wiki/Kościół\\_Wniebowzięcia\\_Najświętszej\\_Maryi\\_Panny](http://Warszawa.wikia.com/wiki/Kościół_Wniebowzięcia_Najświętszej_Maryi_Panny) [accessed: 9 Mar. 2012]. In 1944 the church was almost totally destroyed.

<sup>64</sup> *Malarstwo. Kaplica Seminarjum łac. w Przemyślu*, “Przyjaciel Sztuki Kościelnej” 1, 1883, no. 6, p. 111 (this source also mentions a stained glass window for the Gothic church in Niepołomice); J. Kołaczkowski, *Wiadomości dotyczące się przemysłu i sztuki dawnej w Polsce*, Kraków–Warszawa 1888, p. 586; cf. Szybisty 2012 (fn. 34), p. 140, fn. 312; A. Laskowski, *Z prac Regionalnego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków w Rzeszowie nad rozpoznaniem zasobu witraży na terenie Polski południowo-wschodniej*, “Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 56, 2008, no. 1, p. 135, fn. 18.

<sup>65</sup> *Pracownia malarska*, “Biesiada Literacka” 30, 1890, no. 31, p. 74.

1891. Dziękuję Recenzentowi niniejszego artykułu za wskazanie właściwej atrybucji.

<sup>75</sup> Za wskazanie witraży i użyczenie fotografii dziękuję p. Irenie Kontny. Obydwa sygnowane i datowane.

<sup>76</sup> Warto zauważyć, że w Kazimierzy Wielkiej od 1845 roku działała cukrownia „Łubna” założona przez Kazimierza Łubieńskiego, stryjczynego brata właścicielki Zakładu św. Łukasza.

<sup>77</sup> J. Żywicki, *Architektura neogotycka na Lubelszczyźnie*, Lublin 1998, s. 335.

<sup>78</sup> P. Renacie Sarzyńskiej-Janczak dziękuję za użyczenie fotografii witraży.

<sup>79</sup> [pl.wikipedia.org/wiki/Huszlew](http://pl.wikipedia.org/wiki/Huszlew) [dostęp: 20 V 2012].

<sup>80</sup> J. Kucharska, *Ilustrowany przewodnik po zabytkach na Wileńszczyźnie i Żmudzi*, Burchard Edition 2004, s. 228.

<sup>81</sup> *Program konserwacji witraży w katedrze pw. Opieki Najświętszej Marii Panny w Radomiu. Wersja I*, oprac. Pracownia Furdyna, mps, Kraków 2007: [katedra.radom.opka.org.pl](http://katedra.radom.opka.org.pl) [dostęp: 2 X 2011]. Witraże do pozostałych okien powstały w następnych latach w warszawskich pracowniach Franciszka Białkowskiego i Michała Olszewskiego. Podczas niedawno przeprowadzonej restauracji zamieniono miejscami postaci św. Franciszka (wcześniej towarzyszył św. Rozalii) i św. Władysława (wcześniej je św. Ludwikiem).



9. Św. Stanisław wskrzeszający Piotrowina, witraż w kościele św. Michała Archanioła w Sokolinie, wyk. Zakład św. Łukasza, 1898, fot. D. Czapczyńska-Kleszczyńska

9. St Stanislaw reviving Peter, stained glass window in the church of St Michael the Archangel in Sokolina, made in the Studio of St Luke, 1898, photo by D. Czapczyńska-Kleszczyńska

szpitala Dzieciątka Jezus w Warszawie (ok. 1902)<sup>82</sup>. Witraż w Lubartowie (w bocznej nawie, nad ołtarzem Matki Boskiej) ufundował Michał Urban, gospodarz z Majdanu Kozłowskiego<sup>83</sup>; kompozycja przedstawia ofiarodawcę we włościańskiej sukmanie, z twarzą o portretowym charakterze, klęczącego na stopniach architektonicznego ołtarza w chwili modlitwy przed obrazem Matki Boskiej Nieustającej Pomocy [il. 12]. W 1902 roku powstały witraże ze świętymi: Leonem, Piotrem, Jadwigą Śląską [il. 13] i Stanisławem Kostką znajdujące się w drewnianym kościele Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Krzeszowie nad Sanem<sup>84</sup> oraz Św. Piotr i Pa-

<sup>82</sup> Witraże kościelne 1904, jak przyp. 38.

<sup>83</sup> Dziękuję p. Joannie Kucybie-Wojciechowskiej za wykonanie fotografii.

<sup>84</sup> Laskowski 2008, jak przyp. 64, s. 135; A. Szykuła-Żygawska, *Zabytkowe witraże w kościołach diecezji zamojsko-lubaczowskiej*, „Barwy Szklane” 2012, nr 3, s. 7–8. Dziękuję p. Marcie Nikiel za wykonanie fotografii.

and Justyn Karniccy presented: “in the middle the luminous figure of Christ, on the sides St John and St Emily. At the bottom the Blessed Virgin and a group of saints, below the inscription and the coat of arms of the Karnicki family: Kościeszka”.<sup>66</sup> In 1894, it was recorded that there appeared in the church two more “painted windows depicting the patron saints of the donors, who kneel at their feet, as was the custom adopted in the Middle Ages”.<sup>67</sup> A little earlier (around 1893) the Studio created stained glass windows for two Warsaw churches: the church of the Virgin Mary in the New Town: *The Heart of Jesus* and *The Heart of Mary* as well as the Saints Peter and Paul – with an unknown theme.<sup>68</sup> In 1894, the Rev. Rector Antoni Brykczyński founded two windows for the chancel in the neo-Gothic church of the Elevation of the Holy Cross in Goworowo near Ostrołęka, depicting St Frances of Rome and St Stanislaus reviving Peter, the patrons of his parents; two more stained glass windows for the chapel in that church – *Our Lady* and *St Nicolaus* – were funded by Mikołaj Glinka.<sup>69</sup> Maria Łubieńska’s studio can probably be recognised as the maker of “the image of St Anthony painted on glass”, which in 1894 was placed in one of the windows of the Baroque church of St Anthony in Senatorska Street in Warsaw.<sup>70</sup> In the following year two stained glass windows for the Gothic church of Nativity of the Blessed Virgin Mary in Myślenice near Krakow:<sup>71</sup> *St Peter* and *St Paul*, founded for the chancel by the Rev. Pastor Antoni Dobrzyński, and *The Annunciation* (surviving until the present day) for the Baroque Chapel of Our Lady of Myślenice. The bottom panel of one of the stained glasses in the chancel presents the portrait of the founder.<sup>72</sup> It seems that at least in 1896, the following stained glass windows, located in the Gothic-Baroque collegiate church in Kalisz, were created: *The Assumption of the Blessed Virgin Mary*, which corresponds

<sup>66</sup> Zakład malowania hr. Marii Łubieńskiej, “Bluszcz” 28, 1892, no. 28, p. 223.

<sup>67</sup> (W kościele św. Aleksandra ...), „Bluszcz” 30, 1894, no. 48, p. 384.

<sup>68</sup> I would like to thank dr Tomasz Szybisty for the information.

<sup>69</sup> (W kościele św. Aleksandra...) 1894 (fn. 67); Witraże w kościele goworowskim 1900 (fn. 47). The church was damaged during World War I. At present, it has stained glass windows made by Franciszek Białkowski.

<sup>70</sup> (W kościele św. Antoniego ...), “Bluszcz” 30, 1894, no. 18, p. 144.

<sup>71</sup> (W kościele św. Aleksandra ...) 1894 (fn. 67).

<sup>72</sup> The panel is stored in the rectory. Under the portrait (in the bust) there is wrapper with the name of the founder, the date of portrait completion and the name of the contractor.



to the dedication of the church, in the chancel above the great altar, and *The Annunciation* in the closure of the aisle (the one on the right).<sup>73</sup> After 1897 the Studio of St Luke received a commission for stained glass windows for the chapel of the Holy Family in the southern semitranssept of the neo-Gothic church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Łódź. Its three windows depict: the Immaculate Virgin Mary with the Child (in the centre), St Joseph and St Joachim.<sup>74</sup> In 1898, the “Rev. Curate and the merchants of the city of Pilica “founded figural stained glass windows: *Our Lady of the Rosary* [fig. 8] and *St John the Baptist*, the patron saint of the church, for the chancel of the Gothic church in that city”.<sup>75</sup> In the seventeenth-century church of St Michael the Archangel in Sokolina near Kazimierza Wielka,<sup>76</sup> a number of stained glass windows have survived in the nave, made in the Warsaw studio: *St Stanislaus reviving Peter* [fig. 9], *St Joseph talking with Jesus*, *Adoration of the Holy Cross by Angels*, *Our Lady of Częstochowa* [fig. 10]. Only the stained-glass window with the Virgin Mary bears the date 1898. The stained glass windows: *The Heart of Jesus* and *The Heart of Mary*, in the chancel of the Gothic church in nearby Bejsce, were made one year later. Also in 1899, the company created stained glass windows for the neo-Gothic church of the Sacred Heart of Jesus in Wojcieszków. One of them, *Our Lady of Częstochowa adored by Polish saints*, was founded by the Rev. Pastor Tadeusz Habdan Leszczyński “to thank God for XXV years of priesthood,” as states the inscription placed on it; below the main representation there is an angel holding a banner with the date 1897, which commemorated the demolition of the old wooden church<sup>77</sup> [fig. 11]. Another two, in the chancel, represent the patron saints of Ludwika and Kazimierz Plater-Zyberk,

<sup>73</sup> A. Tabaka, M. Błachowicz, *O dziewiętnastowiecznym wystroju kościoła Wniebowzięcia NMP w Kaliszu*, www.swietyjosef.kalisz.pl/?dzial=Osanktuarium&cid=13 [accessed: 20 July 2011].

<sup>74</sup> Dominikowski 2000 (fn. 61), p. 70, wrongly attributes to the Studio the creation of stained glass windows for the chancel and the nave while in reality they were made in the studio of Józef Kosikiewicz in 1891. I would like to thank the Reviewer of the present paper for indicating the correct authorship.

<sup>75</sup> I would like to thank Ms Irena Kontny for pointing out these windows to me and lending me the photographs. Both bear signatures and dates.

<sup>76</sup> It is worth noting that in Kazimierza Wielka, starting from 1845, operated the “Łubna” sugar factory founded by Kazimierz Łubieński, a cousin of the owner of the Studio of St Luke.

<sup>77</sup> J. Żywicki, *Architektura neogotycka na Lubelszczyźnie*, Lublin 1998, p. 335.



10. *Matka Boska Częstochowska*, witraż w kościele św. Michała Archanioła w Sokolinie, wyk. Zakład św. Łukasza, 1898, fot. D. Czapczyńska-Kleszczyńska

10. *Our Lady of Częstochowa*, stained glass window in the church of St Michael the Archangel in Sokolina, made in the Studio of St Luke, 1898, photo by D. Czapczyńska-Kleszczyńska

*wet, Święci Stanisław i Ludwik* – w prezbiterium renesansowego kościoła św. Stanisława w Czemiernikach. Niewykluczone, iż dwa z nich, *Św. Piotr* i *Św. Stanisław*, są tożsame z witrażami prezentowanymi przez Łubieńską w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w 1902 roku. Około rok późniejsze są witraże sprawione do kościoła w Dąbrowie nad Czarną niedaleko Piotrkowa Trybunalskiego<sup>85</sup>. Duży zespół witraży figuralnych wykonano w Zakładzie św. Łukasza w latach 1900–1904 do nowo wzniesionego neogotyckiego kościoła filialnego Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Ciechocinku. Wśród postaci przedstawionych na witrażach odnajdujemy patronów kościoła, świętych polskich (Jadwigę Śląską, Stanisława Kostkę) [il. 14], Bronisławę oraz między innymi święte Teklę, Balbinę i Helenę. Witraże *Św. Mateusz* i *Św. Felicjan* zostały „ofiarowane na pamiątkę 50-lecia kapłaństwa ks. Lutobor-

<sup>85</sup> Za informację dziękuję p. Andrzejowi Skalskiemu.



11. *Matka Boska Częstochowska adorowana przez świętych polskich*, witraż w kościele Najświętszego Serca Jezusa w Wojcieszówce, wyk. Zakład św. Łukasza, 1899, fot. R. Sarzyńska-Janczak

11. *Our Lady of Częstochowa adored by Polish saints*, stained glass window in the church of the Sacred Heart of Jesus in Wojcieszów, made in the Studio of St Luke, 1899, photo by R. Sarzyńska-Janczak

skiego 17 IX 1904<sup>86</sup>. O. Felicjanowi, reformacie, z urodzenia Mateuszowi Lutoborskiemu, uzdrowisko zawdzięczało inicjatywę budowy kościoła. Również w 1903 roku rozpoczęła się trwająca kilka lat realizacja prac do neogotyckiego kościoła świętych Piotra i Pawła w Wasiliszkach w województwie wileńskim. Jest to największy znany obecnie zespół witraży wykonanych w pracowni Łubieńskiej, liczący dziewiętnaście witraży figuralnych,

<sup>86</sup> K. Hewner, *Kościół Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Ciechocinku*, Ciechocinek 2001, s. 29–30. P. Andrzejowi Bochaczowi dziękuję za wykonanie fotografii witraży.

the local squire's children who died prematurely.<sup>78</sup> Probably still in the nineteenth century, two stained glass windows were made for the chancel of the neo-Gothic church of St Anthony of Padua (completed in 1867) in Huszlew, in the Mazowsze region, bearing the coats of arms of the founders, the Count Woroniecki family.<sup>79</sup> At the beginning of the twentieth century stained glass windows were made for the neoclassical church of the Elevation of the Holy Cross in Towiany in Lithuania (*The Finding of the Cross*, 1900),<sup>80</sup> the baroque church of St Anne in Lubartów (1900), and five chancel windows of the neo-Gothic church (now cathedral) of Protection of the Blessed Virgin Mary in Radom (*The Virgin Mary and St Joseph, The Annunciation and Saints Louis and Francis, Saints Ladislaus and Rosalie and Christ in Gethsemane*, 1901)<sup>81</sup>, for the Chapel of the Infant Jesus Hospital in Warsaw (around 1902).<sup>82</sup> The stained glass in Lubartów (in the aisle, above the altar of Our Lady) was founded by Michał Urban, a farmer from Majdan Kozłowski;<sup>83</sup> the composition shows the founder in a peasant coat, with a portrait-like face, kneeling on the steps of the architectural altar in a moment of prayer before the image of Our Lady of Perpetual Help [fig. 12]. In 1902, the stained glass windows were created of the saints: Leo, Peter, Hedwig of Silesia [fig. 13] and Stanislaus Kostka, and located in the wooden church of the Nativity of the Blessed Virgin Mary in Krzeszów on the San<sup>84</sup> and *St Peter and St Paul, Saints Stanislaus and Louis* – in the chancel of the Renaissance church of St Stanislaus in Czemierniki. It is possible that two of them, *St Peter* and *St Stanislaus*, are the stained glass windows presented by Łubieńska in the Warsaw Society for the Encouragement of Fine Arts in 1902. Approximately a year later stained glass windows

<sup>78</sup> I would like to thank Ms Renata Sarzyńska-Janczak for lending me the photographs of the windows.

<sup>79</sup> pl.wikipedia.org/wiki/Huszlew [accessed: 20 May 2012].

<sup>80</sup> J. Kucharska, *Ilustrowany przewodnik po zabytkach na Wileńszczyźnie i Żmudzi*, Burchard Edition 2004, p. 228.

<sup>81</sup> *Program konserwacji witraży w katedrze pw. Opieki Najświętszej Marii Panny w Radomiu. Wersja I*, elaborated by Pracownia Furdyna, typescript, Kraków 2007: katedra.radom.opka.org.pl [accessed: 2 Oct. 2011]. The stained glass windows for the remaining window openings were made in the following years in the Warsaw studios of Fanciszek Białkowski and Michał Olszewski. During recent restoration work, the figure of St Francis (previously accompanying St Rosalie) has changed places with St Ladislaus (previously together with St Louis).

<sup>82</sup> *Witraże kościelne* 1904 (fn. 38).

<sup>83</sup> I would like to thank Ms Joanna Kucięba-Wojciechowska for taking a photograph of it.

<sup>84</sup> Laskowski 2008 (fn. 64), p. 135; A. Szykuła-Żygawska, *Zabytkowe witraże w kościołach diecezji zamojsko-lubaczowskiej*, "Barwy Szklą" 2012, no. 3, pp. 7–8. I would like to thank Ms Marta Nikiel for taking the photograph.



12. *Ołtarz Matki Boskiej Nieustającej Pomocy*, witraż w kościele św. Anny w Lubartowie, wyk. Zakład św. Łukasza, 1900, fot. J. Wojciechowska-Kucięba

12. *The Altar of Our Lady of Perpetual Help*, stained glass window in the church of St Anne in Lubartów, made in The Studio of St Luke, 1900, photo by J. Wojciechowska-Kucięba

were made for the church in Dąbrowa on the Czarna near Piotrków Trybunalski.<sup>85</sup> A large group of figural stained windows was made in the Studio of St Luke in the years 1900–1904 for the newly built neo-Gothic affiliated church of Saints Peter and Paul in Ciechocinek. Among the figures shown in the windows are the patrons of the church, Polish saints (Hedwig of Silesia, and Stanislaus Kostka) [fig. 14], Bronislava and, among others, St Tekla, Balbina and Helena. The stained glass windows *St Matthew* and *St Felicien* were “offered to commemorate the 50<sup>th</sup> anniversary of priesthood of the Rev. Lutoborski on 17<sup>th</sup> September 1904”.<sup>86</sup> The spa owed the initiative of building the church to the Rev. Felician, a Reformati friar, born Mateusz Lutoborski. Also in 1903, there began the building,

<sup>85</sup> I would like to thank Mr Andrzej Skalski for the information.

<sup>86</sup> K. Hewner, *Kościół Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Ciechocinku*, Ciechocinek 2001, pp. 29–30. I would like to thank Mr Andrzej Bochacz for photographing the stained glass windows.

w tym liczne wizerunki świętych polskich<sup>87</sup>. W niektórych wykorzystano projekty przeznaczone do Ciechocinka (np. *Św. Izydor*, *Św. Anna nauczająca Marię*)<sup>88</sup> czy bocheńskiej fary (*Święci Jacek i Czesław*)<sup>89</sup>. W witrażu przedstawiającym kobietę modlącą się przed ołtarzem z obrazem Matki Boskiej Nieustającej Pomocy powielono schemat kompozycji z Lubartowa; prawdopodobnie także tutaj sportretowano ofiarodawczynię, Anielę Narbut<sup>90</sup>. W maswerkach niektórych witraży przedstawiono szczególnie czczone wizerunki Matki Boskiej: z Gietrzwałdu, Szydłowieckiej, z Rokitna, Berdyczowskiej, Domagaliczowskiej, Zebrzydowskiej oraz Trocokiej<sup>91</sup>. Jeden z witraży ukazuje obraz Matki Boskiej Ostro-

<sup>87</sup> K. Mączewska, *Kościół parafialny pw. Świętych Piotra i Pawła w Wasyliszkach Starych*, w: *Kościół i klaszory rzymskokatolickie dawnego województwa wileńskiego*, t. 3, red. M. Kałamańska-Saeed, Kraków 2010 (= *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J. Ostrowski, cz. III), s. 81–82, il. 193–210.

<sup>88</sup> Ibidem, il. 193 i 202 oraz Hewner 2001, jak przyp. 86, il. 31.

<sup>89</sup> Mączewska 2010, jak przyp. 87, s. 82, il. 200.

<sup>90</sup> Ibidem, il. 199.

<sup>91</sup> Ibidem, il. 200, 201, 203, 204, 205, 207, 208.



13. *Św. Jadwiga Śląska*, witraż w kościele Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Krzeszowie nad Sanem, wyk. Zakład św. Łukasza, 1902, fot. M. Nikiel

13. *St Hedwig of Silesia*, stained glass window in the church of the Nativity of the Blessed Virgin Mary in Krzeszów on the San, made in the Studio of St Luke, 1902, photo by M. Nikiel

bramskiej unoszony i adorowany przez anioły. Ze względu na osobę fundatorki na szczególną uwagę zasługuje witraż z wizerunkiem Matki Boskiej Częstochowskiej, który powtarza wzór (znany choćby z Sokoliny), jednocześnie wprowadzając nowy – panoramę Jasnej Góry i inskrypcję z fragmentem Mickiewiczowskiej *Inwokacji*. Ofiarowała go w roku 1908 sama Maria Łubieńska ku pamięci swych najbliższych – męża Pawła, ojca Henryka i brata Edwarda Łubieńskich<sup>92</sup>. Ostatnie znane obecnie witraże z warszawskiej pracowni powstały pod koniec pierwszej dekady XX wieku. Do najpóźniejszych należą witraże w kościołach Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Milejowie na Lubelszczyźnie (1907)<sup>93</sup>, Zwiastowania w Janówce na Podlasiu (konsekracja 1908)<sup>94</sup>,

<sup>92</sup> Edward Łubieński (1819–1867), pisarz, działacz katolicki i konserwatywny, pochowany w kościele św. Klaudiusza w Rzymie.

<sup>93</sup> Dziękuję p. Katarzynie Tur-Marciszuk za informację i fotografię witraży.

<sup>94</sup> Za informację dziękuję p. Andrzejowi Skalskiemu.

lasting several years, of the neo-Gothic church of Saints Peter and Paul in Wasiliszki in the region of Vilnius. It is the largest currently known group of stained glass windows created in Łubieńska's studio, amounting to nineteen figural windows, including numerous images of Polish saints.<sup>87</sup> For some of them, the studio used designs planned for Ciechocinek (e.g. *St Isidore*, *St Anne Teaching Mary*)<sup>88</sup> or for the Bochnia parish church (*Saints Hyacinth and Ceslaus*).<sup>89</sup> The stained glass depicting a woman praying before the altar with the image of Our Lady of Perpetual Help copies the design of the window in Lubartowa; probably also here is portrayed the founder, Aniela Narbut.<sup>90</sup> The tracery of some of the stained glass windows represents particularly venerated images of the Virgin Mary: of Gietrzwałd, Szydłowiec, Rokitno, Berdyczów, the Domagalicz family chapel in Lviv, Kalwaria Zebrzydowska and Troki.<sup>91</sup> One of the stained glass windows shows the image of Our Lady of Ostra Brama carried and adored by angels. Due to the person of the founder, special attention should be paid to the stained glass window with the image of Our Lady of Częstochowa, which repeats the design (among others, known from Sokolina), while introducing a new one too – the panorama of Jasna Góra and an inscription of a passage from Mickiewicz's *Invocation*. It was offered in 1908 by Maria Łubieńska herself, in memory of her loved ones – her husband Paweł, father Henryk and brother Edward Łubieński.<sup>92</sup> The last currently known stained glass windows from the Warsaw studio were created at the end of the first decade of the twentieth century. Among the latest are the stained glass windows in the church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Milejów in the Lublin region (1907),<sup>93</sup> the church of the Annunciation in Janówka in the Podlasie region (consecrated in 1908),<sup>94</sup> in the neo-Gothic churches of the Transfiguration in Małowa Góra

<sup>87</sup> K. Mączewska, *Kościół parafialny pw. Świętych Piotra i Pawła w Wasiliszkach Starych*, in: *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa wileńskiego*, vol. 3, ed. M. Kałamańska-Saeed, Kraków 2010 (= *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, ed. J. Ostrowski, Part III), pp. 81–82, figs. 193–210.

<sup>88</sup> Ibidem, figs. 193 and 202, and Hewner 2001 (fn. 86), fig. 31.

<sup>89</sup> Mączewska 2010 (fn. 87), p. 82, fig. 200.

<sup>90</sup> Ibidem, fig. 199.

<sup>91</sup> Ibidem, figs. 200, 201, 203, 204, 205, 207, 208.

<sup>92</sup> Edward Łubieński (1819–1867), a writer and a Catholic and conservative activist, buried in the church of St Claudius in Rome.

<sup>93</sup> I would like to thank Ms Katarzyna Tur-Marciszuk for the information and the photographs of the windows.

<sup>94</sup> I would like to thank Mr Andrzej Skalski for the information.

on the Krzna<sup>95</sup> (*Saints Peter and Paul and Saints Stanislaus and Prince Casimir*, founded by Maria neé Janowska, the widow of Major-General, engineer Stanisław Kierbedź, around 1909) and the church of Saints Peter and Paul in Kurowo near Biała Podlaska (1910). Of particular interest is the stained glass window in the side chapel of the church in Milejów, showing the enthroned Madonna adored by social classes (the clergy, the nobility, the middle class and peasants) [fig. 15]. The model for the stained glass in Kurowo, used as the setting for the Neo-Baroque altar, was *Immaculata* by Murillo,<sup>96</sup> which enjoyed unflagging popularity among the clergy and the faithful.

The stained glass windows described above are probably a small part of the works produced by the Studio of St Luke. According to contemporary sources, the works created there were to adorn hundreds of churches in the Congress Kingdom of Poland, “the annexed provinces” (among others, Kobylniki, Szementowszczyzna, Waka, Retów, Krelinga, Humań, Wołodówka, Białocerkiew, Kapuściana, Połonne, Oratów, Wołoczyska),<sup>97</sup> also in the Prussian partition (e.g. in Gniezno, Greater Poland) and the Austrian partition. Orders from Galicia began to appear in the early 1880s at the latest, but – as is apparent from the description above – they were not numerous despite advertising undertaken by Łubieńska, an example of which is displaying in the Catholic bookstore of Władysław Miłkowski in Kraków in 1885 the stained glass window depicting *St Stanislaus blessing the king and dignitaries of the state* as a “specimen for those who wish to order a stained glass window.”<sup>98</sup> In this area, far more popular were Austrian studios and the local workshop of Teodor Zajdzikowski in Kraków, and the Kraków Stained Glass Studio (Krakowski Zakład Witrażów) operating from 1902. The Studio of St Luke also created stained glass windows for unspecified churches in Russia, in Smolensk, St Petersburg and Tomsk.<sup>99</sup> In 1894 the workshop was to receive an order from the Rev. Kubiak (whose first name is unknown) from the United States of America for two “painted windows” for the Polish Catholic church.<sup>100</sup> Łubieńska also accepted orders for modest glazing with the use of “panes framed in lead”.<sup>101</sup> Most stained glass windows went to



14. Św. św. Jadwiga Śląska i Stanisław Kostka, witraż w kościele św. św. Piotra i Pawła w Ciechocinku, wyk. Zakład św. Łukasza, 1900, fot. A. Bochacz

14. *Saints Hedwig of Silesia and Stanislaus Kostka*, stained glass window in the church of St Peter and Paul in Ciechocinek, made in the Studio of St Luke, 1900, photo by A. Bochacz

w neogotyckich kościołach Przemienienia Pańskiego w Malowej Górze nad Krzną<sup>95</sup> (*Święci Piotr i Paweł oraz Święci Stanisław BM i Kazimierz królewicz*, fundacji Marii z Janowskich, wdowy po generał-majorze inżynierze Stanisławie Kierbedziu, ok. 1909) i świętych Piotra i Pawła w Kurowie koło Białej Podlaskiej (1910). Szczególnie

<sup>95</sup> Żywicki 1998 (fn. 77), p. 258.

<sup>96</sup> T.K., *Kościół św. św. Piotra i Pawła – Kurowo, pow. Sierpecki*, forum.tradytor.pl [accessed: 21 June 2011].

<sup>97</sup> *Witraże kościelne* 1904 (fn. 38).

<sup>98</sup> Szybisty 2012 (fn. 34).

<sup>99</sup> *Zakład św. Łukasza* 1903 (fn. 1906).

<sup>100</sup> (*W kościele św. Aleksandra...*) 1894 (fn. 67).

<sup>101</sup> J. Dziekoński, (*Zbudowany podług...*), “Architekt” 6, 1905, fasc. 7, col. 110.

<sup>95</sup> Żywicki 1998, jak przyp. 77, s. 258.



15. *Matka Boska adorowana przez stany*, witraż w kościele Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Milejowie, wyk. Zakład św. Łukasza, 1907, fot. K. Tur-Marciszuk

15. *Our Lady adored by social classes*, stained glass window in the church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Milejów, made in the Studio of St Luke, 1907, photo by K. Tur-Marciszuk

interesujący jest witraż w kaplicy bocznej milejowskiego kościoła przedstawiający tronującą Madonnę adorowaną przez stany (duchowny, szlachecki, mieszczański i włościański) [il. 15]. Wzorem dla witraża kurowskiego – pełniącego funkcję nastawy dla neobarokowego ołtarza – była *Immaculata* pędzla Murilla<sup>96</sup>, ciesząca się wśród duchowieństwa i wiernych niesłabnącą popularnością.

Przedstawione witraże stanowią zapewne niewielką część realizacji Zakładu św. Łukasza. Według współczesnych źródeł powstałe w nim dzieła miały zdobić kilkaset kościołów w Królestwie Polskim, „provincjach zabranych” (między innymi w Kobylnikach, Szementowszczyźnie, Wące, Retowie, Krelindze, Humaniu, Wołodówce, Białocerkwi, Kapuścianej, Połonnem, Oratowie, Wołoczyskach)<sup>97</sup>, także na obszarze zaboru pruskiego (choćby w wielkopolskim Gnieźnie) i austriackiego. Zamówienia z Galicji zaczęły napływać najdalej na początku lat 80. XIX wieku, ale – jak wynika z zaprezentowanego zestawienia – nie były liczne, mimo podejmowanych przez Łubieńską działań reklamowych, których przykładem jest wystawienie w Krakowie w 1885

newly built neo-Gothic churches (designed by Józef Pius Dziekoński, Konstanty Wojciechowski and Tomasz Pajzderski among others), but they can also be found in Gothic and modern churches. Many of them suffered considerably during the world wars and the 1920 war, some became replaced with new ones, made in other studios.<sup>102</sup> In some churches, only fragments of the original stained glass windows have been preserved. Examples of these are found in the late Renaissance church of the Holy Trinity in Radzyń Podlaski (in the chancel, a fringe with the name *St Cunegonde*, a foundation inscription, the name of the studio and date 18 [...]) and the church of St Nicholas in Lublin (in the chapel, the remains of a frame with the signature, date 1904 and a fragment of the main scene, suggestive of Our Lady of Lourdes).<sup>103</sup>

On the basis of the material collected so far it is difficult to reliably characterise the achieve-

<sup>96</sup> T.K., *Kościół św. św. Piotra i Pawła – Kurowo, pow. Sierpecki*, forum.tradytor.pl [dostęp: 21 VI 2011].

<sup>97</sup> *Witraże kościelne 1904*, jak przyp. 38.

<sup>102</sup> Cf. fn. 70.

<sup>103</sup> I would like to thank Ms Katarzyna Tur-Marciszuk for the information. According to the present pastor, the Rev. Bogdan Zagórski, there used to be another two stained glass windows in the chancel: *St Nicholas* and *Merciful Jesus*.

ments of the Studio of St Luke. It may, however, be noted that the predominant presentation of the saints is showing them as single figures or combined in pairs, usually in a hieratic pose, embraced in a frame with the characteristics of Gothic or modern architecture (depending on the style of the church), often against the background of hanging drapery. Less numerous are bust presentations and multi-figural compositions. The figures are modelled realistically, with the chiaroscuro effect. All the stained glass windows have saturated, highly contrasting colours. These works were created undoubtedly on the basis of original designs, but ready patterns were also used and compositional schemes were copied, introducing more or less significant modifications. Most of them are of an average artistic level and their stylistic eclecticism expresses the taste of the clients, who accepted the new currents in art with difficulty. Modest signs of the Art Nouveau style can be found only in some of the stained glass windows of the early twentieth century, mainly in the treatment of the background.

At the current stage of research, it is difficult to identify the designers of the church stained glass windows made in the Studio of St Luke. The only known name is that of Leon Biedrzyński (Zerzeń). It can be assumed that the company cooperated with the painters associated with Łubieńska's school. Among women-painters employed there, the only known one is a Szymańska, whose name is hidden among the ornamental motives of the stained glass window *St Joseph* in the church in Jakubów. The studio's owner herself – “a talented artist”<sup>104</sup> – at least initially was personally involved in the process of creating stained glass windows, then probably only supervised their making. Many stained glass windows are signed and dated.

\*

Maria Magdalena Łubieńska played an important role in the revival and development of stained glass window art in Poland – as a painter, and above all, the owner of a studio. Her pioneering work met with keen and positive interest in the press. The Studio of St Luke was recommended by the “Friend of Church Art” (“Przyjaciel Sztuki Kościelnej”) – the official organ of the Society of Saint Luke aimed at the “elevation of church art”.<sup>105</sup> Over the years, the perception of the company's works changed; its name became synonymous with eclecticism and bad taste. In

roku w księgarni katolickiej Władysława Miłkowskiego witraża przedstawiającego *Św. Stanisława błogosławiącego królowi i dygnitarzów państwa*, traktowanego jako „okaz dla chcących zamówić witraże”<sup>98</sup>. Na tym terenie zdecydowanie popularniejsze były pracownie austriackie i rodzimy, krakowski warsztat Teodora Zajdzikowskiego, a od 1902 roku Krakowski Zakład Witrażów. U „św. Łukasza” powstały również witraże do bliżej nieokreślonych świątyń na terenie Rosji – w Smoleńsku, Petersburgu i Tomsku<sup>99</sup>. W 1894 roku pracownia miała otrzymać zlecenie od nieznanego z imienia ks. Kubiaka ze Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej na wykonanie dwóch „okien malowanych” do polskiego kościoła katolickiego<sup>100</sup>. Łubieńska przyjmowała także zlecenia na skromne oszklenia „taflami w ołów oprawnymi”<sup>101</sup>. Najwięcej witraży trafiało do nowo budowanych kościołów neogotyckich (projektowanych między innymi przez Józefa Piusa Dziekońskiego, Konstantego Wojciechowskiego, Tomasza Pajzderskiego), ale odnajdujemy je także w świątyniach gotyckich i nowożytnych. Wiele z nich znacznie ucierpiało podczas wojen światowych i wojny 1920 roku, część zastąpiono wówczas nowymi, wykonanymi już w innych pracowniach<sup>102</sup>. W niektórych kościołach zachowały się tylko fragmenty oryginalnych witraży. Ich przykłady odnajdujemy w późnorenesansowym kościele Trójcy Świętej w Radzynie Podlaskim (w prezbiterium bordiura z imieniem *Św. Kunegunda*, inskrypcją fundacyjną, nazwą zakładu i datą 18 [...]) i św. Mikołaja w Lublinie (w kaplicy relikty obramienia z sygnaturą, datą 1904 i fragment sceny głównej sugerujący przedstawienie Matki Boskiej z Lourdes)<sup>103</sup>.

Na podstawie zebranego dotychczas materiału trudno dokonać rzetelnej charakterystyki dokonań Zakładu św. Łukasza. Można jednak zauważyć, że przeważają przedstawienia postaci świętych, ukazywanych pojedynczo lub łączonych w pary, najczęściej w hieraticznej pozie, ujęte obramieniem architektonicznym o cechach gotyckich lub nowożytnych (w zależności od stylu kościoła), często na tle zawieszanej draperii. Mniej liczne są ujęcia w popiersiu i kompozycje wielofigurowe. Postaci są modelowane realistycznie, światłocieniowo. Wszystkie witraże mają nasyconą, silnie kontrastową kolorystykę. Prace te powstawały niewątpliwie w oparciu o oryginalne kartony, ale posługiwano się również wzornikami i powielano schematy kompozycyjne, wprowadzając mniej lub bardziej znaczące modyfikacje. Większość z nich reprezentuje przeciętny poziom artystyczny, a stylistycznym eklekty-

<sup>98</sup> Szybisty 2012, jak przyp. 34.

<sup>99</sup> Zakład św. Łukasza 1903, jak przyp. 1906.

<sup>100</sup> *W kościele św. Aleksandra...* 1894, jak przyp. 67.

<sup>101</sup> J. Dziekoński, *Zbudowany podług...*, „Architekt” 6, 1905, z. 7, szp. 110.

<sup>102</sup> Patrz: przyp. 70.

<sup>103</sup> Za informację dziękuję p. Katarzynie Tur-Marciszuk. Według obecnego proboszcza, ks. Bogdana Zagórskiego, były jeszcze dwa witraże w prezbiterium: *Św. Mikołaj i Jezus Miłosierny*.

<sup>104</sup> Sobieszcański 1875 (fn. 54).

<sup>105</sup> *O oknach w kościele*, „Przyjaciel Sztuki Kościelnej” 3, 1885, no. 4, p. 43.

zmem wyraża gust zleceniodawców z trudem przyjmujących nowe prądy w sztuce. Nieśmiałe zwiastuny secesji można odnaleźć tylko w niektórych witrażach z początku XX wieku, przeważnie w sposobie traktowania tła.

Na obecnym etapie badań trudno wskazać projektantów witraży kościelnych realizowanych w Zakładzie św. Łukasza. Znane jest tylko nazwisko Leona Biedrzyńskiego (Zerzeń). Można przypuszczać, że z firmą współpracowali malarze związani ze szkołą Łubieńskiej. Z grona zatrudnionych pań-malarek znana jest tylko niejaka Szymańska, której nazwisko kryje się wśród motywów ornamentu witraża *Św. Józef* w kościele w Jakubowie. Sama właścicielka zakładu – „utalentowana artystka”<sup>104</sup> – przynajmniej początkowo osobiście uczestniczyła w procesie powstawania witraży, później zapewne tylko nadzorowała ich wykonanie. Wiele witraży jest sygnowanych i datowanych.

\*

Maria Magdalena Łubieńska odegrała istotną rolę w odrodzeniu i rozwoju sztuki witrażowniczej na ziemiach polskich – jako malarka, a przede wszystkim właścicielka pracowni. Jej pionierska działalność spotykała się z żywym i życzliwym zainteresowaniem prasy. Zakład św. Łukasza był rekomendowany przez „Przyjaciela Sztuki Kościelnej” – oficjalny organ Towarzystwa Świętego Łukasza zawiązanego dla „podniesienia sztuki kościelnej”<sup>105</sup>. Z biegiem lat zmieniła się ocena prac zakładu, jego nazwa stała się synonimem eklektyzmu i złego gustu. W latach 20. XX wieku Eligiusz Niewiadomski, artysta malarz, który był zresztą i projektantem witraży, pisał: „to, co nazywano »witrażami«, a wykonywano w różnych bogobojnych »zakładach św. Łukasza«, nie miało nic wspólnego ani z twórczością, ani ze stylem. Były to po prostu ordynarne i bez poczucia tonu malowane pędzlem na dużych arkuszach bezbarwnego szkła kopie – z obrazów włoskich lub flamandzkich mistrzów”<sup>106</sup>. Z dzisiejszej perspektywy działalność Marii Łubieńskiej rysuje się inaczej, założony przez nią Zakład św. Łukasza został już dostrzeżony w badaniach historyczno-artystycznych<sup>107</sup>, a jego założycielka doceniona jako artystka<sup>108</sup>.

the 1920s Eligiusz Niewiadomski, a painter, who was also a stained glass designer, wrote, “what was called »stained glass windows« and made in various pious »Studios of St Luke« had nothing to do with creativity or style. Those were just crude and tasteless copies, painted with a brush on large sheets of clear glass, of the works of Italian and Flemish masters”<sup>106</sup>. From today’s perspective, Maria Łubieńska’s activity looks different; the Studio of St Luke, founded by her, has already been recognised in historical and art research<sup>107</sup> and its founder appreciated as an artist.<sup>108</sup>

*Translated by Agnieszka Gicala*

<sup>104</sup> Sobieszczkański 1875, jak przyp. 54.

<sup>105</sup> *O oknach w kościele*, „Przyjaciel Sztuki Kościelnej” 3, 1885, nr 4, s. 43.

<sup>106</sup> E. Niewiadomski, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 1926, s. 294.

<sup>107</sup> Frycz 1974, jak przyp. 11; D. Czapczyńska-Kleszczyńska, *Witraże w Krakowie. Dzieła i twórcy*, „Krakowska Teka Konserwatorska” 5, 2000, s. 33–36.

<sup>108</sup> *Artystki polskie...* 1991, jak przyp. 17, s. 232. Na aukcjach sztuki pojawiają się rysunki sygnowane przez Łubieńską.

<sup>106</sup> E. Niewiadomski, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 1926, p. 294.

<sup>107</sup> Frycz 1974 (fn. 11); D. Czapczyńska-Kleszczyńska, *Witraże w Krakowie. Dzieła i twórcy*, „Krakowska Teka Konserwatorska” 5, 2000, pp. 33–36.

<sup>108</sup> *Artystki polskie* 1991 (fn. 17), p. 232. Drawings signed by Łubieńska appear on art auctions.



## The religious painting of Pia Górska

As an artist, Pia Górska (1878–1974) is nowadays largely forgotten;<sup>1</sup> she is better remembered for her writing, especially her written memories of Józef Chełmoński and the autobiographical volume *Paleta i pióro* (*The Palette and the Pen*),<sup>2</sup> than for her painting [fig. 1]. Born in Wola Pękoszewska as the youngest child of Jan Górski and Maria Górska, nee Łubieńska, rich landowners whose manor house served as the venue of vibrant cultural and social life up until the First World War, she was named after Pope Pius IX, who had died shortly before her birth.<sup>3</sup> The Górski family was very religious and the artist's eldest brother, Ludwik, acted as an unofficial go-between for the Catholic Church of the Kingdom of Poland and the Holy See (for which reason, the family palace in at 8 Foksal Street in Warsaw was often referred to as “the Polish Vatican”).<sup>4</sup> The youngest of four brothers, Konstanty Maria Górski, was a well-known art historian, writer and literary scholar, who had a significant impact on young Pia's intellectual and artistic development.

Her art education began when several young painters, such as Eligiusz Niewiadomski, Feliks Cichocki, Józef Rapacki, Sylwesterz Saski, and Józef

<sup>1</sup> No entry on *Górska, Pia* is to be found in *Słownik artystów polskich i w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, architekci*, vol. 2, Warszawa 1975; in post-WWII publications, the artist is briefly mentioned in: W. Skrodzki, *Polska sztuka religijna 1900–1945*, Kraków 1989, p. 81; W. Bartoszewicz, *Buda na Powiślu*, Warszawa 1966, pp. 101–104; E. Charazińska, *Maria Pia Górska*, in: *Artystki polskie*, exhibition catalogue, ed. A. Morawińska, National Museum in Warsaw, Warszawa 1991, pp. 166–167. An extensive chapter on Górska is included in a popular monograph by A. Okońska, *Żywoty pań malujących*, Warszawa 1981, pp. 151–184. The most detailed and insightful analysis of the life and work of the artist can be found in Beata Patała, *Pia Górska (1878–1974) – zarys monografii*, Warszawa 1999, unpublished MA thesis written at the University of Warsaw under the supervision of Anna Sieradzka, typescript available in the library of the Institute of Art History at the University of Warsaw.

<sup>2</sup> P. Górska, *O Chełmońskim*, Warszawa 1932; ibidem, *Paleta i pióro*, Kraków 1956.

<sup>3</sup> M. z Łubieńskich Górska, *Gdybym mniej kochała. Dziennik lat 1889–1895*, Warszawa 1996, p. 21.

<sup>4</sup> T.S. Jaroszewski, *Pałac Zamoyskich na Foksalu*, Warszawa 1987, p. 92.

## Malarstwo religijne Pii Górskiej

Pia Górska (1878–1974) jest dzisiaj artystką nieco zapomnianą<sup>1</sup>, bardziej znaną ze swych dokonań pisarskich, zwłaszcza wspomnień o Józefie Chełmońskim i autobiograficznej książki *Paleta i pióro*<sup>2</sup>, niż z twórczości malarskiej [il. 1]. Urodzona w Woli Pękoszewskiej jako najmłodsze dziecko Jana i Marii z Łubieńskich Górskich, zamożnych ziemian, których dwór do I wojny światowej był ośrodkiem ożywionego życia towarzyskiego i kulturalnego, swe oryginalne imię otrzymała na cześć papieża Piusa IX, zmarłego tuż przed jej przyjściem na świat<sup>3</sup>. Rodzina Górskich była bardzo religijna, a najstarszy brat artystki, Ludwik, był nieoficjalnym łącznikiem między Kościołem katolickim w Królestwie Polskim a Stolicą Apostolską (stad rodzinny pałac Górskich przy ul. Foksal 8 w Warszawie był nazywany „polskim Watykanem”)<sup>4</sup>. Najmłodszy zaś z czterech braci Pii, Konstanty Maria Górski, znany historyk sztuki, pisarz i literaturoznawca, znacząco wpłynął na rozwój intelektualny i artystyczny swej siostry.

Początki edukacji artystycznej Górskiej związane są z wakacyjnymi pobytami w jej rodzinnym domu młodych malarzy: Eligiusza Niewiadomskiego, Feliksa Cichockiego, Józefa Rapackiego, Sylwesterza Saskiego i Józefa Mehoffera, którzy zalecali młodej adeptce sztuki przede wszystkim studia z natury. Od jesieni 1894 roku stałym gościem w Woli Pękoszewskiej stał się mieszkający w niedalekiej Kuklówce Józef Chełmoński, najbardziej

<sup>1</sup> Hasła *Górska Pia* nie ma w *Słowniku artystów polskich i w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, architekci*, t. 2, Warszawa 1975; w publikacjach wydanych po II wojnie światowej o artystce krótko wspomniano w: W. Skrodzki, *Polska sztuka religijna 1900–1945*, Kraków 1989, s. 81; W. Bartoszewicz, *Buda na Powiślu*, Warszawa 1966, s. 101–104; E. Charazińska, *Maria Pia Górska*, w: *Artystki polskie*, katalog wystawy, red. A. Morawińska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1991, s. 166–167. Obszerny rozdział poświęciła jej w popularnonaukowej publikacji A. Okońska, *Żywoty pań malujących*, Warszawa 1981, s. 151–184. Najbardziej wnikliwie i szczegółowo przeanalizowała życie i twórczość artystki Beata Patała, *Pia Górska (1878–1974) – zarys monografii*, Warszawa 1999, niepublikowana praca magisterska przygotowana pod kierunkiem prof. UW dr hab. Anny Sieradzkiej, maszynopis w Bibliotece IHS UW.

<sup>2</sup> P. Górska, *O Chełmońskim*, Warszawa 1932; eadem, *Paleta i pióro*, Kraków 1956.

<sup>3</sup> M. z Łubieńskich Górska, *Gdybym mniej kochała. Dziennik lat 1889–1895*, Warszawa 1996, s. 21.

<sup>4</sup> T.S. Jaroszewski, *Pałac Zamoyskich na Foksalu*, Warszawa 1987, s. 92.



1. Pia Górska, *Autoportret*, 1955, własność prywatna, fot. za: P. Górska, *Paleta i pióro*, Kraków 1956, s. 2

1. Pia Górska, *Self-Portrait*, 1955, private collection, photo from: P. Górska, *Paleta i pióro*, Kraków 1956, s. 2

ceniony i wręcz uwielbiany przez Pię artysta, któremu zawdzięczała obecne w jej wczesnej twórczości zainteresowanie malarstwem pejzażowym<sup>5</sup>.

Dalsza edukacja artystyczna panny Górskiej w latach 90. XIX wieku to przede wszystkim wizyty w pracowniach znanych malarzy krakowskich: Malczewskiego, Stanisławskiego, Wyczółkowskiego, Mehoffera oraz Adama Chmielowskiego (brata Alberta) organizowane dzięki kontaktom brata, Konstantego (Kocia) Górskiego<sup>6</sup>.

Po 1900 roku Pia Górska na kilka lat przestaje zajmować się malarstwem, a od 1908 roku, gdy wraz z owdowiałą matką przenosi się do rodzinnej siedziby w Warszawie, postanawia, jak pisze w nieopublikowanych wspomnieniach: „wyemancypować się spod rodzinnej opieki (miałam wówczas 28 lat) i chodzić całkiem sama po ulicy (HO! HO!), uczęszczać na ciekawe odczyty i kursa [...], dodając: jakie to szczęście nie mieć męża, a posiadać wolność”<sup>7</sup>. Oddaje się działalności pedagogicznej, organizując, a potem wizytując przedszkola, pisząc pogadanki religijne dla najmłodszych dzieci, wska-

Mehoffer started vacationing at her family house during the summer holidays. Mehoffer suggested that the young disciple should primarily focus on studies from nature. From 1894 onwards, Wola Pękoszewska also welcomed frequent visits from Józef Chełmoński from the nearby village of Kuklówka, the artist that Pia respected the most, if not utterly idolized, and to whom she was indebted for an interest in landscape painting, evident in her early work.<sup>5</sup>

Her further education in the 1890s included visits to the ateliers of famous Krakow-based artists such as Jacek Malczewski, Jan Stanisławski, Leon Wyczółkowski, Józef Mehoffer, and Adam Chmielowski (Albert Chmielowski's brother), organized through her brother Konstanty (Kocio)'s extensive network of contacts.<sup>6</sup>

After 1900, Pia Górska gave up painting for some time. In 1908, she moved to live with her widowed mother in Warsaw and decided, as her unpublished memoirs tell us, “to emancipate myself from the protection of my family (I was 28 at the time) and go out into the street all by my myself (HO! HO!), to attend interesting public lectures and courses”. Further on, we read: “how lucky I am to have no husband, but enjoy my freedom”.<sup>7</sup> Pia dedicated herself to teaching; she organized, and later audited, kindergartens, wrote religious talks for the youngest children, issued guidelines for teachers of religion, and taught in local kindergartens and orphanages. In order to raise funds for her institutions, she produced sketched portraits, which received praise from the press<sup>8</sup> but came in for scathing criticism from Józef Chełmoński.<sup>9</sup>

It was only in 1921 that, following the advice of Zofia Stankiewiczówna, a famous graphic artist, she enrolled in the School of Painting run by Konrad Krzyżanowski. After Krzyżanowski's death, she began auditing classes at the atelier of Tadeusz Pruszkowski at the School of Fine Arts in Warsaw. She was over 40 years old at the time. When Pruszkowski asked: “How do you feel at our school?” she replied “A bit like a stately matron trying to dance mazurka, not sure she can keep up”.<sup>10</sup> Always critical of her work and skills, she remembered:

*My first year at the Academy was difficult, not because of my relationship with other students but*

<sup>5</sup> Patała 1999 (fn. 1), p. 32.

<sup>6</sup> Ibidem, pp. 9–10.

<sup>7</sup> P. Górska, *W kraju ciszy i burz*, typescript in a private collection; quoted after: Patała 1999 (fn. 1), p. 11.

<sup>8</sup> J. Wendorfówna, *Chwalebny dyletantyzm*, “Tygodnik Ilustrowany”, 1910, no. 19, p. 375.

<sup>9</sup> Górska 1956 (fn. 2), p. 65.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 226.

<sup>5</sup> Patała 1999, jak przyp. 1, s. 32.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 9–10.

<sup>7</sup> P. Górska, *W kraju ciszy i burz*, maszynopis w zbiorach prywatnych; za: Patała 1999, jak przyp. 1, s. 11.



2. Pia Górska, *Pochód z kwiatami* (*Pochód wiosny / Procecja*), 1925, zaginiony, fot. za: „Kobieta Współczesna”, 1928, nr 6, s. 1

2. Pia Górska, *Procession with Flowers* (*Procession of Spring / Procecja*), 1925, lost, photo from: „Kobieta Współczesna”, 1928, no. 6, p. 1

*because of the studies themselves. I knew little but had a lot of mannerisms after years of drawing little portraits and cloying photograph-like studies. I understood nothing of transposition; I could copy but not compose. Add to this the woolly outlines, the colour scheme exclusively based on tone scales. I had a really hard time! After a year, I gradually managed to break some old habits, found my feet in new work, and began to earn praise and distinctions.<sup>11</sup>*

Indeed. Górska first showcased her paintings at student exhibitions organized at the School of Fine Arts; after graduation in 1928, she exhibited mainly at the Society for the Encouragement of Fine Arts (where she became a full member; as a woman, she could not be accepted to the guild-like Brotherhood of St Luke in Warsaw, the first society for the graduates of Pruszkowski's atelier), and later still at the Institute for the Propagation of Art, as well as at multiple international exhibitions. Her works generally met with favourable critical reception.<sup>12</sup>

In the 1920s, her work primarily consisted of realistic portraits. The model was shown in the foreground. Painted flatly, the portraits were toned down in colour, with scant chiaroscuro and scale effects, and remained faithful to the model's features. Many depicted melancholy images of small children. As a true disciple to Pruszkowski, Górska also did not shun idealized depictions of young girls and women, stylized after the early

zówki dla katechetów oraz nauczając religii w ochronkach i przedszkolach. Tylko dla zdobycia funduszy dla placówek opiekuńczych wykonuje rysunkowe szkice portretowe, nawet chwalone w ówczesnej prasie<sup>8</sup>, za to ostro skrytykowane przez Chelmońskiego.<sup>9</sup>

Dopiero w 1921 roku za namową znanej graficzki, Zofii Stankiewiczówny, zapisuje się do Szkoły Malarzkiej prowadzonej przez Konrada Krzyżanowskiego, a po jego śmierci staje się w wieku ponad czterdziestu lat wolną słuchaczką w pracowni Tadeusza Pruszkowskiego w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Na pytanie Pruszkowskiego: „Jak się pani czuje w naszej budzie?” Pia odpowiedziała: „Trochę jak matrona, która tańczy mazura i boi się, czy nadąży”<sup>10</sup>. Górska, zawsze krytyczna wobec własnych umiejętności i prac artystycznych, wspominała:

*Pierwszy mój rok w Akademii zostawił mi ciężkie wspomnienie, nie z powodu obcowania z kolegami, lecz z powodu samej nauki. Umiatałem niewiele, byłam jednak zmanierowana szkicowaniem portrecików i słodką fotograficznością studiów, nie rozumiałam też wcale transpozycji, potrafiłam kopiować, lecz nie komponować. Przy tym rysunek jak z waty, kolor oparty wyłącznie na skali walorów. Męczyłam się bardzo! Po upływie roku przelałam częściowo mą starą manierę, wzięłam się w nowe zadania, zaczęłam otrzymywać pochwały i wyróżnienia<sup>11</sup>.*

<sup>8</sup> J. Wendorfówna, *Chwalebny dyletantyzm*, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 19, s. 375.

<sup>9</sup> Górska 1956, jak przyp. 2, s. 65.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 226.

<sup>11</sup> P. Górska, *W kraju ciszy...*, jak przyp. 7, s. 57.

<sup>11</sup> Górska (fn. 7), p. 57.

<sup>12</sup> Patała 1999 (fn. 1), pp. 16–25.



3. Pia Górska, *Bańki mydlane*, 1926, zaginiony, fot. za: „Kobieta Współczesna” 1928, nr 6, s. 14

3. Pia Górska, *Soap Bubbles*, 1926, lost, photo from: “Kobieta Współczesna” 1928, no. 6, p. 14

Istotnie, Górska, wystawiając swe obrazy najpierw w ramach ekspozycji uczniów Szkoły Sztuk Pięknych, a po jej ukończeniu w 1928 roku głównie w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych (którego stała się członkiem rzeczywistym – jako kobieta nie mogła bowiem być przyjęta do kultywującego tradycje cechowe Bractwa św. Łukasza, pierwszego ugrupowania absolwentów pracowni Pruszkowskiego), później także w Instytucie Propagandy Sztuki i na licznych wystawach zagranicznych, zyskiwała na ogół pochlebne recenzje krytyków<sup>12</sup>.

Prace Pii Górskiej z lat 20. to przede wszystkim realistycznie ujęte portrety wysuwające na plan pierwszy postać modela, najczęściej utrzymane w stonowanej gamie barwnej, malowane płasko, ze skąpyimi efektami walorowymi i światłocieniowymi, ale dobrze oddające charakter przedstawianej osoby; dużo wśród nich tchnących zazwyczaj melancholią podobizn dzieci. Jako wychowanka Pruszkowskiego, nie stroniła też Pia od idealizowanych w manierze wczesnego renesansu włoskiego przedstawień młodych kobiet i dziewcząt, często ukazanych z symbolicznie traktowanymi bańkami mydlanymi czy motylem, oraz tematów bajkowych [il. 2, 3].

Od około 1932 roku nastąpiła zmiana w podejściu artystki do własnej sztuki. Jak stwierdzała: „Obecnie znowu wyłącznie maluję. Zmieniam styl, zmieniam metody pracy, szukam lepszego wypowiedzenia. Dawne archaizowanie wydaje mi się martwe. Zajmują mnie inne problemy, kładę nacisk na fakturę, szukam koloru. Czy znajdę, czy

Italian Renaissance, and often shown with symbolic soap bubbles or butterflies, as well as fairy tale themes [figs. 2, 3].

Around 1932, we can observe a change in Górska’s approach to her own art. She writes: “I am devoting myself entirely to painting again. I am changing my style and my methods, I am looking for better forms of expression. The archaizing style of my earlier days seems dead to me. I am preoccupied with other questions, I put an emphasis on texture, I am looking for colour. Will I find it, will I get there, can I do it – I don’t know. In any case, I feel really happy to be painting again and glad to have my life aglow with the great light of art. I am thankful to God that I chose this path”.<sup>13</sup>

The years in the lead-up to the Second World War witnessed some of her most mature work; notable for their harmonious colour and fine chiaroscuro effects, the paintings exude an aura of melancholia and meditation, often coupled with a symbolic dimension.

After the family palace at Foksal Street (along with Pia’s studio) burned to the ground in September 1939, Pia moved back to Wola Pękoszewska, where she spent the occupation years at the house of her nephew, Andrzej Górski. In 1947, she settled in Krakow, taking up residence with her other nephew, Franciszek Górski, the son of her beloved brother Konstanty, whose villa at Krasińskiego Street became one of the most important Catholic and intellectual venues of Krakow.<sup>14</sup> She seldom painted at that time, confessing bitterly: “I don’t believe in the painting of old people”;<sup>15</sup> instead, she returned to writing, publishing historical and historical-religious novels (such as *Miasto Dawidowe* (*The City of David*) published in 1955), memoirs (*Paleta i pióro* (*The Palette and the Pen*), 1956, published again in 1960), as well as frequent articles in Catholic press.<sup>16</sup> Much of her literary output has remained in manuscript and typescript form.<sup>17</sup> Górska died on June 13, 1974 and was buried at the Rakowicki Cemetery in Krakow. Her oeuvre, the bulk of which was either destroyed or dispersed during WWII, is currently in the possession of her family in Krakow and Poznan; a handful of paintings made it to museum collections.<sup>18</sup>

<sup>13</sup> The manuscript of Pia Górska’s autobiography for the editorial board of the *Polish Biographical Dictionary*, private collection, p. 9, quoted after: Patała 1999 (fn. 1), p. 47.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 28

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Ibidem, pp. 59–68.

<sup>17</sup> Besides the *Autobiografia*, private collections include the typescript of: *Kraj mojej młodości, W kraju ciszy i burz, Wspomnienia i pamiętnik*.

<sup>18</sup> These include: *Po zachodzie*, 1899, National Museum in Krakow, and *Portret we wnętrzu* (*Portrait of Róża Raczyńska*),

<sup>12</sup> Patała 1999, jak przyp. 1, s. 16–25.



4. Pia Górska, *Trzej królowie*, 1928, zaginiony, fot. za: „Bluszcz”, 1930, nr 5, s. 11

4. Pia Górska, *The Three Wise Men*, 1928, lost, photo from: “Bluszcz”, 1930, no. 5, p. 11

It may strike one as a paradox that religious themes, frequent in the art of so many members of the Brotherhood of St Luke (Antoni Michalak, Jan Zamoyski, Jan Wydra), are only incidentally touched upon by Pia Górska, who was well-known for her religious fervour both in writing and in everyday life.

Only a few such paintings can be found in her oeuvre: *The Three Wise Men* of c. 1928<sup>19</sup> and the *Visitation (Mary and Elizabeth)* of c. 1931,<sup>20</sup> only known to us from reproductions, as well as the *Holy Virgin of Loreto (Patron Saint of Aviators)* and *St Jude Thaddaeus*, both dating from 1938–1939 and preserved in the churches for which they were originally intended. Titles such as *Saint* (1928), *Madonna* (1928), *Holy Wanderers* (1932) and *St Veronica* (1936), recorded in exhibition catalogues and press notes, suggest that such paintings could have been more in number.

*The Three Wise Men* [fig. 4] shows monumental figures standing out from the barely sketched background in the dazzling light of the guiding star of Bethlehem. Despite the realism of their features and attire, the individualized, hieratic depictions

1936, Raczyński Family Foundation in Rogalin, affiliated with the National Museum in Poznań.

<sup>19</sup> *The Three Wise Men*, oil on metal, unsigned, presented at an exhibition in Warsaw’s “Zachęta” in 1930 (“Przewodnik Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych” 1930, no. 50, p. 17, item 1), reproduced in: “Bluszcz” 1930, no. 5, p. 11.

<sup>20</sup> *Visitation (Mary and Elizabeth)*, oil on canvas, unsigned, presented at an exhibition in Warsaw’s “Zachęta” in 1930 (“Przewodnik Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych” 1932, no. 71, p. 18, item 232), reproduced in: “Tygodnik Ilustrowany” 1932, no. 8, p. 15.

dojdę, czy potrafię – nie wiem. W każdym razie jestem szczęśliwa, że maluję i że moje życie jest rozłożone wielkim światłem sztuki. Dzięki Bogu, że poszłam tą drogą”<sup>13</sup>.

Z lat poprzedzających wybuch II wojny światowej pochodzą najdojrzalsze prace Górskiej, zharmonizowane kolorystycznie, dopracowane światłocieniowo, odznaczające się swoistym klimatem melancholii i zamyślenia, niekiedy o symbolicznym wymiarze.

Po całkowitym spłonięciu pałacu przy ul. Foksal (wraz z pracownią artystki) we wrześniu 1939 roku Pia Górska okres okupacji spędziła w Woli Pękoszewskiej, u swego bratanka, Andrzeja Górskiego. W 1947 roku przeniosła się na stałe do Krakowa, gdzie zamieszkała u drugiego bratanka, Franciszka Górskiego, syna ukochanego brata Konstantego, którego willa przy ulicy Krasieńskiego stała się jednym z najważniejszych ośrodków inteligenckich i katolickich Krakowa<sup>14</sup>. Malowała już bardzo rzadko, stwierdzając gorzko: „nie wierzę w malarstwo ludzi starych”<sup>15</sup>, powróciła za to do pracy pisarskiej, publikując powieści historyczne, historyczno-religijne (np. wydane w 1955 roku *Miasto Dawidowe*), swoje wspomnienia (*Paleta i pióro*, 1956, wyd. II 1960) i liczne artykuły w prasie katolickiej<sup>16</sup>. Wiele jej prac literackich pozostało w rękopisach i maszynopisach<sup>17</sup>. Zmarła w Krakowie 13 czerwca

<sup>13</sup> Rękopis autobiografii Pii Górskiej dla Redakcji Polskiego Słownika Biograficznego, zbiory prywatne, s. 9, cyt. za: Patała 1999, jak przyp. 1, s. 47.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 28

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 59–68.

<sup>17</sup> Prócz wspomnianej *Autobiografii* w zbiorach prywatnych przechowywane są maszynopisy: *Kraj mojej młodości, W kraju ciszy i burz, Wspomnienia i pamiętnik*.

1974 roku i została pochowana na Cmentarzu Rakowickim. Jej dorobek malarski, w znacznej części zniszczony i rozproszony w czasie II wojny światowej, znajduje się głównie w posiadaniu rodziny w Krakowie i w Poznaniu; nieliczne prace trafiły do zbiorów muzealnych<sup>18</sup>.

Tematyka religijna, obecna w twórczości wielu „lukaszowców” (Antoniego Michalaka, Jana Zamoyskiego, Jana Wydry), paradoksalnie, była tylko incydentalnie podejmowana przez Pię Górską, znaną ze swej żarliwości religijnej w życiu codziennym i pisarstwie. W jej dorobku malarskim można odnaleźć zaledwie kilka takich obrazów: znane jedynie z reprodukcji prace *Trzej królowie* z około 1928 r.<sup>19</sup> i *Nawiedzenie (Maria i Elżbieta)* z około 1931 r.<sup>20</sup> oraz zachowane do dziś w miejscu pierwotnego przeznaczenia *Matka Boska Loretańska (Matka Boska Patronka Lotników)* i *Św. Juda Tadeusz*, powstałe w latach 1938–1939. Tytuły prac, takie jak: *Święty* (1928), *Madonna* (1928), *Święci wędrowcy* (1932), *Święta Weronika* (1936) znane z katalogów wystaw czy wzmianek prasowych, wskazują, że obrazów o tematyce religijnej mogło być nieco więcej.

*Trzej królowie* [il. 4] to przedstawienie zmonumentalizowanych, dominujących na pierwszym planie postaci wydobytych z ledwie określonego tła oślepiającym światłem wiodącej ich, niemal niewidocznej na obrazie, Gwiazdy Betlejemskiej. Zindywidualizowane, hieratyczne wyobrażenia Kacpra, Melchiora i Baltazara są, mimo realizmu rysów i szat, nacechowane dostojną powagą. Słabszy artystycznie wydaje się obraz *Nawiedzenie (Maria i Elżbieta)* [il. 5] ukazujący dwie zwrócone do siebie postaci kobiece w powitalnym geście podawania dłoni, odziane w luźne tuniki, z głowami przysłoniętymi, jak przystało mężatkom, ciemnymi chustami – u Maryi widoczne są splewające spod chusty długie, jasne warkocze – znak Jej dziewictwa; w tle spoza wysokich krzewów wyglądają budynki kryte dwuspadowymi dachami, bardziej przypominające zabudowania gospodarcze wokół polskiego dworu niż bliskowschodnią architekturę. Wokół głów obu niewiast zaznaczony został świetlisty nimb. Koncepcja tego przedstawienia jest archaizowana w duchu wczesnego włoskiego quattrocenta z hieratycznymi, statycznymi postaciami, malowanymi płasko i sylwetowo. Podobnie jak w przypadku *Trzech króli* nie możemy powiedzieć o kolorystycznych i fakturowych cechach tego malowidła.

<sup>18</sup> Są to: *Po zachodzie*, 1899, Muzeum Narodowe w Krakowie, oraz *Portret we wnętrzu (Portret Róży Raczyńskiej)*, 1936, Fundacja im. Raczyńskich w Rogalinie przy Muzeum Narodowym w Poznaniu.

<sup>19</sup> *Trzej królowie*, olej na metalu, niesygnowany, wystawiony w 1930 roku w warszawskiej „Zachęcie” („Przewodnik Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych” 1930, nr 50, s. 17, poz. 1), reprodukowany w: „Bluszcz” 1930, nr 5, s. 11.

<sup>20</sup> *Nawiedzenie (Maria i Elżbieta)*, olej na płótnie, niesygnowany, wystawiony w 1932 roku w warszawskiej „Zachęcie” („Przewodnik Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych” 1932, nr 71, s. 18, poz. 232), reprodukowany w: „Tygodnik Ilustrowany” 1932, nr 8, s. 15.



5. Pia Górska, *Nawiedzenie (Maria i Elżbieta)*, 1931, zaginiony, fot. za: „Tygodnik Ilustrowany” 1932, nr 8, s. 15

5. Pia Górska, *Visitation (Mary and Elizabeth)*, 1931, lost, photo from: “Tygodnik Ilustrowany” 1932, no. 8, p. 15

of Caspar, Melchior, and Balthazar, exude solemn dignity. The *Visitation (Mary and Elizabeth)* [fig. 5] is artistically less accomplished. Two female figures are shown facing each other and shaking hands. They are clad in loose tunics, their heads, as befits married women, covered with black veils. Long braids of light hair flow down from under Mary's veil, which symbolizes her virginity. In the background, pitched-roof buildings can be discerned behind the high bushes; their architecture resembles outbuildings around a Polish manor house rather than a Middle Eastern town. Luminous halos surround the heads of the women. The archaic concept behind the painting harks back to the spirit of the early Italian Quattrocento, with its hieratic, static figures, painted in a flat and schematic manner. As with *The Three Wise Men*, not much can be said about the features of colour and texture.

*Holy Virgin of Loreto (Patron Saint of Aviators)*<sup>21</sup> [fig. 6] was probably painted in 1938 for a small makeshift wooden church of St Francis of Assisi in the vicinity of the Okęcie airport in Warsaw; it may have been commissioned for the main altar by the priests or the pilots themselves. In 1920, following an 8-year-long campaign of the Italian Society of

<sup>21</sup> Oil on canvas, 150 × 100 cm, unsigned.

Air Travellers, Pope Benedict XV had proclaimed the Virgin of Loreto the patron saint of all air travellers, and in particular of aviators.<sup>22</sup> From the 1980s onwards, the painting has been kept in the Patrons of the Parish Chapel in the newly built stone church at Hynka Street, also named after St Francis.

The painting shows all the basic iconographic features of the theme, known from the Middle Ages: the Holy Virgin is shown erect, clad in a richly decorated coat and a flowing robe, with the Child perched on her left arm. However, Górśka enriched the traditional vision not only with luminous rays, which seem to form Mary's second coat, but also with the decision to simultaneously depict another subject, that of the miraculous transfer of Mary's little house from Nazareth to Loreto in 13<sup>th</sup>-century Italy. Hoisted by two angels in the background, an enormous structure is readily recognized as the Basilica of Santa Maria della Santa Casa, enclosing the 1315 Loreto House along with a figurine of the Holy Virgin. Having travelled around Italy in her youth, Pia Górśka must have known the Loreto sanctuary firsthand. The artist situated the event in a Polish landscape, placing the Vistula River and the buildings of the Old Town in Warsaw in the background. In the greyish blue sky, a few silvery airplanes circle overhead...

Besides the innovative elements of iconography, the painting is also special on account of its technique and the treatment of colour. Painted with soft and free-flowing brushstrokes, Mary stands out from the sketchy monochromatic landscape with the luminous, contrasting colours of her garments.<sup>23</sup>

The most famous among the religious paintings of Pia Górśka (and the best known in her entire oeuvre, even though often not associated with her name) is the image of *St Jude Thaddaeus* in the Church of the Holy Cross in Warsaw [fig. 7] (copied for many other churches throughout Poland).<sup>24</sup>

The painting was ordered for the church by Maryla Sobańska in 1938. Górśka described her work on the commission to her sister-in-law, Jadwiga Górśka, neé Strojnowska, in a few letters from 1946–1966:

*I had hardly addressed religious themes before, because I thought I lacked the necessary skills. I took up the task with great reluctance, everything went badly; I had no model, not to mention any artistic vision. When I finished the painting, I saw it as a failure.*

<sup>22</sup> J. Duchniewski, entry: *Loretańska Matka Boża*, in: *Encyklopedia katolicka*, vol. 10, Lublin 2004, p. 1379.

<sup>23</sup> Skrodzki 1989 (fn. 1), p. 81.

<sup>24</sup> Oil on canvas, 50×40 cm, unsigned; the painting is only briefly mentioned in the monograph devoted to the church, see: E. Kowalczykova, *Kościół Świętego Krzyża*, Warszawa 1975, p. 100.



6. Pia Górśka, *Matka Boska Loretańska (Matka Boska Patronka Lotników)*, 1938, kościół parafialny pw. św. Franciszka z Asyżu, Warszawa-Okęcie, ul. Hynka, fot. A. Sieradzki

6. Pia Górśka, *Holy Virgin of Loreto (Patron of Aviators)*, 1938, parish church of St Francis of Assisi, Warsaw, Hynka Street, photo by A. Sieradzki

Obraz *Matka Boska Loretańska (Matka Boska Patronka Lotników)*<sup>21</sup> [il. 6] powstał prawdopodobnie w 1938 roku dla małego, prowizorycznego kościółka drewnianego pod wezwaniem św. Franciszka z Asyżu w pobliżu warszawskiego lotniska „Okęcie” – może zamówili go do ołtarza głównego swojej świątyni sprawujący tam posługę duszpasterską kapłani bądź też sami lotnicy. Dzięki bowiem staraniom Włoskiego Stowarzyszenia Podróżujących w Powietrzu podejmowanym od 1912 roku papież Benedykt XV ogłosił w 1920 roku Matkę Bożą Loretańską patronką podróżujących samolotami, głównie lotników<sup>22</sup>. Od lat 80. XX wieku obraz znajduje się w kaplicy Patronów Parafii w nowo wybudowanym kościele murowanym, również pod wezwaniem św. Franciszka, przy ulicy Hynka.

Malowidło zachowuje podstawowe cechy ikonograficzne tematu znane w sztuce od średniowiecza: ukazana została stojąca postać Matki Bożej w bogatym płaszczu i fałdzystej sukni, z półnagim Dzieciątkiem siedzącym

<sup>21</sup> Olej na płótnie, 150×100 cm, niesygnowany.

<sup>22</sup> J. Duchniewski, hasło: *Loretańska Matka Boża*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 10, Lublin 2004, s. 1379.



7. Pia Górska, *Św. Juda Tadeusz*, 1938, kościół Świętego Krzyża w Warszawie, fot. A. Stawiński

7. Pia Górska, *St. Jude Thaddaeus*, 1938, Church of the Holy Cross in Warsaw, photo by A. Stawiński

na Jej lewej ręce. Górska wzbogaciła to tradycyjne ujęcie nie tylko świetlistymi promieniami, stanowiącymi jakby drugi płaszcz Maryi, ale także symultanicznym przedstawieniem innego tematu – cudownym przeniesieniem w XIII wieku domku Maryi z Nazaretu do Loreto w Italii. W tle obrazu widzimy bowiem unoszoną przez dwa anioły potężną budowlę sakralną dającą się rozpoznać jako renesansowa bazylika Santa Maria della Santa Casa, w której wnętrzu umieszczony jest pochodzący z 1315 roku Domek Loretański wraz z figurką Matki Bożej Loretańskiej. Pii Górskiej, podróżującej wiele po Włoszech w latach młodości, loretańskie sanktuarium było niewątpliwie znane z autopsji. Poza tym artystka osadziła całe wydarzenie w polskiej scenarii, umieszczając za postacią Maryi widok Wisły i budowli warszawskiego Starego Miasta. A na szarobłękitnym niebie nad miastem szybuje kilka srebrzystych samolotów...

Obraz ten, obok ciekawej ikonografii z nowatorskimi elementami, odznacza się też walorami malarskimi i kolorystycznymi. Malowany jest miękko i swobodnie, a świetliste, mocno skonstrastowane barwy szat Maryi

*And I still haven't changed my mind. The hand is badly drawn, the lines of the face seem unsure, even asymmetrical! I couldn't do it better, apparently, or perhaps my laziness is to blame. Someone jokingly told me the words: "Wunderbare Bilder sind immer schlechte Gemälde". Thank God, despite these artistic shortcomings, people still pray and receive grace in front of the painting!*<sup>25</sup>

In another letter, she wrote:

*I am touched... to hear that the painting of St. Jude is overhung with votive offerings. It is not about the painting, it is about the faith of the people. I am sure that if a cheap lithograph was put there, they would worship it all the same! The painting was ordered by Maryla Sobańska, I had no artistic vision*

<sup>25</sup> Pia Górska's letter to Jadwiga Górska, neé Strojnowska, Krakow 17.12.1959, manuscript at the Książki Library in Warsaw; quoted after: Patała 1999 (fn. 1), p. 46.



*and little enthusiasm for the task. As far as I remember, the hands are terrible and the drawing shaky! ... In the end, I decided to show Jude as a poor Polish man, a Polish "poverello".*<sup>26</sup>

The cult of St Jude Thaddaeus dates back to early Christianity but only became widespread in the 18<sup>th</sup> century, especially in Austria and Poland. At that time, the saint began to be venerated as the patron of lost causes, in which one could only hope for his intervention.<sup>27</sup> Iconography often shows him as a young man in a long tunic and a coat, with a variety of attributes. Ever since the 18<sup>th</sup> century, he has usually been shown carrying a medallion with an image of Christ; legend has it that it was with an image of Jesus that he once cured Abgar, the King of Edessa, of leprosy.

Górska followed the tradition; she painted the saint in the convention of an icon that alluded to his Byzantine representations, which she must have known from her earlier Italian peregrinations. St Jude Thaddaeus is shown in half figure, his young face covered with a short stubble and head surrounded by a golden halo. A blue coat hangs over his vermilion tunic, and its hood is drawn out over the shoulders. In the saint's hands, a mandylion with the face of Christ in a golden frame studded with precious gems can be seen; a thin walking cane supports his right arm. The figure is flat and schematic against an equally flat light background with sketchy walls of Jerusalem drawn to resemble mediaeval Italian architecture. At the bottom, a ribbon inscription reads "ST JUDE THADDAEUS. + 28 - X" (28 October, the saint's feast in the liturgical calendar of the Catholic Church). The small painting sits in dark, thick frames almost entirely covered by numerous votive offerings that have accumulated over decades; votive plaques cover the nearby kneeling stools. The painting is always surrounded by bouquets of fresh flowers.

Wojciech Skrodzki is one of very few art historians to have devoted any attention to the religious paintings of Pia Górska. In his assessment, the image of St Jude Thaddaeus shows a sense of decorativeness typical of Górska's art in general. It also "has parallels in her literary and artistic fascinations with old Italy". However, it would be difficult to agree with his praise of her "vivid sense of colour", more

<sup>26</sup> Pia Górska's letter to Jadwiga Górska, neé Strojnowska, Krakow 12.10.1957, manuscript at the Krasieński Library in Warsaw; quoted after: Ibidem.

<sup>27</sup> M. Jacniacka, entry: *Juda Tadeusz*, in: *Encyklopedia Katolicka*, vol. 9, Lublin 2000, pp. 196–197; R. Knapiński, *Credo Apostolorum w średniowiecznej i nowożytnej ikonografii kościelnej*, in: *Symbol apostolski w nauczaniu i sztuce Kościoła do Soboru Trydenckiego*, ed. R. Knapiński, Lublin 1997, pp. 331–401.

wyróżniają jej postać na tle monochromatycznie i sumarycznie oddanego krajobrazu<sup>23</sup>.

Najsłynniejszym obrazem religijnym Pii Górskiej (i najbardziej znanym w jej dorobku, choć przez większość odbiorców postrzegany przede wszystkim jako obiekt kultu niekojarzony z nazwiskiem artystki) stał się wizerunek *Świętego Judy Tadeusza* w warszawskim kościele Świętego Krzyża [il. 7] (wielokrotnie kopiowany do kościołów w całej Polsce)<sup>24</sup>.

Artystka, wykonując go w 1938 roku na zamówienie Maryli Sobańskiej, tak relacjonuje pracę nad tym dziełem w listach do bratowej, Jadwigi ze Strojnowskich Górskiej, z lat 1946–1966:

*Nie malowałam prawie nigdy tematów religijnych, czując mój brak zdolności w tym kierunku. Wzięłam się do roboty raczej niechętnie, źle mi szło, nie miałam modelu, a wizji malarskiej też nie miałam zgoła żadnej. Gdy skończyłam, uważałam i uważam obraz za nieudany, ręka wprost zła, twarz o niepewnym, może nawet niesymetrycznym rysunku!*

*Nie potrafiłam tego, widocznie nie potrafiłam, a może z lenistwa. Ktoś mi powiedział żartem słynne słowa Heinego: „Wunderbare Bilder sind immer schlechte Gemälde”.*

*Dzięki Bogu, że mimo braków artystycznych ludzie modlą się przed tym obrazem, otrzymują łaski!*<sup>25</sup>

W innym liście stwierdza:

*Wzruszona jestem [...] wiadomością o wotach wiszących wokół obrazu św. Judy Tadeusza. Moje malowidło nie gra tu żadnej roli, tylko wiara modlących się ludzi; jestem pewna, że gdyby wisiał w tym miejscu oleodruk za trzy grosze, kult byłby ten sam! Malowałam go na obstalunek dla Marylki Sobańskiej, nie miałam żadnej artystycznej koncepcji i malowałam go bez żadnej ochoty. O ile pamiętam ręce są fatalne, a rysunek chwiejny! [...] W końcu zdecydowałam, że przedstawię go jako polskiego, ubogiego człowieka – polskiego „poverella”<sup>26</sup>.*

Kult apostoła św. Judy Tadeusza datuje się od czasów wczesnochrześcijańskich, ale zyskał popularność dopiero w XVIII stuleciu, zwłaszcza w Austrii i w Polsce, gdy święty zaczął być czczony jako patron od spraw beznadziejnych, w których można liczyć na Jego cudowną interwencję<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> Skrodzki 1989, jak przyp. 1, s. 81.

<sup>24</sup> Olej na płótnie, 50×40 cm, niesygnowany; obraz jest zaledwie wzmiankowany w monografii tej świątyni – zob. E. Kowalczykowa, *Kościół Świętego Krzyża*, Warszawa 1975, s. 100.

<sup>25</sup> List Pii Górskiej do Jadwigi ze Strojnowskich Górskiej, Kraków 17 XII 1959, rkps w zbiorach Biblioteki Krasieńskich w Warszawie; cyt. za: Patała 1999, jak przyp. 1, s. 46.

<sup>26</sup> List Pii Górskiej do Jadwigi ze Strojnowskich Górskiej, Kraków 12 XI 1957, rkps w zbiorach Biblioteki Krasieńskich w Warszawie; cyt. za: ibidem.

<sup>27</sup> M. Jacniacka, hasło: *Juda Tadeusz*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 9, Lublin 2000, s. 196–197; ks. R. Knapiński, *Credo Apostolorum w średniowiecznej i nowożytnej ikonografii kościelnej*, w: *Symbol*

W ikonografii często ukazywano go jako młodego mężczyznę w długiej tunice i płaszczu, z różnymi atrybutami – od XVIII wieku najczęściej z medalionem z wizerunkiem Chrystusa, bo wedle legendy Juda obrazem z obliczem Chrystusa uleczył z trądu Abgara, króla Edessy.

Pia Górską wybrała taką właśnie koncepcję ikonograficzną, malując przy tym świętego w konwencji ikony nawiązującej do jego bizantyńskich przedstawień, zapewne znanych artystce z wspomnianych licznych peregrynacji do Włoch. Półpostać świętego z młodym obliczem i krótkim zarostem, z głową okoloną złotą aureolą, odzianego w ciemnobłękitny płaszcz i widoczną spod niego cynobrową tunikę z wyłożonym na ramiona kapturem, trzymającego w rękach niewielki obrazek – mandylion z twarzą Chrystusa oprawny w złotą ramę wysadzaną drogimi kamieniami – z cienką laską przy prawym ramieniu, rysuje się płasko, sylwetowo, na równie płaszczyznowym jasnym tle ze schematycznie przedstawionymi murami Jerozolimy przypominającymi średniowieczną włoską architekturę. Na dole umieszczona została wstęga z napisem: „ŚWIĘTY JUDA TADEUSZ. + 28 – X” (data obchodzenia jego święta w kalendarzu Kościoła katolickiego). Niewielkich rozmiarów malowidło ujęte jest w grube, ciemne ramy niemal całkowicie zasłonięte licznymi wotami składanymi przez dziesięciolecia przez wiernych, zaś grawerowane plakietki dziękczynne pokrywają klęczniki wokół obrazu. Zawsze towarzyszy mu wiele świeżych kwiatów.

Wojciech Skrodzki, który jako jeden z nielicznych historyków sztuki poświęcił nieco uwagi istniejącym obrazom religijnym Pii Górskiej, uważa, że w wizerunku św. Judy Tadeusza artystka zrealizowała obecne w jej sztuce poczucie dekoracyjności „znajdujące odpowiednik w jej literackich i artystycznych fascynacjach dawną Italią”. Trudno natomiast zgodzić się z jego konstatacją o „żywym poczuciu koloru”, bardziej pasującą do obrazu *Matka Boska Loretańska*<sup>28</sup>.

Bliższe przyjrzenie się *Św. Judzie Tadeuszowi* istotnie nie wywołuje zachwytów nad kunsztem malarskim tego dzieła, ale też nie potwierdza tak samokrytycznej jego oceny, jaką wyraziła artystka. Najważniejsze okazało się jego znaczenie dla wyznawców kultu świętego. Można zatem uznać prace Pii Górskiej o tematyce religijnej za „wiarą tchnące obrazy”, jak trafnie – i pięknie – określiła malarstwo religijne na Śląsku w XIX wieku Joanna Lubos-Kozieł<sup>29</sup>.

appropriate in the case of the *Holy Virgin of Loreto*.<sup>28</sup>

A closer look at the technique of *St Jude Thaddaeus* hardly sends one into raptures; however, it does not justify a judgement as harsh as that expressed by the artist herself either. What has proved of enduring importance is its significance for the worshippers. Pia Górská's religious paintings, therefore, can aptly be described as “faith-filled images”, as Joanna Lubos-Kozieł once beautifully and aptly described the 19<sup>th</sup>-century painting of Silesia.<sup>29</sup>

Translated by Urszula Jachimczak

apostolski w nauczaniu i sztuce Kościoła do Soboru Trydenckiego, red. ks. R. Knapiński, Lublin 1997, s. 331–401.

<sup>28</sup> Skrodzki 1989, jak przyp. 1, s. 81.

<sup>29</sup> J. Lubos-Kozieł, *Wiarą tchnące obrazy: studia z dziejów malarstwa religijnego na Śląsku w XIX wieku*, Wrocław 2004.

<sup>28</sup> Skrodzki 1989 (fn. 1), p. 81.

<sup>29</sup> J. Lubos-Kozieł, *Wiarą tchnące obrazy: studia z dziejów malarstwa religijnego na Śląsku w XIX wieku*, Wrocław 2004.

Religious motifs in the artwork  
of Zofia Stryjeńska,  
“the princess of Polish painting”

It seems that the term “princess of Polish painting” was first used by the journalist whose interview with Zofia Stryjeńska was published by “Wiadomości Literackie” in 1924<sup>1</sup>. During the next decade – at least until 1935 – the artist was written about by Polish newspapers, literary and art magazines both eagerly and frequently. Almost overnight, this painter, born in Cracow (on the 13<sup>th</sup> May 1891 in a family of craftsmen) as Zofia Lubańska,<sup>2</sup> became the epitome of what was best in Polish art in a country which had regained freedom after 123 years of partition.

In the only, rather poor, substitute for a monograph on the artist, published in 1929, its author, Jerzy Warchałowski, who had carefully followed Stryjeńska’s artistic development since her debut exhibition at the Friends of the Fine Arts Society in Cracow in 1912, wrote among other things: “Zofia Stryjeńska is above all a Polish painter of Polish things. The term outstanding illustrator does not reflect her role in art. If there weren’t any folk tales and rites, no poetry of Kochanowski, Szymonowicz, Krasicki, Mickiewicz, Słowacki, Tetmajer, the artist would have been compelled to make up such tales, legends and poetry in order to be able to tell them with her characters. So much does her talent compel her to express herself by means of characters and events. This is a distinctive feature of folk art, primitive art, child art. The artist had nurtured this feature of hers until it grew into great art – we further read – she does not need to search for models abroad, she does not ‘study’ the countryside, folk types, characters from the galley.

<sup>1</sup> Zofia Stryjeńska w Warszawie. U księżniczki malarstwa polskiego. Wywiad specjalny „Wiadomości Literackich”, “Wiadomości Literackie”, 1924, no. 7, p. 1.

<sup>2</sup> All facts and dates connected with the life and artistic creation of Zofia Stryjeńska, unless indicated otherwise, are quoted after: *Kalendarium*, in: *Zofia Stryjeńska 1891–1976. Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie, październik 2008 – styczeń 2009*, exhibition catalogue, ed. Ś. Lenartowicz, Kraków 2008, pp. 418–431.

Wątki religijne w twórczości  
Zofii Stryjeńskiej,  
„księżniczki malarstwa polskiego”

Jak się wydaje, po raz pierwszy określenia „księżniczka malarstwa polskiego” użył autor wywiadu z Zofią Stryjeńską opublikowanego na łamach warszawskich „Wiadomości Literackich” w 1924 roku<sup>1</sup>. Od tego momentu przez najbliższą dekadę – co najmniej do 1935 roku – pisano o artystce w polskiej prasie codziennej, pismach literackich czy poświęconych sztukom pięknym wyjątkowo dużo i chętnie. Niemal z dnia na dzień ta urodzona w Krakowie (13 maja 1891 roku w rodzinie rzemieślniczej) jako Zofia Lubańska malarka<sup>2</sup> stała się symbolem tego co najlepsze w sztuce polskiej odrodzonego po 123 latach niewoli kraju.

W opublikowanej w 1929 roku, jedynej jak dotychczas, namiastce monografii artystki jej autor Jerzy Warchałowski, który na bieżąco śledził rozwój talentu Stryjeńskiej od debiutu wystawienniczego w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w 1912 roku, pisał między innymi: „Zofia Stryjeńska jest przede wszystkim polskim malarzem rzeczy polskich. Nazwa znakomitej ilustratorki nie oddaje jej roli w sztuce. Gdyby nie było podań i obrzędów ludowych, poezji Kochanowskiego, Szymonowicza, Krasickiego, Mickiewicza, Słowackiego, Tetmajera, artystka musiałaby sobie podania, legendy i poezje tworzyć, aby je móc opowiadać postaciami. Tak dalece w jej talencie tkwi potrzeba wypowiedzania się postaciami i wydarzeniami. Cecha wspólna sztuce ludowej, sztuce prymitywnej, sztuce dziecka. Cechę tę wykształciła w sobie artystka do rozmiarów wielkiej sztuki – czytamy dalej – nie potrzebuje zbierać wzorów po świecie, nie »studiuje« wsi, typów ludowych, postaci z galery. Rzuci tylko okiem, one już same przychodzą do niej tłumnie, wrywają się do jej życia, zapelniają pokój. To są jej znaki malarskie, jej zastępy, z którymi idzie do ataku, jej plamy barwne, jej ornamenty”<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Zofia Stryjeńska w Warszawie. U księżniczki malarstwa polskiego. Wywiad specjalny „Wiadomości Literackich”, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 7, s. 1.

<sup>2</sup> Wszystkie fakty i daty związane z życiem i twórczością Zofii Stryjeńskiej, nieopatrzone osobnymi przypisami, podaję za: *Kalendarium*, w: *Zofia Stryjeńska 1891–1976. Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie, październik 2008 – styczeń 2009*, katalog wystawy, red. Ś. Lenartowicz, Kraków 2008, s. 418–431.

<sup>3</sup> J. Warchałowski, *Zofia Stryjeńska*, [Monografie artystyczne, red. M. Treter], Warszawa [1929], s. 13.

Mieczysław Wallis, wielokrotnie komentujący bogaty i różnorodny dorobek artystki, tak analizował jej działalność ilustratorską na łamach „Sztuk Pięknych”: „Rogata, niesforna, nie dająca się ująć w żadne karby indywidualność Zofii Stryjeńskiej, jej temperament wybuchowy i fantazja nieokiełznana sprawiają, że z każdej plamy żywszej czyni ona plamę jaskrawą, z każdego dźwięku – huk, z każdego ruchu – pęd. Przy tego rodzaju tendencjach, dyspozycjach o jakiegokolwiek lojalności Stryjeńskiej w stosunku do utworów literackich, które ilustruje, nie może być mowy”<sup>4</sup>.

Swoboda, wręcz nonszalancja, z jaką artystka traktowała w swojej działalności ilustratorskiej literacki pierwowzór, nie była jednak oceniana przez recenzentów negatywnie. Wręcz przeciwnie, większość z nich doceniała bowiem w kompozycjach Zofii Stryjeńskiej przede wszystkim rzucającą się w oczy rasowość polską „o tem swoistem obliczu, mówiącem wyraźnie, że progenitura tej niepospolitej artystki to artystyczna, historyczna, narodowa przeszłość nasza, kapitalnie przetransponowana na swój własny, mocny i oryginalny wyraz”<sup>5</sup>.

Generalnie ton wypowiedzi był więc pozytywny, żeby nie powiedzieć wprost entuzjastyczny. Recenzentów zachwycały łatwość wypowiedzi plastycznej artystki, wszechobecny ruch i dynamika, soczyste kolory i wyraziste, sprowadzone do najprostszyc – silnie zgeometryzowanych – form postacie ludzi i zwierząt w kompozycjach wykazujących pod względem tematycznym czytelny związek przede wszystkim z polskim folklorem, jego tradycją i obrzędami, a także z piastowską przeszłością. Swoboda, z jaką Zofia Stryjeńska wypowiadała się zarówno w malarstwie monumentalnym, jak i wielkoformatowym, autentyczna dekoracyjność i czytelny synkretyzm, a także liczne – utrzymane w tym samym duchu – obrazy sztalugowe i grafiki, sugestywne projekty plakatów, ilustracje książkowe, wizyjne projekty kostiumów i scenografii do sztuk teatralnych czy wreszcie drobne wyroby rzemiosła artystycznego budziły niekłamany zachwyt i uznanie. Apogeum popularności osiągnęła artystka na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu w Paryżu w 1925 roku, gdzie otrzymała czterokrotnie Grand Prix za zaprezentowane kompozycje malarskie, plakaty, tkaniny i ilustracje książkowe oraz zaszczytne wyróżnienie *Diplome d'Honneur* w dziale zabawkarskim. Została również odznaczona Krzyżem Kawalerskim Legii Honorowej. Tym samym stała się najczęściej nagradzaną uczestniczką wystawy, walnie przyczyniając się do sukcesu działu polskiego na arenie międzynarodowej<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> M. Wallis, *Zofia Stryjeńska jako ilustratorka*, „Sztuki Piękne” 4, 1927–1928, s. 178. Zob. również przedruk w: idem, *Sztuka polska dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921–1957*, Warszawa 1959, s. 191.

<sup>5</sup> A. Schroeder, *Zofia Stryjeńska (Z okazji wystawy w krakowskim Pałacu Sztuki)*, „Sztuki Piękne” 4, 1927–1928, s. 161–162.

<sup>6</sup> Zob. również: A.M. Drexlerowa, A.K. Olszewski, *Polska i Polacy na Powszechnych Wystawach Światowych 1851–2000*, Warszawa 2005,

She only takes a glance and they come to her in great numbers, they become part of her life, fill up her room. These are her artistic trademarks, her host with whom she goes to the battle field, her colour fields, her ornaments.”<sup>3</sup>

Mieczysław Wallis, who frequently commented on the abundant and versatile output of the artist, so analysed her illustrating endeavours for “Fine Arts”: “Stubborn, unruly, insuppressible individuality of Zofia Stryjeńska, her short temper, her uncontrollable imagination cause that she turns every vivid colour into a bright colour, every sound into a thud, each movement into a rush. With such Stryjeńska’s tendencies and dispositions loyalty to literary works she illustrates is out of question.”<sup>4</sup>

However, the freedom, even nonchalance, with which the artist treated the literary prototype in her illustrations, was not criticised by the reviewers. Just the opposite, most of them appreciated in her compositions Zofia Stryjeńska’s conspicuous Polish features “with this peculiar appearance, showing clearly that the progeny of this exceptional artist is our artistic, historical and national past, skillfully transformed to gain its own strong and original form.”<sup>5</sup>

In general the tone was positive, not to say enthusiastic. Reviewers were enchanted by the ease of the artist’s expression, ever-present movement and dynamics, vivid and well-defined colours, figures of people and animals reduced to basic – geometrical – forms in compositions that were clearly related thematically to Polish folklore, its traditions and rites and also to the Piast past. The freedom of Stryjeńska’s expression both in monumental and big format painting, the genuine decorative style and clear syncretism as well as numerous easel paintings and engravings, suggestive poster designs, book illustrations, visual costume and set designs for theatre productions and finally small works of artistic craftsmanship – all in the same style – evoked genuine admiration and esteem. The artist’s popularity reached its peak during the International Exhibition of Decorative Arts and Modern Industry in Paris in 1925, where she was awarded four Grand Prix for exhibited painting compositions, posters, fab-

<sup>3</sup> J. Warchałowski, *Zofia Stryjeńska*, [Artistic monographs, ed. M. Treter], Warszawa [1929], p. 13.

<sup>4</sup> M. Wallis, *Zofia Stryjeńska jako ilustratorka*, “Sztuki Piękne” 4, 1927–1928, p. 178. See also the reprint in: idem, *Sztuka polska dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921–1957*, Warszawa 1959, p. 191.

<sup>5</sup> A. Schroeder, *Zofia Stryjeńska (Z okazji wystawy w krakowskim Pałacu Sztuki)*, “Sztuki Piękne” 4, 1927–1928, pp. 161–162.

rics and book illustrations, and the honourable distinction *Diplome d'Honneur* in the toy section. She was also awarded a Knight Order of the Legion of Honour. In this way she became the most frequently honoured member of the exhibition, significantly contributing to the success of the Polish section on an international scale.<sup>6</sup>

But Zofia Stryjeńska “a bit rough, hasty, reticent, tense, with huge dark almost curly hair covering her eyes casting sharp glances” – as she was remembered by Halina Ostrowska-Grabska<sup>7</sup> in her memoirs – evoked interest not only for purely artistic reasons. Since early childhood she had been keen on provoking her milieu with unconventional behaviour, ceaseless – as it seems – attempts to defy all rules and principles, in agreement with her own uncontrollable, undoubtedly quick temper as well as the desire to get her own way. It is commonly known that when, in 1911, she decided to study painting at the Royal Academy of Fine Arts in Munich, which did not admit women at the time, she made use of her slender figure and after small cosmetic alterations (short hair, men's clothes) with her brother's passport in her hand, regardless of intense competition, she passed the exam and was accepted to the faculty of painting as Tadeusz Grzymała Lubański. She “played” the role of her brother so convincingly that during her year-long stay in Munich she captured the affection of two Italian women, a mother and daughter, with whom she lodged.<sup>8</sup>

Then in 1916 against the will of his family, she married Karol Stryjeński, an architect and organiser of cultural enterprises. Owing to his connections, and the exceptional position and role of her father-in-law Tadeusz Stryjeński in the artistic circles of Cracow and Galicia especially at the turn of the 20<sup>th</sup> century (a leading architect, pioneer of reinforced concrete in Poland) she entered the artistic bohemia first of Cracow (“Polish Formists”, the circle of “Cracow

---

<sup>6</sup> Cf. A.M. Drexlerowa, A.K. Olszewski, *Polska i Polacy na Powszechnych Wystawach Światowych 1851–2000*, Warszawa 2005, pp. 204–207; *Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN Warszawa, 16–17 listopada 2005 roku*, ed. J. Sosnowska, Warszawa 2007.

<sup>7</sup> H. Ostrowska-Grabska, *Bric à brac 1848–1939*, [Warszawa 1978], p. 392.

<sup>8</sup> The masquerade organised by Zofia Stryjeńska (at that time still Lubańska) in order to study in the academy in Munich is described by Joanna Sosnowska in her book: *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*, Warszawa 2003, pp. 158–160. Referring to the unpublished diary of the artist's father (see p. 176 fn. 33), the Warsaw scientist demythologizes the event, firmly stating that Zofia posed as a man mainly for her own safety, with the acknowledgement and consent of her closest family.

Ale Zofia Stryjeńska, „trochę kanciasta, pospieszna, milkliwa, napięta, z wielką, ciemną jakby kędzierzawą czupryną, spadającą na oczy o mocnym spojrzeniu” – jak ją zapamiętała w swoich wspomnieniach Halina Ostrowska-Grabska<sup>7</sup> – dostarczała powodów do zainteresowania swą osobą nie tylko ze względów czysto artystycznych. Już od najmłodszych lat lubiła prowokować otoczenie niekonwencjonalnym zachowaniem, nieustającą – jak się wydaje – próbą postępowania na przekór obowiązującym regułom i zasadom, zgodnie z własnym nieokiełznanym, zdecydowanie wybuchowym temperamentem, a zarazem chęcią postawienia na swoim. Powszechnie znana jest historia, że gdy w 1911 roku postanowiła studiować malarstwo w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, do której nie przyjmowano jeszcze wówczas kobiet, wykorzystując swoją drobną figurę, po niewielkich zabiegach kosmetycznych (obcięte krótko włosy, męski strój), z paszportem brata w dłoni, mimo ogromnej konkurencji, zdała pomyślnie egzamin i została przyjęta na wydział malarstwa jako Tadeusz Grzymała Lubański. „Zagrała” rolę swego brata na tyle skutecznie, że w trakcie rocznego pobytu w Monachium rozkochała w sobie dwie Włoszki, matkę i córkę, u których wynajmowała stancję<sup>8</sup>.

W 1916 roku zaś, wbrew woli rodziny Karola Stryjeńskiego, architekta i animatora przedsięwzięć kulturalnych, wyszła za niego za mąż. W dużej mierze dzięki jego rozległym kontaktom, a także wyjątkowej pozycji i roli teścia, Tadeusza Stryjeńskiego, w życiu artystycznym Krakowa i Galicji, zwłaszcza na przełomie XIX i XX wieku (czołowego architekta, prekursora żelazobetonu na gruncie polskim), weszła w środowisko bohemy artystycznej najpierw Krakowa („Formiści Polscy”, krąg „Warsztatów Krakowskich” i Muzeum Techniczno-Przemysłowego), następnie Zakopanego (gdzie Karol został dyrektorem Szkoły Przemysłu Drzewnego, a zarazem autorem koncepcji rozwoju urbanistycznego miasta, twórcą m.in. Wielkiej Krokwi), a na końcu Warszawy (przede wszystkim wyraźnie faworyzowana przez władze sanacyjne grupa „Rytm”). Nie było to niestety małżeństwo udane, obfitowało w zaskakujące zwroty akcji, liczne wydarzenia o charakterze skandalicznym i chociaż mimo wszystko małżonkowie docze-

---

s. 204–207; *Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN Warszawa, 16–17 listopada 2005 roku*, red. J. Sosnowska, Warszawa 2007.

<sup>7</sup> H. Ostrowska-Grabska, *Bric à brac 1848–1939*, [Warszawa 1978], s. 392.

<sup>8</sup> O maskaradzie, jaką urządziła Zofia Stryjeńska (wówczas jeszcze Lubańska), aby móc studiować na akademii monachijskiej, pisze Joanna Sosnowska w swojej książce: *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*, Warszawa 2003, s. 158–160. Powołując się na niepublikowany pamiętnik ojca artystki (zob. s. 176, przyp. 33), warszawska badaczka demitologizuje całą sprawę, stwierdzając jednoznacznie, że Zofia przebrała się za młodzieńca przede wszystkim dla własnego bezpieczeństwa, za wiedzą i aprobatą najbliższej rodziny.

kali się potomstwa (córkę Magdaleny urodzonej w 1918 roku oraz dwóch, tak wyczekiwanych, synów bliźniaków Jana i Jacka urodzonych w 1922 roku), to po jedenastu latach związek zakończył się rozwodem. Nie mogło być inaczej, skoro „Karol, promieniujący urokiem, wdziękiem o czarującym sposobie bycia”<sup>9</sup>, do tego „umiał się bawić i czarować kobiety od lat jeden do stu wszelkiego pochodzenia”<sup>10</sup>, a Zofia przy swoim gwałtownym charakterze była o niego wręcz chorobliwie zazdrosna. Wybiórcza pamięć świadków podsuwała więc wyłącznie obrazy gorszące lub ośmieszające oboje małżonków: „Karol Stryjeński pijany, zawinięty w dywan, Zofia hoduje bliźniaki w szufladzie komody z braku kołyski, Karol spaceruje po szkole w szlafroku, Zofia rzuca kamieniami w okna gabinetu Karola-dyrektora, Karol rozciągnięty celnym ciosem Zofii na ulicy Paryża, Zofia w nocnym dezabilu biegnie na Bystre szukać Karola...”<sup>11</sup>.

Nieporozumienia małżeńskie następowały lawinowo, jedno po drugim, w gruncie rzeczy od samego początku tego niecodziennego związku dwojga silnych osobowości. Nie mieli zbyt wiele czasu dla własnych dzieci, dlatego też ich wychowywaniem zajmowała się siostra męża Joanna (Żancia) Stryjeńska. Z inicjatywy Karola już w 1919 roku Zofia została zamknięta na kilka dni w klinice neuropsychiatrycznej profesora Jana Piltza w Krakowie. Czarę goryczy przelało kilka lat później kolejne zamknięcie artystki w zakładzie psychiatrycznym, tym razem w Batowicach pod Krakowem na jesieni 1927 roku. Była to ponownie decyzja jej męża, która odbiła się głośnym echem w prasie codziennej (zwłaszcza warszawskiej i krakowskiej)<sup>12</sup>. Po wygranym procesie o bezprawne umieszczenie w zakładzie leczniczym rozżalona postępowaniem męża Zofia przeprowadziła rozwód z Karolem i wyjechała do Warszawy.

Był to czas, kiedy Stryjeńska wraz z Ireną Pokrzywnicką uchodząca za „dyktatorkę mody warszawskiej, znaną jednocześnie z zamiłowania do kosztownych i szlachetnych materiałów, futer, jak i z efektownej oryginalności w projektowanych przez siebie strojach i kostiumach teatralnych prezentowanych na pokazach mody”<sup>13</sup>, oraz – tak jak ona – członkinią grupy „Rytm”, królowały w najbardziej eleganckich lokalach gastronomicznych stolicy (m.in. w Adrii i słynnej Ziemiańskiej):

<sup>9</sup> Ostrowska-Grabska [1978], jak przyp. 7, s. 392.

<sup>10</sup> R. Malczewski, *Pepek świata*, Warszawa 1960, s. 114, cyt. za: M. Grońska, *Wstęp*, w: Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, pamiętnik przygotowała do druku, wstępem, przypisami i indeksem opatrzyła M. Grońska, t. 1, Warszawa 1995, s. 9.

<sup>11</sup> H. Kenarowa, *Od Zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do Szkoły Kenara. Studium z dziejów szkolnictwa zawodowo-artystycznego w Polsce*, Kraków [1978], s. 173.

<sup>12</sup> Szczegółowo relacjonuje całe wydarzenie sama artystka w pamiętniku, w którym zamieściła również wycinki prasowe na ten temat. Zob. Stryjeńska 1995, jak przyp. 10, t. 1, s. 66–103.

<sup>13</sup> M. Dec, *Irena Pokrzywnicka – życie i twórczość*, „Biuletyn Historii Sztuki” 96, 2007, nr 3–4, s. 301.

Workshops” and The Museum of Technology and Industry) then of Zakopane (where Karol had been offered the position of headmaster of the School of Wood Industry and became the author of the town’s urban planning concept, including, among other objects, the construction of the Wielka Krokiew ski jump) and finally of Warsaw (chiefly the “Rhythm” group favoured by the Sanation Government). Unfortunately it was not a happy marriage. It abounded in unexpected twists and scandals; and although the couple had children (a daughter Magdalena born in 1918 and long-awaited twin sons Jan and Jacek born in 1922) they divorced after eleven years of marriage. It was inevitable as “Karol, full of charm and grace, with charming manners”<sup>9</sup> would “entertain and charm women aged one to one hundred of all walks of life,”<sup>10</sup> and Zofia, with her short temper, was insanely jealous of him. Consequently, witnesses’ selective memory projected only scandalizing or ridiculing images of both spouses: “Karol Stryjeński is drunk, wrapped up in a rug, Zofia breeds the twins in a cabinet drawer in the absence of a cradle, Karol strolls down the school corridors in his dressing-gown, Zofia casts stones at Karol, the Headmaster’s office window, Karol is knocked down by Zofia’s well – aimed punch in a Parisian street, Zofia, in her night gown, dashes to Bystre to look for Karol ...”<sup>11</sup>

Marital misunderstandings rapidly followed one another from the very beginning of this unusual union of two strong personalities. They were unable to devote much time to their children, therefore the task of their upbringing was undertaken by the husband’s sister Joanna (Żancia) Stryjeńska. On Karol’s initiative, in 1919, Zofia was confined for a few days in the Jan Piltz neuropsychiatric clinic in Cracow. The final straw was the artist’s next confinement in a mental institution, this time in Batowice near Cracow in the autumn of 1927. Again it was her husband’s decision, and it reverberated throughout the press.<sup>12</sup> After winning a court case concerning her unlawful confinement in a mental institution, and

<sup>9</sup> Ostrowska-Grabska [1978], as fn. 7, p. 392.

<sup>10</sup> R. Malczewski, *Pepek świata*, Warszawa 1960, p. 114, quoted after: M. Grońska, *Wstęp*, in: Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, the memoir was edited for publication, prefaced, annotated and indexed by M. Grońska, vol. 1, Warszawa 1995, p. 9.

<sup>11</sup> H. Kenarowa, *Od Zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do Szkoły Kenara. Studium z dziejów szkolnictwa zawodowo-artystycznego w Polsce*, Kraków [1978], p. 173.

<sup>12</sup> The event is described in detail by the artist herself in her memoirs, in which she also placed relevant newspaper clippings. See Stryjeńska 1995 (fn. 10), vol. 1, pp. 66–103.

disappointed with her husband's deeds, Zofia obtained a divorce from Karol and left for Warsaw.

It was the time when Stryjeńska frequented the most sophisticated restaurants in the capital (among others Adria, and the famous Ziemiańska) together with Irena Pokrzywnicka, who was regarded as "a dictator of Warsaw fashion, noted for her passion for costly and fine fabrics, fur-coats, as well as for her impressive originality as a designer of fashion and theatrical costumes presented on various fashion shows",<sup>13</sup> and who, as well as Stryjeńska, belonged to the "Rhythm" group:

*I was about to go back under the bed cover, because I am not feeling very well – noted Zofia Stryjeńska under 4<sup>th</sup> February 1934 in her memoirs, written later in her life – but Irpo [this was how Pokrzywnicka signed her paintings and how her friend addressed her – L.L.] phoned me to go out for a bite, and after dinner we were to see the show by aristocratic girls which they organised for charitable purposes for the Society of St Vincent de Paul in Europa [what is meant is the Europejska cafe – L.L.]. [...] So I am waiting at the foyeys' table [in a cafe at the Institute for Art Propagation – L.L.], and finally Irpo dashed in dressed in a sable coat, all done up like an Alexandrian courtesan and she managed to animate our table a bit. Come you harlot – I tell her – or we shall be late for your artistic show, and it would be a waste to miss a part of this hoax. We headed for Simon's [Simon and Stecki's, an elegant restaurant in Krakowskie Przedmieście – L.L.], because Irena wanted to show off there and we ate up the few zloty that each of us had, because it is very extremely expensive there. Then we make it for the hall in Europa, where Irena and I split because she had some committee duties to perform, and she proceeded to mix with heute-high life. The dance was great, all halls were lit by chandeliers. I was inappropriately dressed.<sup>14</sup>*

In 1929, after joining the Evangelical Reformed Church, Zofia Stryjeńska remarried. Her husband was Artur Klemens Socha, film and theatre actor. Unfortunately his pleasant appearance and charming voice managed to attract the artist's imagination only for a short time.<sup>15</sup> Due to her husband's lifestyle (he moved to Łódź, where he had been employed by the City Theatre) and his venereal disease, as well as the fact that he – just as Karol Styjeński had earlier done – abused

*Już chciałam wracać z powrotem pod kołdrę, bo nie całkiem dobrze się czuję – zanotowała Zofia Stryjeńska pod datą 4 lutego 1934 roku w spisanych po latach wspomnieniach – ale Irpo [tak Pokrzywnicka sygnowała swoje obrazy i tak ją pieszczotliwie nazywała przyjaciółka – L.L.] wytelefonowała mnie, żeby iść z nią na zagrychę, a po obiedzie pójdziemy na popis panien z arystokracji, które urządzają na dobroczynny cel św. Wincentego a Paulo w Europie [chodzi o kawiarnię Europejską – L.L.]. [...] Czekam więc przy stoliku ramolów [w kawiarni Instytutu Propagandy Sztuki – L.L.], wreszcie przyleciała Irpo w sobolach, wyfiokowana do niemożliwości jak kurtyzana aleksandryjska i trochę nasz stół rozruszała. Chodź ladacznico – mówię do niej – bo się spóźnimy na twoje przedstawienie artystyczne, a szkoda coś utracić z dobrej bujdy. Ruszyliśmy do Simona [Simon i Stecki, elegancka restauracja na Krakowskim Przedmieściu – L.L.], bo Irena chciała tam zadać szyku i przeżarzyć tam każda te trochę złotych, co miała, bo tam drogo. Potem walimy do hallu w Europie, gdzie Irena się odłączyła, bo miała czynności komitetowe, i poszła się zanurzyć w heute-high life. Faif był wspianiały, wszystkie sale oświetlone żyrandolami. Ubrałam się fatalnie<sup>14</sup>.*

W 1929 roku Zofia Stryjeńska, po zmianie wyznania na ewangelicko-reformowane, ponownie wyszła za mąż. Tym razem jej mężem został Artur Klemens Socha, aktor filmowy i teatralny. Jednak jego dobra aparycja i urokliwy głos tylko na krótko zdołały przykuć wyobraźnię artystki<sup>15</sup>. Ze względu na tryb życia męża (wyjechał do Łodzi, gdzie otrzymał angaż w Teatrze Miejskim) oraz jego chorobę weneryczną, a także fakt, że niestety – podobnie jak wcześniej Karol Stryjeński – również i on używał wobec Zofii fizycznej przemocy<sup>16</sup>, był to związek wyłącznie o charakterze platonicznym. W efekcie artystka skutecznie zniechęcona do trwania w niespełniającej jej oczekiwań instytucji małżeństwa zdecydowała się w 1935 roku na kolejny rozwód.

Czy przy tak burzliwym życiu prywatnym, w ramach którego Zofia Stryjeńska nie potrafiła być ani prawdziwą żoną, ani też pełną ciepła, kochającą matką (na czym jej jednak w miarę upływu lat coraz bardziej zależało<sup>17</sup>), a tym bardziej pogodzić trudnych proble-

<sup>14</sup> Ibidem, s. 133.

<sup>15</sup> Grońska 1995, jak przyp. 10, s. 10.

<sup>16</sup> Sama artystka zanotowała w pamiętniku: „Wszystko nadzwyczajnie się układało, ale po odejściu Marysi nadszedł Artur [mąż], który głosząc swobodę obyczajów, okazał się jednak w tym wypadku zazdrosnym. Poprzednio już często mnie szpiegował i bawił się w Otella, teraz uznał widocznie, że niebezpieczeństwo jest większe, toteż skierował na Montalka [mowa o Geoffreyu of Montalk Potockim – L.L.] moc niegrzeczności, wygonił go bez pardonu, wyrzucił za nim beret i słownik, a mnie sprzął, że wyglądałam jak jaguar w sińcach na twarzy i po całym ciele” – zob. Stryjeńska 1995, jak przyp. 10, s. 320. O tym, że także pierwszy mąż Zofii dopuszczał się wobec niej przemocy fizycznej, pisze J. Sosnowska 2003, jak przyp. 8, s. 165.

<sup>17</sup> Tak przynajmniej wynika z lektury jej pamiętnika. Wątkowi temu poświęca także sporo ciekawych uwag bratanica artystki Anna

<sup>13</sup> M. Dec, *Irena Pokrzywnicka – życie i twórczość*, „Biuletyn Historii Sztuki” 96, 2007, vols. 3–4, p. 301.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 133.

<sup>15</sup> Grońska 1995 (fn. 10), p. 10.



1. *Spotkanie z synem* z cyklu *Pascha*, 1917, gwasz, papier naklejony na tekturę, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. za: Zofia Stryjeńska 1891–1976. *Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie październik 2008 – styczeń 2009*, katalog wystawy, red. Ś. Lenartowicz, Kraków 2008, s. 99, il. 10

1. *Mary meeting her son* from the cycle *Passover*, 1917, gouache, paper glued to cardboard, the National Museum in Warsaw, photo from: Zofia Stryjeńska 1891–1976. *The Exhibition in the National Museum in Cracow October 2008 – January 2009*, the exhibition catalogue, ed. Ś. Lenartowicz, Kraków 2008, p. 99, fig. 10

mów dnia codziennego, którym towarzyszyła nieustająca walka o finansową stabilizację, z różnorodną twórczością plastyczną, odnoszonymi sukcesami na wystawach w kraju i za granicą, było jeszcze miejsce na tworzenie kompozycji o tematyce religijnej, a więc dzieł zdecydowanie bardziej intymnych, wymagających wyjątkowego skupienia i wewnętrznego wyciszenia? Okazuje się, że tak. Co prawda Zofia Stryjeńska nie namalowała chyba nigdy klasycznego obrazu sakralnego na konkretne zamówienie, ale za to czytelne wątki religijne pojawiły się w jej na wskroś świeckiej, przesyconej duchem sztuki ludowej twórczości w gruncie rzeczy na samym początku drogi artystycznej i towarzyszyły jej – o dziwo – niemalże do końca życia, gdy zgorzkniała i zapomniana po wyjeździe z Polski w 1946 roku bezskutecznie

Monika Stryjeńska-Syrzistie (córka Władysława Stryjeńskiego, lekarza psychiatry, brata Karola) w swojej nieopublikowanej książce *Opowieść o rodzinie Stryjeńskich*, Poronin 1997–1999, mps w posiadaniu autora [rozdział: *Zofia z Lubańskich Stryjeńska (1891–1976) – bardzo znana przed wojną malarka*, s. 188–203].

Zofia physically,<sup>16</sup> it remained a Platonic relationship. Finally, the artist, dissatisfied with the institution of marriage, which failed to meet her expectations, filed for another divorce in 1935.

Was there any place left for creating religious compositions, that is works far more private, requiring exceptional concentration, and inner peace in Zofia Stryjeńska's turbulent life, in which she could not be a model wife, or a warm loving mother (which, in time, she more and more desired to

<sup>16</sup>The artist herself wrote in her memoirs: "Everything went well, but after Marysia's departure there came Artur [her husband], who although proclaiming sexual freedom, proved to be, in this case, extremely jealous. He had previously spied on me, playing Othello, but now he found the danger greater, and he launched at Montalk [the reference is made here to Geoffrey of Montalk Potocki] a flood of abuses, he chased him away, threw his beret and dictionary after him and beat me up so that I looked like a jaguar with the bruises on my face and my whole body." – see Stryjeńska 1995, as in fn. 10, p. 320. The fact that her husband physically abused Zofia is also noted by J. Sosnowska 2003 (fn. 8), p. 165.





2. *Wyjście z grobu* z cyklu *Pascha*, 1918, gwasz, papier naklejony na tekturę, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. za: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, s. 97, il. 6

2. *Rising from the grave* from the cycle *Passover*, 1918, gouache, paper glued to cardboard, the National Museum in Warsaw, photo from: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, p. 97, fig. 6

be<sup>17</sup>), let alone being able to reconcile the difficult problems of everyday life accompanied by constant struggle for financial stability with versatile artistic activity, successes at exhibitions both in Poland and abroad? It appears so. Although Zofia Stryjeńska probably never painted a traditional sacred painting to anybody's order, religious motifs appeared in her totally secular, folklore inspired early artwork and they accompanied her – surprisingly – almost until death, when embittered and forgotten after she had left Poland in 1946, she tried, in vain, to find for herself and her outmoded painting a suitable place in the new reality.

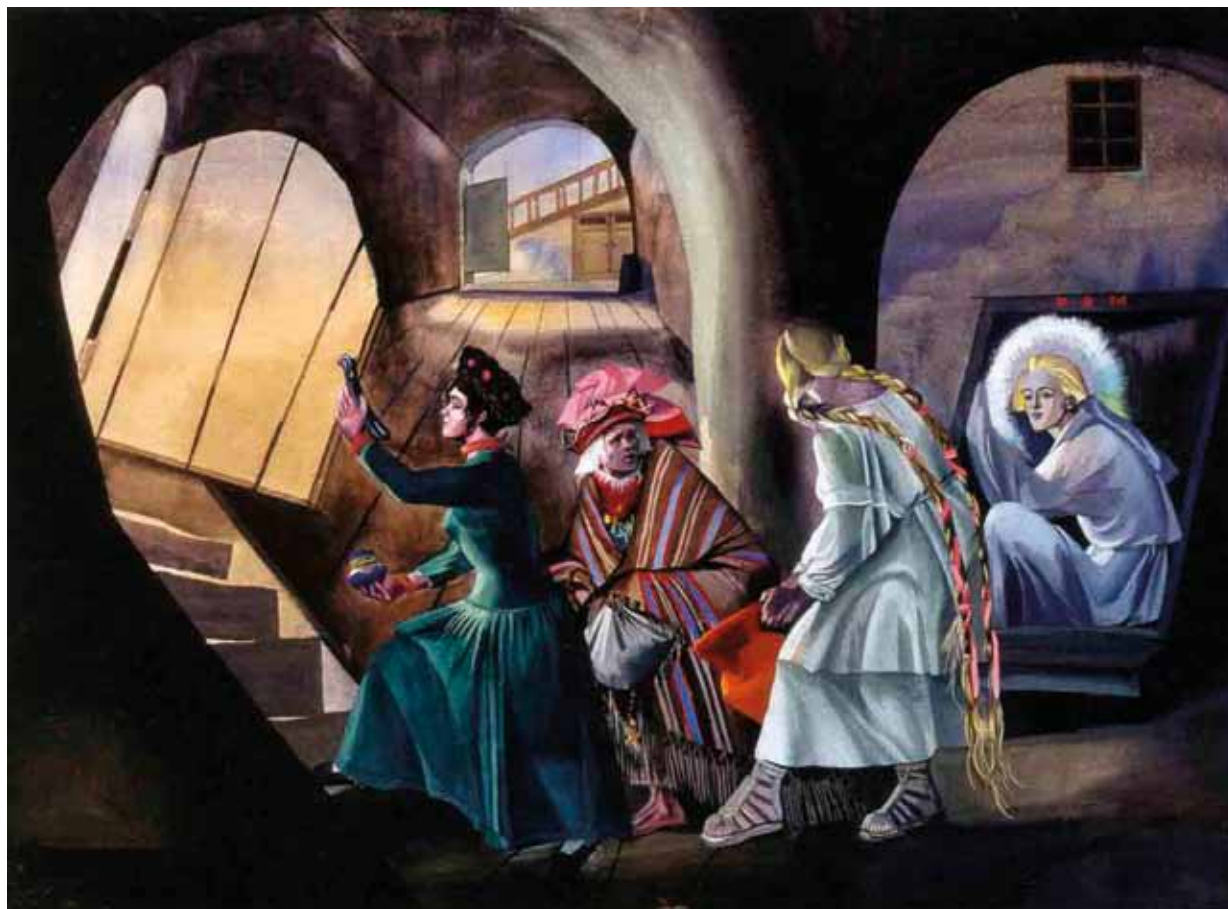
<sup>17</sup> At least this is what her memoirs say. This issue is addressed many times by the artist's niece Anna Monika Stryjeńska-Syrzistie (daughter of Władysław Stryjeński, a psychiatrist, Karol's brother) in her unpublished book *Opowieść o rodzinie Stryjeńskich*, Poronin 1997–1999, the manuscript owned by the author [chapter: *Zofia z Lubańskich Stryjeńska (1891–1976) – bardzo znana przed wojną malarka*, pp. 188–203].

próbowała znaleźć dla siebie i swojego przebrzmiałego już malarstwa miejsce w nowej rzeczywistości.

W latach 1917–1918 artystka namalowała pięć obrazów tworzących cykl *Pascha*. Wielokrotnie pokazywany w latach 1920–1938 na zbiorowych wystawach sztuki polskiej za granicą, w ramach pokazów przygotowywanych przez TOSSPO (Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych), został również opublikowany w 1929 roku w tece rotograviur przygotowanej przez wydawnictwo Jakuba Mortkowicza jako: *Pascha. Pieśń o Zmartwychwstaniu Pańskim*.

Na cykl składa się pięć kompozycji: *Wyjście z grobu*, *Trzy Marie u grobu*, *Ogrodnik (Noli me tangere)*, *Ukazanie się uczniom* i *Spotkanie z Synem*. Prawdopodobnie pierwotnie cykl liczył jednak sześć kompozycji. Tą ostatnią mogło być – jak sugeruje Dorota Suchocka – niezachowane *Zesłanie Ducha Świętego*<sup>18</sup>. Jest to pierwszy i jedyny w dorobku Zofii Stryjeńskiej zespół kompozycji malarskich (wykonanych gwaszem i akwa-

<sup>18</sup> D. Suchocka, *O sukcesie Zofii Stryjeńskiej*, „Biuletyn Historii Sztuki” 43, 1981, nr 4, s. 431, il. 23–28.



3. *Trzy Marie u grobu* z cyklu *Pascha*, 1918, gwasz, papier naklejony na tekturę, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. za: Zofia Stryjeńska 1891–1976..., s. 97, il. 7

3. *Three Marys at the grave* from the cycle *Passover*, 1918, gouache, paper glued to cardboard, the National Museum in Warsaw, photo from: Zofia Stryjeńska 1891–1976..., p. 97, fig. 7

relą na papierze naklejonym na tekturę), w których artystka połączyła czytelne wątki chrześcijańskie z mitycznymi i ludowymi, a zarazem świadomie nawiązała do współczesnej historii odradzającego się państwa polskiego. Podobnego zdania są wszyscy nieliczni badacze, których zainteresował aspekt religijny w twórczości „księżniczki malarstwa polskiego”, wśród nich Anna Manicka, według której „Symboliczna wymowa *Paschy* ma podwójny charakter. Po pierwsze jest to historia zmartwychwstania Jezusa, oparta na Piśmie Świętym, po drugie – alegoryczna historia odzyskania przez Polskę niepodległości w 1918 roku, oparta w pewnym stopniu na *Wyzwoleniu* Stanisława Wyspiańskiego”<sup>19</sup>.

Jako pierwszą namalowała Stryjeńska kompozycję *Spotkanie z synem* [il. 1], która cieszyła się zarazem największą popularnością przed wojną. Choć powstała najwcześniej, to okazała się jednocześnie najbardziej dekoracyjna ze wszystkich. Mimo czytelnych nawiązań formalnych do rysunków Stanisława Wyspiańskiego (zwłaszcza do – zdaniem piszącego te słowa – szkiców

Between 1917 and 1918 the artist painted five compositions forming the cycle entitled *Passover*. Frequently exhibited between 1920 and 1938 during collective exhibitions of Polish art abroad as part of displays prepared by TOSSPO (the Society for the Propagation of Polish Art Among Foreigners) it was also published in 1929 in a collection of rotogravures by Jakub Mortkowicz’s publishing house as: *Passover. The Song of Our Lord’s Resurrection*.

The cycle is formed by five compositions: *Rising from the grave*, *Three Marys at the grave*, *The Gardener (Noli me tangere)*, *Appearance before the disciples*, and *Mary meeting her son*. Most probably, however, the cycle originally consisted of six compositions. The last composition could have been – as Dorota Suchocka suggests – the unpreserved *Pentecost*.<sup>18</sup> It is the first and the only set of compositions by Zofia Stryjeńska (painted in gouache and water-colour on paper glued to

<sup>19</sup> A. Manicka, *O cyklu „Pascha”*, w: Zofia Stryjeńska 1891–1976... 2008, jak przyp. 2, s. 251.

<sup>18</sup> D. Suchocka, *O sukcesie Zofii Stryjeńskiej*, „Biuletyn Historii Sztuki” 43, 1981, no. 4, p. 431, il. 23–28.



4. *Ogrodnik (Noli me tangere)* z cyklu *Pascha*, 1918, gwasz, papier naklejony na tekturę, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. za: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, s. 98, il. 8

4. *The Gardener (Noli me tangere)* from the cycle *Passover*, 1918, gouache, paper glued to cardboard, the National Museum in Warsaw, photo from: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, p. 98, fig. 8

cardboard), where the artist combined Christian with mythological and folk motifs, at the same time making deliberate references to the contemporary history of the newly-revived Poland. Of the same opinion are all of the few researchers whose interest was caught by the religious aspect in the artistic activity of the “princess of Polish painting”, among whom we find Anna Manicka, in whose opinion “The symbolic message of *Passover* is twofold. Firstly, it is the story of Christ’s resurrection, based on the Bible, and secondly – an allegory of Poland regaining independence in 1918, based to some extent on Stanisław Wyspiański’s *Liberation*”.<sup>19</sup>

The first composition painted by Stryjeńska was *Mary meeting her son* [fig. 1], which was also the most popular piece before World War II. Although it was created first, it proved to be the most decorative. Apart from obvious references to Stanisław Wyspiański’s drawings (in particu-

postaci i ich strojów związanych z inscenizacją dramatu *Bolesław Śmiały*) zapowiadała bajecznie kolorową manierę artystki, a w jej ramach skróconą perspektywę oraz uproszczoną – zgeometryzowaną – stylistykę postaci ludzkich zaktualizowanych dodatkowo o portrety bliskich malarce osób. W tym konkretnym przypadku trzem uczniom Jezusa z lewej strony kompozycji nadała Zofia Stryjeńska rysy twarzy: Karola Stryjeńskiego, Wojciecha Jastrzębowskiego i Jerzego Warchałowskiego<sup>20</sup>.

Ogromna wzorzystość kompozycji, liczne, potraktowane zdecydowanie dekoracyjnie motywy kwiatowe wypełniające bez reszty przestrzeń kartonu wzdłuż jego górnej krawędzi, sceniczne ustawienie postaci, płaskość całych partii ich strojów przyciągały wzrok widzów, „budząc zachwyt świeżością i prostotą traktowania tematu”<sup>21</sup>.

Pozostałe kompozycje cyklu nie są już tak jednolite ani pulsujące żywymi, świeżymi barwami. Widać dualizm formy i treści, jakby artystka nie wiedziała, w którą stronę podążać. Zofia Stryjeńska świadomie

<sup>19</sup> A. Manicka, *O cyklu “Pascha”*, w: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...* 2008 (fn. 2), p. 251.

<sup>20</sup> Tego zdania jest A. Manicka 2008, jak przyp. 19.

<sup>21</sup> Warchałowski [1929], jak przyp. 3, s. 22.

(lub intuicyjnie) dzieli powierzchnie kartonów na partie ciemne, wręcz monochromatyczne, i skontrastowane z nimi fragmenty ożywione promieniami światła, które wydobywają z mroku wzorzyste fragmenty strojów, ich czyste kolory. Tak jest w scenie *Wyjście z grobu* [il. 2], gdzie Chrystus Zmartwychwstały jako dorodny młodzieniec w białym – przypominającym prosty chłopski strój – ubraniu, z jaskrawożółtymi promieniami wokół równie intensywnej żółtej czupryny włosów, z grzywką przyciętą „na Piasta”, przechodzi obok śpiących, zastygłych w mroku jaskini żołnierzy pilnujących grobu. Chrystus interpretowany był jako uosobienie Polski, a żołnierze z karabinami i połyskującymi złowrogo hełmami (pikielhaubami) – jako symbol ponadstuletniego zniewolenia narodu polskiego<sup>22</sup>.

Z kolei *Trzy Marie u grobu* [il. 3] to scena dziejąca się w rozległym, choć nieco koślawym wnętrzu (skomponowanym przez artystkę z wykorzystaniem kilku perspektyw równocześnie), być może w piwnicy dworskiej<sup>23</sup>, zapewne ostoi polskości i katolicyzmu na Kresach. Ascetyczne wnętrza utrzymane w zimnych szarościach i brązach koncentruje uwagę widza na trzech Mariach zmierzających ku schodom prowadzącym do szeroko otwartych drzwi, przez które wlewa się do wnętrza budzący nadzieję blask poranka. Ich zdecydowanie kolorowe ubiory przypominają przestylizowane elementy stroju mieszczy, chłopki i być może góralki.

Tymczasem *Ogrodnik (Noli me tangere)* [il. 4] to piękny, skąpany w promieniach słońca, syntetycznie potraktowany sad, w którym pobielone pnie drzew udanie kontrastują z soczystą zielenią koron liści, tworząc naturalną scenerię dla Chrystusa i klęczącej przed Nim Marii Magdaleny. „Chrystus-ogrodnik dzięki umieszczeniu pomiędzy konarami drzew, przypominającymi w kształcie kapliczkę, ma w sobie coś z ludowego świętka”<sup>24</sup>.

I ostatnia kompozycja *Ukazanie się uczniom* [il. 5], chyba najbardziej ze wszystkich dynamiczna, o której Mieczysław Wallis bardzo poetycko stwierdził: „Na malowidle następnym także Chrystus-Polska staje w drzwiach izby, jasnowłosa, biały, cały skąpany w blasku; we wnętrzu izby rój postaci, jakby przedstawiciele narodu polskiego czy męczenników sprawy – myślicieli, malarzy, muzyków – piękne głowy o czarnych i małych brodach, wśród nich zaplątał się faun z obrazów Malczewskiego”<sup>25</sup>.

Zaledwie cztery lata później – w 1922 roku – Zofia Stryjeńska na prośbę swego szwagra Adama Dygata (męża jednej z siostr – Stefanii) namalowała kolejny cykl o tematyce religijnej *Sakramenty*. Pierwotnie skła-

lar – in the opinion of the author of the present study – to the sketches of the characters and costumes for the production of the drama *Bolesław Śmiały*) it foreshadowed the fabulously colourful style of the artist and its distinctive features such as a foreshortened perspective and simplified – geometrised – stylization of people who were given the features of her friends and relatives. In this case, three of Christ’s disciples on the left side of the composition had the facial features of Karol Stryjeński, Wojciech Jastrzębowski and Jerzy Warchałowski.<sup>20</sup>

The composition, abundant in patterns, numerous decorative floral motifs taking up the whole space of the cardboard along its upper edge, the stage-like placement of people, the two-dimensionality of large parts of their clothing, attracted the viewers by “evoking admiration of the freshness and simplicity with which the subject was approached.”<sup>21</sup>

The remaining compositions in the cycle are not so homogenous or full of vibrant and fresh colours. The duality of form and content is visible, as if the artist did not know which way to go. Zofia Stryjeńska consciously (or intuitively) divides the surface of the cardboards into darker, almost monochromatic parts and areas contrasting with them, brightened with rays of light, which bring out of the shadows patterned fragments of clothing and their clear colours. It is so in *Rising from the grave* [fig. 2], where Resurrected Christ, presented as a young healthy man in white clothes, resembling traditional peasant’s clothing, with bright yellow rays around equally yellow hair and a fringe cut in a typical “Piaśt style”, walks past sleeping soldiers guarding the grave shrouded in the shadows of the cave. Here Christ was interpreted as the personification of Poland and the soldiers with shotguns and woe-fully shining helmets (pickelhauben) – as a symbol of the one hundred years of enslavement of the Polish nation.<sup>22</sup>

*Three Marys at the grave* [fig. 3] depicts a scene taking place in a large but slightly deformed interior (composed by the artist using a number of perspectives simultaneously), maybe in a manor cellar,<sup>23</sup> most probably a stronghold of Polish and catholic identity in the Eastern Borderlands. The ascetic interior, decorated with cold grey

<sup>22</sup> Zob. Suchocka 1981, jak przyp. 18, s. 131.

<sup>23</sup> O piwnicy w dworze pisał S.P.O., „Bluszcz” 1930, z. 16, s. 12. Informację tę zaczerpnąłem z artykułu D. Suchockiej 1981, jak przyp. 18, s. 131, przyp. 98.

<sup>24</sup> Suchocka, 1981, jak przyp. 18, s. 431.

<sup>25</sup> M. Wallis, „Pascha” Stryjeńskiej, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 16. Zob. również przedruk w: Wallis 1959, jak przyp. 4, s. 202.

<sup>20</sup> So claims A. Manicka 2008 (fn. 19).

<sup>21</sup> Warchałowski [1929] (fn. 3), p. 22.

<sup>22</sup> See Suchocka 1981 (fn. 18), p. 131.

<sup>23</sup> About the cellar and the manor we read in S.P.O., „Bluszcz” 1930, vol. 16, p. 12. After D. Suchocka 1981 (fn. 18), p. 131, fn. 98.



5. *Ukazanie się uczniom* z cyklu *Pascha*, 1918, gwasz, papier naklejony na tekturę, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. za: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, s. 98, il. 9

5. *Appearance before the disciples* from the cycle *Passover*, 1918, gouache, paper glued to cardboard, the National Museum in Warsaw, photo from: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, p. 98, fig. 9

and brown colours, focuses the viewer's attention on three Marys heading for the stairs leading to a wide open door, through which hopeful morning sunlight flows. Their bright clothes resemble over-stylized elements of traditional townsman's, peasant's and maybe highlander's costumes.

*The Gardener (Noli me tangere)* [fig. 4] is a beautiful, sunlit, synthetic orchard, where white-wash tree trunks nicely contrast with bright green treetops, forming natural scenery for Christ and Mary Magdalene kneeling before him. "Christ – the gardener, by being placed between tree branches forming a chapel, has some features of a folk carved saint's statue."<sup>24</sup>

The last composition, the most dynamic of the whole cycle, is *Appearance before the disciples* [fig. 5], about which Mieczysław Wallis made a very poetic comment: "In the next painting as well, Christ-Poland stands in the door of a chamber, fair-haired, white, washed in sunlight; inside,

dał się on z siedmiu kompozycji wykonanych gwaszem na tekturze: *Chrzest*, *Spowiedź* [il. 6], *Bierzmowanie* [il. 7], *Ostatnie namaszczenie (wiatyk)* [il. 8] oraz *Kapłaństwo*, *Komunia* i *Matżeństwo*, które zaginęły. Artystka bardzo go ceniła, zawsze miała przy sobie, wielokrotnie wystawiała, m.in. na pierwszej wystawie Stowarzyszenia Artystów Polskich „Rytm” w warszawskiej Zachęcie w lutym 1922 roku.

Cykl jest bardzo wyrazisty, szalenie spójny pod względem kompozycyjnym i zastosowanych środków wyrazu. Stryjeńska w sposób charakterystyczny dla jej dojrzałej – a więc nieco późniejszej, z połowy lat dwudziestych – fazy twórczości ustawiła wszystkie postacie ludzkie, bohaterów poszczególnych scen, na pierwszym planie, podczas gdy przestrzeń poza nimi zredukowała do pulsującego błękitu gładkiego i całkowicie pustego tła. Postacie ludzkie, świadomie uproszczone, z położeniem nacisku na dramaturgię gestów i mimikę twarzy, sprawiają wrażenie wyciętych z kolorowych papierów, naklejonych na płaszczyznę obrazu. W ich strojach dominuje czerń w połączeniu z różnymi odmianami fioleto i różu indyjskiego.

<sup>24</sup> Suchocka, 1981 (fn. 18), p. 431.



6. *Spowiedź* z cyklu *Sakramenty*, 1922, gwasz, tektura, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. za: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, s. 100, il. 12

6. *Penance* from the cycle *Sacraments*, 1922, gouache, cardboard, the National Museum in Cracow, photo from: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, p. 100, fig. 12

Cykl *Sakramenty* podobał się nie tylko samej artystce. W czerwcu 1931 roku Waław Husarski, komisarz działu polskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Religijnej w Padwie, zorganizowanej z okazji obchodów 700-lecia śmierci św. Antoniego, uznał za stosowne włączenie go do pokazu.

*Sekcja polska* – pisał na łamach „Sztuk Pięknych” – zorganizowana z ramienia Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych [...] jest z cudzoziemskich pod wszelkimi względami najbogatsza; zawiera dzieł najwięcej, pomiędzy nimi niektóre takich rozmiarów, że okazało się koniecznym podwyższenie części gmachu, oddanej nam do ekspozycji, dzieła te przytem są znacznie bardziej różnorodne, niż w innych sekcjach, co zresztą nie przeszkadza bynajmniej jednolitości wrażenia; przy tego rodzaju występach na arenie międzynarodowej uwydatnia się w pełni piętno odrębności, które nosi sztuka polska przy całej różnaitości swoich przejawów. Największymi jednak zaletami dzieł polskich są: prostota, przystępność i zrozumiałość, osiągnięte w znacznej mierze dzięki żywemu kontaktowi z duszą ludu<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> W. Husarski, *Wystawa sztuki religijnej w Padwie*, „Sztuki Piękne” 7, 1931, s. 458.

the chamber swarms with people, probably representatives of the Polish nation or victims of their ideals – thinkers, painters, musicians – beautiful heads with black and small beards, among them we unexpectedly find a faun from Malczewski’s paintings.”<sup>25</sup>

Only four years later – in 1922 – Zofia Stryjeńska, at the request of her brother-in-law Adam Dygat (her sister Stefania’s husband) painted her next religious cycle *The Sacraments*. At first, it consisted of seven compositions painted in gouache on cardboard: *Baptism*, *Penance* [fig. 6], *Confirmation* [fig. 7], *Last Anointing (Viaticum)* [fig. 8] as well as *Holy Orders*, *Holy Eucharist* and *Matrimony*, which did not survive. The artist valued it very much, she always took it with her, exhibited it frequently, including during the first exhibition of the Society of Polish Artists “Rhythm” in Warsaw’s Zachęta in February in 1922.

The cycle is very expressive, utterly coherent both compositionally and with respect to the

<sup>25</sup> M. Wallis, “*Pascha*” Stryjeńskiej, “Wiadomości Literackie”, 1930, nr. 16. See also the reprint in: Wallis 1959 (fn. 4), p. 202.



7. Bierzmowanie z cyklu *Sakramenty*, 1922, gwasz, tektura, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. za: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, s. 100, il. 13

7. *Confirmation* from the cycle *Sacraments*, 1922, gouache, cardboard, the National Museum in Cracow, photo from: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, p. 100, fig. 13

means of expressions used. Stryjeńska, in the way characteristic for her mature – that is a bit later, dating from the mid-twenties – artistic phase, placed all human figures, characters from each scene, in the foreground, while the space behind them was reduced to pulsating azure and smooth and empty background. Human figures, deliberately simplified, with the emphasis placed on the dramaturgy of gestures and facial expressions, seem to be cut out of coloured paper and glued to the surface of the painting. The dominating colour of their clothes is black combined with various shades of purple and Indian red.

The artist was not the only person who liked *The Sacraments* cycle. In June 1931, Wacław Husarski, the curator of the Polish section at the International Exhibition of Religious Art in Padua organized to commemorate the 700<sup>th</sup> anniversary of St Anthony's death, found it appropriate to display it.

*The Polish section* – he wrote for “Sztuki Piękne” – *organised by the Society for the Propagation of Polish Art Among Foreigners [...] is in all respects the richest of all foreign ones; it holds the greatest number of exhibits, among them some are so big that it*

Bez wątpienia słowa te odnoszą się przede wszystkim do cyklu Zofii Stryjeńskiej, który spełniał wszystkie uwagi krytyka. „Prasa włoska podkreśliła jednogłośnie wysoki poziom sekcji polskiej, oraz odrębność jej charakteru”<sup>27</sup>, podczas gdy jury przyznało artystce za siedem *Sakramentów* srebrny medal (ex aequo z ośmioma innymi artystami)<sup>28</sup>.

Rok 1931 można uznać za wyjątkowy w twórczości religijnej Zofii Stryjeńskiej. Równoległe bowiem z międzynarodową wystawą w Padwie w holu i salach recepcyjnych śląskiego urzędu wojewódzkiego miała miejsce w maju i czerwcu tego roku *Wystawa polskiej sztuki religijnej*, w której artystka także wzięła udział. Co prawda w sposób niemalże symboliczny, pokazała bowiem tylko jedną akwarelę *Chrystus* (wówczas własność Horowitza z Krakowa), ale fakt ten został skrupulatnie odnotowany w okolicznościowym – bardzo efektownym pod względem edytorskim – wydawnictwie<sup>29</sup>.

Cykle *Pascha* i *Sakramenty* były z całą pewnością czymś niezwykłym w bogatym i różnorodnym dorobku

<sup>27</sup> Ibidem, s. 459.

<sup>28</sup> Zob. *Wystawy*, w: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...* 2008, jak przyp. 2, s. 437.

<sup>29</sup> M. Gładysz, *O wystawie polskiej sztuki religijnej w Katowicach*, w: *O polskiej sztuce religijnej*, red. J. Langman, Katowice 1932, s. 211; zob. również: *Kronika artystyczna*, „Sztuki Piękne” 7, 1931, s. 270.



8. *Wiatyły* z cyklu *Sakramenty*, 1922, gwasz, tektura, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. za: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, s. 101, il. 14

8. *Viaticum* from the cycle *Sacraments*, 1922, gouache, cardboard, the National Museum in Cracow, photo from: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, p. 101, fig. 14

plastycznym Zofii Stryjeńskiej do 1939 roku. Artystka rezerwowała bowiem wówczas wątki religijne wyłącznie do kompozycji ważnych i wyjątkowych. W okresie dwudziestolecia międzywojennego nie zdarzyło się jej namalować ani jednej kompozycji o tematyce religijnej przeznaczonej na sprzedaż. Mimo pewnych zawirowań w niestabilnym budżecie domowym (powszechnie panowała jednak opinia o bardzo dobrej sytuacji finansowej autorki *Tańców polskich*) Zofia Stryjeńska jako sobie radziła na tym polu. Problem nabrzmiał dopiero w latach okupacji hitlerowskiej, kiedy jej sytuacja materialna była już więcej niż zła, a także po 1946 roku, kiedy artystka opuściła Polskę na zawsze<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Fragment niniejszego eseju poświęcony powojennej twórczości religijnej Zofii Stryjeńskiej został napisany na podstawie informacji zawartych w tekście Światosława Lenartowicza, *O malarstwie religijnym po 1939 roku*, w: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...* 2008, jak przyp. 2, s. 261.

*proved to be necessary to raise the part of the building we had at our disposal, at the same time our exhibits are more varied than those in other sections, which, however, does not distort the homogeneity of expression; during such shows on an international scale, the stamp of individuality which Polish art bears in all its manifestations becomes clearly visible. The biggest merits of Polish artworks are: simplicity, accessibility and comprehensibility, achieved to a large extent through direct contact with the spirit of common people.*<sup>26</sup>

Undoubtedly, these words refer chiefly to Zofia Stryjeńska's cycle, which meets all of the critic's criteria. "Italian press unanimously highlighted the high level of the Polish section and the individual-

<sup>26</sup> W. Husarski, *Wystawa sztuki religijnej w Padwie*, "Sztuki Piękne" 7, 1931, p. 458.



ity of its character”,<sup>27</sup> while the jury awarded the silver medal to the artist for the seven *Sacraments* (ex aequo with eight other artists).<sup>28</sup>

The year 1931 was exceptional for Zofia Stryjeńska's religious creation. Concurrently with the international exhibition in Padua, in May and June of the same year, in the main hall and reception halls of the Silesian voivodship office the *Exhibition of Polish Religious Art* took place, where the artist also exhibited. Albeit in an almost symbolic way, as she displayed only one water-colour *Christ* (at that time owned by Horowitz from Cracow); yet this fact was scrupulously noted down in the occasional – very impressive from the editorial point of view – publication.<sup>29</sup>

*Passover* and *The Sacraments* cycles were undoubtedly extraordinary in the rich and diverse artistic output of Zofia Stryjeńska since 1939, as the artist reserved religious motifs only for important and exceptional compositions. During the interwar period she did not paint a single religious composition for sale. In spite of some perturbations in the unstable household budget (it was commonly believed, though, that the author of the *Polish Dances* had a good financial standing) Zofia Stryjeńska somehow managed in this area. The problem became more acute only during the years of the Nazi occupation, during which time her financial situation was ruinous, and after 1946, when the artist left Poland forever.<sup>30</sup>

In order to obtain money to secure a livelihood and to be able to reappear on the artistic scene, Zofia Stryjeńska began to sell her paintings – mainly those painted in gouache on canvas or cardboard – depicting St Mary [fig. 9], Christ, various saints, as well as scenes from the Old and New Testament. While painting them she returned “eagerly” to simple, uncomplicated compositional patterns known from her earlier artwork, copying and repeating the most interesting – in her opinion – works, which in the fifties appealed to the Polish Diaspora priests in France and the USA. In 1957 she was visited in her Parisian apartment by Jerzy Pabis, who later published an article entirely devoted to

<sup>27</sup> Ibidem, p. 459.

<sup>28</sup> See *Wystawy*, in: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...* 2008 (fn. 2), p. 437.

<sup>29</sup> M. Gładysz, *O wystawie polskiej sztuki religijnej w Katowicach*, in: *O polskiej sztuce religijnej*, ed. J. Langman, Katowice 1932, p. 211; also see: *Kronika artystyczna*, “Sztuki Piękne” 7, 1931, p. 270.

<sup>30</sup> The part of the present study devoted to the post-war religious artwork of Zofia Stryjeńska was based on the information from the text by Światosław Lenartowicz, *O malarstwie religijnym po 1939 roku*, in: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...* 2008 (fn. 2), p. 261.

Aby zdobyć pieniądze na skromne utrzymanie, a także aby móc ponownie zaistnieć jako artystka, Zofia Stryjeńska zaczęła sprzedawać malowane przez siebie – głównie gwaszami na płótnie lub kartonie – obrazy przedstawiające Matkę Boską [il. 9], Chrystusa, poszczególnych świętych, a także sceny ze Starego i Nowego Testamentu. Powracała w nich „chętnie” do prostych, nieskomplikowanych układów kompozycyjnych znanych z wcześniejszych prac, kopiując i powtarzając najciekawsze – jej zdaniem – dzieła, które w latach pięćdziesiątych zainteresowały polonijne środowisko księży we Francji i w USA. W 1957 roku odwiedził ją w jej paryskim mieszkaniu Jerzy Pabis, który po wizycie opublikował artykuł w całości poświęcony motywom religijnym w powojennej twórczości artystki. Czytamy w nim:

*Kiedy ma stworzyć dzieło o charakterze religijnym, długo kontempluje temat, ogląda różne inne dzieła w tej dziedzinie, rozczytuje się w niezbędnej, podręcznej literaturze, a kiedy koncepcja artystyczna dojrzeje w wyobraźni, wtedy pracowita malarka przelewa ją na płótno i uwiecznia ją przy pomocy tempery. Autorka licznych dzieł o wątkach religijnych podkreśla niejednokrotnie, że wiele obrazów jest wynikiem jej wielkiej czci i hołdu ludu polskiego dla Świętych Pańskich czy też samego Chrystusa Pana*<sup>31</sup>.

Chyba najciekawsze, najświeższe – mimo wszystko – a zarazem najbardziej swojskie, nasze, rodzime były liczne Madonny z Dzieciątkiem Jezus. Artystka z charakterystyczną dla niej swobodą i łatwością malowała młode, piękne kobiety o regularnych rysach, ukazane najczęściej do pasa, ubrane w mniej lub bardziej wzorzyste i kolorowe suknie, z welonami na głowie, którym towarzyszyło pełne życia, nagie lub okryte zgrzebną koszuliną dzieciątko w typie barokowym bądź też piastowskim. Nie mniejszą siłą wyrazu miały kompozycje w rodzaju *Matka Boska Różańcowa* (ok. 1950, własność prywatna w Krakowie) [il. 10], chociaż popiersie Matki Boskiej jest tym razem bardziej sztywne, namalowane według obowiązującego, ale nieco już skostniałego kanonu (schematu).

Żywsze zainteresowanie tego typu obrazami w latach sześćdziesiątych spowodowało, że artystka, pragnąc zaspokoić oczekiwania potencjalnych nabywców, zwiększyła „produkcję”, co pociągnęło za sobą powtarzalność kompozycji, a zarazem spadek ich jakości artystycznej.

W ten sposób ogromny talent Zofii Stryjeńskiej wypalił się definitywnie, a jej kariera artystyczna dobiegła nieuchronnego końca. I chociaż do dzisiejszego dnia postrzegamy artystkę przede wszystkim poprzez

<sup>31</sup> J. Pabis, *Motywy religijne w twórczości Zofii Stryjeńskiej*, „Sodalis” 38, 1957, nr 6, s. 37–40, cyt. za: Lenartowicz 2008, jak przyp. 30. Jeżeli się nie mylę, artykuł Pabisa jest jedynym – jak dotychczas – esejem przybliżającym czytelnikom polskim na emigracji powojenną twórczość religijną artystki.



9. *Matka Boska*, 1941, gwasz, papier, tektura, Muzeum Okręgowe w Białymstoku, fot. za: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, s. 128, il. 44

9. *St Mary*, 1941, gouache, paper, cardboard, The Regional Museum in Białystok, photo from: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...* p. 128, fig. 44

pryzmat jej paryskiego zwycięstwa w 1925 roku, głównie jako autorkę pełnych życia, bajecznie kolorowych, szalenie dekoracyjnych scen rodzajowych, tańców polskich i ilustracji, w których ogromną rolę odgrywa dynamiczna kreska, plama soczystego, płasko położonego koloru oraz stylizacja wyniesiona z fascynacji sztuką ludową, to jednak warto pamiętać, że poza wspomnianymi w niniejszym eseju cyklami *Pascha* i *Sakramenty* oraz wieloma obrazami namalowanymi po 1939 roku wątki religijne były obecne w twórczości Stryjeńskiej – jak już wspominałem – od samego początku. Bo czymże innym jest powstała już w 1915 roku *Pastorałka* złożona z siedmiu kolęd, wydana w postaci albumu litograficznego przez wydawnictwo „Warsztatów Krakowskich” w 1917 roku<sup>32</sup>, czy też chociażby seria dziesięciu pocztówek opublikowanych na potrzeby Legionów Polskich w 1916 roku, wśród których pojawiają się Trzej Królowie, Madonna z Dzieciątkiem Jezus w żłobie, a także

<sup>32</sup> Zob. *Grafika*, w: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...* 2008, jak przyp. 2, s. 356; a także: M. Grońska, *Zofia Stryjeńska*, Wrocław 1991, s. 10.

the religious motifs in the post-war output of the artist. We read in it:

*When she is to create a religious work, she contemplates it for a long time, looks at other similar works, reads indispensable reference books, and when the artistic concept matures in her imagination, she transfers it onto the canvas and immortalizes it in tempera. The authoress of numerous religious works frequently stresses the fact that many of her paintings grew from her deep reverence and the respect of the Polish nation for the saints and Lord Jesus himself.<sup>31</sup>*

Probably, the most interesting and fresh – and at the same time – the most familiar, to we natives of Poland were numerous Madonnas with the Infant Christ. With her characteristic freedom and ease, the artist painted beautiful young women with regular features, usually from the waist up, dressed in more or less patterned and colourful dresses, with veils on their heads, accompanied by a lively child, naked, or wrapped up in a coarse gown of a baroque or Piast type. Not less expressive were compositions such as *Our Lady of the Rosary* (ca. 1950, private property, Cracow) [fig. 10], although the bust of Mary is this time more stark, painted according to the conventional, but fossilized canon (scheme).

The increase in the interest in this type of paintings in the sixties caused that the artist, who wanted to meet her potential customers' expectations, increased their “production”, which led to a level of repetitiveness and, at the same time, to a decrease in their artistic value.

In this way Zofia Stryjeńska's huge talent burnt out and her artistic career reached a definite end. And although even today we view the artist mainly through her Parisian triumph in 1925, chiefly as the author of lively, brightly coloured, highly decorative genre scenes, traditional Polish dances and illustrations, in which the prominent role is played by the line, bright, flatly applied colour, and folk-inspired stylization, it must be remembered that in addition to the abovementioned *Passover* and *The Sacraments* cycles and many paintings created after 1939, religious motifs had been present in Stryjeńska's art – as I have already mentioned – from the very beginning of her career. How else can we label *Christmas Carol* painted in 1915, consisting of seven carols, published as an album of lithographs by Cracow Workshops

<sup>31</sup> J. Pabis, *Motywy religijne w twórczości Zofii Stryjeńskiej*, “Sodalis” 38, 1957, no. 6, pp. 37–40, after: Lenartowicz 2008 (fn. 30). If I am not mistaken, the article by Pabis is the only one – so far – connecting the Polish Diaspora with the post-war religious artwork of the artist.



10. *Matka Boska Różańcowa*, około 1950, gwasz, płótno naklejone na tekturę, kolekcja prywatna w Krakowie, fot. za: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, s. 129, il. 45

10. *Our Lady of the Rosary*, circa 1950, gouache, canvas glued to cardboard, private collection in Cracow, photo from: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, p. 129, fig. 45

publishing house in 1917,<sup>32</sup> or the series of ten postcards published for Polish Legions in 1916, in which we find the Three Kings, a Madonna with the Infant Jesus in the manger, and carol-singers with a star<sup>33</sup> Indeed, Stryjeńska had many more publications of that type in her output [fig. 11, 12].

Yet the elusive human memory has left us a completely different picture of Zofia Stryjeńska's life and art. It is good that after many years of silence<sup>34</sup> the "princess of Polish painting" finally had (four years ago) her real monograph exhibition in her hometown Cracow (the National Museum, October 2008 – January 2009), which was accom-

kolędniczy z gwiazdą<sup>33</sup>? Ale przecież tego typu wydawnictw miała Zofia Stryjeńska w swoim dorobku znacznie więcej [il. 11 i 12].

Tymczasem ulotna pamięć ludzka pozostawiła nam całkiem inny obraz życia i twórczości Zofii Stryjeńskiej. Dobrze się więc stało, że po długich latach milczenia<sup>34</sup> „księżniczka malarstwa polskiego” doczekała się nareszcie (cztery lata temu) wystawy monograficznej z prawdziwego zdarzenia w rodzinnym Krakowie (Muzeum Narodowe, październik 2008 – styczeń 2009), której towarzyszył okazały, efektownie wydany katalog, zbiorowe dzieło licznej grupy krakowskich i warszawskich historyków sztuki. I chociaż organizatorzy podeszli do dokonania plastycznych artystki z dużą dozą obiektywizmu, poświęcając sporo miejsca m.in. wątkom religij-

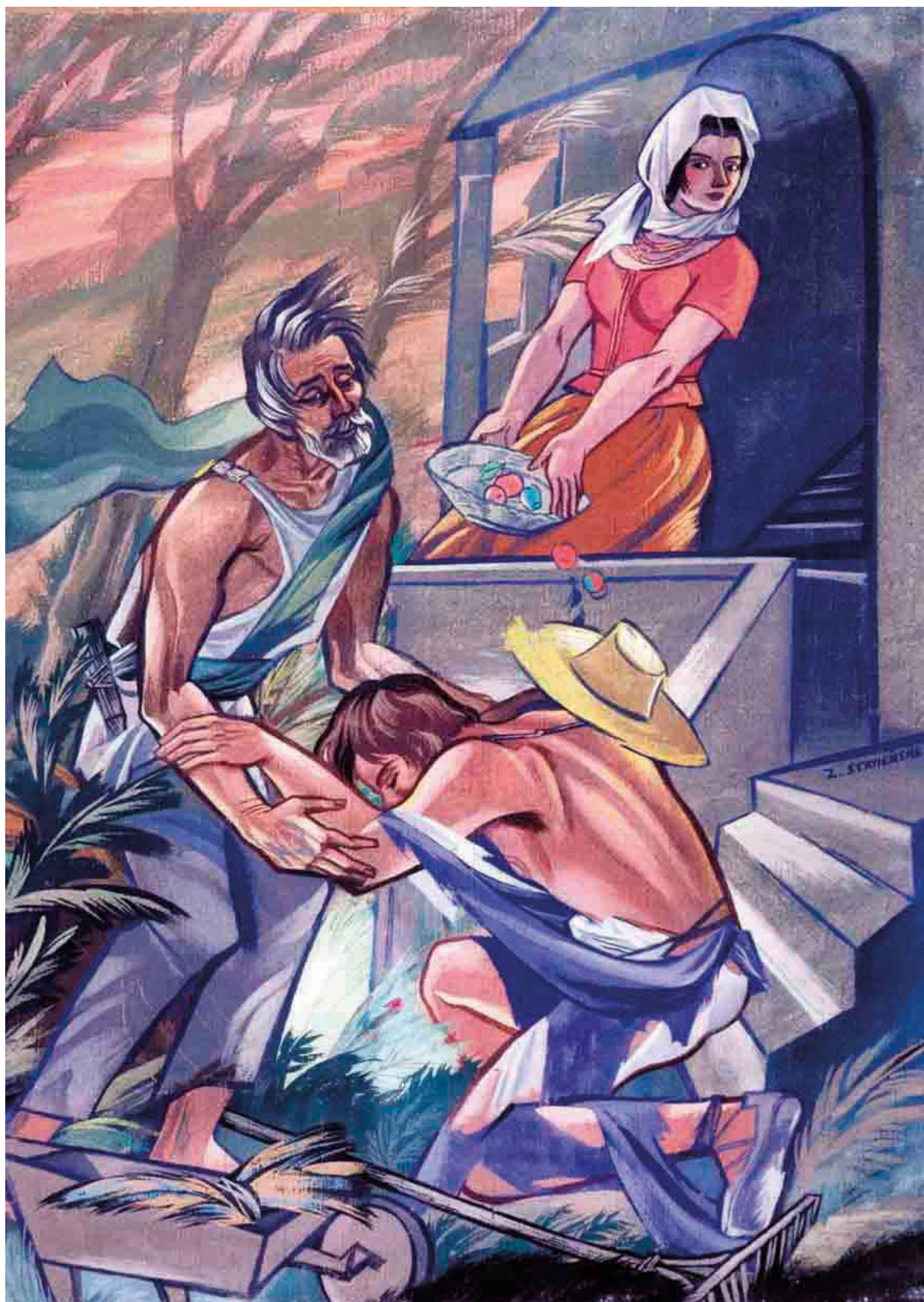
<sup>32</sup> See: *Grafika*, in: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...* 2008 (fn. 2), p. 356; M. Grońska, *Zofia Stryjeńska*, Wrocław 1991, p. 10.

<sup>33</sup> *Grafika* 2008 (fn. 32), p. 364.

<sup>34</sup> The last monograph exhibition of the artist took place in the Institute for Art Propagation in 1935, and after 1945 Zofia Stryjeńska's work was not exhibited either in Poland or abroad [sic!].

<sup>33</sup> *Grafika* 2008, jak przyp. 32, s. 364.

<sup>34</sup> Ostatnia wystawa indywidualna artystki miała miejsce w Instytucie Propagandy Sztuki w 1935 roku, a po 1945 roku prac Zofii Stryjeńskiej nie pokazywano na żadnej wystawie ani w kraju, ani za granicą [sic!].



11. *Powrót syna marnotrawnego*, po 1950, gwasz, płótno naklejone na tekturę, Archiwum Rodziny Stryjeńskich, fot. za: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, s. 130, il. 46

11. *The Return of the Prodigal Son*, after 1950, gouache, canvas glued to cardboard, Archives of the Stryjeński family, photo from: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, p. 130, fig. 46



12. *Święta Rodzina (Żłóbek)*, około 1960, gwasz, płótno, własność prywatna, fot. za: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, s. 131, il. 47  
 12. *Holy Family (The Manger)*, circa 1960, gouache, canvas, private property, photo from: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, p. 131, fig. 47

panied by an impressive, eye-catching catalogue, a collective work of a large group of art historians from Cracow and Warsaw. And although the organizers treated the artist's endeavours in a fairly objective way, devoting considerable attention to religious motifs among other areas, we are still left feeling unfulfilled and maybe even dissatisfied.<sup>35</sup>

*Translated by Ewa Kucelman*

<sup>35</sup> The feeling of unfulfillment is due to the fact that the two introductory essays by Maria Grońska and Katarzyna Nowakowska-Sito do not exhaust the subject of the analysis and evaluation of the enormous output of the artist. And although it is difficult to criticize the author of the latter text, since it offers many interesting remarks and observations, the former one is, which is impossible not to notice, little more than a slightly altered – very general – introduction to an album published twenty years ago. (M. Grońska, *Zofia Stryjeńska*, Wrocław 1991). It also lacks in my opinion in broader context, interpretative remarks in very short almost inventory texts devoted to the cycles: *Passover* (A. Manicka, p. 251–252) and *The Sacraments* (Ś. Lenartowicz, p. 252) or the artist's religious painting after 1939 (Ś. Lenartowicz, p. 261).

nym, to jednak mimo wszystko ciągle jeszcze towarzyszy nam na tym polu uczucie niedosytu, a może nawet niespełnienia<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> Uczucie niedosytu wynika stąd, że dwa wprowadzające eseje, autorstwa Marii Grońskiej i Katarzyny Nowakowskiej-Sito, nie wyczerpują tematu analizy i oceny ogromnej twórczości artystki. O ile do autorki drugiego tekstu trudno mieć większe zastrzeżenia i uwagi krytyczne, w wielu fragmentach jego lektura dostarcza bowiem ciekawych spostrzeżeń i uwag, to w przypadku pierwszego nie da się ukryć, że jest to tylko nieco przerobiony – dosyć ogólnikowy – wstęp z albumu wydanego aż dwadzieścia lat temu (M. Grońska, *Zofia Stryjeńska*, Wrocław 1991). Brakuje mi także szerszego kontekstu, próby interpretacji, w przypadku bardzo krótkich, wręcz inwentarzowych tekstów szczegółowych poświęconych cyklom: *Pascha* (A. Manicka, s. 251–252) i *Sakramenty* (Ś. Lenartowicz, s. 252) oraz malarstwu religijnemu artystki po 1939 roku (Ś. Lenartowicz, s. 261).

Wojciech Lippa

Katolicki Uniwersytet Lubelski

Spojrzenie na *vera icon*.  
Gra z tradycją  
Dorothee von Windheim

*W popularnych badaniach nad rolą kobiet w rozwoju sztuki i kultury dominuje opcja marginalizująca sferę duchowości kobiecej, związanej z poszukiwaniami o charakterze metafizycznym, których wyrazem jest sztuka sakralna i religijna tworzona przez artystki parające się różnymi dziedzinami twórczości plastycznej<sup>1</sup>.*

Jeśli przyjmiemy, że przytoczony cytat jest odzwierciedleniem faktycznego stanu panującego w sztuce XIX i XX wieku, to staniemy w obliczu swoistego paradoksu, gdyż właśnie nie co innego, jak obecność kobiety stoi u początku legitymizacji sztuki sakralnej, czyli tej przeznaczonej wprost do kultu<sup>2</sup>. Zgodnie z zachodnią tradycją religijno-dewocyjną pierwszy *prawdziwy* obraz Chrystusa powstał przy współdziałaniu (inicjatywie) kobiety o imieniu Weronika; to jej Jezus pozostawił na chuście odbicie swego oblicza. Niezależnie od tego, czy owa historia jest prawdziwa, czy należy jedynie do sfery pobożnych legend, faktem jest, że fenomen *prawdziwego oblicza Chrystusa*, pozostawionego na chuście i zapisanego w zbiorowej pamięci kulturowej, łączy się z postacią kobiety – Weroniki<sup>3</sup>. Chusta Weroniki jako

<sup>1</sup> Artykuł powstał w związku z III Ogólnopolskim Sympozjum – Sztuka Sakralna XIX i XX w. „Twórczość kobiet – artystek” zorganizowanym przez Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej Uniwersytetu Rzeszowskiego, odbywającym się w Rzeszowie w dniach 18–19 października 2012 r. Powyższy cytat pochodzi z zaproszenia skierowanego do uczestników sympozjum.

<sup>2</sup> Konstytucja o liturgii świętej Soboru Watykańskiego II dokonała rozróżnienia pomiędzy sztuką religijną a sztuką sakralną. Sztuka religijna to sztuka mająca swe źródło w przeżytej i wypowiedzianej przez artystę inspiracji religijnej, wyrażonej formą lub tematem. Sztukę sakralną natomiast należy rozumieć jako sztukę przeznaczoną do kultu kościelnego i z tej też przyczyny podlega ocenie przy zastosowaniu kryteriów ustalonych przez społeczność kościelną (KL 122). Zob. Konstytucja o liturgii świętej *Sacrosanctum Concilium*, w: Sobór Watykański II; *Sobór Watykański II. Konstytucje, Dekrety, Deklaracje*, tekst polski, nowe tłumaczenie, Poznań 2002.

<sup>3</sup> Według tradycji Kościoła bizantyjskiego cudowny wizerunek Chrystusa powstał jeszcze za Jego życia na ziemi i należy łączyć go z postacią syryjskiego króla Abgara. Chory na trąd monarcha wysłał do Chrystusa swego archiwistę Hannana z listem, w którym prosił, by zechciał przybyć do jego stolicy, Edessy, i go uzdrowić. Hannan, jako że był nadwornym malarzem Abgara, w przypadku odmowy Jezusa zobligowany został do wykonania portretu Zbawiciela.

Wojciech Lippa

The Catholic University of Lublin

A look at *vera icon*:  
Dorothee von Windheim's  
play with tradition

*In popular research on women's role in the development of art and culture, the prevailing approach is one marginalizing women's spiritual sphere – the sphere associated with metaphysical exploration, expressed in the sacred and religious art, created by women-artists active in various fields of fine arts.<sup>1</sup>*

Assuming that the above quote reflects the actual situation in the art of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, we are facing a paradox of a kind: for it was precisely the presence of a woman that constituted the beginning of the legitimization of sacred art, i.e. the art directly involved in cult.<sup>2</sup> According to the western religious-devotional tradition, the first *true* picture of Christ was created as a result of the collaboration (initiative) of a woman named Veronica. It was on this woman's veil that Jesus left the imprint of His face. Whether the story reports an actual event, or belongs to the sphere of pious legends, the fact is that the phenomenon of *Christ's true image*, eternalized on a veil and etched in the cultural collective memory, is associated with the figure of a woman – Veronica.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> The article was written for the 3<sup>rd</sup> Polish Symposium on Sacred Art of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century – “The work of women-artists”, organized by the Centre for the Documentation of Modern Sacred Art of the University of Rzeszów, which was held in Rzeszów on 18–19 October 2012. The quote comes from the invitation addressed at the Symposium participants.

<sup>2</sup> Constitution on the Sacred Liturgy of the Vatican Council II draws a distinction between religious art and sacred art. Religious art is art which has its source in a religious inspiration experienced and expressed by the artist, expressed as a form or as a theme. On the other hand, sacred art should be understood as art specifically dedicated to Church worship, and therefore it is subject to evaluation based on the criteria established by the Church community (SC 122). Cf. *Sacrosanctum Concilium*, complete text in English available at [http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat-ii\\_const\\_19631204\\_sacrosanctum-concilium\\_en.html](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_en.html) [accessed: 20 June 2013].

<sup>3</sup> According to the tradition of the Byzantine Church, the miraculous image of Christ was created during His earthly life and should be associated with a personage of the Syrian king Abgar. The monarch, who suffered from leprosy, sent

Moreover, the Veil of Veronica, as an autonomous image of Christ, has become strongly rooted in the artistic tradition of the West.

One of the many artists who draw on the abundant "museum" of *vera icon* is a German artist, Dorothee von Windheim. In this article, I shall present her attitude towards the iconographic tradition, understood here as a peculiar play with the artefacts of the past; I shall also make the necessary historical references in order to explicate this artistic and devotional phenomenon.

In the beginning of the 1970s, Dorothee von Windheim (born 1945) started to work on the cycle *Strappo* (Italian *strappare* – tear off), which consists in taking off (tearing off) fragments of walls and plaster, and placing them either on the flat surface of a painting or a wall, or putting them in specially constructed boxes or folders. The artist enriched the cycle with photographs documenting the original state, the process of tearing off the fragments, and the result of her artistic work. She gathered her material in the cities of France, Holland, Germany and Italy. The central point of her exploration was the attempt to grasp reality in its ordinary, common, everyday dimension. The structure of brick walls, scratched wall fragments, rotting tree bark, cracked facades along the streets, concrete pavement and gravel paths constitute – according to the artist – people's immediate world. Those constituents of the external world, the visual context of everyday, are unique in character, built

---

his archivist Hannan to Christ with a letter, in which he asked Jesus to come to the capital of his kingdom, Edessa, and cure him. The messenger, being also a court painter of Abgar, had been obliged to paint a portrait of the Saviour in case his king's request met with refusal. Having found the Saviour surrounded by crowds, Hannan stepped on a stone to see Him better. He tried to produce a picture of Christ's face, yet he failed, because he was unable "to depict the majesty of his countenance". Seeing that Hannan tried to paint His image, Christ asked for water, washed His face, and wiped it with a linen cloth, on which His features left an imprint. He returned the linen to Hannan and sent him back to his king. After receiving the image of Christ, Abgar was cured. The healed monarch ordered the removal of the figure of a pagan idol that was placed above one of the city gates, and to replace it with the holy picture. When Abgar's great-grandson, who had reverted to paganism, intended to remove the image and destroy it, the bishop of the city ordered the picture to be walled up in a niche, after placing a lighted lamp in front of the relic. The hiding place was forgotten and only after many years was it discovered, during the Persian siege of Edessa. Not only was the lamp still burning and the image itself intact, but its miraculous reproduction was found on the inner side of the tile that had been concealing it for years.

To commemorate this event, there exist two kinds of the Holy Face image: one, showing Christ's face on a cloth, and the other, showing Christ's face as it was imprinted on the stone slab (*keramion*). Cf. J. Klejnowska-Różycka, D. Klejnowski-Różycki, *Studium ikony*, Zabrze 2011, pp. 364–365.

autonomiczny wizerunek Chrystusa wrosła ponadto mocnymi korzeniami w artystyczną tradycję Zachodu.

Jednym z wielu twórców czerpiących z bogatego „muzeum” *veraicon* jest niemiecka artystka Dorothee von Windheim. W niniejszym artykule przedstawię jej stosunek do tradycji ikonograficznej, rozumiany tutaj jako swoista gra z artefaktami przeszłości, uczynię ponadto konieczny ekskurs historyczny rozjaśniający ów artystyczny i dewocyjny fenomen.

Na początku lat 70. XX wieku Dorothee von Windheim (ur. 1945) rozpoczęła pracę nad cyklem *Strappo* (od włoskiego *strappare* – zrywać, odrywać), polegającym na zdejmowaniu (odrywaniu) fragmentów murów i tynku, a następnie umieszczaniu ich bądź na płaskiej powierzchni obrazu lub ściany, bądź w specjalnie skonstruowanych pudełkach lub segregatorach. Cykl wzbogacony jest przez artystkę o fotografie, które dokumentują stan wyjściowy, proces zdzierania oraz rezultat artystycznych działań. Materiał do prac artystka gromadziła w miastach Francji, Holandii, Niemiec oraz Włoch. Centralny punkt poszukiwań Dorothee von Windheim stanowi próba uchwycenia rzeczywistości w jej pospolitym, zwyczajnym i codziennym wymiarze. Struktura ceglanych ścian, odrapane fragmenty murów, próchniejąca kora drzew, ciągnące się wzdłuż ulic splekane fasady, betonowe płyty chodnikowe i usypane kamienne ścieżki stanowią – zdaniem artystki – najbliższy człowiekowi świat. Owe składowe świata zewnętrznego, wizualny kontekst codzienności, posiadają swój niepowtarzalny charakter, zbudowane są z cząstek naznaczonych indywidualnym rysem: na wielu fasadach można odnaleźć stare napisy, strzępy przyklejonych ogłoszeń, ślady kolejnych warstw łuszczącej się farby, fragmenty wulgaryzmów wydrapanych przez młodzież na kolumnach, filarach i ścianach; wszystko to jest śladem czasu, który bezpowrotnie mija<sup>4</sup>. Von Windheim koncentruje

---

Odnalazłszy Jezusa w otoczeniu tłumów, Hannan wszedł na kamień, skąd mógł lepiej Go zobaczyć. Usiłował wykonać podobiznę Jezusa, co jednak się nie udało, gdyż „nie do oddania był majestat Jego Oblicza”. Widząc, że Hannan pragnął wykonać Jego wizerunek, Chrystus poprosił o wodę, obmył twarz, wytarł kawałkiem płótna, a jej rysy odbiły się na tkaninie. Następnie zwrócił płótno Hannanowi, by zaniósł je swemu władcy. Po otrzymaniu wizerunku Jezusa Abgar wyzdrowiał. Uzdrawiony król polecił zdjąć figurkę bożka znajdującą się na jednej z bram miasta, a w jej miejsce nakazał powiesić święty obraz. Królewski prawnik, który powrócił do pogaństwa, zamierzał obraz zdjąć i zniszczyć. Wówczas biskup miasta kazał zamurować wizerunek Chrystusa w niszy, a przedtem jeszcze umieścił przed nim zapaloną lampę. O skrytce zapomniano. Została odnaleziona dopiero po długich latach podczas oblężenia Edessy przez Persów. Lampa przed obrazem paliła się nadal, a sam obraz nie tylko pozostał nienaruszony, ale znaleziono jego odbicie na wewnętrznej stronie maskującej go płyty. Na pamiątkę tego wydarzenia istnieją teraz dwa rodzaje Świętego Oblicza: pierwszy, na którym twarz Jezusa ukazana jest na płótnie, i drugi, przypominający Święte Oblicze, które odbiło się na płycie (*keramion*). Zob. J. Klejnowska-Różycka, D. Klejnowski-Różycki, *Studium ikony*, Zabrze 2011, s. 364–365.

<sup>4</sup> E. von Radziewsky, *Das Geheimnis der Fragmente. Auf der Spur der zufälligen Begebenheiten*, „Die Zeit“ (online), <http://www.>



1. Dorothee von Windheim, *Autoportret*, 1970, przypalony olej i farba olejna na płótnie lnianym, 180 × 90 cm, Sammlung Barbara und Dietrich Helms, Hamburg, fot. za: *Dorothee von Windheim*, katalog wystawy, Museum Wiesbaden, 10 X 1987 – 19 XI 1987, red. D. Helms, D. von Windheim, Wiesbaden 1989, s. 17

1. Dorothee von Windheim, *Self-portrait*, 1970, burned oil and oil paint on linen canvas, 180 × 90 cm, Sammlung Barbara und Dietrich Helms, Hamburg, photo from: *Dorothee von Windheim*, exhibition catalogue, Museum Wiesbaden, 10 October 1987 – 19 November 1987, eds. D. Helms, D. von Windheim, Wiesbaden 1989, p. 17

się na powierzchniach, które pozbawione są jakichkolwiek umownych walorów artystycznych czy estetycznych, a które – zgodnie z jej obserwacjami – zawierają

[zeit.de/1987/37/das-geheimnis-der-fragmente](http://www.zeit.de/1987/37/das-geheimnis-der-fragmente) [dostęp: 25 XI 2012].

of molecules marked with an individual trait: many facades feature old graffiti, scraps of glued-on bills, subsequent layers of flaking paint, or fragments of vulgar texts carved by the youth in the columns, pillars, and walls. All these are traces of the inevitable passage of time.<sup>4</sup> Von Windheim focuses on surfaces which are deprived of any conventional artistic or aesthetic value, but which she perceives to contain a trace of the past. At the same time, they are projections of the vision of the world, in agreement with the synecdochic principle *pars pro toto*. The artist mostly found her material in condemned buildings and in others listed for renovation. She collected the traces of dilapidated mediaeval buildings of Florence (1972), documented fragments of inscriptions falling off (1973–1974), recorded details of architectonic arches and capitals of columns (1973, 1975), and translated to the language of art the splinters of balustrade balconies (1976) and a fragment of a frieze from the Paris metro (1979).

In order to perfect her artistic craft, the artist participated in many workshops, training programmes and courses. Those especially significant for her artistic profile are the courses she completed in the conservation laboratories in Florence, which deal with removing frescoes from walls and stabilizing them on new, stronger surfaces. The above-mentioned activities occurred simultaneously with other, though similar, undertakings, in which the artist created large-format figure paintings. The most important works are her self-portraits, as she called them,<sup>5</sup> produced by impressing her own body on canvas or paper [fig. 1].

The main idea of von Windheim's artistic workshop is producing imprints of the existing reality. The artist does not simply copy the immediate world, but rather physically imprints it, impresses it, takes its cast, retrieves it, and then places the imprint in a new, artistic, expositional context. This also concerns her own body, impressed on canvas, as well as the surrounding reality. Thus the artist's activities are associated with a more general issue, which can be grasped in the relation: original – copy, impression – imprint (German *Bild – Abbild, Abdruck – Abnahme*).

Her fascination with imprinting and eternalizing the traces of reality on canvas brought von Windheim to the problem of the Shroud of

<sup>4</sup>E. von Radziewsky, *Das Geheimnis der Fragmente. Auf der Spur der zufälligen Begebenheiten*, "Die Zeit" (online), <http://www.zeit.de/1987/37/das-geheimnis-der-fragmente> [accessed: 25 Nov. 2012].

<sup>5</sup>*Dorothee von Windheim*, exhibition catalogue, Museum Wiesbaden, 10 October 1987 – 19 November 1987, eds. D. Helms, D. von Windheim, Wiesbaden 1989, p. 85.



Turin. *After 1971*, says the artist in one of her interviews,

*I lived in Italy. One of my first journeys took me to Turin. During my visit to the royal chapel in the Turin cathedral I was greatly disappointed not to be able to see the Shroud. The last time the Shroud had been displayed was in 1933. Since 1977, I have lived in France. One day I learned of the planned exposition of the Shroud of Turin. To receive important news on the subject I joined the French Brotherhood of the Holy Face.*<sup>6</sup>

To have even better access to the Shroud, Dorothee von Windheim joined the International Sindonological Association, a respectable company of researchers of different fields of science and humanities. Before the Holy Shroud Exhibition, planned for August 1978, the artist acquired thousands of postcards presenting a double image of Christ's face, imprinted in the negative and positive on the photograph of the Shroud of Turin [fig. 2].<sup>7</sup> On the reverse of each card, she wrote: "Invitation to the Shroud of Turin Exhibition in St John the Baptist Cathedral, St John's square, 10122 Turin, from 27 August to 8 October 1978, open daily between 7.00 a.m. and 8.30 p.m.", and then, via the Cologne Gallery *Reckermann*, she sent the cards to various addressees. In this way von Windheim, using the media commotion connected with the Shroud Exhibition, invited people to a great international event as if to her own exhibition. The Shroud itself becomes Duchamp's *ready-made, found object*, which, in the artist's intention, is detached from the institutionalized art market and acquires the status of an artwork – not owing to the artist's purposeful (artistic) action, but owing to the viewer's interpretative activity. Following this idea, the very presence of visitors at an exhibition is a sufficient argument in defence of art, which thus – eventually – becomes a criticism of the modern myth of a great artist.<sup>8</sup> In this case, the artist criticises not only

<sup>6</sup> Cf. *Vorstellungen*, exhibition catalogue, Museum am Ostwall, Dortmund, 25 February – 28 May 2007, ed. K. Wettengl, Dortmund 2007, p. 19.

<sup>7</sup> The photograph was taken in 1898 by an Italian photographer, Secondo Pio. Cf. M. Mollweide-Siegert, *Dorothee von Windheim. Auf der Suche nach (Ab)bildern von Wirklichkeit. Zwei Werkgruppen im Kontext von Spurensicherung und Erinnerungskultur*, Weimar 2008, p. 113; *Dorothee von Windheim* 1989 (fn. 5), p. 81.

<sup>8</sup> Cf. M. Duchamp, *Der Fall Richard Mutt*, in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, vol. I: 1895–1941, eds. C. Harrison, P. Wood, S. Zeidler, Ostfildern-Ruit 1998, p. 295.

ślady przeszłości. Stanowią jednocześnie odwzorowanie wizji świata zgodnej z synekdotyczną zasadą *pars pro toto*. Materiał prac artystki pochodzi najczęściej z obiektów przeznaczonych do renowacji lub całkowitej rozbiórki. Von Windheim zgromadziła ślady sypiących się średnio-wiecznych budynków Florencji (1972), udokumentowała fragmenty odpadających napisów (1973–1974), utrzymała detale architektonicznych łuków i głowic kolumn (1973, 1975), przetransponowała na artystyczny język ułamki balustradowych balkonów (1976) oraz fragmenty fryzu z paryskiego metra (1979).

W celu udoskonalenia swego fachu artystka brała udział w licznych warsztatach, szkoleniach i kursach; szczególnie istotne dla jej profilu twórczego są te, które odbyła we florenckich pracowniach konserwatorskich zajmujących się zdejmowaniem, a następnie utrwalaniem fresków na nowych, mocniejszych podłogach. Wspomniane przedsięwzięcia podążały równolegle z innymi, aczkolwiek podobnymi zabiegami, w których artystka tworzyła wielkoformatowe obrazy figuralne. Do istotnych należy odbijanie własnej sylwety na płótnie lub papierze. Powstałe w ten sposób prace nazywała *autoportretami*<sup>5</sup> [il. 1].

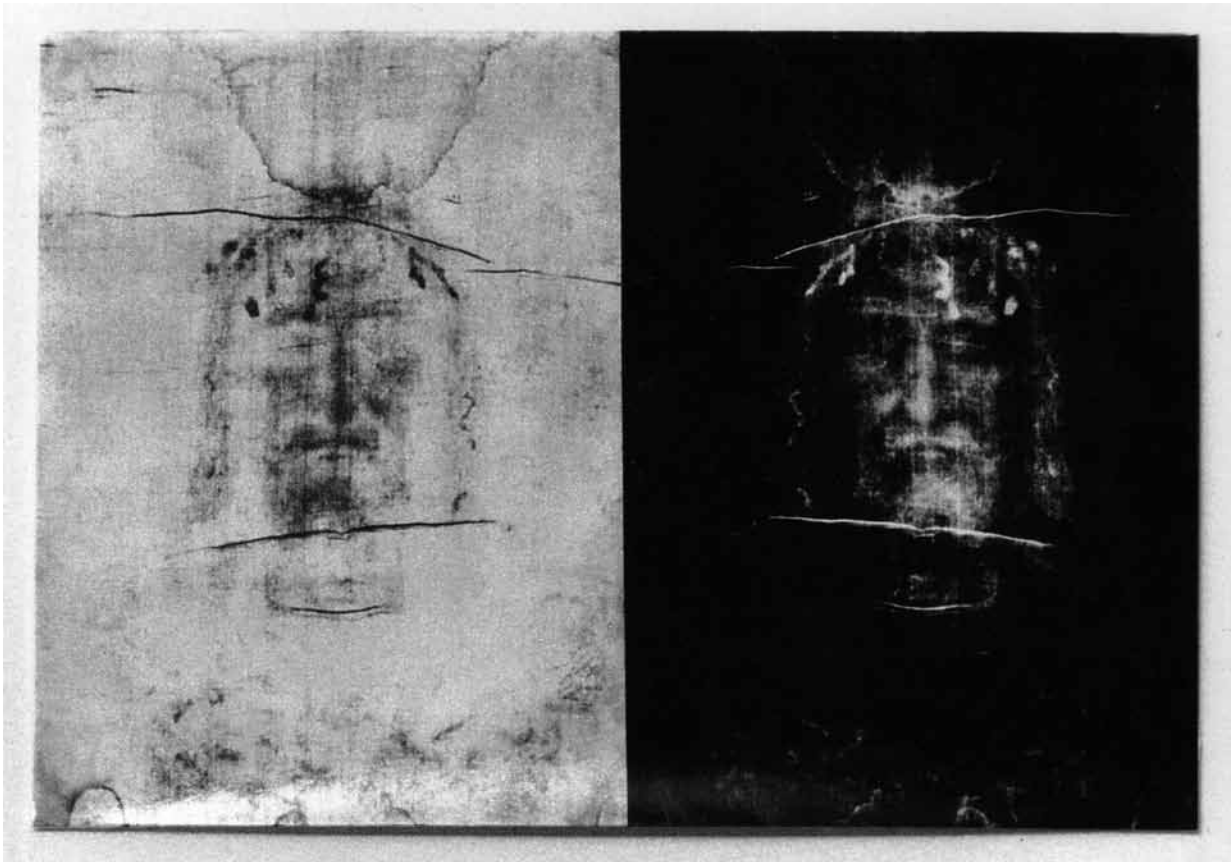
Główna zasada artystycznego warsztatu von Windheim polega na dokonywaniu odbitek istniejącej rzeczywistości; artystka nie tyle kopiuje otaczający świat, ile raczej wprost odbija go, dokonuje jego odcisku, zdejmuje, a następnie umieszcza w nowym, artystycznym i ekspozycyjnym kontekście. Dotyczy to zarówno jej ciała, odbitego na płótnie, jak i otaczającej ją rzeczywistości. Działania artystki krążą więc wokół szeroko zakrojonego problemu, dającego się uchwycić w relacji: oryginał – kopia, odbicie – odbitka (niem. *Bild – Abbild, Abdruck – Abnahme*).

Fascynacja odbitym i pozostawionym na płótnie śladem rzeczywistości doprowadziła artystkę do problematyki związanej z Całunem Turyńskim.

*Od 1971 roku* – powiada w jednym z wywiadów von Windheim – *mieszkałam we Włoszech. Jedną z pierwszych podróży zawiodła mnie do Turynu. Podczas zwiedzania kaplicy królewskiej w tamtejszej katedrze doznałam wielkiego rozczarowania z tego powodu, że nie mogłam zobaczyć całunu. Ostatnie publiczne wystawienie relikwii miało miejsce w 1933 roku. Od 1977 roku mieszkam we Francji. Pewnego dnia usłyszałam o planowanym pokazie Całunu Turyńskiego. Aby otrzymać istotne wiadomości na ten temat, wstąpiłam do francuskiego Stowarzyszenia Przyjaciół Świętego Oblicza*<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> *Dorothee von Windheim*, katalog wystawy, Museum Wiesbaden, 10 X 1987 – 19 XI 1987, red. D. Helms, D. von Windheim, Wiesbaden 1989, s. 85.

<sup>6</sup> Zob. *Vorstellungen*, katalog wystawy, Museum am Ostwall, Dortmund, 25 II – 28 V 2007, red. K. Wettengl, Dortmund 2007, s. 19.



2. *Pocztówka* (awers), 1978, wysłana z okazji Wystawy Całunu w katedrze turyńskiej, fot. za: *Dorothee von Windheim*, katalog wystawy, Museum Wiesbaden, 10 X 1987 – 19 XI 1987, red. D. Helms, D. von Windheim, Wiesbaden 1989, s. 81

2. *Postcard* (obverse), 1978, sent on the occasion of the Shroud of Turin Exhibition in the Turin cathedral, photo from: *Dorothee von Windheim*, exhibition catalogue, Museum Wiesbaden, 10 October 1987 – 19 November 1987, eds. D. Helms, D. von Windheim, Wiesbaden 1989, p. 81

By mieć jeszcze lepszy dostęp do Całunu, Dorothee von Windheim zapisała się ponadto do Międzynarodowego Stowarzyszenia Syndonologicznego, zanego grona badaczy reprezentujących przeróżne dziedziny nauk zarówno ścisłych, jak i humanistycznych. Przed planowaną na sierpień 1978 roku wystawą cudownego płótna artystka zapatrzyła się w tysiące widokówek z podwójnym odbiciem twarzy Chrystusa powstałym na negatywie i pozytywie fotografii Całunu Turyńskiego [il. 2]<sup>7</sup>. Na odwrocie każdej z nich umieściła napis: „Zaproszenie na wystawę Całunu Turyńskiego w Katedrze św. Jana Chrzciciela, plac św. Jana 10122 Turyn, od 27 sierpnia do 8 października 1978 roku, otwarte codziennie w godzinach od 7.00 do 20.30”, a następnie poprzez kolońską galerię *Reckermann* wysłała je do przeróżnych adresatów. W ten sposób von Windheim, wykorzystując zamieszanie medialne związane z pokazem całunu, zaprosiła na wielkie międzynarodowe wydarzenie

her own actions as an artist-creator, but also the image imprinted on the veil, burdened with the devotional load. She treats the relic as an exhibit, as an artwork. Thus she poses a question about the authenticity of the artwork; the question is suspended, unanswered, yet she leaves some hints, such as the title, the reproduced photographs, and the invitation, which should provoke the recipients to search for the sense on their own, and which are supposed to move the viewers, so that they create their own idea of the artwork. Questioning the authenticity, the truthfulness of a painting, about – to play with words – the “*vera icon*” constitutes the centre of Dorothee von Windheim’s further exploration. The Shroud of Turin and the doubts about the authenticity of an artwork pushed her towards the phenomenon of *vera icon*, the Veil of St Veronica.<sup>9</sup>

There exist two traditions associated with the Holy Face of Christ imprinted on a cloth.

<sup>7</sup> Chodzi o zdjęcie wykonane w 1898 roku przez włoskiego fotografa Secondo Pia. Zob. M. Mollweide-Siegert, *Dorothee von Windheim. Auf der Suche nach (Ab)bildern von Wirklichkeit. Zwei Werkgruppen im Kontext von Spurensicherung und Erinnerungskultur*, Weimar 2008, s. 113; *von Windheim* 1989, jak przyp. 5, s. 81.

<sup>9</sup> G. Rombold, *Ästhetik und Spiritualität. Bilder – Rituale – Theorien*, Stuttgart 1998, pp. 109–111.

The earlier, the eastern one, is connected with the Mandylion and the legend of the Syrian king Abgar. The later tradition, developed in the west, is connected with a woman figure, with Veronica.<sup>10</sup> The core of both these traditions is the conviction that the image was impressed, imprinted without human intervention; that it was “not made by hand”, (*acheiropoiotos*). In the conflict with the iconoclasts this fact was raised as the decisive argument for the sense of cult images: God himself, by leaving us His image, legitimized image as an object of worship. Hans Belting states that the image on the veil is the first one to fulfil all the conditions of a cult image as far as Christianity is concerned. Being of supernatural origin, and therefore sanctioned by Heaven, the image is an authentic picture of a living person and thus can also confirm the human nature of Christ.<sup>11</sup> In this way, the cult image was brought out of the area of controversy (iconoclasm), for it was connected directly with the intention of the model. In Byzantium, Christ’s image imprinted on the veil was treated mainly as an argument in dogmatic disputes, especially those conducted with monophysites and iconoclasts, and when the disputes ended – i.e. when the dogmatic doctrine on the cult of images reached the state of a complete canon (mid-8<sup>th</sup> century) – the same image was used as the archetype of an ideal human image, which reflects the face of God. At the same time, it must be seen as a model for the proto-icon; its beauty reflected in its copies is better visible than in the original itself, which merely represents the idea of a perfect icon.<sup>12</sup> In western Christianity, the trend connected with the phenomenon of *acheiropoiotos* was different in character. Here, the veil was treated chiefly as a relic, which was in contact with Christ’s physical being, therefore it substituted for the missing relics of the body. Both these traditions shared the phenomenon of numerous reproductions of the Holy Face. Its background was the idea of an imprint: according to this conception, the resulting image is strictly connected with the original. The replicas were basically meant to repeat the model of the imprint. This formula was developed to such an extent that the borderline between the original and the copy was becoming blurred. Renata Rogozińska writes, “In practice, those borders were easily blurred. As a result, artefacts were worshipped equally with *acheiropoiotos* [...]. For it was believed that all copies,

<sup>10</sup> H. Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, transl. T. Zatorski, Gdańsk 2010, pp. 239–258; English version of the book: H. Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, University of Chicago Press 1994.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 258.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 258.

jako na własną wystawę. Sam Całun Turyński staje się tu duchampowskim *Ready Made*, gotowym przedmiotem, który w intencji artysty zostaje oderwany od zinstytucjonalizowanego rynku sztuki i zyskuje status dzieła nie poprzez specjalne (artystyczne) działanie twórcy, lecz przez aktywność interpretacyjną odbiorcy. W myśl tej zasady sama obecność widzów na wystawie jest wystarczającym argumentem w obronie sztuki, która tym samym, niejako w ostatecznym rachunku, staje się krytyczną wypowiedzią o nowożytnym micie wielkiego artysty<sup>8</sup>. Tu artystka poddaje krytyce nie tylko swoje własne działania jako artysty-twórcy, lecz także obciążony dewocyjnym balastem wizerunek odbity na płótnie; relikwię traktuje jako obiekt wystawienniczy, jako dzieło sztuki. Zadaje tym samym pytanie o autentyczność dzieła sztuki, pytanie zawieszane, które pozostawia bez ostatecznej odpowiedzi. Zostawia jednak pewne poszlaki, jak: tytuł, reprodukowane zdjęcia oraz zaproszenie, które prowokują odbiorcę do samodzielnego poszukiwania sensu – mają poruszyć widza do stworzenia własnej idei dzieła sztuki. Pytanie o autentyczność, o prawdziwość obrazu, o (używając gry słów) „*vera icon*” stanowi centrum dalszych poszukiwań Dorothee von Windheim. Całun Turyński i pytanie o autentyczność dzieła pchnęły ją ku fenomenowi *veraicon*, ku chuście świętej Weroniki<sup>9</sup>.

Istnieją dwie tradycje związane z cudownym obliczem Chrystusa odbitym na chuście: wcześniejsza – wschodnia – związana z *Mandylionem* i legendą o syryjskim królu Abgarze oraz późniejsza – zachodnia – związana z kobietą, Weroniką<sup>10</sup>. Rdzeniem obu tradycji jest przekonanie, że obraz został odbity, odcisnięty bez interwencji człowieka, że został uczyniony „nie ręką ludzką” (*acheiropoiotos*). W sporze z ikonoklastami fakt ten stał się argumentem decydującym o sensowności obrazów kultowych; sam Bóg, zostawiając swój wizerunek, legitymizował obraz jako przedmiot kultu. „Obraz na chuście z »prawdziwym« odciskiem rysów twarzy – pisze Hans Belting – spełnia po raz pierwszy warunki obrazu kultowego w perspektywie chrześcijańskiej [...], jest wizerunkiem pochodzenia nadnaturalnego, a zatem usankcjonowanym przez niebo [...], jest autentycznym konterfektem rzeczywistej osoby i dlatego może również poświadczyc ludzką naturę Chrystusa”<sup>11</sup>. W ten sposób obraz kultowy wyprowadzony został poza obszar kontrowersji (ikonoklazm), związany był bowiem bezpośrednio z wolą modela. W Bizancjum odbity na chuście wizerunek Chrystusa traktowany jest głównie jako argument w sporach dogmatycznych, zwłaszcza z monofizy-

<sup>8</sup> Zob. M. Duchamp, *Der Fall Richard Mutt*, w: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, t. I: 1895–1941, red. C. Harrison, P. Wood, S. Zeidler, Ostfildern-Ruit 1998, s. 295.

<sup>9</sup> G. Rombold, *Ästhetik und Spiritualität. Bilder – Rituale – Theorien*, Stuttgart 1998, s. 109–111.

<sup>10</sup> H. Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2010, s. 239–258.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 258.



3. Francisco de Zurbarán, *Chusta św. Weroniki*, 1658, olej na płótnie, 104 × 84 cm, Muzeum Sztuk Pięknych, Bilbao

3. Francisco de Zurbarán, *The Veil of Veronica*, 1658, oil on canvas, 104 × 84 cm, Museum of Fine Arts, Bilbao

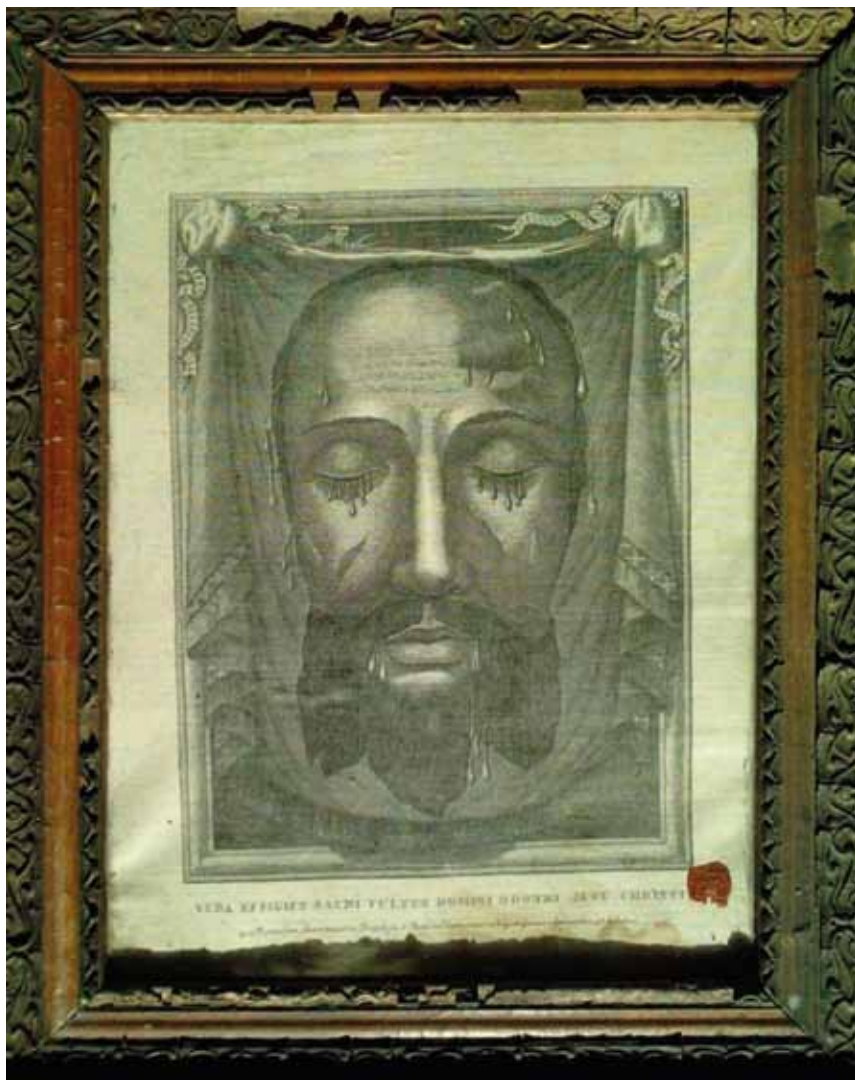
tami i ikonoklastami, a gdy spory te ustępują – tzn. gdy doktryna dogmatyczna dotycząca kultu obrazów uzyskuje zamknięty kanon (połowa VIII w.) – ten sam obraz służy za archetyp idealnego wizerunku ludzkiego, w którym odbija się oblicze Boga. „Równocześnie jest modelem dla praikony, której piękno naśladownictwa uwidaczniają lepiej niż oryginał, reprezentujący jedynie ideę ikony doskonałej”<sup>12</sup>. W zachodnim chrześcijaństwie trend związany z fenomenem *acheiropoiotos* przedstawiał się nieco inaczej. Tu chustę traktowano głównie jako relikwię, która weszła w kontakt z fizycznością Jezusa, a więc zastępowała brakujące relikwie ciała. W obu tradycjach wspólny jest jednak fenomen licznych reprodukcji świętego oblicza. U ich podłoża leży idea odcisku, wedle której powstały w jego efekcie obraz związany był bezpośrednio z oryginałem. W replikach chodziło przede wszystkim o to, aby powtórzyć schemat odcisku. Formuła ta rozwinęła się tak dalece, że zaczęła zacierać granicę między oryginałem a kopią. „W praktyce – pisze Renata Rogozińska – owe granice łatwo się zacierały. W rezultacie artefakty czczone na równi z *acheiropoiotos* [...]. Uważa się bowiem, że

<sup>12</sup> Ibidem, s. 258.

regardless of their number, possessed the same energy of the proto-image, and in fact were not worse than the original.”<sup>13</sup> The whole Christian world saw the multitude of reproductions of “Christ’s Holy Face”. The best known examples in the east are: the Constantinople Mandyllion in Genoa, Christ’s Mandyllion from Novgorod, or the Laon cathedral Mandyllion. One of the eastern paintings found its way to Rome in 1011, and it is the one considered authentic, the one regarded as the Saviour’s “true” face. From the 13<sup>th</sup> century on, the cult of the Holy Veil became widespread, which gave rise to a new iconographic type: Christ’s face in frontal view, with eyes open or closed, on a strongly marked cloth. What is crucial is the fact that the veil functions autonomically, yet sometimes it is held (presented) by angels, and sometimes by St Veronica.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> R. Rogozińska, *Ikona w sztuce XX wieku*, Kraków 2009, p. 167.

<sup>14</sup> *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. 1, ed. E. Kirschbaum, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1968–1976, col. 418; ibidem, vol. 4, cols. 223–224.



4. *Święte Oblicze*, 1886, farba drukarska na lnianym płótnie, 40 × 30 cm, własność prywatna

4. *The Holy Face*, 1886, printing paint on linen canvas, 40 × 30 cm, private owner

From the Middle Ages on, this well-established iconographic type or model showing the Saviour's face was the source of creative inspiration for many artists: Albrecht Dürer, Jan van Eyck, El Greco, Hans Memling, Master of Flémalle, Master of St Veronica, Zurbaran, and others [fig. 3]. Also many contemporary artists worked in this theme. The Polish artists that should be mentioned here are Tadeusz Brzozowski, Ewa Kuryluk, Eugeniusz Mucha, Jerzy Nowosielski, Teresa Rutowicz, Wojciech Sadley, Alina Szapocznikow, Zbigniew Treppa, Danuta Waberska, and others.<sup>15</sup> It must be emphasized that the paintings created since the Middle Ages appeared in response to the parallelly developing devotional cult of the Holy Face. Hymns were created, glorifying the Veil of St Veronica: the most famous of which are *Salve sancta facies* and *Ave facies praeclara*. Additionally, brotherhoods of the Holy Face appeared, popularizing the cult. On Pope Pius IX's initiative, in 1849 the Mandylion of Rome was exhibited to the public for three days.

<sup>15</sup> Rogozińska 2009 (fn. 13), pp. 176–190.

wszystkie powtórzenia, niezależnie od ich ilości, posiadają tę samą energię praobrazu i w istocie nie są gorsze od oryginału”<sup>13</sup>. W całym świecie chrześcijańskim zaczęły pojawiać się reprodukcje „świętego oblicza Chrystusa”; do najbardziej znanych przykładów wschodnich należą: *Mandylion z Konstantynopola* w Genewie, *Mandylion Chrystusa z Nowogrodu*, *Mandylion z katedry w Laon*. Jeden z tych wschodnich obrazów znajduje się od roku 1011 w Rzymie, tenże właśnie „egzemplarz” postrzegany był przez wiernych Kościoła łacińskiego jako autentyczny, jako „prawdziwe” Oblicze Zbawiciela. Od początku XIII wieku zaczyna się rozprzestrzeniać kult świętej chusty, w związku z czym kształtuje się nowy typ ikonograficzny: na mocno zaakcentowanej chuście frontalnie ujęta twarz Chrystusa z otwartymi lub zamkniętymi oczami. Istotny jest fakt, że chusta funkcjonuje tu autonomicznie, jednakże raz bywa trzymana (prezentowana) przez aniołów, a raz przez św. Weronikę<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> R. Rogozińska, *Ikona w sztuce XX wieku*, Kraków 2009, s. 167.

<sup>14</sup> *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 1, red. E. Kirschbaum, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1968–1976, s. 418; ibidem, t. 4, s. 223–224.



5. Święta Teresa od Dzieciątka Jezus z reprodukcją Prawdziwego Oblicza Chrystusa, fot. za: [www.corazones.org](http://www.corazones.org) [dostęp: 20 XII 2012]

5. Saint Thérèse of the Child Jesus and the Holy Face, photo after [www.corazones.org](http://www.corazones.org) [accessed: 20 Dec. 2012]

Tak ukształtowany typ ikonograficzny, czy też model ukazujący twarz Zbawiciela, był od średniowiecza źródłem inspiracji twórczej wielu artystów: Albrechta Dürera, Jana van Eycka, El Greca, Hansa Memlinga, Mistrza z Flémalle, Mistrza św. Weroniki, Zurbarana i innych [il. 3]. Także wielu współczesnych artystów zajmowało się tym tematem. Na gruncie polskim wspomnieć trzeba Tadeusza Brzozowskiego, Ewę Kuryluk, Eugeniusza Muchę, Jerzego Nowosielskiego, Teresę Rutowicz, Wojciecha Sadleja, Alinę Szapocznikow, Zbigniewa Treppe, Danutę Waberską i innych<sup>15</sup>. Należy zaznaczyć, iż powstające od średniowiecza obrazy są odpowiedzią na równoległe rozwijający się dewocyjny kult Świętego Oblicza. Tworzone są hymny sławiące chustę Weroniki – najśłynniejsze z nich to *Salve Sancta Facies* oraz *Ave Facies Praeclara*; obok tego powstają bractwa Najświętszego Oblicza szerzące Jego kult. Z inicjatywy papieża Piusa IX w 1849 roku na trzy dni wystawiono rzymski *Mandylion*. Sporządzono wówczas oficjalną kopię, wzór, który przyczynił się do ponownego rozwoju kultu. Świat chrześcijański załazy reprodukcje obrazów i fotografii z przedstawieniem chusty Weroniki. Kopie te często otrzymywały certyfikat autentyczności [il. 4, 5]. Do jednego z takich bractw wstąpiła Dorothee von Windheim, co miało jej umożliwić łatwiejsze dostanie się do całunu w Turynie<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Rogozińska 2009, jak przyp. 13, s. 176–190.

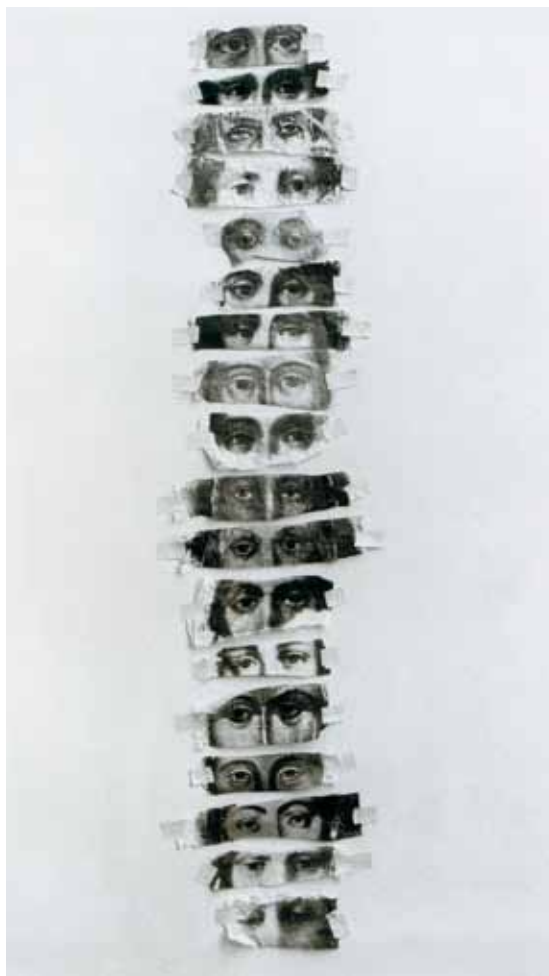
<sup>16</sup> *Vorstellungen* 2007, jak przyp. 6, s. 19.

In that time, a copy was made, a model, which made the cult re-flourish. The Christian world was flooded with reproductions of paintings and photographs showing the Veil of Veronica. Those copies frequently received a certificate of authenticity [figs. 4, 5]. Dorothee von Windheim joined one of those brotherhoods, which was supposed to facilitate the access to the Shroud of Turin.<sup>16</sup>

It was the Shroud itself and the question of the truthfulness (authenticity) of an artwork that brought the artist closer to the phenomenon of *vera icon*. In 1980 she began working on a cycle entitled *Salve Sancta Facies*, referring to the title of a mediaeval hymn. The cycle comprises 72 paintings showing the whole face of Christ and 31 fragments showing only a part of the Saviour's face, mostly the eyes. Before she started to work on the cycle, von Windheim conducted thorough research in libraries and archives of art institutes, looking for reproductions showing the Veil of Veronica. She focused on painting and ignored the reliefs, drawings and graphic representations, as, in her opinion, they did not follow the formula of an imprint on cloth. She also ignored the modern painting. From among numerous representations she chose only those works relevant to the genre, which not only presented the idea of *vera icon*, but were also the epitomes of their epoch, as e.g. the *Novgorod Mandylion*, the *Holy Face of Manoppello*, the *Genoa Mandylion*, paintings by Master of Flémalle and by El Greco.

The crucial point is the technique of producing particular paintings in the cycle. First, the artist takes photographs of the reproduction of *vera icon*, then on cleansed pieces of gauze (cloth) she spreads a special kind of silver gelatine, which serves as the photographic emulsion. In the next stage of the creative process, which takes place in a darkroom, she projects the picture registered on the photographic film onto the prepared material. When photographing the paintings of the Veil of Veronica, the artist uses reproductions of various sizes: from large format colour album illustrations to small photos found in iconographic lexicons. Yet, in the process of transferring them onto the prepared cloth (the gauze soaked with the photosensitive emulsion), they all receive the same format, very close to live human proportions. This makes the enlarged photographs blurred, out of focus, due to which they hold the viewer's eye not so much with the "reflected" picture as with the visible fabric (gauze) structure. On the other hand, the reduced photographs reveal traces of the brush, the raster of the original reproduction,

<sup>16</sup> *Vorstellungen* 2007 (fn. 6), p. 19.



6. Dorothee von Windheim, *Salve Sancta Facies – 22 fragments of eyes*, 1980, emulsja fotograficzna na gazie, Sammlung c+d mueller-roth, Stuttgart, fot. za: *Dorothee von Windheim*, katalog wystawy, Museum Wiesbaden, 10 X 1987 – 19 XI 1987, red. D. Helms, D. von Windheim, Wiesbaden 1989, s. 92

6. Dorothee von Windheim, *Salve Sancta Facies – 22 eyes fragments*, 1980, photographic emulsion on gauze, Sammlung c+d mueller-roth, Stuttgart, photo from: *Dorothee von Windheim*, exhibition catalogue, Museum Wiesbaden, 10 October 1987 – 19 November 1987, eds. D. Helms, D. von Windheim, Wiesbaden 1989, p. 92

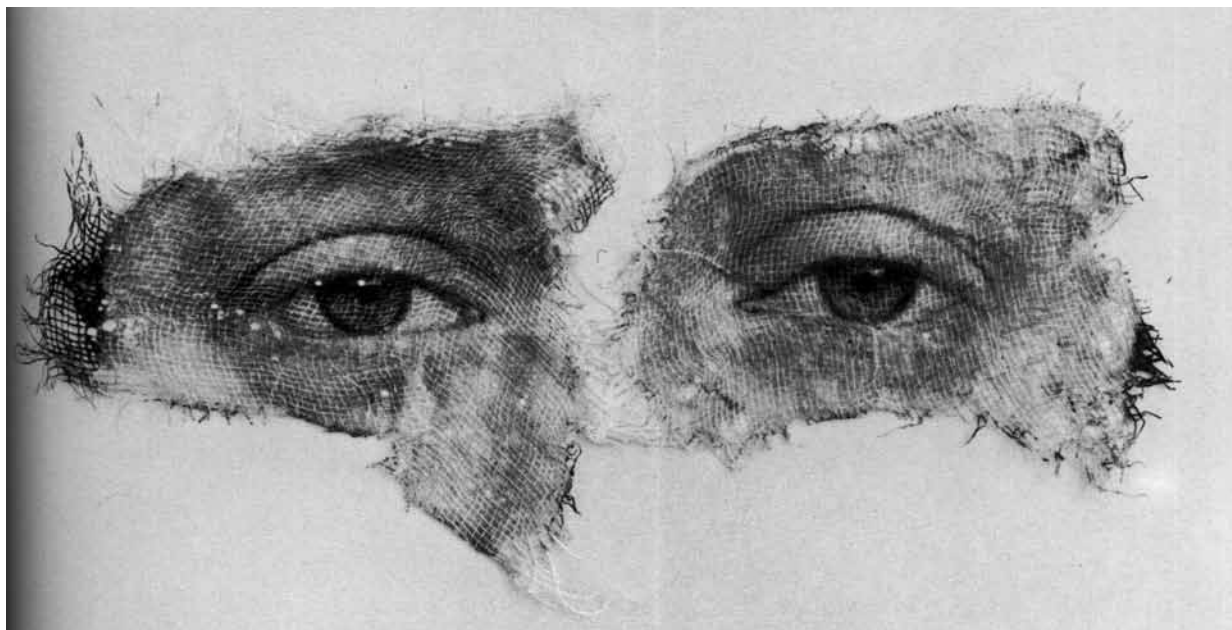
or the craquelures on the old masters' paintings, captured by the camera. Moreover, all works are monochromatic (black and white), and therefore, as the artist emphasizes, they constitute a coherent chain of signs, which refer to one theme – to their prototype [fig. 6].<sup>17</sup> Von Windheim believes that reconstructing the colour would introduce an unnecessary, distracting polychromaticity. The photosensitive emulsion on the pieces of gauze makes the picture not merely emerge on the surface of the canvas, but rather enter its structure. Gauze, unlike photographic paper, reacts to the

Całun Turyński oraz pytanie o prawdziwość (o autentyczność) dzieła pchnęły artystkę ku fenomenowi *veraicon*. W 1980 roku rozpoczęła cykl prac zatytułowany *Salve Sancta Facies*, nawiązując do tytułu średniowiecznego hymnu. Cykl składa się z 72 płócien przedstawiających pełne Oblicze Chrystusa oraz 31 skrawków ukazujących jedynie część twarzy Zbawiciela, głównie Jego oczy. Przed rozpoczęciem cyklu artystka zrobiła sumienną kwerendę w bibliotekach oraz archiwach instytutów sztuki, wyszukując reprodukcje przedstawiające chustę Weroniki. Skoncentrowała się na malarstwie, rezygnując z przedstawień reliefowych, graficznych i rysunkowych, gdyż te – jej zdaniem – nie odzwierciedlają formuły odcisku na płótnie. Zrezygnowała ponadto z przykładów malarstwa współczesnego. Spośród wielu przedstawień wybrała dzieła relewantne dla tego gatunku, które nie tylko przedstawiają ideę *veraicon*, lecz są także sztandarowymi przykładami swej epoki, jak chociażby: *Mandyllion z Nowogrodu*, *Chusta z Manopello*, *Mandyllion z Genui*, obrazy Mistrza z Flémalle i El Greca.

Istotną kwestią jest technologia wykonania poszczególnych obrazów cyklu. Artystka wykonuje najpierw zdjęcia reprodukcji *veraicon*, następnie na oczyszczone kawałki gazy (płótna) nakłada specjalną żelatynę srebrzaną pełniącą rolę emulsji fotograficznej. W kolejnym etapie procesu twórczego, odbywającego się w ciemni fotograficznej, von Windheim rzuca zarejestrowany na błonie filmowej obraz na przygotowane podłoże. Fotografując dzieła z chustą św. Weroniki, artystka korzysta z reprodukcji różnego rozmiaru: raz są to wielkoformatowe ilustracje kolorowych wydań albumowych, innym razem małe zdjęcia odnajdywane w leksykonach ikonograficznych. Jednak w procesie utrwalania ich na przygotowanym płótnie (na gazie nasączonej światłoczułą emulsją) wszystkie otrzymują taki sam rozmiar, mocno zbliżony do autentycznych wymiarów ludzkich. Jednakowy format prac powoduje, że powiększone zdjęcia są rozmyte, nieostre, zatrzymujące tym samym wzrok widza nie tyle na „odbitym” obrazie, ile na strukturze płótna (gazy); i przeciwnie, te fotografie, które zostały pomniejszone, uwidoczniają ślady pędzla, raster pierwotnej odbitki czy też krakelury dzieł uchwycone na obrazach dawnych mistrzów. Ponadto każda praca jest monochromatyczna (czarno-biała), przez co – jak podkreśla artystka – tworzą one jednolity szereg znaków odwołujących się do jednego tematu, do swego pierwowzoru [il. 6]<sup>17</sup>. Zrekonstruowany kolor wniósłby – zdaniem von Windheim – niepotrzebną i rozpraszającą barwność. Światłoczuła emulsja nasączająca skrawki gazy powoduje, że obraz nie tyle powstaje na płaszczyźnie płótna, ile raczej wchodzi w jego strukturę. Gaza, w przeciwieństwie do papieru fotograficznego, reaguje na snop światła nieregularnie, raz mocniej, raz słabiej, co powoduje, że powstały obraz jest niejednolity:

<sup>17</sup> Mollweide-Siegert 2008 (fn. 7), p. 99.

<sup>17</sup> Mollweide-Siegert 2008, jak przyp. 7, s. 99.



7. Dorothee von Windheim, *Salve Sancta Facies – para oczu*, 1980, emulsja fotograficzna na gazie, 5 × 7 cm, fot. za: *8 in Köln*, katalog wystawy, Kölnischer Kunstverein Josef-Haubrich-Hof 1, 20 II 1983 – 24 IV 1983, red. W. Herzogenrath, Köln 1983, s. 121

7. Dorothee von Windheim, *Salve Sancta Facies – a pair of eyes*, 1980, photographic emulsion on gauze, 5 × 7 cm, photo from: *8 in Köln*, exhibition catalogue, Kölnischer Kunstverein Josef-Haubrich-Hof 1, 20 February 1983 – 24 April 1983, ed. W. Herzogenrath, Köln 1983, p. 121

w niektórych miejscach ciemniejszy, w innych jaśniejszy, niejednokrotnie zamazany i niedoświetlony. Efekt ten wywołuje asocjacje z krwią i potem pozostawionymi na *veraicon* i całunie, które w jednym miejscu są mocniej, a w innym słabiej odcisnięte<sup>18</sup>.

Widz obserwujący cykl *Salva Sancte Facies* doświadcza wielości i różnorodności przedstawień oblicza Chrystusa; doświadcza rzeczywistości materiału (płótna-gazy), na którym są one odbite [il. 7, 8]. Widzi płótno, dostrzega strzępy i skrawki nici, wątek i osnowę tworzące płótno, a z nich wyłaniająca się twarz Jezusa. Na pierwszy plan wysuwa się prawda materiału (!). Zabieg ten prowadzi do zamierzonej irytacji obserwatora i wzmacnia paradoks *veraicon*. Prawdziwy obraz – *vera* (!) – nie ręką ludzką uczyniony jest materiałem. Chemiczny proces samego wyłaniania się obrazu fotograficznego istnieje poza człowiekiem, powstaje *per se*, mocą zakodowanej w materiale, ukrytej w emulsji i świetle potencji<sup>19</sup>.

Cykl *Salve Sancta Facies* Dorothee von Windheim balansuje pomiędzy doświadczeniem autentyczności i oryginalności a doświadczeniem fikcji i manipulacji. Składa się z reprodukowanych i reprodukujących się obrazów, które jednak, dzięki technice (alchemii) fotografii, sugerują powstanie wolne od bezpośredniej ingerencji

beam of light in an irregular manner; the effect is sometimes stronger, sometimes weaker, thus the resulting picture is not homogeneous: darker in some places and lighter in others, often blurred and dim, underexposed. This effect evokes associations with blood and sweat left on the *vera icon* and the Shroud, which soaked the cloth unevenly, more in some places and less in others.<sup>18</sup>

Viewers of the cycle *Salva Sancte Facies* experience a multitude and diversity of the presentations of Christ's face. They experience the reality of the material (cloth – gauze) on which the representations are imprinted [fig. 7, 8]. They see the canvas, notice the shreds and scraps of yarn, the warp and weft of the fabric, and the emerging face of Christ. But in the foreground they see the truth of the fabric (!). This manoeuvre purposefully causes the viewer's annoyance and reinforces the paradox of the *vera icon*. The true – *vera* (!) – image “not made by hand” is the fabric. The chemical process in which the photographic image emerges exists beyond the human sphere; it develops *per se*, by the power encoded in the material and the potential concealed in the emulsion and the light.<sup>19</sup>

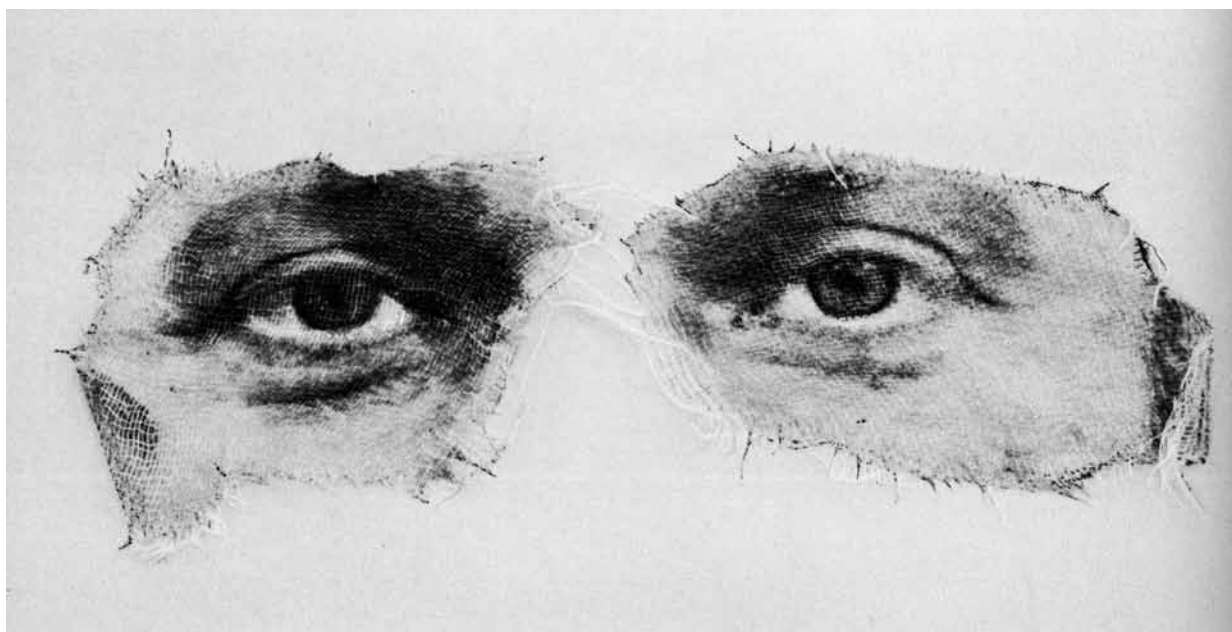
<sup>18</sup> Ibidem, s. 94.

<sup>19</sup> Ta sama immanentna siła tkwiąca w materiale fotograficznym inspirowała od lat polskiego fotografa Zbigniewa Treppę, zob. Z. Treppa, *Fotografia z Manoppello. Twarz Zmartwychwstałego Mesjasza*, Włocławek 2009, s. 213–225.

<sup>18</sup> Ibidem, p. 94.

<sup>19</sup> The same inherent power concealed in the photographic material is the inspiration for the Polish photographer Zbigniew Treppa, cf. Z. Treppa, *Fotografia z Manoppello. Twarz Zmartwychwstałego Mesjasza*, Włocławek 2009, pp. 213–225.





8. Dorothee von Windheim, *Salve Sancta Facies – para oczu*, 1980, emulsja fotograficzna na gazie, 5 × 7 cm, fot. za: *8 in Köln*, katalog wystawy, Kölnischer Kunstverein Josef-Haubrich-Hof 1, 20 II 1983 – 24 IV 1983, red. W. Herzogenrath, Köln 1983, s. 130

8. Dorothee von Windheim, *Salve Sancta Facies – a pair of eyes*, 1980, photographic emulsion on gauze, 5 × 7 cm, photo from: *8 in Köln*, exhibition catalogue, Kölnischer Kunstverein Josef-Haubrich-Hof 1, 20 February 1983 – 24 April 1983, ed. W. Herzogenrath, Köln 1983, p. 130

The cycle *Salve Sancta Facies* by Dorothee von Windheim balances between the experience of authenticity and originality, and the experience of fiction and manipulation. It consists of pictures reproduced and reproducing themselves, which, however, owing to the technology (alchemy) of photography, suggest that they have emerged without the direct intervention of a human being. Von Windheim creates her cycle with her feet anchored firmly on the ground of the modernist attitude towards an artwork – seen as autonomous and opaque. Searching for the truthfulness and authenticity of a painting, she points to its material structure: the shreds of fabric and the optical medium of photography. Thus she becomes the new Veronica, the woman who presents the world not with the true image of religion, but with the true image of art.

*Translated by Anna Ścibor-Gajewska*

człowieka. Von Windheim tworzy swój cykl, stojąc na solidnym gruncie modernistycznego traktowania dzieła – autonomicznego i nieprzeźroczonego. Poszukując prawdziwości i autentyczności obrazu, wskazuje na jego materialną strukturę: na strzępy płótna i optyczne medium fotografii. Staje się w ten sposób nową Weroniką, niewiastą przynoszącą światu nie tyle prawdziwy obraz religii, ile sztuki.

## Ikonografia religijna artystek aktywnych w Ruchu Kultury Niezależnej

Kiedy z końcem lat 80. zamieszkałam na wsi niedaleko Krakowa, sąsiadka, zaprosiwszy mnie do siebie, wyciągnęła z komody niewielkie, starannie poskładane i wyprasowane płótno. Po rozłożeniu ten kawałek starego, rozpadającego się materiału okazał się (wykonanym techniką miedziorytu na płótnie) wizerunkiem twarzy Chrystusa na chustce św. Weroniki. Ledwie widoczny napis informował: *VERA EFFIGIES SACRI VULTUS DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI* – jest to wierna kopia oblicza czczonego w Bazylice św. Piotra w Watykanie. Kobieta odziedziczyła ją po swojej prababce. Zapytała mnie, czy można tę cenną dla niej relikwię uratować. Niestety, czas mocno odcisnął na niej swoje piętno; szczególnie muchy gęsto upstrzyły Święte Oblicze. Największe szkody uczyniła jednak sama sąsiadka; nie mogła znieść tak sprostowanego Jezusa. Jako dobra gospodyni zdjęła płótno z krosna, wyprała je i wyprasowała. Te czyszczące zabiegi doprowadziły do nieodwracalnego zniszczenia grafiki.

Stan tego wypranego wizerunku zainspirował krakowską artystkę Aldonę Mickiewicz do namalowania kilku obrazów. W swej dotychczasowej twórczości dawała ona wyraz doświadczeniom egzystencjalnym, najczęściej poprzez obrazowanie porzuconych, zdestruowanych przedmiotów. Te pozbawione pierwotnej funkcji i poręczności rzeczy, gdy się nad nimi pochylimy, odsłaniają jakiś obraz nieoczywistego piękna, opowiadają konkretne historie, mówią o ludzkich relacjach. Aldona Mickiewicz wierzy, że także poprzez przedmioty można wyrazić relacje religijne. Portretując zniszczoną tkaninę, która kiedyś była veraikonem, malowała jednocześnie oblicze Chrystusa. Dotykała tym samym fundamentalnego sporu dogmatycznego dotyczącego świętych wizerunków, w pewnym stopniu go omijając. Godzi ona tutaj ikonoklastów ze zwolennikami ikon; wszak maluje nie Boga, lecz przedmiot, który kiedyś był obiektem kultu, a prozaiczna historia zniszczenia dopisała mu dodatkowy wymiar opisujący relację kobiecej religijności i troski. Jednocześnie jednoznaczne odniesienie ikonograficzne zakorzenia ten obraz w apokryficznej historii o św. Weronice, która przypadkowo, swą posługą, uzyskała niezwykły wizerunek [il. 1].

## The religious iconography of female artists in the Independent Culture Movement

At the end of the 1980s, I was living in the countryside just outside Krakow. One day, a neighbour invited me to her house. She opened a chest of drawers and produced a small, ironed, neatly folded piece of cloth. The old, fraying fabric unfurled to reveal an image, a copperplate on canvas. It was the face of Christ, as impressed on the Veil of Veronica. Barely legible, a Latin inscription read: *VERA EFFIGIES SACRI VULTUS DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI*; it was indeed a faithful replica of the face venerated at St Peter's Basilica in the Vatican. My neighbour had inherited the cloth from her great-grandmother. She wanted to know whether the precious relic could still be salvaged. Unfortunately, time had taken a heavy toll; in particular, flies had left the Holy Face mottled over the years. But the greatest damage had been done by the neighbour herself. Unable to stomach the scandalous profanation of Jesus, she had taken the canvas off the loom, washed and ironed it. These cleaning procedures had caused irreparable damage.

The sorry condition of the image inspired a Krakow-based artist, Aldona Mickiewicz, to create a series of paintings. In her previous work, Mickiewicz had frequently used images of damaged, discarded objects as vehicles for her existential experience. Stripped of their original utility and function, objects can unfurl before us a landscape of unobvious beauty, tell stories, portray human relationships. Mickiewicz believes they can also communicate religious realities. By painting a piece of damaged cloth, a replica of Veronica's Veil, she also painted the face of Jesus. She touched on the fundamental dogmatic dispute over holy images but also managed to circumvent it. In a sense, she reconciled the supporters of icons with their iconoclastic adversaries. Hers, after all, was a painting not of God, but of a thing, a former object of worship, invested by the vicissitudes of its history with an additional dimension of female care and piety. At

the same time, the iconographic reference firmly grounded the painting in the apocryphal story of St Veronica, who acquired the exceptional image through her service to Jesus [fig. 1].

The motif of the veraicon became extremely popular with Polish female painters in the 1980s. Many artists emphasized their strong identification with St Veronica. In 1988, at the request of “Tygodnik Powszechny”, I invited fourteen Krakow-based artists to create *The Way of the Cross*, allowing each to pick a station of their choosing. Irena Popiołek-Rodzinska insisted on painting the scene in which Veronica uses her veil to wipe the face of Christ. She placed the face of Jesus at the intersection of beams of a tilted cross, and endowed Veronica with her own features [fig. 2].

The idea of fusion between body and cloth, inspired by the Veil of Veronica and the Shroud of Turin, can also be found in the works of Magdalena Hoffmann. The artist, however, identifies not with Veronica, but with Christ. The relationship is created between the cloth and the female nude, which makes an imprint on the cloth, trying to pierce through it and come to life.

A similar identification is at play in the installations by Ewa Kuryluk from the 1980s. The artist uses chairs, walls, and easels to spread out thin surfaces of cloth painted over with real-size male and female nudes of the artist's own body and the bodies of her relatives and friends. The nudes are “arranged as intimate situations between two people, both defenceless in their nakedness, exposed to the curious eye of the voyeur audience. They can be profoundly moving at times, especially when the sharp pencil seems almost to scar the gossamer layer of soft transparent fabric. In her installations, the artist relies on the iconography of Veronica's Veil and the related idea of an ephemeral trace, an imprint of a tortured human body on an enveloping shroud (it was also the subject of her monograph, *Weronika i jej chusta* [*Veronica and her Veil*], published in 1998 in Poland). Kuryluk's veils and shrouds, however, take a departure from strictly Christian symbolism. True, they depict suffering, but their primary role is to preserve a record of individual emotion and a biological fascination with life. They come together to tell a story of love and memory; a strong emphasis is usually placed on sexuality”<sup>1</sup>.

The motif can also be found in the work of Irena M. Palka. In her fine fabrics, the artist creates an almost sculpted, lifelike image of Christ.

<sup>1</sup> M. Kitowska-Eysiak, *Ewa Kuryluk*, www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo\_event\_asset\_publisher/eAN5/content/ewa-kuryluk [accessed: 8 Jun. 2012].



1. Aldona Mickiewicz, *Veraikon I*, 1999, olej na płótnie, 60 × 40 cm, fot. T. Boruta

1. Aldona Mickiewicz, *Veraikon I*, 1999, oil on canvas, 60 × 40 cm, photo by T. Boruta

Motyw veraikonu stał się niezwykle popularny w latach 80. w twórczości polskich artystek. Wiele z nich akcentowało swą identyfikację ze św. Weroniką. Kiedy w 1988 roku na zlecenie „Tygodnika Powszechnego” zamawiałem *Drogę Krzyżową*, zaprosiłem czternastu krakowskich artystów do udziału w tym przedsięwzięciu, dając każdemu z nich możliwość wyboru jednej stacji. Irena Popiołek-Rodzińska zdecydowanie stwierdziła wówczas, że chce rysować tylko scenę z otarciem chustą twarzy Chrystusa. Odbicie oblicza Jezusa umieściła na złożeniu belek pochylonego krzyża, a świętej Weronice nadała własną twarz [il. 2].

Także w pracach Magdaleny Hoffmann znajdziemy inspirowaną veraikonem i Całunem Turyńskim ideę zespolenia rozciągniętego płótna i ciała. Artystka nie identyfikuje się ze św. Weroniką, lecz z Chrystusem. W relację z płótnem wchodzi akt kobiecy, który na tkaninie tworzy ślad, próbuje się przez nią przebić, urzeczywistnić.

Podobna identyfikacja następuje w powstających w latach 80. instalacjach Ewy Kuryluk. Artystka rozkłada i rozwiesza na krzesłach, ścianach, stelażach cienkie tkaniny z naturalnej wielkości rysunkami kobiecych i męskich aktów będących wizerunkami jej nagiego ciała i ciał osób jej bliskich. Są one „aranżowane jako intymne sytuacje między dwójgiem ludzi, bezbronnych w swej nagości, wystawionych na ciekawość widzów-podgląd



2. Irena Popiołek, *Stacja VI*, 1989, tempera, piórko, 61 × 46 cm, własność prywatna, fot. S. Michta

2. Irena Popiołek, *Station VI*, 1989, tempera, feather, 61 × 46 cm, private collection, photo by S. Michta

daczy, robią niekiedy przejmujące wrażenie. Zwłaszcza wówczas, gdy ostry ołówek zdaje się ranić cienką warstwę miękkiej, prześwitującej, ulotnej tkaniny. W pracach tych artystka odwołuje się do ikonograficznego przedstawienia chusty św. Weroniki i związanej z nim idei efemerycznego śladu – odbicia udręczonego ludzkiego ciała na okrywającym je całunie (poświęciła mu także rozprawę *Weronika i jej chusta* wyd. pol. 1998). »Woale« i »całuny« Kuryluk odbiegają jednak od chrześcijańskiej symboliki. Obrazują co prawda cierpienie, ale głównie stanowią zapis indywidualnych emocji, wyraz biologicznej fascynacji życiem, układają się w spektakl pamięci i miłości, zwykle silnie eksponując seksualność<sup>1</sup>.

Motywy veraikonu pojawiają się także w twórczości Irenej M. Palki. W misternie wykonanych tkaninach-rzeźbach artystka uzyskiwała efekty niemal naturalistycznego, pełnoplastycznego wizerunku Chrystusa. W cyklu *Oto Człowiek* z 1987 roku oblicze Zbawiciela nie jest odbiciem, śladem twarzy, lecz wykonaną w pracochłonnej technice haftu i aplikacji przestrzenną formą głowy

The face of Jesus in the *Ecce Homo* cycle of 1987 is not a reflection, a trace of a face, but the spatial form of a head, made with the elaborate technique of embroidery and appliqué, emerging from the frayed background of the veil. Its solidity strongly underscores the physical presence of Jesus, and the cloth becomes a kind of reliquary, acquiring the power of a religious fetish [fig. 3].

From a theological perspective, a particularly interesting interpretation of the *acheiropoietos* motif is to be found in a painting by Danuta Waberska, entitled *Road to the Centre*. The face of Christ from the Shroud of Turin hovers over nearly every frame of the urban scene with its car-packed streets and busy pavements crowded with walking passers-by. The painting illustrates the dogma of the divinization of the world and, at the same time, speaks of the Second Coming. Waberska alludes to the dialogue between Jesus and his disciples in the Cenacle: “And if I go and prepare a place for you, I will come back and take you to be with me that you also may be where I am. You know the way to the place where I am going.” Thomas said to him, ‘Lord,

<sup>1</sup> M. Kitowska-Lysiak, *Ewa Kuryluk*, [www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo\\_event\\_asset\\_publisher/eAN5/content/ewa-kuryluk](http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/ewa-kuryluk) [dostęp: 8 VI 2012].



3. Irena Palka, *Oto Człowiek*, 1987, tkanina – haft, aplikacja, 120 × 75 cm, własność prywatna, fot. za: *Dotyk. Ikonografia lat osiemdziesiątych w twórczości środowiska krakowskiego*, katalog wystawy, Kraków 1991

3. Irena Palka, *Ecce Homo*, 1987, fabric – embroidery, appliqué, 120 × 75 cm, private collection, photo from: *Dotyk. Ikonografia lat osiemdziesiątych w twórczości środowiska krakowskiego*, exhibition catalogue, Krakow 1991

we don't know where you are going, so how can we know the way?' Jesus answered, 'I am the way and the truth and the life. No one comes to the Father except through me'". (John 14:3-6). The metaphor of the centre is visualized by the vertical axis of the painting, which runs through the middle of Christ's face, the setting sun, and the switched-off traffic lights. The metaphysical sense is rounded out by a road sign suspended over the busy street; its arrow pointing upwards, it reads "Centre". The switched-off traffic lights in the foreground suggest that the viewer stands at an intersection; it is up to him which direction to choose. Despite the darkness of twilight and the web of power lines woven across the painting, there is no artificial source of light in the picture. The traffic lights, the street lamps, the headlights of passing cars, and the windows of the majestic skyscraper are all equally steeped in darkness. The only source of light, a truly evan-

ylniająca się z poszarpanej chusty. Ta pełnoplastyczność głowy Jezusa i płótna mocno akcentuje Jego fizyczną obecność, tym samym artystyczna tkanina staje się swoistym relikwiarzem, wyrazowo uzyskującym siłę religijnego fetysza [il. 3].

Niezwykle interesującym teologicznie wykorzystaniem wizerunku typu *acheiropoietos* jest obraz Danuty Waberskiej *Droga do centrum*. Wzięte z Całunu Turyńskiego oblicze Zbawiciela ogarnia niemal cały kadr obrazu przedstawiającego miejski pejzaż z wypełnioną samochodami ulicą i chodnikiem, po którym kroczą ludzie. Wyraża się tu teologiczny dogmat o przebóstwieniu świata, a jednocześnie poznańska artystka mówi o idei paruzji. Nawiązuje do dialogu Jezusa z apostołami w Wieczniku: „»A gdy odejdę i przygotuję wam miejsce, przyjdę powtórnie i zabiorę was do siebie, abyście i wy byli tam, gdzie Ja jestem. Znacie drogę, dokąd Ja idę«. Odezwał się do Niego Tomasz: »Panie, nie wiemy, dokąd idziesz. Jak więc możemy znać drogę?« Odpowiedział mu Jezus: »Ja jestem drogą i prawdą, i życiem. Nikt nie przychodzi do Ojca inaczej jak tylko przeze Mnie«" (J 14, 3–6). Metaforę tytułowego centrum wyznacza pionowa oś obrazu, która biegnie poprzez środek twarzy Chrystusa, zachodzące słońce i wyłączony drogowy sygnalizator świetlny. Metafizyczny sens dopowiada kierunkowskaz z napisem „Centrum” (ze strzałką wskazującą w górę) zawieszony nad ruchliwą ulicą. Wyłączony sygnalizator na pierwszym planie uzmysławia, że odbiorca, oglądający obraz, znajduje się na skrzyżowaniu i ma wybór, w którym kierunku pójdzie. Mimo zmroku i mimo tego, że cały obraz wypełnia pajęczyna linii energetycznych, nie świeci się żadne źródło sztucznego światła. Sygnalizator, liczne lampy uliczne, reflektory samochodów, okna w majestatycznym wysokościowcu pogrążone są w zupełnej ciemności. Jedynym światłem – ewangelicznym, prawdziwym światłem – i drogą prowadzącą do centrum prawdy, jest twarz Zbawiciela zespolona z zachodzącym słońcem.

\*

Mówiąc o swojej inspiracji veraikonem, Aldona Mickiewicz zasugerowała, że kto wie, czy św. Weronika nie wyprałaby brudnej od potu, kurzu i krwi chusty, jak to uczyniła stara sąsiadka. Niechybnie wygrałaby kobieca natura preferująca czystość i ład. Wszak gest otarcia twarzy Jezusa był nie tylko gestem miłosierdzia, ale także potrzebą oczyszczenia zbrukanej twarzy Mistrza. Skoro wizerunek powstał w sposób cudowny, czyż zachodziłaby obawa, że w trakcie prania zniknie? Czy badając jakiś obszar sztuki, możemy silić się na uogólnienia i powoływać na determinizm płci? Czy istnieje religijna ikonografia bliższa kobietom artystkom, skoro kulturowo możemy mówić o prawdopodobnych reakcjach kobiet na podobne sytuacje? W czasach, w których ideowo zaciera się różnice między płciami, jest to



4. „Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Pana Naszego Jezusa Chrystusa”, *Ukrzyżowania* Eugeniusza Muchy, Teresy Rudowicz i Stanisława Rodzińskiego, Krypta u oo. Pijarów, Kraków 1986, fot. T. Boruta

4. “The Mystery of the Passion, Death, and Resurrection of Our Lord Jesus Christ”, *Crucifixions* by Eugeniusz Mucha, Teresa Rudowicz and Stanisław Rodziński, Crypt of the Church of the Piarist Fathers, Krakow 1986, photo by T. Boruta

twierdzenie niepoprawne i ryzykowne. Może jednak warto, bez waloryzowania, pochylić się nad specyficznym interpretowaniem przez kobiety artystki pewnych motywów ikonograficznych, szczególnie w sztuce, która dotykając problematyki religijnej, zachowuje prywatny charakter, a nie jest przy tym liturgiczna. Najwięcej przykładów takiej twórczości mamy w trudnych latach 80., gdyż powszechne poczucie tragizmu czasu i miejsca sprzyjało twórczości zakorzeniającej odbiorców we wspólnocie, jak i w odniesieniach metafizycznych.

Proces kształtowania się opozycji demokratycznej w Polsce i w konsekwencji powstanie w 1980 roku masowego, Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego „Solidarność” doprowadził także do radykalnych zmian w kulturze, szczególnie mocno widocznych w sztukach plastycznych. Wprowadzenie przez gen. Jaruzelskiego stanu wojennego w Polsce w grudniu 1981 roku i rozwiązanie związków twórczych było bezpośrednią przyczyną przyjęcia przez większość artystów postawy bojkotu polityki kulturalnej komunistycznych władz. W miejsce oficjalnej, sterowanej kultury powstała spontaniczna kultura niezależna. Nie chcąc uczestniczyć w propagandzie reżimu, bojkotując instytucje państwowe i oficjalne media, twórcy współdziałali i współdialogowali z uciemiężonym społeczeństwem.

gelical light showing the path to the centre of truth, comes from the face of Christ that blends into the setting sun.

\*

When discussing her fascination with the veil, Aldona Mickiewicz suggested one cannot rule out the possibility that St Veronica would have eventually washed the sweat-and-blood-stained veil, just as my elderly neighbour did. Female nature with its penchant for cleanliness and order would have to prevail. The wiping of Christ’s face, after all, was an act motivated not just by mercy but also by an urge to cleanse his tainted face. And if the image appeared in such a miraculous fashion in the first place, why should it disappear in the laundry? Would it be justified, at this juncture, to attempt certain generalizations and invoke sexual determinism? Is there such a thing as a type of iconography closer to the experience of female artists if, culturally speaking, women can be said to react similarly to like circumstances? In our times, the lines between the sexes are being blurred and such statements are dismissed



5. *Ukrzyżowania* Teresy Rudowicz na wystawie w kościele oo. Dominikanów w Krakowie 1983, fot. M. A. Potocka, w zbiorach K. Czerni

5. *Crucifixions* by Teresa Rudowicz at the exhibition in the Dominican Church in Krakow 1983, photo by M. A. Potocka, in K. Czerni's collection

as incorrect. However, it may be worthwhile to suspend judgment for a moment and closely examine the peculiar interpretation female artists gave to certain iconographic motifs, especially in those works which tackle religious themes but serve a private, rather than a liturgical, purpose. The largest number of relevant examples herald from the difficult decade of the 1980s, when the pervasively tragic sense of time and place favoured the appearance of art that rooted the audience in a sense of community and metaphysical allusions.

The emergence of democratic opposition in Poland and the establishment of Solidarity, the mass-scale independent workers' union, spawned a series of similar radical transformations in the field of culture, particularly in the high-profile visual arts. The declaration of Martial Law in December 1981 and the subsequent dissolution of creative unions provided the impulse for most artists to launch a boycott of communist cultural policy. Where stage-managed, official culture once reigned supreme, spontaneous independent art emerged. Refusing to participate in state propaganda, Polish artists chose to boycott regime-controlled institutions and official media;

*Kraj, a więc i środowisko artystyczne, przecięła ostra linia podziału, która – niewidoczna, ale odczuwalna na każdym kroku – była w stanie wojennym linią frontu walki o utrzymanie wartości uzyskanych po Sierpniu '80, a z biegiem czasu stała się okopem wojny pozycyjnej o zasady. Ta powszechna schizofrenia objęła także sfery życia artystycznego. Z jednej strony znalazła się sztuka oficjalna, w pełni legalna i popierana za pośrednictwem wszystkich środków upowszechniania objętych państwowym monopolem, z drugiej – sztuka nieoficjalna, funkcjonująca na pograniczu życia publicznego: w kościołach, miejscach prywatnych oraz nielicznych galeriach, które nie poddały się naciskom politycznym i ocaliły swą reputację<sup>2</sup>.*

Zjawisko sztuki niezależnej powstałej w latach 80. jest tematem wielowątkowym, niezwykle bogatym w artystyczne fakty i ciągle budzącym emocje. Mimo coraz częstszych, różnorodnych prób periodyzacji twórczości tego okresu trudno byłoby stwierdzić, że jest ona dostatecznie rozpoznana. Wprawdzie stosunkowo nieodległa perspektywa badawcza i ciągła (w większości) obecność w życiu artystycznym twórców i animatorów Ru-

<sup>2</sup>A. Rottenberg, *Pokolenie '80*, w: *Prze-ciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80.*, Warszawa 2009, s. 54.



6. Anna Mizeracka, *Dla was, co się modlicie, jestem tylko... Bogiem*, rysunek lawowany, 1982, własność prywatna, fot. E. Ciołek, za: A. Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, Warszawa 1992

6. Anna Mizeracka, *For You Who Pray I Am Only... God*, wash drawing, 1982, private collection, photo by E. Ciołek from: A. Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, Warszawa 1992

chu Kultury Niezależnej powinny sprzyjać powstawaniu rzetelnych opracowań tego zjawiska, to jednak wydana w 1992 roku niewielka książka Aleksandra Wojciechowskiego *Czas smutku, czas nadziei – sztuka niezależna lat osiemdziesiątych* nadal pozostaje pracą najlepiej porządkującą przedmiotową problematykę. Może tylko Aleksander Wojciechowski, będący w owym czasie głównym koordynatorem niezależnych wystaw, potrafił spojrzeć na twórczość tego okresu jak na jedno kulturowo-społeczne doświadczenie łączące niekiedy antagonistyczne względem siebie postawy artystyczne. Pozostałe rozprawy i prezentacje twórczości tego okresu zazwyczaj nacechowane są pretensjami autorów do spreparowania i ograniczenia tego wielowątkowego zjawiska do określonej postawy, która mieściłaby się w zideologizowanej wizji rozwoju sztuki. Często można zaobserwować próby „zawłaszczenia” zjawiska niezależności, pozycjonowania się, pisania historii sztuki w perspektywie współczesnych strategii artystyczno-politycznych. Wszystko, co nie mieści się w tych projektach, jest pomijane lub marginalizowane, mimo że w latach 80. stanowiło o obrazie kultury niezależnej. A przecież, szczególnie w pierwszej połowie tej dekady, więcej mieliśmy radykalnych przemian, zerwań z do-

instead, they worked and created in tandem with the oppressed society.

*A sharp division line ran through the country and the artistic milieu; invisible but felt at every turn, it was the front of the struggle for the values of August 1980, and, with time, became the trenches of positional war over basic principles. The universal schizophrenia also affected the world of art. On the one side, official, fully legal art was supported with all the distribution mechanisms at the state's exclusive disposal; on the other, unofficial art thrived on the periphery of public life: in churches, private places, and a handful of galleries which managed to resist political pressures and save their reputation<sup>2</sup>.*

Independent art in the 1980s is a rich, multifaceted phenomenon which stills stirs strong emotions. Even though attempts at its periodization are becoming increasingly frequent and varied, it

<sup>2</sup> A. Rottenberg, *Pokolenie '80*, w: *Prze-ciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80.*, Warszawa 2009, p. 54.



cannot be said to have been adequately analyzed. The phenomenon is relatively recent; many artists and animators of the Independent Culture Movement remain active today. On the face of it, this should facilitate the publication of solid scholarly research; however, *Czas smutku, czas nadziei – sztuka niezależna lat osiemdziesiątych* (*Time of sadness, Time of Hope. Independent Art of the 1980s*), a short book published in 1992 by Aleksander Wojciechowski, continues to remain the best attempt at introducing order into the subject to date. Perhaps Aleksander Wojciechowski, the principal coordinator of independent exhibitions in the 1980s, was the only scholar able to look at the art of his time as a single socio-cultural phenomenon that wove together frequently antagonistic artistic currents. Other monographs and surveys of the period tend to sideline the multifaceted nature of the phenomenon and conflate it with this or that particular trend so as to accommodate it within a particular ideological vision of the development of art. Frequent are attempts at misappropriating the phenomenon, positioning oneself, writing art history from the perspective of contemporary artistic and political strategies. Anything that contradicts such projects is either omitted or marginalized, even if it largely shaped the landscape of independent culture in the 1980s. In reality, especially in the first half of the decade, instances of radical transformation, departure from accepted conventions, and time-specific art were more frequent than examples of continuity. Abstract, avant-garde art took on an explicitly religious dimension (*Decalogue* by Stefan Gierowski, *Crucifixions* by Jacek Sempoliński) and social imagination was galvanized by Jerzy Kalina's underground performances and installations.

\*

Emotions rooted in our individual ideology of art can cloud objective judgment. Fortunately, they cease to be an obstacle when the scope of research is narrowed down to a single selected theme of 1980s art. This is the case when we focus our attention on the religious iconography of female artists active in the independent movement, which is the subject of this article.

Several reservations should be made at this juncture. The interest in Christian iconography among contemporary artists is a phenomenon hardly confined to Polish art. There are many examples from Western Europe in which Christian iconography was used either to express messages in line with the teaching of the Church or to challenge orthodox religious values. Especially



7. Maja Kwiatowska, *Znaki*, 1984, olej na płótnie, własność prywatna, fot. E. Ciołek, za: A. Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, Warszawa 1992

7 Maja Kwiatowska, *Signs*, 1984, oil on canvas, private collection, photo by E. Ciołek from: A. Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, Warszawa 1992

tychczasową postawą, manifestacji naznaczonych czasem niż kontynuacji. Abstrakcyjna, awangardowa twórczość nabierała cech wprost religijnych (*Dekalog* Stefana Gierowskiego, *Ukrzyżowania* Jacka Sempolińskiego), a undergroundowe performance i instalacje Jerzego Kaliny organizowały wyobraźnię uciemnzonego społeczeństwa.

\*

Ograniczające obiektywizm ideologiczno-artystyczne emocje przestają być balastem, gdy zawężymy obszar badań i skupimy się tylko na wybranym zakresie problematyki obecnej w sztuce lat 80. Tak jest, kiedy skoncentrujemy się na będącej tematem tej refleksji ikonografii religijnej artystek aktywnych w niezależnym ruchu wystawienniczym.

Poczynię jednak kilka zastrzeżeń. Zainteresowanie się ikonografią chrześcijańską przez współczesnych artystów nie jest tylko specyfiką sztuki polskiej. W krajach zachodniej Europy mamy wiele przykładów sięgania po nią zarówno dla wyrażenia treści zgodnych z nauką Kościoła, jak i dla prowokacji wobec religijnych wartości. Interesująca jest licząca 900 dzieł (powstała w latach 1974–1986) kolekcja „Pasja Dunkierska” (*La Passion de Dunkerque*), na którą składają się dzieła o tematyce pasyjnej zamówione u takich twórców jak: Georg Baselitz, Rainer Fetting, Lucio Fontana, Mimmo Paladino, Arnulf Rainer, Andy Warhol. Jeszcze ciekawsza i obfitu-



8. Ewa Ćwiertnia, *Ukrzyżowanie w świetle*, 1988, olej na płótnie, 61 × 55, Sandomierz, Muzeum Okręgowe

8. Ewa Ćwiertnia, *Crucifixion in Light*, 1988, oil on canvas, 61 × 55, Sandomierz, Regional Museum

jąca w wiele spektakularnych wydarzeń jest wieloletnia współpraca z artystami jezuita Friedhelma Mennekesa, który z przestrzeni liturgicznej kolońskiego kościoła św. Piotra uczynił galerię, zacierając praktycznie granice między wnętrzem sakralnym a wystawienniczym.

Nigdzie jednak nie zaistniała tak masowa współpraca twórców i Kościoła jak w Polsce lat 80. Ruch Kultury Niezależnej pod każdym względem był wyjątkowy. Miał swoją specyfikę, która nie znajduje analogii w żadnym innym czasie i miejscu. Jedną z cech tego zjawiska, niewątpliwie istotną, było otwarcie się Kościoła na twórców, przygarnięcie ich, stworzenie „ochronnego parasola” i danie im warunków do realizacji wielu projektów artystycznych poza cenzurą komunistycznych władz. Chociaż w większości sytuacji dialog ten prowadzony był najczęściej bez warunków wstępnych (nikt nie pytał o konfesję artystów), to jednak wejście twórców w przestrzeń Kościoła odcisnęło wyraźne piętno zarówno na twórczości poszczególnych artystów, ich pracach, jak i charakterze całego Ruchu Kultury Niezależnej. „Charakterystycznym znakiem czasu stał się masowy powrót na łono Kościoła (i częste nawrócenia na katolicyzm). Chodziło nie tylko o mecenat czy możliwość urządzenia wystawy w »autonomicznej« przestrzeni kościoła, choć miało to oczywiście swoje znaczenie. W tych trudnych czasach chrześcijańskie prawdy uniwersalne stały się –

interesting in this respect is *La Passion de Dunkerque*, a collection of 900 works commissioned between 1974 and 1986 from artists such as Georg Baselitz, Rainer Fetting, Lucio Fontana, Mimmo Paladino, Arnulf Rainer, and Andy Warhol. An even more fascinating and spectacular example is the story of Father Friedhelm Mennekes, a Jesuit priest who has turned the liturgical interior of the Church of St Peter in Cologne into a gallery, effectively blurring the lines between sacred space and the space of exhibition.

However, nowhere was cooperation between the Church and the artistic milieu as widespread as in Poland in the 1980s. The Independent Culture Movement was exceptional in every respect; it has no parallel in any other time or place. The Church opened its gates to artists and spread its protective wings over them, providing them with sheltered conditions, in which they were able to carry out numerous art projects away from the watchful eye of communist censorship. Even though help was usually offered without preconditions (no-one asked about religious affiliation), the act of crossing the threshold of the Church left an imprint on the work of individual artists and on the Independent Culture Movement at large. “It was a sign of the times; a mass return to the fold of the Church and frequent conversions to Catholicism were the order of the day. It not only had to do with patronage and the ability to host exhibitions in ‘autonomous’ church space, though the pragmatic aspect was obviously important. In those difficult times, when secular ideology collapsed, the universal truths of Christianity came to serve as robust elements of informal community-building”<sup>3</sup>.

No wonder then that the artists began to look to Christian iconography for themes to express the then and there, both in its individual and social dimension. It must be noted, at this juncture, that the independent culture of the 1980s did not include cultic art created for the purposes of decoration in churches. The independent exhibitions showcased “private” artwork, born out of a personal need for artistic expression. Allusions to Christianity served to ground the artists’ existential experience and search for deeper meaning in religion. The private character of their work contributed to an abundance of original, often unorthodox works, in which the iconographic element took pride of place.

\*

The abundance of Christian iconography in contemporary Polish art is documented in two

<sup>3</sup> Ibidem, p. 57.

excellent, comprehensive scholarly monographs published in the previous decades: Dominik K. Łuszczek's *Inspiracje religijne w polskim malarstwie i grafice 1981–1991 (Religious Inspirations in Polish Painting and Graphic Arts 1981-1991)* and Renata Rogozińska's *W stronę Golgoty – inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999 (Towards Golgotha. The Passion in Polish Art 1970-1999)*. However, neither monograph discusses religious iconography in the work of female artists as a separate and distinct phenomenon. This is not to be wondered at. The movement did not launch gender-focused exhibitions; there was a widely felt need among the artists to project a sense of internal cohesion and maintain a connection to the broader society. Open, collective exhibitions were the norm; anyone was welcome to come and present his or her work.

Even though their presence was not strongly emphasized, female artists were represented at all major exhibitions. Some were invited to inaugurate the work of new exhibition centres. An exhibition of paintings by Maria Anto in 1981, for instance, launched the “Trzech Obrazów” gallery, which was opened at the initiative of the Independent Student Association at the Academy of Fine Arts in Krakow; regular exhibitions at the Dominican Monastery in Krakow started in 1980 with a review of paintings by Teresa Rudowicz in the chapter-house of the church. Rudowicz's *Crucifixion* continued to be shown in the Lubomirski Chapel even after the declaration of the Martial Law [fig. 4]. In 1984, another Krakow-based artist, Teresa Stankiewicz, inaugurated the SRN gallery at the Pontifical Academy of Theology.

To convey the misery of time and spirit, the artists of the 1980s frequently drew on the iconography of the Passion, which turned their artwork into a symbol of martyrdom, as well as a religious and existential confession. The passion and death of Christ also drew the attention of female artists. Their oeuvre makes extensive use of the motif of the cross and the crucified Christ.

In the 1980s, Teresa Rudowicz's work consisted almost exclusively of *Crucifixions*. The artist never painted the cross beams. More often than not, her images depict a synthetic, yet expressive, silhouette of the crucified Christ against the white and brown background pulsating with nebulae of light paint [fig. 5].

Known for her delicate drawings in feather and ink, Anna Mizeracka, in turn, created one of the most memorable images of the time: *For You Who Pray I Am Only... God* (1982). In an indefinite landscape, in midst of a snowstorm, a forest of Christs torn off the cross sprouts from

przy załamaniu ideologii świeckiej – czynnikami silnej więzi nieformalnej<sup>3</sup>.

Nic więc dziwnego, że w tym „czasie marnym” artyści masowo sięgali po ikonografię chrześcijańską dla wyrażania ówczesnego „tu i teraz” zarówno w wymiarze indywidualnym, jak i społecznym. Trzeba przy tym zastrzec, że do kultury niezależnej lat 80. nie włączano sztuki kultowej, która w sporej ilości powstawała do dekoracji kościołów. W niezależnym ruchu wystawienniczym prezentowana była sztuka „prywatna” twórców powstała z wewnętrznej potrzeby wypowiedzenia się w artystycznej formie. Artyści poprzez odwołania do chrześcijaństwa zakorzeniali w religii swe egzystencjalne doświadczenia i poszukiwania głębszych, fundamentalnych sensów życia. Prywatny charakter tej twórczości sprzyjał powstawaniu dzieł oryginalnych, często nieortodoksyjnych w swych odniesieniach do religii, w których czynnik ikonotwórczy był dominujący.

\*

Bogactwo ikonografii chrześcijańskiej we współczesnej sztuce polskiej ukazują opublikowane kilkanaście lat temu dwie obszernie, znakomite prace naukowe: *Inspiracje religijne w polskim malarstwie i grafice 1981–1991* Dominika K. Łuszczka i *W stronę Golgoty – inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999* Renaty Rogozińskiej, niemniej trudno tam znaleźć osobne, wyodrębnione zjawisko ikonografii religijnej w twórczości kobiet. Nie należy się temu dziwić, gdyż w niezwykle obfitym w artystyczne wydarzenia niezależnym ruchu wystawienniczym nie było specjalnych prezentacji determinowanych płcią twórców. Przyczyn tego stanu należy doszukiwać się w potrzebie manifestowania wspólnoty przez artystów i ich łączności z uciemionym społeczeństwem. Dlatego dominowały otwarte wystawy zbiorowe, gdzie każdy mógł przynieść i powiesić swoją pracę.

Artystki, bez specjalnego akcentowania odrębności, były obecne we wszystkich istotnych prezentacjach, a niektóre z nich inaugurowały swymi wystawami działalność nowych niezależnych miejsc wystawienniczych. Tak na przykład wystawa obrazów Marii Anto rozpoczęła w 1981 roku działalność galerii „Trzech Obrazów” powstałej przy krakowskiej ASP z inicjatywy Niezależnego Zrzeszenia Studentów, a aktywność wystawienniczą przy klasztorze Dominikanów w Krakowie rozpoczął w 1980 roku pokaz w kapitulniku obrazów Teresy Rudowicz. Jej *Ukrzyżowania* prezentowano w kaplicy Lubomirskich przy tymże kościele również po wprowadzeniu stanu wojennego [il. 4]. Inna krakowska artystka, Teresa Stankiewicz, inicjowała w 1984 roku działalność galerii SRN przy Papieskiej Akademii Teologicznej.

Dla wyrażenia marności czasu i stanu ducha artyści najczęściej sięgali po ikonografię pasyjną, która nadawała

<sup>3</sup> Ibidem, s. 57.



9. „Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Pana Naszego Jezusa Chrystusa”, obraz Teresy Stankiewicz, *Ogrojec* i aranżacja Adama Brinckena, Krypta u oo. Pijarów, Kraków 1986, fot. T. Boruta

9. “The Mystery of the Passion, Death, and Resurrection of Our Lord Jesus Christ”, *Gethsemane*, painting by Teresa Stankiewicz and arrangement by Adam Brincken, Crypt of the Church of the Piarist Fathers, Krakow 1986, photo by T. Boruta

powstającym dziełom zarówno wymiar martyrologicznego symbolu, jak i egzystencjalno-religijnego zwierzenia. Także kobiety w swej twórczości inspirowały się męką i śmiercią Chrystusa. Szczególnie często w ich pracach pojawiał się motyw krzyża i Ukrzyżowanego.

Prawie cała twórczość Teresy Rudowicz z lat 80. to *Ukrzyżowania*, przy czym artystka nigdy nie maluje belki krzyża. Za każdym razem jest to ekspresyjna, a zarazem syntetyczna sylwetka Ukrzyżowanego na pulsującym smugami malarskiej materii światła biało-brunatnym tle [il. 5].

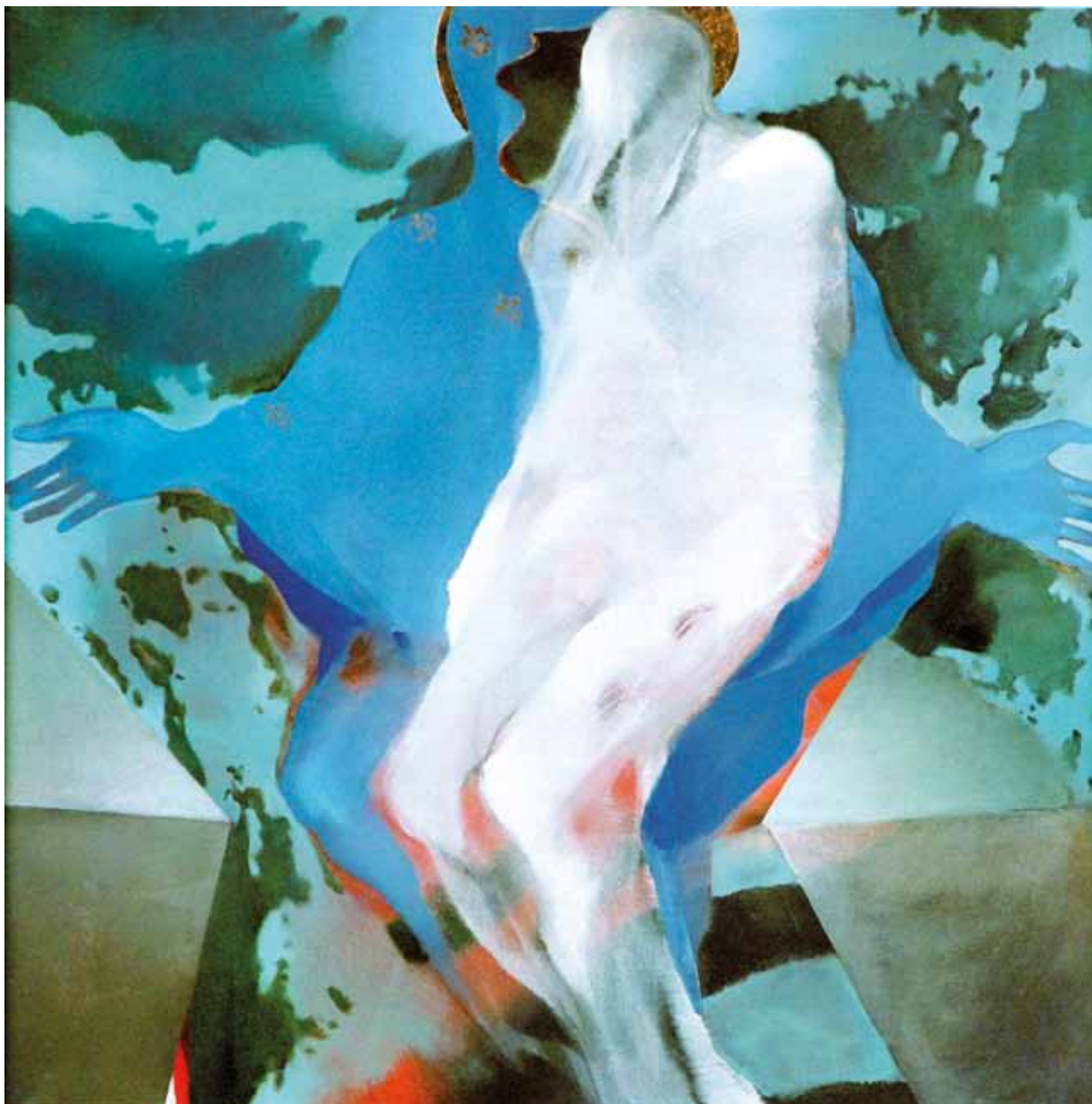
Znana z misternie wykonanych piórkiem i tuszem prac Anna Mizeracka jest autorką jednego z najbardziej zapamiętanych rysunków tamtego czasu *Dla was, co się modlicie jestem tylko... Bogiem* (1982). W nieokreślonej, pejzażowej przestrzeni, spowite śnieżną zamięcią sterczą niczym las zerwane z krzyży figurki Ukrzyżowanego. Jest to symboliczne przedstawienie tragicznych wydarzeń tuż po wprowadzeniu stanu wojennego, rozgrywających się w mroźne grudniowe dni 1981 roku. Martyrologiczne odniesienie nie przyjmuje tutaj patetycznej retoryki, gdyż artystka mistrzowsko nadaje scenie liryczny wydźwięk [il. 6].

Szukając specyfiki malowanych przez kobiety *Ukrzyżowań*, można dopatrzyć się niechęci do dosadnego,

the ground. The drawing symbolizes the dramatic events after the declaration of the Martial Law in the ice-cold days of December 1981. The martyrological allusion, however, never tips into pathos; with rare mastery, the artist managed to infuse the scene with a truly lyrical aura [fig. 6].

Were we to put a finger on the most typical feature of the *Crucifixions* created by female artists, it would have to be the unwillingness to depict the body in an explicit, anatomical manner. Their artwork is full of understated forms, luminist expression, nearly abstract arrangements of the surface. This is definitely true of Maja Kwiatkowska, whose paintings often show a luminous sign of the cross piercing through the brown, tachist matter of the paint [fig. 7]. More narrative in character are the images of Ewa Ćwiertnia: expressive blue and grey paintwork defines the space in which forms come together to depict the scene of the Golgotha [fig. 8].

The painting of Teresa Stankiewicz, with its rich iconography, is a phenomenon in its own right. Dominated by the motif of *Crucifixion*, the artist's extensive oeuvre addresses the whole gamut of Christian themes. There are no dramatic gestures,



10. Marzanna Wróblewska, *Pietà*, 1981, olej na płótnie, 100 × 100 cm, kościół Świętej Trójcy w Warszawie, fot. J. Rosikoń, za: D. K. Łuszczek, *Inspiracje religijne w polskim malarstwie i grafice 1981–1991*, Warszawa–Częstochowa 1992

10. Marzanna Wróblewska, *Pietà*, 1981, oil on canvas, 100 × 100 cm, Church of the Holy Trinity in Warsaw, photo by J. Rosikoń from: D. K. Łuszczek, *Inspiracje religijne w polskim malarstwie i grafice 1981–1991*, Warszawa–Częstochowa 1992

impulsive strokes, and ill-considered forms to be found. What strikes the eye is the depth of theological reflection, expressed in a lapidary form that straddles the boundary between narrative and abstraction, constructed from interwoven ideograms, signs, and symbols. Technical mastery is coupled with poetic sensitivity in pursuit of harmonious beauty, which situates even the most tragic events in an eschatological dimension. Teresa Stankiewicz derives her formal and aesthetic inspiration from the tradition of Catalan Romanesque painting and the small churches of the Pyrenees, but the liberal arrangement of the surface, the abstract flatness of

anatomicznego kształtowania ciała. Wiele tu „niedopowiedzeń” formy, luministycznej ekspresji czy niemal abstrakcyjnej aranżacji powierzchni płótna. Takie są niewątpliwie obrazy Mai Kwiatowskiej, w których świetlisty znak krzyża przebija się przez brunatną, taszystowską materię farby [il. 7]. Więcej narracji znajdziemy w zakorzenionej w informelu twórczości Ewy Ćwiertni: szarobłękitna, ekspresyjna malatura syntetycznie definiuje przestrzeń i formy układające się w scenę z Golgoty [il. 8].

Osobnym zjawiskiem, bogatym w ikonograficzne odniesienia, jest malarstwo Teresy Stankiewicz. Wprawdzie motyw *Ukrzyżowania* jest dominujący w jej obra-



11. „W stronę osoby”, obrazy Elżbiety Arend-Sobockiej, klasztor oo. Dominikanów, Kraków 1985, fot. T. Boruta

11. “Towards a Person”, paintings by Elżbieta Arend-Sobocka, Dominican Monastery, Krakow 1985, photo by T. Boruta

zach, ale artystka w swej bogatej twórczości podejmuje się interpretacji prawie całej tematyki chrześcijańskiej. Nie ma w tym malarstwie dramatycznych gestów, impulsywnej ekspresji i nieprzemysłanych form. Dominuje pogłębiona, teologiczna refleksja, która dąży do wyrażenia się w lapidarnej formie balansującej na granicy abstrakcji i narracji budowanej z wzajemnie przenikających się ideogramów, symboli i znaków. Wysoka kultura malarstwa dyskontowana jest poetycką wrażliwością i dążnością do harmonijnego piękna, które nawet najtragiczniejsze sceny sytuuje w wymiarze eschatologicznym. Inspirację formalno-estetyczną Teresa Stankiewicz czerpie z romańskiego malarstwa rodem z Katalonii i pirenejskich kościółków, ale swobodna aranżacja powierzchni płócna, abstrakcyjna płaskość przestrzeni i częste skupianie wątków narracyjnych przy krawędziach obrazu czynią to malarstwo niezwykle nowoczesnym. Tak wspaniale skomponowanym obrazem jest *Modlitwa w Ogrojcu*, w którym anioł, Maryja, śpiący apostołowie i Judasz zdradzający żołnierzom Pana są porozmieszczani przy krawędziach, a całość sceny wypełnia głęboki mrok. Ciemności przenika abstrakcyjne światło płynące z nieba, które atakuje mroki, definiując się w formie krzyża połączonego z kielichem. Ku niemu wychyla się, ledwie widoczna, leżąca sylwetka Jezusa. To dialektyczne centrum dźwiga dramat i teologiczny sens sceny w Ogrojcu: silnie rysujący się krzyż-kielich otoczony bielą boskiego

space, and the frequent tendency to concentrate narrative motifs towards the edges of the painting give her work an uncommonly modern edge. An example of such excellent composition is *Prayer in Gethsemane*: the figures of Mary, the angel, the sleeping apostles, and of Judas surrounded by soldiers are placed at the edges; pitch darkness takes up the centre of the painting. An abstract ray of light sent down from the sky pierces the darkness, attacks it, and in the end assumes the hybrid shape of a cross/chalice, towards which, barely visible, leans a reclining figure of Jesus. This dialectical centre supports the whole weight of the drama and encapsulates the theological sense of Gethsemane: encircled by the whiteness of divine light, the clearly visible outline of the cross/chalice seems to radiate power to the ephemeral body of Christ beside it [fig. 9].

\*

Stereotypical thinking about the religious inspiration of women would lead us to expect a large profusion of pieces devoted to the Virgin Mary and the intimate relationship between mother and son in their oeuvre. Pieces of this kind, to be sure, do appear in the 1980s; they usually show the Black



12. Maria Anto, *Przy stole*, 1986, olej na płótnie, 90 × 130 cm, własność prywatna, fot. J. Sabara, za: D. K. Łuszczek, *Inspiracje religijne w polskim malarstwie i grafice 1981–1991*, Warszawa–Częstochowa 1992

12. Maria Anto, *At the Table*, 1986, oil on canvas, 90 × 130 cm, private collection, photo by J. Sabara from: D. K. Łuszczek, *Inspiracje religijne w polskim malarstwie i grafice 1981–1991*, Warszawa–Częstochowa 1992

Madonna of Jasna Góra, alone or with the infant Jesus. They are, however, rarely infused with the artist's private experience. The theme was usually addressed in images by graphic artists (Irena Snarska, Ewa Walawska, Danuta Kolwzan-Nowicka, Aleksandra Krupska, Zofia Broniek); this may go some way towards explaining their emotional dryness, poster-like look, and made-to-fit character. A greater number of movingly personal works drew on the scene in which Mary mourns the death of her Son.

A case in point is *Pietà* (1981) by Marzanna Wróblewska. Mary's arms are spread in a gesture of prayer and the body of Christ, shrouded in white, rests on her lap, as if on the throne of heaven. The composition is inscribed in a square, which symbolizes the earth. The faces of both figures are not shown; the painting, accordingly, can be interpreted as an image both of individual and collective tragedy. The image represents the Mystical Church of Christ, which, in its pilgrimage on earth, already partakes of the eschatological glory of God [fig. 10].

The theological and artistic need to find a form that would be able to carry the weight of communal

światła zdaje się nasycać mocą skierowane ku niemu, efemeryczne ciało Chrystusa [il. 9].

\*

Mysząc stereotypowo o inspiracjach religijnych w twórczości artystek, oczekivalibyśmy sporej ilości dzieł ukazujących Maryję i intymną relację matki i syna. Niewątpliwie znajdziemy w latach 80. prace ukazujące Madonnę (zazwyczaj Jasnogórską), samą lub z Dzieciątkiem, ale bynajmniej niewiele z nich ma ładunek prywatnych przeżyć. Tematykę tę podejmowali najczęściej graficy (Irena Snarska, Ewa Walawska, Danuta Kolwzan-Nowicka, Aleksandra Krupska, Zofia Broniek) i stąd być może oschłość emocjonalna, plakatowość i tworzenie „na pomysły”. Więcej poruszających dzieł powstało z inspiracji sceną opłakiwania przez Matkę zmarłego Syna. Interesująca jest *Pietà* (1981) Marzanny Wróblewskiej: Maryja ma rozłożone ręce w geście orantki, a spoczywający na Jej kolanach, owinięty białym całunem Chrystus zdaje się trónować na firmamencie nieba. Całość kompozycji wpisana jest w kwadrat obrazu symbolizujący ziemię. Obie postacie nie ujawniają twarzy, co pozwala interpretować scenę zarówno w wymiarze indywidualnej, jak i zbiorowej



13. *Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Pana Naszego Jezusa Chrystusa*, obrazy Aldony Mickiewicz: *Wieczernik* (1986) i *Cóż to jest dla tak wielu* (1986), Muzeum Archidiecezjalne, Warszawa 1987, fot. T. Boruta

13. *The Mystery of the Passion, Death, and Resurrection of Our Lord Jesus Christ*, paintings by Aldona Mickiewicz: *Cenacle* (1986) and *What Are They Among So Many* (1986), Museum of Warsaw Archdiocese, Warszawa 1987, photo by T. Boruta

tragedii. Przedstawienie symbolizuje Mistyczny Kościół Chrystusowy, który pielgrzymuje na ziemi, a jednocześnie partycypuje w Boskiej, eschatologicznej chwale [il. 10].

Ta teologiczno-artystyczna potrzeba znalezienia formy dźwigającej doświadczenia wspólnoty powodowała, że artystki często sięgały po tematykę *Wieczernika*. Zazwyczaj są to obrazy wypełnione ludźmi skupionymi wokół stołu, jak w dziele Marii Anto *Przy stole* (1986), gdzie scena promieniuje rodzinnym ciepłem, mimo że zdarzenie odbywa się w nocy, w zimowym pejzażu. Metafizyczny wymiar nadaje mu spuszczone z nieba mieszczkańska lampa oświetlająca biały obrus i obecność aniołów pośród stołujących [il. 12]. Zastawiony dwoma pustymi talerzami stół jest bohaterem obrazu Elżbiety Arend-Sobockiej *Wigilia 1981* (1983), który dopowiedziany palącą się w oknie świecą, czerwoną, krwistą draperią i rękami zasłaniającymi twarz wyraża dramat stanu wojennego.

Nie siląc się na syntetyczne uogólnienia, mając jednak w pamięci setki obrazów autorstwa artystek aktywnych w Ruchu Kultury Niezależnej, mogą stwierdzić, że inspirując się ikonografią chrześcijańską, rzadko podejmowały one tematykę macierzyństwa, tak zdawałoby się bliską kobiecie. Natomiast całe bogactwo motywów pasyjnych było niewątpliwie bliższe ich stanom emocjonalnym. Znamienne jednak, że w większości realizacji przebija się troska o wspólnotę i bliźniego. Nawet

experience often pushed female artists to draw on the theme of the Cenacle. Their paintings usually depict figures convened around a table, as in Maria Anto's *At the Table* (1986), in which the scene radiates familial warmth, even though the event is set at night and in a winter landscape. A metaphysical dimension is introduced by a lamp hanging down from the sky, which illuminates the white tablecloth, and the presence of angels among the feasters [fig. 12]. A table with two empty plates is the focus of another painting, *Christmas Eve 1981* (1983) by Elżbieta Arend-Sobocka; with a candle in the window, blood-red draperies, and hands covering a face, the images convey the tragedy of the Martial Law.

Without attempting any synthetic generalizations, but keeping in mind hundreds of relevant paintings, it can be said that in their treatment of Christian iconography the female artists of the Independent Culture Movement rarely addressed the typically feminine theme of motherhood. Motifs of the Passion served as vastly superior vehicles for their emotional experience. However, their works typically reflect a concern for community and fellow human beings. Even scenes without human figures, such as landscapes and still lifes, express the drama of separation and the hope for the res-



toration of human relationships. This is definitely true of the *Cenacle* (1986) by Aldona Mickiewicz, a still life in its essence. With no human figures in sight, it shows a stained tablecloth, some bread crumbs, and wine – traces of a communal event, which testify that we were once together and that we felt connected [fig. 13]. The caring spirit of a woman subtly manifests itself in the corners of the tablecloth; folded inside, they indicate that someone has started to clean up, while Eucharistic iconography provides a foothold for hope.<sup>4</sup>

*Translated by Urszula Jachimczak*

w scenach bez osób, pejzażach i martwych naturach wyrażony zostaje dramat rozstania i nadzieja ponownego scalenia międzyludzkich więzi. Taki jest *Wieczernik* (1986) Aldony Mickiewicz będący w istocie martwą naturą, bez ludzi, z poplamionym obrusem, kawałkami chleba, talerzami i winem – śladami wspólnotowego wydarzenia świadczącymi, że byliśmy razem, że coś nas łączyło [il. 13]. Kobięca troska dyskretnie manifestuje się tu w zarzuconych rogach obrusu świadczących, że ktoś rozpoczął sprzątanie, a eucharystyczne odniesienie ikonograficzne buduje nadzieję<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> The problems of independent culture in Poland in the period 1980–1992 were discussed at more length in the following publications: *Cóż po artyście w czasie marnym? Sztuka niezależna lat 80.*, exhibition catalogue, Galeria Zachęta, Warszawa, Dec. 1990 – Jan. 1991, Muzeum Narodowe w Krakowie, Jan. – Feb. 1991; A. Rottenberg, *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80.*, Warszawa 2009; W. Włodarczyk, *Lata osiemdziesiąte – sztuka młodych*, „Zeszyty Naukowe ASP w Warszawie”, 1990, vol. 3; A. Osęka, *Obietnica lat 80.*, „Tygodnik Powszechny” 1995, no. 43; A. Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei*, Warszawa 1992; *Republika Bananowa – ekspresja lat 80.*, exhibition catalogue, Zamek Książ, BWA Wałbrzych, 26 Jan. – 23 Mar. 2008, Wrocław 2008; *Pamięć i uczestnictwo*, exhibition catalogue, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2005; R. Rogozińska, *Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002; R. Rogozińska, *Ikona w sztuce XX wieku*, Kraków 2009; *Kościół i kultura niezależna*, Katowice 2011; *Pokolenie '80. Niezależna twórczość młodych w latach 1980–89*, Kraków 2010; *Pokolenie '80. Polityczny protest? Artystyczna kontestacja? Niezależna twórczość młodych w latach 1980–1989*, Rzeszów 2012; B. Kokoska, *Malarstwo polskie*, Kraków 2001; D. K. Łuszczek, *Inspiracje religijne w polskim malarstwie i grafice 1981–1991*, Warszawa 1998.

---

<sup>4</sup> Problematykę kultury niezależnej w Polsce w latach 1980–1990 omówiono szerzej w następujących publikacjach: *Cóż po artyście w czasie marnym? Sztuka niezależna lat 80.*, katalog wystawy, Galeria Zachęta, Warszawa, grudzień 1990 – styczeń 1991, Muzeum Narodowe w Krakowie, styczeń – luty 1991; A. Rottenberg, *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80.*, Warszawa 2009; W. Włodarczyk, *Lata osiemdziesiąte – sztuka młodych*, „Zeszyty Naukowe ASP w Warszawie”, 1990, z. 3; A. Osęka, *Obietnica lat 80.*, „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 43; A. Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei*, Warszawa 1992; *Republika Bananowa – ekspresja lat 80.*, katalog wystawy, Zamek Książ, BWA Wałbrzych, 26 I – 23 III 2008, Wrocław 2008; *Pamięć i uczestnictwo*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2005; R. Rogozińska, *Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002; R. Rogozińska, *Ikona w sztuce XX wieku*, Kraków 2009; *Kościół i kultura niezależna*, Katowice 2011; *Pokolenie '80. Niezależna twórczość młodych w latach 1980–89*, Kraków 2010; *Pokolenie '80. Polityczny protest? Artystyczna kontestacja? Niezależna twórczość młodych w latach 1980–1989*, Rzeszów 2012; B. Kokoska, *Malarstwo polskie*, Kraków 2001; D. K. Łuszczek, *Inspiracje religijne w polskim malarstwie i grafice 1981–1991*, Warszawa 1998.

## Szukając Oblicza. Droga Danuty Waberskiej do twórczości sakralnej

## In search of the Face. Danuta Waberska's way to sacred art

Danuta Waberska, absolwentka Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, dziś Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu (absolutorium uzyskała w 1969 roku), większą część swego twórczego życia poświęciła służbie Kościołowi w dziedzinie sztuki sakralnej. Na owej pracy upłynęło jej bez mała trzydzieści lat. Obrazy Waberskiej można dziś znaleźć w wielu (nie tylko poznańskich i nie tylko polskich) kościołach, muzeach, w siedzibach wspólnot religijnych i domach prywatnych<sup>1</sup>.

Zanim jednak w jej malarstwie ujawniły się treści o rodowodzie nadprzyrodzonym, świeżo upieczona absolwentka PWSSP tworzy w nurcie Nowej Figuracji, dając wyraz typowemu dlań pesymizmowi egzystencjalnemu, dramatowi alienacji i pustki duchowej [il. 1]. Emanujący z jej wczesnych płócien klimat melancholii potęgują przewrotne tytuły, jak *Dialog* czy *Rozmowy* prowadzone w gruncie rzeczy z samą sobą. Rozmówca, pozbawiony indywidualności, wydaje się równie nieprzenikniony i obcy jak zdepersonalizowany tłum „figur wygnanych z pełni i Jedności”<sup>2</sup>, który przedstawia malarka na kilku obrazach. W cyklu *Podróże* i w pierwszych pracach z serii *Okna* wielowymiarowa symbolika okna i odbicia lustrzanego oraz związana z nią alternacja otwarcia – zamknięcia stawiają problem granicy pomiędzy różnymi poziomami rzeczywistości. W obu seriach granica, o której mowa, jawi się jako nieprzekraczalna, co jeszcze wzmaga odczucie wyobcowania, niekiedy wręcz parali-

Graduate of the School of Fine Arts in Poznań (today: University of Arts),<sup>1</sup> Danuta Waberska has spent the vast majority of her professional life in the service of the Church, specializing in the field of sacred art. This work has taken up thirty years of her life. Today, her paintings can be found in many churches, museums, religious community centres, and private collections throughout Poland and abroad.

Before supernatural themes first emerge in her paintings, the newly minted artist (who left the School of Fine Arts in Poznań in 1969) worked within the New Figuration movement, expressing typical moods of existential pessimism, the drama of alienation, and spiritual emptiness [fig. 1]. The pervasive melancholy of Waberska's early works is further deepened by subversive titles, such as *Dialogue* or *Conversations*; it turns out that the artist basically converses with herself alone. Stripped of all individual features, the interlocutor is as foreign and inscrutable as the depersonalized crowd of “figures exiled from plenitude and unity”<sup>2</sup> seen in several paintings of the period. In *Journeys* and the first pieces of the *Windows* cycle, the multidimensional symbolism of windows and mirror re-

<sup>1</sup> Niniejsze opracowanie jest pierwszą, daleką od kompletności, próbą całościowego spojrzenia na dorobek artystyczny D. Waberskiej, rozpatrywany do tej pory jedynie w sposób fragmentaryczny. Studium powstało głównie w oparciu o własną znajomość jej malarstwa i rozmowy z artystką. Bibliografia tekstów poświęconych Waberskiej jest nader skromna, ograniczona do kilku not katalogowych i krótkich wzmianek prasowych. Ich wartość poznawcza jest niewielka. Wyjątek stanowią teksty: Agaty Ławniczak (w: *Danuta Waberska. Malarstwo*, katalog wystawy, Dział Sztuki Współczesnej, Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze, 1985) oraz Tadeusza Żukowskiego (*Figura i Osoba albo zmagania z Obrazem*, [www.muzeum.poznan.pl/www2/index.php?option=com\\_content&view=article&id=42:waberska-u-przyjacio-wystawa-malarstwa&catid=35:wystawy-czasowe&Itemid=2](http://www.muzeum.poznan.pl/www2/index.php?option=com_content&view=article&id=42:waberska-u-przyjacio-wystawa-malarstwa&catid=35:wystawy-czasowe&Itemid=2) [dostęp: 21 XII 2012]). Tekst Żukowskiego był rozpowszechniony w formie powielanej podczas wystawy *Waberska u przyjaciół*, Muzeum Archidiecezjalne w Poznaniu, 30 VI – 31 VIII 2008. Artystce bardzo dziękuję za informacje udzielane mi w trakcie pracy nad tekstem oraz udostępnienie zdjęć.

<sup>2</sup> T. Żukowski, jak przyp. 1.

<sup>1</sup> This study is the first, as yet imperfect, attempt to take a more comprehensive look at the oeuvre of Danuta Waberska, which has been studied in a rather piecemeal fashion until now. The article is primarily based on my own knowledge of the paintings and a personal interview with the artist. Existing literature is scant on the subject, comprising only a handful of catalogue notes and short impressions published in the press, of very limited value to the scholar. Notable exceptions include two texts by Agata Ławniczak (in: *Danuta Waberska. Malarstwo*, exhibition catalogue, Contemporary Art Wing, Lubuska Land Museum in Zielona Góra, 1985) and Tadeusz Żukowski (*Figura i Osoba albo zmagania z Obrazem*, [www.muzeum.poznan.pl/www2/index.php?option=com\\_content&view=article&id=42:waberska-u-przyjacio-wystawa-malarstwa&catid=35:wystawy-czasowe&Itemid=2](http://www.muzeum.poznan.pl/www2/index.php?option=com_content&view=article&id=42:waberska-u-przyjacio-wystawa-malarstwa&catid=35:wystawy-czasowe&Itemid=2) [accessed: 21 Dec. 2012]). Żukowski's essay was distributed in printed form during the exhibition *Waberska u przyjaciół*, Archdiocesan Museum in Poznań, 30 June – 31 August 2008. I would like to thank the artist for the help I received from her while working on the article and for making her photos available to me.

<sup>2</sup> Żukowski, as in fn. 1.



1. Danuta Waberska, *Sam*, 1972, olej na płótnie, 85 × 89 cm, własność prywatna, fot. A. Florkowski

1. Danuta Waberska, *Alone*, 1972, oil on canvas, 85 × 89 cm, private collection, photo by A. Florkowski

flections, as well as the dialectic of opening and closing, together investigate the complex boundary between various levels of reality. In both cycles, the boundary appears impassable, which further intensifies the experience of alienation, often turning into a sense of almost paralyzing incapacity. While illustrative of the broader movement in fashion at the time, Waberska's painting in the 1970s also notably stands apart. Reflective and nostalgic, it shuns the extreme forms of expressionism practised by Francis Bacon and his ilk. Evident in these works is a respect for the rules of (nearly) academic composition, a well-balanced structure, and mild harmonies of colour. In many of the paintings, silhouette figures with barely visible contours are cast against an abstract background of mildly opalescent geometric surfaces, all in subdued colours.

The end of the 1970s inaugurates another extensive cycle of paintings, *City*. In terms of atmosphere, the first pieces hark back to the earlier period. Monochromatic and drily geometric, the cityscapes yawn with emptiness, a clear expression of the artist's agnostic worldview [fig. 2]. Some paintings, however, already begin to exemplify the growing importance of light, still rather formal and emotional in character, but also increasingly symbolic. Imperceptibly, light becomes the source of supernatural meaning, at first enigmatic and free from explicit religious connotations. It turns into a vehicle of epiphany, suffusing every outline with an impalpable, glimmering vibration.

zującej niemożności. Obrazy Waberskiej z lat 70., dając wyraz przynależności do modnego wówczas nurtu, mają zarazem charakter „osobny”. Refleksyjne i nostalgiczne, wolne są od ekstremalnych form ekspresjonizmu, z jakich słynie malarstwo Francisca Bacona i jego licznych, także w Polsce, akolitów. Ujawniają szacunek dla zasad nieledwie akademickiej kompozycji, precyzyjnie zrównoważonej konstrukcji i pełnych łagodności harmonii barwnych. W wielu z tych przedstawień naszkicowanym sylwetowo, ledwie obrysowanym postaciom towarzyszy abstrakcyjne tło, sprowadzone do gry zgeometryzowanych, łagodnie opalizujących płaszczyzn o przygaszonej gamie kolorystycznej.

Kolejne lata twórczości (koniec lat 70.) przynoszą obszerny cykl *Miasto*. Pierwsze weduty, ziejące pustką, monochromatyczne, odpychające oschłym geometryzmem, przypominają klimatem płótna wcześniejsze, stanowiąc wyraz agnostycznego światopoglądu artystki [il. 2]. W innych widać już jednak rosnące znaczenie światła, początkowo bardziej formalne i emocjonalne, stopniowo coraz silniej symboliczne. Niemal niezauważenie staje się ono źródłem sensów nadprzyrodzonych, jeszcze enigmatycznych, pozbawionych konotacji religijnej. Jest jednak znakiem epifanii, napełnia każdy kształt lewie uchwytną, migotliwą wibracją. Sączy się poprzez skłębione chmury, płynie ku pograżonym w mroku ulicom, wpada przez okno, odbija się w wodzie, wywołując magiczną grę lśnień i refleksów (*Miasto – obraz III*, 1981; *Chwila słońca*, 1984). Już tylko czekać, aż przybierze postać „hostii słońca” (*Noc III*, 1982; *Droga, Prawda, Życie III*, 1987), a tym samym



2. Danuta Waberska, *Miasto IV*, 1982, olej na płótnie, 110 × 145 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. D. Waberska

2. Danuta Waberska, *City IV*, 1982, oil on canvas, 110 × 145 cm, National Museum in Poznań, photo by D. Waberska

zyska sens sakramentalny. Podobny proces daje się obserwować w odniesieniu do widoków natury (*Jezioro w Łagowie*, 1979; *Jezioro białe – Osieki*, 1977). Obrazy artystki z tego czasu prezentują pod względem formalnym stan swoistego zawieszenia pomiędzy realnością a imaginacją, tradycją luministycznego malarstwa kolorystycznego a poszukiwaniami twórców abstrakcji metafizycznej, w czym przypominają twórczość innego poznańskiego artysty – Edmunda Łubowskiego<sup>3</sup>. Nie widać w nich pojedynczych smug pędzla; poszczególne partie kolorystyczne przenikają się, tworząc gładkie i czyste powierzchnie, niepozabawione przy tym wyrazu i życia. Efekt rozproszenia konturów form, swoistego zamglenia wprowadza nastrój tajemnicy.

Z potęgowaniem się efektów luministycznych idzie w parze coraz bardziej widoczna ingerencja linii prostych (*Pejzaż biały (okno duże)*, 1978; *Pejzaż zamglony*, 1980). Jak słusznie zauważa poeta Tadeusz Żukowski,

*wpierw są to interwencje pionu i poziomu, które dynamizują przestrzeń w obrazie jakby jednocześnie wprowadza-*

*Rays seep in through fleecy clouds, flow towards darkened streets, break through windows, and, reflected by water, explode in a magical dance of glints and glimmers (City – Piece III, 1981; A Moment of Sun, 1984). One moment and it will turn into the “Host of the Sun” (Night III, 1982; Way, Truth, Life III, 1987) and thus acquire a sacramental sense. A similar process can be observed for landscapes (Lake in Łagowo, 1979; Białe Lake – Osieki, 1977). In formal terms, Waberska’s paintings are now suspended between reality and imagination, the luminist tradition of colour painting and forays into metaphysical abstraction, which makes it reminiscent of the work of another Poznań-based artist, Edmund Łubowski.<sup>3</sup> The individual brushstrokes are not discernible; colour sections interpenetrate, creating surfaces which are smooth and clean, but also full of vividness and life. Diffuse outlines create an impression of mistiness and introduce a general atmosphere of mystery.*

<sup>3</sup> R. Boetner-Łubowski, *W kręgu światła i koloru. O twórczości Edmunda Łubowskiego*, Poznań, 2001, s. 44 i n.

<sup>3</sup> R. Boetner-Łubowski, *W kręgu światła i koloru. O twórczości Edmunda Łubowskiego*, Poznań, 2001, p. 44.



3. Danuta Waberska, *Obraz złożony* (dyptyk), 1991, olej na płótnie, 92 × 146 cm, własność artystki, fot. D. Waberska

3. Danuta Waberska, *Complex Image* (diptych), 1991, oil on canvas, 92 × 146 cm, private collection, photo by D. Waberska

The increased use of luminist effects is also accompanied by an intrusion of straight lines (*White Landscape (Big Window)*), 1978; *Hazy Landscape*, 1980). As the poet Tadeusz Żukowski rightly remarks,

*at first the vertical and the horizontal appear, infusing the painting with spatial dynamism and introducing basic 'fixed points of reference', both for the character in the painting and the viewer. The lines represent the basic coordinates of the world: up-down, north-south, left-right, east-west. When a horizontal and a vertical line come together, the result is a cross. The seemingly unproblematic intersection of two straight lines leads into the depths of hitherto marginalized Judeo-Christianity, with all the consequences of further choice.*<sup>4</sup>

In this period, Waberska also begins to attach symbolic meaning to other archetypal figures, such as the circle, the triangle, and the square, now shown as mystical mandalas and symbols of wholeness. At once canonical and epiphanous, the figures permit Waberska to escape the pressures of the ego and endow her paintings with a more universal meaning [fig. 3]. It would be a mistake,

*dzają podstawowe »stałe odniesienia«, zarówno dla zagubionego bohatera jak i odbiorcy dzieła. Są to podstawowe kierunki świata: góra – dół; północ – południe – wschód – zachód oraz lewa i prawa strona. Gdy pion i poziom spotykają się, powstaje – krzyż/Krzyż. Niby oczywiste spotkanie dwóch krzyżujących się prostych prowadzi w głąb, wcześniej jakby zawieszzonego, judeochrześcijaństwa, z wszystkimi, co do dalszych wyborów, tego skutkami*<sup>4</sup>.

W owym czasie malarka zaczyna przypisywać znaczenie symboliczne także innym figuram archetypicznym, jak koło, trójkąt, kwadrat, prezentowanym w ich aspekcie mandaliczno-mistycznym i symbolice całości. Jako formy zarazem kanoniczne i epifaniczne, pozwalają artystce uwolnić się spod presji ego, nasycić płótna sensem bardziej uniwersalistycznym [il. 3]. Myliłby się jednak ten, kto by upatrywał w rzeczonych figurach jedynie treści o rodowodzie chrześcijańskim. Geometria, ujawniając czyste zasady budowy wszechświata, jest wszak od niepamiętnych czasów formą wizualnego przekazu prawd filozoficznych i ezoterycznych. Zainteresowania malarki krążą wówczas wokół religii Wschodu, doktryn gnostyckich i mistycznych. Uważna lektura mistyków, buddyzm zen, poezja symboliczna, psychologia głębi są istotnym źródłem inspiracji zarówno dla scen figuralnych, martwych natur, pejzaży, jak i kompozycji z po-

<sup>4</sup> Żukowski, see fn. 1.

<sup>4</sup> T. Żukowski, jak przyp. 1.



4. Danuta Waberska, *Walka Jakuba z Aniołem II*, 1978, olej na płótnie, 107 × 130 cm, własność prywatna, fot. A. Florkowski

4. Danuta Waberska, *Jacob Wrestling with the Angel II*, 1978, oil on canvas, 107 × 130 cm, private collection, photo by A. Florkowski

granicza abstrakcji. Przy wszystkich różnicach tematycznych i estetycznych malarstwo Danuty Waberskiej z przełomu lat 70. i 80. jawi się już jednak jako wyraz coraz silniejszej tęsknoty za ładem, pełnią, za wyzwoleniem od tego, co przemijalne, ku temu, co nieskończone, wieczne. Walory formalne i pogłębiający się przekaz duchowy twórczości D. Waberskiej nie pozostały niezauważone. Świadczą o tym zarówno bardzo dobre recenzje, jak i nagrody uzyskane przez artystkę w trzech edycjach prestiżowego Ogólnopolskiego Konkursu im. Jana Spychalskiego (1976, 1979, 1981) – poznańskiego malarza, którego obrazy cenione są ze względu na piękno formy oraz poetycko-metafizyczną aurę.

### Znaki

W 1978 roku pojawiają się pierwsze przedstawienia z serii *Walka Jakuba z Aniołem* [il. 4], na rok 1984 przypada powstanie obrazu *Znaki*, inicjującego podejmowany później kilkakrotnie motyw wędrowki Tobiasza i Anioła [il. 5]. Akcja obrazu rozgrywa się w scenerii

however, to see them only in their Christian dimension. From times immemorial, geometry has served as a visual vehicle for philosophical and esoteric truth by uncovering the pure principles that determine the structure of the universe. At the turn of the 1970s and the 1980s, Waberska takes an interest in Eastern religions, Gnostic doctrines, and mysticism; readings in the mystics, Zen Buddhism, symbolic poetry, and depth psychology provide a mine of inspiration for her figural scenes, still-lives, landscapes, and semi-abstract paintings. All differences in theme and style aside, her work presently begins to express a craving for order and plenitude, a quest for liberation from the transient towards the infinite and the eternal. The novel formal features and the deepening spiritual resonance of her work do not go unnoticed. Waberska receives many flattering reviews and wins three awards (in 1976, 1979, and 1981) at the prestigious nationwide Jan Spychalski Competition dedicated to the famous Poznań-based painter, whose pieces are still



5. Danuta Waberska, *Znaki (Anioł i Tobiasz)*, 1984, olej na płótnie, 110 × 130 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. D. Waberska  
 5. Danuta Waberska, *Signs (Angel and Tobias)*, 1984, oil on canvas, 110 × 130 cm, National Museum in Poznań, photo by D. Waberska

admired for their formal beauty and unique poetic and metaphysical aura.

### Signs

1978 marks the appearance of the first pieces in the *Jacob Wrestling with the Angel* cycle [fig. 4]. In 1984, *Signs* inaugurate the motif of Tobias and the Angel, later taken up on several more occasions [fig. 5]. The scene is set in a suburban street, with lampposts and road signs, all of which are both real and symbolic at the same time. In both cycles, the religious story is updated to illustrate the necessary and unchanging sense behind all that exists – in every place and time.

In this gradual, yet impressively consistent, manner Waberska inches ever closer towards the domain of religious art. She already deals with Judeo-Christian themes, but still remains independent of the Church and its approval, which gives her unrestrained freedom in the choice and interpretation of themes. The two cycles reflect her intellectual

podmiejskiej: widać szosę, latarnie uliczne i tytułowe znaki drogowe, zarazem realne i symboliczne. W przypadku obu cykli historia święta ulega aktualizacji, ujawniając konieczny, niezmienny sens wszystkiego co istnieje – wszędzie i zawsze.

Tak oto – chciałoby się rzec – stopniowo i nieopstrzeżenie, a jednocześnie z zastanawiającą konsekwencją wkracza artystka w obszar sztuki religijnej, wprawdzie już najwyraźniej związanej z problematyką judeo-chrześcijańską, lecz jeszcze niezależnej od+ kościelnego *imprimatur*, co sprzyja swobodzie zarówno w zakresie doboru tematów, jak i ich malarskiej interpretacji. Oba cykle odzwierciedlają intelektualno-duchowe peregrynacje artystki. Pozostają wyrazem „jakubowego” zmagania się z narcystyczną izolacją, powolnego, lecz nieustępliwego otwierania się na nowe, coraz silniej zabarwione chrześcijaństwem obszary *sacrum*. *Walkę Jakuba z Aniołem II* (1978) i *Walkę Jakuba z Aniołem III* (1979), podobnie jak kolejne płótna z cyklu *Znaki*, niejedno łączy z wcześniejszymi seriami *Okna* oraz *Miasta*. W dalszym ciągu motywy czerpane z natury ulegają swoistej filtracji, kształtowane są syntetycznie i porządkowane w sposób



6. Danuta Waberska, *Droga do Centrum*, 1995, olej na płótnie, 120 × 170 cm, Muzeum Archidiecezjalne w Poznaniu, fot. A. Głodkiewicz

6. Danuta Waberska, *Road to the Centre*, 1995, oil on canvas, 120 × 170 cm, Archdiocesan Museum in Poznań, photo by A. Głodkiewicz

klarowny, nieledwie krystaliczny. Godny podkreślenia jest również efekt jakby mgławicowego sposobu kładzenia plam barwnych, wzmagający odczucie tajemnicy. Jest już jednak istotna różnica w ich wymowie ideowej i działaniu emocjonalnym. Biblijni bohaterowie, wkraczając w przestrzeń miejskiej aglomeracji, dokonują już nie tylko jej sakralizacji, czemu dotąd służyły geometria i światło, lecz także personalizacji. Teologia judeochrześcijańska, w którą zaczyna wglębiać się malarka, nie jest nauką o czymś, lecz o Kimś; Bóg w religiach monoteistycznych ma charakter personalny. Teraz już tylko jeden krok dzieli twórczość Waberskiej od kolejnego, trzeciego etapu twórczości – poświęconego sztuce sakralnej.

### Człowiecza twarz Boga

Krokiem, który dla poznańskiej malarki okazał się milowy, stało się studium twarzy Chrystusa z Całunu Turyńskiego wykonane w 1985 roku. Nie-ludzką-ręką-stworzona ikona Chrystusa jest – jak wiadomo – kamieniem węgielnym ikonografii religijnej. Jako wzorzec ideowy malarstwa ikonowego jest przede wszystkim cudem wiary i znakiem niewidzialnej obecności. Jest „kanałem” transmisji łaski uświęcającej, miejscem teofanii, co głosi zwłaszcza wykładnia Kościoła wschodniego. W przypadku Danuty Waberskiej rola owej ikony ikon okazała się *absolutnie* przełomowa. Przynosząc na-

and spiritual struggles, a wrestling with narcissistic isolation not unlike that of Jacob, and a slow but sure process of opening up to new, Christian regions of the sacred. *Jacob Wrestling with the Angel II* (1978) and *Jacob Wrestling with the Angel III* (1979), as well as successive *Signs*, have much in common with the earlier cycles of *Windows* and *Cities*. Motifs taken from nature continue to be filtered, synthesized, and ordered in a lucid, almost crystalline manner. The technique of nebulous colour spots enhances the pervasive sense of mystery. However, a substantial shift can already be noticed on a conceptual and emotional level. The appearance of biblical figures endows the urban setting with a sacred dimension, until now introduced by means of geometry and light. It also serves to personalize it. After all, Judeo-Christian theology, now explored in greater depth, teaches not about a thing but about a person: the God of monotheism is a personal God. With this move, Waberska finds herself only a step away from the third stage in her development towards religious art.

### The human face of God

An important milestone comes with the study of the face of Christ from the Shroud of Tu-



rin, completed in 1985. The supernatural icon is a well-known motif of religious iconography. As a conceptual model for iconic painting, it represents the miracle of faith and a visible sign of divine presence. The motif acts as a channel for sanctifying grace and the place of theophany, especially in the teachings of the Eastern Church. For Danuta Waberska, it marks an *absolute* breakthrough. The icon of icons inspires her conversion and becomes the spiritual prototype of her subsequent art. In the phenomenal *Road to the Centre* (1985), the Face of Christ is shown suspended over a cityscape steeped in twilight [fig. 6].

The veneration of the Holy Face was never confined to Eastern Orthodoxy; it resonated equally well with the spirit and piety of the Western Church. The difference was that Eastern Christianity mostly contemplated the Transfiguration, while the West focused on the Passion. Saint Thérèse of Lisieux, for whom the Face was the vector (Latin: “the one who carries”; “carrier”, from *vehere*, “to carry”; *via*, “road”) of life, wrote:

*The words in Isaiah: »No stateliness here, no majesty, no beauty, as we gaze upon him, to win our hearts. Nay, here is one despised, left out of all human reckoning; how should we recognize that face?« – these words were the basis of my whole worship of the Holy Face. [...] I too, wanted to be without comeliness and beauty, unknown to all creatures.<sup>5</sup>*

Danuta Waberska’s religious art, however, gives centre stage to a vision of divinized humanity purged of the traces of martyrdom. This certainly holds true for the group of images inspired by the shroud of Manoppello, which, according to tradition, was created when Christ rose from the dead (*Shalom II*, 2006). The Glorious Jesus is also encountered in numerous depictions of Divine Mercy, again linked to the religious meaning of the divinely inspired prototype. According to its theology, rooted in the vision of St Faustina (who describes Jesus as one “glowing like the sun”), the image of Divine Mercy represents not an actual, but an ideal man, clothed in the light of glory, and is indicative of the Passion and grace flowing from Christ’s pierced side.<sup>6</sup> The first painting of Divine Mercy dates back to Waberska’s artistic breakthrough of 1985; the following years bring several more [figs. 7–9]. At the time when art busies itself with deconstructing basic aesthetic and



7. Danuta Waberska, *Obraz Miłosierdzia Bożego I*, 1986, olej na płótnie, 170 × 100 cm, kościół pw. św. Stanisława Kostki w Poznaniu, fot. T. Pawlicki

7. Danuta Waberska, *Image of Divine Mercy I*, 1986, oil on canvas, 170 × 100 cm, Church of St Stanislaus Koska in Poznań, photo by T. Pawlicki

wrócenie, stała się ważkim źródłem inspiracji i prototypem duchowym podjętej wkrótce twórczości sakralnej. W zjawiskowej *Drodze do centrum* (1985) przedstawia ją malarka ponad pogrążonym w mroku miastem [il. 6].

Kult Świętego Oblicza był bliski nie tylko prawosławiu, lecz również duchowi i pobożności chrześcijańskiego Zachodu, który jednak w przeciwieństwie do Kościoła wschodniego, kontemplującego obraz Chrystusa przemienionego, koncentrował się na tajemnicy Jego męki. Św. Teresa z Lisieux, dla której Oblicze było wręcz wektorem (z łac. „niosący”; „ten, który niesie”; „nośnik”, od *vehere*, „nieść”; *via*, „droga”) życia, pisała 5 sierpnia 1897 roku:

*Moje nabożeństwo do Najświętszego Oblicza, czyli raczej cała moja pobożność, opierała się na tych słowach Izajasza: »Nie ma krasy ani piękności; i widzieliśmy go, a nie było na co*

<sup>5</sup> Saint Thérèse of Lisieux, *Last Conversations*, 5 August 1897.

<sup>6</sup> J. Salij OP, *Teologia obrazu Pana Jezusa Miłosiernego*, „W drodze” 6, 1982, pp. 14–15.

spojrzeć... wzgardzonego i najpodlejszego z mężów, męża boleści i znającego niemoc; i jakby zastonięta twarz jego i wzgardzona; stąd i za nic go mieliśmy» (Iz 53, 2–3). [...] Ja również pragnęłam być bez krasy i bez piękności, sama tłoczyć wino w prasie, a nie znana stworzeniom<sup>5</sup>.

W sakralnym malarstwie Danuty Waberskiej górę bierze jednak wizja człowieczeństwa przeobstwowanego, uwolnionego od śladów męczeństwa. Jest tak w przypadku grupy wizerunków inspirowanych całunem z Manoppello, który powstał, jak głosi tradycja, w momencie zmartwychwstania Chrystusa ze śmiertelnego letargu (*Szalom II*, 2006). Z Jezusem chwalebnym spotykamy się również w licznych w twórczości malarki przedstawieniach Bożego Miłosierdzia, co znów wiąże się z charakterem i wymową religijną natchnionego pierwowzoru. Teologia wizerunku, jaki narodził się z widzenia siostry Faustyny (opisującej, iż Jezus „jaśniał jak słońce”), upatruje w nim bowiem reprezentację nie tyle człowieka żyjącego, ile idealnego, odzianego w światło chwały, choć zarazem przypomnienie męki i łask płynących z przebitego boku<sup>6</sup>. Pierwszy z obrazów powstaje już w przełomowym dla artystki roku 1985. Następne lata przynoszą kolejne realizacje [il. 7–9]. W czasach postępującej w sztuce dekonstrukcji podstawowych kategorii estetycznych i etycznych obie ikony – Jezusa Miłosiernego i Świętego Oblicza – dały artystce poczucie zanurzenia się w jakimś pierwotnym, nadprzyrodzonym porządku, oczarowały ładem stabilnych i klarownych wartości. Dziś wykonane przez nią obrazy Bożego Miłosierdzia, w większości przeznaczone do publicznego kultu, funkcjonują w przestrzeni wielu kaplic i kościołów, w tym, by poprzestać na Poznaniu: Ofiarowania Pańskiego przy ulicy Bluszczowej, Świętego Stanisława Kostki na Winiarach, Nawrócenia św. Pawła na Osiedlu Piastowskim, św. Jana Bosko na Winogradach, św. Józefa (karmelitów bosych) przy ul. Działowej. Znaleźć je też można w podpoznańskim Swarzędzu (kościół NMP Wspomożycielki Wiernych), w Tyńcu (kościół Świętych Apostołów Piotra i Pawła), Płocku (kościół Świętej Królowej Jadwigi), a nawet w Brazylii i Tanzanii.

Dogłębna analiza ikonograficzna i stylistyczna obszernej grupy przedstawień winna stać się przedmiotem osobnego tekstu. Poprzestaśmy więc na uwagach natury ogólniejszej. Jak wiadomo, w przypadku obrazu Miłosierdzia Bożego, pod pewnymi względami bliskiego ikonie, mamy do czynienia z przedstawieniem silnie określonym przez wizję świętej. Z tego powodu Danuta Waberska pozostaje w zasadzie wierna tradycyjnym ujęciom autorstwa Eugeniusza Kazimirowskiego i Adolfa Hyły. Dotyczy to zwłaszcza samej postaci Chrystusa, poddawanej przez autorkę jedynie drobnym modyfika-



8. Danuta Waberska, *Obraz Miłosierdzia Bożego*, 2002–2004, olej na płótnie, 163 × 81 cm, kościół pw. NMP Wspomożycielki Wiernych w Swarzędzu k. Poznania, fot. D. Waberska

8. Danuta Waberska, *Image of Divine Mercy*, 2002–2004, oil on canvas, 163 × 81 cm, Church of Our Lady Help of Christians in Swarzędz near Poznań, photo by D. Waberska

ethical categories, the icons of the Merciful Jesus and the Holy Face give Waberska a sense of immersion in a primordial, supernatural order, enchanting her with the clarity of pure and stable values. Today, her depictions of Divine Mercy intended for public worship can be found in numerous chapels and churches throughout Poland. Sites in Poznań alone include: the Church of the Presentation Of Christ in ul. Bluszczowa, the Church of St Stanislaus Kostka in Winiary, the Church of the Conversion of St Paul in Os. Piastowskie, the Church of St John Bosco in Winogrady, the Church of St Joseph (belonging to the Barefoot Carmelites) in ul. Działowa. They can also be found in Swarzędz, near Poznań, (the Church of Our Lady Help of

<sup>5</sup> Św. Teresa od Dzieciątka Jezus, *Dzieje duszy*, Kraków 1984, s. 328.

<sup>6</sup> J. Salij OP, *Teologia obrazu Pana Jezusa Miłosiernego*, „W drodze” 6, 1982, s. 14–15.

Christians), in Tyniec (the Church of St Peter and Paul), Płock (the Church of St Hedwig), and even in such far-flung places as Tanzania and Brazil.

An in-depth iconographic and stylistic analysis of this large group of paintings merits serious treatment in a separate article. At this juncture, allow me to make several remarks of a more general nature. The image of Divine Mercy has been strongly determined by the vision of St Faustina. For this reason, Danuta Waberska mostly remains faithful to existing traditional renditions of the subject, specifically those by Eugeniusz Kazimirowski and Adolf Hyła. This is particularly true of the figure of Christ, to which she introduces only very slight modifications. The treatment of the background, however, is quite innovative. *Image of Divine Mercy I* (1985) and two other paintings from 2002, for instance, contain allusions to the cosmic and Eucharistic reach of mercy, which are absent from the prototypes. The move can be seen as referring back to a vision St Faustina received after the first painting by Kazimirowski had been completed. In her vision, the saint saw two rays, white and red, flowing from the pierced side of Christ and breaking through the Host to embrace the whole wide world. The paintings in Swarzędz [fig. 8] and Tanzania (2004) both include allusions to this vision, which occurred on Easter Saturday in 1935: “In the evening of the same day, when I had gone to bed, I saw the image going over the town, and the town was covered with what appeared to be a mesh and nets. As Jesus passed, He cut through all the nets and finally made a large sign of the cross and disappeared”.<sup>7</sup> Even though this group of paintings also includes less successful pieces, most are remarkable for the skilful use of a variety of tools derived from the luminist, colourist tradition. Thanks to the unbounded power of her faith, but also much more easily quantifiable skills such as the masterful technique of transposing light to colour, contrasting light and darkness, and harmonizing carefully chosen colour palettes, Waberska brings to life the essential triad of colour, value, and light. Light is the principal actor in the images of Divine Mercy; it gives them their symbolic and emotional resonance, and enhances the evocative power of the vision, which straddles the boundary between reality and imagination. Similar features appear in *Heart of Jesus* in Tyniec (the Church of St Peter and St Paul, 2010) [fig. 10].<sup>8</sup> In all the above examples, attention is in-



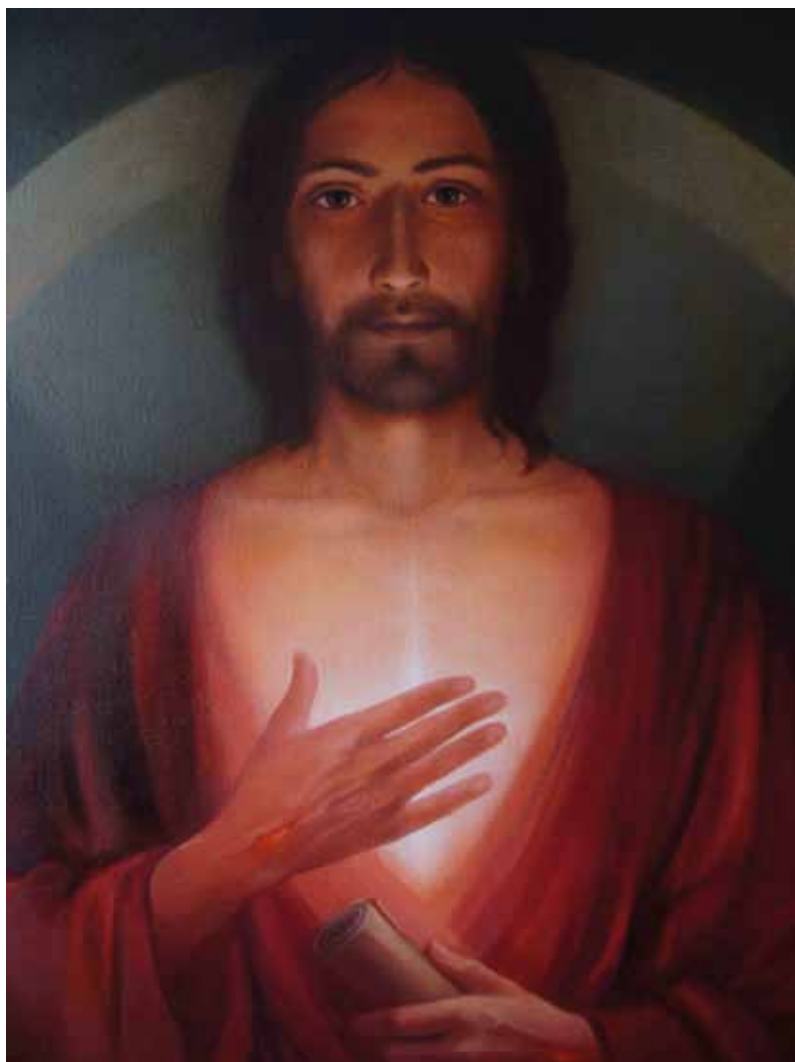
9. Danuta Waberska, *Obraz Miłosierdzia Bożego*, 2009, olej na płótnie, kościół pw. św. Królowej Jadwigi w Płocku, fot. D. Waberska

9. Danuta Waberska, *Image of Divine Mercy*, 2009, oil on canvas, Church of St Hedwig in Płock, photo by D. Waberska

ction. Większą inwencją odznacza się traktowanie tła, w którym pojawiają się, nieznane pierwowzorom, aluzje do kosmicznego i eucharystycznego zasięgu miłosierdzia, obecne w *Obrazie Miłosierdzia Bożego I* (1985) i dwóch przedstawieniach tematu z 2002 roku. Upatrywać w tym można nawiązania do wizji św. Faustyny, która miała miejsce po namalowaniu pierwszego obrazu przez E. Kazimirowskiego. Święta ujrzała w niej, jak dwa promienie – biały i czerwony – płynące z przebitego boku przeszły przez hostię i ogarnęły cały świat. W wizerunku ze Swarzędza [il. 8], podobnie jak w obrazie z Tanzanii (2004), dostrzec też można odniesienia do kolejnego widzenia Faustyny, które nastąpiło w sobotę Wielkiego Tygodnia 1935 roku: „W ten sam dzień wieczorem, kiedy położyłam się do łóżka, ujrzałam, jak ten obraz szedł ponad miastem, a miasto to było założone siatką i sieciami. Kiedy Jezus przeszedł, przeciął wszystkie sieci, a w końcu zakreślił duży znak krzyża świętego i zni-

<sup>7</sup> S. M. Faustyna Kowalska, *Diary of Saint Maria Faustina Kowalska. Divine Mercy in My Soul*, Stockbridge 2011, p. 135.

<sup>8</sup> For more information on the development of the worship and iconography of the Heart of Jesus, see: E. Klekot,



10. Danuta Waberska, *Jezus Serce* (fragment), 2010, olej na płótnie, 119 × 100 cm, kościół pw. św. św. Apostołów Piotra i Pawła w Tyńcu, fot. D. Waberska

10. Danuta Waberska, *Heart of Jesus* (excerpt), 2010, oil on canvas, 119 × 100 cm, Church of St Peter and St Paul in Tyniec, photo by D. Waberska

kl<sup>7</sup>. Jakkolwiek w prezentowanej grupie przedstawień istnieją też realizacje mniej udane artystycznie, to jednak można śmiało powiedzieć, że w większości z nich artystka umiejętnie wykorzystała dostępny jej arsenał środków malarskich wywodzących się, o czym była już mowa, z tradycji malarstwa kolorystyczno-luministycznego. Dzięki niezmiernie sile wiary, ale również całkowicie wymiernym umiejętnościom artystycznym, przede wszystkim: transponowania światła na kolor, kontrastowania partii oświetlonych z ciemnymi, harmonizowania odpowiednio dobranych zależności barwnych, mogła w nich zaistnieć triada trzech istotnych wartości: koloru, waloru i światła. Światło – główny kreator obrazów Miłosierdzia – daje im potencjał działania symbolicznego i emocjonalnego oraz wzmacnia sugestywność wizji na granicy rzeczywistości i imaginacji. Analogiczne przymioty posiada wizerunek *Jezus Serce* dla Tyńca (kościół św. św. Apostołów Piotra i Pawła, 2010) [il. 10]<sup>8</sup>. We

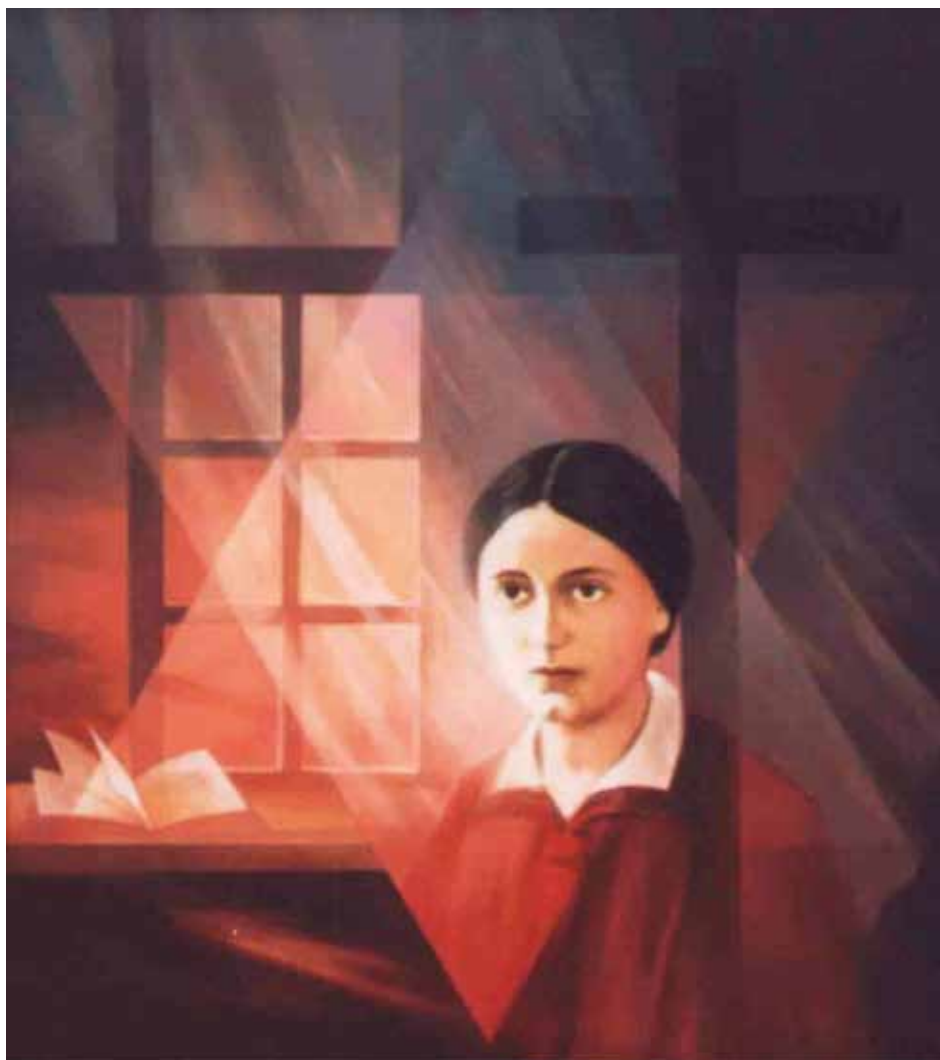
<sup>7</sup> S. M. Faustyna Kowalska, *Dzienniczek służby bożej S.M. Faustyny Kowalskiej Profesorki wieczystej Zgromadzenia Matki Bożej Miłosierdzia*, Kraków 1983, s. 88.

<sup>8</sup> Na temat rozwoju kultu i ikonografii Serca Jezusa zob. E. Klekot, *Najświętsze Serce Jezusowe – sceny z życia symbolu*, „Konteksty” 51, 1997, nr 3–4, s. 55–66.

stantly drawn to the face of Christ with its accurate outline and meticulous modelling, sending forth might and glory. Seen against the on-going deformation of the human figure in modern art, which often removes the human face, the timeless beauty of Waberska’s images never fails to attract attention. It bears repeating, however, that this beauty is rooted in conventions now largely discarded, which only continue to function within the domain of devotional art.

The traditionalism of symbols, attributes, and techniques in the depictions of Divine Mercy can be justified by Waberska’s respect for their prototypes, treated as revelations of divine grace and objects of worship. However, a number of other devotional images painted for church purposes seem to reflect the artist’s surrender to the conservative tastes of her clients. The Vatican no longer takes a dim view of contemporary art; successive popes (Paul VI, John Paul II, Benedict XVI) have declared their openness to new developments. Ac-

*Najświętsze Serce Jezusowe – sceny z życia symbolu*, „Konteksty” 51, 1997, vol. 3–4, pp. 55–66.



11. Danuta Waberska, *Św. Edyta Stein*, 2004, olej na płótnie, 73 × 65 cm, Instytut Kulturoznawstwa UAM, Centrum Badań im. Edyty Stein, fot. D. Waberska

11. Danuta Waberska, *Edith Stein*, 2004, oil on canvas, 73 × 65 cm, Institute of Cultural Studies at the Adam Mickiewicz University, Edith Stein Research Centre, photo by D. Waberska

tual artistic practice, however, remains far removed from official proclamations. For theological reasons (the theology of Incarnation), as well as out of respect for tradition and a concern for those who find contemporary art difficult to grasp, the Polish Church expects Christian art to conform to a legible realist-idealist formula, i.e. to repeat history. Such guidelines are the basis of Waberska's Marian images: *Our Lady of St Benedict*, *of Brazil*, *of Olives*, *of Camomile*, and *of Sunflowers*. Framed in decorative floral patterns, these Marian paintings are characterized by a conventional scenic prettiness, bringing the distant object of worship closer to the homely sphere of folk piety. It is of little wonder that they appeal to many churchgoers. They radiate honesty, religious fervour, diligence, knowledge, and show a clear mastery of colour; what they lack, however, is a shape more in tune with the art of our time.

One cannot help but agree with the accepted Church opinion, here formulated by Joseph Ratzinger, that "the image of Christ and the images of the saints are not photographs. Their whole point is to lead us beyond what can be apprehended

wszystkich wskazanych przykładach zwraca uwagę twarz Chrystusa o precyzyjnym rysunku i starannym modelunku, emanująca pełnią chwały i mocy. W sytuacji postępującej deformacji obrazu człowieka, jakże często pozbawionego twarzy, prezentacje Waberskiej przyciągają uwagę ponadczasowym pięknem. Trudno jednak nie dostrzec, iż jest to piękno wyrosłe z dawno już minionych konwencji artystycznych, funkcjonujących dziś jedynie w obrębie sztuki o przeznaczeniu dewocyjnym.

Podczas gdy we wskazanej grupie przedstawień tradycjonalizm symboli, atrybutów, środków obrazowania daje się usprawiedliwić szacunkiem dla pierwowzorów, uznanych za objawione mocą łaski Bożej i stanowiących przedmiot długotrwałego kultu, to w przypadku innych realizacji o przeznaczeniu kościelnym jawi się on jako rezultat kapitulacji artystki wobec konserwatywnych gustów zlecniodawców. Jakkolwiek dawno mamy już za sobą przełom w (negatywnym) stosunku Kościoła do sztuki współczesnej, a kolejni papieże (Paweł VI, Jan Paweł II, Benedykt XVI) deklarują otwartość na dokonujące się w niej zmiany, to praktyka artystyczna pozostaje od tych oświadczeń nieskończenie odległa. Z racji teologicznych (teologia Wcielenia), ze względu na szacunek dla tradycji oraz oczekiwań wiernych, którzy nie radzą



12. Danuta Waberska, *Zwiastowanie w oknie*, 2000, olej na płótnie, 120 × 120 cm, własność prywatna, fot. D. Waberska

12. Danuta Waberska, *Annunciation in the Window*, 2000, oil on canvas, 120 × 120 cm, private collection, photo by D. Waberska

sobie z percepcją sztuki współczesnej, Kościół w Polsce oczekuje od sztuki chrześcijańskiej czytelnej formuły realistyczno-idealistycznej, zatem skazanej na powtórki z historii. W przypadku twórczości D. Waberskiej w sukurs owym dyrektywom przychodzą zwłaszcza wizerunki maryjne: *Matka Boska Benedyktyńska*, *Brazylijska*, *Oliwkowa*, *Słonecznikowa*, *Rumiankowa*. Otoczone dekoracyjnymi układami stylizowanych kwiatów, dają wyraz dążeniu do konwencjonalnej ładności i rodzajowości przenoszącej przedmiot kultu w bardziej swojską przestrzeń pobożności ludowej. Nic dziwnego, że podobają się wielu wierzącym. Jest w nich wiele szczerego uczucia, zaangażowania religijnego, pracy, wiedzy, kultury kolorystycznej, brak jednak kształtu plastycznego, który by konweniował ze sztuką naszych czasów.

Należy zgodzić się z powszechną w Kościele opinią, iż, jak to ujął Joseph Ratzinger w *Duchu liturgii*,

at the merely material level”.<sup>9</sup> By depicting the material, the painting should serve to make the immaterial visible. There is no need to idealize the bodies of saints, even though many decision-makers in the Church still see the mannerism as an antidote to physical concreteness. Late Nazarene aesthetics, with its maudlin images, continues to reign supreme. This is particularly true of portraits painted for the purposes of canonization or beatification, which often sacrifice human truth in an effort to place emphasis on the charisma of the saint. In Waberska’s oeuvre, examples of such “ideal portraits” include: the canonization portrait of St Rafał Kalinowski (1991)

<sup>9</sup>J. Ratzinger, *The Spirit of the Liturgy*, San Francisco 2000, p. 133.



13. Danuta Waberska, *Pleroma I*, 1998, olej na płótnie, 245 × 245 cm, kościół Trójcy Świętej w Berezie Kartuskiej, fot. D. Waberska

13. Danuta Waberska, *Pleroma I*, 1998, oil on canvas, 245 × 245 cm, Church of the Holy Trinity in Bereza Kartuska, photo by D. Waberska

and the beatification portrait of Father Michał Sopoćko (2008), as well as the *Vision of Saint Faustina* (2005). It is only thanks to the theological insight and artistic diligence of the artist that these images still stand out from the larger mass of hagiographic paintings, which equate sainthood with pathos and sentimentality.<sup>10</sup> The

<sup>10</sup> At the same time, the portrait of Father Michał Sopoćko is a testament to the breadth of Waberska's theological knowledge and her responsible approach to every church order. This is evident in the artist's commentary to the painting, excerpts of which are presented here: "In my explorations for the portrait of the Blessed Father Michał Sopoćko, I was inspired by the words of the holy liturgy, spoken during the mass right before the consecration: «Truly, O Lord, you are the Holy One, the source of all holiness». [...] The Eucharist, represented by the successive circles steeped in paschal light, is the first and the most important Source of sanctity. Acting in *persona Christi*, the Blessed Michał Sopoćko understood that Mystery and lived it out in a truly heroic manner. Even though it was intended

„Obraz Chrystusa i obrazy świętych nie są fotografiami. Ich istota polega na wyprowadzeniu poza to, co daje się stwierdzić w sposób czysto materialny”<sup>9</sup>. Przedstawiając rzeczywistość realną, obraz winien prowadzić do unaocznienia innej rzeczywistości – nadprzyrodzonej, ponadmaterialnej. Nie musi to być jednak równoznaczne z przyjęciem manieri idealizującej ciała świętych, stanowiącej, w każdym razie w opinii niejednego z kościelnych decydentów, antidotum na ich zmysłową konkretność. Do dziś nie straciła w naszym Kościele na popularności idealizująca estetyka późnonazareńska, znajdująca wyraz w obrazach pełnych słodyczy, co rzuca się w oczy zwłaszcza w przedstawieniach przeznaczonych na kanonizację bądź beatyfikację. Służąc jakoby podkreśleniu charyzmy świętych, niweczy zarazem ich prawdę humanistyczną. W przypadku twórczości Waberskiej przykładem uległości wobec oczekiwań „ideaportretu” są obrazy: kanoni-

<sup>9</sup> J. Ratzinger, *Duch liturgii*, tłum. E. Pieciul, Poznań 2002, s. 120.

zacyjny św. Rafała Kalinowskiego (1991) oraz beatyfikacyjny bł. ks. Michała Sopočki (2008), a także *Wizja św. Faustyny* (2005). Teologiczna wnikliwość i artystyczna rzetelność malarki sprawiły, że i tak wyróżniają się korzystnie na tle wielu innych przedstawień hagiograficznych, w których świętość utożsamiana jest z egzaltacją i sentymentalizmem<sup>10</sup>. Bardziej przekonująco wypadły wizerunki Edyty Stein, znanej też jako św. Teresa Benedykta od Krzyża OCD [il. 11]. Dysponując zdjęciem, Waberska mogła oddać podobieństwo fizyczne postaci i równocześnie, dzięki symbolicznemu sztafażowi oraz odpowiedniej artykulacji środków malarskich, ukazać ich zaangażowanie duchowe.

Widoczna konwencjonalność pewnej grupy przedstawień o przeznaczeniu dewocyjnym, będąca – jak powiedziano – efektem kompromisu wobec wymogów de-

---

<sup>10</sup> Równocześnie obraz bł. ks. M. Sopočki pozostaje świadectwem rozległej wiedzy teologicznej oraz wnikliwego i rzetelnego stosunku malarki do każdego kościelnego zamówienia. Uzmysławia to odautorski komentarz, który warto z tego względu przytoczyć choćby we fragmentach. „Punktem wyjścia dla moich artystycznych poszukiwań w pracy nad portretem Błogosławionego Ks. Michała Sopočki są słowa z liturgii Mszy Świętej wypowiedziane przez celebransu tuż przed konsekracją: »Zaprawdę Święty jesteś Boże, źródło wszelkiej świętości«. [...] W ten sposób Eucharystia, którą wyrażają kolejne kręgi przeniknięte paschalnym blaskiem, jest pierwszym i najważniejszym Źródłem uświęcenia. Błogosławiony, działając in persona Christi, rozumiał i przeżywał w sposób heroiczny tę Tajemnicę.

Obraz (mimo że służy do liturgii beatyfikacji) jest chrystocentryczny. Święci nie wiążą nas ze sobą, pełnią tę samą rolę, jaką spełnia ikona, która prowadzi w głąb Tajemnicy, odsyła w głąb świata metafizycznego, całkowicie Bożego. Wszelkie więc anatomiczne szczegóły, owa »fizyczność«, »cielesność« ich człowieczeństwa jest czymś względny. To nie postać Ks. Sopočki, ale tajemnica Miłosierdzia, która w nim znalazła szczególnego adresata i powiernika, jest najważniejsza. To, kim był i kim się stał, świadczy o szczególnym udzieleniu się Boga, które nie pozostało bez odpowiedzi. Błogosławiony jest przedstawiony jako stosunkowo młody ksiądz, gdy jako spowiednik i duchowy kierownik S. Faustyny w imieniu Kościoła dopiero rozoznaje rodzące się nowe i nikomu jeszcze nieznanne doświadczenie Tajemnicy od zawsze obecnej i wyznawanej wiarą Kościoła. [...] Błogosławiony w swojej prostocie i zwyczajności wydaje się onieśmielony tym, co go spotyka. Przeżywa swoją kondycję, czuje się niegodny. Jednak jako człowiek zawierzenia nie traci wewnętrznego pokoju. »Uzbrojony« w narzędzia modlitwy (breviarz i różaniec), w prostej, lekko zniszczonej sutannie, stoi w gotowości, niczym mąż opatrnościowy powołany na pierwszego kustosza orędzia Miłosierdzia. Osobiście widzę tu pewną analogię ze św. Józefem, oblubieńcem, który musi przeżyć własne zwiastowanie, aby móc odpowiedzialnie współuczestniczyć w powołaniu Maryi. [...] Pojawiające się schody, których archetyp zawiera sen Jakuba, [...] symbolizują jedność Kościoła – wspólnoty zbawionych i pielgrzymujących. Błogosławiony egzystuje na granicy światów, przynależy do obu, choć sukcesywnie rozstaje się z jednym i zaślubia z drugim. Schody są też symbolem wzrastania w cnotach i wywyższenia poprzez kenozę doczesnego krzyża.

W układzie promieni i kręgów możemy odczytać litery: Alfa i Omega, które według Apokalipsy oznaczają Chrystusa Pantokratora. Intencją moją było przedstawić pokornego szafarza całkowicie oddanego Tajemnicy Miłosierdzia, który nawet jeśli nie rozumie, nie przestaje wierzyć!” D. Waberska, *Teologiczne założenia obrazu beatyfikacyjnego bł. ks. Michała Sopočki*, „W służbie miłosierdzia” 10, 2008, [www.wsm.archibial.pl/wsm49/art.php?id\\_artykul=617](http://www.wsm.archibial.pl/wsm49/art.php?id_artykul=617) [dostęp: 21 XII 2012].

portraits of Edith Stein, also known as St Teresa Benedicta of the Cross, O.C.D., are more successful [fig. 11]. Waberska worked from a photograph, which allowed her to capture the physical resemblance and introduce an array of symbols and artistic means to illustrate the spiritual fervour of the saint.

The conventional character of a group of devotional paintings, which, as was shown, resulted from an artistic compromise with the expectations of church officials and the tastes of churchgoers, does not detract from Waberska's outstanding achievement in the field of sacred art. Even the historicizing paintings of the Baroque Church of St Francis Seraphicus in Poznań (1988-89), which by necessity conform to accepted stylistic requirements, include a number of original theological insights, iconographic ideas, and innovative solutions in terms of colour and composition. Waberska is remarkable for her artistic skill, the aura of deep faith which emanates from her canvases [fig. 12] and their innovative iconography [fig. 13], her complete devotion to

---

for a beatification ceremony, the painting is in its essence Christocentric. The saints do not refer us back to themselves. Their role is like that of an icon: to take the viewer into the depths of Mystery, point to the metaphysical realm, the realm of God. All the anatomical details, the »physical« and »corporeal« aspects of humanity are purely relative. It is not the figure of Father Sopočko that matters, but the Mystery of Mercy, of which he is at once the addressee and the custodian. Who he was and who he became testifies to the revelation of God, which he accepted. Michał Sopočko is shown at a relatively young age; the confessor and spiritual mentor of Saint Faustina only begins to discern the incipient, still hidden experience of the Mystery that has always been present and confessed in the Church. [...] In his modesty and simplicity, he seems intimidated by what is happening to him. Deeply moved by his calling, he feels unworthy. As a man of faith, however, he is at peace. »Armed« with the instruments of prayer (the breviary and rosary), in a simple, slightly worn cassock, he stands erect, a providential man called to proclaim the message of Mercy. A certain parallel with Saint Joseph suggests itself here, that of the beloved who first needs to experience his own annunciation to fully and responsibly participate in the calling of Mary. [...] The archetypal stairway from Jacob's dream [...] symbolizes the unity of the Church – the community of those already saved and those still in pilgrimage. Father Sopočko straddles the boundary between the two worlds; he belongs to both, but gradually leaves one to be wedded to the other. The stairway also represents the ascent through the degrees of virtue and the kenotic elevation of the cross. The rays and circles contain two letters, alpha and omega, which, according to the Revelation, represent Christ the Pantocrator. My purpose was to depict a humble servant completely devoted to the Mystery of Mercy, a servant who never loses faith even when his understanding fails him” D. Waberska, *Teologiczne założenia obrazu beatyfikacyjnego bł. ks. Michała Sopočki*, „W służbie miłosierdzia” 10, 2008, [www.wsm.archibial.pl/wsm49/art.php?id\\_artykul=617](http://www.wsm.archibial.pl/wsm49/art.php?id_artykul=617) [accessed: 21 Dec. 2012].



religious art, and numerous evocative depictions of the metaphysical dimension of human life. All this makes her an important and noteworthy figure in the field of Polish Christian art. Her impressively large (and still growing) oeuvre calls for serious in-depth research, which, it should be hoped, will soon be undertaken.<sup>11</sup>

*Translated by Urszula Jachimczak*

cydentów kościelnych i upodobań ogółu wiernych, nie niweczy wybitnych osiągnięć artystki w zakresie sztuki sakralnej. Nawet w obrazach z konieczności historyzujących, powstałych dla ołtarzy barokowego kościoła św. Franciszka Serafickiego w Poznaniu (1988–1989), a więc wpisujących się w zastaną stylistykę, udało się jej zawrzeć wiele własnych przemyśleń teologicznych, rozwiązań ikonograficznych i wartości kompozycyjno-kolorystycznych. Wysoki poziom kunsztu malarskiego, wyczuwany klimat głębokiej wiary [il. 12], inwencja w zakresie ikonografii [il. 13], całkowite oddanie twórczości religijnej, a także sugestywna wizja metafizycznego wymiaru życia ludzkiego czynią z Danuty Waberskiej ważną i godną uwagi postać w dziedzinie polskiej sztuki inspirowanej treścią wiary chrześcijańskiej. Jej imponujący liczebnie i ciągle powiększający się dorobek artystyczny wymaga wnikliwej pracy badawczej, która też, miejmy nadzieję, zostanie wkrótce podjęta<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> The limited scope of this study made it necessary to leave out several important contexts of Waberska's oeuvre. The relationship of her early paintings to the New Figuration movement, for instance, deserves separate attention, as does, albeit for a different reason, the artist's interest in New Age. It would also be interesting and important to perform an iconographic and aesthetic analysis of the images of Divine Mercy in the context of other paintings which deal with the same theme. The current state of research, however, would make this a challenging task. The iconographic and stylistic changes in the image of Divine Mercy have not yet become the subject of systematic study. Another important issue to be addressed by future research is a discussion of Waberska's oeuvre from the perspective of contemporary sacred art, its mission, achievements, trends, developments, etc. Many paintings still call for a closer scrutiny, including the cycles *Road, Journey, Way of the Cross, Vision, In the Window*.

---

<sup>11</sup> Ze względu na ramy niniejszego opracowania twórczość Danuty Waberskiej została wypreparowana z kilku ważnych dla niej kontekstów. I tak, dla przykładu, na osobną uwagę zasługiwałby związek jej wczesnej twórczości z nurtem Nowej Figuracji oraz, z zupełnie innych powodów, „nowej duchowości” – przybierającej w latach 70. wiele form, od fascynacji duchowością zen, jogą, poprzez tak zwaną medytację transcendentalną, po ponowne odkrywanie tradycji chrześcijańskich. Interesująca i ważna z poznawczego punktu widzenia byłaby również analiza ikonograficzno-estetyczna grupy obrazów Bożego Miłosierdzia rozpatrywanych na tle innych realizacji malarskich o analogicznym temacie. Przy obecnym stanie badań jest to jednak zadanie trudne do realizacji. Przemiany ikonograficzne i stylistyczne obrazu Miłosierdzia Bożego nie były bowiem do tej pory przedmiotem systematycznie prowadzonych prac badawczych. Kolejnym, szczególnie ważnym zadaniem stojącym przed badaczem omawianej twórczości jest spojrzenie na nią z perspektywy współczesnej sztuki sakralnej, jej zadań, dokonań, tendencji, meandrow etc. Szerszych analiz wymaga też wiele innych obrazów, w tym cykli *Droga, Podróż, Droga Krzyżowa, Widzenie, W oknie*.

## Św. Józef z małym Chrystusem Danuty Waberskiej. Studium z ikonologii i estetyki recepcji

Przy pobieżnym oglądzie może się wydawać, że obraz Danuty Waberskiej, namalowany dla poznańskiego kościoła Bernardynów (św. Franciszka Serafickiego) w roku 1991 [il. 1], tkwi głęboko w sięgającej XIX stulecia konwencji malarstwa ołtarzowego. Przy bliższym wejrzeniu, którego próbę podjęto w niniejszym studium, okazuje się jednak dziełem frapującym, którego przesłanie zakorzenione jest w cechach niekonwencjonalnych.

Okresowi dzieciństwa Chrystusa szczególną uwagę poświęca *Ewangelia św. Łukasza*, który przekazuje, że w Nazarecie Jezus był poddany Józefowi i Maryi (Łk 2, 51), wzrastając „w mądrości, w latach i w łasce” (Łk 2, 52). Józef, prawny ojciec dziecka, „zapewnił niezbędną równowagę dziełu wychowania, współpracował z małżonką, by uczynić dom w Nazarecie środowiskiem sprzyjającym wzrostowi i osobowemu dojrzewaniu Jezusa. Wdrażając Go następnie do ciężkiej pracy cieśli, Józef pomógł Jezusowi wejść w świat pracy oraz włączyć się w życie społeczne”<sup>1</sup>.

Na obrazie Danuty Waberskiej namalowanym dla poznańskiego kościoła Bernardynów Zbawiciel został ukazany w wieku, który pozwala przy rozpoznaniu treści dzieła wziąć pod uwagę jedyne odnotowane w ewangeljach wydarzenie z okresu Jego dzieciństwa, kiedy to, mając dwanaście lat, oddalił się od Józefa i Maryi przy świątyni jerozolimskiej, by „przysłuchiwać się [nauczycielom] i zadawać pytania”. Rodzice odnaleźli Go tam dopiero po trzech dniach<sup>2</sup>. Wymiar teologiczny wspomnianego wydarzenia wiąże się z odpowiedzią Jezusa, której udzielił Matce pytającej: „Synu, czemuś nam to uczynił? Oto ojciec Twój i ja z bólem serca szukaliśmy Ciebie” (Łk 2, 48), odpowiedzi, w której objawił pełną świadomość, że jest tym, który został posłany, aby

<sup>1</sup> Jan Paweł II, *Żywot Maryi*, Kraków 2012, s. 145.

<sup>2</sup> „Jego rodzice zauważają to dopiero po koniec pierwszego dnia drogi. Dla nich było rzeczą zupełnie normalną przypuszczać, że Jezus jest gdzieś w grupie pielgrzymów [...]. Te trzy dni można wyjaśnić w sposób bardzo konkretny. Przez jeden dzień Maryja i Józef szli na północ [z Jerozolimy – M.H.], drugiego dnia potrzebowali na drogę powrotną i wreszcie trzeciego dnia odnaleźli Jezusa”, J. Ratzinger (Benedykt XVI), *Jezus z Nazaretu. Dzieciństwo*, tłum. W. Szymona OP, Kraków 2012, s. 164.

## Danuta Waberska's *St Joseph with Young Jesus*. A study in the iconology and aesthetics of reception

A cursory glance at the 1991 painting of Danuta Waberska in the Bernardine Church of St Francis Seraphicus in Poznań [fig. 1] may suggest it is deeply rooted in the 19<sup>th</sup>-century conventions of altar painting. On closer analysis, however, such as is attempted in this study, *St Joseph with Young Jesus* appears to be an intriguing piece that conveys its message through an array of non-conventional means.

Christ's childhood is given particular attention in the *Gospel of St Luke*; the evangelist recounts that, in Nazareth, Jesus was obedient to Joseph and Mary (Luke 2:51) and continued to grow “in wisdom and stature, and in favour with God and man” (Luke 2:52). Joseph, the legal guardian of the child, “introduced the necessary balance to the task of upbringing and worked with his spouse to turn the house in Nazareth into an environment conducive to the personal growth and development of Jesus. By initiating his son into the hard carpenter's profession, Joseph helped Jesus enter the world of labour and eased his integration into social life.”<sup>1</sup>

Waberska's painting [fig. 1] depicts Christ at an age of twelve. It sends us back to the only well-documented event of his childhood: the day when he strays from Mary and Joseph near the Temple of Jerusalem, “sitting among the teachers, listening to them and asking them questions.” His parents only found him there three days later.<sup>2</sup> The theological dimension of the episode comes

<sup>1</sup> John Paul II, *Żywot Maryi*, Kraków 2012, p. 145.

<sup>2</sup> It is only at the end of the first day that Jesus's parents notice his absence. It was absolutely natural for them to assume that he was following somewhere together with other pilgrims [...]. The number of days, three, can be explained very easily. On the first day, Mary and Joseph walked north [from Jerusalem – M. H.]; on the second, they walked back, and, at long last, they found Jesus on the third. Cf. J. Ratzinger (Benedict XVI), *Jezus z Nazaretu. Dzieciństwo*, transl. W. Szymona OP, Kraków 2012, p. 164.



1. Danuta Waberska, *Św. Józef z małym Chrystusem*, 1989, olej na płótnie, kościół Bernardynów, Poznań, fot. M. Haake

1. Danuta Waberska, *St Joseph with Young Jesus*, 1989, oil on canvas, Bernardine Church, Poznań, photo by M. Haake

to light in the answer Jesus gives to his Mother's reproachful question: "Son, why have you treated us like this? Your father and I have been anxiously searching for you" (Luke 2:48). Manifest in his reply is the awareness that he has been sent to bring truth to the world: "Didn't you know I had to be in my Father's house?" (Luke 2: 49–50).

Accepting "his exclusive dedication to the Father and not to his family ties on earth", he announced his "absolute separateness" from Mary and Joseph; at the same time, the two were invited to "transcend reality and open up to the new perspective of His future."<sup>3</sup> Waberska depicted Jesus and Joseph in a moment of great tenderness. In

przynieść prawdę światu: „Czy nie wiedzieliście, że powinienem być w tym, co należy do mego Ojca?” (Łk 2, 49–50). Przyjmując jako normę swego postępowania „jedynie przynależność do Ojca, a nie więzi rodzinne na ziemi”, obwieścił „zdecydowaną odrębność” w stosunku do Maryi i Józefa, zapraszając ich jednocześnie „do przekroczenia sfery rzeczywistości i otwarcia się na nowe perspektywy związane z Jego przyszłością”<sup>3</sup>. Waberska ukazała Józefa i Jezusa w relacji pełnej czułości. W jej kontekście szczególne znaczenie ma opozycja, jaką wobec użytego przez Maryję sformułowania „ojciec Twój” odnoszącego się do Józefa ustanawia Syn Boży słowami „Ojciec mój”, mając na myśli Boga. Czułość okazywana Jezusowi zyskuje wymowę tym większą, im bardziej nie-

<sup>3</sup> John Paul II 2012 (fn. 1), p. 154.

<sup>3</sup> Jan Paweł II 2012, jak przyp. 1, s. 154.

odparta jest świadomość Józefa, że nie do niego odnosi się w swej istocie synostwo tulonego chłopca.

Nie zmienia tej konkluzji niedwuznaczna uwaga św. Łukasza poczyniona w zakończeniu relacji o odnalezieniu w świątyni: „niczego jednak nie zrozumieli z tego, co im powiedział”. Odpowiedź Jezusa w świątyni musiała odnowić w świadomości Józefa to, co usłyszał owej nocy dwanaście lat wcześniej: „Józefie [...] nie bój się wziąć do siebie Maryi, twej Małżonki; albowiem z Ducha Świętego jest to, co się w Niej poczęło. Porodzi Syna, któremu nadasz imię Jezus, On bowiem zbawi swój lud od jego grzechów” (Mt 1, 20–21). Idąc tym tropem, można domniemywać, że świadomość Józefa została ożywiona również pamięcią słów usłyszanych podczas ofiarowania Jezusa w świątyni od starca Symeona, który rozpoznał w dziecku „światło na oświecenie pogan i chwałę” Izraela, ale także pamięcią przepowiedni „naznaczonej cierpieniem przyszłości Mesjasza” wypowiedzianej wówczas do Maryi: „Oto Ten przeznaczony jest na upadek i na powstanie wielu w Izraelu, i na znak, któremu sprzeciwiać się będą. A Twoją duszę miecz przeniknie, aby na jaw wyszły zamysły serc wielu”. Rodzice przyjęli te słowa w milczeniu. Wiemy, że Maryja rozważała je w swoim sercu.

O postawie Józefa rozstrzyga zgoda na treść zwiastowania: „uczynił tak, jak mu polecił anioł Pański: wziął swoją Małżonkę do siebie” (Mt 1, 24), to zaś, co uczynił, było najczystszy „posłuszeństwem wiary” (por. Rz 1, 5; 16, 26; 2 Kor 10, 5–6). Od tego momentu i od ofiarowania w świątyni Józef wiedział, że jest powiernikiem Bożej tajemnicy. Jezus dwunastoletni nazwał tę tajemnicę po imieniu: „powiniennem być w tym, co należy do mego Ojca” (Łk 2, 49–50)<sup>4</sup>.

Wypada zatem stwierdzić, że rozumienie każdej zobrazowanej relacji między Józefem a wzrastającym Jezusem powinno być prowadzone w kontekście przesłania, jakie cieśla otrzymał od anioła i podczas ofiarowania (tym bardziej że wobec obrazu Waberskiej hipotezą musi pozostać, czy ukazana scena rozgrywa się przed nauczaniem Jezusa w świątyni, czy po nim). Zubożylibyśmy wymowę dzieła, odczytując gest Józefa jako służący jedynie ukojeniu przejściowych emocji chłopca. Jest on także gestem przyjęcia chłopca zrozumiałym w planie ojcostwa Józefa: „Jego ojcostwo wyraziło się w sposób konkretny w tym, że uczynił ze swego życia służbę, złożył je w ofierze tajemnicy wcielenia i związanej z nią odkupieńczej misji; posłużył się władzą, przysługującą mu prawnie w świętej Rodzinie, aby złożyć całkowity dar z siebie, ze swego życia, ze swej pracy; przekształcił swe ludzkie powołanie do rodzinnej miłości w ponadludzką ofiarę z siebie, ze swego serca i wszystkich zdolności, w miłość oddaną na służbę Mesjaszowi wzrastają-

this context, it is important to bear in mind the difference between the words “your father” that Mary uses to refer to Joseph, and those that Jesus uses to refer to God: “my Father”. The tenderness that he receives from Joseph is all the more telling in light of Joseph’s awareness that the boy in his arms does not properly belong to him.

The conclusion is in no way affected by the unambiguous remark with which St Luke chooses to end his account of the reunion in the temple: “But they did not understand what he was saying to them.” Jesus’s reply must have reminded Joseph of the words he had heard from an angel twelve years earlier: “Joseph... do not be afraid to take Mary home as your wife, because what is conceived in her is from the Holy Spirit. She will give birth to a son, and you are to give him the name Jesus, because he will save his people from their sins” (Matthew 1: 20–21). Taking this line of reasoning further, it is not out of place to suppose that Joseph’s awareness was also moved by the memory of Jesus’s presentation in the Temple and the words of Simeon, who had recognized the baby as “a light to lighten the gentiles and to be the glory of... Israel,” as well as his prophecy of the sorrowful future of the Messiah: “this child is destined to cause the falling and rising of many in Israel, and to be a sign that will be spoken against, so that the thoughts of many hearts will be revealed. And a sword will pierce your own soul too.” The two parents took in these words in silence. We know that Mary weighed them in her heart.

Joseph’s attitude is shaped by his acceptance of the angel’s annunciation: “he did what the angel of the Lord had commanded him and took Mary home as his wife” (Matthew 1:24); his actions serve as the purest example of the “obedience of faith” (cf. Romans 1:5; 16:26; 2 Corinthians 10:5–6). From the moment of annunciation and the presentation in the Temple, Joseph knew he was the bearer of divine mystery. At the age of twelve, Jesus at last expressed the nature of the mystery in concrete terms: “I had to be in my Father’s house” (Luke 2: 49–50).<sup>4</sup>

With this in mind, the analysis of any visual representation of the relationship between adolescent Jesus and Joseph should take into account the message of the angel and the words of Simeon (especially that it is rather inconclusive whether the scene depicted in Waberska’s paint-

<sup>4</sup> Jan Paweł II, *Adhortacja apostolska Redemptoris Custos. O świętym Józefie i jego Posłannictwie w życiu Chrystusa i Kościoła*, za: [www.opoka.org.pl](http://www.opoka.org.pl) [dostęp: 7 I 2013].

<sup>4</sup> John Paul II, *Apostolic Exhortation Redemptoris Custos. On the Person and Mission of Saint Joseph in the Life of Christ and of the Church*, translation after: <http://www.vatican.va> [accessed: 30 Aug. 2013].

ing precedes or follows the teaching of Jesus in the Temple). We would not do full justice to the painting, were we to read the gesture of Joseph only as an attempt to pacify Jesus's emotions; it is also a gesture of acceptance properly understood only in the perspective of Joseph's fatherhood: "His fatherhood is expressed concretely in his having made his life a service, a sacrifice to the mystery of the Incarnation and to the redemptive mission connected with it; in having used the legal authority which was his over the Holy Family in order to make a total gift of self, of his life and work; in having turned his human vocation to domestic love into a superhuman oblation of self, an oblation of his heart and all his abilities into love placed at the service of the Messiah growing up in his house."<sup>5</sup> Particularly important is the silence of the saint: "The same aura of silence that envelops everything else about Joseph also shrouds his work as a carpenter in the house of Nazareth. It is, however, a silence that reveals in a special way the inner portrait of the man. The Gospels speak exclusively of what Joseph »did«. Still, they allow us to discover in his »actions« – shrouded in silence as they are – an aura of deep contemplation. Joseph was in daily contact with the mystery »hidden from ages past«, and which »dwelt« under his roof."<sup>6</sup> In conclusion, the relationship between Joseph and Jesus should be looked at not just in the context of a particular event in the life of Jesus, but also within the broader perspective of Joseph's role in the universal history of redemption.

The relationship between the characters in the painting is manifest not only in their embrace, but also in their heads touching; the proximity of Joseph's lips to Jesus' forehead alludes to a kiss. In order to interpret the painting, it is also important to see that the young Christ is standing on two wooden beams. In the context of his death, they can be seen not only as two physical elements arranged in the shape of a cross, but also as the *sign* of the cross. The second interpretation, of course, is predicated on the high degree of resemblance between the sign and its referent, which, following Peirce, allows us to classify it as an icon: "a great distinguishing property of the icon is that by the direct observation of it other truths concerning its object can be discovered than those which suffice to determine its construction."<sup>7</sup> Once established,

<sup>5</sup> Pope Paul VI, Speech of 19 March 1966: Insegnamenti, IV (1966), 110, quoted after: Jan Paweł II (fn. 4).

<sup>6</sup> John Paul II (fn. 4).

<sup>7</sup> Charles Sanders Peirce, *Collected Papers* (Cambridge, MA: Harvard U P, 1965–1967) 2.278.

cemu w jego domu"<sup>5</sup>. Charakterystyki tej dopełnia milczenie ukazanego na obrazie Józefa: „Nad pracą Ciesli w domu nazaretańskim rozpościera się ten sam klimat milczenia, który towarzyszy wszystkiemu, co jest związane z postacią Józefa. Milczenie to równocześnie w sposób szczególny odsłania wewnętrzny profil tej postaci. Ewangelie mówią wyłącznie o tym, co Józef »uczynił«. Jednakże w tych osłoniętych milczeniem »uczynkach« Józefa pozwalają odkryć klimat głębokiej kontemplacji: Józef obcował na co dzień z tajemnicą »od wieków ukrytą w Bogu«, która »zamieszkała« pod dachem jego domu"<sup>6</sup>. Konkludując, można stwierdzić, iż relacja Józefa i Chrystusa winna być rozumiana nie wyłącznie w kontekście tego czy innego wydarzenia z życia Jezusa, lecz na planie ogólnym, w perspektywie całości roli, jaką Józef spełnia w dziele odkupienia.

Więź między postaciami ukazanymi przez Waberską jest wydobyta nie tylko przez ich wzajemne objęcie się, ale też zetknięcie głów i przede wszystkim bliskość ust Józefa i czoła Jezusa zawierająca sugestię pocałunku. Dla interpretacji obrazu znaczące jest również, że młodociany Chrystus stoi na dwóch deskach. W kontekście jego śmierci układ desek można odczytywać nie tylko jako ułożenie dwóch fizycznych elementów na krzyż, lecz również jako znak krzyża. Interpretacja ta jest oczywiście uwarunkowana tym, że układ desek zachowuje silne podobieństwo do elementu znaczonego, co pozwala go, w świetle terminologii Pierce'a, zakwalifikować jako ikonę: „Istotną, szczególnie wyróżniającą cechą znaku ikonicznego jest to, że dzięki jego bezpośredniej obserwacji można odkryć prawdy o przedmiocie inne niż te, które wystarczają do określenia jego budowy"<sup>7</sup>. Odczytanie układu belek jako znaku krzyża prowadzi z kolei do pytania o relację między obejmowaniem się postaci a tym znakiem, innymi słowy, czy zachowanie postaci wynika z wiedzy na temat mechanizmu zbawienia, które ma się dokonać przez śmierć na krzyżu, a zatem czy znak krzyża jest komentarzem stanu świadomości Chrystusa, czy wyłącznie znakiem odczytywanym przez widza.

Nie pomyliły się chyba, twierdząc, że tulący się do Józefa Chrystus reprezentuje jakiś stan emocjonalny. Św. Ambroży pisał, że Chrystus „Doznawał smutku jak człowiek, wziął bowiem na siebie mój smutek"<sup>8</sup>. Kwestia ludzkich odczuć Jezusa jest złożona. Jeśli chodzi o smutek, w świetle doktryny Kościoła Chrystus „nie podlegał uczuciu pełnego smutku, natomiast doznawał smutku

<sup>5</sup> Paweł VI, Przemówienie z 19 marca 1966 roku: Insegnamenti, IV (1966), 110, cyt. za: Jan Paweł II, jak przyp. 4.

<sup>6</sup> Jan Paweł II, jak przyp. 4.

<sup>7</sup> Ch.S. Peirce, *Wybór pism semiotycznych. Znak – Język – Rzeczywistość*, Warszawa 1997, s. 151.

<sup>8</sup> Cyt. za: Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, t. 24: *Tajemnica Wcielenia Słowa Bożego*, przekł. i objaśnienia S. Piotrowicz, Londyn 1964, s. 258.



2. John Everett Millais, *Chrystus w domu rodziców*, 1850, Tate Gallery, Londyn, fot. za: Common Wikimedia. Repozytorium Wolnych Zasobów

2. John Everett Millais, *Christ at the House of His Parents*, 1850, Tate Gallery, London, photo from: Common Wikimedia

jako początkowego odczucia<sup>9</sup>. Niezależnie od tego, jaki konkretnie stan emocjonalny reprezentuje Chrystus, wydaje się konieczne uznać, że jeśli zachodzi związek między obejmowaniem się postaci a znakiem krzyża, to trzeba odpowiedzieć na pytanie, czy Chrystus jako człowiek wiedział o swojej przyszłej śmierci na krzyżu.

Akwinata podaje, że Chrystus posiadał trzy rodzaje wiedzy: wiedzę uszczęśliwiającą, wynikającą z faktu, że zna się Boga przez to, że widzi się Go „twarzą w twarz” (ogląda Istotę Bożą), a nie poprzez wiarę; wiedzę wlaną, czyli posiadaną od urodzenia; wiedzę empiryczną, czyli „nabytą, która jest wiedzą ludzką we właściwym tego słowa znaczeniu” (uczył się, jak chodzić, jak mówić, pracy w warsztacie etc.)<sup>10</sup>. Pytając, czy Chrystus jako człowiek wiedział o swojej przyszłej śmierci na krzyżu, pytamy, czy znał Słowo Boże, ponieważ Słowo Boże jest tym, przez które „wszystko się stało”, czyli były przez nie uczynione wszystkie czasy. Pytanie zatem, czy Jezus miał wiedzę o Słowie Bożym jako człowiek, mocą

the interpretation of the beams as the sign of the cross, however, leads to further questions. What is the connection between the sign of the cross and the embrace depicted in the painting? In other words, are the characters aware of the mechanism of salvation, which is to culminate on the cross? More specifically, is the sign of the cross a commentary on the state of mind of Jesus or merely a sign recovered by the viewer?

It would not be far-fetched, I suppose, to claim that Waberska's Jesus must be in an emotional state of some kind. St Ambrose once wrote that Christ “as a man... had sorrow; for he bore my sorrow.”<sup>8</sup> The question of Jesus's emotional life is a complex one. As concerns sadness, the doctrine of the Church holds that “sorrow was not in Christ, as a perfect passion; yet it was inchoatively in him as a »propassion«.”<sup>9</sup> Regardless of what specific emotional state is represented in the painting if there is any connection between the embrace and the sign of the cross, it must first be determined whether Christ, as a man, knew of his future death on the cross.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 259.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 177–185. „Jezus zaś czynił postępy w mądrości, w latach i w łasce u Boga i ludzi” (Łk 2, 51). Stwierdzenie to Benedykt XVI komentuje: „Jako człowiek nie żyje w abstrakcyjnej wszechwiedzy, lecz jest zakorzeniony w konkretnej historii, w miejscu i czasie, w fazach ludzkiego życia, i stąd otrzymuje konkretny kształt swej wiedzy. Widać tu więc bardzo jasno, że myślał i uczył się na ludzki sposób”, Ratzinger 2012, jak przyp. 2, s. 169.

<sup>8</sup> Quoted after Thomas Aquinas, *Summa Theologica*, III.15.6

<sup>9</sup> Ibidem.

Thomas Aquinas claims that Christ possessed three kinds of knowledge: beatific knowledge, i.e. knowledge based not on faith but on being able to contemplate God “face to face”; infused knowledge, i.e. knowledge possessed from birth; and empirical knowledge, i.e. acquired knowledge, which is human knowledge in the strictest sense (he had to learn how to walk, talk, work in the carpenter’s shop, etc.).<sup>10</sup> To ask whether Christ knew of his future death on the cross is to ask whether he knew the Word of God, because it was through the latter that “all things came into being”; the Word created all things past, present, and future. It is to ask, further, whether Jesus possessed this knowledge as a man, by virtue of his human nature, i.e. the union of body and soul. On to Thomas Aquinas: “the soul of Christ does not comprehend the Word,”<sup>11</sup> it does not know the fullness of God’s glory. His knowledge, however, encompasses the awareness of all that “is, or was, or will be”, as well as “all that in any way whatsoever is, will be, or was done, said, or thought, by whomsoever and at any time.”<sup>12</sup> The capacity to know the “future” was also part of the knowledge infused by the Holy Spirit, thanks to which “Christ knew all things made known to man by Divine revelation, whether they belong to the gift of wisdom or the gift of prophecy, or any other gift of the Holy Ghost.”<sup>13</sup> He knew who he was (“Didn’t you know I had to be in my Father’s house?” (Luke 2: 49–50)) and, accordingly, was aware of the Old Testament prophecies predicting his death and resurrection. The cross in Waberska’s painting, therefore, can be said to reflect the state of Christ’s consciousness. In other words, Jesus does not step on the beams only to embrace Joseph more easily; rather, he does so as a sign, which may also go some way towards explaining his behaviour and his sadness.

Let us stop for a while and consider what it is precisely that allows us to read the arrangement of the beams not just as an arrangement of two physical objects, but also as the sign of the cross. As noted above, the interpretation will immediately suggest itself to any viewer who knows the story of Jesus and his death. The Catholic doc-

<sup>10</sup> Ibidem, “Jesus grew in wisdom and stature, and in favour with God and man” (Luke 2:52). Benedict XVI comments that as a man, Jesus did not live in a state of abstract omniscience, but was rooted in history, in a specific place and time, following the stages of human life, and in this manner his knowledge took shape. It is clear that he thought and learned the way men do. Cf.: Ratzinger 2012 (fn. 2), p. 169.

<sup>11</sup> Thomas Aquinas (fn. 8), III.10.1.

<sup>12</sup> Ibidem, III.10.3

<sup>13</sup> Ibidem.

swej ludzkiej natury, będącej zjednoczeniem ciała z duszą. Jak czytamy u Tomasza z Akwinu, „Dusza Chrystusa nie poznaje słowa w sposób wyczerpujący”<sup>11</sup>, nie poznaje pełni mocy Boga. Jej poznanie obejmuje jednak wiedzę o „każdej rzeczy, która w jakikolwiek sposób jest, była lub będzie”, i o „wszystkim tym, co było przez kogokolwiek uczynione, wypowiedziane lub pomyślane w jakikolwiek sposób”<sup>12</sup>. Zdolność poznania „przyszłości” jest też udziałem wrodzonej wiedzy Chrystusa, wlanej przez Ducha Świętego. Dzięki niej „poznał [Chrystus] całe objawienie Boże, przekazane ludziom bądź to w zakresie daru mądrości, bądź daru prorocstwa, czy któregoś z darów Ducha Świętego”<sup>13</sup>. Mając świadomość tego, kim jest („Czy nie wiecie, że ja powinienem być w tym, co należy do mojego Ojca?” – Łk 2, 50), znał więc wszystkie zapowiedzi starotestamentowe swej śmierci i zmartwychwstania. Można zatem w odniesieniu do obrazu Waberskiej stwierdzić, że krzyż odzwierciedla stan świadomości Chrystusa. Innymi słowy, nie wchodzi on na ułożone belki po to, by móc łatwiej przytulić się do Józefa, lecz daje w ten sposób widzowi znak, z czego wynika jego sposób zachowania i odczuwany smutek.

Rozważmy przez chwilę, co pozwala odczytywać układ desek nie tylko jako ułożenie dwóch fizycznych elementów na krzyż, lecz również jako znak krzyża. Jak już wspomniałem, możliwość tę dostrzeże widz, który zna dzieje Chrystusa i rodzaj śmierci, jaką poniósł. Doktryna Kościoła katolickiego dostarcza uzasadnienia dla takiego odczytania w słowach św. Jana Złotoustego dotyczących Marii: „Dlatego była poślubiona cieśli, bo Chrystus, małżonek Kościoła, miał dokonać zbawienia wszystkich ludzi przez drzewo krzyża”<sup>14</sup>. Z kolei percepcja obserwatora zaznajomionego z tradycją obrazów i ikonografią chrześcijańską będzie zapewne uwarunkowana pamięcią o obrazach Johna Everetta Millaisa i Williama Holmana Hunta przedstawiających Chrystusa w warsztacie ciesielskim Józefa (*Chrystus w domu rodziców* z 1850 roku, Tate Gallery [il. 2]; *Cień śmierci* z lat 1870–1873, Manchester Art Gallery [il. 3]). W świetle wywodu św. Jana Złotoustego już samo przedstawienie warsztatu cieśli wystarczy, aby uwagę widza odesłać do późniejszej męki Chrystusa. Natomiast obrazy prerafaelitów ukazują takie zachowanie postaci i relacje między poszczególnymi elementami, które tę asocjację czynią wyraźniejszą niż w przypadku przedstawienia jedynie miejsca pracy (Millais ukazał m.in. Jezusa skaleczonego w dłoń i krew kapiącą na jego stopę, Hunt nałożył cień rozwartych rąk Syna Bożego na deskę z narzędziami stolarskimi)<sup>15</sup>. Obrazy te, znane z tysięcy reprodukcji,

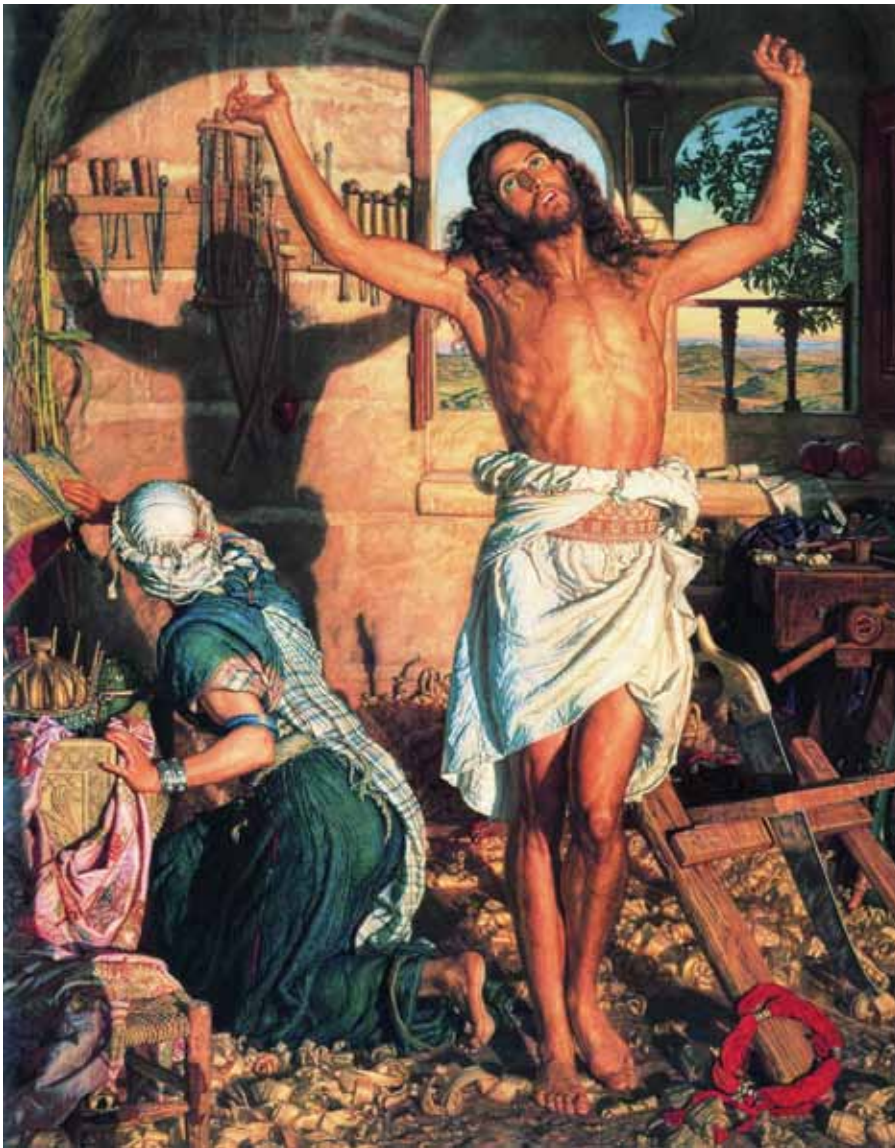
<sup>11</sup> Tomasz z Akwinu, jak przyp. 8, s. 188.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 190.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 201–202.

<sup>14</sup> Św. Tomasz z Akwinu, *Ewangelia Ojców Kościoła*, wyb. i przekł. J. Salij OP, Poznań 2001, s. 27.

<sup>15</sup> Obraz Millaisa, wystawiony po raz pierwszy bez tytułu, ale



3. William Holman Hunt, *Cień śmierci*, 1870, City Art Gallery, Leeds, fot. za: Common Wikimedia. Repozytorium Wolnych Zasobów

3. William Holman Hunt, *The Shadow of Death*, 1870, City Art Gallery, Leeds, photo from: Common Wikimedia

współtworzą konwencję polegającą na włączaniu w przedstawienie pracy młodego Jezusa znaków odsyłających do jego późniejszej męki. Wiele reprezentujących ją dzieł kreuje znak męki w mniej wyszukany sposób, np. poprzez ukazanie Jezusa dźwigającego skrzyżowane deski. Nie jest moim zamiarem ustalenie, czy pracy Waberskiej bliżej dzieła Millaisa, czy raczej jego licznym, ocierającym się o banalność naśladownictwom. Poprzestaję na hipotezie, że wpisuje się ona w tę właśnie strategię formułowania aluzji. Wypada jeszcze zaznaczyć, że poznaki obraz różni się od przedstawień, w których znak krzyża został wprowadzony *expressis verbis*, np. w postaci cienia rzuconego przez Jezusa<sup>16</sup>. Dzięki swojej wiedzy o przedstawionych postaciach widz rozszyfrowuje na obrazach prerafaelitów i Waberskiej znaki w konste-

z cytatem z Księgi Zachariasza (13, 6) przyczynił się do oskarżeń malarza o bluźnierstwo za to, że ten traktujący o krwi fałszywego proroka werwet odniósł do ofiary Chrystusa, por. E. Morris, *The Subject of Millais's Christ in the House of His Parents*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1970, t. 33, s. 343–344.

<sup>16</sup> Zob. [www.prayerflowers.com/Jesus.htm](http://www.prayerflowers.com/Jesus.htm) [dostęp: 12 V 2013].

trine supplies an additional justification in the words of John Chrysostom: “therefore Mary was espoused to a *carpenter*, because Jesus, the Spouse of the Church, was to work the salvation of the world by the wood of the Cross.”<sup>14</sup> The perception of anyone familiar with Christian iconography and the history of painting, on the other hand, will no doubt be informed by the recollection of two paintings, one by John Everett Millais and the other by William Holman Hunt, both of which depict Jesus in the carpenter’s shop (*Christ in the House of His Parents* from 1850, Tate Gallery [fig. 2]; *The Shadow of Death* from 1870–1873, Manchester Art Gallery [fig. 3]). In light of John Chrysostom’s remarks, the depiction of the carpenter’s shop characters’ behaviour and the relations between individual elements in the two Pre-Raphaelite paintings further serve to reinforce such

<sup>14</sup> Thomas Aquinas, *Catena Aurea (Golden Chain). Gospel of St Matthew 1:18-25*.



associations (for instance, the Jesus of Millais's painting has just cut his finger and blood from the cut is shown dripping on his foot; Hunt, in turn, projects the shadow of Christ's outstretched hands onto the carpenter's board).<sup>15</sup> Known from myriads of reproductions, the paintings represent a tradition in which images of young Jesus at work are supplanted by symbols alluding to his Passion. Many illustrate the convention in a much less sophisticated manner, e.g. by showing Jesus carrying crossed beams on his back. It is not my intention to conclude whether Waberska's work is closer to that of Millais or to some of its lesser and rather banal imitations. I shall content myself with the hypothesis that it forms part of the broader strategy of allusion. It should be noted that the painting differs from representations in which the sign of the cross is introduced explicitly, for instance, as a shadow cast by Jesus.<sup>16</sup> It is through prior knowledge of the biblical story that the viewer can look at the works of Waberska and the Pre-Raphaelites and easily decipher the seemingly random constellation of symbols.<sup>17</sup> The decoding process begins with the discovery of a surprising motif that does not follow from the relations between elements as it is known from reality.

Presented thus far, our reading of Waberska's work has relied on a prior knowledge of its content, both on the general (the story of Christ's death) and the individual plane (the knowledge possessed by Jesus). This pattern applies to religious art in general; the content of religious paintings is always already known beforehand. However, the Scriptures hardly ever instruct us how to imagine biblical events and characters. To say that the arrangement of the beams can only be seen as the sign of the cross on the basis of

<sup>15</sup> Millais's painting, initially presented without a title but with a verse from the Book of Zechariah (13:6), which referred the words speaking of the blood of a false prophet to the sacrifice of Christ, drew the charges of blasphemy, cf. E. Morris, *The Subject of Millais's Christ in the House of His Parents*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 1970, vol. 33, pp. 343–344.

<sup>16</sup> See: [www.praayerflowers.com/Jesus.htm](http://www.praayerflowers.com/Jesus.htm) [accessed: 12 Jun. 2013].

<sup>17</sup> For more information, cf.: J. Nicoll, *The Pre-Raphaelites*, London 1970; *Praeraffaeliten*, exhibition catalogue, Staatliche Kunsthalle in Baden-Baden, 23 Nov. 1973 – 24 Feb. 1974, ed. K. Gallwitz, Baden-Baden 1973; G. Crepaldi, *Rossetti i prerafaelici*, transl. A. Majewska, Warszawa 2006. About Millais's painting: A.L. Baldry, *Sir John Everett Millais. His Art and Influence*, London 1899; Morris 1970 (fn. 15), pp. 343–345; G.H. Fleming, *John Everett Millais. A Biography*, London 1998, pp. 54–65; A. Sanders, *Millais and Literature*, in: *John Everett Millais. Beyond the Pre-Raphaelite Brotherhood*, ed. D.N. Mancoff, New Haven–London 2001, p. 73.

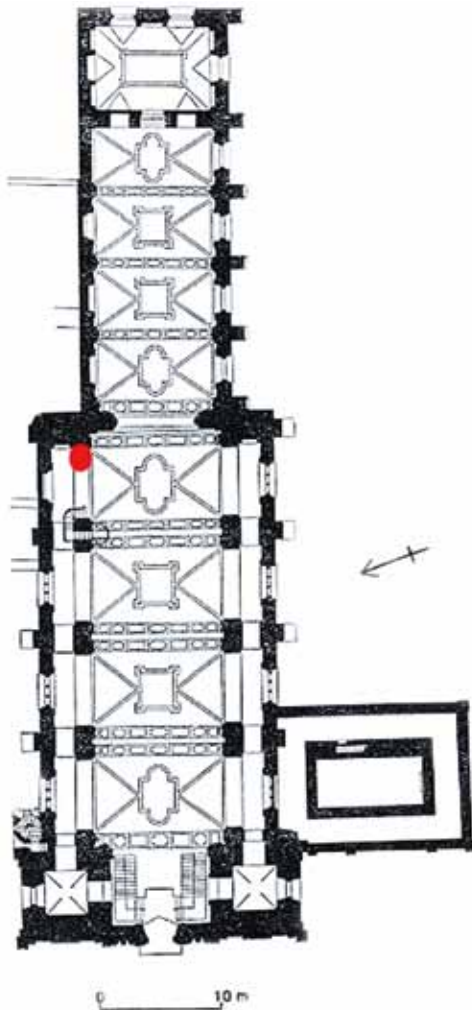
lacjach na pozór przypadkowych<sup>17</sup>. Ich lekturę inicjuje dostrzeżenie motywu niespodziewanego, ponieważ nie wynika on z relacji między elementami przedstawienia znanymi z rzeczywistości.

Dotychczasowa lektura obrazu Waberskiej była możliwa wyłącznie na mocy uprzedniej wiedzy o treści przedstawienia zarówno o charakterze ogólnym (historia śmierci Chrystusa), jak i szczegółowym (kwestia wiedzy, jaką posiadał Syn Boży). Tę zależność da się odnieść do malarstwa religijnego w ogóle. Treści obrazów religijnych są znane skądinąd – obraz nie jest ich źródłem. Bez wątpienia jednak Pismo Święte nie mówi, w jaki sposób mamy sobie wyobrażać postaci czy wydarzenia biblijne. Z chwilą, gdy stwierdzamy, że odczytanie w układzie desek znaku krzyża jest możliwe wyłącznie w oparciu o uprzednią wiedzę, oddaliśmy się od odpowiedzi na pytanie, jak przedstawienie zostało wyobrażone, rozstrzygamy o sensie obrazu niezależnie od jego warstwy zmysłowej. Bez wątpienia jest zagadnieniem szczególnej wagi, czy i jaki udział w poznaniu treści obrazu religijnego może mieć jego warstwa wizualna, doświadczana zmysłami. Dzieje sporu o obrazy dostarczają odpowiedniej argumentacji. W tym miejscu chcę jedynie stwierdzić, że nie zadaliśmy jeszcze wobec dzieła Waberskiej pytania, jakie historia sztuki może – a uważam, że powinna – zadawać przedmiotom swych badań. Podzielałam pogląd wielu badaczy, takich jak Charles Sterling, Otto Pächt czy Zdzisław Kępiński, że „prawda rzeźby czy obrazu tkwi w jego warstwie oglądowej”, że „oku widza oddana jest władza zrozumienia tej prawdy, którą następnie można przełożyć na słowo”<sup>18</sup>. Innymi słowy, chcę na koniec na przykładzie obrazu Waberskiej ustalić, czy pytanie o tak rozumianą prawdę obrazu jest adekwatne wobec przedstawienia religijnego.

Rozpatrzenie wizualności obrazu pozwoli nam odnieść się także do poruszonej kwestii wartości dzieła. Rzut oka na tradycję artystyczną może skłaniać do uznania obrazu za ocierający się o trywialność. Historia sztuki jako dyscyplina naukowa, tak jak ją pojmuję, uczy jednak i tego, aby wystrzegać się wartościowania dzieł, zanim nie podda się ich oględzinom. Te zaś nie mogą oznaczać czynienia dzieła poddanym naszym uprzednim wyobrażeniom na temat tego, co czyni dzieło wartościowym, lecz powinny realizować dyrektywę „wytrwania w opisie”, opisie nie czego innego, jak tego, co dla dzieła swoiste, czyli jego

<sup>17</sup> Spośród obfitej literatury por. m.in.: J. Nicoll, *The Pre-Raphaelites*, London 1970; *Praeraffaeliten*, katalog wystawy, Staatliche Kunsthalle w Baden-Baden, 23 XI 1973 – 24 II 1974, red. K. Gallwitz, Baden-Baden 1973; G. Crepaldi, *Rossetti i prerafaelici*, tłum. A. Majewska, Warszawa 2006. Na temat obrazu Millaisa: A.L. Baldry, *Sir John Everett Millais. His Art and Influence*, London 1899; Morris 1970, jak przyp. 15, s. 343–345; G.H. Fleming, *John Everett Millais. A Biography*, London 1998, s. 54–65; A. Sanders, *Millais and Literature*, w: *John Everett Millais. Beyond the Pre-Raphaelite Brotherhood*, red. D.N. Mancoff, New Haven – London 2001, s. 73.

<sup>18</sup> A.S. Labuda, *Okno, obraz, słowo. Charles Sterling i Otto Pächt*, „Biuletyn Historii Sztuki” 55, 1993, nr 4, s. 347, 352.



4. Kościół Bernardynów (pw. św. Franciszka Serafickiego) w Poznaniu – plan, czerwonym punktem oznaczone umiejscowienie ołtarza z obrazem Danuty Waberskiej *Św. Józef z małym Chrystusem*

4. Bernardine Church (Church of St Francis Seraphicus) in Poznań (layout), the position of the altar with Danuta Waberska's painting is marked with a red dot

niewpowtarzalnej wizualności. Żaden przecież z istniejących bytów nie wygląda tak jak to dzieło.

Aby temu zadaniu sprostać, korzystam z ustaleń estetyki recepcji, pojętej najszerzej – jako badanie sposobu uwarunkowania warstwy oglądowej dzieła przez kontekst jego ekspozycji. Pytam o – używając terminologii Wolfganga Kempa – zależność między *Zugangsbedingungen* – warunkami dostępu a *Darstellung* – czyli formą, jaką artystka nadała tematowi, aby ustanowić związek między jego elementami<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> W. Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983, s. 33–34. „Materialne warunki dostępu są określone przez np. plan miasta dla budowl, architekturę dla obrazu czy rzeźby. W wymiarze socjologicznym tworzą je np. rytuały związane z kultem i postrzeganiem sztuki. Antropogeniczne warunki dostępu wynikają z indywidualnych i socjalnych predyspozycji obserwatora bądź posiadacza obrazu”.

prior knowledge is to beg the question of how its representation was imagined; it is to pronounce on the meaning of the image without considering its sensory component. It is crucially important to determine what role in the perception of a painting is played by its sensory, visual side. The history of struggle over images supplies relevant argumentation. With regard to Waberska's painting, one question that art history can, and should, ask of all its objects has not yet been posed. I concur with the view of scholars such as Charles Sterling, Otto Pächt, and Zdzisław Kępiński that “the truth of a sculpture or painting lies in its visual aspect” and “the eye of the beholder is vested with the capacity to understand the truth, which it can subsequently translate into words.”<sup>18</sup> My intention is to take a closer look at Waberska's painting to determine whether the questions of truth are also appropriate with regard to religious representation.

An analysis of the visual side of *St Joseph with Young Christ* will also allow us to address the question of its artistic value. A cursory glance at the centuries of tradition may incline us to dismiss the painting as verging on the banal. However, the academic discipline of art history, as I understand it, teaches us to withhold judgment until a work of art has been thoroughly examined. The analysis should not hastily subordinate the painting to preconceived notions of what makes a work of art valuable; rather, it should describe what makes it unique, that is, its visual side. After all, no other thing in the world looks exactly like it.

In order meet the task, I will draw on the insights of the aesthetics of reception, broadly understood as the study of how the visual side of a work is conditioned by the context of its display. To use the terminology of Wolfgang Kemp, I am interested in the relation between *Zugangsbedingungen*, the access conditions, and *Darstellung*, the form that the artist gave to her subject to establish connections between its elements.<sup>19</sup>

The altar decorated by Waberska's painting is situated along the axis of the northern sequence of pillars separating the naves of the church, specifically, on the wall of the nave near the east-

<sup>18</sup> A.S. Labuda, *Oko, obraz, słowo. Charles Sterling i Otto Pächt*, “Biuletyn Historii Sztuki” 55, 1993, no. 4, pp. 347, 352.

<sup>19</sup> W. Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983, pp. 33–34. The material access conditions for a building, for instance, are determined by the urban plan; those for a painting or sculpture – by architecture. In the sociological dimension, they are shaped, for example, by rituals concerning the perception and cult of art. Anthropogenic access conditions, on the other hand, derive from the individual and social characteristics of the observer or owner of the painting.

ern half-pillar [fig. 4]. The painting is placed in a frame between two pilasters which support the entablature with its crowning pediment [fig. 5]. The centripetal structure of the altar mirrors the architecture seen in the background of the depiction of Joseph and Jesus. The three parts of the altar, i.e. the two pilasters and the central casement correspond to the threefold division of the architectural background in the painting: the brick wall on the left, the door in the middle, and the wall of the garden on the right. The function of the side elements is to provide framing for the figures; particularly emphasized is the erect figure of Joseph. The attention of a viewer who approaches the altar from the central nave is immediately drawn to the saint by the transverse beam of the “cross”. Jesus, clad in white, is turned towards Joseph. In terms of colour, Joseph serves as the background for the child and provides support for him on the conceptual level. The whiteness of Jesus’ garments imperceptibly blends into the whiteness of Joseph’s right sleeve;<sup>20</sup> the sleeve itself hangs down over a group of lily flowers. Three out of the lilies are not turned towards the viewer but towards the saint. Together with Joseph, whom they symbolize, they are placed along the axis of the entryway to the house and inscribed in the doorframe. (Their position vis-à-vis Joseph is also underscored by the arrangement of the saint’s striped veil, whose three folds cascade down towards them).

At the same time, when the central focus with its compositional and symbolic emphasis on Joseph seems the strongest, the unity of the figures is relativized by their differential relation to the central segment. The figure of Joseph is optically related to the door frame, which rises slightly above him and encloses him from the left. In contrast, even though Jesus points towards the building with his left hand, thus signalling his connection with the household, he is largely placed outside the middle segment. The segment places strong emphasis on the figure of Joseph and is slightly displaced from the axis of the painting. Jesus and his guardian come together precisely along this axis. Their mutual relationship, as should now be clear, is shaped by the planar order, the order of the painting.

At the same time, the figure of Christ stands in the shadow cast on the garden wall in the background. The shadow is important, because it acts as an element of optical symmetry; the distance from its outline to the axis of the painting is

<sup>20</sup> I extend my thanks to Rev. Wojciech Lipka for bringing this detail to my attention.



5. Ołtarz św. Józefa z obrazem Danuty Waberskiej *Św. Józef z małym Chrystusem*, fot. M. Haake

5. St Joseph’s Altar with *St Joseph with Young Jesus*, photo by M. Haake

Ołtarz z obrazem Waberskiej znajduje się na osi północnego ciągu filarów międzynawowych, przy półfilarze wschodnim na ścianie korpusu nawowego [il. 4]. Malowidło jest ujęte w ramę oraz w pilastry wspierające belkowanie z wieńczącym kondygnację naczółkiem [il. 5]. Dośrodkowa struktura ołtarza znajduje odzwierciedlenie w konstrukcji architektury, na tle której ukazani zostali Józef z Jezusem. Trzem członom kondygnacji ołtarza, czyli pilastrów i środkowej kwaterze, odpowiada podział architektonicznej kurtyny na obrazie na trzy elementy: ceglany mur po lewej, segment środkowy mieszczący otwór drzwiowy oraz mur ogrodowy po prawej stronie. Elementy boczne pełnią funkcję ramującą wobec grupy figur, w szczególności zaś eksponując wyprostowaną postać Józefa. Percepcję widza zbliżającego się do ołtarza nawą główną kieruje ku świętemu także poprzeczna belka „krzyża”, ku świętemu zwraca się również chłopiec w białej koszuli, co czyni sylwetkę mężczyzny pod względem kolorystycznym tłem, a w wymiarze znaczeniowym – oparciem dla sylwetki dziecka.



6. Danuta Waberska, *Św. Józef z małym Chrystusem*, schemat kompozycyjny, oprac. M. Haake

6. Danuta Waberska, *St Joseph with Young Jesus*, compositional layout, by M. Haake

Nadto biel sukni dziecka zespala się z bielą prawego rękawa św. Józefa<sup>20</sup>, rękaw z kolei zwiesza się ku kwiatom lilii. Spośród nich trzy nie są zwrócone ku widzowi, jak pozostałe, lecz skierowane ku opiekunowi Zbawiciela, wprowadzone w pole wejścia do domu i razem z postacią – jako jej symbol – objęte ramą otworu drzwiowego (ukierunkowanie kwiatów ku świętemu podkreślone jest też przez zwrócenie w ich stronę części odzienia świętego – pasiastej chusty uformowanej w trzy kaskadowo ku liliom opadające fałdy).

Zarazem – niejako w momencie najsilniejszego ześrodkowania sceny i związanego z tym kompozycyjnego oraz symbolicznego podkreślenia roli Józefa – zjednoczenie postaci jest relatywizowane przez zróżnicowanie ich stosunku do segmentu środkowego. Jedynie bowiem św. Józef wiąże się optycznie z otworem drzwiowym, który jest nieznacznie wyższy od postaci i ramuje ją od lewej strony. Jezus zaś, jakkolwiek wskazuje ku wnętrzu budynku lewą ręką, zaznaczając więź z domostwem, sytuuje się w znacznej swej części poza segmentem środkowym. Segment środkowy podkreśla sylwetę Józefa i jest jednocześnie przesunięty od osi obrazu. Chrystus zaś łączy się ze swoim opiekunem dokładnie na tej osi. W ukształtowaniu ich wzajemnej relacji uwzględniony został zatem porządek płaszczyzny, czyli porządek obrazu.

Postać Chrystusa mieści się zarazem w polu cienia, który pada na mur ogrodowy w głębi. Cięż ten jest optycznie dowartościowany, ponieważ jest elementem symetrii, jego granica znajduje się bowiem w takiej samej odległości od osi obrazu jak krawędź ceglanego muru [il. 6a]. Zarówno krawędź muru, jak i przedłu-

the same as that from the edge of the brick wall [fig. 6a]. The edge of the wall and the upward extension of the shadow both touch the ends of the upper strip of the frame [fig. 6b]. In consequence, the figures are optically placed between the brick wall to the right and the illuminated rectangle on the garden wall to the left. The former is optically linked to the orange robe of Joseph and his symbol, the lilies; the latter, with the white shirt of Jesus and the grapes that symbolize him. A four-step transition is evident from the matter of the wall to the light that dematerializes it [fig. 6c].

These relationships shift perception from a view that considers the figures against their architectural background to one that situates them in the planar order. Rather than perceiving the architectural segments in their simultaneous projection against the background, it is possible to consider their structural succession from left to right.

Tracking this succession, the eye uncovers a strict correspondence between the structure of the painting and the spatial context which conditions its perception. The path towards the altar leads mainly through the central nave. A sequence of arcaded pillars by the northern wall allows entry to the cloister. No matter whether the painting is looked at from the central nave or the outlet of the pathway, however, the altar is seen in the context of a pillar situated in the presbytery, with a suspended canopied pulpit and an enormous statue of Christ, as well as in the

<sup>20</sup> Za tę uwagę dziękuję księdzu Wojciechowi Lippie.



7. Kościół Bernardynów w Poznaniu, widok na prezbiterium i ołtarz z obrazem Danuty Waberskiej *Św. Józef z małym Chrystusem*, fot. M. Haake

7. Bernardine Church in Poznań, view of the presbytery and the altar with *St Joseph with Young Jesus* of Danuta Waberska, photo by M. Haake

context of the presbytery's high ceiling [fig. 7]. These elements constitute the cross-section of the pillar's side, which is twice broken at a right angle. The layout of the architectural segments in the painting reflects the simultaneously perceived architectural structure of the church. The wall of the nave corresponds to the brick wall to the left, the side of the pillar on which the pulpit is suspended mirrors the doorway, and the presbytery represents the slightly removed wall of the garden. The architectural backdrop of the painting is optically structured in analogy with the space of the church. The optical succession of segments from left to right discussed above corresponds to the progression from the nave towards the presbytery. It is important to note that the analogy does not hold between the illusionary order of the painting and the space of the church. It has nothing to do with the illusion of spatial continuity. Since the succession of segments is a visual relation, and not the result of an illusion, the analogy is between the space of the church and the visual order.

The positioning of the architectural background in the painting towards the presbytery

zenie granicy cienia w górę stykają się z końcami prostego odcinka górnego profilu ramy [il. 6b]. W konsekwencji postaci sytuują się optycznie między ceglanym pasmem muru po prawej a rozświetlonym prostokątem na murze ogrodowym. Z tym pierwszym optycznie łączy się pomarańczowa szata Józefa oraz jego symbol – lilie, z drugim – biel koszuli Chrystusa i symbolizująca go winorośl. Wyraźnie rysuje się czterostopniowe przejście: od materii muru do światła, które materię dematerializuje [il. 6c].

Opisane zależności zmieniają charakter percepcji z takiej, która określa figury jako stojące na tle architektury, na taką, która jest prowadzona zgodnie z porządkiem płaszczyznowym. Zamiast postrzegania segmentów architektonicznych w ich niejako jednoczesnym usytuowaniu w tle, widzi się ich strukturalne następstwo od lewej ku prawej.

Spojrzenie podążające za tym następstwem odkrywa ścisłą zależność między strukturą obrazu a kontekstem przestrzennym określającym jego percepcję. Droga ku ołtarzowi, w którym praca Waberskiej została umieszczona, wiedzie przede wszystkim z nawy głównej. Ciąg arkad wydrążonych w przyściennych filarach przy ścianie północnej daje przejście do klasztoru. Niezależnie jednak od tego, czy percepcja obrazu będzie prowadzo-

na z nawy głównej czy u wylotu przyściennego ciągu komunikacyjnego, ołtarz jest postrzegany w kontekście uskoku filara usytuowanego w prezbiterium i wiszącej na nim ambony zwieńczonej baldachimem i potężną figurą Chrystusa oraz w kontekście przestrzeni wysokiego prezbiterium [il. 7]. Części te tworzą przekrój uskoku podwójnie załamane pod kątem prostym. Układ segmentów architektonicznych na obrazie odzwierciedla strukturę architektury kościoła percypowanej wraz z oglądem obrazu. Ścianie nawy odpowiada ceglany mur po lewej stronie, bokowi filara, przy którym umieszczona jest ambona – ściana z drzwiami, przestrzeni prezbiterium – cofnięcie muru ogrodowego. W strukturze kurtyny architektonicznej zaznacza się przez to wyraźna optyczna analogia do przestrzeni kościoła. Wspomniane optyczne następstwo segmentów z lewej ku prawej odpowiada przejściu z nawy ku prezbiterium. Chcę podkreślić, że analogia ta nie zachodzi między porządkiem iluzjonistycznym obrazu a przestrzenią kościoła. Nie mamy do czynienia ze złudzeniem kontynuacji przestrzeni. Analogia zachodzi między porządkiem wizualnym – następstwo segmentów jest relacją wizualną, nie zaś efektem iluzji – a przestrzenią świątyni.

Ukierunkowaniu struktury architektonicznej na obrazie ku prezbiterium kościoła odpowiada położenie dłuższej belki „krzyża”. Ścisłej rzecz ujmując, wiedzie ona ku granicy obrazu. Oczywiście jakakolwiek myślowa rekonstrukcja jej dalszego ciągu byłaby sprzeciwieniem się percypowanej rzeczywistości. Prowadzi ona wzrok nie ku swej fizycznej kontynuacji, lecz ku przestrzeni, jaka otwiera się na prawo od obrazu. W przestrzeni tej znajduje się wyobrażenie Jezusa Zmartwychwstałego. Tam też sprawowana jest Eucharystia. W ten sposób obraz odnosi poza siebie, ku przestrzeni obecności Boga. Nie jest zatem sceną historyczną opowiadającą o pewnym etapie życia Jezusa. Jest dziełem, które odsyła poza własną wizualność, nie w to, co minione, lecz ku temu, co obecne. Tę obecność zapowiadają niejako symbole winorośli i światła. W relacji do tej obecności dzieło Waberskiej pozostaje „jedynie” obrazem.

Wartość jej pracy nie polega na mniej czy bardziej udatnej transpozycji tradycji obrazowej. Polega na spełnieniu istoty obrazu religijnego, czyli odsyłaniu ku tajemnicy, która nie jest jedynie intuicyjnie przeczucwana, lecz realnie obecna. Jest też przykładem na to, że prawda obrazu, taka, jak ją określiliśmy na początku tekstu, i treść religijna mogą być sprzężone, że ta pierwsza może służyć wyrażaniu drugiej.

of the church is mirrored by the position of the longer beam of the “cross”. Specifically, the beam guides the eye towards the edge of the painting. Any conceptual attempt at the reconstruction of its trajectory beyond the edge would belie perception. The beam points not towards its own physical continuation but to the space that unfolds to the right of the painting and contains the image of the Risen Christ. This is where the Eucharist is celebrated. In this way, the painting directs the viewer beyond itself towards the space of divine presence. It is, therefore, not a historical painting designed to recount a particular episode in the life of Jesus. It is a work of art which transcends its own visual side and directs the viewer not towards what is past but towards what is present, and which is somehow anticipated in the symbols of the grapes and the light. In relation to this presence, Waberska’s painting is “merely” an image.

The value of this work rests not on the more or less successful transposition of traditional motifs. It stems from its role as a religious painting, from pointing towards a mystery not only foreseen but actually present.

It also serves to demonstrate that the truth of the painting, as defined at the beginning of this article, and its religious content can be geared together, or better yet, that the former can serve to express the latter.

*Translated by Urszula Jachimczak*

Agata Jakubowska

Adam Mickiewicz University in Poznań

## Kruźlowa and *The Head of Christ* by Alina Szapocznikow

In April 1964, Piotr Stanisławski, the son of Alina Szapocznikow and Ryszard Stanisławski, broke his leg while skiing. At the beginning of May, Szapocznikow wrote to Stanisławski from Paris, where she lived with her son and her second husband, Roman Cieślewicz, that she had finally found a place to take care of Piotr.

*Finally, after overwhelming difficulties, she wrote, we managed, through the intercession of the publisher Julliard where Romek was working, to place Piotrek at a printing boarding school on beautiful grounds in a small chateau just outside of Paris. I went there yesterday and think it will be the perfect place for him until his cast comes off (28. V). [...] Can you believe that we found out when we got there that the boys are watched over by two young Pallottine priests from Poland? We're taking advantage of the holiday today to take him there ourselves.<sup>1</sup>*

This fragment, quoted from the recently published correspondence of Szapocznikow and Stanisławski, reveals how the artist encountered the Polish Pallottines, who at the time ran two centres in France: a printing house with the said boarding school in Osny near Paris, and a house in Paris, at rue Surcouf.

A unique figure in this circle was Father Józef Sdzik.<sup>2</sup> At the turn of the 1960s, he was working in Fribourg, Switzerland, on his PhD dissertation devoted to aesthetics in the works of Martin Heidegger.<sup>3</sup> In 1962 he moved to Paris, following his nomination to the post of director of Éditions du Dialogue, based in the capital of France. The task of this publishing house was the translation into Polish and publication

<sup>1</sup> *Lovely, Human, True, Heartfelt: The Letters of Alina Szapocznikow and Ryszard Stanisławski 1948–1971*, ed. A. Jakubowska, transl. J. Croft, Warszawa 2012, p. 226.

<sup>2</sup> About Father Sdzik see e.g. J. Sochoń, *Ks. Józef Sdzik*, in: idem, *Zdania, przecinki, kropki...*, Poznań 1998, pp. 176–180.

<sup>3</sup> Published in 1963: J. Sdzik, *Esthétique De Martin Heidegger*, Paris.

Agata Jakubowska

Poznań, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

## Kruźlowa i *Głowa Chrystusa* Aliny Szapocznikow

W kwietniu 1964 roku Piotr Stanisławski, syn Aliny Szapocznikow i Ryszarda Stanisławskiego, złamał na nartach nogę. Na początku maja Szapocznikow pisała do Stanisławskiego z Paryża, gdzie mieszkała z synem i drugim mężem Romanem Cieślewiczem, że nareszcie znalazła dla Piotra opiekę.

*Po ogromnych kłopotach – donosiła – udało nam się, za pośrednictwem wydawnictwa Julliard, dla którego Romek pracował, umieścić Piotrkę w internacie szkoły drukarskiej w pięknym ogrodzie i pałacyku pod Paryżem. Byłam tam wczoraj i będzie to pobyt chyba idealny do momentu zdjęcia gipsu (28. V). [...] Wyobraź sobie, że na miejscu się okazało, że chłopcami opiekuje się dwóch młodych księży pallotyńów Polaków. Dziś korzystamy ze święta, aby go tam zawieźć<sup>1</sup>.*

Ten fragment listu, pochodzący z właśnie opublikowanej korespondencji Szapocznikow i Stanisławskiego, opisuje, w jaki sposób artystka zetknęła się z polskimi pallotyńami, którzy mieli wtedy we Francji dwa ośrodki – drukarnię i wspomnianą szkołę z internatem w Osny pod Paryżem oraz dom przy rue Surcouf w samym Paryżu.

Szczególną postacią w tym środowisku był ksiądz Józef Sdzik<sup>2</sup>. Na przełomie lat 50. i 60. duchowny pracował we Fryburgu w Szwajcarii nad doktoratem poświęconym estetyce w pismach Martina Heideggera<sup>3</sup>. W 1962 roku przeniósł się do Paryża, został bowiem powołany na dyrektora Éditions du Dialogue z siedzibą w stolicy Francji. Wydawnictwo to miało zajmować się tłumaczeniem na język polski i publikowaniem ważnych pozycji związanych z właśnie rozpoczętym Soborem Watykańskim II. Za sprawą księdza Sdzika powstał wtedy w Paryżu znaczący ośrodek intelektualny, duchowy i religijny (wszystkie te określenia wydają się równie istotne), skupiający liczne postaci paryskiej Polonii.

<sup>1</sup> *Kroją mi się piękne sprawy. Listy Aliny Szapocznikow i Ryszarda Stanisławskiego. 1948–1971*, red. A. Jakubowska, K. Szotkowska-Beylin, Warszawa–Kraków 2012, s. 313.

<sup>2</sup> Na temat ks. Sdzika zob. np. J. Sochoń, *Ks. Józef Sdzik*, w: idem, *Zdania, przecinki, kropki...*, Poznań 1998, s. 176–180.

<sup>3</sup> Wydany w 1963 roku: J. Sdzik, *Esthétique De Martin Heidegger*, Paris.



1. Alina Szapocznikow, *Kruźlowa (Macierzyństwo)*, 1969, SAC w Paryżu, fot. Jan Smaga, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, (c) Piotr Stanisławski/ ADAGP Paris

1. Alina Szapocznikow, *Kruźlowa (Motherhood)*, 1969, SAC in Paris, deposit of the Museum of Modern Art in Warsaw, © Piotr Stanisławski/ ADAGP Paris

Była wśród nich Alina Szapocznikow, która z księdzem Sadzikiem pozostawała w bardzo bliskich kontaktach. Jak zauważył Piotr Kłoczowski:

*Trudno powiedzieć, jak to było od strony religijnej i konfesyjnej, ale dla Aliny Szapocznikow to była bardzo istotna relacja od strony duchowej... To też wiele mówi o wyjątkowości Sadzika – to świadczyło o jego klasie, że nawet ludzie, którzy nie byli blisko Kościoła, widzieli w nim taką prawdę, autentyczność duchową<sup>4</sup>.*

<sup>4</sup> P. Kłoczowski, Z. Benedyktorz, *Dokąd mnie wznosisz, róże złota? O ks. Sadziku, Miłoszu, Lebensteinie i Biblii... – zapis rozmowy*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 4, 2011, s. 84.

of important texts connected with the Second Vatican Council, which was just beginning. Father Sadzik was instrumental in creating an important intellectual, spiritual and religious (all these terms seem equally significant) centre in Paris, which brought together numerous representatives of the Polish migrant community. Alina Szapocznikow was among them, and she remained in close touch with Father Sadzik. As Piotr Kłoczowski observes,

*It is difficult to say anything about the religious and confessional aspects of this bond, but for Alina Szapocznikow it was a very important spiritual rela-*



tionship... It says a lot about what a special person Sadzik was – he had such class that even people who were not closely related to the Church noticed such truth, such spiritual authenticity in him.<sup>4</sup>

An expression of the friendship between Szapocznikow and Father Sadzik was the sculpture entitled *Kruźłowa*, which she offered to her friend in 1969<sup>5</sup> [fig. 1].

*Kruźłowa* was created at a peculiar moment in Szapocznikow's artistic career – at a breakthrough moment, we can state now, from the perspective of years. In years 1966–1967 she created many artworks by using casts of her own body, or other women's bodies, changing them into designer objects. At that time, she started to produce table lamps using casts of breasts or of the lower half of the face. A French critic, Pierre Restany, wrote in the catalogue of the 1967 exhibition: "The artist seems to liberate herself gradually from the long-lasting torture, from the nightmare of war and concentration camps: she is waking up back to life, to the objective and calm awareness of the world."<sup>6</sup> This observation seemed to be confirmed by the later projects of pillows made of belly casts. Yet, the works that Szapocznikow presented at the autumn 1968 exhibition in Brussels, in Galerie Cogeime, were entirely different. I believe that it was, among others, the political events such as March 1968 or the Warsaw Pact invasion of Czechoslovakia that made it impossible for her to become liberated from the past and the present.<sup>7</sup> This overlapped with another fragment of history – her private history – that is her developing breast cancer.<sup>8</sup>

When we look at Szapocznikow's art of that period, from the second half of 1968 on, it is

<sup>4</sup> P. Kłoczowski, Z. Benedyktorcz, *Dokąd mnie wznosisz, różo złota? O ks. Sadziku, Miłoszu, Lebensteimie i Biblii...* – zapis rozmowy, "Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 4, 2011, p. 84.

<sup>5</sup> This sculpture is known as *Motherhood*.

<sup>6</sup> P. Restany, *Forma między ciałem a grą* (1967), in: *Zatrzymać życie. Alina Szapocznikow, Rysunki i rzeźby*, catalogue of the exhibition, IRSA Fine Art Gallery, ed. J. Grabski, Kraków–Warszawa 2004, p. 329.

<sup>7</sup> For more on the subject, see my presentation *Szapocznikow and Politics during Alina Szapocznikow: A Symposium*, 5 Oct. 2012, MoMA, New York, [www.moma.org/explore/multimedia/videos/240/1168](http://www.moma.org/explore/multimedia/videos/240/1168) [accessed: 12 Sept. 2012].

<sup>8</sup> Szapocznikow suspected breast cancer already in 1968 but medical tests did not confirm this illness. She was diagnosed at the beginning of 1969, in spring the so-called breast-saving operation was performed. The illness returned in 1972. The artist underwent mastectomy. In spite of the operation and subsequent irradiation, it was not possible to stop the progress of cancer. The artist died at the beginning of March 1973.

Wyrazem przyjaźni między Szapocznikow a księdzem Sadzikiem była rzeźba zatytułowana *Kruźłowa*, którą artystka podarowała mu w 1969 roku<sup>5</sup> [il. 1].

*Kruźłowa* powstała w szczególnym momencie w twórczości Szapocznikow – przełomowym, jak można to ocenić z dzisiejszej perspektywy. W latach 1966–1967 artystka wykonała wiele prac, w których wykorzystwała odlewy swojego ciała lub ciał innych kobiet, przekształcając je w obiekty designerskie. Zaczęła wtedy między innymi realizować lampki z kłozami z odlewów dolnej części twarzy i piersi. Francuski krytyk Pierre Restany w katalogu wystawy z 1967 roku pisał, że „Artystka zdaje się powoli wyzwalać ze swej długiej udręki, z koszmaru wojny i obozów: zaczyna się budzić do życia, do obiektywnej i spokojnej świadomości świata”<sup>6</sup>. Projekty poduszek z odlewów brzuchów wykonane nieco później wydawały się potwierdzać tę obserwację. Prace, które Szapocznikow pokazała na wystawie w brukselskiej Galerie Cogeime jesienią 1968 roku, były już jednak zupełnie inne. Jak sądzę, to między innymi wydarzenia polityczne, takie jak Marzec 1968 czy inwazja wojsk paktu warszawskiego na Czechosłowację, sprawiły, że uwolnienie się od przeszłości i teraźniejszości okazało się niemożliwe<sup>7</sup>. Nakłada się na to inny fragment historii – jej prywatnej – rozwój choroby nowotworowej, raka piersi<sup>8</sup>.

Kiedy patrzy się na sztukę Szapocznikow powstającą właśnie w tym okresie – od drugiej połowy 1968 roku – widać wyraźnie, jak fragmenty kobiecego ciała zostały pochłonięte (zatopione, jak brzmi tytuł jednej z prac) w czarnej masie poliuretanu. W tym czasie zmienia się też sposób eksponowania przez Szapocznikow piersi. Pierwsze ich odlewy były przekształcane, jak wspomniałam, w świecące się lampki. Później piersi przestają błyszczeć. Zostają połączone z materia, która pozbawia je atrakcyjności (np. *Piers w zielonej ścierce*, 1970–1971)<sup>9</sup>.

*Kruźłowa* jest w tym ciągu realizacją graniczną. Widać w niej wyraźnie, jak przedstawienie ciała kobiecego traci znamiona dekoracyjności i zaczyna ujawniać swój tragiczny wymiar. W tym przełomowym momencie Szapocznikow sięga po ikonografię chrześcijańską. Tu – po tzw. *Madonę z Kruźłowej*, niewysoki drewniany

<sup>5</sup> Rzeźba ta funkcjonuje też pod tytułem *Macierzyństwo*.

<sup>6</sup> P. Restany, *Forma między ciałem a grą* (1967), w: *Zatrzymać życie. Alina Szapocznikow, Rysunki i rzeźby*, katalog wystawy, IRSA Fine Art Gallery, red. J. Grabski, Kraków–Warszawa 2004, s. 329.

<sup>7</sup> Więcej na ten temat zob. moje wystąpienie *Szapocznikow and Politics* w czasie *Alina Szapocznikow: A Symposium*, 5 X 2012, MoMA, New York, [www.moma.org/explore/multimedia/videos/240/1168](http://www.moma.org/explore/multimedia/videos/240/1168) [dostęp: 12 IX 2012].

<sup>8</sup> Raka piersi Szapocznikow podejrzewała już w 1968 roku, ale badania nie potwierdziły wtedy choroby. Została zdiagnozowana na początku 1969 roku, wiosną wykonano tzw. operację oszczędzającą. Choroba powróciła w 1972 roku. Przeprowadzono wtedy mastektomię. Mimo tego i naświetlań nie udało się powstrzymać rozwoju nowotworu. Artystka zmarła na początku marca 1973 roku.

<sup>9</sup> Więcej na temat prac Szapocznikow, w których wykorzystwała odlew piersi, pisałam w swojej książce *Portret wielokrotny dziela Aliny Szapocznikow*, Poznań 2008, s. 217–225. Wspominam tam jedynie *Kruźłową*



2. *Matka Boska z Dzieciątkiem* z kościoła w Krużlowej Wyżnej (Madonna z Krużlowej), ok. 1410, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Ludwig Schneider

2. *The Virgin Mary with the Infant Christ* from the church in Krużłowa Wyżna (the *Madonna of Krużłowa*), ca. 1410, *The National Museum in Cracow*

clearly visible how the fragments of women's bodies become embedded (immersed, according to the title of one of the works) in the black polyurethane mass. During that time, Szapocznikow also changed the way of exposing the breast casts. The first casts were transformed, as mentioned above, into lamps emitting light. Later the breasts were no longer illuminated, and became connected with material that deprived them of any attractiveness (e.g. *Breast in a Green Cloth*, 1970–1971).<sup>9</sup>

In this series, *Krużłowa* is a watershed work: it is clearly visible how the representation of the female body loses its decorative nature and starts to display its tragic aspect. At this breakthrough moment Szapocznikow reaches for Christian iconography; here, it is the so-called *The Madonna of Krużłowa*, a small, wooden whole-figure statue of Virgin Mary with the Infant Jesus<sup>10</sup> [fig. 2]. The artist proposed a very original interpretation of this particular representation, or more generally, the iconographic type of a Beautiful Madonna.

From the whole figure Szapocznikow chose only the face of Madonna, ignoring the rest of her body and the Infant Jesus. It is possible that she repeated a strategy popularly used by various publications – often, when reproduced, a sculpture is framed in such a way – yet, undoubtedly, the artist did not intend to show a beautiful face. What is more, due to the transformation she made, we do not lose, as I will presently show, much of the essence of the statue, which is usually distorted when a Beautiful Madonna is reduced to a beautiful face of a young woman / the Mother of God.

Szapocznikow did not use just one reproduction of Madonna but a handful of them, as if she wanted to transfer the message or experience it represents from an individual to a more general level, more identifiable also for herself. In their analyses of the way of describing and depicting Mary, feminist researchers have frequently pointed out that the Virgin Mary, not being one out of many women, but the only / exceptional one, functioned as an unattainable ideal, leaving women who tried to reach it doomed to failure.<sup>11</sup> Effigies of a Beautiful Madonna are exceptional

<sup>9</sup> I wrote more about Szapocznikow's works for which the artist used breast casts in my book *Portret wielokrotnie dzieła Aliny Szapocznikow*, Poznań 2008, pp. 217–225. I only mention there *Krużłowa*.

<sup>10</sup> This very good example of the so-called beautiful style from about 1400 was discovered late in the 19th century in Krużłowa Wyżna, from where it was taken as an exhibit by The National Museum in Cracow, where it still remains.

<sup>11</sup> See e.g. M. Warner, *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, London 1976; J. Kristeva, *Stabat Mater*, in: eadem, *Histoires d'amour*, Paris 1983.

in that they focus more than other iconographic types on maybe not so much the ordinariness of Our Lady as on her emotions as a mother. In Szapocznikow's sculpture, the multiple reproduction of the image of Madonna, as I have already mentioned, may be interpreted as an attempt to show the common nature of such emotions.

The artist embedded each of these reproductions in polyester resin, thanks to which (as in *Souvenirs* dating from the same period) she created a three-dimensional form which, on the one hand, preserved the photograph, and on the other, distorted it. The external beauty of Madonna has always been treated as the reflection of her internal beauty. The distortion of the external image, as proposed by Szapocznikow, may be interpreted as the expression of her internal anxiety. This approach enabled the artist to increase the tragic dimension of the figure of the Mother anticipating the Sacrifice of her Son. In the case of Beautiful Madonnas, including that from Kruźlowa, we deal with the tension between the peacefulness in the Virgin Mary's face and expression of her robe and the whole figure (achieved thanks to a strong contrapposto). Here it was in a way formally transposed onto the destruction of the image of the face, its distortion highlighting the anxiety of this apparently cheerful figure.

The artist joined the forms with the embedded image of the face together and added three more elements – the casts of her own breasts. This gesture makes it clearly visible that we are dealing with a very private interpretation of the religious motif and shows in which direction this interpretation is heading. While the body of *the Madonna of Kruźlowa* is covered, as is always the case with Beautiful Madonnas, by a richly draped robe, Szapocznikow exposes it, or rather highlights a certain fragment, the one shown in Mary's depictions whenever it is crucial to highlight her role in the humanity of Christ – Mary gave Christ human corporality and in this way the capacity to suffer, which was the price of Salvation.

The interpretations of Beautiful Madonnas frequently focus on answering the question which of the figures constituting the sculpture is more prominent. Although commentators agree that the emergence of this iconographic type is connected with Mary's increasing significance in religious cult, they differ in their assessment of its degree. They either perceive these statues as indicating the crucial role of Mary in the work of Salvation (by giving Christ a human body), or they claim that the focus of attention is the Infant Jesus, whom Mary only entertains and presents to the viewer.<sup>12</sup> It is obvious which interpre-

<sup>12</sup> See e.g. Z. Kruszelnicki, "Piękne Madonny" – problem

pełnopostaciowy posąg ukazujący Matkę Boską z Dzieciątkiem<sup>10</sup> [il. 2]. Artystka zaproponowała bardzo oryginalną interpretację tego konkretnego przedstawienia czy w ogóle typu ikonograficznego Pięknej Madonny.

Z całej figury wybrała Szapocznikow jedynie twarz Madonny, pomijając pozostałą część jej postaci i Dzieciątko. Być może powtórzyła zabieg stosowany w różnych wydawnictwach – często, reprodukcją rzeźbę, dokonuje się takiego właśnie jej skadrowania – ale z pewnością artystce nie zależało na pokazaniu pięknej twarzy. Co więcej, w wypadku dokonanej przez nią transformacji nie tracimy – jak pokażę za chwilę – wiele z bogatej treści rzeźby, która zazwyczaj umyka, jeśli Piękna Madonna zostaje ograniczona do pięknej twarzy młodej kobiety/Matki Boskiej.

Szapocznikow wykorzystwała nie jedną reprodukcję ukazującą Madonnę, a kilka, tak jakby chciała przenieść tę wypowiedź – czy doświadczenie, którego ona dotyczy – z wymiaru jednostkowego w bardziej ogólny. Taki, w który może wpisać też siebie. Analizując sposób opisywania i ukazywania Matki Boskiej, badaczki feministyczne wielokrotnie zwracały uwagę, że Maryja, będąc nie jedną z kobiet, ale właśnie tą jedyną/wyjatkową, funkcjonowała jako ideał zawsze niedościgniony, skazując kobiety z góry na niepowodzenie w jego naśladownictwie<sup>11</sup>. Wizerunki Pięknej Madonny są o tyle wyjątkowe, że bardziej niż inne typy ikonograficzne akcentują może nie zwyczajność Matki Boskiej, ale jej odczucia jako matki. W rzeźbie Szapocznikow powielenie wizerunku – jak wspominałam – można odczytywać właśnie jako próbę wskazania na powszechność tych emocji.

Każdą z tych reprodukcji twarzy Madonny artystka zatopiła w poliestrze, dzięki czemu (jak w powstałych w tym okresie *Pamiętkach*) uzyskała trójwymiarową formę z jednej strony utrwalającą fotografię, z drugiej zaś ją zniekształcającą. Piękno zewnętrzne Madonny traktowano zawsze jako odzwierciedlenie jej piękna wewnętrznego. Zniekształcenie zewnętrznego wizerunku, jakie zaproponowała Szapocznikow, można zaś odczytywać jako wyraz wewnętrznych niepokojów. Przez ten zabieg artystka wzmocniła tragiczny wymiar postaci Matki antycypującej Ofiarę swojego Syna. W wypadku Pięknych Madonn, także tej z Kruźlowej, mamy do czynienia z napięciem między spokojem twarzy Marii i ekspresją szat oraz całej figury (osiągniętą silnym kontrapposem). Tutaj zostało ono niejako przeniesione formalnie na destrukcję wizerunku twarzy, jej zniekształcenie akcentujące niepokój w tej z pozoru pogodnej postaci.

Owe formy z zatopionym wizerunkiem twarzy artystka połączyła z sobą i dodała trzy kolejne elementy

<sup>10</sup> Ten bardzo udany przykład tzw. stylu pięknego z około 1400 roku został odnaleziony w końcu XIX wieku w Kruźlowej Wyznej, stamtąd trafił do kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie, gdzie znajduje się do dzisiaj.

<sup>11</sup> Zob. np. M. Warner, *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, London 1976; J. Kristeva, *Stabat Mater*, w: eadem, *Histoires d'amour*, Paris 1983.

– odlewy własnych piersi. Ten gest wyraźnie wskazuje, że jak prywatną interpretacją motywu religijnego mamy do czynienia i w jaką stronę owa interpretacja zmierza. Podczas gdy ciało Madonny z Kruźlowej jest zasłonięte – jak zawsze w wypadku Pięknych Madonn – bogato udrapowaną szatą, Szapocznikow je ujawnia, a raczej akcentuje jeden jego fragment. Ten, który w przedstawieniach Marii bywa pokazywany wtedy, kiedy kluczowe jest podkreślenie jej roli w człowieczeństwie Chrystusa – Maria dała Chrystusowi cielesność i tym samym zdolność do cierpienia, które było przecież ceną Zbawienia.

W interpretacjach Pięknych Madonn często dyskutuje się, która z postaci tworzących rzeźbę jest bardziej wyeksponowana. Choć komentatorzy zgodni są co do tego, że ich powstawanie związane jest ze wzrostem znaczenia Marii w kulcie religijnym, to różnią się w ocenie jego stopnia. Albo dostrzegają w tych rzeźbach wskazywanie na kluczowe znaczenie Marii w dziele Zbawienia (poprzez danie Chrystusowi człowieczeństwa), albo twierdzą, że punktem ciężkości jest jednak Dzieciątko, które Maria jedynie zabawia i eksponuje<sup>12</sup>. Nie ma wątpliwości, do której interpretacji Szapocznikow by się przychyliła. Dla jej reinterpretacji Pięknej Madonny kluczowe jest podkreślenie, że to ciało Maryi było potrzebne, żeby *Słowo ciałem się stało*. Dlatego właśnie pojawiają się wyeksponowane piersi, które na pierwszy rzut oka jawią się jako wskazanie na sensualność, ale są też (a może – przede wszystkim) znakiem macierzyństwa, jego fizycznego doświadczania, doświadczania przekazywania życia – ciało w ciało.

Ze wspomnianej na początku tekstu korespondencji między Szapocznikow i Stanisławskim wynika, że skutkiem choroby (gruźlica jajników), na którą artystka zapadła w 1948 roku, była bezpłodność. Wspomniany na początku artykułu Piotr był dzieckiem, które ze Stanisławskim adoptowali jako niemowlę zaraz po ślubie w 1952 roku. Wiemy też, z tych samych listów, jak bardzo zależało artystce na urodzeniu dziecka. W czerwcu 1950 roku pisała:

*Ja jednak bardzo smutna jestem, bo prof. Sowiński powiedział mi, że szansa macierzyństwa po tej chorobie jest prawie żadna [...]. Cóż »wyróżnie« ze mnie. I przy tym nadmiarze »sensibilité«, jaki posiadam, jak utrzymam się na poziomie, kiedy nigdy nikt nie nazwie mnie »mamo« i nigdy nie będę mogła bawić się małym, głodziutkim i mlekiem pachnącym ciałkiem?»<sup>13</sup>.*

O twórczości Szapocznikow mówi się bardzo często, że ciało stanowiło jej centrum. Ciało cierpiące w czasie

<sup>12</sup> Zob. np. Z. Kruszelnicki „Piękne Madonny” – problem otwarty, „Teki Komisji Historii Sztuki”, t. VIII, Toruń 1992, s. 31–105 czy J.S. Kęłowski, *Dwie „antytezy” w sprawie tzw. Pięknych Madonn*, w: *Sztuka około 1400. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Poznań, listopad 1995, red. T. Hrankowska, t. 1, Warszawa 1996, s. 165–185.

<sup>13</sup> *Kroją mi się piękne sprawy...*, 2012, jak przyp. 1, s. 175, 177.

tation Szapocznikow would find more convincing. In her reinterpretation of a Beautiful Madonna the emphasis is on the fact that it was the Virgin Mary's body that was necessary for *the word to become flesh*. That is why we deal with exposed breasts, which at first sight seem to point to sensuality, but they are also (or perhaps primarily) the symbol of motherhood, the physical experience of it, the experience of transferring life – from body to body.

Letters between Szapocznikow and Stanisławski, mentioned at the beginning of the text, reveal that the artist was infertile as the result of an illness (tuberculosis of the ovary) she suffered from in 1948. Piotr, who was mentioned at the beginning of the article, was a child adopted by Stanisławski and her as an infant immediately after their wedding in 1952. From the same letters we learn of the true extent of the artist's desire to give birth to a child. In June of 1950 she wrote:

*I however am very sad, because Prof. Sowiński told me that there is almost no chance of being a mother after such an illness [...]. What will 'grow' out of me. And given this excess of 'sensibility' that I possess, how do I maintain my equilibrium, when no one will ever call me 'mom,' and I will never be able to play with a soft little body smelling of milk?»<sup>13</sup>*

It is often said that in Szapocznikow's art the body was the central element: the body suffering during the war, the sick body, the body yearning for love and being desired. *Kruźłowa* draws our attention to one more aspect of this corporality – the body that could not bear and nourish a child. The Christian motif of a Beautiful Madonna turned out to be, for Szapocznikow, in a sense, a perfect medium for relating this experience, the inability to become a biological mother, which was the justification for Mary's existence, and the justification for the existence of a woman in Christianity, where femininity is identified with motherhood. In Szapocznikow's version of *Kruźłowa* there is no Child; Madonna's body, those fragments which can feed the Infant Christ, turn to tears, and Madonna's face undergoes destruction. In such an interpretation of *Kruźłowa* the religious and private are juxtaposed.

Although there are no records of Father Sadzik's views concerning *Kruźłowa*, it may be sup-

otwarty, „Teki Komisji Historii Sztuki”, vol. VIII, Toruń 1992, pp. 31–105, or J.S. Kęłowski, *Dwie „antytezy” w sprawie tzw. Pięknych Madonn*, in: *Sztuka około 1400. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Poznań, listopad 1995, ed. T. Hrankowska, vol. 1, Warszawa 1996, pp. 165–185.

<sup>13</sup> *Lovely, Human, True, Heartfelt...* 2012 (fn. 1), p. 122.



3. Alina Szapocznikow, *Głowa Chrystusa (Zielnik XII)*, 1972, SAC w Paryżu, depozyt Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, fot. Monument Service/Cesar Delgado Martin, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, (c) Piotr Stanisławski/ ADAGP Paris

3. Alina Szapocznikow, *The Head of Christ (Herbarium XII)*, 1972, SAC in Paris, deposit of the Museum of Modern Art in Warsaw, © Piotr Stanisławski/ ADAGP Paris

posed that he appreciated this piece of art very much, for he wanted Szapocznikow to cooperate with him in the Centre for Dialogue, established by him in the early 1970s. The decision was taken not only to found a new institution but also to prepare a room in the aforementioned house in Paris belonging to the Pallottines, which would serve as a meeting place and a chapel. The person made responsible for its architectonic project was Jerzy Chudzik, while Jan Lebenstein designed the stained glass windows depicting scenes from the Revelation of John, and Alina Szapocznikow the *Head of Christ* [fig. 3].<sup>14</sup>

<sup>14</sup> In French texts it is known as *Le Christ*.

wojny, ciało chore, ciało pragnące miłości i bycia pożądaną. *Kruźlowa* kieruje naszą uwagę na jeszcze jeden aspekt tej cielesności – ciało, które nie mogło urodzić i wykarmić dziecka. Chrześcijański wizerunek Pięknej Madonny okazał się dla Szapocznikow w jakimś sensie dobrym medium do opowiedzenia o tym jej doświadczeniu – niemożności spełnienia się w macierzyństwie biologicznym, będącym sensem istnienia Marii i sensem istnienia kobiety w chrześcijaństwie, w którym kobiecość utożsamiona jest z macierzyństwem. W wersji *Kruźlowej* stworzonej przez Szapocznikow nie ma Dzieciątka, ciało Madonny, jego fragmenty mogące Dzieciątka wykarmić zamieniają się w łzy, a sama twarz Madonny ulega destrukcji. W takiej interpretacji *Kruźlowej* to, co religijne, splata się z tym, co prywatne.

Choć nie znamy żadnych wypowiedzi księdza Sadzika na temat *Kruźlowej*, można przypuszczać, że ce- nił to dzieło, skoro zaproponował Szapocznikow współ- pracę przy tworzeniu przez siebie na początku lat 70. Centrum Dialogu. Zdecydowano nie tylko o powo- łaniu do życia osobnej instytucji, ale i o wygospoda- rowaniu pomieszczenia we wspomnianym już przeze mnie paryskim domu należącym do pallotynów, które służyć miało jako sala spotkań i kaplica. Jego opraco- wanie architektoniczne powierzono Jerzemu Chudzi- kowi, Jan Lebenstein zaprojektował witraże ze scenami ilustrującymi Apokalipsę, a Alina Szapocznikow *Głowa Chrystusa*<sup>14</sup> [il. 3].

Podobnie jak *Kruźlową*, tak i tę pracę należy roz- patrywać w kontekście innych dzieł Szapocznikow po- wstałych na przełomie lat 60. i 70. Kilka miesięcy wcze- śniej, jeszcze w 1971 roku, Szapocznikow, mierząc się ze swoją chorobą nowotworową, wykonała dwa bardzo oryginalne autoportrety. Jeden to *Nowotwory uosobione* – zespół kilkunastu brył z zatopionym w każdej z nich odlewem twarzy artystki. Drugi to *Zielnik – autopor- tret*, w którym odlew swojego ciała wykonany w jasnym poliestrze artystka spłaszczyła i przyczepiła do pomalo- wanej na ciemny kolor deski. Może on być, jak sądzę, postrzegany jako jej epitafium uzupełniające powstały o rok wcześniej *Pogrzeb Aliny*. Istotniejsze dla tego tek- stu jest jednak to, że pomysł na taką reprezentację ciała wykorzystała Szapocznikow jeszcze kilkakrotnie nieco później. Najpierw tworząc dwa tzw. zielniki niebieskie (od niebieskiego koloru tła), jeden z odlewem „ciała” lalki wykorzystanym przedtem w *Szalonej narzeczonej*, drugi z odlewem fragmentu twarzy Jana Lebensteina. Potem zaś, wykonując duży cykl *Zielnik* – zespół kil- kunastu prac [il. 4]. Tu podstawą był odlew ciała jej syna – Piotra. Na prostokątnych deskach pokrytych ciemnobrązową farbą, o zróżnicowanych wymiarach, pojawiły się różne fragmenty ciała młodzieńca (Piotr miał wtedy 20 lat), najczęściej głowy. *Głowa Chrystu- sa* przynależy do tego cyklu – mamy do czynienia ze spłaszczonym odlewem głowy uzupełnionym o gałązki z cierniami ułożone w taki sposób, by sprawiały wra- żenie splecionych w koronę.

Trudno jest precyzyjnie określić relację między *Głową Chrystusa* a pozostałymi częściami *Zielnika*. W literatu- rze funkcjonuje ona jako dwunasta (z czternastu) karta cyklu. W taki sposób został oznaczony w pierwszym katalogu rzeźb artystki przygotowanym przez Irenę Kolat-Ways i Romana Cieślewicza w latach 70., co zosta- ło powtórzone przez Jolę Gołę w *Katalogu rzeźb Aliny Szapocznikow* wydanym w 2002 roku<sup>15</sup>. Dość szybko

Analogically to *Kruźlowa*, this work should also be considered in relation to other works of Szapocznikow from the late 60s and the early 70s. A couple of months earlier, still in 1971, strug- gling with her cancer, Szapocznikow created two quite original self-portraits. One of them is *Tumors Personified* – a series of lumps with the cast of the artist's face embedded in each of them. The other is *Herbarium – A Self-Portrait*, where the artist flat- tened the cast of her body made in light polyester resin and attached it to a dark-painted board. It may be treated, I think, as an epitaph supplement- ing *Alina's Funeral* created a year earlier. What is, however, more important for the present study, is the fact that Szapocznikow used the same method of representing the body on a number of further occasions. The first one was in two so-called blue herbariums (from the blue colour of the back- ground), one with the cast of a doll's 'body' used earlier in *Mad Fiancée*, the other with the cast of a fragment of Jan Lebenstein's face. The second opportunity was the creation of a big series called *Herbarium* – a collection of several works [fig. 4]. Here the base was the cast of her son Piotr's body. Various parts of the young man's body (Piotr was 20 at the time), especially the head, in different sizes, appeared against rectangular boards covered with dark brown paint. *The Head of Christ* is a part of that series. Here we deal with a flat cast of his head ornamented with thorny twigs arranged in such a way as to look like a crown.

It is difficult to pinpoint the relationship be- tween *The Head of Christ* and the other parts of *Herbarium*. In literature it is known as the twelfth (out of fourteen) card of the series. It was labelled so in the first catalogue of the artist's sculptures pre- pared by Irena Kolat-Ways and Roman Cieślewicz in the 70s, which was repeated by Jola Gola in *The Catalogue of Alina Szapocznikow's Sculptures* published in 2002.<sup>15</sup> Very soon, however, *Le Christ* was singled out and it became the property of the Centre for Dialogue in the Pallottine centre. The inaugural meeting in this institution took place in December 1973. In the photograph taken there we can see the work by Szapocznikow above the heads of Father Sdzik and Stefan Kisielewski (who delivered a speech entitled *Poland between the East and the West*).<sup>16</sup> The remaining parts of *Herbarium* were initially in the hands of the art-

<sup>14</sup> W tekstach francuskich praca ta funkcjonuje jako *Le Christ*.

<sup>15</sup> Katalog przygotowany przez Irenę Kolat-Ways i Romana Cieślewicza znajduje się w Archiwum Aliny Szapocznikow (Muzeum Narodowe w Krakowie, zdigitalizowane materiały w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie); J. Gola, *Katalog rzeźb Aliny Szapocznikow*, Kraków 2002, s. 199–203.

<sup>15</sup> The catalogue prepared by Irena Kolat-Ways and Roman Cieślewicz is to be found in the Archives of Alina Szapocznikow (The National Museum in Cracow, digitalised materials in the Museum of Modern Art in Warsaw); J. Gola, *Katalog rzeźb Aliny Szapocznikow*, Kraków 2002, pp. 199–203.

<sup>16</sup> Photo by Witold Urbanowicz, www.recogito.pologne.net/recogito\_12/foto/12-5-1.jpg [accessed: 12 Sept. 2012].

ist's family, and in 1991 they were purchased by the National Museum in Cracow.

It seems plausible that the whole *Herbarium* had originally been intended as the consecutive Stations of the Cross. This idea is supported both by the number of boards (fourteen) and the form – bas-relief, which corresponds to the form normally taken by the Stations of the Lord's Passion in churches and chapels.<sup>17</sup> This would explain why Szapocznikow, after working with a female figure for so many years (there are only a few pieces, among hundreds created by her, with a male figure) focused her attention on her son – then a young man. It would also explain why all cards of *Herbarium* depict the same person – the same 'specimen'. It is not consistent with the logic of biological collections, where on successive cards appear new species, or different strains of the same species. It would also serve as the answer to the question why the artist decided to make casts of her son's body in a way that can be associated with death rather than life.

It is worth remembering that the time when Szapocznikow created the works described here was a period of increased interest in the Shroud of Turin.<sup>18</sup> In 1969 Cardinal Michele Pellegrino, the newly-elected Archbishop of Turin, established a scientific committee whose task was to re-examine the Shroud in order to prove or disprove its authenticity. The scientists were granted access to the Shroud only for two days; still it was a significant step, because earlier access to the relic had been denied, and it had been examined on the basis of a photograph.

The series of Szapocznikow's works entitled *Herbarium* seems to be more tightly connected with the Shroud of Turin than with a herbarium. The specimens chosen for the latter are usually beautiful and healthy, and preserved in a way which would not damage their appearance, so that further research on them can be carried out. The representation of the body in *Herbarium* leaves one with a completely different impression. It is a preserved imprint of the body based on a cast which, as Georges Didi-Huberman described in the book *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, is both an expression of authentic presence (it was made by touching the body) and its loss (the body that was touched no longer exists).<sup>19</sup> What is more, the

jednak *Le Christ* został wydzielony i trafił do Centrum Dialogu w ośrodku pallotyńów. Spotkanie inaugurujące działanie tej instytucji odbyło się tam w grudniu 1973 roku; na wykonanym wówczas zdjęciu widzimy ponad głowami ks. Sadzika i Stefana Kisielewskiego (wygłosił odczyt *Polska między Wschodem i Zachodem*) pracę Szapocznikow<sup>16</sup>. Pozostałe części *Zielnika* początkowo znajdowały się u rodziny artystki, a w 1991 roku zostały zakupione do kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie.

Wydaje mi się prawdopodobne, że cały *Zielnik* pomysłany był początkowo jako kolejne stacje Drogi Krzyżowej. Z taką koncepcją współgra zarówno liczba wykonanych plansz (czternaście)<sup>17</sup>, jak i forma – płaskorzeźba, odpowiadająca tej, jaką najczęściej stacje Męki Pańskiej przyjmują w kościołach i kaplicach. To tłumaczyłoby, dlaczego Szapocznikow po tylu latach operowania figurą kobiecą (są znane jedynie pojedyncze prace, wśród setek przez nią stworzonych, z sylwetką mężczyzny) skierowała swoją uwagę na syna – młodego wtedy mężczyznę. Wyjaśniałoby to też, dlaczego wszystkie karty *Zielnika* ukazują tę samą osobę – ten sam „okaz”. Nie jest to zgodne z logiką kolekcji botanicznej, w której na kolejnych kartach pojawiają się inne gatunki czy choćby ten sam, ale w różnych odmianach. Byłaby to również odpowiedź na pytanie, dlaczego artystka zdecydowała się odlewy z ciała syna utrwalac w sposób odnoszący się raczej do śmierci niż życia.

Warto przypomnieć, że czas, w którym Szapocznikow stworzyła omawiane tu prace, był okresem wzmożonego zainteresowania Całunem Turyńskim<sup>18</sup>. W 1969 roku kardynał Michele Pellegrino, nowy arcybiskup Turynu, powołał komisję naukowców, której celem było ponowne przebadanie Całunu w celu potwierdzenia lub zanegowania jego autentyczności. Naukowcom pozwolono obcować z Całunem tylko przez dwa dni, ale był to i tak krok znaczący, gdyż przedtem odmawiano udostępniania relikwii i analizowano ją na podstawie fotografii.

Cykl prac Szapocznikow zatytułowany *Zielnik* wydaje się mieć więcej wspólnego właśnie z Całunem Turyńskim niż z zielnikiem. Do tego drugiego wybierane są zazwyczaj okazy ładne i zdrowe, a sposób konserwacji ma jak najlepiej utrwalic ich wygląd, co ma służyć późniejszym badaniom. Reprezentacja ciała w *Zielniku* Szapocznikow wywołuje zgoła odmienne wrażenie. To utrwalone ślad ciała wykonany w oparciu o odcisk, który – jak pisał Georges Didi-Huberman w książce *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte* – jest zarazem wyrazem autentycznej obecności (powstał w wyniku dotyku ciała), jak

<sup>17</sup> See: Gola 2002 (fn. 15).

<sup>18</sup> Jola Gola stressed this fact in "Zielnik" Aliny Szapocznikow, "Rzeźba Polska", 1, 1986, p. 144

<sup>19</sup> G. Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris 2008, p. 18. For more on the subject concerning Szapocznikow's works see M. Dziewańska, *Awkward Objects:*

<sup>16</sup> Fot. Witold Urbanowicz, [www.recogito.pologne.net/recogito\\_12/foto/12-5-1.jpg](http://www.recogito.pologne.net/recogito_12/foto/12-5-1.jpg) [dostęp: 12 IX 2012].

<sup>17</sup> Zob. Gola 2002, jak przyp. 15.

<sup>18</sup> Zwracała na to uwagę Jola Gola w tekście „Zielnik” Aliny Szapocznikow, „Rzeźba Polska”, 1, 1986, s. 144.

i jej utraty (nie ma już ciała, które było dotykane)<sup>19</sup>. Co więcej, odcisk ciała został tak przekształcony, że zdaje się przede wszystkim zapisem udręki. W wypadku *Głowy Chrystusa* wymiar pasyjny – za sprawą korony cierniowej – jest oczywisty, ale i inne karty *Zielnika* zdają się śladem cierpiącego ciała.

Nie są znane żadne źródła mówiące o tym, dlaczego Szapocznikow sięgnęła po tematykę pasyjną, ale z dużym prawdopodobieństwem można ponownie wskazać na księdza Sadzika i stworzone przez niego środowisko. Być może to od niego wyszedł impuls, który skierował uwagę Szapocznikow na mękę Chrystusa jako ważny punkt odniesienia w refleksji nad doświadczanym cierpieniem. Sadzik, mimo iż zaplanował, zgodnie ze wskazaniami Soboru Watykańskiego II, skromne wyposażenie kaplicy Centrum Dialogu, nie mógł nie uwzględnić w nim przedstawień Męki Pańskiej. Nie jest zaskoczeniem, że z grona znanych mu artystów Szapocznikow, doświadczona ciężko, wydawała się odpowiednią osobą do zmierzenia się z tym tematem. Otwartą pozostawiam wspomnianą wcześniej kwestię, czy *Głowa Chrystusa* miała być stacją Drogi Krzyżowej czy przedstawieniem samodzielnym.

Szapocznikow mierząca się ze swoimi problemami poprzez pracę nad tematyką pasyjną nie jest wyjątkiem, gdyż – jak podkreśla Renata Rogozińska – charakterystyczna dla naszych czasów jest tendencja „do postrzegania w Synu Bożym przede wszystkim Jezusa-człowieka, naszego brata »doświadczonego we wszystkim na nasze podobieństwo z wyjątkiem grzechu (Hbr 4,15)«<sup>20</sup>. Co więcej – kontynuuje autorka – pewnym powodzeniem cieszy się wśród współczesnych artystów tworzenie wizerunków autoportretowych w typie ikonograficznym przedstawień Chrystusa i tym samym dokonywanie „symbolicznej identyfikacji z Jego osobą i Jego dramatem”<sup>21</sup>. Rozwiązanie Szapocznikow jest jednak niezwykle – i w jakimś sensie „kłopotliwe” – między innymi dlatego, że choć trudno uniknąć tu lektury biograficznej (odniesienia do jej doświadczeń), to jako ukrzyżowanego Chrystusa ukazała ona swojego syna. Można by to tłumaczyć „prostym” faktem konieczności uwzględnienia płci Chrystusa. Chrystus płci żeńskiej chyba nawet w tak otwartym środowisku, jak to stworzone przez księdza Sadzika byłby nie do przyjęcia. Jednak gest nałożenia swojemu synowi korony cierniowej jest zbyt znaczący, by go tutaj zbagatelizować. Nabiera on szczególnego znaczenia, jeśli przyjrzymy się zachowanym w archiwum artystki zdjęciom dokumentującym

cast of the body was transformed in such a way that it seems to be mainly a record of torment. In the case of *The Head of Christ* the allusion to the Passion is obvious, due to the presence of the crown of thorns. However, other cards of *Herbarium* also appear to be imprints of a suffering body.

There are no sources which would explain why Szapocznikow decided to use Passion motifs, but there is a high degree of probability that it was influenced by Father Sadzik and the environment created by him. Maybe he was the person who drew Szapocznikow's attention to Christ's Passion as a benchmark for the reflection on the experience of suffering. Sadzik, who, in compliance with the recommendations of the Second Vatican Council, intended the chapel of the Centre for Dialogue to be modestly decorated, could not avoid including in it the representations of the Passion. It is hardly surprising that among all the artists he knew, Szapocznikow, who had suffered so much, seemed to him the most suitable to deal with this subject. I leave it an open question whether the aforementioned *Head of Christ* was meant to be a station of the Way of the Cross or an independent piece.

Szapocznikow, who tried to cope with her own problems by working on Passion motifs is not an exception because, as Renata Rogozińska stresses, the tendency to “perceive the Son of God mainly as Jesus – the man, our brother ‘who was tempted in every way that we are, but did not sin (Hbr 4,15)’ is characteristic for our times.”<sup>20</sup> What is more, the author continues, it is quite popular among contemporary artists to create self-portrait images imitating the iconographic types of Christ's representations, in this way manifesting “a symbolic identification with His person and His drama.”<sup>21</sup> However, Szapocznikow's solution is extraordinary, and in a sense ‘troublesome,’ among others because although it is difficult not to consider her biography (by making reference to her own suffering), she used her son as a model for the crucified Jesus. One may offer a simple explanation that she needed to take into account Christ's sex. Female Christ would not have been acceptable even in such an open environment as that created by Father Sadzik. On the other hand, fitting a crown of thorns on her son's head is too significant to neglect it here. It gains in importance when we examine some of the photographs

<sup>19</sup> G. Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris 2008, s. 18. Więcej na ten temat w odniesieniu do prac Szapocznikow zob. M. Dziewańska, *Awkward Objects: Creative Barbarity – On »Awkward« Beginnings*, w: *Alina Szapocznikow. Awkward Objects*, Warsaw 2011, s. 43–54.

<sup>20</sup> R. Rogozińska, *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002, s. 22.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 123.

*Creative Barbarity – On »Awkward« Beginnings*, in: *Alina Szapocznikow. Awkward Objects*, Warsaw 2011, pp. 43–54.

<sup>20</sup> R. Rogozińska, *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002, p. 22.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 123.



from the artist's archives which document how the casts of Piotr's body were made.<sup>22</sup> They capture a joyful atmosphere during the cooperation between mother and son<sup>23</sup> and Piotr as a young man full of vitality. But the pieces that were created using these casts – *Herbarium*, *The Head of Christ*, *Piotr* – show an anguished man.

This change in mood may be explained by making reference to the work discussed earlier in the text, namely *Kruźłowa*. I have already mentioned the significance of the psychological relationship between Madonna and the Child (mother and son) in sculptures known as Beautiful Madonnas. The Mother of God is depicted there as calm, but also thoughtful, and somewhat troubled. This mood, as commentators stress, is caused by the awareness of the inevitable martyrdom of her son. *The Madonna of Kruźłowa* is a depiction of Mother playing with the Infant Christ, but it is a play over which the expected Sacrifice casts a shadow. We will not find this dimension in Szapocznikow's *Kruźłowa*, though it becomes apparent when we consider both works created for the Pallottine centre. Then the playful mood while making casts of Piotr's body takes on a tragic dimension and *The Head of Christ*, which was created on the basis of one of them, becomes a completion of the drama sketched out earlier. It seems that her own struggle with illness made Szapocznikow aware of the mortality of her loved ones. Crowning her son's head with thorny twigs may be interpreted as an expression of the awareness of the fact that his life is also fragile and doomed to annihilation. Deforming the cast, the mother in a way anticipated the pain which undoubtedly awaits also her son.

If my assumption that the cards of *Herbarium* had been meant as the Stations of the Cross is correct, then *The Head of Christ*, labelled in the *Catalogue of Alina Szapocznikow's Sculptures* as number 12,<sup>24</sup> would correspond to the twelfth Station of the Cross and consequently to the last words spoken by Christ on the cross. It would be an illustration of the extract of the Gospel of John which describes how Jesus noticed below the cross "his mother, and the disciple standing by, whom he loved, [and] he saith unto his mother, 'Woman, behold thy son!' Then saith he to the disciple, 'Behold thy mother!' And from that hour that disciple took her unto his own home" (J 19, 25–27). Then *The Head*

powstawanie odcisków ciała Piotra<sup>22</sup>. Zarejestrowana została radosna atmosfera panująca w trakcie wspólnej pracy matki i syna<sup>23</sup>. I Piotr jako pełen witalności młody mężczyzna. Powstałe zaś w oparciu o te odciski prace – *Zielnik*, *Głowa Chrystusa*, *Piotr* – ukazują udręczonego człowieka.

Pomocne w wyjaśnieniu tej zmiany nastroju może być przywołanie wcześniej omówionej pracy – *Kruźłowej*. Wspomniałam już o istotności psychicznego wymiaru relacji między Madonną i Dzieciątkiem (matką i synem) w rzeźbach typu Piękne Madonny. Maria jest w tych przedstawieniach spokojna, ale i zamyślona, jakby strapiona nieco. Powodem tego nastroju, co zgodnie podkreślają interpretatorzy, jest świadomość nieuchronnej męczeńskiej śmierci jej syna. *Madonna z Kruźłowej* to przedstawienie zabawy Matki z Dzieciątkiem, ale takiej, na którą cień rzuca spodziewana Ofiara. Tego wymiaru nie odnajdziemy w *Kruźłowej Szapocznikow*, jednak jawi się on wyraźnie, jeśli weźmiemy pod uwagę obie prace stworzone dla ośrodka pallotyńców. Wtedy tragicznego wymiaru nabiera zabawa w trakcie wykonywania odcisków ciała Piotra, a *Głowa Chrystusa*, powstała w oparciu o jeden z nich, jawi się jako dopełnienie zarysowanego wcześniej dramatu. Jak się wydaje, to zmaganie się z chorobą przez Szapocznikow sprawiło, że wyraźnie dotarła do niej świadomość śmiertelności najbliższych. Ukoronowanie gałązkami z cierniami głowy swojego syna można odczytywać jako wyraz tej świadomości, że i jego życie jest kruche oraz skazane na unicestwienie. Dokonując deformacji odlewu, matka jakby antycypuje ból, który – nie ma złudzeń – czeka i jej syna.

Jeśli moje przypuszczenia, że poszczególne karty *Zielnika* miały tworzyć Drogę Krzyżową, potwierdzą się, to *Głowa Chrystusa* oznaczona w *Katalogu rzeźb Aliny Szapocznikow* numerem 12<sup>24</sup> odnosiłaby się do dwunastej stacji Męki Pańskiej i tym samym do ostatnich słów wypowiedzianych przez Chrystusa na krzyżu. Byłaby ilustracją tego fragmentu z *Ewangelii według św. Jana*, który opowiada, jak Jezus zauważył znajdującą się pod krzyżem „Matkę i stojącego obok Niej ucznia, którego miłował, [i] rzekł do Matki: »Niewiasto, oto syn Twój«. Następnie rzekł do ucznia: »Oto Matka twoja«. I od tej godziny uczeń wziął Ją do siebie” (J 19, 25–27). Byłaby więc *Głowa Chrystusa* ponownym przywołaniem problemu macierzyństwa, mimo iż mamy tu do czynienia tylko z przedstawieniem Jezusa (nie ma postaci Maryi ani ucznia Jezusa). Przypomnijmy jednak, że tworząc *Kruźłową*, artystka skupiła się dla odmiany na postaci Madonny i zrezygnowała z ukazania Dzieciątka. Odczytuję to jako zmianę akcentów w cały czas snutej

<sup>22</sup> The Archives of Alina Szapocznikow, www.artmuseum.pl/archiwa.php?l=0&a=1&skrot=708 [accessed: 12 Sept. 2012].

<sup>23</sup> For more on the subject see P. Leszkowicz, *Alina Szapocznikow's "Piotr", or "The Flesh of My Son"*, in: *Alina Szapocznikow. Awkward object...* 2011 (fn. 19), pp. 189–208.

<sup>24</sup> Cf. fn. 15.

<sup>22</sup> Archiwum Aliny Szapocznikow, www.artmuseum.pl/archiwa.php?l=0&a=1&skrot=708 [dostęp: 12 IX 2012].

<sup>23</sup> Więcej na ten temat zob. P. Leszkowicz, *Alina Szapocznikow's "Piotr", or "The Flesh of My Son"*, w: *Alina Szapocznikow. Awkward object...* 2011, jak przyp. 19, s. 189–208.

<sup>24</sup> Por. przypis 15.

opowieści o Matce i Jej Synu czy o matce/Szapocznikow i jej synu/Piotrze. W wypadku *Kruźlowej* akcent położony był na jej wewnętrzny dramat (nie)możności bycia matką, jakby niezależnie od dziecka. W wypadku *Głowa Chrystusa* to jej odczucia wobec syna stają w centrum opowieści.

Status omawianych tu dwóch prac był w paryskim ośrodku polskich pallotynów zupełnie inny<sup>25</sup>. *Kruźlowa*, jak już zostało powiedziane, była prezentem dla księdza Sadzika i funkcjonowała w przestrzeni prywatnej tego ośrodka. *Głowa Chrystusa* stanowiła element wyposażenia sali Centrum Dialogu. Wisiła na środku krótszej ściany ponad miejscem, które służyło bądź jako swego rodzaju podium, bądź jako ołtarz. *Głowa Chrystusa* była znacznie bardziej znana i znacznie częściej przywoływana w tekstach historyków sztuki, zazwyczaj w relacji do śmiertelnej choroby, na którą artystka cierpiała, wykonując tę pracę.

Obie prace skłaniają do zastanowienia się nad miejscem tego, co religijne, w życiu i sztuce Szapocznikow. Wiemy, że ta Polka żydowskiego pochodzenia nigdy blisko Kościoła katolickiego nie była, choć – jak wspomina jej syn – obchodziła tradycyjne święta Bożego Narodzenia<sup>26</sup> i przed współpracą z ks. Sadzikiem stworzyła między innymi *Marię Magdalenę* w 1958 roku. Wydaje się jednak, że bardzo szczególne miejsce stworzone w Paryżu przez tego duchownego było impulsem dla Szapocznikow, która zwróciła się w stronę tematyki biblijnej, odnajdując w niej nową możliwość wypowiedzenia tego, co „niewysłowione”. Zgadzam się z brytyjską historyczką sztuki Sarah Wilson, że nie docenialiśmy dotychczas w wystarczającym stopniu znaczenia środowiska pallotynów dla tej artystki. Było ono dla niej – według Wilson – „miejscem wytchnienia od »transu szczęścia«”<sup>27</sup>. Jeśli dobrze rozumiem Wilson, to odnosi się ona do sposobu istnienia Szapocznikow, która na zewnątrz zawsze chciała się prezentować jako kobieta szczęśliwa, uśmiechnięta, niedotknięta nieszczęściami czy choćby smutkami. I taką była postrzegana, jak wynika z licznych wspomnień jej znajomych. Środowisko pallotynów – zwłaszcza wspomniany już ksiądz Sadzik – oferowało jej inną sferę. Sferę, w której mogła znaleźć sposoby na zmierzenie się z tym, co trudne. Nie jest tak, że jedynie w tych dwóch pracach podejmowała problem cierpienia z przeszłości i tych doznawanych w terażniejszości. Wydaje się, że te doznania zdominowały jej twórczość w ostatnich latach życia. Warto być może prześledzić, na ile refleksje wyniesione ze spotkań ze środowiskiem pallotynów, głównie zapewne rozmów

*of Christ* would be another reference to the issue of motherhood, although we deal here only with the depiction of Jesus (there is no figure of Mary or Jesus' disciple). We must remember, however, that while creating *Kruźlowa* the artist focused for a change on the figure of Madonna and resigned from depicting the Child. I understand it as the change in focus in a continuing story of Mother and Her Son or a mother / Szapocznikow and her son / Piotr. In the case of *Kruźlowa*, the focus lies on her inner drama concerning the (in)ability to be a mother, in a way irrespective of the child. In the case of *The Head of Christ*, her feelings for the son are the focus of attention.

The status of each of the works described here was completely different in the Paris centre of Polish Pallottines.<sup>25</sup> *Kruźlowa*, as already mentioned, was a gift for Father Sadzik and it functioned in the private space of the centre. *The Head of Christ* was part of the furnishings of the hall in the Centre for Dialogue. It hung in the middle of the shorter wall, above a place which served either as a podium or an altar. *The Head of Christ* was better known and much more frequently referred to in publications of historians of art, usually in relation to the terminal illness which the artist suffered from while working on that piece.

Both pieces encourage us to reflect on the place of religion in Szapocznikow's life and art. We know that this Pole with Jewish roots was never close to the Catholic Church, although, according to the reminiscences of her son, she celebrated Christmas in a traditional way<sup>26</sup> and prior to her cooperation with Father Sadzik, she had created, among other pieces, *Mary Magdalene* in 1958. It seems, however, that the very special place created in Paris by that clergyman was an impulse for Szapocznikow, who turned to biblical motifs, finding in them the possibility to express the 'unspoken'. I agree with a British art historian Sarah Wilson that we have so far underestimated the impact of the Pallottine environment on this artist. It was for her, according to Wilson, "the consolation of a place outside the 'trance of happiness.'"<sup>27</sup> If I understand Wilson correctly, this refers to Szapocznikow's way of life, who outwardly wanted to be perceived as a happy woman, with a smile on her face, free from misfortunes or even worries. And she was

<sup>25</sup> W 2012 roku obie prace trafiły do depozytu Muzeum Sztuki Nowocześniejszej w Warszawie.

<sup>26</sup> *Fragmenty rozmów. Z Piotrem Stanisławskim rozmawia Joanna Pużyńska*, „Pokaz” 1998, nr 23, s. 26.

<sup>27</sup> S. Wilson, *Alina Szapocznikow in Paris: Worlds in Action and in Retrospect*, w: *Alina Szapocznikow. Awkward Objects...* 2011, jak przyp. 19, s. 228.

<sup>25</sup> In 2012 both pieces were deposited in the Museum of Modern Art in Warsaw.

<sup>26</sup> *Fragmenty rozmów. Z Piotrem Stanisławskim rozmawia Joanna Pużyńska*, „Pokaz” 1998, no. 23, p. 26.

<sup>27</sup> S. Wilson, *Alina Szapocznikow in Paris: Worlds in Action and in Retrospect*, in: *Alina Szapocznikow. Awkward Objects...* 2011 (fn. 19), p. 228.

perceived as such, as is apparent in the way her friends remember her. The Pallottine environment, especially the aforementioned Father Sadzik, offered her a different sphere: the sphere in which she could find a means of coping with what she found difficult. It is not really the case that she addressed the problem of both past and present suffering only in those two sculptures. It appears that those emotions dominated her whole art in the last years of her life. It would be useful to trace to what extent the reflections following the meetings with the Pallottines, chiefly the talks with Father Sadzik, had influenced those sculptures which are not connected with religion. This, however, is beyond the scope of this article. To sum up, I would like to highlight the fact that in all the works created for the Pallottines (and *Herbarium* and *Piotr*, connected with them) I find one main theme, namely motherhood. In *Kruźlowa* it is addressed more directly, but *The Head of Christ* also, about which I wrote earlier, is the head of her son with a crown of thorns put on it by his mother.

*Translated by Ewa Kucelman  
and Monika Mazuerk*

z ks. Sadzikiem, wpłynęły na prace niezwiązane tematycznie z religią, ale wykracza to poza ramy niniejszego tekstu. Podsumowując chcę podkreślić, że w dziełach stworzonych dla pallotyńców (i związanych z nimi *Zielniku* i *Piotrze*) odnajduję przede wszystkim jeden wątek, którym jest – macierzyństwo. W *Kruźlowej* pojawia się on oczywiście bardziej bezpośrednio, ale i *Głowa Chrystusa* jest – o czym pisałam – głową syna z nałożoną nań przez matkę koroną cierniową.

## Interpretacja motywu rajskiego drzewa poznania w twórczości Janiny Karczewskiej-Koniecznej i Janiny Stefanowicz-Schmidt

Feministyczna historia sztuki w zasadzie ignoruje twórczość religijną artystek, które pozostają w kręgu kultury chrześcijańskiej, i eksponuje raczej postawy kontestujące wszystko to, co jest związane z chrystianizmem. Inne badania pomijają lub bagatelizują kwestię płci twórcy. Toteż dla uzyskania możliwie pełnego i obiektywnego obrazu współczesnej sztuki kobiet warto przybliżyć także dzieła tych spośród nich, które tworzą dla Kościoła. Są to między innymi gdańskie rzeźbiarki Janina Stefanowicz-Schmidt (ur. 1930) i Janina Karczewska-Konieczna (ur. 1934).

W latach 80. minionego wieku polskie życie kulturalne koncentrowało się przede wszystkim wokół organizacji kościelnych. W tych okolicznościach doszło do spotkania i współpracy wymienionych artystek z osobami duchownymi: uczonymi bądź duszpasterzami o szczególnych zasługach dla społeczności, w których działali. W wyniku owej współpracy powstały dwie oryginalne realizacje dekoracji rzeźbiarskiej kościelnych drzwi z brązu. Są to interpretacje znanego tematu ikonograficznego – rajskiego drzewa poznania dobra i zła, interesujące zarówno pod względem formalnym, jak i ideowym.

\*

W czerwcu 1982 roku w Gdańsku-Wrzeszczu pallotyni rozpoczęły budowę nowej świątyni, dedykowanej Matce Boskiej Częstochowskiej<sup>1</sup>. Budowlę ukończono

<sup>1</sup> „Po wojnie, w 1945 r. polscy pallotyni [...] osiedlili się w ponemieckim baraku, otwierając kaplicę Matki Boskiej Częstochowskiej, poświęconą 15 lipca 1945 r. [...] W latach siedemdziesiątych otrzymano zezwolenie na budowę obiektu mieszkalnego, a w latach osiemdziesiątych na budowę kościoła. Budowę kościoła na miejscu dotychczasowego baraku-kaplicy rozpoczęto w czerwcu 1982 r., 5 grudnia tego samego roku dokonano poświęcenia dolnego kościoła i wmurowania kamienia węgielnego poświęconego przez Ojca Świętego Jana Pawła II. Budowę świątyni wraz z wystrojem wnętrza ukończono w listopadzie 1985 r., a dwa miesiące wcześniej tegoż roku została erygowana parafia pod wezwaniem Matki Bożej Częstochowskiej. 3 września 1989 r. bp Tadeusz Gocłowski dokonał konsekracji kościoła”, [www.mbc.pallotyni.com/?historia,18](http://www.mbc.pallotyni.com/?historia,18) [dostęp: 2 IX 2012].

## The motif of the Tree of the Knowledge of Good and Evil in the work of Janina Karczewska-Konieczna and Janina Stefanowicz-Schmidt

The feminist current in art history has largely passed over the issue of religious art created by women remaining under the influence of Christianity; instead, it has given centre stage to approaches that challenge anything even remotely related to Christian culture. Other schools, in turn, marginalize the question of gender or ignore it altogether. In order to arrive at a more objective and comprehensive picture of contemporary art by women artists, it is therefore well-advised to include a closer look at the oeuvre of those among them who have worked for the Church as well. These include two Gdańsk-based sculptors: Janina Stefanowicz-Schmidt (born in 1930) and Janina Karczewska-Konieczna (born in 1934).

In the 1980s, cultural life in Poland concentrated mainly around Church organizations. These provided the setting in which the two artists met with important people of faith, such as scholars and priests known for their contributions to local communities. The cooperation which ensued between them bore fruit in the form of two bronze church door decorations, both of which address the well-known iconographic motif of the Tree of the Knowledge of Good and Evil in the Garden of Eden. The interpretations are interesting both for formal and conceptual reasons.

\*

In June 1982, the Pallottine Fathers laid the cornerstone of a new church in Gdańsk-Wrzeszcz, consecrated to Our Lady of Częstochowa.<sup>1</sup> The

<sup>1</sup> “After the war, in 1945, the Polish Pallottine Fathers [...] settled in the barracks left behind by the Germans and erected the chapel of Our Lady of Częstochowa, consecrated on the 15<sup>th</sup> of July 1945. [...] In the 1970s, they received an authorization

building and its decorations were completed three years later under the supervision of Father Eugeniusz Dutkiewicz (1947–2002),<sup>2</sup> one of the founding fathers of the hospice movement in Poland, member of the underground Solidarity Movement during the Martial Law, organizer of culture and animator of the independent television network in the Tri-city. The bas-reliefs of the interior were commissioned from the nearby atelier of Janina Karczewska-Konieczna. The sculptor could already boast of a number of prestigious awards to her name at that time and her renown extended well beyond the artistic milieu of Gdańsk.<sup>3</sup> At the Pallottine church, Karczewska made bas-reliefs for the presbytery, with original iconography depicting the biblical sower and the multiplication of bread, the altar resting on sheaves of grain, the Stations of the Cross, and a composition depicting the adoration of Our Lady of the Rosary.

In 1983, when the construction of the new Pallottine parish church was at its peak, Poland welcomed a visit from Father Marian Żelazek (1918–2006),<sup>4</sup> a Divine Word Missionary working with lepers in India, later nominated for the

---

to build a residential object, followed, in the next decade, by approval for the construction of a church. The construction began on the site of the former barracks-chapel in June 1982. On the 5<sup>th</sup> of December, the lower church was consecrated and the cornerstone blessed by the Holy Father John Paul II was laid. The building was completed in November 1985; the parish of Our Lady of Częstochowa had been established two months earlier. On the 3<sup>rd</sup> of September 1989, the church was officially consecrated by Bishop Tadeusz Gocławski”, [www.mbc.pallotyni.com/?historia,18](http://www.mbc.pallotyni.com/?historia,18) [accessed: 2 Sept. 2012].

<sup>2</sup> P. Krakowiak, A. Stolarczyk, *Ks. Eugeniusz Dutkiewicz SAC. Ojciec ruchu hospicyjnego w Polsce*, Gdańsk 2007; P. Krakowiak, *Pośmiertne wspomnienie o ks. Eugeniuszu Dutkiewicz SAC*, „Gazeta AMG Gdańsk”, October 2002, [old.gumed.edu.pl/uczelnia/gazeta/artukul.php?id=59](http://old.gumed.edu.pl/uczelnia/gazeta/artukul.php?id=59) [accessed: 2 Sept. 2012].

<sup>3</sup> The most important publications devoted to the work of Janina Karczewska-Konieczna include *Janina Karczewska-Konieczna. Ceramika*, ed. L. Bułakowska, Gdańsk 2010; B. Pospieszna, *Między liryką a sacrum. Wystawa rzeźb Janiny Karczewskiej-Koniecznej*, Malbork Castle Museum, Malbork 2006 (with a broad bibliography including exhibition catalogues). Janina Karczewska-Konieczna has created sculptures for the interior of many sacred structures (the Church of Our Lady of Częstochowa in Gdańsk, the Church of Our Lady of the Rosary in Gdańsk, St Mary's Basilica in Gdańsk, the Cathedral and the Church of St James in Oliwa, the Dominican Church in Warsaw, the Church of St Catherine in Braniewo, the Chapel of the Sisters of St Elizabeth in Gdynia-Orłowo, the chapel of the divinity school in Peplin, the Church of the Sacred Heart of Jesus in Szczecin, the Shrine of the Virgin Mary in Borek Stary near Rzeszów, the Church of St Joseph and St Jude Thaddeus in Rumia, the church in Gniewino, the Church of Our Lady of the Poor in Stanisławów near Nieporęt, the Church of the Assumption in Wąglikowice).

<sup>4</sup> *Ojciec Marian Żelazek SVD Ojciec Trędowatych*, ed. T. Szyszko SVD, Warszawa 2008; A. Smreczyńska-Gąbka, *Ogród nadziei*, Warszawa 2011.

wraz z wystrojem trzy lata później. Nad wszystkimi pracami czuwał ks. Eugeniusz Dutkiewicz (1947–2002)<sup>2</sup>, jeden z prekursorów ruchu hospicyjnego w Polsce, w czasie stanu wojennego działacz podziemnej „Solidarności”, organizator wydarzeń kulturalnych i twórca niezależnej telewizji w Trójmieście. Projekt wnętrza oraz zdobiące je płaskorzeźby ceramiczne zamówiono u Janiny Karczewskiej-Koniecznej, której pracownia znajdowała się nieopodal nowej świątyni. Rzeźbiarka ta, laureatka licznych prestiżowych nagród, była ceniona nie tylko w środowisku artystycznym Gdańska<sup>3</sup>. Do kościoła wznoszonego przez pallotyńców Karczewska wykonała między innymi oryginalne pod względem ikonograficznym płaskorzeźby w prezbiterium ukazujące ewangelicznego siewcę i rozmnożenie chlebów, ołtarz wsparty na snopach zboża oraz stacje Drogi Krzyżowej i kompozycję przedstawiającą adorację Matki Boskiej Różańcowej.

W 1983 roku, gdy trwały intensywne prace przy budowie pallotyńskiej świątyni, planowanej jako ośrodek nowej parafii, do Polski przyjechał o. Marian Żelazek (1918–2006)<sup>4</sup>, misjonarz werbista pracujący wśród trędowatych w Indiach, przyszedł nominat do Pokojowej Nagrody Nobla za pracę na rzecz ubogich, chorych i odrzuconych. Zakonnik zapewne nie widział nowo wznoszonego kościoła pallotyńców gdańskich, ale zwrócił uwagę na niezwykle intensyfikację budownictwa sakralnego w Polsce. W kolejnym, 1984 roku, gdy w Gdańsku ks. Dutkiewicz kończył aranżację wnętrza świątyni i przystąpił do organizowania hospicjum (Hospicjum Pallottinum)<sup>5</sup>, o. Żelazek, już po powrocie do Indii, rozpoczął budowę kościoła w założonej przez siebie kolonii trędowatych na przedmieściach miasta Puri. W liście do „przyjaciół misji” w Gdańsku datowanym na 14 grudnia 1984 roku pisał:

---

<sup>2</sup> Ks. P. Krakowiak, A. Stolarczyk, *Ks. Eugeniusz Dutkiewicz SAC. Ojciec ruchu hospicyjnego w Polsce*, Gdańsk 2007; ks. P. Krakowiak, *Pośmiertne wspomnienie o ks. Eugeniuszu Dutkiewicz SAC*, „Gazeta AMG Gdańsk”, październik 2002, [old.gumed.edu.pl/uczelnia/gazeta/artukul.php?id=59](http://old.gumed.edu.pl/uczelnia/gazeta/artukul.php?id=59) [dostęp: 2 IX 2012].

<sup>3</sup> Najważniejsze publikacje dotyczące twórczości Janiny Karczewskiej-Koniecznej: *Janina Karczewska-Konieczna. Ceramika*, red. L. Bułakowska, Gdańsk 2010; B. Pospieszna, *Między liryką a sacrum. Wystawa rzeźb Janiny Karczewskiej-Koniecznej*, Muzeum Zamkowe w Malborku, Malbork 2006 (tam szersza bibliografia obejmująca przede wszystkim katalogi wystaw artystki). Jest ona autorką rzeźb należących do wystroju i wyposażenia wielu wnętrz sakralnych (kościół Matki Boskiej Częstochowskiej, NMP Królowej Różańca i Bazyliki Mariackiej w Gdańsku, katedry i kościoła św. Jakuba w Oliwie, kościoła dominikanów w Warszawie, kościoła św. Katarzyny w Braniewie, kaplicy Elżbietanek w Gdyni-Orłowie, kaplicy seminarium duchownego w Pelplinie, kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Szczecinie, Sanktuarium Maryjnego w Borku Starym k. Rzeszowa, kościoła św. Józefa i Judy Tadeusza w Rumi, kościoła w Gniewinie, kościoła Matki Boskiej Wspomożycielki Biednych w Stanisławowie k. Nieporętu, kościoła Wniebowzięcia NMP w Wąglikowicach).

<sup>4</sup> *Ojciec Marian Żelazek SVD Ojciec Trędowatych*, red. T. Szyszko SVD, Warszawa 2008; A. Smreczyńska-Gąbka, *Ogród nadziei*, Warszawa 2011.

<sup>5</sup> Jak przyp. 2.

*Gdy byłem w Ojczyźnie, widziałem, jak budujecie własnym wysiłkiem piękne kościoły. Zwracam się do was z apelem, abyście dopomogli wybudować również piękny kościół w Puri, w Indiach. Wierzcie mi, że jest to naprawdę praca misyjna, w którą możecie się osobiście zaangażować*<sup>6</sup>.

Wezwanie misjonarza nie pozostało bez odzewu zarówno ze strony macierzystego zgromadzenia, jak i katolików świeckich. Głównym koordynatorem przedsięwzięcia z ramienia Zgromadzenia Księży Werbitów w Polsce został ojciec Eugeniusz Śliwka (1952–2005)<sup>7</sup>. Z Polski płynęły ofiary pieniężne, a na miejscu, w Puri, z pomocą przyszli polscy górnicy, którzy budowali wówczas kopalnię węgla koło Kalkuty<sup>8</sup>.

W cytowanym liście znalazł się też dopisek przeznaczony dla Janiny Karczewskiej pracującej wówczas dla gdańskich pallotynów: „Ponieważ budujemy nowy kościół w Puri, zaczęliśmy marzyć o pięknym ołtarzu i Matce Bożej takiej jak gdzieś Pani zrobiła”<sup>9</sup>. W miesiąc później (25 I 1985) Karczewska otrzymała list od o. Żelazka skierowany już tylko do niej samej:

*Otrzymałem Pani adres (sic!) – pisał zakonnik – i wiele słyszałem o Pani artystycznej pracy od Pani Folta, Kalkutta [żona polskiego konsula w Kalkucie, przyp. G.R.], która nieraz mnie tutaj odwiedza. Buduję obecnie kościół w miejscu, które jest Hinduistyczną »częstochową« (sic!)<sup>10</sup>. Gdy dowiedziałem się o Pani, zaraz zuchwała myśl przysłała do głowy, czyby Pani nie zechciała ofiarować swojego talentu na rzecz misji dla naszego nowego kościoła. Kościół ma kształt namiotu, okrągły... Puri jest nad morzem. Zapraszam serdecznie Panią tutaj do Puri. Ufam mocno, że gdy się Pani zgodzi na moją propozycję, nasz zakład misyjny w PIENIĘŻNIE dopomoże w przedsięwzięciu*<sup>11</sup>.

Zaciekawiona egzotyczną propozycją artystka podjęła się zaprojektowania i wykonania dekoracji wnętrza

Nobel Peace Prize for his service to the poor, the sick, and the outcast. It is rather unlikely that the friar saw the new temple during his visit, but the extraordinary surge in church construction throughout Poland clearly did not escape his attention. In 1984, the Pallottine team was already putting the finishing touches to the interior of the church and Father Dutkiewicz embarked on his new hospice project (Hospicium Pallotinum).<sup>5</sup> Father Żelazek was back in India, building a church for a new leper colony recently established on the outskirts of the city of Puri. In a letter dated 14 December, addressed to the “friends of the mission” in Gdańsk, he wrote:

*On a visit to my homeland, I saw all the beautiful churches that you are raising from the ground with your own effort. I would like to request your help in building another beautiful church – a church in Puri, India. It is, believe me, an important missionary task and you can become personally involved in the work.*<sup>6</sup>

The appeal did not go unheeded; responses came from his own order and laypeople alike. Father Eugeniusz Śliwka (1952–2005)<sup>7</sup> was chosen to coordinate the project on behalf of the DWM order. Donations poured in from Poland, while in Puri assistance came from Polish miners, who were building a coal mine near Calcutta at the time.<sup>8</sup>

The letter also included a postscript addressed to Janina Karczewska, who was then working for the Pallottines in Gdańsk: “we are building a new church in Puri and we dream of a beautiful altar and a beautiful relief of Our Lady like the ones you have made in some other churches”<sup>9</sup>. It was

<sup>5</sup> As in fn. 2.

<sup>6</sup> Elsewhere in the letter, the friar wrote: “In November 1983, I returned to India to start the 35<sup>th</sup> year of missionary work in my adopted homeland. When I first set foot in Puri in 1975, I felt like a solitary sailor in the middle of an ocean... Puri – the centre of Hinduism [...] with its human wave of Hindu pilgrims flowing towards the Jagannath Temple. Ten thousand of them arrive each day. The hunger for God and salvation pushes them closer and closer towards the temple [...]. Our missionary work with the lepers is meant as a conscious testimony to human dignity and the love of God for man. In 1979, we opened a Centre for the religious dialogue, where minds can meet in a joint reflection on the values of Hinduism and Christianity”, a photocopy of the letter in the Centre for the Documentation of Modern Sacred Art at the University of Rzeszów.

<sup>7</sup> More information on Father Eugeniusz Śliwka can be found in: R. Czajka SVD, *Niez mordowany animator*, „Misjonarz” 2006, vol. 2, pp. 30–33.

<sup>8</sup> J. Krasicki, A. Sujka, *Drogami miłosierdzia*, Verbinum 2008.

<sup>9</sup> A photocopy of the letter is stored at the Centre for the Documentation of Modern Sacred Art at the University of Rzeszów.

<sup>6</sup> W innym fragmencie tego listu misjonarz pisał: „W listopadzie 1983 wróciłem do Indii, ażeby rozpocząć mój 35. rok pracy misyjnej w tej mojej przybranej ojczyźnie. Gdy w 1975 roku stanąłem po raz pierwszy w Puri, miałem uczucie samotnego żeglarza w środku oceanu... Puri – centrum hinduizmu [...] z ludzką falą hindusów-pielgrzymów płynącą w stronę świątyni Dżaganatha, Pana Świata. Dziennie przychodzi ich 10 tysięcy. Głód za Bogiem i zbawieniem pcha ich w stronę świątyni [...]. Nasza praca między trędotatymi ma być świadomym świadectwem o godności człowieka i miłości Boga do niego. W 1979 roku otworzyliśmy centrum dialogu religijnego, gdzie umysły mogą się spotkać w rozważaniu nad wartościami hinduizmu i chrześcijaństwa”. Fotokopia listu w zbiorach CDWSzS UR w Rzeszowie.

<sup>7</sup> Informacje na temat ks. Eugeniusza Śliwki m.in. w: R. Czajka SVD, *Niez mordowany animator*, „Misjonarz” 2006, nr 2, s. 30–33.

<sup>8</sup> J. Krasicki, A. Sujka, *Drogami miłosierdzia*, Verbinum 2008.

<sup>9</sup> Fotokopia listu w zbiorach CDWSzS UR w Rzeszowie.

<sup>10</sup> Por. przyp. 6. Puri to jeden z ważniejszych ośrodków kultu hinduizmu skoncentrowanego wokół świątyni Dżaganatha (O.M. Starza, *The Jagannatha Temple at Puri: Its Architecture, Art, and Cult*, Leiden 1993).

<sup>11</sup> Fotokopia listu w zbiorach CDWSzS UR w Rzeszowie.

followed a month later (25 Jan. 1985) by a personal letter from Father Żelazek:

*I received your address, he wrote and heard a lot about your art from Mrs. Folta [the wife of the Polish consul in Calcutta – G.R.], who often comes to see me here in Calcutta. I am building a new church in a place best described as a Hindu equivalent of »Częstochowa«. <sup>10</sup> As soon as I heard about you, a bold idea sprang to my mind to ask whether you might be willing to dedicate your talent to our mission and the new church. The church is round, shaped like a tent... and Puri is a seaside town. Please accept my cordial invitation to visit us in India. Should you accept my offer, I trust that our mission will support our enterprise with any FINANCIAL assistance necessary. <sup>11</sup>*

Intrigued by the exotic offer, the artist agreed to design and decorate the interior of the church and accepted Father Żelazek's invitation to India. On 13 October 1985, another letter from the friar arrived:

*Mrs. Folta informed me that you are planning to come to Puri for a month. I have already sent you an invitation through the consulate. You are most cordially invited. I will cover all your expenses on the ground: train fares, etc. Our little church is ready and waiting for you... On the outside, it is already a sight for sore eyes... It is you who will beautify it on the inside so that it can proclaim the Gospel of Our Lord though it cannot speak. [...] Let me repeat my invitation once again... I promise to remember you in my prayers and ask you to pray for me in your turn. <sup>12</sup>*

At around the same time (8 August 1985), Father Żelazek turned to the Polish consul in Calcutta with a request to support his visa application for the artist:

*I have recently built a church at a very famous and prestigious spot in Puri, Orissa. Janina Karczevska-Konieczna belongs to the friends of the mission. It is my earnest wish that she may come here to give*

kościół w Puri, a także zdecydowała się przyjąć zaproszenie zakonnika do Indii. Wkrótce (13 IX 1985) otrzymała kolejny list od o. Żelazka:

*Od Pani Folty dowiedziałem się, że zamierza Pani przyjechać na miesiąc do Puri. Wystąłem już zaproszenie przez konsulat. Bardzo Panią zapraszam. Wydatki w Indiach ja pokryję: kolej etc. Nasz kościółek jest gotowy dla Pani... Z zewnątrz pięknie się prezentuje... wewnątrz Pani zrobi go pięknym i »głoszącym – bez mówienia – Dobrą Nowinę«. [...] Jeszcze raz serdecznie zapraszam do Indii... przyrzekam pamiętać w moich modlitwach i proszę o modlitwę za siebie <sup>12</sup>.*

Jednocześnie (8 VIII 1985) o. Żelazek zwrócił się do konsula polskiego w Kalkucie z prośbą o poparcie dla starań o przyznanie artystce wize do Indii:

*Obecnie wybudowałem kościół w bardzo prestiżowym i słynnym miejscu w Puri, Orissa. Pani Janina Karczevska-Konieczna należy do grona moich przyjaciół misyjnych. Tak bardzo chciałbym, ażeby swoją radą pomogła mi albo raczej pokierowała wewnętrzną dekoracją kościoła. Miejsce, w którym się znajduję, jest odwiedzane przez hindusów, jak i wycieczki zagraniczne. Wkład polskiej artystki właśnie w tym miejscu przysporzy dobrego imienia naszej ojczyźnie. Byłbym bardzo wdzięczny Pani Janinie Karczevskiej-Koniecznej i naszym polskim Władzom w Ojczyźnie, gdyby jej przyjazd mógł nastąpić jak najwcześniej <sup>13</sup>.*

Ostatecznie udało się uzyskać wizę umożliwiającą artystce wyjazd do Puri i zapoznanie się z kościołem oraz miastem i jego kulturą. Po kilkutygodniowym pobycie w Indiach Karczevska przystąpiła do pracy, która w zupełności ją pochłonęła. Do nowej świątyni wykonała rzeźby ceramiczne: ołtarz główny z przedstawieniem Ostatniej Wieczerzy, tabernakulum, chrzcielnicę, ambonę, stację Drogi Krzyżowej, ołtarz boczny Matki Bożej, osiem tablic przedstawiających Tajemnice Maryjne, płaskorzeźbę Madonny w elewacji frontowej, a w końcu – brązowe drzwi.

Jeszcze przed wyjazdem do Indii Karczevska spotkała się z ks. Dutkiewiczem, który poinformował ją, iż zamierza ufundować do gdańskiego kościoła rzeźbioną bramę odlaną w brązie. Ksiądz Dutkiewicz przedstawił artystce ogólną koncepcję ikonograficzną dzieła, wspominając o planach ogłoszenia konkursu na projekt drzwi. Pochłonięta wyjazdem, a później pracami do Puri, rzeźbiarka straciła kontakt z pallotynami i zwlekała z przedstawieniem swojej wizji sugerowanego tematu <sup>14</sup>. Zapewne

<sup>10</sup> Cf. fn. 6. Puri is one of the most important centres of Hindu worship, concentrated around the Jagannath Temple (O.M. Starza, *The Jagannatha Temple at Puri: Its Architecture, Art, and Cult*, Leiden 1993).

<sup>11</sup> A photocopy of the letter is stored at the Centre for the Documentation of Modern Sacred Art at the University of Rzeszów.

<sup>12</sup> A photocopy of the letter is stored at the Centre for the Documentation of Modern Sacred Art at the University of Rzeszów.

<sup>12</sup> Fotokopia listu w zbiorach CDWSzS UR w Rzeszowie.

<sup>13</sup> Fotokopia listu w zbiorach CDWSzS UR w Rzeszowie.

<sup>14</sup> To prawdopodobna rekonstrukcja wydarzeń dokonana na podstawie zachowanych dokumentów i rozmów z rzeźbiarkami, m.in. rozmowy z Janiną Karczevską-Konieczną przeprowadzonej 16 VII 2012. Nie udało się zdobyć szczegółowych informacji dotyczących okoliczności powstania obu realizacji. Autorka artykułu pragnie po-



1. Kościół Matki Boskiej Częstochowskiej w Gdańsku-Wrzeszczu, 1982–1985, widok od południowego zachodu, fot. Archiwum Parafii Matki Boskiej Częstochowskiej w Gdańsku-Wrzeszczu

1. Church of Our Lady of Częstochowa in Gdańsk-Wrzeszcz, 1982–1985, view from the southwest, photo: parish archives of the Church of Our Lady of Częstochowa in Gdańsk-Wrzeszcz

w związku z tym ks. Dutkiewicz zwrócił się z propozycją wykonania projektu drzwi do innej gdańskiej rzeźbiarki, Janiny Stefanowicz-Schmidt, również znanej i cenionej profesor Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku<sup>15</sup>. Wykonane przez nią drzwi do pallotyńskiego kościoła Matki Boskiej Częstochowskiej we Wrzeszczu zostały zamontowane i poświęcone przez biskupa gdańskiego Tadeusza Gocłowskiego 26 sierpnia

*counsel, or rather, to take full charge of the interior design of the temple. The site is visited by foreign tourists and Hindus alike and a Polish contribution at this particular site would help promote the good name of our homeland. I would be very grateful to Ms. Karczevska-Konieczna and the Polish authorities back at home for allowing her arrival to be as prompt as possible.*<sup>13</sup>

dziękować obu rzeźbiarkom za udostępnienie materiałów źródłowych będących w ich posiadaniu oraz p. Karczewskiej za przekazanie na rzecz CDWSzS kilku własnych grafik i rzeźb o tematyce sakralnej.

<sup>15</sup> Realizacje sakralne Janiny Stefanowicz-Schmidt: Chrystus Frasobliwy w Bazylice Mariackiej w Gdańsku, Droga Krzyżowa i tabernakulum w kościele św. Andrzeja Boboli w Sopocie, drzwi z brązu w kościele Pallotyńów w Gdańsku, projekt prezbiterium, rzeźby Chrystusa i anioła, płaskorzeźby *Drzewo*, *Krzyż*, *Słońce* w kościele Zmartwychwstańców w Gdańsku, Droga Krzyżowa w kościele św. Bernarda w Sopocie. Artystka zdobyła pierwszą nagrodę na wystawie „Sztuka Współczesna Inspirowana Duchem Chrześcijańskim”. Była członkiem fundacji „Pro Arte Sacra” (*Trudycja i współczesność. Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005*, oprac. W. Zmorzyński, s. 154–155).

In the end, the visa was approved and Janina Karczevska-Konieczna arrived in Puri to familiarize herself with the town, the church, and the local culture. After several weeks, she finally got down to work; soon, she was immersed in it body and soul. She created ceramic sculptures for the main altar with the depiction of the Last Supper, the tabernacle, the baptistery, the Stations of the

<sup>13</sup> A photocopy of the letter is stored at the Centre for the Documentation of Modern Sacred Art at the University of Rzeszów.



Cross, the side altar of Our Lady, eight panels showing the Mysteries of Mary, the bas-relief of Madonna in the front elevation, and, last but not least, the bronze door of the church.

Before leaving for India, Karczewska had met with Father Dutkiewicz. The priest had told her about his plans of funding a sculpted bronze door for the Gdańsk church and the general idea for its iconography, dropping a brief mention of an upcoming competition in which the best design would be selected. Busy with her travel arrangements and later work in Puri, the artist lost touch with the Pallottine Fathers and held off presenting her vision of the subject.<sup>14</sup> This is perhaps why, in the end, another respected local artist, Janina Stefanowicz-Schmidt, the head of the School of Fine Arts in Gdańsk,<sup>15</sup> was approached with the same offer. The door she designed for the Pallottine Church of Our Lady of Częstochowa in the Wrzeszcz neighbourhood of Gdańsk was consecrated by the Archbishop of Gdańsk, Tadeusz Gołowski, on 26 August 1986, at the local parish church fair. During the festivities, Father Dutkiewicz delivered a sermon in which he discussed the complex symbolism of the images, as well as their functional significance in the context of the structure and its surroundings.<sup>16</sup>

The bronze door of the Pallottine church provided an impulse for Janina Karczewska to use her own vision of the project in the interior of the church in Puri. Father Żelazek and his partners in Poland received her ideas with enthusiasm. The former requested that the project should also include additional scenes depicting the miracles of Christ on the inside side of the door. He hoped

<sup>14</sup> The above is a probable reconstruction of events based on available documents and conversations with the two artists, including a conversation with Janina Karczewska-Konieczna on 16 July 2012. It was not possible to obtain detailed information regarding the circumstances of the two projects. I wish to extend my thanks to both artists for granting me access to the sources in their possession and to Ms. Karczewska for her drawings and sculptures she donated to the Centre for the Documentation of Modern Sacred Art.

<sup>15</sup> The religious works of Janina Stefanowicz-Schmidt: the Pensive Christa at St Mary's Basilica in Gdańsk, the Stations of the Cross and the tabernacle at the Church of St Andrzej Bobola in Sopot, the bronze door of the Pallottine Church in Gdańsk, the design of the presbytery, sculptures of Christ and the angel, bas-reliefs *Tree, Cross, Sun* at the Church of the Resurrection in Gdańsk, the Stations of the Cross at the Church of St Bernard in Sopot. The artist won the first prize at the exhibition entitled "Contemporary Art Inspired by the Christianity". She was a member of the Pro Arte Sacra Foundation (*Tradycja i współczesność. Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005*, ed. W. Zmorzyński, pp.154–155).

<sup>16</sup> A photocopy of the letter is stored at the Centre for the Documentation of Modern Sacred Art at the University of Rzeszów.



2. Kościół Matki Boskiej Częstochowskiej w Gdańsku-Wrzeszczu, 1982–1985, widok wnętrza ku prezbiterium, fot. A. Piera

2. Church of Our Lady of Częstochowa in Gdańsk-Wrzeszcz, 1982–1985, view of the interior towards the presbytery, photo by A. Piera

1986 roku, podczas odpustu parafialnego. W trakcie uroczystości ks. Dutkiewicz wygłosił kazanie, w którym omówił nie tylko złożoną symbolikę samych przedstawień na drzwiach, ale też ich znaczenie w bryle kościoła i jego otoczeniu<sup>16</sup>.

Pallotyńskie drzwi brązowe stały się impulsem dla Janiny Karczewskiej, aby swoją koncepcję tej pracy zrealizować jako dopełnienie wystroju kościoła w Puri. Jej propozycja spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem o. Żelazka i jego współpracowników w Polsce. Misjonarz zaproponował tylko uzupełnienie projektu o sceny cudów Chrystusa, które byłyby ukazane na wewnętrznej stronie drzwi (rewersie). Pragnął też, aby przedstawienia stanowiły plastyczny odpowiednik słów Biblii dla ubogich i przeważnie niepiśmiennych Hindusów, analogicznie do średniowiecznej *Biblii pauperum*<sup>17</sup>. Przygotowanie modelu poprzedziła pogłębiona lektura Pisma Świętego i tekstów św. Tomasza z Akwinu. Projekty były konsultowane w warstwie teologicznej z odwiedzającymi w tym czasie

<sup>16</sup> Fotokopia maszynopisu z tekstem kazania w zbiorach CDWSzS UR w Rzeszowie.

<sup>17</sup> Na podstawie rozmowy z Janiną Karczewską-Konieczną przeprowadzonej 16 VII 2012.



3. Janina Stefanowicz-Schmidt, drzwi z brązu w kościele Matki Boskiej Częstochowskiej w Gdańsku-Wrzeszczu, 1985–1986, fot. G. Ryba  
 3. Janina Stefanowicz-Schmidt, bronze door of the Church of Our Lady of Częstochowa in Gdańsk-Wrzeszcz, 1985–1986, photo by G. Ryba

często pracownię artystki intelektualistami katolickimi, do których należeli: ks. Marek Starowieyski, ks. Janusz Pasierb, o. Eugeniusz Śliwka oraz o. Jan Góra<sup>18</sup> i zyskały ich aprobatę<sup>19</sup>. Płaskorzeźby ceramiczne zostały wypalone przez samą autorkę, natomiast drzwi odlano w giserni braci Kwiecińskich w Pleszewie<sup>20</sup>. Nad koordynacją kolejnych działań czuwał z ramienia zakonu werbistów o. Śliwka.

Po ukończeniu prac całość wystroju rzeźbiarskiego do kościoła w Puri była eksponowana na ogólnopolskiej wystawie misyjnej w Bazylice Mariackiej w Gdańsku i po uroczystym poświęceniu (3 lipca 1988 roku) jako dar polskich katolików została przekazana arcybiskupowi Raphaelowi Cheenath z Cuttack-Bhubaneswar<sup>21</sup>. Gdy rzeźby umieszczono w indyjskiej świątyni, o. Żelazek stwierdził:

that the images would ultimately serve as the visual equivalent of the Bible for the edification of the poor and often illiterate Hindus, in the vein of the mediaeval *Biblia pauperum*.<sup>17</sup> The preparation of models was preceded by in-depth study of the Scriptures and the writings of St Thomas Aquinas. From the theological perspective, the projects were consulted with Catholic intellectuals such as Father Marek Starowieyski, Father Janusz Pasierb, Father Eugeniusz Śliwka, and Father Jan Góra,<sup>18</sup> who frequently visited Karczevska's atelier, and gained their approval.<sup>19</sup> The ceramic bas-reliefs were burned out by the artist herself, while the door was cast in the foundry of the Kwieciński Brothers in Pleszów.<sup>20</sup> The process

<sup>18</sup> Ks. prof. dr hab. Marek Starowieyski (ur. 1937), autor wielu publikacji z zakresu patrologii; ks. prof. dr hab. Janusz Stanisław Pasierb (1929–1993), historyk sztuki, poeta i eseista; o. dr Eugeniusz Śliwka SVD (1952–2005), misjonarz, teolog i historyk Kościoła; o. dr Jan Wojciech Góra OP (ur. 1948), teolog i duszpasterz akademicki.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> „Zakład odlewów artystycznych w brązie powstał w 1976 r. w Pleszewie. W 1980 r. Juliuszowi Kwiecińskiemu został nadany przez Ministerstwo Kultury i Sztuki tytuł »Mistrz Rzemiosła Artystycznego« w dziedzinie odlewnictwa, a w 1987 r. tytuł artysty plastyka w dyscyplinie rzeźby w zakresie odlewnictwa artystycznego w metalach”, [www.brazart.pl](http://www.brazart.pl) [dostęp: 3 IX 2012].

<sup>21</sup> Fotokopia zaproszenia w zbiorach CDWSzS UR.

<sup>17</sup> Based on a private conversation with Janina Karczevska-Konieczna on 16 July 2012.

<sup>18</sup> Professor Marek Starowieyski (ur. 1937), a prolific scholar of patrology; Professor Janusz Stanisław Pasierb (1929–1993), art historian, poet, essayist; Eugeniusz Śliwka, PhD (1952–2005), missionary, theologian and Church historian; Jan Wojciech Góra, PhD (ur. 1948), theologian and university chaplain.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> “The bronze art foundry was established in Pleszów in 1976. In 1980, Juliusz Kwieciński received the title of a „Master of Arts and Crafts” from the Ministry of Art and Culture, and seven years later the title of Plastic Sculpture Artist specializing in artistic metal casting”, [www.brazart.pl](http://www.brazart.pl) [accessed: 3 Oct. 2012].

was supervised, on the side of the Divine Word Missionaries, by Father Śliwka.

After the work was completed, the sculptures of the church were showcased at a Polish missionary exhibition at St Mary's Basilica in Gdańsk, and, following an official consecration (3 July 1988), handed over as the gift of Polish Catholics to Archbishop Raphael Cheenath of Cuttack-Bhubaneswar.<sup>21</sup> Once the sculptures were securely placed in Puri, Father Żelazek commented:

*the work is in perfect harmony both with the architecture of the church and the local surroundings... Ms. Karczevska's door, the gift of our Polish friends, was fully accepted by local Catholics and Hindus. It fits in well with the culture of India and speaks to the Hindu imagination. I have no doubt whatsoever that it has already become a sort of Biblia pauperum for the locals, who have always been sensitive to religious truth presented through the medium of art.*<sup>22</sup>

The sculptures of Puri clearly made an unforgettable impression on those who saw them back in the artist's workshop as well. Father Franciszek Starowieyski, the famous patrologist, provided them with an insightful commentary, later published in book form,<sup>23</sup> while Father Żelazek expressed his admiration by offering Starowieyski's book as a gift to the artist with a personal dedication: "for the one who proclaims the word of God in Puri through the masterful work of her hands... God bless you" (17 Dec. 1990).<sup>24</sup>

\*

The bronze door of Janina Stefanowicz-Schmidt was placed in the front elevation of the Church of Our Lady of Częstochowa in Gdańsk-Wrzeszcz, in the niche located on the axis that marks the entrance to the lower church, the extension of which is the triangular glazing in the upper church [fig. 1]. The door is divided into four panels; the immovable, slightly narrower extreme wings are positioned at an angle to the middle panels, which are moved further back to-

<sup>21</sup> A photocopy of the invitation is stored at the Centre for the Documentation of Modern Sacred Art at the University of Rzeszów.

<sup>22</sup> As in fn. 9.

<sup>23</sup> *Janina Karczevska. Wyposażenie świątyni katolickiej Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny w Puri (Indie)*, introduction and commentary by Marek Starowieyski, Pieniężno 1989.

<sup>24</sup> A copy is stored in the private collection of the artist.

*dzieło rzeczywiście wspaniale współgra zarówno z architekturą samego kościoła jak i hinduskiego otoczenia. [...] Dzieło pani Karczevskiej, a zarazem dar polskich przyjaciół misyjnych, zostało w pełni zaakceptowane przez miejscowych katolików i hinduistów. Bardzo dobrze wkomponowuje się w kulturę indyjską, trafia do wyobraźni Hindusów. Nie mam wątpliwości, że stało się ono »Biblią maluczkich« dla naszych hinduistów wrażliwych na wyrażanie prawd religijnych poprzez sztukę*<sup>22</sup>.

Rzeźby do kościoła w Puri musiały wyrzucić niezapomniane wrażenie także na tych, którzy widzieli je jeszcze w pracowni artystki, skoro uczony patrolog ks. Franciszek Starowieyski poświęcił poszczególnym przedstawieniom wnikliwy komentarz, wydany w formie książkowej<sup>23</sup>. Natomiast o. Żelazek dał wyraz swojemu zachwytowi, ofiarowując artystce książkę ks. Starowieyskiego z dedykacją: „Dla Tej co głosi słowo Boże w Puri, Indie, przez dzieło jej kochanych rąk artysty [...] niech Bóg błogosławi” (17 VII 1990)<sup>24</sup>.

\*

W kościele Matki Boskiej Częstochowskiej w Gdańsku-Wrzeszczu brązowa brama będąca dziełem Janiny Stefanowicz-Schmidt została umieszczona w elewacji frontowej budowli, we wnęcie na osi wejścia do kościoła dolnego; na przedłużeniu owej osi w kondygnacji kościoła górnego znajduje się przeszklenie w formie wysmukłego trójkąta równoramiennego [il. 1]. Drzwi są czterodzielne, a nieruchome, nieco węższe skrajne skrzydła zostały ustawione pod kątem do dwu cofniętych połaci środkowych [il. 3]<sup>25</sup>. Kompozycja figuralna wykonana w płytkim reliefie obejmuje wszystkie cztery skrzydła, które według ks. Dutkiewicza mają symbolizować otwartą księgę<sup>26</sup>. Na osi ukazano pień potężnego drzewa z rozchodzącymi się na boki grubymi konarami, które stopniowo przechodzą w coraz cieńsze i drobniejsze gałęzie. Jest ono motywem scalającym wszystkie elementy kompozycji. Za nim, na skrzydłach bocznych, ukazano w swobodnym układzie zstępującym poszczególne przedstawienia, tworzące układy drobnych form. Płytki relief, subtelnie zróżnicowany, wyznacza zarysy kształtów oszczędną, syntetyczną linią, która czasem staje się tak delikatna, że niemal niewidoczna, co sprawia, że kompozycja miejscami jest mniej czytelna. Nieco gruzelkowata faktura odpowiada zastosowanej przez artystkę technice rzeźbienia modelu w glinie, polegającej na dodawaniu drobnych cząsteczek materiału.

<sup>22</sup> Jak przyp. 9.

<sup>23</sup> *Janina Karczevska. Wyposażenie świątyni katolickiej Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny w Puri (Indie)*, wstęp i komentarz ks. Marek Starowieyski, Pieniężno 1989.

<sup>24</sup> Egzemplarz w posiadaniu artystki.

<sup>25</sup> Środkowe skrzydła mają wymiary: 304 × 140 cm, a skrajne – 304 × 120 cm.

<sup>26</sup> Jak przyp. 16.



4. Janina Stefanowicz-Schmidt, drzwi z brązu w kościele Matki Boskiej Częstochowskiej w Gdańsku-Wrzeszczu, fragment, 1985–1986, fot. G. Ryba

4. Janina Stefanowicz-Schmidt, bronze door of the Church of Our Lady of Częstochowa in Gdańsk-Wrzeszcz, detail, 1985–1986, photo by G. Ryba

Ks. Dutkiewicz tłumaczył w kazaniu, że: „Ułożony z kamieni bruk [...] wprowadza nasze stopy w próg świątyni ku drzewu jakby wyrastającemu korzeniami z naszej ziemi. Jest to biblijne drzewo poznania dobra i zła”<sup>27</sup>. Na środkowych, ruchomych skrzydłach w obrębie konturu pnia zarysowano tak subtelnie, że niemal niewidocznie sylwetkę nagiego człowieka. To – w zamysle autorki – biblijny Adam. Z jego ciała według apokryfów wyrosło także drzewo Chrystusowego krzyża, który później miał stanąć na grobie praojca ludzkości<sup>28</sup>. Postać Adama dzieli pionowa linia krawędzi skrzydeł symbolizująca „zmagania się dobra i zła” w człowieku. Na połaciach środkowych, w głębi, widać również bardzo delikatnie zarysowane szeregi postaci skierowanych ku wnętrzu świątyni ukrytym za płaszczyzną drzwi. Nad ich głowami wyryto słowa starodruku *Bogurodzicy* z zachowaniem oryginalnej pisowni. To według kaznodziei: „zarys wchodzącego ludu, którego dzieje są związane zawsze, jak ta świątynia, z Matką Bożą – czego zna-

wards the interior [fig. 3].<sup>25</sup> The figural composition in bas-relief stretches across all four wings, which, Father Dutkiewicz explains, symbolize an open book.<sup>26</sup> The axis is laid out by the trunk of an enormous tree with thick branches sprouting to the sides, gradually morphing into ever smaller and thinner boughs. The tree is at the centre of the composition. On the wings behind it, individual scenes in are shown in descending order in several panels full of tiny forms. In the shallow, subtly differentiated relief, the shapes are brought out with a sparing, synthetic line, so delicate at times that it becomes almost invisible, at the expense of the legibility of the composition. The rather lumpy texture derives from the artist’s choice of clay sculpting technique, which is based on the successive adding of tiny bits of material.

In his sermon, Father Dutkiewicz explained: “the stone pavement [...] leads us to the threshold

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Por.: Ks. M. Starowieyski, *Apokryfy Nowego Testamentu: Ewangelie apokryficzne*, Warszawa 1980, s. 145.

<sup>25</sup> The dimensions of the central wings are 304 × 140 cm; of the extreme – 304 × 120 cm.

<sup>26</sup> As in fn. 16.

of the temple, towards a tree which stands as if it was rooted in our earth. This is the biblical Tree of the Knowledge of Good and Evil”.<sup>27</sup> In the central, movable panels, a naked figure of a man was placed within the contours of the trunk, sketched ever so slightly as to seem nearly invisible. In the artist’s vision, the figure represents our forefather Adam. According to the Apocrypha, it is from Adam’s body that the tree of the Cross sprouted, the same Cross that later stood at our forefather’s tomb.<sup>28</sup> The figure is cut in half by the vertical edge of the wings, symbolizing “the struggle between good and evil” in man. The central panels also contain several rows of very delicately sketched figures with faces turned towards the interior of the church behind the door. Above their heads, the words of the old Polish hymn, *Bogurodzica*, in their original spelling, are inscribed. The figures, Father Dutkiewicz explains, “represent the people who enter; their history, like the church itself, is forever linked to the Madonna, which is stated in the words placed in this part of the portal [...] the text of the first document in the history of Polish religiosity and statehood”

The open book of the door, in the fixed wing to the left, shows a page from Genesis [fig. 4]. At the top, between the slender boughs of the tree, a couple are locked in an embrace under the rising moon. The couple are surrounded by animals. Birds circle overhead; a trained eye can discern a lyrebird and a peacock unfolding their magnificent tails, a shoal of characteristic fish, as well as some prehistoric species: a flying pterosaur and a pair of herbivorous brachiosaurs. Several snakelike creatures twist around a branch below; in the background opposite, an outline can be seen of a female figure in a long robe, her head surrounded by a halo. Father Dutkiewicz explains that she represents “the hope of humankind, the woman through which God will beget the Messiah, the second Adam”. The scene at the very bottom shows delicate figures of a man and a woman walking along the seashore, their heads hung low – a scene of expulsion from paradise. The wing farthest to the right is filled with motifs from the Revelation. At the top, we see the Lamb and the interlocking letters A Ω, below – an open book surrounded by old men and the beasts of the Apocalypse. Lower still, angels blow the trumpets and the saints rise from the dead. Further down, a multi-headed dragon approaches the Maiden with Child; below, small

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Cf.: Ks. M. Starowieyski, *Apokryfy Nowego Testamentu: Ewangelie apokryficzne*, Warszawa 1980, p. 145.



5. Janina Karczevska-Konieczna, projekt drzwi do kościoła Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny w Puri (Indie), 1986, akwaforta, własność CDWSzS UR, fot. A. Piera

5. Janina Karczevska-Konieczna, door of the Church of Immaculate Conception in Puri (India), 1986, aqua-fortis, property of the Centre for the the Documentation of Contemporary Sacred Art at the University of Rzeszów, photo by A. Piera

kiem jest umieszczony w tej części portalu tekst [...] pierwszego dokumentu w naszej religii i państwowości”.

W otwartej księdze drzwi, na nieruchomym skrzydle po lewej, ukazano kartę Genesis [il. 4]. W górze, pomiędzy wiotkimi gałązkami drzewa, widać przytuloną do siebie parę, nad którą unosi się księżyc. Otaczają ją zwierzęta, wśród których można dostrzec bliżej nieokreślone ptaki fruujące w powietrzu, a pod nimi lirogonia i pawia rozpościerających swoje wspaniałe ogony oraz ryby o charakterystycznych kształtach, a nawet zwierzęta prehistoryczne: latającego pterozaura i parę roślinożernych brachiozaurów. Poniżej wokół konara skręca się wąż, a właściwie kilka węzowych stworów, w głębi naprzeciw nich ukazany został zarys postaci osłoniętej długą szatą z aureolą wokół głowy. To, jak wyjaśnia ks. Dutkiewicz, „Niewiasta – nadzieja rodzaju ludzkiego, z której Bóg zrodzi Mesjasza – drugiego Adama”. Najniżej delikatnie zaznaczono sylwetki mężczyzny i kobiety wędrujących ze spuszczoneymi głowami morskim wybrzeżem. To scena wygnania człowieka z raju. Na skrajnym skrzydle z prawej strony przedsta-

wiono motywy zaczerpnięte z Apokalipsy. W górnej części widoczny jest Baranek oraz splecione ze sobą litery A Ω, a poniżej – otwarta księga w otoczeniu starców i bestii apokaliptycznych. W dole aniołowie dmą w trąby, a święci powstają z martwych. Jeszcze niżej widać Niewiastę brzemienią i zbliżającego się do Niej wielogłowego smoka, a w dole – dynamiczne drobne formy zwiastujące kataklizmy końca świata.

Przedłużeniem spiżowego pnia drzewa ukazanego na drzwiach mają być odbijające się w przeszklonym trójkącie powyżej gałęzie drzew sąsiadującego z kościołem parku, które według słów ks. Dutkiewicza „stanowią malowniczy witraż natury. [...] Witraż odbijających się gałęzi, liści, konarów stanowi koronę tego właśnie drzewa”. Trójkątne przeszklenie od wewnątrz zamyka ścianę ołtarzową i stanowi tło dla krucyfiksu wiszącego na jej osi [il. 2]. Pod nim umieszczono wieczną lampkę i tabernakulum. Przez okno widać konary i gałęzie, które (kontynuując metaforę kaznodziei) można uznać za symboliczną koronę rajskiego drzewa poznania (identyfikowanego też z drzewem życia<sup>29</sup>), z której zdaje się wyrastać krzyż znajdujący się w prezbiterium. Jednocześnie „czerwone światło wiecznej lampki”, jak zauważa ks. Dutkiewicz, przenika z „witraża” na zewnątrz, przypominając przechodniom „o żywej obecności Chrystusa, zamieszkałego wśród nas w Eucharystii. [...] Ono zwieńcza linię »zmagania dobra ze złem«, »psalm nieustających nawróceń« w WIECZNĄ MIŁOŚĆ”.

W tak rozumianej symbolice spiżowa brama kościelna i okno nad nią, które łączą sferę sacrum wewnątrz i strefę profanum na zewnątrz, stają się elementem kluczowym, organizującym wzajemne symboliczne przenikanie się tych przestrzeni, a w wymiarze wizualnym – uzupełniające się współistnienie natury i sztuki. Metaforyczne znaczenie poszczególnych elementów opisanego układu wzbogaca symbolika jego podstawowych materiałów – brązu i szkła – oraz ich zestawienia.

Ponadto w cytowanym już wielokrotnie kazaniu ks. Dutkiewicz łączy symbolikę drzwi pallotyńskiego kościoła z poematem Karola Wojtyły *Mysząc Ojczyzna – powracam w stronę drzewa*, wzbogacając jeszcze wymowę formy wizją dostojnego poety pozwalającą na dalszą multiplikację znaczeń w trakcie komplementarnej analizy obrazu i słowa<sup>30</sup>.

\*

Zasugerowany przez ks. Dutkiewicza temat drzwi jako otwartej księgi życia ukazującej rajskie drzewo poznania zupełnie inaczej rozwinęła Janina Karczewska-Konieczna w swojej koncepcji spiżowej bramy do kościoła w Puri.

<sup>29</sup> „w rozumieniu symbolicznym można je traktować jako jedność” (M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Poznań 1989, s. 49).

<sup>30</sup> Jak przyp. 16; por. J. Machniak, *Bóg i człowiek w poezjach i dramatach Karola Wojtyły – Jana Pawła II*, Kraków 2007, s. 98.

dynamic images represent the cataclysms of the end of days.

The bronze trunk of the tree finds its extension in the tree branches of the neighbouring park, which are reflected in the glass triangle in the upper storey of the church. Father Dutkiewicz describes them as “picturesque stained-glass images of nature. [...] the stained-glass reflection of boughs, leaves, and branches provide the tree with a crown”. The triangular window completes the altar wall from within and provides the background for the crucifix suspended on its axis [fig. 2]. The eternal lamp and the tabernacle are placed below. Seen through the window, the branches and the boughs can be read (to continue the metaphor) as the symbolic crown of the Tree of the Knowledge of Good and Evil (identified with the Tree of Life<sup>29</sup>), from which the cross in the presbytery seems to sprout. At the same time, “the red light of the eternal lamp”, as Father Dutkiewicz notes, penetrates outwards through the “stained glass”, reminding passers-by “of the living presence of Christ, who dwells among us in the Eucharist. [...] It crowns the axis of the »struggle between good and evil«, »the psalm of never-ending conversions« to ETERNAL LOVE”.

In this symbolic reading, the bronze door of the church and the window above it, architectural links between the sacred inside and the profane outside, become the key element that organizes the mutual symbolic interpenetration of the two spaces, and, in the visual dimension, the complementary coexistence of nature and art. The metaphorical meaning of individual elements is enriched by the symbolism of their basic raw materials, glass and bronze, as well as their combination.

In his sermon, Father Dutkiewicz also connects the symbolism of the door to Karol Wojtyła's poem *Mysząc Ojczyzna – powracam w stronę drzewa*, thus enriching the meaning with the vision of our distinguished poet and allowing for a further multiplication of senses in the complementary analysis of word and image.<sup>30</sup>

\*

The theme of an open book of life with the biblical Tree of the Knowledge of Good and Evil, suggested by Father Dutkiewicz, was also addressed

<sup>29</sup> “in a symbolic sense, they can be treated as one” (M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Poznań 1989, p. 49).

<sup>30</sup> As in fn. 16; cf. J. Machniak, *Bóg i człowiek w poezjach i dramatach Karola Wojtyły – Jana Pawła II*, Kraków 2007, p. 98.



6. Janina Karczewska-Konieczna, drzwi do kościoła Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny w Puri (Indie), model gipsowy, 1987, własność artystki, fot. za: *Janina Karczewska. Wyposażenie świątyni katolickiej Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny w Puri (Indie)*, wstęp i komentarz ks. M. Starowieyski, Pieniężno 1989

6. Janina Karczewska-Konieczna, door of the Church of Immaculate Conception in Puri (India), plaster model, 1987, property of the artist, photo from: *Janina Karczewska. Wyposażenie świątyni katolickiej Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny w Puri (Indie)*, with an introduction and commentary by M. Starowieyski, Pieniężno 1989

by Janina Karczewska-Konieczna in the bronze door of the church in Puri, albeit in an altogether different manner. The door is composed of two movable wings with reliefs on both sides; after closing, the wings form a rectangular pictorial field [fig. 6]. From the outside, the door is adjoined by two plaques, as if additional pseudo-wings, which are separate in terms of composition but related to the main scene in terms of content.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> When closed, the inner wings form a 280 × 280 cm square; the plaques are 280 cm high and 165 cm wide.

Brama ta składa się z dwu ruchomych skrzydeł obustronnie rzeźbionych, które po zamknięciu tworzą pole obrazowe o formie prostokąta zbliżonego do kwadratu [il. 6]. Od zewnątrz dostawiono do właściwych drzwi dwie plakiety, jakby pseudoskrzydła, kompozycyjnie odrębne, chociaż treściowo związane ze sceną główną<sup>31</sup>.

Artystka, która, jak sama podkreśla, nie jest z wykształcenia rzeźbiarką<sup>32</sup>, przygotowywała kolejne koncep-

<sup>31</sup> Skrzydła wewnętrzne tworzą po zamknięciu kwadrat o boku około 280 cm; plakiety boczne tej samej wysokości mają szerokość 165 cm każda.

<sup>32</sup> „Muszę na początku zastrzec, że nie jestem rzeźbiarką z wykształcenia, tylko malarką” – stwierdziła artystka podczas rozmowy



7. Janina Karczewska-Konieczna, drzwi do kościoła Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny w Puri (Indie), model gipsowy 1987, fragment, własność artystki, fot. za: *Janina Karczewska. Wyposażenie świątyni katolickiej Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny w Puri (Indie)*, wstęp i komentarz ks. M. Starowiejski, Pieniężno 1989

7. Janina Karczewska-Konieczna, door of the Church of Immaculate Conception in Puri (India), plaster model, 1987, detail, property of the artist, photo from: *Janina Karczewska. Wyposażenie świątyni katolickiej Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny w Puri (Indie)*, with an introduction and commentary by M. Starowiejski, Pieniężno 1989

cje, używając technik graficznych (akwaforta z akwatiną), pozwalających na łączenie drobnych cienkich linii z plamą o różnym natężeniu, operowanie formą w sposób światłocieniowy, malarski, pełen niuansów i niedopowiedzeń [il. 5]. W konsekwencji, ostateczną realizację Karczewskiej charakteryzuje też niezwykła malarskość i zróżnicowanie formy wynikające z rozwinięcia koncepcji graficznej w trzecim wymiarze. Artystka drobnymi, gęsto kładzionymi kresczkami rysuje szczegółowo niemal płaskie przedstawienia w tle, a siateczka delikatnych linii pokrywa także bardziej plastyczne kształty umieszczone na pierwszych planach.

Pole obrazowe utworzone przez skrzydła drzwi od strony zewnętrznej zostało zdominowane przez wyobrażenie drzewa poznania dobra i zła. Jego korzenie i korona dzielą kompozycję horyzontalnie na trzy części. Na samym dole, pod kopułą korzeni, widać tłum postaci rytmicznym układem pionów tworzących mocną

Having no formal education in sculpture,<sup>32</sup> as she frequently tends to emphasize, Karczewska prepared successive ideas with graphic techniques (aqua-fortis and aquatint) that allowed her to combine thin, tiny lines with blots of varying intensity, a chiaroscuro handling of form, suffused with nuance and understatement [fig. 5]. As a consequence, her work is notable for its painterly character and the differentiation of form that results from the translation of a graphic idea into three-dimensional space. The artist uses tiny, densely distributed lines to draw the almost flat scenes of the background; the web of delicate lines also defines the more plastic figures of the foreground.

On the outside, the pictorial field of the door wings is dominated by the image of the Tree of

z Januszem Janowskim 23 VI 2010 roku, [www.zpap-gdansk.art.pl/stgal/karczewska.html](http://www.zpap-gdansk.art.pl/stgal/karczewska.html) [dostęp: 5 IX 2012].

<sup>32</sup> "I must say at the very outset that I am not a sculptor, but a painter by profession", confessed the artist in an interview given to Janusz Janowski on 23 June 2010, [www.zpap-gdansk.art.pl/stgal/karczewska.html](http://www.zpap-gdansk.art.pl/stgal/karczewska.html) [accessed: 5 Sept. 2012].





8. Toni Zenz, główne wejście do kościoła Neu St. Alban w Kolonii, przed 1960, fot. E. Wetzig

8. Toni Zenz, main entrance to the Church of Neu St Alban in Cologne, before 1960, photo by E. Wetzig

the Knowledge of Good and Evil. The roots and the crown divide the composition into three horizontal sections. The bottom one, under a canopy of roots, shows a crowd of figures spaced at rhythmic vertical intervals, which provide a robust base for the rest of the representation. The figures are an image of “humanity in Adam”,<sup>33</sup> awaiting salvation in the darkness of the earth.

The middle of the trunk forms the axis of symmetry, marked by the meeting edges of the door wings. In the lower, infernal sphere, it is almost invisible; emerging into view through the formal and thematic contrast between the sides of the door, it runs upwards, gradually dissolving at the top, under the circular outline of the sun, whose rays radiate evenly downwards, as if to unite both wings. On one side of the axis, which represents the good, the branches are more slender, overhung with leaves and fruit, with an occasional bird pecking through. Below, on the banks of rivers, among lush vegetation swarming with animal life, Adam reclines at the root of the tree, with Eve in the background [fig. 7]. All the different species of plants are shown in great

podstawę całości przedstawienia. To obraz „ludzkości w Adamie”<sup>33</sup>, w mrokach ziemi oczekującej na zbawienie.

Przez środek pnia przebiega oś symetrii wyznaczona linią krawędzi skrzydeł drzwi: niemal niewidoczna w dolnej, infernalnej strefie, później wyraziście podkreślona poprzez odmienność formalną i tematyczną przedstawień po obu jej stronach, w górze niknie ponownie w zwińczeniu, ukryta pod kulistym zarysem słońca, którego promienie rozchodzą się równomiernie w dół, jednocząc obie strefy. Po jednej stronie osi – po stronie dobra – gałęzie drzewa są drobniejsze, pokryte liśćmi i owocami, a między nimi pojawiają się gdzieś sylwetki ptaków. Poniżej nad brzegami wód, wśród bujnej roślinności rojącej się bogactwem zwierząt, widać spoczywającego na korzeniach drzewa Adama i stojącą w głębi Ewę [il. 7]. Artystka ukazała szczegółowo różne gatunki roślin oraz uchwyciła w charakterystycznych pozach zwierzęta, takie jak jeleń o imponującym porożu, pawie, osioł i dzik, a nawet słoń. Nad sielskim pogodnym obrazem rajy unosi się wysoko w górze sylwetka ukrzyżowanego Chrystusa. Natomiast po stronie zła nagie gałęzie drzewa skręcają się boleśnie. Wśród nich zwija się cielsko węża, a poniżej anioł z płonącym mieczem wypędza z rajy pierwszych rodziców. Ci uciekają w strugach deszczu, po kamienistym podłożu jałowej ziemi. Skulona Ewa przytula się do Adama, który odwraca głowę w stronę anioła wskazującego mu na węża-kusiciela jako źródło zła i grzechu. Nad całością tej sceny unosi się gołębica Ducha Świętego, która wraz ze słońcem na środku – figurą Boga Ojca – oraz z postacią ukrzyżowanego Chrystusa po drugiej stronie kompozycji tworzy obraz Trójcy Świętej. Karczevska podkreśla w swoich notatkach syntetyczny charakter całości kompozycji, sugerując jej alternatywny tytuł *Historia chrześcijaństwa*. Wskazuje też na paralele z drzewem Jessego. Ks. Starowieyski tak komentuje wizję artystki:

*Drzewo poznania dobra i zła to drzewo niosące śmierć i życie. Na kwitnących gałęziach zawisł Ten, który sam siebie nazywał życiem – krzyż bowiem jest drzewem życia. Na suchych gałęziach drzewa śmierci zawisł jego owoc – szatan, który przyniósł śmierć ludzkości. Z jednej więc strony życia: radość stworzenia i człowieka, który mu króluje, z drugiej [...] ziemia niosąca ostry i ciernie, a uprawiają ją miliardy ludzi, dziedziców losu Adama [...]. Ale nad wygnaną ludzkością czuwa Duch Uświęcieli, z Drzewa Życia sphywa ożywiająca łaska ukrzyżowanego Odkupiciela. Ludzkość, która w prarodnicach odeszła od Boga, nie traci więc nadziei, że do niego powróci i odzyska raj utracony*<sup>34</sup>.

Nieruchome skrzydła – plakiety po bokach sceny z drzewem poznania – zwijają się na brzegach jak kar-

<sup>33</sup> Father Starowieyski's term (1989, as in fn. 23, fig. 39).

<sup>33</sup> Określenie ks. Starowieyskiego 1989, jak przyp. 23, il. 39.

<sup>34</sup> Ibidem, komentarz do ilustracji 38.



9. Toni Zenz, drzwi brązowe w portalu zachodnim kościoła św. Kuniberta w Kolonii, fot. za: [http://holio.files.wordpress.com/2012/06/img\\_8038.jpg](http://holio.files.wordpress.com/2012/06/img_8038.jpg)

9. Toni Zenz, bronze door in the western portal of the Church of St Cunibert in Cologne, photo from: [http://holio.files.wordpress.com/2012/06/img\\_8038.jpg](http://holio.files.wordpress.com/2012/06/img_8038.jpg)

ty księgi, którą symbolizują całe drzwi, i ukazują po trzy sceny biblijne. Są to po stronie Raju kompozycje przedstawiające opiekę Bożą nad tymi, którzy się do Boga uciekają: ucieczka Lota z ulegającej zniszczeniu Sodomy, scena ukazująca Izraelitów skupionych wokół wijącego się wokół krzyża węża miedzianego, Noe wyciągający ramiona ku tęczy będącej znakiem Przymierza. Po stronie zła wznosi się wieża Babel, niżej przedstawiono ofiarę Abła i Kaina oraz w dole – ludzkość ginącą w wodach potopu. Sceny te są obrazem pychy i złości ludzkiej, które wywołały gniew Boży. Przedstawienia nie zostały uszeregowane chronologicznie ani nie są oddzielone wyraźnymi ramami. Można uznać, że naprzeciwległe sceny (na obu skrzydłach) odpowiadają sobie. Wieża Babel i Gomora to symbol upadku człowieka, wąż miedziany i ofiara Abła zapowiada ofiarę Chrystusa, a ukazany w dole potop to razem z łukiem tęczy obraz Nowego Przymierza. Artystka zrezygnowała z początkowego zamiaru wprowadzenia do kompozycji fragmentów tekstów biblijnych, w dużej mierze ze względu na

detail and animals are captured in their characteristic poses: a deer with its impressive horns, a pair of peacocks, a donkey, a wild boar, and an elephant. High above this serene and idyllic scene of paradise, the figure of the crucified Christ hovers in the sky. On the other side of the axis, the naked branches of the tree are painfully twisted, with a snake crawling between them and, below, an angel with a flaming sword expelling the first parents from paradise. In torrents of rain, Adam and Eve are seen running over the stony surface of barren land. Cowering, Eve snuggles up to Adam, whose head is turned back towards the angel; the angel points towards the snake as the source of sin and evil. The dove of the Holy Spirit flaps its wings overhead; along with the sun (the symbol of the Father) in the middle and the crucified Christ on the other side, it represents the Holy Trinity. In her notes, Karczewska emphasizes the synthetic nature of the composition

as a whole and suggest an alternative title: *The History of Christianity*. She also points to parallels with the Tree of Jesse.

Father Starowieyski comments:

*The Tree of the Knowledge of Good and Evil is one that brings both life and death. Its blossoming branches held Him who referred to himself as life; the cross, then, is the tree of life. The dried up branches of the tree of death in their turn were hung with another fruit, Satan, who brought death to man. On the one hand, then, there is life: the joy of all creation and the man who presides over it; on the other...the earth that grows thorns and thistles, ploughed by the billions who descended from Adam and share his fate. [...] But a Spirit keeps watch over mankind and the quickening grace of the crucified Redeemer flows from the Tree of Life. Humanity, which abandoned God through its ancestors, continues in the hope of returning and regaining the lost paradise.<sup>34</sup>*

The plaques on both sides of the door roll out around the edges of the Tree of Knowledge like pages of a book (symbolized by the door) and depict three biblical scenes each. On one side, they illustrate the protection that God grants to those who willingly submit themselves to His care: Lot's escape from Sodom before its destruction, a group of Israelites huddled around the brazen serpent, Noah stretching his arms towards the rainbow that symbolizes the Covenant. On the other side, we can see, in descending order, the Tower of Babel, the sacrifice of Cain and Abel, and humanity perishing in the waters of the Flood. The scenes are meant to illustrate the human hubris and malice that aroused God's wrath. The representations were not arranged chronologically and there are no clear frame divisions between them. It is possible to assume that the scenes on the opposite sides of the door correspond to each other. The Tower of Babel and the Gomorrah symbolize the fall of man, the brazen serpent and the sacrifice of Abel prefigure the sacrifice of Christ, while the flood and the arc of the rainbow below herald the New Covenant. The artist abandoned her initial idea of introducing excerpts from the Bible into the composition, primarily because of the language barrier in far-flung India.

Father Starowieyski does not share his personal interpretation of the scenes; instead, he relies on relevant quotations from the Church Fathers. Accordingly, he invokes the Venerable Bede, who contrasts the city of pride, symbol-



10. Jurgen Suberg, drzwi brązowe w portalu zachodnim kościoła św. Sebastiana w Magdeburgu, fragment, 1988, fot. R. Faure

10. Jurgen Suberg, bronze door in western portal of the Church of St Sebastian in Magdeburg, detail, 1988, photo by R. Faure

problemy językowe w komunikacji z odbiorcami w dalekich Indiach.

Ks. Starowieyski nie zamieszcza własnego komentarza powyższych scen, zadowolając się jedynie odpowiednimi cytatami z ojców Kościoła. Przytacza więc: Czcigodnego Bedę, który miastu pychy symbolizowanemu przez wieżę Babel przeciwstawia „miasto święte Kościół Chrystusowy budowane w łasce Ducha św.”, Maksyma z Turynu wskazującego na potop jako figurę chrztu, Seweriana z Gabala piszącego o Ablu jako o prefiguracji Chrystusa i Teodoretą z Cyru mówiącego o wężu spiżowym również jako o obrazie Chrystusa<sup>35</sup>.

Na wewnętrznej stronie skrzydeł ruchomych zgodnie z życzeniem o. Żelazka autorka umieściła sceny ukazujące cuda Chrystusa. Z lewej, od góry: *Cudowny potów ryb*, *Wskrzeszenie Łazarza* i *Gody w Kanie Galilejskiej*. Na kolejnym skrzydle, odpowiednio: *Rozmnożenie chleba* oraz dwa wydarzenia z Nowego Testamentu związane z uzdrowieniem ślepców. Sceny te po otwarciu drzwi flankują wejście do kościoła, zapraszając stojących w jego progu.

<sup>34</sup> Ibidem, commentary to fig. 38.

<sup>35</sup> Ibidem, komentarze do ilustracji 42–47.



11. Kyoji Nagatani, *Drzewo Poznania i Drzewo Życia*, rysunek piórką, projekt drzwi do kościoła SS. Trinità e S. Basiano Vescovo w Gradella, 1994, fot. za: [www.osteriadegliamici.com/porta\\_chiesa.asp](http://www.osteriadegliamici.com/porta_chiesa.asp)

11. Kyoji Nagatani, *The Tree of Knowledge and the Tree of Life*, feather drawing, door design for the Church of SS. Trinità e S. Basiano Vescovo in Gradella, 1994, photo after: [www.osteriadegliamici.com/porta\\_chiesa.asp](http://www.osteriadegliamici.com/porta_chiesa.asp)

\*

Rajskie drzewo poznania to temat nieczęsto prezentowany w dekoracji rzeźbionych drzwi brązowych. Nie ma go, poza omówionymi przykładami, w ikonografii współczesnych rzeźbionych bram brązowych w Polsce. Pod koniec lat 50. XX wieku w Niemczech nawiązał do tego tematu Toni Zenz (ur. 1915)<sup>36</sup>, opracowując główne wejście do kościoła Neu St. Alban w Kolonii [il. 8]. Rzeźbiarz zastosował silnie stylizowane, płaskie, dekoracyjne, linearne formy ornamentu roślinnego symbolizujące drzewo poznania. W splotach wici roślinnej umieścił postaci Adama i Ewy z jabłkiem; nieco wyżej widnieje „nowa Ewa” – Maryja i Chrystus, rozpięty na drzewie jak na krzyżu. Tenże autor w portalu zachodnim w kościele św. Kuniberta w Kolonii przedstawił stylizowane drzewo poznania rozszczepiające się na dwa konary, których cierniste gałęzie tworzą obramienia poszczególnych

<sup>36</sup> „Und wenn ich falle...”: *Begegnung mit Werken des Bildhauers Toni Zenz*, red. F. Hemmes, Freiburg im Breisgau 1986.

ized by the Tower of Babel, with the holy city of the Church of Christ erected in the grace of the Holy Spirit, Maxim of Turin who points to the Flood as the figure of baptism, Severian of Gabala who describes Abel as a prefiguration of Christ, and Theodoret of Cyrus, who also mentions the brazen serpent as an image of Christ.<sup>35</sup>

In accordance with the wishes of Father Żelazek, the inner sides of the door depict the miracles of Christ. On the left wing, from top to bottom: *The Miraculous Draught of Fish*, *The Raising of Lazarus*, *The Wedding at Cana*. On the right, respectively: *The Multiplication of Bread*, and two events from the New Testament related to the healing of the blind. Once the door is opened, the scenes flank the entrance to the church, inviting those at the threshold to the interior.

\*

The theme of the Tree of Knowledge is not frequently invoked in sculpted bronze door decorations. The examples discussed in this article are the only such instances in contemporary church door iconography in Poland. At the end of the 1950s, the theme was taken up by Toni Zenz (born 1915)<sup>36</sup> in Germany. The artist was working on the main entrance to the Church of Neu St Alban in Cologne [fig. 8] and chose to employ highly stylized, flat, decorative, linear forms of vegetal ornamentation to symbolize the Tree of Knowledge. In the tangle of branches, he placed Adam and Eve with an apple; a bit higher up, the image of the “new Eve”, Mary, and Christ spread out as if on the cross. In the western portal of the Church of St Cunibert in Cologne, the same artist installed a stylized Tree of Knowledge with two thick branches whose thorny boughs frame successive scenes of the Old and New Testament [fig. 9]. In 1988, Jurgen Suberg (born 1944)<sup>37</sup> created a bronze door for the western portal of the Church of St Sebastian in Magdeburg; it bore a vivid, fanciful depiction of Adam and Eve in Paradise [fig. 10]. It is a cheerful, occasionally almost funny vision of the carefree life of our first parents “before sin”, seemingly devoid of deeper meanings. Thanks to appropriate stylization, even the tragic scenes of despair following the expulsion from paradise or the murder of Abel (shown at the bottom) fit in well with the rosy

<sup>35</sup> Ibidem, commentary to figs. 42–47.

<sup>36</sup> „Und wenn ich falle...”: *Begegnung mit Werken des Bildhauers Toni Zenz*, ed. F. Hemmes, Freiburg im Breisgau 1986.

<sup>37</sup> Basic information about the artist can be found on: [www.kunstatelier-suberg.de](http://www.kunstatelier-suberg.de) [accessed: 22 Sept. 2012].



12. Janina Stefanowicz-Schmidt, *Christus Frasośliwy*, granit, 1964, Kaplica Kapłańska w Bazylice Mariackiej w Gdańsku, fot. A. Piera

12. Janina Stefanowicz-Schmidt, *The Pensive Christ*, granite, 1964, Priests' Chapel, St Mary's Basilica in Gdańsk, photo by A. Piera

atmosphere of the whole. The inner side of the door is decorated with Christological motifs; their dramatic resonance puts them in stark contrast to the Old Testament scenes on the outside. As interpreted by the Japanese artist Kyoji Nagatani (born 1950)<sup>38</sup> on the door of the Church of SS Trinità e S. Basiano Vescovo in Gradella in 1994, the Tree of Knowledge and the Tree of Life (traditionally treated as one in Christian iconography)<sup>39</sup> preserve their distinct form, symbolizing nature and existence [fig. 11]. Their shape is slender but they bear a huge fruit carrying "the seed of life".

Compared with these renditions, the works of Stefanowicz and Karczewska are not only outstanding in terms of form but also remarkable for their original and elaborate treatment of iconography.<sup>40</sup> This can no doubt be credited to the art-

<sup>38</sup> Basic information about the artist can be found on: [www.knagatani.com](http://www.knagatani.com) [accessed: 22 Sept. 2012].

<sup>39</sup> Cf. fn. 29.

<sup>40</sup> The issue of the formal and conceptual aspects of contemporary bronze door art is addressed in: J. Madeyski, *Tarnowskie drzwi brązowe. Pomnik Męczeństwa Narodów*, Tarnów

scen ze Starego i Nowego Testamentu [il. 9]. W 1988 roku Jurgen Suberg (ur. 1944)<sup>37</sup> wykonał dla kościoła św. Sebastiana w Magdeburgu brązowe drzwi w portalu zachodnim. Artysta stworzył plastyczny, fantazyjnie stylizowany obraz ukazujący Adama i Ewę w Raju [il. 10]. Jest to pogodna, miejscami wręcz zabawna wizja beztroskiego życia pierwszych rodziców „przed grzechem”, pozornie pozbawiona głębszych znaczeń. W pogodny nastrój całości dzięki odpowiedniej stylizacji wpisują się też tragiczne sceny rozpaczy wygnanych z raju czy zabójstwa Abla, ukazane w dole kompozycji. Wewnętrzna stronę drzwi zdobią sceny o tematyce chrystologicznej swoim dramatyzmem kontrastujące z przedstawieniami starotestamentowymi na zewnątrz. W interpretacji japońskiego artysty Kyoji Nagatani (ur. 1950)<sup>38</sup> na drzwiach w kościele SS Trinità e S. Basiano Vescovo w Gradella z 1994 roku drzewo poznania i drzewo życia (w ikonografii chrześcijańskiej najczęściej łączone ze sobą)<sup>39</sup> zachowują odrębną formę, symbolizują naturę i istnienie [il. 11]. Mają wiotkie kształty, ale wydają ogromny owoc zawierający „ziarno życia”.

W porównaniu z przytoczonymi przykładami realizacji Stefanowicz i Karczewskiej, interesujące także z uwagi na formę, prezentują najbardziej rozbudowaną i oryginalną koncepcję ikonograficzną<sup>40</sup>. Jest to zapewne efekt współpracy artystek z duchownymi. Pallotyn ks. Dutkiewicz dał wstępny impuls, sugerując zapewne założenia początkowe: drzwi jako symbol księgi i przedstawienie drzewa życia. Następnie obie rzeźbiarki dokonały interpretacji w sposób charakterystyczny dla własnego stylu, temperamentu artystycznego, osobowości i rozumienia Biblii. Sugestie o. Żelazka wpłynęły na rozszerzenie tematyki przedstawień w kompozycji drzwi do Indii. Rozmowy z ks. Pasierbem, o. Janem Górą, o. Śliwką i ks. Markiem Starowieyskim na pewno pogłębiły refleksję Janiny Karczewskiej i miały wpływ na kształt ideowy jej dzieła. Poetycka homilia ks. Dutkiewicza, wzbogacona strofami wiersza dostojnego autora, przy-

<sup>37</sup> Najważniejsze informacje na temat artysty na jego stronie: [www.kunstatelier-suberg.de](http://www.kunstatelier-suberg.de) [dostęp: 22 IX 2012].

<sup>38</sup> Najważniejsze informacje na temat artysty na jego stronie: [www.knagatani.com](http://www.knagatani.com) *Kopia - Podobne* [dostęp: 22 IX 2012].

<sup>39</sup> Por. przyp. 29.

<sup>40</sup> Zagadnienie treści formalnych i ideowych współczesnych drzwi brązowych zostało poruszone m.in. w: J. Madeyski, *Tarnowskie drzwi brązowe. Pomnik Męczeństwa Narodów*, Tarnów 1987; W. Lipka, *Brązowe drzwi katedry opolskiej*, „Liturgia Sacra” XII, 2007, nr 1, s. 113–122; J. Madeyski, *Bronisław Chromy*, Kraków 2008, s. 57–58, 62–63; G. Ryba, *Tajemniczy model krakowski i włoskie projekty Bronisława Chromego*, „Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej” III, 2010, s. 21–43; eadem, *Oświęcimskie drzwi z brązu. Przyczynek do ikonografii św. Maksymiliana Kolbe*, w: *Limien expectationis. Księga ku czci śp. ks. prof. dr. hab. Zdzisława Klisia*, red. ks. J. Urban, ks. A. Witko, Kraków 2012, s. 299–310; eadem, *Na granicy rzeczywistości. Mistyk, droga poznania mistycznego i artysta współczesny*, w: *Fides ex visu. Okiem mistyka*, red. A. Kramiszewska, Lublin 2012, s. 241–264; w wymienionych publikacjach odesłania do dalszej literatury przedmiotu.



13. Janina Karczewska-Konieczna, *Madonna*, linoryt, przed 1970, własność CDWSzS UR, fot. A Piera

13. Janina Karczewska-Konieczna, *Madonna*, linocut, before 1970, property of the Centre for the the Documentation of Contemporary Sacred Art at the University of Rzeszów, photo by A. Piera

bliżyła wiernym wymowę dzieła Janiny Stefanowicz. Ks. Marek Starowiejski utrwalił swoje wrażenia w publikacji, uzupełniając odbiór pracy Janiny Karczewskiej uczonym komentarzem. Jak stwierdzał:

*Cel pracy komentatora był jasny, zgłębić scenę Pisma św. przedstawioną przez Artystkę, pomóc widzowi nawiązać kontakt z nim i wydobyć z rzeźby jak najwięcej, dotrzeć jak najgłębiej. My bowiem, chcemy czy nie chcemy, ciągle spacerujemy po powierzchni, po brzegu niezgłębionej głębinie Słowa Bożego, którego tajemnicy starają się uchylić zarówno teolog i biblista, jak i rzeźbiarz, malarz, pisarz, muzyk<sup>41</sup>.*

\*

Obie realizacje reprezentują odmienne koncepcje formalne w zakresie rzeźby. Emocjonalny, malarski, żywiołowy, operujący bogatą, zróżnicowaną formą styl Janiny Karczewskiej można przeciwstawić syntetycznej, linearnej,

<sup>41</sup> Starowiejski 1989, jak przyp. 23, „Wprowadzenie”.

ists' collaboration with religious circles. The Pallottine Father Dutkiewicz probably provided the first impulse with his initial idea of the door as the symbol of an open book and the Tree of Life. Taking this basic idea as their point of departure, the two artists interpreted it in ways characteristic of their individual style, temperament, personality, and understanding of the Bible. On the door of the church in Puri, the theme was elaborated thanks to Father Żelazek's suggestions. Conversa-

1987; W. Lippa, *Brązowe drzwi katedry opolskiej*, "Liturgia Sacra" XII, 2007, vol. 1, pp. 113–122; J. Madeyski, *Bronisław Chromy*, Kraków 2008, pp. 57–58, 62–63; G. Ryba, *Tajemniczy model krakowski i włoskie projekty Bronisława Chromego*, "Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej" III, 2010, pp. 21–43; eadem, *Oświęcimskie drzwi z brązu. Przyczynek do ikonografii św. Maksymiliana Kolbe*, in: *Limen expectationis. Księga ku czci śp. ks. prof. dr. hab. Zdzisława Klisia*, eds. J. Urban, A. Witko, Kraków 2012, pp. 299–310; eadem, *Na granicy rzeczywistości. Mistyk, droga poznania mistycznego i artysta współczesny*, in: *Fides ex visu. Okiem mistyka*, ed. A. Kramiszewska, Lublin 2012, pp. 241–264; the publications mentioned include further references to specialist literature.

tions with Father Pasierb, Father Jan Góra, Father Śliwka, and Father Marek Starowieyski likewise must have deepened Janina Karczewska's reflection and influenced the conceptual side of her work. Father Dutkiewicz's poetic homily, enriched with the verse of a distinguished poet, helped expound the meaning of Janina Stefanowicz's imagery for the churchgoers. Father Marek Starowieyski collected his impressions of Janina Karczewska's work in a scholarly publication. He noted:

*The purpose of my commentary was clear: to explore the artist's representation of the biblical scene and make it accessible to the viewer so that he could penetrate its depths as far as possible and gain as much as he can from it. Whether we want it or not, we are constantly treading on a precarious line along the shore, beyond which extends the immeasurable depth of God's Word; it is its mystery that the theologian, the biblical scholar, the sculptor, the painter, the writer, and the musician continually strive to illuminate.*<sup>41</sup>

\*

The two works represent different formal conceptions of sculpture. With its rich, differentiated forms, the emotional, painterly, exuberant style of Karczewska stands in stark contrast to the synthetic, linear and flat, rational, reflective and conceptual work of Stefanowicz. Karczewska's representations are self-contained wholes enclosed in the pictorial field, at once introductions to and preparations for the colourful spatial images in the interior of the Puri church. Stefanowicz's work is integrated into a complex whole which develops in space and symbolically connects different art forms with nature and with one another. Stefanowicz's conception is less self-explanatory and requires a commentary, as required by contemporary trends, which call for art to transcend the boundaries of visual form.

In Stefanowicz's work, the trunk of the Tree of Knowledge connects the scenes of Genesis and Revelation through the figure of a woman, shown both at the end of days and at the dawn of times in paradise. Karczewska, on the other hand, surrounds the Tree of Knowledge with biblical scenes from the Old Testament, which address the issues of sin and salvation. Stefanowicz also introduces a national theme, which, for an obvious reason, is absent from Karczewska's design.

The two artists are nearly the same age and both studied at the School of Fine Arts in Poznań at around the same time. Janina Stefanowicz grad-



14. Janina Karczewska-Konieczna, *Madonna*, ceramika, własność artystki, fot. A. Piera

14. Janina Karczewska-Konieczna, *Madonna*, ceramic, property of the artist, photo by A. Piera

plaskiej, bardziej refleksyjnej, racjonalnej i koncepcyjnej pracy Janiny Stefanowicz. Przedstawienia na drzwiach Karczewskiej są całością samą w sobie zamkniętą w ramach pola obrazowego. Stanowią jednocześnie wprowadzenie i przygotowanie do scen – barwnych obrazów przestrzennych – wykonanych przez artystkę do wnętrza kościoła w Puri. Natomiast realizacja Stefanowicz tworzy część kompleksu rozwijającego się w przestrzeni i łączącego symbolicznie różne formy sztuki nawzajem ze sobą i z naturą. Koncepcja Stefanowicz, mniej czytelna i wymagająca komentarza, jest bliższa współczesnym tendencjom w sztuce, według których dzieło artysty ma przekraczać granice formy plastycznej.

U Stefanowicz pień drzewa poznania łączy obrazy z księgi Genesis i Apokalipsy, przywołując w obu zespołach przedstawień Niewiastę, obecną nie tylko w wizji kresu czasów, ale też w raju u zarania istnienia świata.

<sup>41</sup> Starowieyski 1989 (fn. 23), "Wprowadzenie".



15. Janina Stefanowicz-Schmidt, *Chrystus Zmartwychwstały* w ołtarzu głównym w kościele Zmartwychwstania Pańskiego w Gdańsku, sztuczny kamień, 1997, fot. A Piera

15. Janina Stefanowicz-Schmidt, *Risen Christ*, main altar at the Church of the Resurrection in Gdańsk, artificial stone, 1997, photo by A Piera

Karczewska natomiast na obrzeżach drzewa poznania umieszcza sceny starotestamentowe mówiące o grzechu i zbawieniu. Ponadto Stefanowicz wprowadza do swojej pracy wątek narodowy, który Karczewska z oczywistych przyczyn pomija.

Obie artystki są niemal rówieśniczkami i obie studiowały w poznańskiej PWSSP. Janina Stefanowicz ukończyła Wydział Rzeźby i w 1955 roku obroniła pracę dyplomową pod kierunkiem Stanisława Horno-Popławskiego, a jej późniejszą twórczość można uznać za kontynuację surowego stylu mistrza, mniej patetyczną, bardziej subtelną i wyciszoną. Jej talent wcześniej rozpoznano i jeszcze przed wykonaniem pracy dyplomowej została asystentką w pracowni Alfreda Wiśniewskiego<sup>42</sup>.

Janina Karczewska rozpoczęła studia nieco później

uated from the Department of Sculpture in 1955, defending a graduation project under the supervision of Stanisław Horno-Popławski; her subsequent work can be seen as a tribute to the austere style of the master, even if it is less pompous in tone, more subtle and subdued. Her talent was recognized early on and even before graduation, Stefanowicz was appointed as an assistant in the atelier of Alfred Wiśniewski.<sup>42</sup>

Janina Karczewska began her studies a little later; she graduated with distinction in 1959. She prepared her graduation project during the painting course taught by Piotr Potworowski and Krystyna Łada Studnicka, and a smaller project on ceramic art under the supervision of Hanna

<sup>42</sup> Archiwum ASP w Gdańsku,teczka osobowa Janiny Stefanowicz-Schmidt.

<sup>42</sup> Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk, personal file of Janina Stefanowicz-Schmidt.



Żuławska, honing her skills in graphic art with Zygmunt Karolak.<sup>43</sup> Her future husband was a student at the Department of Sculpture at the time; for that reason, she frequently had the chance to attend sculpture ateliers and open-air classes, working under the guidance of Alfred Wiśniewski when Janina Stefanowicz was already his assistant. Many years later, Karczevska recalled: "In a sense, it was with Mr Wiśniewski that I learned how to see sculpture in space..."<sup>44</sup> It was already during their studies that she and her future husband were invited to assist Hanna Żuławska in running her Ceramic Art Workshops in Kadyny, organized under the auspices of the School of Fine Arts in Gdańsk. The experience they gained under the guidance of Żuławska left an incredible imprint on their respective independent work; many years after graduation, they still belonged to the Kadyny Group, a circle of graphic artists associated with the workshops. Drawing from such diverse sources, Janina Karczevska translates her intoxication with worldly beauty into visual form with unbridled freedom, and gives plastic shape to themes rarely found in sculpture, such as water or air or the slender vegetation of a coral reef.

In 1964, Janina Stefanowicz created her first significant religious work, *The Pensive Christ* for St Mary's Basilica in Gdańsk, a sculpture carved in granite (the favourite material of her master, Stanisław Horno-Popławski), cubic, austere, and rigorous. It was the dominant element of the Priests' Chapel decorated by the artist [fig. 12]. This was also the point at which Janina Karczevska began to produce the first linocuts of Madonnas, trying to capture the mystery of her own motherhood in graphic form [fig. 13]. The experiences of the period bore fruit at different stages later on in her life, as she continued to create Madonnas to illustrate the mystery of the special period in a woman's life: expecting a child, the miracle of birth, and the extraordinary bond that connects the mother and the new-born child [fig. 14]. At that time, Karczevska was a teacher at a secondary art school in Gdynia. The first large commission from the Church came in 1979; it was to be the first and the last religious work created in tandem with her husband who passed away shortly afterwards. Together, they designed and produced the Seamen's Chapel at St Mary's Basilica in Gdańsk, the same in which Stefanowicz had earlier worked. Stefanowicz, on the other hand, was then busy at

i ukończyła je z wyróżnieniem w 1959 roku. Pracę dyplomową przygotowała w pracowni malarstwa Piotra Potworowskiego i Krystyny Łady Studnickiej, a aneks z ceramiki artystycznej wykonała pod kierunkiem Hanny Żuławskiej; w pracowni Zygmunta Karolaka doskonaliła swoje umiejętności w zakresie grafiki artystycznej<sup>43</sup>. W tym czasie jej przyszły mąż studiował na Wydziale Rzeźby, co spowodowało, że artystka często bywała w pracowni rzeźby i na plenerach rzeźbiarskich, wykonując prace pod kierunkiem Alfreda Wiśniewskiego, którego Stefańska była już wtedy asystentką. Karczevska wspominała po latach: „Pod okiem pana Wiśniewskiego nauczyłam się pewnego widzenia rzeźby w przestrzeni...”<sup>44</sup>. Jeszcze w czasie studiów artystka została wraz z przyszłym mężem zaproszona przez Hannę Żuławską do współpracy w ramach prowadzonych przez nią Artystycznych Warsztatów Ceramicznych w Kadynach, działających w strukturach gdańskiej PWSSP. Doświadczenia zebrane podczas realizacji prac podejmowanych pod kierunkiem Żuławskiej zdeterminowały późniejszą twórczość obojga artystów, którzy po ukończeniu studiów jeszcze przez wiele lat pozostawali związani z zespołem artystów skupionych wokół warsztatów, współtworząc tak zwaną Grupę Kadyńską. Zdobywszy tak wszechstronne wykształcenie artystyczne, Janina Karczevska wizualizuje swój zachwyt nad pięknem otaczającego świata z całą swobodą, nadając formę plastyczną tematom zgoła nierzeźbiarskim, jak: woda i powietrze czy wiotka roślinność rafy koralowej.

W 1964 roku powstała pierwsza znacząca realizacja sakralna Janiny Stefańskiej – *Chrystus Frasobliwy* do Bazyliki Mariackiej w Gdańsku – rzeźba wykuta w granicie (preferowanym też przez jej mistrza Stanisława Horno-Popławskiego), kubiczna, surowa i oszczędna. Stanowiła ona dominantę zaaranżowanej przez artystkę Kaplicy Kapłańskiej [il. 12]. W tym czasie Janina Karczevska zaczynała tworzyć swoje pierwsze linoryty ukazujące Madonny, próbując ująć w formę plastyczną tajemnicę właśnie przeżywanego przez nią samą macierzyństwa [il. 13]. Doświadczenia tego okresu zaowocowały później wykonywanymi przez artystkę na różnych etapach życia cyklami Madonn, ukazującymi w sposób szczególny tajemnicę tego swoistego stanu w życiu kobiety: oczekiwanie na dziecko, cud narodzin oraz niezwykłą więź łączącą matkę z nowo narodzonym maleństwem [il. 14]. Karczevska pracowała już wtedy w liceum plastycznym w Gdyni. Pierwsze większe zamówienie ze strony Kościoła otrzymała dopiero w 1979 roku. Była to jej jedyna realizacja sakralna wykonana wspólnie z mężem, który wkrótce zmarł. Artyści zaprojektowali i wykonali wystrój Kaplicy Ludzi Morza przy Bazylice

<sup>43</sup> Cf. fn. 3.

<sup>44</sup> Interview with Janusz Janowski on 23 June 2010, [www.zpap-gdansk.art.pl/stgal/karczevska.html](http://www.zpap-gdansk.art.pl/stgal/karczevska.html) [accessed: 5 Sept. 2012], cf. fn. 31.

<sup>43</sup> Por. przyp. 3.

<sup>44</sup> Rozmowa artystki z Januszem Janowskim 23 VI 2010, [www.zpap-gdansk.art.pl/stgal/karczevska.html](http://www.zpap-gdansk.art.pl/stgal/karczevska.html) [dostęp: 5 IX 2012], por. przyp. 31.



16. Janina Karczewska-Konieczna, *Matka Boska Fatimska*, ceramika, rzeźba przy kościele św. Judy Tadeusza w Rumi, fot. G. Ryba

16. Janina Karczewska-Konieczna, *Our Lady of Fatima*, ceramic, Church of St Jude Thaddaeus in Rumia, photo by G. Ryba

Mariackiej w Gdańsku, gdzie wcześniej przy aranżacji Kaplicy Kapłańskiej pracowała Stefańska. Ta natomiast – zaangażowana w pracę na uczelni – tworzyła wówczas od podstaw na wydziale rzeźby nową specjalizację „małe formy rzeźbiarskie i medalierstwo”.

Dalsze losy artystek toczyły się bardzo podobnie. Obie były związane małżeństwem z ludźmi sztuki, znajdowały w nich wsparcie dla swojej twórczości, obie wcześniej owdowiały. Ich córki kontynuują działalność artystyczną matek<sup>45</sup>. Obie artystki poświęciły się pracy pedagogicznej i wykształciły liczne grono uczniów. Brały udział w wielu wystawach i konkursach<sup>46</sup>; były obsypywane nagrodami. Macierzyństwo, które czasowo spowodowało spowolnienie ich aktywności twórczej, było dla nich, jak obie twierdzą, źródłem cennych doświadczeń i pozwoliło osiągnąć pełnię kobiecości.

Gdy Janina Stefanowicz i Janina Karczewska podejmowały prace nad projektami drzwi z rajskim drzewem

the Academy, laying the foundations for a new study track at the Department of Sculpture, devoted to “small sculptural forms and medallion art”

The lives of the two artists ran along parallel paths. Both were married to artists and looked to their husband for support in their work; both soon became widows. Their daughters continued their work.<sup>45</sup> Both artists dedicated themselves to pedagogy and educated a large circle of students. Both participated in many exhibitions and contests,<sup>46</sup> winning numerous awards. Both claim that the experience of motherhood, which put their artistic life on hold for a while, was the source of priceless knowledge that helped them to achieve the fullness of womanhood.

When Stefanowicz and Karczewska took up their respective projects dealing with the Tree of Knowledge, their renown in the artistic milieu

<sup>45</sup> Magdalena Schmidt-Góra, rzeźbiarka, pracownik naukowy Wydziału Rzeźby ASP w Gdańsku; Katarzyna Konieczna-Kałużna, artystka tworząca przede wszystkim rzeźby w ceramice, zob.: *Dwie bezcenne damy z pasją*, „Kultura i Sztuka. Megazyn”, [www.plezantropia.fora.pl/.../janina-karczewska-konieczna-i-katarzyna-konieczna-kałużna](http://www.plezantropia.fora.pl/.../janina-karczewska-konieczna-i-katarzyna-konieczna-kałużna) [dostęp: 5 IX 2012].

<sup>46</sup> Medal na IV Biennale sztuki Sakralnej w Gorzowie w 1990 roku. Jury przewodniczył ks. J. Pasierb, a wśród uczestników była m.in. Magdalena Abakanowicz.

<sup>45</sup> Magdalena Schmidt-Góra, a sculptor, scholar at the Department of Sculpture at the Academy of Fine Arts in Gdańsk; Katarzyna Konieczna-Kałużna, a ceramic artist, see: *Dwie bezcenne damy z pasją*, “Kultura i Sztuka. Megazyn”, [www.plezantropia.fora.pl/.../janina-karczewska-konieczna-i-katarzyna-konieczna-kałużna](http://www.plezantropia.fora.pl/.../janina-karczewska-konieczna-i-katarzyna-konieczna-kałużna) [accessed: 5 Sept. 2012].

<sup>46</sup> Medal at the 4<sup>th</sup> Biennale of Sacred Art in Gorzów in 1990. The jury was chaired by J. Pasierb; the participants included Magdalena Abakanowicz.

of Gdańsk was already well established; the task, however, presented an artistic and intellectual challenge. The theme of the Tree of Life from the Pallottine Church later returned in Janina Stefanowicz's altar for the Church of the Resurrection in Gdańsk in 1997.<sup>47</sup> The artist depicted the Risen Christ at the background of a cross encircled with a vegetal thread symbolizing the Tree of Life [fig. 15]. The rector of the parish at the time, Father Stefan Duda, wrote:

*The artist sculpted a tree unlike any other tree we know. ... It seems to allude to the idea of its main fruit, i.e. the Eucharist. ... The idea of the Tree of Life was supplemented with a sculpture of the Cross as the Tree of New Life. No wonder that the Cross is so magnificent, high, triumphant, covered with grapes and wheat. This is clearly not the cross of Good Friday, the cross of the Passion, but the cross of Easter Sunday.*<sup>48</sup>

The graphic, elaborate tree motif recurs throughout Janina Karczewska's oeuvre, the artist being so enamoured of the shapes of nature; in her religious work, it appears mostly in the ceramic representations of Our Lady of Fatima [fig. 16].

Religious art, which gradually began to take up more and more space in the work of Janina Stefanowicz-Schmidt and Janina Karczewska-Konieczna, illustrates the striving to objectivize personal experience and the search for the meaning of life.

Karczewska considers art as an expression of desire and an act of thanking God for the gift of life. The artist enters the Church to facilitate man's contact with divinity; in a sense, she becomes a prophet as she tries to convey her own experience of God, her own feelings and sensations, and not simply to copy commonly known patterns with greater or lesser skill.<sup>49</sup>

In the biographies of the two artists, life, art and faith are so tightly interwoven as to become inseparable; the Church provides them not only with artistic space, but also with support in the difficult moments of life, such as illness or death of those close to their heart.

*Translated by Urszula Jachimczak*

<sup>47</sup> *Parafia Zmartwychwstania Pańskiego w Gdańsku*, ed. A. Pałucha, Gdańsk 2001, pp. 92–95.

<sup>48</sup> Stefan Duda CR, *Rzeźba Drzewa Nowego Życia w kościele Zmartwychwstania Pańskiego w Gdańsku*, Gdańsk, 9 Apr. 2000 (a photocopy of the sermon is available at the Centre for the Documentation of Modern Sacred Art at the University of Rzeszów).

<sup>49</sup> Interview with the artist on 16 July 2012.

poznania, ich wysoka pozycja w gdańskim środowisku plastycznym była już ustalona. Zadanie to stanowiło dla nich wyzwanie artystyczne i intelektualne. Temat drzewa życia z drzewi dla gdańskich pallotynów powrócił w realizacji ołtarza do kościoła Zmartwychwstania Pańskiego w Gdańsku wykonanego przez Janinę Stefanowicz w roku 1997<sup>47</sup>. Artystka ukazała tam Chrystusa zmartwychwstałego na tle krzyża oplecionego wicią roślinną symbolizującą drzewo życia [il. 15]. Proboszcz ks. Stefan Duda pisał wówczas:

*Nasza Pani Artystka wyrzeźbiła nam formę drzewa, które nie jest podobne do znanych nam drzew [...] Zda się ono nawiązywać do idei zasadniczego owocu tego drzewa, jakim jest Eucharystia [...]. Ta pierwotna idea rajskiego Drzewa Życia została teraz dopracowana rzeźbą Krzyża Chrystusowego jako Drzewa Nowego Życia. Stąd jest on okazały, wyniosły, tryumfalny, okryty krzewem winnym i kłosami pszenicy. Nie jest to zatem Krzyż Wielkiego Piątku, krzyż cierpienia Pańskiego, ale krzyż Wielkanocny*<sup>48</sup>.

Plastyczny, rozbudowany motyw drzewa powracał często w pracach Janiny Karczewskiej, tak rozmiłowanej w kształtach natury; w jej dziełach sakralnych występował najczęściej w ceramicznych przedstawieniach Matki Boskiej Fatimskiej [il. 16].

W sztuce sakralnej, która z czasem zajmowała coraz więcej miejsca w twórczości Janiny Stefanowicz-Schmidt i Janiny Karczewskiej-Koniecznej, widoczne jest dążenie do obiektywizacji własnych doświadczeń i poszukiwanie wyjaśnienia sensu istnienia.

Według Karczewskiej twórczość artystyczna to wyrażanie pragnień i podziękowanie Bogu za życie. Artysta w Kościele ma ułatwić człowiekowi kontakt z Bogiem; staje się poniekąd prorokiem, kiedy stara się przekazać ludziom własne doświadczenie Boga, własne przeżycia i doznania, a nie tylko powieła w mniej lub bardziej zręcznej formie znane powszechnie schematy<sup>49</sup>.

W biografii obu artystek życie, wiara i sztuka splatają się tak ściśle, że stanowią nierozdzielalną całość, a Kościół instytucjonalny tworzy dla nich nie tylko przestrzeń działalności twórczej, ale też daje oparcie w trudnych chwilach doświadczeń osobistych – chorób czy śmierci najbliższych.

<sup>47</sup> *Parafia Zmartwychwstania Pańskiego w Gdańsku*, oprac. A. Pałucha, Gdańsk 2001, s. 92–95.

<sup>48</sup> Ks. Stefan Duda CR, *Rzeźba Drzewa Nowego Życia w kościele Zmartwychwstania Pańskiego w Gdańsku*, Gdańsk, 9 IV 2000 (fotokopia tekstu kazania w zbiorach CDWSzS).

<sup>49</sup> Na podstawie rozmowy z artystką 16 VII 2012.

## Doświadczenie religijne za pośrednictwem sztuki

Doświadczeniem religijnym zajmują się dzisiaj różne dziedziny nauki. Odkrycia fenomenologii i wpływ nauk przyrodniczych sprawiły, że podjęcie tego zagadnienia stanowi niejako uzasadnienie racji bytu każdej dyscypliny, która zajmuje się religią. Patrząc na ilość publikacji, które odzwierciedlają prowadzone w tej materii badania, można uznać, że mamy tu do czynienia z czymś w rodzaju testu wiarygodności autentycznego zajmowania się kwestiami religijnymi. Takie podejście jest uzasadnione tym, że perspektywa doświadczenia rzeczywiście odzwierciedla znaczenie religii w życiu człowieka oraz potwierdza potrzebę naukowego zajmowania się przeżyciem religijnym. Lektura publikacji poświęconych doświadczeniu religijnemu jednak zaskakuje – nie mówi się w nich prawie nic albo mówi się niewiele o doświadczeniu religijnym rozpatrywanym od strony kobiecej i od strony męskiej<sup>1</sup>. Nawet wpływ fenomenologii, która uchwyciła znaczenie i ukazała perspektywy takiego podejścia, nie przyczynił się do jego faktycznego zastosowania w prowadzonych badaniach. Owszem, niekiedy pojawia się ten problem, ale jest on raczej formułowany jako postulat niż jako konkretna propozycja rozwiązania zagadnienia. Badacze zapominają, że w religii nie ma człowieka w ogólności, ale jest tylko człowiek istniejący jako mężczyzna i kobieta, co ma znaczenie zwłaszcza tam, gdzie dotyka się osobowości człowieka, a doświadczenie religijne dotyka jej przecież w najwyższym stopniu. Próbuje na ten problem zwracać uwagę niektóre nurty feministyczne, ale ich propozycja jest tylko ideologią dalece rozmijającą się z rzeczywistością obiektywną, by nie powiedzieć, że jest zwykłym bełkotem. To samo można stwierdzić o rozmaitych opracowaniach inspirowanych ideologią rozwijaną pod hasłem *gender*; ich autorzy, ulegając bezkrytycznie, czy wręcz naiwnie, panującej modzie, bardzo męczą się, by powiedzieć coś rzeczywiście sensownego, ale niewiele z tego wychodzi.

Ludwig Feuerbach w swoich poszukiwaniach dotyczących istoty chrześcijaństwa zapisał godne uwagi refleksje na temat konieczności uwzględniania w kwestiach przeżyć religijnych perspektywy męskiej i perspektywy kobiecej. Chociażby:

<sup>1</sup> Por. S. Głaz, *Doświadczenie religijne*, Kraków 1998; R. Scruton, *Beauty*, New York 2009.

## Religious experience through art

Today, religious experience is studied within a number of different academic disciplines. Discoveries made within phenomenology and the natural sciences have turned it into something of a *raison d'être* for any discipline that claims to concern itself with religion. Judging by the profusion of publications on the subject, it may well be the very litmus test for true commitment to religious questions. This is also because the experiential perspective reflects the great importance of religion in human life and justifies the need for scholars to address the religious experience in a systematic fashion. However, as one delves into the available scholarship on religious experience, one is in for a surprise; the issue is hardly ever, if at all, discussed from a male, or female, perspective.<sup>1</sup> Even the influence of phenomenology, which first grasped the importance of a gendered approach and defined its limits, did nothing to increase its actual presence in the practice of research. The issue comes up at times but it is usually mentioned as a suggestion rather than a concrete solution. Researchers tend to forget that religion does not address humanity in the abstract; all it knows is an individual human being who exists as this or that particular man or woman. Sexual difference is crucially important whenever human personality is involved – and what touches human personality deeper than religious experience? Some currents of feminism have been attempting to draw attention to the issue; their ideas, however, often come across as little more than ideology, if not pure gibberish, completely out of touch with objective reality. The same can be said of the various monographs inspired by the ideology of gender studies; with a lack of critical insight, not to say with utter naiveté, the authors follow the prevalent fad and in vain struggle to say anything of importance.

In his meditations on the essence of Christianity, Ludwig Feuerbach makes several noteworthy observations concerning the impor-

<sup>1</sup> Cf. S. Głaz, *Doświadczenie religijne*, Kraków 1998; R. Scruton, *Beauty*, New York 2009.

tance of distinguishing between the male and the female perspective in discussions of religious experience. For instance, he writes:

*The body alone is that negativating, limiting, concentrating, circumscribing force, without which no personality is conceivable. Take away from thy personality its body, and thou takest away that which holds it together. The body is the basis, the subject of personality. Only by the body is a real personality distinguished from the imaginary one of a spectre... But a body does not exist without flesh and blood. Flesh and blood are life, and life alone is corporeal reality. But flesh and blood is nothing without the oxygen of sexual distinction. The distinction of sex is not superficial, or limited to certain parts of the body; it is an essential one: it penetrates bones and marrow. The substance of man, is manhood; that of woman, womanhood. However spiritual and supersensual the man may be, he remains always a man; and it is the same with the woman. Hence personality is nothing without distinction of sex; personality is essentially distinguished into masculine and feminine.<sup>2</sup>*

Our situation, as outlined above, demands that we ask questions about the female religious experience; we need to arrive at an answer that could serve as a point of reference for future explorations. The difficulty in giving such an answer is self-evident – as Karl Rahner famously pointed out, any discourse about women, especially male discourse, always runs the risk of sliding into mere poetry. The complexity of the challenge increases still further the moment we attempt to bring art into the equation.<sup>3</sup> As of now, there is no coherent theoretical proposal available that would instruct us how to combine art and religious experience within a single framework. This, however, might be the least of our problems. More importantly, the subject of woman as a theme in art has already been partially addressed; that of woman as a recipient of art, especially religious, let alone that of woman as an artist, is yet to receive comprehensive treatment. I am fully aware of the complexity of the task. It is not my intention to avoid it altogether, but the current reflections are to be thought of as only preliminary in nature. I am writing from a Catholic perspective. My aim is not to suggest a possible solution; rather, it is to demonstrate that there are good grounds for considering the issue within the framework of philosophy, aesthetics, and theology.

<sup>2</sup> L. Feuerbach, *The Essence of Christianity*, transl. Martin Evans, London 1854, p. 90.

<sup>3</sup> By “art”, I primarily mean the visual arts.

*Ciało nasze jest ową negującą, ograniczającą, skupiającą, zwiężającą siłą, bez której osobowość jest nie do pomyslenia. Zabierz swej osobowości jej ciało – a zabierzesz jej wartość. Ciało jest podstawą, podmiotem osobowości. Tylko dzięki ciału osobowość rzeczywista różni się od wyobrażonej osobowości widma. [...] Ale nasz organizm jest niczym bez ciała i krwi. Ciało i krew są życiem, a jedynie życie jest rzeczywistością organizmu. Ciało natomiast i krew są niczym, jeśli nie sycą się tlenem różnicy płciowej. Różnica płci nie jest różnicą powierzchowną czy ograniczoną tylko do pewnych części ciała, jest to różnica istotna, przenikająca do szpiku kości. Istotą mężczyzny jest męskość, istotą kobiety – kobiecość. Choćby mężczyzna był nie wiem jak uduchowiony, ponadfizyczny – pozostanie zawsze mężczyzną; tak samo kobieta. Osobowość jest niczym bez różnicy płci. Osobowość dzieli się co do swej istoty na męską i żeńską<sup>2</sup>.*

W tak zarysowanej sytuacji zachodzi potrzeba nie tylko postawienia sobie pytania o kobiece doświadczenie religijne, ale także sformułowania konkretnej odpowiedzi, która mogłaby stać się punktem odniesienia dla dalszych poszukiwań. Trudność udzielenia tejże odpowiedzi jest oczywiście ewidentna, tym bardziej że w mówieniu o kobiecie – jak zauważył kiedyś Karl Rahner – zwłaszcza w przypadku mężczyzny, zawsze pojawia się niebezpieczeństwo popadnięcia w poezję. Trudność podjęcia wyzwania nasila się, gdy chcemy je dodatkowo jeszcze odnieść do sztuki<sup>3</sup>. Przede wszystkim ciągle brakuje spójnej propozycji dotyczącej połączenia doświadczenia religijnego ze sztuką, chociaż jest to być może najmniejszy problem. Kwestia kobiety jako tematu w sztuce jest już częściowo opracowana, ale pozostaje jeszcze do opracowania kwestia kobiety jako odbiorczynie sztuki w ogólności i sztuki religijnej w szczególności oraz kobiety jako artystki. Zdając sobie sprawę z trudności zagadnienia, nie uchylamy się od niego, ale musimy podkreślić, że zaproponowane refleksje mają charakter bardzo wstępny. Wypada oczywiście zaznaczyć, że podejmujemy je z perspektywy teologii katolickiej. Nie tyle jednak chcemy zaproponować jakieś rozwiązanie problemu, ile raczej pokazać, że jest uzasadnione podjęcie go w ramach refleksji filozoficznej, estetycznej, a także teologicznej.

## Doświadczenie zmysłowe

Antropologia chrześcijańska traktuje człowieka jako istotę, której doświadczenia mają charakter aposterioryczny, historyczny i zmysłowy. Dotyczy to także tego wymiaru jego egzystencji, w którym wyraża się i kształtuje relacja z Bogiem. Do niedawna jeszcze antropolo-

<sup>2</sup> L. Feuerbach, *O istocie chrześcijaństwa*, tłum. A. Landman, Warszawa 1959, s. 170–171.

<sup>3</sup> Mówiąc o sztuce, mamy tutaj na myśli przede wszystkim sztuki plastyczne.

gia filozoficzna usiłowała postulować w odniesieniu do człowieka autonomiczne, religijne źródło poznania – źródło, które byłoby niezależne od jego doświadczenia zmysłowego i historycznego. Wydawało się, że tylko takie źródło poznania warunkuje religię jako relację z Bogiem absolutnym i osobowym. Dzisiaj antropologia chrześcijańska jest na ogół zdania, że ludzka zdolność poznawcza obejmuje dwa różne momenty: poznanie zmysłowe, dla którego punktem wyjścia jest to, co materialne i zmysłowe, oraz poznanie duchowe i pojęciowe, nastawione transcendentalnie na byt w ogólności. Przeciw wszelkiemu ontologizmowi i przeciw oddzielaniu tego, co religijne, od pozostałej aktywności poznawczej tradycyjna antropologia chrześcijańska zawsze przyjmowała, że zmysłowość i poznanie duchowe stanowią w człowieku jedną całość, a więc że także poznanie duchowe jest wyzwalane pierwotnie przez doświadczenie zmysłowe i przez nie napełniane treścią. Na przykład św. Tomasz z Akwinu w swojej metafizyce poznania wyraźnie podkreśla, że nawet najbardziej duchowe i najsubtelniejsze pojęcie może istnieć w człowieku tylko na gruncie *conversio ad phantasma*. Dotyczy to w ogólności także poznania religijnego, które jest wspierane i kształtowane przez doświadczenie zmysłowe i historyczne<sup>4</sup>. Przyjmujemy zatem, że wszelkie doświadczenie religijne ma u swoich podstaw doświadczenie zmysłowe i może mieć miejsce tylko na gruncie odwołania się do intuicji zmysłowej, nawet jeśli sam Bóg nieskończenie przekracza to wszystko, co zmysłowe i możliwe do kontemplacji widzialnej. Język religijny posiada oczywiście pojęcia, przedstawienia i obrazy bardzo plastyczne, jednak posługuje się również abstrakcją, czystą pojęciowością. Ostatecznie – również w dziedzinie religijnej istnieją tylko pojęcia i słowa, które z zasady mogą być zrozumiałe, o ile obejmują moment wizualnej kontemplacji lub intuicji. We wszystkich aktach religijnych, które zawsze zawierają element świadomości lub są po prostu wydarzeniami świadomymi, jest współobecny także aspekt zmysłowy. Im takie akty religijne są żywsze, tym wyraźniej ujawnia się w nich element zmysłowy. Zwłaszcza w pobożności katolickiej jest to bardzo widoczne i bardzo podkreślane. W jej centrum znajduje się oczywiście przepowiadanie słowa, które w swojej pojęciowości jest zawsze wspierane przez przedstawienie, przenikające do świadomości za pośrednictwem doświadczenia zmysłowego i obecne w pojęciu także tam, gdzie pospolitemu człowiekowi jawi się ono jako całkowicie abstrakcyjne i niewyraźne za pomocą obrazów. W tej pobożności istnieją ponadto znaki sakramentalne, istnieją postawy cielesne w czasie modlitwy, pieśni, pielgrzymki... i tysiące rozmaitych symboli, przez które zmysłowa cielesność człowieka zostaje włączona w wydarzenie religijne i kształtuje pobożność.

<sup>4</sup> Na ten temat por. Tomasz z Akwinu, *O umyśle*, w: *Kwestie dyskutowane o prawdzie*, t. 1, tłum. A. Aduszkiewicz, L. Kuczyński, J. Ruszczynski, Kęty 1998, s. 433–503.

## Sensory experience

Christian anthropology treats man as a being whose experiences are *a posteriori*, historical, and sensory in character. This also holds true for that dimension of existence in which his relationship with God is shaped and manifested. Until recently, philosophical anthropology attempted to posit an autonomous source of religious knowledge, independent of man's sensory and historical experience. It was argued that no other source could underlie religion as a relationship to an absolute and personal God. Christian anthropology today usually sees the human cognitive capacity as encompassing two separate moments: sensory experience, which starts from the sensory and the material; and the conceptual and spiritual faculty, transcendently attuned to being in its generality. Against various ontologisms and the prying apart of the religious experience from other aspects of human cognitive activity, traditional Christian anthropology always argued that sensory experience and spiritual revelation in human beings are inseparable, i.e. spiritual knowledge also finds its primary source and content in the senses. In his metaphysics of knowledge, for instance, St Thomas Aquinas clearly emphasizes that even the most spiritual and sublime concepts can exist in the human mind only when grounded in *conversio ad phantasma*. This also holds true for religious experience, which is supported and shaped by sensory and historical experience.<sup>4</sup>

I assume, accordingly, that all religious experience is rooted in sensory experience and can only occur on the basis of sensory intuition, even though God infinitely transcends all things sensory and available to visual contemplation. Religious language, to be sure, contains concepts, representations, and images of a very vivid nature. More often than not, it also resorts to abstraction, or pure conceptuality. In the end, however, the religious domain consists of nothing but concepts and words, which, in general, are intelligible only insofar as they include a moment of visual contemplation or intuition. The sensory element is present in every religious act that involves consciousness or is a conscious event pure and simple. The more vivid an experience, the more manifest its sensory aspect. This is particularly emphasized in Catholic piety. At its centre lies the act of proclaiming the Word; the conceptual element, however, is always supported by accompanying representation, which enters consciousness through sensory experience

<sup>4</sup> For more on the subject, see Thomas Aquinas, *Intellect*, in: *Disputed Questions on Truth*.

and remains present in the concept throughout, even if the latter seems completely unrepresentable and abstract. This particular form of piety also traditionally employs a variety of sacramental signs, specific body postures during prayer, song, and pilgrimage...as well as thousands of symbols through which man's sensory corporeality is incorporated into the religious event and shapes his piety.

Inarguably, there will always remain a certain tension between the material aspect of the religious act and its transcendental reference to the ineffable God, who has never yet been seen (J 1:18). A doctrine (by no means universally accepted) exists, which posits that one can ascend to God through pure contemplation and argues for the rejection of all representations and images, the abandonment of the object, for the sake of an unmediated immersion in the incomprehensibility of God; it insists that one day we will be able to contemplate God directly, without the mediation of concepts and earthly representations. The Church, however, continues to place a strong emphasis on the incarnation of the Word, the timeless value of its life on earth, and the bodily resurrection of Christ. It promotes a form of religiosity which aims to perfect man as a whole; it calls for perfection which man continues to pursue, even when profoundly transformed, in all the manifold dimensions of his singular reality. Non single human dimension can be excluded from the process. The Church holds that man brings all of his reality into his glorious perfection, including his body, sensations, and earthly history. It flatly rejects the Enlightenment idea according to which man's "immortal soul" can enter the kingdom of ultimate perfection even during his lifetime, without the need for radical transformation, and which dismisses the body as nothing but a purely provisional instrument.

Keeping in mind what was said before, it is now necessary to turn our attention to the issue of corporeality or, to be more precise, of sensory experience, a very complex reality which, despite the underlying unity of the human subject, is expressed in diverse human capacities. It is only once we have properly understood the issue of corporeality that we can adequately grasp the importance of the image in the religious domain. What does it mean, precisely, to state the multiplicity of sensory experiences as basically unmeasurable events? The question can be answered very simply. Everyone has the experience of their five basic senses. The multiplicity of the senses accounts for the multiplicity of sensory experience. We hear, we see, we touch, we smell, we taste, we feel pain

Jest oczywiste, że zawsze będzie mieć miejsce pewne napięcie między cielesnością aktów religijnych a ich transcendentalnym odniesieniem do niewymownego Boga, którego nikt nigdy nie widział (por. J 1,18). Mimo doktryny (bynajmniej nie powszechnej) wstępowania do Boga za pośrednictwem kontemplacji, która proponuje odrzucenie wszelkich wyobrażeń i obrazów oraz rezygnację z przedmiotu, by zanurzyć się w niepojętości Boga, mimo zapewnienia, że pewnego dnia będziemy kontemplować Boga bezpośrednio, bez pośrednictwa pojęć i przedstawień stworzonych, Kościół jednak nadal kładzie nacisk na wcielenie Słowa, nieprzemijalną wartość wydarzeń Jego ziemskiego życia, cielesne zmartwychwstanie Jezusa itd.; nadal propaguje religijność, która widzi udoskonalenie człowieka tylko jako całości; głosi doskonałość, do której człowiek, nawet dogłębnie przemieniony, dąży we wszystkich wymiarach swojej jedynej rzeczywistości, a więc proces ten nie polega na wykluczeniu któregoś z tych ludzkich wymiarów. Według Kościoła człowiek wnosi całą swoją rzeczywistość w swoją doskonałość chwalebna, a więc także swoje ciało, swoją zmysłowość, swoje dzieje. Oznacza to, że odrzuca on ideę oświeceniową, według której „dusza nieśmiertelna” już za życia człowieka może wejść dogłębnie do królestwa ostatecznej doskonałości, nie potrzebując radykalnego przekształcenia i wykluczając po prostu ciało jako narzędzie czysto prowizoryczne.

W świetle tego, co zostało powiedziane, trzeba teraz zwrócić uwagę na cielesność bądź też – mówiąc ściślej – na zmysłowość stanowiącą rzeczywistością bardzo złożoną, która mimo jedności podmiotu ludzkiego wyraża się w licznych i różnorodnych zdolnościach. Tylko jeśli dobrze rozumiemy tę kwestię, możemy rzeczywiście pojąć także znaczenie obrazu w dziedzinie religijnej. Co zamierzamy powiedzieć, gdy stwierdzamy wielość doświadczeń zmysłowych jako wydarzeń z gruntu niemierzalnych? Można podejść do tej kwestii bardzo prosto. Wszyscy mamy doświadczenie pięciu podstawowych zmysłów. Wielość zmysłów sprawia, że istnieje również wielość doświadczeń zmysłowych. Słyszymy, widzimy, dotykamy, czujemy, kosztujemy, odczuwamy ból i spokój. W żadnym wypadku nie jesteśmy w stanie wyeliminować tej wielości doświadczeń zmysłowych – w świetle naszego doświadczenia subiektywnego nie możemy za pośrednictwem naszej cielesności sprowadzić nawzajem do siebie różnorodnych doświadczeń zmysłowych doznanych w czasie i przestrzeni. Możemy, owszem, podciągnąć je wszystkie pod pojęcie zmysłowości jako aposteriorycznej zdolności doświadczania usytuowanej w czasie i przestrzeni. Na poziomie abstrakcyjnym i pojęciowym możemy nawet pomyśleć, że mogłyby istnieć jeszcze inne zdolności doświadczania.

Wszystko to nie zmienia tego, że istnieje wielość doświadczeń zmysłowych, które nie mogą być sprowadzone nawzajem do siebie. Widzenie i słyszenie nie jest tym samym. Przez swoją zdolność tworzenia pojęć abs-

trakcyjnych człowiek może, owszem, opisać słowami i pojęciami widzenie i słyszenie w ich zróżnicowaniu, a równocześnie w ich abstrakcyjnym podobieństwie. Kto jednak nigdy nie widział – korzystając z podobnego opisu, nie zrozumie niczego na temat widzenia; niewidomy od urodzenia, któremu usiłuje się wyjaśnić, nie rozumie, czym jest widzenie. To samo dotyczy pozostałych doświadczeń zmysłowych. Są i pozostają one niesprowadzalne do siebie nawet w jedność podmiotu doświadczającego, a konkretnie także wtedy, gdy on, jako podmiot duchowy, podejmuje nad nimi refleksję. Przyjmując tę niesprowadzalność do siebie doświadczeń zmysłowych, nie kwestionujemy jedności podmiotu doświadczającego, za pośrednictwem którego komunikują się one między sobą i stanowią właśnie w ten sposób złożoną jedność, ani nie stwierdzamy, że każde z tych władz i wymiarów doświadczenia posiada w człowieku taką samą wartość oraz że z egzystencjalnego punktu widzenia jest tak samo ważne jak inne.

Też o wielości niesprowadzalnych do siebie zdolności i doświadczeń zmysłowych chcemy jednak powiedzieć, że tam, gdzie człowiek (na ile to możliwe) ujmuje siebie całościowo, wszystkie te wielorakie władze zmysłowe powinny być równocześnie aktualizowane; chcemy, innymi słowy, stwierdzić, że w swojej ostatecznej doskonałości człowiek powinien reprezentować kompletne dzieło sztuki, w którym są zebrane i realizowane wszystkie zdolności dane mu do dyspozycji. Być może jest to ujęcie skrajne; nie jest bowiem wykluczone, że człowiek jest w stanie realizować się także w swojej zmysłowości częściowo i przez dążenia chronologicznie następujące po sobie. W każdym razie poszczególne władze zmysłowe mają dla człowieka istotne znaczenie i nie mogą być zastąpione przez inne. Jesteśmy i musimy być ludźmi, w których właśnie wielość wymiarów niesprowadzalnych do siebie w naszej zmysłowości znajduje swoją realizację.

### **Integralność doświadczenia religijnego**

Powyższe refleksje o zmysłowości człowieka odnoszą się także do niego jako istoty religijnej. Według Kościoła szczególne znaczenie mają tu oczywiście słowo i słyszenie. Luter trafnie zauważył, że organem chrześcijanina są uszy. Nawiązał w tej obserwacji do św. Pawła, który w Liście do Rzymian sformułował niekwestionowane pryncypium chrześcijańskie: „Wiara rodzi się z tego, co się słyszy” (Rz 10,17). Jeśli jednak pełny człowiek istnieje tylko o tyle, o ile harmonijnie aktualizuje swoje wielorakie zdolności zmysłowe, to także wiara Kościoła może w pełni i doskonale urzeczywistniać się w nim, jeśli wnika w niego przez wszystkie drzwi jego zmysłowości, a nie tylko przez uszy i słowo. Nie jest prawdą, że rzeczywistość Boża mająca wniknąć w człowieka może mu się udzielać w pełni i całościowo jedną tylko drogą, drogą słuchu. Nie mówimy oczywiście, że wszystkie te drzwi są jednakowo szerokie i ważne dla samoudzielania

and tranquility. Under no circumstances are we able to eliminate the multiplicity of sensory experience; in our subjective life, we cannot reduce one sensory experience lived in time and space to another. We can, it is true, bring them all under the common heading of sensuality as an *a posteriori* capacity of experience situated in time and space. At the abstract and conceptual level, it is even conceivable that even more types of experiential faculties could exist.

This does not challenge the fact that there exists a multiplicity of mutually irreducible sensations. Seeing and hearing are not the same thing. Through the ability to create abstract concepts, human beings can, indeed, use words and concepts to describe seeing and hearing in their difference as well as their abstract similarity. He who has never been able to see, however, will learn nothing about seeing from a description; a person blind from birth will not understand what vision is from a mere verbal explanation. The same holds true for other senses. Sensory experiences are, and remain, irreducible to one another despite the unity of the subject; they are irreducible also when the spiritual subject undertakes the task of reflection. By accepting the irreducible nature of sensory experience, we do not intend to question the unity of the experiencing subject, in which they come into contact and combine to form a complex whole; nor do we argue that each of these faculties and dimensions of experience is of equal value and importance from the perspective of human existence.

When we argue the multiplicity of irreducible sensory faculties and experiences, however, we do mean to say that whenever man considers himself (to the extent possible) as a whole, all his sensory faculties are actualized simultaneously. In other words, in his ultimate perfection, man should come to resemble a complete work of art; all the skills placed at his disposal must ultimately come together and become manifest. This might come off as a radical vision; it is not inconceivable after all, that man could equally well find fulfilment in the partial expression of his sensory nature through experiences which follow one after another in a chronological sequence. In any case, each individual sensory faculty has a special significance of its own and cannot be replaced by any other. We are and must remain human; our very nature demands that the mutually irreducible dimensions of our sensory self become manifest.

### **The integral nature of religious experience**

These reflections on human sensory experience also apply to man as a religious being. With



regard to religious experience, the Church has traditionally accorded special importance to the word and to the sense of hearing. Martin Luther once aptly noted that the ear is the Christian organ par excellence; in doing so, he echoed the words of St Paul, whose *Epistle to the Romans* contains the essentially Christian dictum: "faith comes from hearing the message" (Romans 10:17). However, if man exists in full only insofar he actualizes all his manifold sensory faculties harmoniously, it follows that his faith can also achieve full and perfect expression only when it penetrates through all the gates of perception, not just through the ears. It is a mistake to believe that the reality of God can only be revealed to man in its fullness and completeness in one way, that of hearing. This is not to say that all gates are wide open and equally important for God's self-revelation to man; we do not intend to take issue with the idea of St Paul, and, consequently, that of Luther and the whole of Christian tradition, which holds that God reveals and confers himself supernaturally through the word and the audible message. However, as long the language of Christianity contains references to the "eyes of faith"<sup>5</sup>, as long as the eternal word is thought of not just as the self-expression of God the Father but also as his eternal and perfect image, and last but not least, as long as eternal beatitude is described as the contemplation of the Holy Trinity "face to face" (1 Corinthians 13:12), and not as listening, we can hardly reject the idea that seeing cannot be replaced by any other form of sensory experience and thus forms an integral part of the sensory aspect of religious experience as well. The issue is, of course, more complex than this, but even without going into details, the above statement can be adopted as a firm basis for further deliberation.

In fact, the Church has always accorded a great deal of importance to the image. Its tradition, within which religious images have always been produced, approved, and worshipped, squarely sets the Catholic rite apart from the religiosity of the Old Testament with its prohibition against graven images, as well as from Islam. Throughout centuries, the rejection of religious images in the latter two religions, at least as a matter of principle, has continued to fuel recurring opposition to religious representation in the fold of the Church itself. It is common knowledge that iconoclastic controversies have continued to arise ever since the 8<sup>th</sup> century. Closely examined, the official defence of images differs as a function of mentality

<sup>5</sup> Cf. Second Vatican Council, *Dei Verbum: Dogmatic Constitution on Divine Revelation*, 5.

się Boga człowiekowi i nie polemizujemy tu z koncepcją świętego Pawła, a wraz z nim Lutra i całą tradycją chrześcijańską, według której objawienie i nadprzyrodzone samoudzielanie się Boga dokonują się przez słowo i słuchanie orędzia słyszalnego. Jeśli jednak w języku chrześcijańskim mówimy o „oczach wiary”<sup>5</sup>, jeśli wieczne Słowo nie tylko jest pojmowane jako samowypowiedź Boga Ojca, ale także jako wieczny i doskonały Obraz, jeśli wieczna szczęśliwość jest opisywana jako oglądanie Trójcy Przenajświętszej „twarzą w twarz” (1 Kor 13,12), a nie jako dalsze słuchanie, wtedy nie możemy również odrzucić przekonania, że w ramach zmysłowości człowieka widzenie jest zdolnością, która nie może zostać zastąpiona przez inne sposoby doświadczania, i że także integralnie należy do zmysłowej sfery poznania religijnego. Kwestia jest oczywiście złożona, ale nawet nie wchodząc w jej szczegóły, możemy przyjąć to stwierdzenie za podstawę dalszych refleksji.

W Kościele obraz właściwie zawsze miał duże znaczenie. Tworzenie, aprobaty i czczenie obrazu religijnego odróżniają Kościół i jego kult od religijności Starego Testamentu z jej zakazem wykonywania obrazów oraz od islamu. Odrzucenie, przynajmniej co do zasady, obrazu religijnego w obu tych religiach stanowiło również i dla Kościoła powracający powód kontestacji przedstawień religijnych. Odradzające się od VIII wieku kontrowersje ikonoklastyczne są faktem dobrze znanym. Jeśli bliżej przyjrzymy się zjawisku, dostrzeżemy, że kościelna obrona obrazów uzależniona jest od mentalności i opiera się na różnych argumentach. Na Wschodzie cześć obrazów jest uzasadniana w kluczu bardziej mistycznym, w oparciu o odwołanie się do pewnej ciągłości „inkarnacyjnej” między obrazem i jego przedmiotem. Na Zachodzie uzasadnienia ciążą ku racjonalizmowi, ponieważ zasadniczy argument sytuuje się na linii komplementarności słowa i obrazu postrzeganego jako forma wypowiedzi. Te dwie tendencje interpretacyjne nawiązują zarówno do konkretnej praktyki kościelnej, jak i do proponowanych uzasadnień teoretycznych, za pośrednictwem których, począwszy od Jana Damasceńskiego do Tomasza z Akwinu i Roberta Bellermina, starano się uzasadnić cześć oddawaną obrazom<sup>6</sup>. Nie ma tutaj potrzeby szczegółowego omawiania tego zjawiska, w tym miejscu chcemy jedynie zaproponować raczej ogólne refleksje na temat obrazu religijnego, nie zajmując się rozróżnieniami wprowadzonymi w tej kwestii: obraz kultowy, obraz religijny, obraz sakralny itd.

Odwołując się do wcześniejszych przemyśleń, możemy powiedzieć, że obraz religijny i jego oglądanie mają znaczenie religijne, które nie może być zastąpione przez słowo. Obraz religijny jest czymś więcej niż narzędziem

<sup>5</sup> Por. II Sobór Watykański, Konstytucja *Dei Verbum*, 5.

<sup>6</sup> Por. P. Krasny, *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria sztuki sakralnej w pismach Roberta Bellermina, Cezarego Baroniusza, Rudolfa Hospiniana, Fryderyka Boromeusza i innych pisarzy kościelnych epoki nowożytnej*, Kraków 2010.

dydaktycznym (w potocznym rozumieniu *Biblia pauperum*), niż ilustracją uzasadnioną racjami religijno-pedagogicznymi tego, co jest przekazywane człowiekowi w sposób pełny i ekskluzywny przez słowo jako rzeczywistość religijna. Chociaż w ramach historycznej i społecznej religii objawionej trzeba przyznać słowu podstawowe i niezastąpione znaczenie, pozostaje tak samo prawdą, że obraz nie tylko jest ilustracją wydarzenia słownego, ale ma też własną i autonomiczną nośność religijną. Możemy oczywiście mówić o tej nośności, a także poddawać ją interpretacji; możemy wyjaśniać obraz za pomocą słów, jednak taki dyskurs nie zastąpi oglądania jako takiego i jako wydarzenia religijnego. Fakt, że teologia nie mówi lub mówi niewiele i tylko okazjnie o tej niezastąpionej i autonomicznej nośności oglądania religijnego, nie jest argumentem przeciw naszym stwierdzeniom. Teologia nie mówi również o tańcu religijnym, a w teologii sakramentów, szybko przeszedłszy kwestię *materii* sakramentu, interesuje się głównie *formą*, czyli słowem sakramentalnym, postrzegając tym samym materię (obmycie, namaszczenie, włożenie rąk itd.) tylko jako obrzęd przyjęty w sposób bardziej lub mniej arbitralny, który równie dobrze można by zastąpić jakimś innym. Jesteśmy jeszcze bardzo daleko, by w teologii i osobistym doświadczeniu znalazła zastosowanie wypowiedź *Katechizmu Kościoła Katolickiego*, pod wieloma względami profetyczna: „Czynności liturgiczne oznaczają to, co wyraża słowo Boże” (nr 1153). Wypowiedź ta nie dotyczy przecież tylko sakramentów, ale odnosi się do wszystkich zewnętrznych przejawów życia Kościoła.

### Pośredniczenie obrazu

Jeśli więc wychodząc od sformułowanej tutaj tezy, pytamy, w jaki sposób niezastąpiona funkcja kontemplacji obrazu powinna być lepiej pojęta w ramach całościowego aktu religijnego, to musimy najpierw jeszcze raz podkreślić, że skoro chodzi o moment podstawowy i niezastąpiony całościowego aktu religijnego, możemy go pojąć tylko przez wypełnianie go, a nie przez mówienie o nim. W przypadku słuszności tej tezy również kładziony obecnie nacisk na medytację obrazów i uczenie jej wierzących zasługuje na uznanie i poparcie. Tylko w świetle tej zasadniczej tezy można na przykład zrozumieć metodę medytacji św. Ignacego Loyoli podaną w *Ćwiczeniach duchownych* – metodę, która zna „zastosowanie zmysłów” nie tylko w punkcie wyjścia, ale także jako zwieńczenia medytacji<sup>7</sup>.

Jak zatem możemy ściślej określić rolę widzenia w stosunku do słyszenia jako niezastąpionego momentu całościowego aktu religijnego? Możemy przede wszystkim powiedzieć, że jeśli obraz religijny przedstawia wydarzenia z dziejów zbawienia postrzegane przez zmysły, to nie

and relies on various arguments. In the East, the dignity of images is typically justified in mystical terms, based on a proposed continuity of incarnation between the image and its object. In the West, the debate tends to gravitate towards rationalism; the main argument holds that the word and the image are complementary in their role as forms of expression. The two interpretative tendencies derive from actual Church practice and draw on theoretical solutions suggested over the ages by philosophers such as John of Damascus, Thomas Aquinas, or Robert Bellarmine in order to justify the veneration of images.<sup>6</sup> There is no need to discuss the phenomenon in greater detail; at this juncture, our purpose is only to offer general observations about the religious image, without going into detailed distinctions such as the cultic image, religious image, sacred image, etc.

What was said before allows us to conclude that the religious image and the act of its reception have a religious significance that cannot be supplanted by the word. The religious image is more than a teaching aid (in the popular sense of *biblia pauperum*), more than a dispensable illustration of religious reality that can be fully imparted through the verbal medium alone. While the word must be accorded a basic and ineradicable role within historical and social religion, it is also imperative that the image is not seen as a mere illustration, but as an autonomous event of religious significance in its own right. The nature of its significance, of course, is open to discussion and interpretation; an image can be explained in words. Discourse, however, can never take the place of seeing, especially when considered as a religious event. That theology hardly ever, if at all, discusses the irreplaceable and autonomous importance of religious seeing does nothing to undermine our position. Theology never discusses religious dance either. Sacramental theology quickly deals with the issue of the sacrament's *matter* and hastens to focus on its *form*, that is, the sacramental word; it thus sees the material aspect (ablution, anointing, the placing of the hands, etc.) as a question of more or less arbitrary rites which could just as well be replaced with others. We are still a long way from applying, both in theology and in our personal experience, the somewhat prophetic statement of the *Catechism of the Catholic Church* (no. 1153): “The liturgical actions signify what the Word of God expresses”. This statement, after all, refers

<sup>6</sup> Cf. P. Krasny, *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria sztuki sakralnej w pismach Roberta Bellarmina, Cezarego Baroniusza, Rudolfa Hospiniana, Fryderyka Boromeusza i innych pisarzy kościelnych epoki nowożytnej*, Kraków 2010.

<sup>7</sup> Por. I. Loyola, *Ćwiczenia duchowne*, tłum. M. Bednarz, Kraków 1991, s. 60 (nr 121).

not only to sacraments but to all the external expressions of the life of the Church.

### The mediating role of the image

When we now ask ourselves how visual contemplation and its irreplaceable role within the religious act should be properly understood, it first bears repeating that since what is at stake here is the most basic and irreplaceable moment of the act, it can only be fully grasped in practice, not in discussion. If our argument is correct, the emphasis on the contemplation of images and its teaching to the faithful merits particular respect and attention. It is only in the light of this basic truth, for instance, that we can understand the method of St Ignatius of Loyola, as expounded in the *Spiritual Exercises*, which involves the “use of the senses” not only as the point of departure, but also as the crowning point of meditation.<sup>7</sup>

How, then, can we more accurately describe the role of seeing, relative to that of hearing, as an irreplaceable moment of the religious act? No particular difficulty is involved if a religious image depicts scenes from the history of salvation that are perceivable by the senses; the images simply transmit the sensory experience of an actual historical event. The problem only arises when we ask about the manner in which the historical experience of contemplation, verified through the historical event of salvation, acquires its theological significance. The question is not easy to answer. It can, however, be argued that since human experiences can be conveyed through vision, as well as through hearing, the same should hold for the historical events of salvation. The events should be viewed in an image that would give them visual form for the benefit of those who were not there to witness them directly.

The discussion thus far, however, has not yet captured the specific nature of the image and its contemplation as a genuine religious phenomenon. Religious reality is religious insofar that it mediates in creating an immediate relation to God. When it comes to the living God, the mediating role of reality, which is completely of this world, can only be understood in connection with grace; at the same time, it is inconsequential whether grace is actually reflectively perceived as such.

Importantly, insofar as the religious image is said to exist, it should play a mediating function with respect to God, and not merely relate to the word. This statement is already implicit

<sup>7</sup> Cf. I. Loyola, *Spiritual Exercises*, transl. M. Bednarz, Kraków 1991, p. 60 (no. 121).

zachodzi tu jakaś szczególna trudność, ponieważ w takim przypadku obrazy przekazują doświadczenie zmysłowego wydarzenia historycznego. Problem pojawia się wraz z pytaniem: jak historyczne doświadczenie kontemplacyjne, weryfikujące się przy okazji historycznego wydarzenia zbawczego, może mieć nośność teologiczną? Kwestia jest dość trudna. Z pewnością można jednak stwierdzić, że tak jak ludzkie doświadczenia mogą być przekazywane przez oglądanie, a nie tylko przez słyszenie, tak samo dzieje się w wypadku historycznych wydarzeń zbawczych. Wydarzenia także powinny być oglądane, i to właśnie na obrazie, wizualizującym owe wydarzenia z myślą o osobach, które nie mogły być ich świadkami, gdy się dokonywały.

Powyższe stwierdzenia nie ujmują jeszcze specyfiki obrazu i oglądu jako zjawiska autentycznie religijnego. Każda rzeczywistość religijna jest w istocie taka, jeśli pośredniczy w nawiązaniu bezpośredniej relacji z Bogiem. Oczywiście, funkcja pośrednicząca rzeczywistości, należąca do tego świata, w stosunku do Boga żywego może być pojęta tylko w łączności z tym, co nazywamy łaską, przy czym pozostaje obojętne, czy w przypadku tej relacji z Bogiem owa łaska jest postrzegana refleksyjnie jako łaska, czy też nie.

Sprawą najważniejszą jest, że o ile musi istnieć obraz religijny, to powinien on spełniać podobną funkcję pośredniczącą w stosunku do Boga i ta funkcja pośrednicząca nie może odnosić się tylko do słowa. Takie stwierdzenie, owszem, jest pośrednio zawarte w naszej podstawowej tezie, według której wszystkie zalety każdej zmysłowości (nie tylko słuchu) mogą być podstawą i elementem aktu religijnego. Trzeba jednak przy tym uznać, że podobna funkcja okazuje się bardziej bezpośrednio i łatwiej zrozumiała w przypadku słowa niż w przypadku obrazu, ponieważ słowo, posiadając istotnie w sobie moment negacji, umożliwia przejście ponad przedmiotem skończonym do Boga. Na pierwszy rzut oka mogłoby się natomiast wydawać, że ogląd zatrzymuje się na przedmiocie bezpośrednio kontemplowanym i ograniczonym, a tym samym nie pozwala na żadne przejście w kierunku Boga. Musimy jednak odrzucić podobne wrażenie i powiedzieć: każde doświadczenie zobjektywizowane, o ile zwraca się do przedmiotu określonego i ograniczonego, jest wspierane przez aprioryczne chwytanie całego przedmiotu za pośrednictwem zdolności zmysłowej i nie zwraca się tylko do pojedynczego i konkretnego przedmiotu, który zostaje uchwycony w sposób zmysłowy. Nawet jeśli zmysłowość i duch różnią się od ograniczoności i nieograniczoności ich przedmiotu, ich antycypacji apriorycznej, to jednak już w każdym akcie zmysłowości jako takiej jest obecne pewne doświadczenie jej przekraczania. Słuchając na przykład określonego dźwięku, zawsze mamy odczucie pewnego milczenia, które otacza pojedynczy dźwięk i stanowi przestrzeń, wewnątrz której pojedynczy dźwięk może być słyszany.

Podobne doświadczenie przekraczania, jakkolwiek ograniczone, jest koniecznie obecne także w oglądaniu. Patrząc na jakiś przedmiot, nasze spojrzenie niejako za jego pośrednictwem chwyta szerokie pole tego, co widzialne. Widzimy coś określonego, ale w takim oglądzie równocześnie współdoświadczamy zawsze nieoglądanej pełni tego, co widzialne. Możemy doświadczyć granic i szczególności tego, co bezpośrednio oglądane, tylko o tyle, o ile spojrzenie zawsze – ponad tą ograniczonością – rozciąga się na szerokie pole tego, co niewidzialne, choć nieoglądane. Także w przypadku oglądania, a nie tylko słuchania, istnieje więc coś w rodzaju zmysłowego doświadczenia transcendencji. Przekraczanie siebie pośredniczy w przechodzeniu podmiotu od doświadczeń zmysłowych do Boga.

Pomijając różne kwestie, na przykład, czy obraz niemający bezpośredniej treści religijnej może być narzędziem doświadczenia religijnego (moim zdaniem – tak), trzeba stwierdzić, że istnieje potrzeba obrazu obiektywnie religijnego dla człowieka i dla chrześcijanina. Dlatego nie może on na przykład wyrazić i zmanifestować widzialnie swojej religijności, wykluczając obraz krzyża i inne obrazy bezpośrednio religijne, a ograniczyć się jednostronnie do sztuki abstrakcyjnej. Dotyczy to przede wszystkim wspólnoty kościelnej, którą konstituuje wyznanie tej samej wiary przez słowo zrozumiałe dla wszystkich, a w konsekwencji nie może odrzucić obrazu idącego po linii zasady rozumiałej dla wszystkich i odnoszącej się wprost do historii zbawienia będącej przedmiotem wiary dla wszystkich. I na odwrót, nie pozbawia się tym samym obrazu, który nie ma żadnej wyraźnej i bezpośredniej treści religijnej, możliwości wzbudzania doświadczenia religijnego.

Przyjmując autonomiczne znaczenie religijne obrazu, którego nie może zastąpić żadne inne pośredniczenie, nie kwestionujemy, że obraz potrzebuje wyjaśnienia słownego zarówno, by być uznany za wprost chrześcijański przez kontemplującego, jak i po to, by mógł spełniać, jako obraz wspólnoty chrześcijańskiej, funkcję społeczno-kościelną. Nie ma żadnej rzeczywistości plastycznej, na którą wystarczy patrzeć, aby uchwycić jej znaczenie chrześcijańskie. Nie można uznać, że ten ukrzyżowany człowiek jest Zbawicielem, gdy wszystko sprowadzi się do patrzenia na niego, nawet jeśli znaczenie religijne obrazu Ukrzyżowanego nie wyczerpuje się w następującej jego interpretacji słownej. W ten sposób obraz potrzebuje komentarza słownego po to, by mógł jawić się jako obraz chrześcijański dla wspólnoty wiary. W tym znaczeniu słowo i obraz spełniają funkcje komplementarne i wchodzi razem w konstytucję aktu religijnego.

\*

Podsumowując przeprowadzone powyżej, pobieżne analizy dotyczące poznania w jego odniesieniu do sztuki oraz jego wpływu na doświadczenie religijne, można

in our basic argument, which holds that all our sensory faculties can serve as a basis and element of the religious act. That it is so, however, is on the whole more readily and directly acknowledged with respect to the word than the image. The word, with its inherent moment of negation, seems to allow us to pass over the finite object and ascend directly to God. In contrast, at least at first glance, vision seems to stop at the limited object of direct contemplation and thus prevent reaching out in the direction of God. This misconception, however, should be firmly dismissed. Any objective experience of a definite and limited object already rests on an *a priori* apprehension by the sensory faculty of an object as a whole; it is not merely directed at a particular individual object grasped through the senses. While the sensory faculty and the mind are distinct from the limited and limitless nature of their object, different from their *a priori* anticipation, every sensory act already contains a certain experience of its own transcendence. When we hear a sound, for instance, it is always accompanied by a certain sensation of silence, which envelops it and constitutes the space in which the individual sound can be heard to begin with.

A similar experience of transcendence, no matter how limited, is necessarily present also in the act of seeing. Looking at an object, our gaze reaches beyond it to embrace the broad field of the visible. We see a specific object but in doing so we always experience the unseen fullness of the visible. We can grasp the particularity of the object immediately perceived and experience its boundaries only as our gaze extends over and beyond them to the broad field of the invisible and the unseen. It follows that in seeing, as in hearing, we also find a certain sensory experience of transcendence. Transcending oneself advances the subject on the path from sensory experience to God.

Let us, for now, put aside a number of questions such as whether an image with no explicitly religious content can also serve as the vehicle of religious experience (I believe it can). It is still correct to say that people in general, and Christians in particular, need images that are objectively religious. For this reason, the expression of Christian religiosity cannot do without the image of the cross and similar themes and limit itself exclusively to abstract art. This applies in particular to the community of the Church, which is constituted in the confession of faith through the universally intelligible word; the Church cannot simply discard images that explicitly comment on the history of salvation, the subject of its faith, and can be readily understood by the entire congregation.

However, it would be likewise mistaken to claim that images with no explicit religious content are unable to evoke a religious experience.

By recognizing the autonomous, irreplaceable religious significance of the image, we do not seek to deny that it also needs to be accompanied by verbal explanation. An explanation helps believers recognize the image as properly Christian; it allows the symbol to fulfil its social and ecclesiastical role as the image of the Christian community. There is no visual reality that could be grasped in its Christian meaning by contemplation alone. It is simply not possible to identify the man on the cross as our Lord and Saviour by just looking, even if the religious meaning of Crucifixion is not exhausted in its verbal explication. The image requires a verbal commentary to be seen as Christian by the community of the faithful. In this sense, the word and the image are mutually complementary and together constitute the basis for religious experience.

\*

To sum up, our preliminary analysis of human cognitive faculties in relation to art, as well as their impact on religious experience, has led us to formulate a few general but critical conclusions. Since religious experience is closely linked to human cognition and experience, both of which are shaped by art, it is reasonable to inquire into the positive role of art in religion in an open and systematic manner. Cognition and experience, in turn, are rooted in the personality of a particular human being; hence, the issue of personality also demands in-depth reflective treatment if its influence on the discovery and formation of the individual religious experience is to be properly determined. The personalities of men and women are arguably different and acquire knowledge in different ways; religious experiences, therefore, must also be conditioned by sexual difference. There is no reason to doubt that religious experience in general, and religious experience through art in particular, are also distinct and differ in their forms of expression. This distinctness and specificity, however, both require further study.

*Translated by Urszula Jachimczak*

sformułować wprawdzie ogólne, ale bardzo zasadnicze wnioski. Ponieważ doświadczenie religijne jest ściśle związane z poznaniem i doświadczeniem ludzkim kształtowanym za pośrednictwem sztuki, uzasadnione jest również otwarte i systematyczne pytanie o pozytywne miejsce sztuki w doświadczeniu religijnym. Skoro wiadomo, że poznanie i doświadczenie jest uzależnione od osobowości konkretnego człowieka, to ta konkretność domaga się pogłębionego potraktowania refleksyjnego celem określenia jej specyfiki, mającej znaczenie dla odkrycia i formowania doświadczenia religijnego danej osoby. Wiadomo, że osobowości mężczyzny i kobiety różnią się między sobą, a więc w różny sposób przejawiają się i osiągają poznanie, a zatem także ich doświadczenia są uwarunkowane przez płć. Nie ulega więc wątpliwości, że także doświadczenie religijne w ogóle i doświadczenie religijne za pośrednictwem sztuki mają swoją odrębność i różnią się w swojej formie wyrazu. Określenie jednak tej odrębności i jej specyfiki domaga się dalszego studium.

*Karolina Grodziska*

Kraków, Biblioteka Naukowa PAU i PAN

„Przeważnie rzeźbię z własnej wyobraźni”. Twórczość sakralna Janiny Reichert-Toth we Lwowie i Krakowie

W roku 1978 Nagroda im. Brata Alberta za całokształt twórczości artystycznej w zakresie rzeźby sakralnej przypadła ponad 80-letniej Janinie Reichert-Toth, rzeźbiarce wówczas już mało znanej, której największe artystyczne dokonania i życiowe sukcesy wiązały się ze Lwowem. Nie znając oczywiście treści obrad jury, można przypuszczać, że szło przede wszystkim o przypomnienie twórczości i dorobku artystki niesłusznie – za sprawą wydarzeń wojennych – zapomnianej. Nagroda będąca oddaniem sprawiedliwości rzeźbiarce nie mogła mieć już wpływu na rozwój jej twórczości, laureatka nie mogła nawet osobiście jej odebrać z uwagi na stan zdrowia. Ten ostatni jasny moment w życiu artystki przysłoniła wkrótce choroba i śmierć męża, Fryderyka Totha (1896–1982), również rzeźbiarza i od roku 1935 współautora wielkich zamierzeń pomnikowych Janiny, wybuch stanu wojennego, niełatwa codzienna egzystencja, wreszcie nieudana próba zabezpieczenia spuścizny własnej i męża przez podarowanie jej miastu Nowy Sącz, obiecującemu własną przestrzeń ekspozycyjną, co z dzisiejszego punktu widzenia okazało się zaprzepaszczeniem blisko 100 dzieł rzeźbiarskich.

Zapomniana artystka zyskała w 2009 roku monografię opracowaną przez piszącą te słowa – wnuczkę jej siostry. Podstawę opracowania stanowił zespół osobistych papierów Janiny Reichert-Toth (dokumenty, umowy, korespondencja w sprawach artystycznych, szkicowniki, wycinki prasowe, fotografie, szklane negatywy) będących w posiadaniu autorki, następnie zaś przekazanych w darze do Działu Zbiorów Specjalnych Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie (rękopisy o sygnaturach 11 605–11 635), jak również zgromadzona podczas kwerendy literatura przedmiotu.

Wydana w Krakowie książka *Zapomniana rzeźbiarka Janina Reichert-Toth (1895–1986) i jej twórczość* składa się z trzech części: I. *Lwów*, II. *W okupowanym Lwowie*, III. *Kraków*, odpowiadających kolejnym, odrębnym etapom w życiu artystki. W części pierwszej mieszczą się rozdziały: *Dom, rodzina, przyjaciele; Początki drogi artystycznej; Wielkie pomniki, wielkie nadzieje*. Część druga to rozdział zatytułowany *Lata strachu i przymusu*.

*Karolina Grodziska*

Cracow, Scientific Library of the Polish Academy of Arts and Sciences and the Polish Academy of Sciences

“I usually sculpture from my own imagination”. The sacred works of Janina Reichert-Toth in Lviv and Cracow

In the year 1978 the St Brother Albert Award for lifetime artistic achievement in the field of sacred sculpture was awarded to over 80-year-old Janina Reichert-Toth, a sculptor who had fallen into relative obscurity at that time, whose greatest artistic achievements and success in life was associated with Lviv. Obviously, being unaware of the deliberations of the jury, it may be assumed that the primary aim was to commemorate the work and achievements of the artist, unjustly forgotten due to events of the war. The award, which did justice to the sculptor, could not have an influence on the development of her work; the winner could not even receive it in person because of her poor health. The last bright moment in the artist's life was soon overshadowed by the illness and death of her husband, Fryderyk Toth (1896–1982), also a sculptor and from 1935 the co-author Janina's great monument projects, the declaration of martial law, hard everyday existence, and finally, a failed attempt at securing her own and her husband's legacy by donating it to the city of Nowy Sącz, promising their own exhibition space, which from today's point of view turned out to be a loss of nearly 100 works of sculpture.

In 2009, the forgotten artist gained a monograph written by her sister's granddaughter, the author of these words. The basis for the monograph was Janina Reichert-Toth's set of personal papers (documents, contracts, correspondence on artistic matters, scrapbooks, newspaper clippings, photographs, glass negatives) kept by the present author and then donated to the Department of Special Collections of the PAU (Polish Academy of Arts and Sciences) and PAN (Polish Academy of Sciences) Academic Library in Cracow (manuscripts 11 605 – 11 635), as well as the literature collected during a query.

Published in Cracow, the book *Zapomniana rzeźbiarka Janina Reichert-Toth (1895–1986) i jej*



1. Janina Reichert-Toth, *Pietà*, 1925, gips, eksponowana po raz pierwszy w 1927 roku; losy kompozycji nieznane, fot. archiwum rodzinne K. Grodziskiej

1. Janina Reichert-Toth, *Pietà*, 1925, plaster, exhibited for the first time in 1927, the fate of the composition is unknown, photo from the family archive of K. Grodziska

*twórczość (Forgotten sculptor Janina Reichert-Toth (1895–1986) and her work)* consists of three parts: I. *Lwów (Lviv)*, II. *W okupowanym Lwowie (In the occupied Lviv)*, III. *Kraków (Cracow)*, corresponding to subsequent, distinct stages in the artist's life. Part I contains the chapters: *Home, family, friends; The beginnings of the artistic way; Great monuments; Great hopes*. Part II is the chapter entitled *The years of fear and coercion*. Part III contains the chapters: *Postwar monument sculpture; Participation in exhibitions and smaller sculptures; Postwar sacred works*. The final part (*Addenda*) consists of the artist's autobiography written for the St Brother Albert Award Committee, the list of works donated to the city of Nowy Sącz (stored since 1986 in the attic of Nowy Sącz town hall), a list of sculptures in the collections of Polish and Ukrainian museums, the bibliography and

Część trzecia zawiera rozdziały: *Powojenna rzeźba pomnikowa; Udział w wystawach i mniejsze prace rzeźbiarskie; Powojenna twórczość sakralna*. W końcowej partii (*Addenda*) zamieszczono autobiografię artystki napisaną na potrzeby Komitetu Nagrody im. Brata Alberta, wykaz prac ofiarowanych miastu Nowy Sącz (przechowywanych od roku 1986 na strychu nowosądeckiego ratusza), zestawienie rzeźb znajdujących się w zbiorach muzealnych Polski i Ukrainy, bibliografię i indeks osób. Książkę wzbogaca 160 zdjęć, w wielu przypadkach unikatowych, gdyż oryginały rzeźb bądź zaginęły, bądź zostały zniszczone (figury ołtarzowe z Tarnopola i kościoła św. Elżbiety we Lwowie, pomniki w Brzeżanach, modele do odlewu pomników we Lwowie).

Biografia artystki ukazuje m.in. jej środowisko rodzinne (inteligencja lwowska w pierwszym lub drugim pokoleniu), mające głębokie przekonanie o konieczności wyższego wykształcenia. Wszystkie cztery córki radcy są-

dowego Józefa Reicherta (chłopskiego syna z Königsau, osady założonej w końcu XVIII wieku przez kolonistów józefińskich) podejmują wyższe studia. Janina jest w pierwszym roczniku kobiet dopuszczonych do studiów na ASP w Krakowie (w 1918 roku). Jej mistrzem jest Konstanty Laszczka, a koleżankami z roku – rzeźbiarki Natalia Milan i Olga Niewska. Studiów jednak nie kończy z powodu choroby i pewnego nieodnalezienia się w Krakowie; w 1921 roku wraca do Lwowa, podejmuje pracę nauczycielki i równocześnie rzeźbi [il. 1]. Pierwsza wystawa w 1926 roku okazuje się wielkim sukcesem rzeźbiarki, pozwalając jej na poświęcenie się wyłącznie twórczości artystycznej. Wśród powstałych w tym czasie prac znajdują się dzieła o tematyce sakralnej, m.in. głowy Madonny i aniołów, *Madonna w obłokach* oraz dwie wersje *Piety*, którą ówczesny krytyk Władysław Kozicki charakteryzował następująco: „majestat bólu macierzyńskiego, wyrażony niezwykle wzruszającym i po rzeźbiarsku wydatnym oparciem umęczonej głowy na martwej piersi syna”. Na ten okres przypada również wykonanie figur aniołów do ołtarza w kościele św. Marii Magdaleny we Lwowie, a także piękne ołtarze w drzewie (główny z Matką Boską, boczny – z figurą Chrystusa) do kościoła w Polance k. Krosna (1928–1929).

W kolejnych latach artystka podejmuje równoległe realizacje pomnikowe (Lwów, Brzeżany), jak i sakralne. We współpracy ze znanym architektem Wawrzyńcem Dayczakiem tworzy figury do kościoła św. Elżbiety we Lwowie (św. św. Elżbieta, Stanisław, Jakub Strzemień oraz anioły, 1929–1935) [il. 2] oraz w Tarnopolu (anioły w ołtarzu, Tron Łaski i 8 figur aniołów o husarskich skrzydłach, przed 1933), po czym następuje kilkunastoletnia przerwa w tej dziedzinie twórczości spowodowana najpierw wyraźnym zwrotem ku monumentalnej rzeźbie pomnikowej, następnie wydarzeniami wojennymi.

W drugiej połowie lat 30. Janina Reichert-Toth we współpracy z mężem, Fryderykiem, z sukcesem startuje w konkursach na pomniki Piłsudskiego i powstańców śląskich w Katowicach, pomnik Piłsudskiego we Lwowie i w Wilnie. Zajęte w tym ostatnim konkursie I miejsce nie było wprawdzie gwarancją realizacji, ale w tym czasie artystka miała już dwa zlecenia z rodzinnego Lwowa na pomniki Marii Konopnickiej i biskupa Władysława Bandurskiego. Obydwa zostały przewiezione do warszawskiej odlewni latem 1939 roku, by ulec całkowitemu zniszczeniu niedługo później podczas bombardowania miasta.

Okres wojny, przeżyty we Lwowie, przynosi nieliczne prace w duchu socrealizmu (figury sportowców) i niezrealizowany projekt pomnika Puszkina. W połowie 1946 roku Tothowie decydują się na opuszczenie Lwowa i wzniesionego tuż przed wojną domu z pracownią. Osiedlają się w Krakowie, gdzie znajdują zatrudnienie przy konserwacji ołtarza Wita Stwosza i rekonstrukcji pomnika Adama Mickiewicza. Janina wykonuje dwa pomniki na cmentarzu wojenne Armii Czerwonej



2. Janina Reichert-Toth, *Św. Stanisław*, 1929–1935, gips, model figury do ołtarza głównego w kościele św. Elżbiety we Lwowie, fot. archiwum rodzinne K. Grodziskiej

2. Janina Reichert-Toth, *St Stanislaus*, 1929–1935, plaster, the model of a figure for the main altar in the church of St Elisabeth in Lviv, photo from the family archive of K. Grodziska

the index of persons. The book is enriched with 160 images, in many cases unique, because the original sculptures have been either lost or destroyed (the altar figures from Tarnopol and the church of St Elizabeth in Lviv, monuments in Brzeżany, models for casting monuments in Lviv).

The artist's biography shows, among other elements, her family background (the Lviv intelligentsia in the first or second generation), with a deep conviction of the necessity for higher education. All of the four daughters of legal advisor Józef Reichert (a peasant's son from Königsau, a settlement founded in the late eighteenth century as part of Emperor Joseph II Habsburg's colonisation campaign) undertake university studies. Janina gains entry in the first year when women are admitted to the Academy of Fine Arts in Cracow (in 1918). Konstanty Laszczka is her master and sculptors





3. Janina Reichert-Toth, ołtarz w kaplicy szpitalnej w Tomaszowie Lubelskim, 1936, fot. Z. Kos

3. Janina Reichert-Toth, the altar in the chapel of the hospital in Tomaszów Lubelski, 1936, photo by Z. Kos

Natalia Milan and Olga Niewska are among her colleagues. However, she does not graduate due to illness and because of her apparent difficulty finding her place in Cracow; in 1921 she returns to Lviv, starts working as a teacher and sculpts at the same time [fig. 1]. The first exhibition in 1926 turns out to be a great success for the artist, allowing her to devote herself exclusively to artistic activity. Among the works created at that time are sacred ones, including the heads of Madonna and angels, *Madonna in the clouds*, and two versions of the *Pietà*, which are characterized by the then art critic Władysław Kozicki as: “The majesty of the pain of maternity, expressed in the leaning of the

w Sierpcu i Bołęcinie oraz w 1954 roku pomnik poległych w Nowym Sączu, będący śmiałym na owe czasy zastosowaniem motywu piety w zamówieniu oficjalnym. Ten właśnie pomnik – ostatnia monumentalna realizacja blisko 60-letniej artystki – rodzi wielki sentyment do Nowego Sącza i ów niefortunny zapis testamentary w przyszłości.

W tym też czasie artystka powraca po długiej przerwie do twórczości sakralnej. Z pewnością w latach 50. bierze udział w pracach nad rzeźbami na fasadę kościoła w Niepokalanowie oraz aniołami do archikatedry św. Rodziny w Częstochowie (we współpracy z Zygmuntem Gawlikiem). Następnie wykonuje w drzewie stacje Męki Pańskiej do kaplicy szpitala



4. Janina Reichert-Toth, *Św. Barbara, św. Katarzyna i św. Jadwiga*, 1961–1962, ołtarz boczny w kościele pw. św. św. Apostołów Filipa i Jakuba Żorach, fot. Z. Kos

4. Janina Reichert-Toth, *St Barbara, St Catherine, St. Hedwig Jadwiga*, 1961–1962, side altar in the church of Saint Apostles Philip and James in Żory, photo by Z. Kos

w Tomaszowie Lubelskim (1958–1959) [il. 3]. Duże zlecenie napływa z miasta Żory, gdzie odnawiany jest po wojennych zniszczeniach gotycki kościół farny pw. św. św. Apostołów Filipa i Jakuba. Artystka wykonuje tam ołtarz główny zaprojektowany przez Zbigniewa Wzorka (ceramiczna płaskorzeźba podzielona na 9 pól) oraz ołtarze boczne: Świętej Rodziny i św. św. Barbary, Katarzyny i Jadwigi [il. 4], oba w drzewie lipowym (1961–1962). Kolejne prace sakralne to modele gipsowe figur do kościołów w Limanowej i Nowym Sączu (na podstawie których drewniane figury wykonał Mieczysław Bogaczyk) oraz sześć monumentalnych figur na fasadę kościoła Franciszkanów w Jaśle, wznoszonego z darów amerykańskiej Polonii. To blisko 3,5-metrowe posągi św. św. Kunegundy, Salomei, Franciszka, Bonawentury, Jakuba Strepy i błogosławionego Maksymiliana Kolbego (1966–

martyred head against her dead son's chest in a very moving and sculpturally dramatic way". That period also sees the creation of the figures of angels for the altar in the church of Mary Magdalene in Lviv as well as beautiful wooden altars (the main one with the Virgin Mary, a side one – with the figure of Christ) for the church in Polanka near Krosno (1928–1929).

In the following years the artist simultaneously undertakes monumental projects (Lviv, Brzeżany) as well as those of a religious nature. In collaboration with renowned architect Wawrzyniec Dayczak, she creates figures for the church of St Elizabeth in Lviv (Saints Elizabeth, Stanislaus, Jacob Strepa and angels, 1929–1935) [fig. 2] and in Tarnopol (angels in the altar, the Throne of Grace and 8 figures of angels with hussar wings, before 1933), followed by a break of several years in this domain of art, first caused by a distinct turn to large-scale monumental sculpture, then by the events of the war.

In the late 1930s, Janina Reichert-Toth, in collaboration with her husband, Fryderyk, successfully enters competitions for the monuments of Piłsudski and the Silesian insurgents in Katowice as well as the monument of Piłsudski in Lviv and Vilnius. The first place won in the latter competition was not a guarantee of implementation, but at that time the artist had already received two orders in her home town of Lviv: for the monuments of Konopnicka and Bishop Władysław Bandurski. Both were transported to Warsaw in summer of 1939, only to be destroyed shortly after the bombing of the city.

The period of the war, spent in Lviv, brings few works in the spirit of socialist realism (figures of athletes) and an unrealized design of a monument of Pushkin. In mid-1946, the Toths decide to leave Lviv and their house with a studio, built just before the war. They settle in Cracow, where they are employed for the conservation of the altar by Veit Stoss and reconstruction of the monument of Adam Mickiewicz. Janina creates two monuments for the Red Army war cemeteries in Sierpc and Bołęcín and in 1954 a monument of the fallen in Nowy Sącz, which shows a use of the pieta motif that is bold for its time, being an official commission. It is this very monument – the last large-scale work of the nearly 60-year-old artist – that creates her great fondness for Nowy Sącz and the unfortunate record in her last will in the future.

At the same time, after a long break the artist returns to sacred works. Certainly in the 1950s she takes part in the work on the sculptures for the facade of the church in Niepokalanów and angels for the Metropolitan Cathedral of the Holy Family in Częstochowa (in collaboration with



5. Janina Reichert-Toth, figury świętych z fasady kościoła Franciszkanów w Jasle, 1966–1967, fot. J. Dobrek

5. Janina Reichert-Toth, statues of saints on the facade of the Franciscan church in Jasło, 1966–1967, photo by J. Dobrek

Zygmunt Gawlik). Then she sculpts in wood the Stations of the Cross for the chapel of the hospital in Tomaszów Lubelski (1958–1959) [fig. 3]. A large commission comes from the town of Żory, where the Gothic parish church of Saint Apostles Philip and James is being renewed after destruction brought by the war. The artist creates the main altar there, designed by Zbigniew Wzorek (a ceramic bas relief sculpture divided into nine fields) and side altars: the Holy Family and Saints Barbara, Catherine and Hedwig [fig. 4], both in linden wood (1961–1962). The following sacred works are plaster models of figures for the churches in Limanowa and Nowy Sącz (on the basis of which wooden figures were made by Mieczysław Bogaczyk) and six monumental statues for the facade of the Franciscan church in Jasło, erected thanks to donations from the Polish community in the USA. These are almost 3.5-meter-high statues of Saints: Cunegonde, Salome, Francis, Bonaventure, Jacob Strepa and Blessed Maximilian Kolbe (1966–1967) [fig. 5]. Simultaneously, work is being conducted on the altar for the church of the Visitation of the Blessed Vir-

1967) [il. 5]. Równolegle trwają prace nad ołtarzem do kościoła Nawiedzenia NMP w Nawojowej k. Nowego Sącza (1965–1968): trzy pełnoplastyczne figury oraz cykl płaskorzeźb. Do ostatnich zleceń sakralnych należy wykonanie figur Matki Boskiej, św. Katarzyny, św. Barbary i św. Kingi do kościoła w Sahryniu w diecezji lubelskiej (1973–1974). Pozostałe w spuściźnie artystki fotografie rzeźb kilku świętych i Smutnej Madonny – niestety, bez podania dat i lokalizacji – wskazują, iż pewne jej realizacje pozostają wciąż nierozpoznane.

Reasumując, należy powiedzieć, że o ile twórczość sakralna przewijała się przez życie Janiny Reichert-Toth, o tyle jednak nie stała się dominantą jej artystycznych wypowiedzi i nie sposób zakwalifikować artystki do grupy twórców wyłącznie sztuki religijnej. A jednak rzeźbiarka pozostawiła cały szereg realizacji pozytywnie odbieranych i oddziałujących na wyobraźnię mimo upływu czasu i zmieniających się tendencji w sztukach plastycznych. Warto przytoczyć prostą, ale znaczącą wypowiedź artystki z 1979 roku w wywiadzie, jakiego udzieliła Ryszardowi Zielińskiemu po przyznaniu jej Nagrody im. Brata Alberta:

*Sztuka sakralna? Nie potrafię panu odpowiedzieć, dlaczego właśnie ona stała się zasadniczą treścią mojego ży-*

*cia... Może dlatego, że w tej dziedzinie sztuki sukces polega nie tylko na tworzeniu piękna, ale przede wszystkim na przemawianiu do ludzi. Kamienny czy drewniany święty, który nie stwarza w ludziach choćby na chwilę maleńkiej ochoty pójścia za nim, choćby parę kroków, nie jest dobrze wyrzeźbionym świętym...*

gin Mary in Nawojowa near Nowy Sącz (1965–1968): 3 three-dimensional figures and a series of bas-reliefs. The last commissions include the statues of Our Lady, St Catherine, St Barbara and St Cunegonde for the church in Sahryń in the diocese of Lublin (1973–1974). Photographs of the sculptures of several saints and Our Lady of Sorrows, remaining in the artist's legacy – unfortunately, without dates and locations – show that some of her works are still unrecognised.

In conclusion, it must be said that while the works of sacred art appeared throughout Janina Reichert-Toth's life, it did not become a dominant feature of her artistic expression and does not qualify this artist in the group of creators of exclusively religious art. Yet the sculptor has left a number of works, positively received and affecting the imagination despite the passage of time and the changing trends in the visual arts. It is worth quoting a simple but important statement made by the artist in 1979, in an interview with Ryszard Zielinski after receiving the St Brother Albert Award:

*Sacred art? I cannot tell you why it has become the essence of my life... Maybe it's because in this domain of art success is not just about creating beauty but above all about a message to people. A stone or wooden saint who does not, even for a moment, create in people a tiny desire to follow him or her even a few steps is not a well-sculptured saint...*

*Translated by Agnieszka Gicala*

## Stained-glass windows of the Kashubian Calvary in Viele

The popularity of stained-glass windows, an important decorative element of sacred buildings, found its reflection in the 19<sup>th</sup> century also in Calvarian architecture.

Out of many German stained-glass windows designed for buildings situated within the present borders of Poland special attention deserves a complex in a sanctuary in a town called Viele near Wdzydze Lake in the southern part of Kashubian Lake District, known as Zabory. The stained-glass windows dating from 1915–1919 constitute important decorative and conceptual elements of a large landscape architecture project picturesquely situated on top of a wooded hill on the shore of the lake. The task of erecting the Calvary was undertaken with much commitment and determination by a local parish rector, priest Józef Szydzik. The first stage of its construction was carried out when this area was still part of Prussia and continued in the turbulent years of World War I.

Viele is a town with a medieval historical background, which in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries played the role of an energetic cultural, educational and patriotic centre of Kashubia. At the turn of the 20<sup>th</sup> century, this affluent farming village enjoyed considerable economic and social autonomy.<sup>1</sup> By the early 20<sup>th</sup> century, this large parish owned a small wooden church, which in the years 1905–1906 was replaced with an impressive Neo-Baroque building. The shape of the building corresponded to its predecessor from the 18<sup>th</sup> century. The author of the new brick temple was a famous architect from Poznań, Roger Sławski, employed in the department of sacred architecture of the Ministry of Public Works in Berlin.<sup>2</sup> The lofty three-towered church building,

<sup>1</sup> J. Borzyszkowski, *Wielewskie góry*, Gdańsk 1986.

<sup>2</sup> G. Klause, *Roger Sławski 1871–1963 architekt*, Poznań 1999. The author does not make reference to the church in Viele in the output of the architect. The name of the architect is given by Borzyszkowski 1986 (fn. 1), pp. 129–130.

## Witraże kalwarii kaszubskiej w Wielu

Popularność witraży – ważnego elementu wystroju budowli sakralnych – w wieku XIX znalazła swoje odbicie również w architekturze kalwaryjskiej.

Spośród wielu witraży niemieckich przeznaczonych do obiektów znajdujących się w obecnych granicach państwa polskiego na uwagę zasługuje zespół w sanktuarium w miejscowości Viele nieopodal Jeziora Wdzydzkiego w południowej części Pojezierza Kaszubskiego, zwanego Zaborami. Witraże z lat 1915–1919 stanowią istotne elementy dekoracyjno-ideowe obszernego założenia architektoniczno-krajobrazowego, usytuowanego malowniczo na zalesionym wzgórzu nad brzegiem jeziora. Przedsięwzięcia wzniesienia kalwarii podjął się z dużym zaangażowaniem i determinacją ówczesny proboszcz parafii ks. Józef Szydzik. Pierwszy etap jej realizacji przypadł jeszcze na okres przynależności tych terenów do Prus oraz na niespokojne lata I wojny światowej.

Viele to miejscowość o średniowiecznym rodowdziej historycznym, która w XIX i XX wieku stanowiła prężny ośrodek życia kulturalno-oświatowego i patriotycznego macierzy kaszubskiej. Na przełomie stuleci ta zasobna rolnicza wieś charakteryzowała się dużą samorządnością gospodarczą i społeczną<sup>1</sup>. Do początku XX wieku rozległa parafia posiadała niewielki drewniany kościół, który w latach 1905–1906 zastąpiony został okazałą neobarokową budowlą. Bryłą nawiązywała ona do swojej poprzedniczki z XVIII wieku. Autorem nowej, murowanej świątyni był znany architekt poznański Roger Sławski, zatrudniony wówczas w wydziale budownictwa sakralnego Ministerstwa Robót Publicznych w Berlinie<sup>2</sup>. Wyniosła trzywieżowa sylweta kościoła, przykryta czerwonym dachem z zaokrąglonymi hełmami wież, do dzisiaj majestatycznie dominuje nad okoliczną zabudową skupioną wzdłuż północno-zachodniego zakola jeziora. Powstanie nowej świątyni dało wkrótce asumpt do ufundowania zespołu kalwarii nawiązującej ideowo do jerozolimskiej *via dolorosa*. W naturalny pejzaż zalesionego, morenowego

<sup>1</sup> J. Borzyszkowski, *Wielewskie góry*, Gdańsk 1986.

<sup>2</sup> G. Klause, *Roger Sławski 1871–1963 architekt*, Poznań 1999. Autorka nie uwzględniła w dorobku architekta kościoła w Wielu. Nazwisko architekta podaje Borzyszkowski 1986, jak przyp. 1, s. 129–130.

wzgórza, noszącego nazwę Białej Góry, wkomponowano harmonijnie obiekty małej architektury upamiętniające miejsca pasywnych zdarzeń. Tradycja odwzorowywania Golgoty znana była w krajach katolickich już od XV wieku. Najwcześniejsze kalwarie powstały we Włoszech. Pielgrzymowanie do tych miejsc zastępowało wiernym wyprawy do odległej Ziemi Świętej, która znajdowała się we władaniu islamu. Symboliczne ścieżki kalwaryjskie służyły do kontemplowania drogi męczeństwa i tajemnicy śmierci Chrystusa. Dramaturgiczną narrację męki – rozwijaną w czasie i przestrzeni – wyrażano poprzez zintegrowane dzieło architektury, malarstwa i rzeźby w scenerii krajobrazu otwartego. Zminiaturyzowane kopie jerozolimskich budowli przybierały różnorodne formy architektoniczne, wielkość i rozplanowanie przestrzenne. Zjawisko wznoszenia kalwarii nasiliło się w Europie szczególnie w dobie kontrreformacji.

Na terenie Polski zachowało się około 20 kalwarii. Najstarszym tego rodzaju sanktuarium jest Kalwaria Zebrzydowska z 1601, zaś na obszarze Kaszub – kalwaria w Wejherowie z 1649 roku, oddalona od Wiele o 120 km. Tradycja ustna przekazała, że miała ona pierwotnie powstać właśnie w Wielu z uwagi na szczególnie sprzyjające ukształtowanie terenu. Na ten argument powoływał się twórca nowego sanktuarium ks. Józef Szydzik<sup>3</sup>.

Bezpośrednim motywem ideowym inspirującym powstanie kalwarii była chęć upamiętnienia ofiar poniesionych przez miejscową ludność na frontach I wojny światowej oraz zmanifestowania przez Kaszubów religijnego ducha polskości<sup>4</sup>. Budowę tego pomnika-wotum, prowadzoną przez proboszcza Szydzika w latach 1915–1927, ukończył jego następca, ks. Józef Wrycz, w roku 1927. Kalwaria obejmuje w sumie 14 kaplic, 7 kompozycji rzeźbiarskich, „*Scalae Sanctae*” oraz pustelnię, co pozwala zakwalifikować ją do typu tzw. wielkich kalwarii (obok m.in. Kalwarii Zebrzydowskiej, Wambierzyc, Góry św. Anny, Kalwarii Paclawskiej)<sup>5</sup>. Rozlokowana na niewielkim (w stosunku do innych kalwarii tego typu) terenie o powierzchni blisko 10 ha rozciąga się wzdłuż dwukilometrowego szlaku pątniczego, który wychodzi poza strefę zabudowań wiejskich. Grunt pod budowę ofiarowali gospodarze z Białej Góry Michał i Anna Durajewscy, za co w dowód wdzięczności kilkakrotnie upamiętniono ich w kalwaryjskim dziele (w rzeźbie, na witrażu, nagrobku oraz w nazwie dzwonu). Sanktuarium zbudowano ze składek kilku okolicznych parafii, przekazanych żołądów oraz datków kaszubskich emigrantów.

Autorem projektu założenia był Theodor Mayr, architekt z Monachium, który wskazany został przez towarzystwo *Deutsche Gesellschaft für Christliche Kunst in*

with a red roof and spherical tower domes majestically dominates until the present time over the neighbouring buildings grouped around the north-west bend of the lake. The construction of the new church soon triggered the foundation of the complex of the Calvary, which conceptually related to *via dolorosa* in Jerusalem. Small architectural objects commemorating Passion events were harmoniously incorporated into the natural landscape of a wooded moraine hill called Biała Góra. The tradition of representing Golgotha had been known in catholic countries since as early as the 15th century. The earliest Calvaries were created in Italy. Pilgrimages to those places served the believers as a substitute for the trip to the remote Holy Land, which was under Islamic reign. Symbolic Calvarian paths were used for contemplating the way of the passion and the mystery of Christ's death. The dramatic narration of the passion, developed in time and space, was expressed by an integrated work of architecture, painting and sculpture in the scenery of open landscape. Miniature copies of Jerusalem buildings took on various architectural forms, size and spatial planning. Erecting Calvaries gained in popularity in Europe especially in the times of Counter-Reformation.

In Poland survive about 20 Calvaries. The oldest sanctuary of this type is Kalwaria Zebrzydowska from 1601, and in Kashubia area, the Calvary in Wejherowo from 1649, 120 km away from Wiele. According to oral tradition, it had originally been planned to be erected in Wiele because of favourable natural topography. This argument was used by the founder of the new sanctuary, priest Józef Szydzik.<sup>3</sup>

The direct ideological motivation for the erection of the Calvary was the desire to commemorate the sacrifices of the local community on the front line of World War I and to manifest the Polish religious spirit of the Kashubians.<sup>4</sup> The construction of this memorial and votum begun by rector Szydzik between 1915–1927 was completed by his successor, priest Józef Wrycz in 1927. The Calvary includes altogether 14 chapels, 7 carving compositions, “*Scalae Sanctae*” and a hermitage, which makes it possible for to classify it as one of the so-called great Calvaries (among Kalwaria Zebrzydowska, Wambierzyce, St Anne's Mountain, Kalwaria Paclawska).<sup>5</sup> Located on a relatively small

<sup>3</sup> Archiwum Parafii Wiele [dalej jako: APW], *Kalwaria 1915–1916*, zespół niepaginowany, list ks. J. Szydzika do ks. W. Dąbrowskiego w Wejherowie z 20 V 1915.

<sup>4</sup> Z. Ossowski, *Kalwaria wielewska*, „Pomerania” 5, 1983, s. 26–34.

<sup>5</sup> A. Mitkowska, *Polskie kalwarie*, Wrocław 2003.

<sup>3</sup> The Archives of Parish Wiele [henceforth: APW], *Kalwaria 1915–1916*, pages not numbered: a letter of priest J. Szydzik to priest W. Dąbrowski in Wejherowo of 20 May 1915.

<sup>4</sup> Z. Ossowski, *Kalwaria wielewska*, „Pomerania” 5, 1983, pp. 26–34.

<sup>5</sup> A. Mitkowska, *Polskie kalwarie*, Wrocław 2003.

area (in comparison to other Calvaries of this type) of 10 hectares, it extends along a 2 kilometre pilgrimage path, which goes beyond the village buildings. The land for the construction site was obtained as a gift from farmers from Biała Góra, Anna and Michał Durajewski, whose generosity was commemorated a few times in the Calvary (in the carving, stained-glass, tombstone and the name of the bell). The construction of the sanctuary was financed with donations offered by neighbouring parishes, donated soldier's pays and contributions from Kashubian emigrants.

The author of the project of the establishment was Theodor Mayr, an architect from Munich, whose person had been suggested by Deutsche Gesellschaft für Christliche Kunst in Munich, an association established in 1893 by the painter Theodor Fügler.<sup>6</sup> According to the procedure, first the client was obliged to deliver to the committee the photographic documentation of the place, the characteristics of the topography of the area and state the size of the budget. The terms of the contract put an obligation on Mayr to supervise the work as far as the artistic programme was concerned.<sup>7</sup> Guided by the need to harmonize the architecture with the interior design, he hired a group of Munich's sculptors, painters, stain-glass makers and highly-specialized craftsman workshops to cooperate with him.

That the order was placed in remote Munich can be explained by referring to the fact that the capital of Bavaria was in the 19<sup>th</sup> century a famous centre of sacred art. They specialized there in complex projects of interior design for newly-erected churches. Products of Bavarian companies reached many remote places not only on the territory of German states, but they were also exported abroad. Most of them, however, did not go beyond the conventional level of the sacred art of that time. It is supposed that priest Szydzik placed an order in Munich also because he admired the Calvary there.

Mayr skillfully highlighted the organic relationship between the edifice and nature. By 1916 seven important objects of small architecture had been erected, which included the chapels of Gethsemane, Most Sacred Heart of Jesus and Mary, Queen of Peace on the shore of the lake, the bridge over Cedron, the House of Caiaphas, the chapel of St. Veronica, and the most lofty

München założone w 1893 roku przez malarza Theodora Fügla<sup>6</sup>. Zgodnie z procedurą zleceniodawca zobowiązany był uprzednio dostarczyć komisji dokumentację fotograficzną miejsca, charakterystykę topografii terenu oraz określić możliwości finansowe. W umowie Mayr zobowiązał się do koordynowania prac w zakresie programu artystycznego<sup>7</sup>. Kierując się potrzebą zharmonizowania architektury z wystrojem wnętrz, zaangażował do współpracy grupę monachijskich rzeźbiarzy, malarzy, witrażystów oraz wyspecjalizowane firmy rzemieślnicze.

Złożenie zlecenia w odległym Monachium tłumaczyć można tym, że bawarska stolica była w XIX wieku znany ośrodkiem sztuki sakralnej. Specjalizowano się tam szczególnie w kompleksowych projektach wyposażenia wnętrz dla nowo wznoszonych kościołów. Wyroby firm monachijskich docierały do wielu odległych miejsc nie tylko na obszarze państw niemieckich, ale eksportowano je także za granicę. W większości nie wykraczały one jednak poza konwencjonalny poziom sztuki dewocyjnej tego czasu. Przypuszcza się, że złożenie przez ks. Szydzika zamówienia właśnie w Monachium mogło być podyktowane również jego podziwem dla tamtejszej kalwarii.

Mayr umiejętnie wyeksponował walor krajobrazowego powiązania budowli z naturą. Do 1916 roku wzniesiono siedem znaczących obiektów małej architektury, czyli kaplice: Ogrojca, Serca Pana Jezusa i Marii Królowej Pokoju na brzegu jeziora, most na Cedronie, Dom Kajfasza, kaplicę św. Weroniki, oraz najokazalszą kaplicę Ukrzyżowania zwaną „kościółkiem”. W efekcie powstał sugestywny zespół budowli cechujących się falistym profilowaniem szczytów, mansardowymi lub kopulasto modelowanymi dachami, starannie opracowanym detalem oraz zastosowaniem łuków półkolistych i portyków. Styl całości utrzymany jest w modernistycznej interpretacji form barokowych z tendencją do swobodnego nimi operowania. Nie zabrakło też odwołań do elementów budownictwa regionalnego Kaszub. Trzeba zaznaczyć, że od schyłku XIX wieku do I wojny światowej w architekturze niemieckiej panowała moda na malowniczość form neobarokowych, które utożsamiano ze stylem „narodowym”, nawiązując w ten sposób do ożywienia budowlanego po wojnie trzydziestoletniej. Paradoksalnie, podobne formy odżyły w Polsce również na początku XX wieku w stylu „dworkowym”, funkcjonującym zresztą także jako styl narodowy.

Budowę kalwarii w latach 1915–1916 dokładnie dokumentuje obfita korespondencja między biurem architektonicznym Theodora Mayra a proboszczem Szydzikiem<sup>8</sup>. Nawet służba wojskowa architekta na fron-

<sup>6</sup> It is not impossible that the architect and the priest collaborated earlier on one of the churches administered by priest Szydzik (Pelplin, Oliwa, Chojnice, Ostróda).

<sup>7</sup> APW, *The Calvary complex 1915–1916*, the agreement between the Catholic Inspection in Wiele and the architect from 16 July 1915.

<sup>6</sup> Niewykluczone, że architekt i proboszcz współpracowali ze sobą już wcześniej przy jednym z kilku kościołów administrowanych przez ks. Szydzika (Pelplin, Oliwa, Chojnice, Ostróda).

<sup>7</sup> APW, zespół Kalwaria 1915–1916, umowa między Katolickim Dozorem w Wielu a architektem z 16 VII 1915.

<sup>8</sup> APW, zespół *Kalwaria 1915–1916* zawiera 83 listy biura architektonicznego T. Mayra do ks. J. Szydzika.



1. Gebhard Fügel, *Aniol z koroną cierniową*, 1915, witraż w kaplicy Ogrojca, Kalwaria w Wielu, fot. W. Szmuc

1. Gebhard Fügel, *An Angel with a crown of thorns*, 1915, stained-glass window in the chapel of Gethsemane, the Calvary in Wielu, photo by W. Szmuc

cie we Francji nie przerwała postępu prac budowlanych w Wielu ani realizacji elementów wyposażenia w pracowniach monachijskich. W 1918 roku, na zakończenie pierwszego etapu budowy kalwarii, do Wielu przybył specjalnie z Monachium i odprawił uroczystą mszę generalny konserwator zabytków Bawarii ksiądz prof. Hoffman, zaprzyjaźniony z Mayrem<sup>9</sup>.

Okna pięciu najwcześniejszych obiektów przeszklono witrażami. Pełniły one funkcję dekoracyjną, ale stanowiły też istotne elementy nawiązujące do programu ikonograficznego wnętrza. Z polecenia Mayra witraże te zostały wykonane przez znane pracownie według projektów kilku bawarskich artystów. Niektóre elementy dekoracji (niezachowane mozaiki) wykonała firma Zahna z okolic Lipska.

W najstarszej kaplicy Ogrojca z 1915 roku, usytuowanej na cmentarzu przykościelnym i rozpoczynającej sakralny szlak, w oknach absydki umieszczono dwa koliste witraże projektu znanego monachijskiego malarza religijnego oraz twórcy panoram Gebharda Fügla (1863–1939) [il. 1]. Te wyraziste kompozycje, utrzymane w in-

chapel of Crucifixion, known as “a little church”. The final result was the creation of an expressive complex of buildings characterised by undulating profiles of the gables, mansard or domical roofs, polished detail and the use of hemispherical arches and porticoes. The whole complex is stylistically consistent with the modernist interpretation of Baroque forms with a tendency use them freely. At the same time, the complex is not deprived of references to the elements of the regional Kashubian architectural style. It should be mentioned that from the late 19<sup>th</sup> century until World War I picturesque Neo-Baroque forms, which were perceived as the “national” style associated with the construction boom after the Thirty Year War, were extremely popular in German architecture. Paradoxically, similar forms revived in Poland at the beginning of the 20<sup>th</sup> century in the so-called “manor” style, also functioned as the national style.

The construction of the Calvary is well-documented by abundant correspondence between Theodor Mayr’s architectural firm and rector Szydzik.<sup>8</sup> Even the architect’s military service on the French front line did not affect the progress of the construction works in Wielu. Nor did it hinder the production of the fittings in the workshops in Munich. In 1918 the general art conservator of Bavaria, Rev. Prof. Hoffman, a personal friend of Mayr, came to Wielu from Munich to say a ceremonial mass at the end of the first stage of the construction process.<sup>9</sup>

The windows in five earliest buildings were fitted with stained glass. Apart from their decorative function, they served as important elements complementing the iconographic programme of the interiors. By order of Mayr, these stained-glass windows were produced by renown workshops to designs of a number of Bavarian artists. Some decorative elements (unpreserved mosaics) were produced by Zahn company from the Leipzig region.

In the apse of the oldest chapel of Gethsemane from 1915, situated on the site of the parish graveyard and beginning the sacred path, were placed two circular stained-glass windows designed by a famous religious Munich painter and author of panoramas Gebhard Fügel (1863–1939) [fig. 1]. These expressive compositions, in bright emerald-sapphire colouring, make reference to quotations from the Gospel of Matthew visible on the rim of the stained-glass. They depict two kneeling

<sup>8</sup> APW, *The Calvary complex 1915–1916* contains 83 letters from the architectural office of T. Mayr to priest J. Szydzik.

<sup>9</sup> Borzyszkowski 1986 (fn. 1), p. 193.

<sup>9</sup> Borzyszkowski 1986, jak przyp. 1, s. 193.





2. *Monogram Marii*, 1919, witraż w kaplicy Królowej Pokoju, Kalwaria w Wielu, fot. M. Reinhard-Chlanda

2. *The Monogram of Mary*, 1919, stained glass window in the chapel of the Queen of Peace, the Calvary in Wiele, photo by M. Reinhard-Chlanda

angels with the attributes of Our Lord's Passion, symbolized by the chalice and the cross with the crown of thorns and nails. Although the windows complement iconographically the altar sculpture by Oskar Meyer, these two works of art differ in their artistic expression. The smooth moulding of the sculpture contrasts with the expressive form of the stained-glass windows achieved by a strong contour, patina ground, and the presence of scaled figures. The physiognomic type of the angels seems close to the pre-raphaelite stylistics.

In the next two chapels situated on the shore of the lake were placed stained-glass windows serving a decorative and symbolic function. In the first one, of Most Sacred Heart of Jesus, two oval windows are decorated with a stylized motif of the Eye of God inside a grapevine wreath. The author of the designs, Munich fresco painter Theodor Baierl (1881–1932) made use of expressive and synthetic form. The second of the chapels, of Most Sacred Heart of Mary, erected in 1919 to commemorate the end of the war and because of this dubbed the chapel of the Queen of Peace, is fitted with two round stained-glass windows with the monogram of Mary encircled by horns of plenty filled with crops [fig. 2]. The

tensywniej szmaragdowo-szafirowej kolorystyce, nawiązują tematycznie do cytatów z Ewangelii św. Mateusza widniejących w otokach witraży. Przedstawiają one dwa klęczące anioły z atrybutami Męki Pańskiej, którą symbolizują kielich i krzyż z koroną cierniową i gwoździami. Pomimo że przeszklenia stanowią dopełnienie ikonograficzne rzeźby ołtarzowej dłuta Oskara Meyera, to różni te prace odmienny wyraz artystyczny. Gładki modelunek rzeźby kontrastuje z wyrazistą formą witraży określoną za pomocą mocnego konturu, nasyconego koloru, patynowych podmalówek i przeskalowania figur. Typ fizjonomiczny aniołów wydaje się bliski stylistyce prerafaelskiej.

W dwóch następnych kapliczkach, zlokalizowanych przy brzegu jeziora, umieszczono witraże o charakterze dekoracyjno-symbolicznym. W pierwszej – pw. Serca Pana Jezusa – dwa owalne okienka zdobi przestylizowany motyw oka opatrności w wieńcu z winnej latorośli. Autor projektów, monachijski malarz fresków Theodor Baierl (1881–1932), posłużył się w nich wyrazistą i syntetyczną formą. Druga z kaplic – pw. Serca Najświętszej Panny Marii – wzniesiona w roku 1919 z okazji zakończenia wojny i z tego powodu określana również jako kaplica Królowej Pokoju, posiada dwa okrągłe witraże z monogramem Marii obwiedzionym motywem rogów obfitości wypełnionych plonami na-

tury [il. 2]. Przeszklenia stanowią nawiązanie do obrazu ołtarzowego z wizerunkiem Marii i św. Izydorem Oraczem – patronem rolników. Ta ośmioboczna, bardzo malownicza kapliczka jest miejscem świętowania dorocznych odpustów.

Dalej ścieżka wiedzie do kaplicy Cedronu zbudowanej w 1916 roku na wygiętym mostku nad strumykiem łączącym Jezioro Wieleckie z Jeziorkiem Ciepłym. Pierwotnie otwory okienne przeszklone były dwoma witrażami projektu Gebharda Fügla przedstawiającymi *Pół ryb na jeziorze Genesaret* oraz *Uciszenie burzy*. Niestety, w latach 50. XX wieku witraże te padły ofiarą kompletnej dewastacji. Następnie, minąwszy Dom Annasza w formie kapliczki słupowej „*Scalae Sanctae*” oraz ośmioboczny Dom Kajfasza i trójboczną kaplicę Biczowania, ścieżka dochodzi do Pałacu Piłata ukończonego w 1922 roku. Stanowi on pierwszą stację Drogi Krzyżowej. Okazała i wymowna symbolicznie architektura rezydencji – z jednym skrzydłem stylizowanym na arkadowy dziedziniec, na którym rozgrywał się dramat *Uwięzionego* – służy eksponowaniu monumentalnej rzeźby *Ecce Homo* ustawionej na tarasie frontowym. Skromne przeszklenia okien z białego, mlecznego szkła o owalnych gomółkowych podziałach stają się we wnętrzu kaplicy modulatorem światła wydobywającym ekspresję rzeźbionej grupy *Sądu nad Chrystusem*.

Dalszy odcinek leśnej peregrinacji, znaczony czterema stacjami w formie kompozycji rzeźbiarskich, kończy się przy kaplicy św. Weroniki z 1916 roku. Wznoszący się na podwyższeniu terenu ośmioboczny budynek posiada bryłę wzbogaconą o portyki, balkonik, łamane dachy, jak również starannie opracowany detal ozdobnej ślusarki z powtarzającym się motywem zarysu chusty św. Weroniki. W oknach kaplicy zachowały się trzy owalne witraże sygnowane przez Franza Xavera Zettlera (1841–1916) z Monachium – początkowo pracownika w zakładzie Hansa Meyera, następnie założyciela w 1871 Institut für Kirchliche Glasmalerei, przekształconego z czasem w Königliche Hofglasmalerei. Zakład Zettlera miał w swoim dorobku liczne realizacje w prestiżowych budowach sakralnych w kraju i za granicą, m.in. w katedrach w Bremie, Fryburgu, Magdeburgu, Konstancji, Augsburgu, Frankfurcie, Burgos, Oviedo oraz kościołach w Szwecji, Anglii, Irlandii, Rumunii, Stanach Zjednoczonych<sup>10</sup>. Od 1891 roku firmą zarządzał starszy syn właściciela Franz Zettler (ur. 1865), który uruchomił filie w Rzymie i Nowym Jorku. Witraże w wieloletniej kaplicy św. Weroniki przedstawiają atrybuty męczeńskiej śmierci Chrystusa i motywy eucharystyczne. W witrażu nad wejściem ukazano krzyż z koroną i narzędziami Męki Pańskiej, w bocznych oknach przedstawiono z jednej strony słup, bicz i trzcinę, z drugiej kielich z hostią w otoku kłosów i winnej latorośli. Witraże

windows make reference to the altar painting depicting Mary and St Isidore the Farmer, patron of farmers. This picturesque octagonal chapel is the celebration site of annual church fairs.

Further, the path leads to the chapel of Cedron erected in 1916 on an arch bridge over a stream connecting Wiele Lake with Ciepłe Lake. Initially the windows were fitted with two stained-glass compositions designed by Gebhard Fügel depicting *Fishing on Lake Genesareth* and *Calming the Storm*. Unfortunately in the 50s of the 20<sup>th</sup> century they fell victim to devastation. Next, past the House of Annas in the form of a pillar chapel, “*Scalae Sanctae*,” the octagonal House of Caiaphas and a triangular chapel of Flagellation, the path leads to The Palace of Pilate erected in 1922. It constitutes the first station of the cross. The magnificent and symbolic architecture of the residence, with one wing stylized as the arcade courtyard which witnessed the drama of the Prisoner, serves the role of an exhibition hall for the sculpture *Ecce Homo*, situated in the front terrace. The modest windows of white, milk glass with oval bulls eye panes inside the chapel become light modulators highlighting the expression of the sculptured group of *Christ's Judgment*.

A farther section of the forest peregrination, marked with four stations in the form of sculptured compositions, ends at the chapel of St. Veronica from 1916. Located in a commanding position, this octagonal building has a form ornamented with porticos, a balcony, curb roofs, and carefully designed detail of decorative iron work with a recurring motif of the silhouette of the veil of Veronica. In the windows we can still see three oval stained-glass compositions signed by Franz Xaver Zettler (1841–1916) from Munich, initially an employee of Hans Meyer's workshop, later, in 1871, the founder of the Institut für kirchliche Glasmalerei, later transformed into Königliche Hofglasmalerei. Zettler's workshop produced many elements for prestigious sacred buildings both in Germany and abroad, among others in cathedrals in Bremen, Freiburg, Magdeburg, Constance, Augsburg, Frankfurt, Burgos, Oviedo and churches in Sweden, England, Ireland, Romania, and the United States<sup>10</sup>. From 1891 the firm was managed by the elder son of the owner, Franz Zettler (born in 1865), who opened branches in Rome and New York. The stained-glass windows in the chapel of St Veronica in Wiele depict the attributes of Christ's passion and Eucharistic motifs. The stained glass above the entrance shows the

<sup>10</sup> U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, t. 36, Leipzig 1917, s. 469–470.

<sup>10</sup> U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, vol. 36, Leipzig 1917, pp. 469–470.



3. Theodor Mayr, *Kaplica Ukrzyżowania*, 1916, Kalwaria w Wielu, fot. W. Szmuc

3. Theodor Mayr, *The Chapel of Crucifixion*, 1916, the Calvary in Wiele, photo by W. Szmuc

cross with the crown and the tools of the Lord's Passion; in side windows on one side we can see the column, the whip, the birch, and on the other a chalice with the host surrounded by ears of corn and grape vine. Zettler's stained glass windows are more modest and moderate in form than the other ones. They are characterised by mellow colours and delicate contour.

Decorative windows can also be found in the chapel of the Second Fall, called "bruska," from the name of the town of Brusy, whose inhabitants founded it. They were designed by aforementioned Gebhard Fügel. Geometric glass surfaces are divided analogically to those in the Palace of Pilate. Purely decorative windows are also found in the next two chapels of the house type, picturesquely situated in the valley: of Weeping Women and of the Third Fall.<sup>11</sup>

The most prominent monument in the whole complex is the twelfth station, of Crucifixion, erected in 1916 [fig. 3]. The significance of the monument is highlighted by its position on the highest slope of the forested hill which serves as a symbolic Golgotha and the splendor and magnificence of its architecture. The chapel, dubbed a "little church" of Crucifixion was built on a hoof

Zettlera są skromniejsze i bardziej powściągliwe w formie od pozostałych. Cechuje je stonowana kolorystyka i delikatniejszy rysunek konturu.

Ozdobne przeszklenia znajdują się również w kaplicy Drugiego Upadku zwanej bruską, od miejscowości Brusy, której mieszkańcy ją ufundowali. Zaprojektował je wspomniany już Gebhard Fügel. Zgeometryzowane powierzchnie szyb mają podziały analogiczne do tych z Pałacu Piłata. Czysto dekoracyjne przeszklenia występują także w dwóch następnych kaplicach typu domkowego malowniczo położonych w obniżeniu terenu: Płaczących Niewiast i Trzeciego Upadku<sup>11</sup>.

Kluczowym monumentem całego zespołu jest niewątpliwie stacja dwunasta, Ukrzyżowania, wzniesiona w 1916 roku [il. 3]. Znaczenie obiektu podkreślają usytuowanie na najwyższym stoku leśnym, pełniącym rolę symbolicznej Golgoty, oraz wystawność i rozmach architektury. Kaplica, określana mianem „kościółka” Ukrzyżowania, wzniesiona została na rzucie podkowy złożonej z kolistego korpusu oraz dwóch rozłożystych skrzydeł w formie wydłużonych półkolistych galerii krążankowych. Opływowe linie szczytów zamyka długi dach nad galeriami bocznymi, a korpus budynku przykrywa kopuła z latarnią o sylwecie naśladującej kopułę jerozolimskiej świątyni Salomona (według ryciny z *Kroniki świata* Hermanna Schedla). Dominującym elementem wystroju wnętrza kaplicy są bez wątpienia trzy figuralne witraże

<sup>11</sup> U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, vol. 1, Leipzig 1953, p. 96.

<sup>11</sup> U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, t. 1, Leipzig 1953, s. 96.



4. Znak firmy witrażowej Hansa Bockhorniego w Monachium, fragment listu z 10 sierpnia 1916, Archiwum Parafii Wiele, zespół *Kalwaria 1915–1916*, fot. M. Reinhard-Chlanda

4. The trademark of the stained-glass window workshop of Hans Bockhorni in Munich, a fragment of a letter from 10th August 1916, the Archives of Parish in Wiele, the complex *Calvary 1915–1916*, photo by M. Reinhard-Chlanda

wykonane w 1916 roku w nadwornym zakładzie monachijskim Hansa Bockhorniego (syna) według projektu Theodora Baierla (1881–1932). Ta funkcjonująca od 1864 roku wytwórnia założona przez Josepha Petera Bockhorniego (1832–1905) należała – obok konkurencyjnych pracowni Franza Meyera i Franza Xavera Zettlera – do najbardziej znanych firm monachijskich. Na secesyjnej winiecie zdobiącej zachowany w archiwum parafii papier firmowy z 1914 roku (firma obchodziła wówczas jubileusz 50-lecia istnienia) obok przedstawienia kobiecej alegorii witrażownictwa widnieją tytuły nadane firmie przez króla bawarskiego Maksymiliana II i cesarza austriackiego Franciszka Józefa, którym dostarczała ona swoje wyroby<sup>12</sup> [il. 4]. Zakład miał w swoim dorobku realizacje w Niemczech, Francji, Austrii, Rumunii i Alzacji.

W świetle słońca witraże kaplicy Ukrzyżowania jarzą się kolorami intensywnego oranżu, szafirowego błękitu, szmaragdowej zieleni, palonej sieni z wzmocnionymi akcentami rubinowej czerwieni. Jest to paleta charakterystyczna dla rękodziela kaszubskiego. W warstwie treściowej witraże te są oczywistymi nośnikami symboliki religijnej, ale również deklaracją Kaszubów w kwestii polskiego patriotyzmu. Stanowią też świadectwo ów-

<sup>12</sup> APW, zespół *Kalwaria 1915–1916*.

projection consisting of a circular corpus and two large wings in the shape of elongated semicircular galleries. Streamline gables are closed by a long roof and side galleries, and the corpus of the building is covered by a dome with a lantern whose shape imitates the dome of Salomon's temple in Jerusalem (based on an engraving from *Hermann Schedel's World Chronicle*). The most prominent element decorating the interior of the chapel are three figurative stained-glass windows manufactured in 1916 in the court workshop of Hans Bockhorni (the son) in Munich to a design by Theodor Baierl (1881–1932). This workshop, which was set up in 1864 by Joseph Peter Bockhorni (1832–1905), was, alongside with the workshops of Franz Meyer and Franz Xaver Zettler, one of the most renowned companies in Munich. On an Art Nouveau vignette decorating headed paper from 1914 (the company celebrated then the 50<sup>th</sup> anniversary of its existence) kept in the parish archives, together with a female allegory of stained-glass making one can see the titles conferred upon the company by Bavarian king Maximilian II and Austrian emperor Franz Joseph, to whom it delivered its products.<sup>12</sup> [fig. 4] The workshop's products reached Germany, France, Austria, Romania and Alsace.

In bright sunlight, the stained-glass windows in the chapel of Crucifixion glow with bright orange, sapphire blue, emerald green, burnt sienna with amplified shades of ruby red. This palette is characteristic for Kashubian handicraft. In terms of the message they convey, these stained-glass windows serve as a medium of religious symbolism, but also as a declaration by Kashubians of their Polish patriotic spirit. Furthermore, they reflect contemporary events and preserve the images of local people. The role they were intended to play in the interior was described by Theodor Mayr in the letter to priest Szydzik:

*And now about the beautiful windows in the Church of Crucifixion! The keynote in the church is to be the atmospheric space. The cross is to be placed in front of the middle window so that the yellow glow visible in the sketch would become Christ's halo. The main emphasis lies on the three stained-glass windows. They will become masterpieces, both artistically and spiritually.*<sup>13</sup>

The first design – to the architect's disappointment – had not been approved by the

<sup>12</sup> APW, *The Calvary complex 1915–1916*.

<sup>13</sup> Ibidem, a letter from T. Mayr to priest J. Szydzik from 9 March 1916.

Wiele Calvary building committee. Even the argument that the sketches “had been submitted to Kunstverein in Munich to be exhibited and written about was unconvincing.”<sup>14</sup> At the end of April 1916, Mayr decided to come in person to Wiele with new sketches.<sup>15</sup> When the visit was over, the architect announced that a working design of the middle “angelic” window was being drawn up.<sup>16</sup>

When ready, the stained-glass was placed behind the chapel altar, in the background of a carved group of Crucifixion. It depicts Adoration of the Cross with a Crown of Thorns by six angels holding the attributes of the passion: the rooster, the column, the spear, the hammer, the plate with the inscription “INRI” and the Veil of Veronica [fig. 5]. The lower part is filled with a band with an inscription “Through the cross to heaven” and two cartouches commemorating its founders “The Rożek family from Żabno 1916.” This Art Nouveau stained glass is characterised by decorative composition and the abundance of detail. Particularly striking are the motifs of the Pomeranian griffin and lion on the bottom lace of the angels’ gowns, or, below, an almost abstract belt with angels’ feet in moccasins. The middle altar serves the role of a conceptual axis for the remaining two compositions depicting processions heading for the Cross. The stained-glass to the right depicts members of the local community carrying a feretory with the picture of the Black Madonna of Częstochowa, below which one can see the date of the outbreak of the war “1914” [fig. 6]. Members of the procession are wearing traditional festive costumes of Kashubia. The men are dressed in long peasant coats, jackboots called ‘skorzni’; they are wearing tall hats. The women have long skirts, Kashubian folk vests, checked scarves and wooden clogs. From the surviving correspondence follows that priest Szydzik took utmost care to deliver to the designer in Munich iconographic materials such as photographs, coats of arms, contemporary folk costume studies, and even samples of Polish lettering taken from a reading primer.<sup>17</sup> In addition to this, the correctness of the coat of arms representations was checked in the heraldic office in Berlin. These facts confirm



5. Theodor Baierl, *Adoracja krzyża*, 1916, wyk. zakład Hansa Bockhorniego w Monachium, witraż w kaplicy Ukrzyżowania, Kalwaria w Wielu, fot. M. Reinhard-Chlanda

5. Theodor Baierl, *The Cross Adoration*, 1916, manufactured at Hans Bockhorni's workshop in Munich, stained-glass window in the chapel of Crucifixion, the Calvary in Wiele, photo by M. Reinhard-Chlanda

czesnych wydarzeń oraz utrwalają wizerunki lokalnych postaci. O roli, jaką miały pełnić w tym wnętrzu, pisał Theodor Mayr w liście do ks. Szydzika:

*A teraz o przepięknych oknach dla Kościoła Ukrzyżowania! Myślą przewodnią w kościółku ma być nastrojowa przestrzeń. Krzyż ma stać przed środkowym oknem, tak aby widoczny na szkicu złoty blask stał się jednocześnie aureolą Chrystusa. Główny nacisk kładziony jest na 3 witraże. Staną się arcydziełami, zarówno artystycznie jak i duchowo*<sup>13</sup>.

Pierwszy projekt – ku rozczarowaniu architekta – nie został jednak zaakceptowany przez komitet budowy kalwarii w Wielu. Nieprzekonujący był nawet argument, że „szkice zostały złożone w monachijskim Kunstverein z zamiarem wystawienia i napisania na ich temat”<sup>14</sup>. Mayr z końcem kwietnia 1916 roku postanowił osobiście przybyć więc do Wielu z nowymi szkicami<sup>15</sup>. Po wizycie

<sup>14</sup> Ibidem, a letter from T. Mayr to priest J. Szydzik from 12 April 1916.

<sup>15</sup> Ibidem, a letter from T. Mayr to priest J. Szydzik from 25 April 1916.

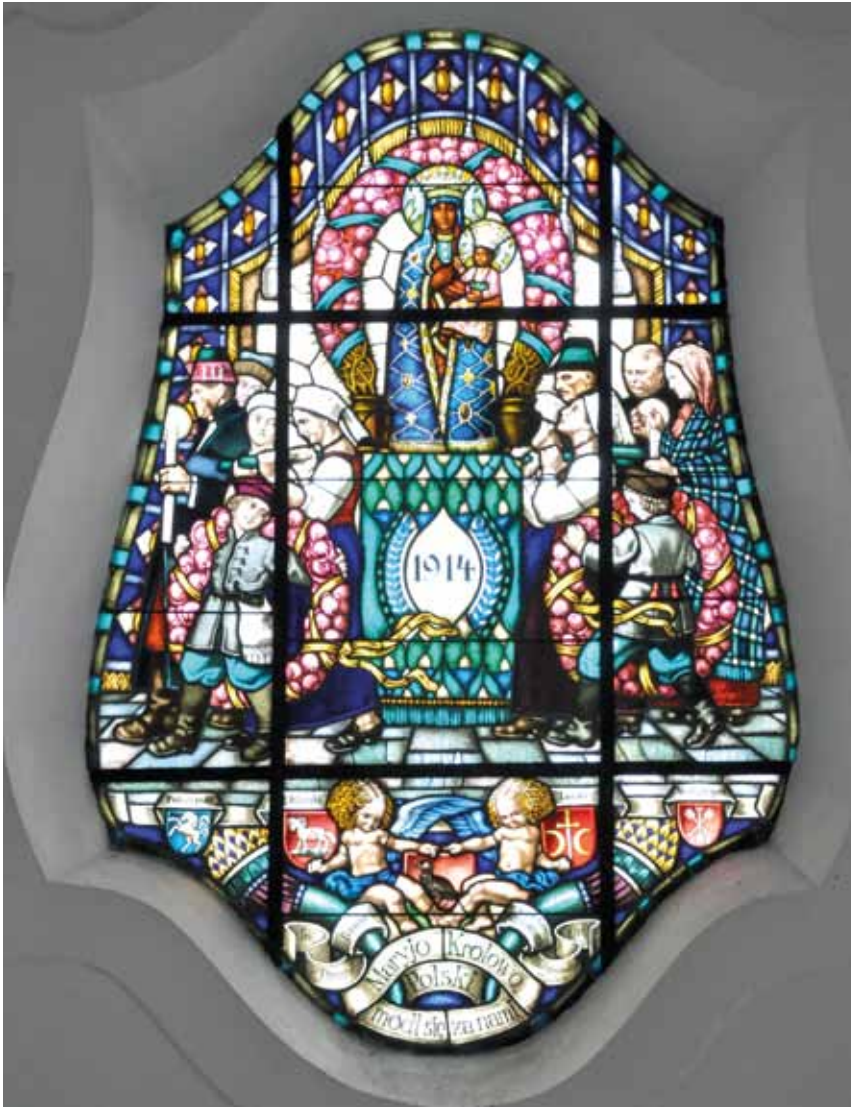
<sup>16</sup> Ibidem, a letter from T. Mayr to priest J. Szydzik from 29 April 1916.

<sup>17</sup> Ibidem, letters from T. Mayer to priest J. Szydzik from 8 April 1916; 22 May 1916; 19 June 1916; 28 June 1916; 30 June 1916; 21 June 1916.

<sup>13</sup> Ibidem, list T. Mayra do ks. J. Szydzika z 9 III 1916.

<sup>14</sup> Ibidem, list T. Mayra do ks. J. Szydzika z 12 IV 1916.

<sup>15</sup> Ibidem, list T. Mayra do ks. J. Szydzika z 25 IV 1916.



6. Theodor Baiert, *Procesja z feretronem M. B. Częstochowskiej*, 1916, wyk. zakład Hansa Bockhorniego w Monachium, witraż w kaplicy Ukrzyżowania, Kalwaria w Wielu, fot. W. Szmuc

6. Theodor Baiert, *The Procession with a feretory of the Black Madonna of Częstochowa*, 1916, manufactured at Hans Bockhorni's workshop in Munich, stained-glass window in the chapel of Crucifixion, the Calvary in Wiele, photo by W. Szmuc

architekt donosił, że powstaje nowy projekt wykonawczy środkowego „anielskiego” okna<sup>16</sup>.

Zrealizowany witraż umieszczony został za ołtarzem kaplicy, w tle rzeźbionej grupy Ukrzyżowania; przedstawia Adorację Krzyża z Koroną Cierniową przez sześciu aniołów trzymających atrybuty męczeństwa: koguta, słup, włócznię, młotek, tabliczkę z napisem „INRI” oraz ve-raikon [il. 5]. Dolną partię wypełniają banderola z wezwaniem „Przez krzyż do nieba” oraz dwa kartusze upamiętniające fundatorów: „Familię Rożek z Żabna 1916”. Ten secesyjny witraż wyróżnia dekoracyjna kompozycja oraz bogactwo szczegółów. Uwagę zwracają motywy pomorskiego gryfa i lwa na dolnej lamówce sukien aniołów czy – poniżej – prawie abstrakcyjny pas obutych w ciżmy stóp aniołów. Witraż środkowy stanowi oś ideową dla dwóch pozostałych kompozycji przedstawiających procesje zdążające w kierunku adorowanego Krzyża. Na witrażu po prawej ukazano miejscową ludność niosącą feretron z obrazem Matki Boskiej Częstochowskiej i widniejącym poniżej rokiem rozpoczęcia wojny: „1914” [il. 6]. Uczestnicy procesji występują w odświętnych

the importance for the orderer of highlighting the motif of Kashubian identity. At the architect's request, he was additionally sent photographs of portrayed people in the actual compositional layout.<sup>18</sup> Among the ten depicted people are Anna and Maria Durajewski (the land donors) and priest Szydzik himself. The remaining people are two unknown farmers called 'gbury' in Kashubian, young women carrying a painting and two boys with rose wreaths. In the lower part of the stained glass was placed an inscription with a prayer intention to the Black Madonna of Częstochowa and five coats of arms with the family names of landowners who were friends of priest Szydzik and founders of the Calvary: Bończa-Janta-Połczyński, Junosza-Kliński, Cietrzew-Sikorski, Ostoja-Lniński, Trzy Strzały-Wolszelger.

The stained glass on the opposite wall of the chapel depicts the procession of soldiers from the parish of Wiele in Prussian army uniforms and

<sup>16</sup> Ibidem, list T. Mayera do ks. J. Szydzika z 29 IV 1916.

<sup>18</sup> Ibidem, a letter from T. Mayer to priest J. Szydzik from 25 April 1916.



7. Theodor Baierl, *Procesja żołnierska*, 1916, wyk. zakład Hansa Bockhorniego w Monachium, witraż w kaplicy Ukrzyżowania, Kalwaria w Wielu, fot. W. Szmuc

7. Theodor Baierl, *The Procession of Soldiers*, 1916, manufactured at Hans Bockhorni's workshop in Munich, stained-glass window in the chapel of Crucifixion, the Calvary in Wiele, photo by W. Szmuc

bereft families [fig. 7]. This equally colourful, abundant in detail composition is characterised by the realism of the representations in a highly decorative setting. The pictorial effect is strengthened by chiaroscuro modelling and sophisticated colour scheme. The mood here is sombre. The “military” character of the scene is highlighted by the processional banner rising over the group, which depicts Archangel Michael,<sup>19</sup> patron of combat, conquering satan understood as the personification of the atrocities of war. In this petitionary procession of the Kashubian folk pleading for the end of the war and a prompt return of the mobilized men participate three representatives of soldiers: a kneeling hussar, wounded in the head, a young war invalid and an infantryman in battle-gear carrying the above mentioned banner. They are accompanied by silent war victims

<sup>19</sup> Initially it was supposed to be the image of St Klemens Maria Hofbauer, regarded as the apostle of Vienna and Warsaw, canonized in 1904, *ibidem*: a letter from T. Mayr to priest J. Szydzik from 9 March 1916.

strojach kaszubskich. Mężczyźni ubrani są w długie sukmany, buty z cholewkami zwane skorzni, noszą wysokie kapelusze. Kobiety mają długie spódnice, serdaki, kraciate chusty i drewniane saboty. Z zachowanej korespondencji wynika, że ksiądz Szydzik z pietyzmem zadbał o dostarczenie projektantowi w Monachium materiałów ikonograficznych w postaci fotografii, herbów, współczesnych studiów kostiumologicznych, a nawet wzorów liternictwa polskiego z elementarza<sup>17</sup>. Niezależnie od tego w Berlinie konsultowano poprawność herbów w urzędzie heraldycznym. Fakty te poświadczają, jak istotnym aspektem było dla zamawiającego wyeksponowanie wątku kaszubskiej rodzimości. Na prośbę architekta przesłano ponadto fotografie portretowanych osób zgodne z ujęciem kompozycyjnym<sup>18</sup>. Wśród dziesięciu ukazanych postaci można rozpoznać kroczących za feretronem Michała i Annę Durajewskich (ofiarodawców ziemi) oraz samego księdza Szydzika. Pozostałe postaci to dwaj niezidentyfikowani gospodarze zwani z kaszubska

<sup>17</sup> *Ibidem*, listy T. Mayra do ks. J. Szydzika z 8 IV 1916; 22 V 1916; 19 VI 1916; 28 VI 1916; 30 VI 1916; 21 VI 1916.

<sup>18</sup> *Ibidem*, list T. Mayra do ks. J. Szydzika z 25 IV 1916.

gburami, młode kobiety dźwigające obraz oraz dwóch chłopców z różnymi wieńcami. W dolnej części witrażu zamieszczono napis z intencją modlitewną do Matki Boskiej Częstochowskiej oraz pięć herbów z nazwiskami rodzin ziemiańskich zaprzyjaźnionych z ks. Szydzikiem, współfundatorów kalwarii: Bończa – Janta-Polczyńskich, Junosza – Klińskich, Cietrzew – Sikorskich, Ostoja – Lnińskich, Trzy Strzały – Wolszlegerów.

Na witrażu po przeciwnej stronie kaplicy przedstawiona jest procesja żołnierzy pochodzących z parafii Wiele w mundurach armii pruskiej oraz osieroconych rodzin [il. 7]. Równie barwna, zagęszczona w detalach kompozycja charakteryzuje się realizmem przedstawień w bogatej oprawie dekoracyjnej. Malarski efekt wzmacniają głęboki modelunek światłocieniowy i wyszukana kolorystyka. Panuje tu jednak nastrój minorowy. „Żołnierski” charakter sceny podkreśla wznosząca się nad grupą chorągiew procesyjna ze św. Michałem Archaniołem<sup>19</sup> – patronem walki pokonującym szatana jako upostaciwienie kataklizmu wojny. W tej błagalnej procesji ludu kaszubskiego o zakończenie wojny i rychły powrót zmobilizowanych mężczyzn biorą udział trzej reprezentanci żołnierskiego stanu: kłęczący huzar ranny w głowę, młody inwalida wojenny oraz piechur w rynsztunku bojowym dzierżący wspomnianą chorągiew. Towarzyszą im ciche ofiary wojny – opuszczone niewiasty z dziećmi, oraz zakonnica – sanitariuszka o rysach siostry Kazimierzy Szydzik, przełożonej Zmartwychwstanek z pobliskich Brus (zarazem rodzonej siostry proboszcza). Na obrazie uwieczniono też wizerunki Jana i Marianny Kowalewskich z Górek (fundatorów kaplicy Serca Pana Jezusa nad jeziorem)<sup>20</sup>, żołnierza Kozłowskiego z Bekasewa, który swoim żołdem regularnie wspierał budowę kalwarii, oraz wdowy Myszkowej, która ofiarowała pieniądze z odszkodowania za śmierć męża na froncie<sup>21</sup>. Kompozycję zamyka w górnej partii zarys wież wielewskiego kościoła, dolna z kolei, podobnie jak w pozostałych witrażach, ma charakter emblematyczny. Na banderoли widnieją inwokacja do Krzyża oraz nazwiska i herby pięciu rodzin i księży, którzy wsparli inicjatywę budowy kalwarii: Blochów, Sarnowskich, Łukowiczów, Sychowskich, Dąbskich.

Te trzy witraże w kaplicy Ukrzyżowania wyrażają etos religijno-narodowy Kaszubów. Motyw pochodzący z tradycji antyčno-chrześcijańskiej, by wspomnieć najbardziej znane mozaiki w kościele San Vitale w Rawennie. Procesje świętych, duchownych, postaci historycznych, alegorycznych, przedstawiciele różnych stanów społecznych oddających hołd nadrzędnej idei często odżywają w dziewiętnastowiecznych dekoracjach

<sup>19</sup> Pierwotnie miał to być wizerunek św. Klemensa Marii Hofbauera, uznanego za apostoła Wiednia i Warszawy, kanonizowanego w 1904 roku, ibidem: list T. Mayra do ks. J. Szydzika z 9 III 1916.

<sup>20</sup> T. Lipski, *O dobrodziejach i dobroczyńcach*, „Gazetka Parafialna” (Wiele), 2010, nr 2, s. 4.

<sup>21</sup> T. Lipski, *Duchowość kalwarii (II)*, „Gazetka Parafialna” (Wiele), 2010, nr 21, s. 4.

– abandoned women with children and a nun nurse with the face features of sister Kazimiera Szydzik, Mother Superior of Resurrection Sisters from nearby Brusy (and at the same time the sister of the rector). The painting depicts Marianna and Jan Kowalewski from Górk (founders of the chapel of the Most Sacred Heart of Jesus on the lake),<sup>20</sup> soldier Kozłowski from Bekasewo, who regularly supported the building of the Calvary with his pay and widow Myszkowa, who supported the construction of the Calvary with the money she had received as a compensation for her husband's death on the front line.<sup>21</sup> The composition is closed from the top with a silhouette of the towers of the church in Wiele, and the bottom part, as in the other windows, has got an emblematic character. On the lace one can see an invocation to the Cross and the names and coats of arms of five families and priests who supported the initiative of the Calvary building: Bloch, Sarnowski, Łukowicz, Sychowski, Dąbski.

The three stained-glass windows in the chapel of Crucifixion express the religious and national ethos of the Kashubians. The motif of a procession goes back to the antique Christian tradition, as exemplified by the well-known mosaics in San Vitale church in Ravenna. Processions of saints, clergymen, historical figures, allegorical figures, representatives of different social strata paying tribute to the paramount idea often reappear in the 19<sup>th</sup>-century sacred and secular decorations. In the times of the revival of the architectonic painting techniques, this theme was taken up on frescoes, mosaics, or stained-glass windows, and in order to highlight it, it was often realised in large format. This gave the orderer the chance to preserve a group portrait of contemporary people in a particular situational context.

The Calvarian pilgrimage path finishes with the chapel of Jesus' Grave, situated on the shore of the lake. Erected after the war, in 1922, it was decorated by the Polish sculptor Wojciech Durek, then based in Toruń. The three-storey interior reflects the events after Christ's death – from his removal from the cross through his mourning to placing him in the grave. Inside the chapel reigns the “mystic shadow of death” achieved by the skillful use of light filtered through the colourful glass in the windows. Simple geometrical compositions of yellow and purple glass create a play of light of different intensity and the incidence angle in

<sup>20</sup> T. Lipski, *O dobrodziejach i dobroczyńcach*, „Gazetka Parafialna” (Wiele), 2010, no. 2, p. 4.

<sup>21</sup> T. Lipski, *Duchowość kalwarii (II)*, „Gazetka Parafialna” (Wiele), 2010, no. 21, p. 4.



such a way that the sculpture of dead Christ resting in the deep crypt is illuminated by impastos.

During World War II, on the initiative of occupational authorities, who incorporated the Calvary into the German cultural heritage due to the origin of its creators and the depiction of the Prussian soldiers in the stained-glass windows, the renovation of the chapels was carried out. After the war, the buildings gradually deteriorated, and some of the stained-glass windows were completely destroyed.<sup>22</sup> It was only in 2001 that the three figurative stained-glass windows of the main chapel of the Cross Adoration underwent thorough renovation in the workshop of Władysław and Wojciech Koziół in Toruń. They reconstructed then the missing fragment of the middle part with the cross, the border and some fragments of the side stained-glass windows.

Although the stained-glass windows of the Calvary in Wiele constitute artistically a diverse complex, they have become one of the most important means of expression of the architecture of the sanctuary. For researchers of Kashubian culture, they constitute a valuable iconographic source. As far as the history of stained-glass production is concerned, they constitute one more interesting example of an extensive area of the operation of German workshops and artists.

*Translated by Ewa Kucelman*

sakralnych i świeckich. Na fali odrodzenia technik malarstwa architektonicznego temat ten podejmowany był na freskach, mozaikach czy witrażach, a dla wzmocnienia efektu podniosłości niejednokrotnie przedstawiano go w dużym formacie. Dawało to zamawiającym okazję do utrwalenia zbiorowego portretu współczesnych osób w określonym kontekście sytuacyjnym.

Pątniczny szlak kalwaryjski zamyka kaplica Grobu Pana Jezusa usytuowana nad brzegiem jeziora. Wzniesiona już po wojnie, w 1922 roku, otrzymała wystrój autorstwa polskiego rzeźbiarza Wojciecha Durka, związanego wówczas z Toruniem. Trzykondygnacyjne wnętrze oddaje następstwo zdarzeń po śmierci Chrystusa – od zdjęcia z krzyża przez opłakiwanie do złożenia ciała w grobie. We wnętrzu kaplicy panuje „mistyczny mrok śmierci” uzyskany dzięki finezyjnemu operowaniu światłem przefiltrowanym przez barwne przeszklenia okien. Proste geometryczne kompozycje z żółtych i fioletowych szyb organizują grę światła o różnym natężeniu i kącie padania w taki sposób, iż na rzeźbie ukazującej zmarłego Chrystusa, spoczywającej w głębokiej krypcie, mienia się barwne bliki.

W czasie II wojny światowej, z inicjatywy władz okupacyjnych, które włączyły kalwarię do dziedzictwa kultury niemieckiej z uwagi na pochodzenie artystów oraz przedstawienia żołnierzy armii pruskiej na witrażach, przeprowadzono remont konserwatorski kaplic. Po wojnie budowle systematycznie niszczały, a niektóre witraże uległy całkowitej destrukcji<sup>22</sup>. Dopiero w 2001 roku trzy figuralne witraże głównej kaplicy Adoracji Krzyża poddane zostały gruntownej konserwacji w toruńskiej pracowni Władysława i Wojciecha Koziółów. Zrekonstruowano wówczas brakujący fragment części środkowej z przedstawieniem krzyża, bordiurę oraz fragmenty witraży bocznych.

Witraże kalwarii wielewskiej, choć stanowiące pod względem artystycznym tak zróżnicowany zespół, stały się jednym z najważniejszych środków wyrazowych architektury sanktuarium. Dla badaczy regionu kultury Kaszub są wartościowym źródłem ikonograficznym. Do historii witrażownictwa wnoszą zaś jeszcze jeden interesujący przykład rozległej działalności firm i artystów niemieckich.

<sup>22</sup> Ossowski 1983 (fn. 4), p. 28. The author mentions a considerable defect in the stained glass of *The Cross Adoration*.

<sup>22</sup> Ossowski 1983, jak przyp. 4, s. 28. Autor nadmienia o sporym ubytku w witrażu *Adoracja Krzyża*.



O. prof. Józef Benignus Wanat OCD, fot. Archiwum UPJPII

Father Professor Józef Benignus Wanat OCD, photo from the Archive of the Pontifical University of John Paul II

*Andrzej Witko*

## Ojciec profesor Józef Benignus Wanat OCD (1934–2013)

Dnia 9 kwietnia 2013 roku zmarł w Krakowie o. prof. dr hab. Józef Benignus Wanat, karmelita bosy, profesor Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie, znakomity badacz historii, sztuki i kultury, człowiek wielkiego serca i niezwyklej skromności.

Przyszedł na świat 17 marca 1934 we Frydrychowicach koło Wadowic jako trzecie dziecko Franciszka i Marii z domu Wądrzyk. W uroczystość Zwiastowania Najświętszej Maryi Pannie – 25 marca – został ochrzczony przez ks. kan. Józefa Batkę. Uczęszczał do szkoły podstawowej we Frydrychowicach, a następnie do liceum w Wadowicach, które ukończył w 1951 roku. Idąc za głosem powołania Bożego, wstąpił do Zakonu Karmelitów Bosych w Czernej i przyjmując habit 15 lipca 1951 roku, otrzymał imię Benignus od Chrystusa Króla. Po ukończeniu nowicjatu, w latach 1953–1959, odbył studia filozoficzne w Poznaniu, a następnie teologiczne w Krakowie. Tam też 16 maja 1959 roku przyjął święcenia kapłańskie z rąk biskupa Karola Wojtyły w kościele Nie-

*Andrzej Witko*

## Father Professor Józef Benignus Wanat OCD (1934–2013)

On the 9 April 2013, Prof. Th.D. Józef Benignus Wanat, discalced Carmelite, professor of the Pontifical University of John Paul II in Cracow, an eminent historian, historian of art and culture, a generous-hearted man of extraordinary modesty, died in Cracow.

He was born in Frydrychowice near Wadowice on 17 March 1934 as the third child of Franciszek and Maria née Wądrzyk. He was baptized by canon Józef Batko on the feast of the Annunciation. He attended the elementary school in Frydrychowice and subsequently the high school in Wadowice which he graduated from in 1951. Following the voice of the Divine vocation, he entered the Order of Discalced Carmelites in Czerna and assumed the habit on 15 July 1951, receiving the name of Benignus of Christ the King. Having concluded the novitiate, in the years 1953–1959 he studied philosophy in Poznań and subsequently theology in Cracow. It was in the latter city that on 16 May 1959 he became ordained by Bishop Karol Wojtyła in the Church of the Immaculate Conception of the Virgin Mary. In the following year, within the so called *Tirocinium pastorale*, he participated in the inter-congregational study program organized by the Franciscans in Cracow as well as in the pastoral practice in St Florian's Church. In 1960, he became head of the Archive of the Province of Discalced Carmelites in Czerna, whose collections he reorganized, rearranged and inventoried. In an effort to broaden his knowledge of this discipline of knowledge, he participated in a number of archivist courses organized by the Catholic University of Lublin and in the year 1969, he graduated from the history department at the Philosophical-Historical Faculty of the Jagiellonian University, obtaining the degree of Master in history. Throughout almost his entire monastic life, he held a number of responsible posts, such as: superior in the Higher Seminary of the Discalced Carmelites in Cracow (1966–1969, 1975–1984), superior of the convent in Czerna (1969–1972, 1987–1990), and subsequently in Lublin (1972–1975), and in Prądnik Biały in Cracow (1999–2002). On several occasions he had also held the office of provincial

of Discalced Carmelites in Poland (1984–1987, 1990–1993), provincial of the Cracow province of Discalced Carmelites (1993–1996) and provincial vicar (1996–1999).

Following the defense of his doctoral dissertation entitled *The Cult of Saint Joseph the Betrothed of the Blessed Virgin Mary, Among the Discalced Carmelites in Cracow*, written under the supervision of Professor Bolesław Przybyszewski, Father Józef Benignus Wanat obtained his Th.D. degree. Extremely enthusiastic reviews of this dissertation had been submitted by Associate Professor Józef Lepiarczyk of the Jagiellonian University and Professor Dr. Janina Bieniarzówna of the Cracow Academy of Economics. On 14 March 1984, following a session of the Faculty Council which was held in the Archbishops' Palace in Cracow, Father Wanat obtained the post of associate professor at the Faculty of Church History of the Pontifical Academy of Theology in Cracow. Among the reviewers of Father Wanat's academic output in the course of his post-doctoral studies, whose foundation was the dissertation entitled *The Order of Discalced Carmelites in Poland. The Convents of Carmelite Brothers and Sisters 1605–1975*, were Prof. Adam Przyboś of the Jagiellonian University, Rev. Prof. Władysław Smoleń of the Catholic University of Lublin and Rev. Bolesław Przybyszewski of the Pontifical Academy of Theology. Father Wanat became associated more permanently with the latter university by undertaking to lecture there mainly on the history of modern art and, from 1993, he was employed full-time there at the post of associate professor in the Faculty of Church History. In the year 2000, Prof. Rev. Wanat received the title of professor of theological sciences. He retired in the year 2004, yet he still very willingly continued to lecture and conduct M.A. and doctoral seminars at this university. In March 2007 he was awarded the Golden Cross of Merit by the President of the Republic of Poland in recognition for his honest work and exemplary academic attitude.

Rev. Professor Józef Benignus Wanat was the author of a number of excellent books associated above all with history and the artistic legacy of the Discalced Carmelites in Poland. His monumental work entitled *Zakon karmelitów bosych w Polsce. Klasztory karmelitów i karmelitanek bosych 1605–1975* (*The Order of Discalced Carmelites in Poland. Convents of Carmelite Brothers and Sisters 1605–1975*), which was published in Cracow in 1979 still continues to play an exceptionally important role in Polish academic literature. The results of his academic research which were published in the year 1981 in a book entitled *Kult świętego Józefa Oblubieńca Najświętszej Maryi Panny u karmelitów bosych w Krakowie* (*The Cult of Joseph, the Betrothed of the Blessed Virgin Mary, Among*

pokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny. W roku następnym odbył międzyzakonne studia u franciszkanów w Krakowie w ramach tzw. *Tirocinium pastorale* oraz praktykę duszpasterską w kościele św. Floriana. W roku 1960 został kierownikiem Archiwum Prowincji Karmelitów Bosych w Czernej, które zorganizował od podstaw, uporządkował i zinwentaryzował. Poszerzając swą wiedzę w tym kierunku, odbył kilka kursów archiwistycznych na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, a w roku 1969 ukończył studia na Wydziale Filozoficzno-Historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego, wieńcząc je stopniem magistra historii. Niemal przez całe swoje zakonne życie pełnił wiele odpowiedzialnych funkcji: jako przełożony w Wyższym Seminarium Karmelitów Bosych w Krakowie (1966–1969, 1975–1984), superior klasztoru w Czernej (1969–1972, 1987–1990), w Lublinie (1972–1975), w Krakowie-Prądniku Białym (1999–2002). Kilkakrotnie piastował również urząd prowincjała karmelitów bosych w Polsce (1984–1987, 1990–1993), prowincjała krakowskiej prowincji karmelitów bosych (1993–1996) oraz wikariusza prowincjalnego (1996–1999).

O. Józef Benignus Wanat doktoryzował się w Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie 17 czerwca 1982 roku na podstawie rozprawy *Kult świętego Józefa Oblubieńca Najświętszej Maryi Panny u karmelitów bosych w Krakowie* przygotowanej pod kierunkiem ks. prof. Bolesława Przybyszewskiego. Niezwykle pozytywne recenzje przedstawili wówczas doc. dr hab. Józef Lepiarczyk z Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz prof. dr Janina Bieniarzówna z Akademii Ekonomicznej w Krakowie. Habilitował się na Wydziale Historii Kościoła Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie 14 marca 1984 roku, podczas rady wydziału odbytej w pałacu Arcybiskupów Krakowskich. Recenzentami dorobku w przewodzie habilitacyjnym, którego podstawę stanowiła rozprawa *Zakon karmelitów bosych w Polsce. Klasztory karmelitów i karmelitanek bosych 1605–1975*, byli prof. Adam Przyboś z Uniwersytetu Jagiellońskiego, ks. prof. Władysław Smoleń z Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego oraz ks. Bolesław Przybyszewski z Papieskiej Akademii Teologicznej. Z tą ostatnią uczelnią o. Wanat związał się na stałe, podejmując wykłady, głównie z historii sztuki nowożytnej, od 1993 roku zatrudniony na pełnym etacie na stanowisku docenta na Wydziale Historii Kościoła. W roku 2000 otrzymał tytuł profesora nauk teologicznych. W roku 2004 przeszedł formalnie na emeryturę, jednak nadal chętnie prowadził wykłady oraz seminaria magisterskie i doktorskie. Za trud rzetelnej pracy i postawę naukową 19 marca 2007 roku został odznaczony przez Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Złotym Krzyżem Zasługi.

O. prof. Józef Benignus Wanat był autorem szeregu znakomitych książek związanych przede wszystkim z historią i spuścizną artystyczną karmelitów bosych w Polsce. Do dziś wyjątkową rolę w polskiej literaturze naukowej zajmuje jego monumentalna praca *Zakon karmelitów bo-*

ych w Polsce. *Klasztory karmelitów i karmelitanek bosych 1605–1975*, wydana w Krakowie w 1979 roku. Jego badania naukowe, opublikowane w roku 1981 w książce *Kult świętego Józefa Oblubieńca Najświętszej Maryi Panny u karmelitów bosych w Krakowie*, przyczyniły się do odrodzenia kultu św. Józefa w dawnej stolicy Polski. Zasluga o. Wanata było także zgromadzenie dokumentacji historycznej do koronacji obrazu Matki Boskiej Szkaplerznej w Czernej oraz troska o powstanie kaplicy o. Rafała Kalinowskiego w tamtejszym klasztorze.

Na jego życiu szczególne znamię odcisnęło piętno choroby. Gdy w roku 1991 wykryto u niego złośliwy nowotwór (chłoniak), dawano mu pięć lat życia. Pełniąc urząd prowincjała, nie podjął jednak leczenia, lecz wyjechał do Afryki, by wizytować klasztory w Burundi i Rwandzie. Choroba zaatakowała w 1996 roku, wyniszczając organizm do tego stopnia, iż przygotowywano już miejsce pochówku. Tymczasem żarliwe modlitwy karmelitanek i karmelitów do Matki Boskiej Szkaplerznej doprowadziły do niewytłumaczalnego zaniku nowotworu i całkowitego uzdrowienia, które uznawano za cudowne.

Miałem tę wielką radość, iż przez wiele lat było mi dane współpracować z ojcem Profesorem. Obaj byliśmy uczniami wielkiego historyka sztuki i archiwisty – ks. prof. Bolesława Przybyszewskiego, w mieszkaniu którego spotykaliśmy się bardzo często, by dyskutować o kwestiach artystycznych. O. Wanat był recenzentem mojej habilitacji i to właśnie po nim przejąłem kierownictwo katedry historii sztuki nowożytnej w Papieskiej Akademii Teologicznej, przekształconej w Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie. Miałem przeto okazję przyglądać się ojcu Profesorowi w różnych sytuacjach życia. Zawsze był pełen skromności i pokory, nigdy nie wynosił się nad innych, nie podkreślał swych osiągnięć. Jego delikatność, spokój i serdeczność znana była w środowisku krakowskim, zarówno studentom jak i wykładowcom, którzy chętnie uciekali się doń z prośbą o pomoc. Zawsze znajdował dla nich czas, dobre słowo i uśmiech. Nigdy nie podnosił głosu, nie widziano go zdenerwowanego.

13 kwietnia 2013 roku o. prof. Józef Benignus Wanat został pochowany na cmentarzu Białoprądnickim w Krakowie. W jego pogrzebie wzięli udział kardynał Franciszek Macharski i biskup Kazimierz Górny z Rzeszowa, dziewięćdziesięciu kapłanów, ponad sto sióstr zakonnych oraz wielu przyjaciół i znajomych. W naszych sercach i pamięci pozostanie obecny na zawsze.

*the Discalced Carmelites in Cracow*), contributed to the renaissance of the devotion of St Joseph in the former capital of Poland. Among father Wanat's other merits one should also mention the gathering of historical documentation to the coronation of the image of Our Lady of the Scapular in Czerna as well as his efforts to create the chapel of Father Rafał Kalinowski in the local convent.

The stigma of disease exerted a very special mark on Rev. Wanat's life. When in 1991 he was diagnosed with a malignant tumor (lymphoma), he was given no more than five years of life. Yet as provincial of the Order, he refused to initiate treatment, but instead went to Africa to visit the convents in Burundi and Rwanda. The disease had launched another attack in 1996, dealing such a devastating blow to Father Wanat's organism that a place of burial had already been prepared for him. Yet the ardent prayers of the Carmelite nuns and friars addressed to Our Lady of the Scapular had resulted in an inexplicable remission of the tumor and a complete recovery which was regarded as miraculous.

I had the great joy and pleasure to have cooperated with Rev. Prof. Wanat. We were both students and disciples of the great historian of art and archivist – Rev. Professor Bolesław Przybyszewski, in whose apartment we used to meet very often to discuss matters relating to art. Father Wanat was a reviewer of my post-doctoral thesis and it was precisely after him that I had taken over the post of Head of the Department of Modern Art History in the Pontifical Academy of Theology, subsequently transformed into the Pontifical University of John Paul II in Cracow. Therefore, I had the opportunity to observe Father Professor Wanat in various life situations. He was always full of modesty and humility; he never acted in a patronizing way towards others, nor did he ever emphasize his own achievements. His gentleness, calm and cordiality were well-known in the Cracow academic milieu, both among students and lecturers who very willingly asked him for assistance in a variety of day-to-day situations. He always found time, a good word and a cordial smile for them. He never raised his voice nor was ever seen in a state of agitation.

Father Professor Józef Benignus Wanat was buried in the Białą Prądnik cemetery in Cracow on 13 April 2013. His funeral was attended by Franciszek Cardinal Macharski and Bishop Kazimierz Górny from Rzeszów, as well as by ninety priests, over one hundred nuns and numerous friends and acquaintances. He will remain in our memory and hearts forever.

*Translated by Piotr Mizia*

*Marcin Lachowski*

## Remembering Professor Małgorzata Kitowska-Łysiak (1953–2012)

Professor Małgorzata Kitowska-Łysiak, renowned art historian and critic, passed away on October 17<sup>th</sup>, 2012. She was a conscientious and inquisitive scholar, a keen observer of art life and its just interpreter. She was a humanist in the true sense of the word, an expert on both contemporary and non-contemporary culture, evaluating works of art with humility, scrutiny and outstanding sense of form. Although the professor's ability to present her thoughts with clarity inspired authority and respect and elevated her to the rank of a true master in the field, she would always remain open to discussing contrary ideas and opinions. Her premature death is a great loss for the arts and sciences in Poland.

Kitowska-Łysiak's professional journey started in Gorzów Wielkopolski where she worked as a curator for The Lubuskie Museum (years active, 1978–1982). From 1981 she held a permanent position at the Institute of Art History of The Catholic University of Lublin, initially as professor Jacek Woźniakowski's teaching assistant. In 1990 she became an assistant professor, in 2004, already as a full professor, she founded and became a head of the Department of Contemporary Art History.

Professor Kitowska-Łysiak's body of work reflects her primary interest in Polish culture of the 20<sup>th</sup> century. She studied extensively and with a remarkable diligence a variety of phenomena. She grew especially fond of Bruno Schulz whose work she researched passionately throughout her career. She contributed 53 entries to *Słownik wiedzy o Brunonie Schulzu (Dictionary of Knowledge about Bruno Schulz, 2003)*, she also collected and published a set of Schulz's press reviews of literary works titled *Szkiecy krytyczne (Critical Sketches, 2000)*. In 2007 she published a collection of essays regarding his works titled *Schulzowskie marginalia (Schulzian Marginalia)*. She co-organised several conferences addressing the artist's creative output, including the international: *W ulamkach zwierciadła. W 110 rocznicę urodzin i 60 śmierci Brunona Schulza (Amid the Splinters of a Broken*



Professor Małgorzata Kitowska-Łysiak  
Professor Małgorzata Kitowska-Łysiak

*Marcin Lachowski*

## Profesor Małgorzata Kitowska-Łysiak (1953–2012) – wspomnienie

Zmarła 17 października 2012 roku prof. Małgorzata Kitowska-Łysiak była cenionym krytykiem i historykiem sztuki, uważnie obserwowała twórczość artystyczną, z trafnością formułowała wyważone sądy. Kierowała się sumiennością, dociekliwością i rzetelnością. Była humanistką w pełnym tego słowa znaczeniu, znawcą współczesnej i dawnej kultury, patrzącą na dzieła artystów z szacunkiem, wnikliwością i nadzwyczajnym wyczuciem formy. Była autentycznym autorytetem, jej staranne wypowiedzi zawsze wzbudzały szacunek, była też otwarta na inne poglądy i głosy. Jej przedwczesne odejście jest wielką stratą dla kultury i nauki polskiej.

Prof. Małgorzata Kitowska-Łysiak swoją pracę zawodową rozpoczęła jako muzealnik, związana w latach 1978–1982 z Muzeum Lubuskim w Gorzowie Wielkopolskim. Od 1981 roku na stałe była zatrudniona w Instytucie Historii Sztuki KUL, najpierw jako asystentka prof. Jacka Woźniakowskiego, od 1990 roku jako ad-

inukt. W 2004 roku jako profesor KUL powołała na tej uczelni Katedrę Historii Sztuki Współczesnej.

Dorobek naukowy prof. Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak charakteryzuje się niezwykłą różnorodnością, wnikliwym opracowaniem wielu aspektów polskiej kultury XX wieku. Stale powracającą pasją naukową jej życia była twórczość Brunona Schulza. Była autorką 53 haseł w *Słowniku wiedzy o Brunonie Schulzu* (2003), edycji jego *Szkiców krytycznych* (2000), a także zbioru esejów pt. *Schulzowskie marginalia* (2007). Organizowała ponadto liczne konferencje poświęcone twórczości artysty z Drohobycza, w tym międzynarodowe: *W ułamkach zwierciadła. W 110. rocznicę urodzin i 60. rocznicę śmierci Brunona Schulza* oraz *Białe plamy schulzologii*, z których materiały zostały opublikowane w monumentalnych zbiorach (odpowiednio 2003 i 2010). Współtworzyła także ideę cyklicznego Festiwalu Schulzowskiego w Drohobyczu. W ostatnich miesiącach z poświęceniem brała udział w pracach zespołu redakcyjnego przygotowującego wydanie *Dzieł wszystkich* Schulza.

W badaniach nad sztuką po 1945 roku szczególnie interesowała ją spuścizna pokolenia Arsenalców oraz „nowa figuracja”. Opublikowała liczne, odkrywcze artykuły dotyczące twórczości Andrzeja Wróblewskiego, opracowała także obszerny zbiór tekstów Jacka Sempolińskiego (*Władztwo i służba. Myśli o sztuce*, 2001) oraz wybór tekstów krytycznych poświęconych grupie „Wprost” (*Świat przedstawiony? O grupie „Wprost”*, 2006). Szczególnie bliska była jej formacja tzw. kultury niezależnej lat 80., której poświęciła liczne szkice, eseje, artykuły.

Interesowała ją sztuka religijna poszukująca nowych, odkrywczych formuł stylistycznych i ikonograficznych w coraz bardziej zdesakralizowanej rzeczywistości. Pisała o twórczości Antoniego Rząsy, Eugeniusza Muchy, Aldony Mickiewicz. Nie odrzucała także radykalnych przekształceń tradycyjnych motywów religijnych – sztuka Francisca Bacona była dla niej ważnym punktem odniesienia jako autentyczne świadectwo egzystencjalnego przeżycia. Była również inicjatorką badań nad twórczością grupy „Zamek”, których efekty stanowiły trzon redagowanej przez nią serii wydawniczej „Sztuka Nowa. Źródła i komentarze”. Przez wiele lat współorganizowała znaczące dla środowiska historyków sztuki seminaria metodologiczne odbywające się cyklicznie w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą. W ostatnim okresie prof. Kitowska-Łysiak kierowała zespołem badawczym zajmującym się opracowaniem trzytomowej publikacji na temat krytyki artystycznej w Polsce w XX i XXI wieku. Zawsze służyła radą, konsultacją, wspierała, niezależnie od renomy i skali, spotkania i konferencje środowisk naukowych i artystycznych. Jej obecność na seminariach, panelach i środowiskowych spotkaniach gwarantowała żywą i ważną dyskusję, twórczo w swoich wypowiedziach przekształcała utrwalone wzory i perspektywy badawcze. Pomimo długoletniej choroby, często pośrednio, z dystansu, inspirowała ciekawe przedsięwzięcia naukowe i artystyczne – zawsze służyła radą, wszyscy mogli liczyć na jej pomoc.

*Window. On the 110<sup>th</sup> Anniversary of Bruno Schulz's Birth and the 60<sup>th</sup> Anniversary of his Death*) and *Białe plamy w Schulzologii* (*Unknown Territories in Schulzology*). Proceedings of the aforementioned conferences were published in 2003 and 2010, respectively. The professor was also a key figure behind the International Bruno Schulz Festival held every two years in Drohobycz, Ukraine. In months prior to her passing, the professor was a member of an editorial board preparing a publication of Schulz's *Complete Works* (*Dzieła wszystkie*).

In research into post-war art she was particularly interested in the heritage of the Arsenalists and Neo-figurative art. She published numerous insightful reviews regarding works by Andrzej Wróblewski. She compiled a comprehensive collection of texts authored by Jacek Sempoliński *Władztwo i służba: myśli o sztuce* (*Dominion and Service: Thoughts about Art*, 2001) and a selection of critical papers focusing on “Wprost” artistic collective *Świat przedstawiony? O grupie „Wprost”* (*The World Depicted? Focus on “Wprost” collective*, 2006). The professor's affinity for creative fervor of the independent culture movement of 1980's Poland, resulted in numerous short studies, essays and articles on the matter. She researched artists such as Antoni Rząsa, Eugeniusz Mucha and Aldona Mickiewicz, whose religious art she regarded as innovative both stylistically and iconographically in an increasingly desacralised reality. However, she would not dismiss radical transformations of traditional religious motives. Francis Bacon's oeuvre was for her an important point of reference – a captivating example of visual representation of the existential concerns of a human being. She initiated research focusing on the “Zamek” collective, which became a core part of a three volume series on contemporary art *Sztuka Nowa. Źródła i komentarze* (*New Art. Sources and Commentaries*). For years she co-organised an art history seminar on methodology, a recurring event held in Kazimierz Dolny. Most recently she was engaged in coordinating work on multivolume publication on 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup>-century art criticism in Poland. She supported, through guidance and consultation, academic and artistic meetings and conferences regardless of their scale and standing. The professor's ability to look beyond fixed thinking patterns and research perspectives guaranteed a discourse full of verve and merit. Her long battle with illness did not prevent her from stimulating and inspiring fellow professionals and artists. She was always there for those who sought her counsel.

Professor Kitowska-Łysiak's research emphasised the importance of detail, background, sketch,

all those seemingly peripheral elements that might unveil the essence, the microcosm of meanings embodied in the work of art in question. She investigated exhaustively the marginalia, in which ambiguity and mystery tend to take their refuge. Her research papers, reviews and essays are of high stylistic quality, on one hand, characterized by simplicity of approach and descriptive precision, on the other hand, employing vocabulary accentuating the mode in which work of art is assessed – through one's senses. She strongly believed that art commented and is reflected upon reality and she was constantly searching for this relation between the world and its depiction. She wrote: "We know that an image exists in a slit between a creator and a spectator. Would the image be thus a »premise«, one of »premises« , of affirmation of everyday life? If that is the case, thinking about the image, as well as speaking and writing about it, could be an attempt to seal the slit up, in other words, it would be like closing a wound or revising a scar."

A personal approach and thoroughness were among the qualities contributing to the professor's success as a teacher. Master's and doctoral level dissertations under her supervision profited from her vast editorial experience, gaining coherence, structure and polish. She made sure important notions would not go astray or fail to convey meaning when put in writing. She trusted her students, providing guidance that brought a sense of safety but did not constrain their autonomy. She facilitated hunger for knowledge and encouraged students to present their findings in public forums, where, if necessary, she would support or elaborate on their thesis. She was the Master, being able to forge an incredible bond founded on mutual respect.

A commitment to helping others – less fortunate strangers, struggling artists, casualties – played an important part in her life. She loved nature. She was remarkable in naming herb species and ever accompanied by cats, the rightful members of her household.

The professor's health had been deteriorating for years. She suffered in silence, heroically. Her dedication, conscientiousness and integrity were unparalleled. She was a genuine spiritual aristocrat.

*Translated by Marcin Stępień*

W swoich pracach akcentowała rangę szczegółu, znaczenia drugiego planu, tła, szkicu, zdawałoby się nieznaczących detali, w których odnajdowała właściwy sens, zawarty w dziele mikrokosmos znaczeń. Drażyla marginalia, w których kryje się nieoczywistość, tajemnica. Jej teksty naukowe, krytyczne, eseje zawsze zyskiwały literacką formę charakteryzującą się prostotą ujęcia, precyzją opisu, ale jednocześnie w jej języku zawarte było zmysłowe doświadczenie „świata przedstawionego”. Dla Pani Profesor sztuka zawsze odnosiła się do rzeczywistości, nieustannie poszukiwała wzajemnego głębokiego związku między obrazem i światem. Pisała bowiem: „Jednak wiemy, że obraz istnieje w szczelinie między autorem i widzem. Obraz byłby więc »racją« – jedną z »racji«? – owego afirmowania rzeczywistości codziennej? Jeśli tak istotnie jest, myślenie o obrazie, podobnie jak mówienie i pisanie o nim, byłoby może próbą zatarcia owej szczeliny czy wręcz zasypania jej. Można również powiedzieć, że byłoby niby zasklepienie rany, korygowanie blizny”.

W równym stopniu indywidualnie i wnikliwie traktowała swoją pracę dydaktyczną z każdym studentem, pieczołowicie dokonując korekt licznych prac magisterskich i doktorskich powstających w jej katedrze. Każdy tekst w jej redakcji uzyskiwał klarowną, uporządkowaną strukturę, potrafiła nadać mu kształt, wydobyć trudno uchwytne, gubiący się w jeszcze niedojrzałych, niezdatnych sformułowaniach jej uczniów sens. Wkładała w to mnóstwo pracy i własnego doświadczenia. Dawała swoim uczniom poczucie bezpieczeństwa, obdarzała ich jednocześnie zaufaniem. Nieustannie wspierała w poszukiwaniach i naukowej aktywności. Biorąc udział w konferencjach, sesjach, zawsze potrafiła poprzeć i rozwinąć ich fragmentaryczne wypowiedzi. Była Mistrzynią, budowała niezwykłą więź opartą na wzajemnym szacunku.

Pani Profesor była także nieustannie zaangażowana, całkowicie bezinteresownie, w niesienie pomocy innym, często anonimowym osobom, artystom, ofiarom nieszczęśliwych wydarzeń, powodzianom. Była również miłośniczką roślin i zwierząt. Bezbłędnie rozpoznawała różne odmiany ziół, a koty, które zawsze były obecne w jej życiu, zyskiwały status pełnoprawnych członków rodziny. Ciekawiły ją rozmaite rzeczy, z otaczającego świata wybierała konkretne zdarzenia i szukała ich sensu, zawsze otwarta na odmienne sądy i punkty widzenia.

Przez długi czas swego życia była ciężko chora, znosiła swoje cierpienia w milczeniu, z heroizmem. Jej pracowitość, sumienność, prawosć stanowią niedościgły wzór – była prawdziwą duchową arystokratką.





## ABSTRACTS

### *Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska*

Kraków, Association for Stained Glass Art „Ars Vitrea Polona”, Corpus Vitrearum  
University of Rzeszów  
Centre for the Documentation of Modern Sacred Art  
Plac Ofiar Getta 4–5/35, 35–002 Rzeszów  
tel.: +48 17 872 20 98

### **Maria Magdalena Łubieńska (1833–1920) – an emancipated female artist**

Maria Magdalena Łubieńska née Countess Łubieńska (1833–1920), an amateur painter, author of oil paintings, watercolours and drawings, forced by the circumstances of life to found in 1867 the School of Drawing and Painting and then, in 1878, “Painting Shop”, which three years later became the Studio of St Luke, operating until at least 1910. Łubieńska’s Studio was chiefly famous for its stained glass windows (made in mixed technique). Many of them have survived to this day in churches, mostly neo-Gothic, located in the then Congress Kingdom of Poland. The stained glass works are also noted in the churches of the Austrian and Prussian partitions of Poland and former eastern borderlands, including Russia. The first stained glass window, for the Warsaw cathedral, Łubieńska was to paint herself. The stained glass windows made in the Warsaw studio, presented in this paper, reflect her activity only in part. Admired by her contemporaries, mocked in subsequent periods, they are currently becoming of interest to art historians.

*Keywords:* Maria Łubieńska, Studio of St Luke, School of Drawing and Painting, stained glass window, 19<sup>th</sup> century, 20<sup>th</sup> century

### *Prof. Dr hab. Anna Sieradzka*

University of Warsaw  
Institute of Art History  
ul. Krakowskie Przedmieście 26/28,  
00–927 Warszawa  
tel.: + 48 22 552 04 06

## ABSTRAKTY

### *Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska*

Kraków, Stowarzyszenie Miłośników Witraży „Ars Vitrea Polona”, Corpus Vitrearum Polska  
Uniwersytet Rzeszowski  
Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej  
Plac Ofiar Getta 4–5/35, 35–002 Rzeszów  
tel.: +48 17 872 20 98

### **Maria Magdalena Łubieńska (1833–1920) – artystka wyemancypowana**

Maria Magdalena z hr. Łubieńskich Łubieńska (1833–1920) malarka amatorka, autorka obrazów olejnych, akwareli i rysunków; zmuszona przez okoliczności życiowe założyła w 1867 roku Szkołę Rysunku i Malarstwa, następnie, w 1878, „Malarnię”, którą trzy lata później przekształciła w Zakład św. Łukasza, czynny przynajmniej do 1910 roku. Zakład Łubieńskiej zasłynął przede wszystkim z wyrobu witraży (wykonywanych w technice mieszanej). Wiele z nich zachowało się do naszych czasów w kościołach, głównie neogotyckich, na obszarze ówczesnego Królestwa Polskiego. Prace witrażowe zakładu notuje się również w kościołach zaboru austriackiego i pruskiego oraz dawnych Kresów, także Rosji. Pierwszy witraż, do katedry warszawskiej, Łubieńska miała malować samodzielnie. Zaprezentowane w artykule witraże warszawskiej pracowni tylko w części są odbiciem jej działalności. Podziwiane przez współczesnych, wykpiwane w kolejnych epokach, stają się obecnie obiektem zainteresowania historyków sztuki.

*Słowa kluczowe:* Maria Łubieńska, Zakład św. Łukasza, Szkoła Rysunku i Malarstwa, witraż, XIX wiek, XX wiek

### *prof. dr hab. Anna Sieradzka*

Uniwersytet Warszawski  
Instytut Historii Sztuki  
ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, 00–927 Warszawa  
tel.: + 48 22 552 04 06

### **Malarstwo religijne Pii Górskiej**

Malarstwo religijne Pii Górskiej, artystki tworzącej głównie w latach 20. i 30. XX wieku, jest nielicznie za-

chowane i mało znane. Do najwybitniejszych jej dzieł o tej tematyce należą obrazy z lat 1938–1939: *Matka Boska Loretańska* (*Matka Boska Patronka Lotników*) z kościoła pw. św. Franciszka z Asyżu na warszawskim Okęciu i *Św. Juda Tadeusz* z kościoła Świętego Krzyża w Warszawie. Dzieła te odznaczają się oryginalnym ujęciem ikonograficznym łączącym tradycję z typowym dla Górskiej lirycznym realizmem.

*Słowa kluczowe:* Pia Górka, malarstwo religijne, *Św. Juda Tadeusz*, *Matka Boska Loretańska*

*prof. dr hab. Lechostaw Lameński*

Katolicki Uniwersytet Lubelski  
Instytut Historii Sztuki  
20–950 Lublin, Al. Raławickie 14  
+48 81 445 43 37

**Wątki religijne w twórczości Zofii Stryjeńskiej  
„księżniczki malarstwa polskiego”**

Zofia Stryjeńska (1891–1976) to jedna z najpopularniejszych, a zarazem najbardziej skandalizujących artystek polskich okresu dwudziestolecia międzywojennego. Znana jest w powszechnej opinii przede wszystkim jako znakomita ilustratorka, chociaż wypowiadała się również z powodzeniem w malarstwie sztalugowym i monumentalnym. Kompozycje artystki zachwycały wszechobecnym ruchem i dynamiką, soczystymi kolorami i wyrazistymi postaciami ludzi i zwierząt, wykazującymi pod względem tematycznym czytelny związek z polskim folklorem, jego tradycją i obrzędami, a także z piastowską przeszłością.

Ale w tej pozornie całkowicie świeckiej twórczości bardzo istotne miejsce zajmowały kompozycje o tematyce religijnej. W latach 1917–1918 artystka namalowała gwaszem i akwarelą pięć obrazów tworzących cykl *Pascha*, wielokrotnie pokazywany w kraju i za granicą. W 1922 roku powstał kolejny cykl, *Sakramenty*, tym razem złożony z siedmiu kompozycji wykonanych w technice gwaszu.

Cykle *Pascha* i *Sakramenty* były z pewnością czymś niezwykle bogatym i różnorodnym dorobku Zofii Stryjeńskiej do 1939 roku. Artystka rezerwowała bowiem wówczas wątki religijne wyłącznie dla kompozycji ważnych i wyjątkowych. Po 1946 roku, gdy udała się na dobrowolną emigrację, a jej sytuacja materialna była więcej niż zła, zaczęła malować coraz częściej na sprzedaż obrazy przedstawiające Matkę Boską, Chrystusa, świętych, a także sceny ze Starego i Nowego Testamentu. Niestety, nie miały one już tej siły wyrazu co kompozycje z cyklu *Pascha* i *Sakramenty*.

*Słowa kluczowe:* Zofia Stryjeńska, ilustratorka, skandalistka, wątki religijne, cykle *Pascha*, *Sakramenty*

**The religious painting of Pia Górka**

The religious painting of Pia Górka, a Polish artist active in the 1920s and 1930s, is sparsely preserved and little known. Her most outstanding works include two images painted in 1938–1939: *Holy Virgin of Loreto* (*Patron Saint of Aviators*) at the Church of St Francis of Assisi near the Warsaw airport of Okęcie and *St Jude Thaddaeus* in the Church of the Holy Cross in Warsaw. The paintings are characterized by their original treatment of iconography, which combines the dictates of tradition with the artist's lyrical realism.

*Keywords:* Pia Górka, religious painting, *St Jude Thaddaeus*, *Holy Virgin of Loreto*

*Prof. Dr hab. Lechostaw Lameński*

The Catholic University of Lublin  
Institut of Art History  
Al. Raławickie 14, 20–950 Lublin  
tel. +48 81 445 43 37

**Religious motifs in the artwork of Zofia Stryjeńska,  
„the princess of Polish painting”**

Zofia Stryjeńska (1891–1976) is one of the most popular and at the same time most scandalous Polish artists of the interwar period. She is commonly known as an outstanding illustrator, although she successfully expressed herself among others in easel and monumental painting. The artist's compositions impressed viewers with their ever-present movement and dynamics, vivid colours and well-defined figures of people and animals that were clearly related thematically to Polish folklore, its traditions and rites and also to the Piast past.

But in this apparently completely secular creation, religious compositions occupied an important place. Between 1917 and 1918 the artist painted in gouache and water-colour five paintings forming the cycle *Passover*, frequently exhibited both in Poland and abroad. In 1922 the artist completed another cycle, *The Sacraments*, this time consisting of seven compositions in gouache.

*Passover* and *The Sacraments* cycles were undoubtedly something extraordinary in the rich and diverse artistic output of Zofia Stryjeńska since 1939. The artist reserved religious motifs only for important and exceptional compositions. After 1946, when the artist chose to emigrate and her financial situation became very bad, she be-

gan to paint for sale pictures depicting St Mary, Christ, saints and scenes from the Old and New Testament. Unfortunately they did not have the same expression as the compositions from *Passover and The Sacraments* cycles.

*Keywords:* Zofia Stryjeńska, illustrator, scandalmonger, religious motifs, cycles, *Passover, the Sacraments*

## Wojciech Lipka

The Catholic University of Lublin  
Institute of Art History  
Al. Raławickie 14, 20–950 Lublin  
tel.: +48 81 445 43 37  
wojlipka@post.pl

### A look at vera icon. Dorothee von Windheim's play with tradition

The first *true* image of God was created on the initiative of a woman, St Veronica. She, the first woman-artist, paradoxically managed to capture tangibly, on a canvas, the image of the One who is intangible. Since the early Middle Ages, the true Face of Christ, the *vera icon*, has inscribed itself in the iconographic tradition of both Latin and Byzantine Christianity. One of many modern artists whose ideas correspond to the work of Veronica is Dorothee von Windheim. In her cycle *Salve Sancta Facies*, by using traditional photography, the artist introduces the viewers into a game of perception, basing on which they should pose themselves a question about the authenticity of an artwork. Thus the artist deconstructs the originally adopted cult-related character of the *vera icon* and builds new semantic structures. Therefore, von Windheim's creative attitude and her cycle *Salve Sancta Facies* place her among those artists anchored in the modernist understanding of the work of art. For von Windheim looks for the truthfulness (*vera*) and authenticity of the artwork not just in its cult-related and narrative message, but rather in its physical structure, thus treating the achievements of tradition as the building material for a new, autotelic artwork.

*Keywords:* Dorothee von Windheim, the true Face of Christ, Strappo, the Shroud of Turin, mandylion, vera icon, acheiropoietos, Holy Face, *Salve Sancta Facies*

## Wojciech Lipka

Katolicki Uniwersytet Lubelski  
Instytut Historii Sztuki  
Al. Raławickie 14, 20–950 Lublin  
+48 81 445 43 37  
wojlipka@post.pl

### Spojrzenie na veraicon. Gra z tradycją Dorothee von Windheim

Pierwszy *prawdziwy* obraz Boga powstał z inicjatywy kobiety, św. Weroniki. Jej, jako pierwszej „artystce”, w paradoksalny sposób udało się uchwycić na płótnie wizerunek Tęgo, który jest nieuchwytny. Owo prawdziwe Oblicze Chrystusa, *veraicon*, od wczesnego średniowiecza na stałe wpisało się w ikonograficzną tradycję chrześcijaństwa zarówno łacińskiego, jak i bizantyńskiego. Jedną z wielu współczesnych artystek nawiązujących ideową korespondencję z dziełem Weroniki jest Dorothee von Windheim. W cyklu *Salve Sancta Facies*, poprzez wykorzystanie tradycyjnej fotografii, artystka wprowadza odbiorcę w percepcyjną grę, w której winien sobie postawić pytanie o autentyczność dzieła. Artystka dekonstruuje w ten sposób przyjęty pierwotnie kulturowy charakter *veraicon* i buduje nowe struktury semantyczne. Postawa twórcza von Windheim oraz cykl *Salve Sancta Facies* sytuuje zatem artystkę w szeregu twórców stojących na gruncie modernistycznego pojmowania dzieła sztuki. Prawdziwości (*vera*) i autentyczności dzieła von Windheim doszukuje się bowiem nie tyle w jego kulturowym i narracyjnym przesłaniu, ile raczej w jego materialnej strukturze, traktując tym samym zdobycze tradycji jako budulec nowego, autotelicznego dzieła.

*Słowa kluczowe:* Dorothee von Windheim, prawdziwe Oblicze Chrystusa, Strappo, Całun Turyński, mandylion, veraicon, acheiropoietos, Święte Oblicze, *Salve Sancta Facies*

## prof. dr hab. Tadeusz Boruta

Uniwersytet Rzeszowski  
Wydział Sztuki  
Krasne 32A, 36–007 Krasne  
tel.: +48 17 872 20 00

### Ikonografia religijna artystek aktywnych w Ruchu Kultury Niezależnej

Czy badając jakiś obszar sztuki, możemy silić się na uogólnienia i powoływać się na determinizm płci? Czy istnieje religijna ikonografia bliższa kobietom ar-

tystkom? W czasach, w których ideowo zaciera się różnice między płciami, są to twierdzenia niepoprawne i ryzykowne. Może jednak warto, bez waloryzowania, pochylić się nad specyficznym interpretowaniem przez kobiety artystki pewnych motywów ikonograficznych, szczególnie w sztuce, która dotykając problematyki religijnej, zachowuje prywatny charakter, a nie jest przy tym liturgiczna. Najwięcej przykładów takiej twórczości w sztuce polskiej mamy w trudnych latach 80., gdy powszechne poczucie tragizmu czasu i miejsca sprzyjało twórczości zakorzeniającej odbiorców we wspólnocie, jak i w odniesieniach metafizycznych.

Myśląc stereotypowo o inspiracjach religijnych w twórczości kobiet, oczekivalibyśmy sporej ilości dzieł ukazujących Maryję i intymną relację matki i syna. Niewątpliwie znajdziemy w latach 80. prace ukazujące Madonnę (zazwyczaj Jasnogórską), samą lub z Dzieciątkiem, ale bynajmniej, niewiele z nich ma ładunek prywatnych przeżyć. Nie siląc się na syntetyczne uogólnienia, mając jednak w pamięci setki obrazów autorstwa artystek aktywnych w Ruchu Kultury Niezależnej, mogę stwierdzić, że inspirować się ikonografią chrześcijańską, rzadko podejmowały one tematykę macierzyństwa, tak zdawałoby się bliską kobiecie. Natomiast całe bogactwo motywów pasywnych było niewątpliwie bliższe ich stanom emocjonalnym. Możemy nawet zauważyć pewną specyfikę malowanych przez kobiety *Ukrzyżowań*, w których widoczna jest niechęć do dosadnego, anatomicznego kształtowania ciała. Wiele tu „niedopowiedzeń” formy, luministycznej ekspresji czy niemal abstrakcyjnej aranżacji powierzchni płótna. Znamienne jednak, że w większości realizacji przebija się troska o wspólnotę i bliźniego. Ta teologiczno-artystyczna potrzeba znalezienia formy dźwigającej doświadczenia wspólnoty powodowała, że artystki często sięgały po tematykę *Wieczernika*. Nawet gdy scena ta malowana była bez osób, jako martwa natura, wyrażała dramat rozstania, jak i nadzieję ponownego scalenia międzyludzkich więzi.

*Słowa kluczowe:* ikonografia, kultura niezależna, vera-ikon, martyrologia, sztuka polska, lata 80. XX wieku

*prof. dr hab. Renata Rogozińska*

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu  
al. Marcinkowskiego 29, 60-967 Poznań  
tel.: +48 61 855 25 21

**Szukając Oblicza. Droga do twórczości sakralnej Danuty Waberskiej**

Danuta Waberska, absolwentka Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, dziś Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu (absolutorium uzyskała

*Prof. Dr hab. Tadeusz Boruta*

University of Rzeszów  
Faculty of Art  
Krasne 32A, 36-007 Krasne  
tel.: +48 17 872 20 00

**The religious iconography of female artists in the Independent Culture Movement**

When studying a certain area of art, is it justified to attempt certain generalizations and invoke sexual determinism? Is there such a thing as a type of iconography closer to the experience of female artists? In our times, the lines between the sexes are being blurred and such statements are dismissed as incorrect. However, it may be worthwhile to suspend judgment for a moment and closely examine the peculiar interpretation female artists gave to certain iconographic motifs, especially in those works which tackle religious themes but serve a private, rather than a liturgical, purpose. The largest number of relevant examples herald from the difficult decade of the 1980s, when the pervasively tragic sense of time and place favoured the appearance of art that rooted the audience in a sense of community and metaphysical allusions.

Stereotypical thinking about the religious inspiration of women would lead us to expect a large profusion of pieces devoted to the Virgin Mary and the intimate relationship between mother and son in their oeuvre. Pieces of this kind, to be sure, do appear in the 1980s; they usually show the Black Madonna of Jasna Góra, alone or with the infant Jesus. They are, however, rarely infused with the artist's private experience. Without attempting any synthetic generalizations, but keeping in mind hundreds of relevant paintings, it can be said that in their treatment of Christian iconography the female artists of the Independent Culture Movement rarely addressed the typically feminine theme of motherhood. Motifs of the Passion served as far superior vehicles for their emotional experience. Were we to put a finger on the most typical feature of the *Crucifixions* created by female artists, it would have to be the unwillingness to depict the body in an explicit, anatomical manner. Their artwork is full of understated forms, luminist expression, nearly abstract arrangements of the surface. However, their works typically reflect a common concern for community and fellow human beings. The theological and artistic need to find a form that would be able to carry the weight of communal experience often pushed them to draw on the theme of the *Cenacle*. Even when they paint scenes without human figures, such as landscapes

and still lifes, their images express the drama of separation and the hope for the restoration of human relationships.

*Keywords:* iconography, independent culture, Veil of Veronica, martyrology, Polish art, the 1980s

### *Prof. Dr hab. Renata Rogozińska*

University of Arts in Poznań  
al. Marcinkowskiego 29, 60–967 Poznań  
tel.: +48 61 855 25 21

#### **In search of the Face. Danuta Waberska's way to sacred art**

Graduate of the School of Fine Arts in Poznań, Danuta Waberska has spent the vast majority of her professional life in the service of the Church, specializing in the field of sacred art. This work has taken up thirty years of her life. Today, her paintings can be found in many churches, museums, religious community centres, and private collections throughout Poland and abroad. Before supernatural themes first emerged in her paintings, the newly minted artist (who leaves the School of Fine Arts in Poznań in 1969) worked within the New Figuration movement, expressing typical moods of existential pessimism, the drama of alienation, and spiritual emptiness

In subsequent years (at the turn of the 1970s and the 1980s), Waberska shows an increased interest in spiritual matters and the related symbolism of geometry and light. Readings in the mystics, Zen Buddhism, symbolic poetry, and depth psychology provide a mine of inspiration for her figural scenes, still-lifes, landscapes, and semi-abstract paintings. The first biblical paintings in the *Jacob Wrestling with the Angel* series appear, and *Signs* inaugurate the motif of Tobias and the Angel, later taken up on several more occasions. A spiritual breakthrough in 1985 pushes the artist to devote herself entirely to the service of the Church and sacred art. Her religious paintings primarily include depictions of the face of Christ, the Divine Mercy, the saints and the blessed of the Western Church, and Marian images. Waberska is remarkable for her artistic skill and innovative iconography, the aura of deep faith which emanates from her canvases, her complete devotion to religious art, and numerous evocative depictions of the metaphysical dimension of human life. All this makes her an important and noteworthy figure in the field of Polish Christian art. Her

w 1969 roku), jest autorką licznych obrazów religijnych i sakralnych. Można je dziś znaleźć w wielu (nie tylko poznańskich i nie tylko polskich) kościołach, muzeach, siedzibach wspólnot religijnych i domach prywatnych. Zanim w jej malarstwie ujawniły się treści o rodowodzie nadprzyrodzonym, artystka tworzyła w nurcie Nowej Figuracji, dając wyraz typowemu dlań pesymizmowi egzystencjalnemu, dramatowi alienacji i pustki duchowej.

Kolejne lata twórczości (przełom lat 70. i 80.) przynoszą wzrost zainteresowania malarki problematyką duchową, a wraz z nią symboliką światła i geometrii. Uważa lektura mistyków, buddyzm zen, poezja symboliczna, psychologia głębi są istotnym źródłem jej inspiracji zarówno dla scen figuralnych, martwych natur, pejzaży, jak i kompozycji z pogranicza abstrakcji. Z czasem pojawiają się też pierwsze płótna inspirowane Biblią z serii *Walka Jakuba z Aniołem* oraz *Znaki* inicjujące podejmowany później kilkakrotnie motyw wędrówki Tobiasza i Anioła. Dokonujący się w świadomości artystki przełom duchowy (1985) sprawia, że poświęca ona swą twórczość służbie Kościołowi w dziedzinie sztuki sakralnej. Wśród obrazów o tematyce religijnej prym wiodą przedstawienia twarzy Chrystusa, Miłosierdzia Bożego, świętych i błogosławionych Kościoła zachodniego oraz wizerunki maryjne. Wysoki poziom sztuki malarskiego, wyczuwany klimat głębokiej wiary, inwencja w zakresie ikonografii, całkowite oddanie twórczości religijnej, a także sugestywna wizja metafizycznego wymiaru życia ludzkiego czynią z Danuty Waberskiej ważną i godną uwagi postać w dziedzinie polskiej sztuki inspirowanej treścią wiary chrześcijańskiej. Jej imponujący liczebnie i ciągle powiększający się dorobek artystyczny wymaga wnikliwej pracy badawczej, która też, miejmy nadzieję, zostanie wkrótce podjęta.

*Słowa kluczowe:* sztuka religijna, sztuka sakralna, tematyka chrystologiczna, wizerunki hagiograficzne, Danuta Waberska

### *dr Michał Haake*

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
Instytut Historii Sztuki  
Al. Niepodległości 4, 61–874 Poznań  
tel.: +48 61 852 66 64

#### **Św. Józef z małym Chrystusem Danuty Waberskiej. Studium z ikonologii i estetyki recepcji**

Tekst jest próbą wieloaspektowej interpretacji obrazu ołtarzowego *Św. Józef z małym Chrystusem* Danuty Waberskiej z poznańskiego kościoła Bernardynów: po pierwsze, analizowana jest relacja przedstawienia do tek-

stu biblijnego, a w konsekwencji także status św. Józefa jako opiekuna Syna Bożego oraz kwestia świadomości Chrystusa swoich przyszłych ziemskich losów; po drugie – w relacji do tradycji obrazowej, w której temat dzieciństwa Zbawiciela wiązano z kodem symbolicznym (prerafaelici); po trzecie – w ścisłym związku z uwarunkowaniami przestrzennymi ekspozycji dzieła (struktura ołtarza, relacja ołtarza i przestrzeni kościoła, zależność percepcji od miejsca, w którym znajduje się odbiorca). W konkluzji wskazuje się na głęboką semantykę obrazu wynikającą z odniesienia ikonografii do aktu ofiary eucharystycznej.

*Słowa kluczowe:* Danuta Waberska, św. Józef, estetyka recepcji

*prof. UAM dr hab. Agata Jakubowska*

Uniwersytet Adama Mickiewicza  
Instytut Historii Sztuki  
Al. Niepodległości 4, 61–874 Poznań  
tel.: +48 61 852 66 64

#### ***Kruźłowa i Głowa Chrystusa Aliny Szapocznikow***

W 1962 roku w ośrodku polskich pallotynów w Paryżu pojawił się ksiądz Józef Sadzik, odpowiedzialny za Éditions du Dialogue. Za jego sprawą powstał tam wtedy ważny ośrodek intelektualny i duchowy skupiający wiele postaci paryskiej Polonii. Wśród nich była Alina Szapocznikow, która z księdzem Sadzikiem pozostawała w bliskich kontaktach. Wyrazem przyjaźni między nimi była rzeźba zatytułowana *Kruźłowa*, którą Szapocznikow podarowała Sadzikowi w 1969 roku. Stanowi ona bardzo oryginalną interpretację *Madonny z Kruźłowej* (ok. 1400) czy szerzej – typu ikonograficznego, który ona reprezentuje, tzw. Pięknej Madonny. O twórczości Szapocznikow mówi się bardzo często, że ciało stanowiło jej centrum. Ciało cierpiące w czasie wojny, ciało chore, ciało pragnące miłości i bycia pożądaną. *Kruźłowa* kieruje naszą uwagę na jeszcze jeden aspekt tej cielesności – ciało, które nie mogło urodzić i wykarmić dziecka. Chrześcijański wizerunek Pięknej Madonny okazał się dla Szapocznikow w jakimś sensie dobrym medium do opowiedzenia o tym jej doświadczeniu.

Ksiądz Sadzik zaproponował Szapocznikow współpracę przy powstającym na początku lat 70. Centrum Dialogu. Dla stworzonej wtedy specjalnie na potrzeby Centrum sali artystka wykonała *Głowę Chrystusa*. Zaliczana jest ona do serii prac *Zielnik*, w których Szapocznikow wykorzystwała odlewy ciała swojego adoptowanego syna, Piotra. Być może cały cykl, który wydaje się mieć więcej wspólnego z Całunem Turyńskim

impressively large (and still growing) oeuvre calls for serious in-depth research, which, it should be hoped, will soon be undertaken

*Keywords:* religious art, sacred art, Christology, hagiographic images, Danuta Waberska

*Dr Michał Haake*

Adam Mickiewicz University  
Institute of Art History  
Al. Niepodległości 4, 61–874 Poznań  
tel.: +48 61 852 66 64

#### ***Danuta Waberska's St Joseph with Young Jesus. A study in the iconology and aesthetics of reception***

The article proposes a multidimensional interpretation of Danuta Waberska's altarpiece *St Joseph with Young Jesus* at the Bernardine Church in Poznań. Firstly, it analyzes the connection between the image and the biblical story; questions are asked about the status of St Joseph as the guardian of the Son of God and the extent of Christ's knowledge of his future fate on earth. Secondly, the painting is placed in the context of tradition, in which the childhood of Jesus has come to be represented with recourse to a certain symbolic code (Pre-Raphaelites). Thirdly, the work is examined in strict connection with the spatial context of its display (the structure of the altar, the relations between the altar and the broader space of the church, the position of the viewer). The conclusion is that the deep semantics of the painting result from the reference of its iconography to the mystery of the Eucharist.

*Keywords:* Danuta Waberska, St Joseph, aesthetics of reception

*Dr hab. Agata Jakubowska, associate professor*

Adam Mickiewicz University  
Institute of Art History  
Al. Niepodległości 4, 61–874 Poznań  
tel.: +48 61 852 66 64

#### ***Kruźłowa and The Head of Christ by Alina Szapocznikow***

In 1962 Father Józef Sadzik, who was in charge of Éditions du Dialogue arrived at the Pallottine centre in Paris. He established there an important intellectual and spiritual centre which grouped numerous representatives of the Polish émigré community in Paris. Among them was Alina Szapocznikow, who remained in close touch with Father Sadzik. An expression of their friendship was the sculpture entitled *Kruźłowa*, which Szapocznikow offered to Sadzik in 1969. It is a highly original interpretation of the *Madonna of Kruźłowa* (ca. 1400) or in a broader sense – the iconographic type it represents, i.e. a Beautiful Madonna. Szapocznikow's art is often described as being centred around the human body: the body suffering during the war, the sick body, the body yearning for love and being desired. *Kruźłowa* draws our attention to one more aspect of corporeality – the body which was unable to bear and nourish a child. The Christian image of a Beautiful Madonna proved for Szapocznikow to be a good medium for telling people about this experience.

Father Sadzik asked Szapocznikow to cooperate with him on the project of the Centre for Dialogue, which was launched in the early 1970s. For a hall designed especially for the Centre, the artist created *The Head of Christ*. It is classified as part of the series called *Herbarium*, for which the artist used casts of the body of her adopted son, Piotr. It seems plausible that the whole series, which seems to be more tightly connected with the Shroud of Turin than a collection of dried plants, had originally been intended as the consecutive Stations of the Cross. This sculpture is commonly believed to refer directly to the suffering of the artist in the period of time prior to its creation, but above all to cancer that the artist was terminally afflicted with during its creation. The exceptional feature of *The Head of Christ* is that the Crucified is in fact her young, healthy son. This piece seems to be the continuation of the story about Mother and Her Son, or a mother / Szapocznikow and her son / Piotr introduced by *Kruźłowa*. In the case of *Kruźłowa* the emphasis is on her internal drama, the (in)ability to be a mother, as if irrespective of the child. In the case of *The Head of Christ* her feelings for the son constitute the focus of the story.

Both extremely interesting realisations confirm the importance for the artist of the previously underestimated environment of the Pallottines, especially of Father Sadzik.

*Keywords:* Alina Szapocznikow, *Kruźłowa*, *The Head of Christ*, *Herbarium*, Józef Sadzik, Pallottines, *The Madonna of Kruźłowa*, The Stations of the Cross, motherhood, the cast of the body

niż z kolekcją zasuszonych roślin, pomysły były początkowo jako kolejne stacje Drogi Krzyżowej. Powszechnie uważa się tę rzeźbę za bezpośrednio odnoszącą się do cierpień doznanych przez artystkę w okresie poprzedzającym powstanie pracy, ale przede wszystkim do śmiertelnej choroby nowotworowej, na którą Szapocznikow cierpiała w czasie jej wykonywania. Niezwykle w *Głowie Chrystusa* jest jednak to, że jako Ukrzyżowanego artystka ukazała swojego młodego, zdrowego syna. Praca ta wydaje się kontynuacją rozpoczętej w *Kruźłowej* opowieści o Matce i Jej Synu, czy o matce/Szapocznikow i jej synu/Piotrze. W wypadku *Kruźłowej* nacisk był położony na jej wewnętrzny dramat (nie)możności bycia matką, jakby niezależnie od dziecka. W wypadku *Głowy Chrystusa* to jej odczucia wobec syna stają w centrum opowieści.

Obie, bardzo ciekawe, realizacje potwierdzają niedoceniane dotychczas znaczenia środowiska pallotyń, przede wszystkim księdza Sadzika, dla tej rzeźbiarki.

*Słowa kluczowe:* Alina Szapocznikow, *Kruźłowa*, *Głowa Chrystusa*, *Zielnik*, Józef Sadzik, pallotyń, *Madonna z Kruźłowej*, Droga Krzyżowa, macierzyństwo, odlew ciała

*dr Grażyna Ryba*

Uniwersytet Rzeszowski

Wydział Sztuki

Krasne 32A, 36-007 Krasne

tel.: +48 872 20 00

Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej przy Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego

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

tel.: +48 17 872 20 98

### **Interpretacja motywu rajskiego drzewa poznania w twórczości Janiny Karczewskiej-Koniecznej i Janiny Stefanowicz-Schmidt**

Janina Stefanowicz-Schmidt i Janina Karczewska-Konieczna to gdańskie rzeźbiarki, których dorobek obejmuje liczne realizacje sakralne. Obie artystki wykonały w latach 80. XX wieku drzwi z brązu do kościołów w Gdańsku (Stefanowicz-Schmidt) i indyjskim Puri (Karczewska-Konieczna). Tematem tych prac jest rajskie drzewo poznania, wokół którego ukazane zostały sceny biblijne. Złożony, interesujący program ikonograficzny obu tych prac jest wynikiem współpracy artystek z duchowymi o nieprzeciętnych osobowościach, naukowcami i społecznikami. Prezentacja dzieł powstania obu realizacji stanowi przyczynek do badań nad sztuką sakralną kobiet i pozwala prześledzić mechanizm współdziałania artysty i duchownego w procesie tworzenia dzieła sztuki religijnej.

*Słowa kluczowe:* Janina Stefanowicz-Schmidt, Janina Karczevska-Konieczna, drzewo poznania dobra i zła, kościelne drzwi brązowe, współczesna rzeźba sakralna, Gdańsk

*prof. dr hab. Janusz Królikowski*

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie  
Wydział Teologiczny w Tarnowie  
ul. Piłsudskiego 6, 33–100 Tarnów  
tel.: +48 14 622 33 31

#### **Doświadczenie religijne za pośrednictwem sztuki**

W artykule została zaproponowana ogólna refleksja nad doświadczeniem religijnym mająca pokazać, że jest ono otwarte na sztukę, oraz określić, w czym wyraża się jego specyfika. Przeanalizowane zostały kwestie doświadczenia zmysłowego, integralności doświadczenia religijnego, pośredniczącej funkcji obrazu w chrześcijańskim doświadczeniu religijnym. Tekst porusza również kwestię różnicy doświadczenia kobiety i mężczyzny w odniesieniu do sfery religii i związanej z nią sztuki.

*Słowa kluczowe:* doświadczenie religijne, sztuka, chrześcijaństwo

*dr Karolina Grodziska*

Biblioteka Naukowa Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie,  
ul. Sławkowska 17, 31–016 Kraków  
tel.: +48 12 431 00 21  
e-mail: biblioteka@pau.krakow.pl

#### ***Przeważnie rzeźbię z własnej wyobraźni. Twórczość sakralna Janiny Reichert-Toth we Lwowie i Krakowie***

Tekst stanowi prezentację biografii zapomnianej polskiej rzeźbiarki Janiny Reichert-Toth (1895–1986). Jedną z pierwszych studentek krakowskiej ASP, uczennica Konstantego Laszczki, w latach międzywojennych z sukcesem tworzyła we Lwowie portrety, dzieła sakralne i monumentalne rzeźby. Obiecująca kariera została przerwana przez wybuch wojny. Po repatriacji w 1946 roku do Krakowa, w nowych realiach politycznych i życiowych, artystka nie miała już możliwości odzyskać przedwojennej formy i artystycznego statusu.

*Słowa kluczowe:* rzeźba sakralna, rzeźba pomnikowa, Kraków, Lwów, Janina Reichert-Toth

*Dr Grażyna Ryba*

University of Rzeszów  
Faculty of Art  
Krasne 32A, 36–007 Krasne  
tel.: +48 872 20 00  
Centre for the Documentation of Modern Sacred Art, Faculty of Art at the University of Rzeszów  
Plac Ofiar Getta 4-5/35, 35–002 Rzeszów  
tel.: +48 17 872 20 98

#### **The motif of the Tree of the Knowledge of Good and Evil in the work of Janina Karczevska-Konieczna and Janina Stefanowicz-Schmidt**

The oeuvre of two Gdańsk-based female sculptors, Janina Stefanowicz-Schmidt and Janina Karczevska-Konieczna, abounds in religious themes. In the 1980s, the artists created bronze door decorations for new churches in Gdańsk-Wrzeszcz (Stefanowicz) and the city of Puri in India (Karczevska), both focused on the theme of the Tree of Knowledge and surrounded it with biblical scenes. The complex, interesting iconography of these works was the direct result of the artists' cooperation with a number of religious figures of superior skill and personality, religious scholars and social activists. The analysis of story behind these two projects is an important contribution to the study of women's sacred art; it also helps illuminate the mechanisms of cooperation between artists and religious figures in the process of creating religious art.

*Keywords:* Janina Stefanowicz-Schmidt, Janina Karczevska-Konieczna, Tree of the Knowledge of Good and Evil, bronze church door, contemporary sacred sculpture, Gdańsk

*Prof. Dr hab. Janusz Królikowski*

The Pontifical University of John Paul II in Cracow  
Faculty of Theology, Section in Tarnów  
ul. Piłsudskiego 6, 33–100 Tarnów  
tel.: +48 14 622 33 31

#### **Religious experience through art**

The article proposes a general reflection on religious experience whose aim is to show that the latter is open to art; its other objective is to define what precisely expresses its specificity. Issues relating to sensual experience, the integrality of the religious



experience, the meditative function of image in the Christian religious experience have been analyzed. The text also raises the issue of the difference in the experience of man and woman as regards the sphere of religion and art which is associated with it.

*Keywords:* religious experience, art, Christianity

### *Dr Karolina Grodziska*

Cracow, Academic Library of the Polish Academy of Arts and Sciences and the Polish Academy of Sciences

ul. Sławkowska 17, 31-016 Kraków  
tel.: +48 12 431 00 21

### ***I usually sculpture from my own imagination. The sacred works of Janina Reichert-Toth in Lviv and Cracow***

This paper is a presentation of the biography of a forgotten Polish sculptor, Janina Reichert-Toth (1895–1986). One of the first female students of the Cracow Academy of Fine Arts, a student of Konstancy Laszczka, in the interwar years in Lviv she successfully created portraits, works of sacred art and monumental sculptures. Her promising career was interrupted by the outbreak of war. Following repatriation to Cracow in 1946, in the new realities of politics and life, she was no longer able to recover her pre-war status and artistic forms.

*Keywords:* sacred sculpture, monument sculpture, Cracow, Lviv, Janina Reichert-Toth

### *Dr Małgorzata Reinhard-Chlanda*

The Pontifical University of John Paul II  
Institute of History of Art and Culture  
ul. Kanonicza 9, 31-002 Kraków  
tel. +48 12 421 26 97  
malgorzata.reinhard\_chlanda@upjp2.edu.pl

### **Stained-glass windows of the Kashubian Calvary in Wiele**

The stained-glass windows of the Calvary in Wiele in Kashubia from 1915–1922 constitute important decorative and conceptual elements of

### *dr Małgorzata Reinhard-Chlanda*

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II  
Instytut Historii Sztuki i Kultury  
ul. Kanonicza 9, 31-002 Kraków  
tel. +48 12 421 26 97  
malgorzata.reinhard\_chlanda@upjp2.edu.pl

### **Witraże kalwarii kaszubskiej w Wiele**

Witraże sanktuarium kalwaryjskiego w Wiele na Kaszubach z lat 1915–1922 stanowią istotne elementy dekoracyjno-ideowe tego obszernego założenia architektoniczno-krajobrazowego. Budowa zespołu, zainicjowana przez proboszcza Józefa Szydzika jeszcze w okresie zaborów, kontynuowana była przez jego następcę ks. Józefa Wrycza w okresie odrodzonego państwa polskiego. Bezpośrednią przyczyną powstania kalwarii była chęć upamiętnienia ofiar poniesionych przez miejscową ludność na frontach I wojny światowej oraz zmanifestowanie przez Kaszubów religijnego ducha polskości. Zespół obejmuje w sumie 14 kaplic, 7 kompozycji rzeźbiarskich, „Scalae Sanctae” oraz pustelnię, co pozwala zakwalifikować go do typu tzw. wielkich kalwarii. Autorem projektu był monachijski architekt Theodor Mayr. Budowle utrzymane są w modernistycznej interpretacji form barokowych z tendencją do swobodnego nimi operowania. Nie zabrakło też odwołań do elementów budownictwa regionalnego Kaszub. W pięciu najwcześniejszych obiektach okna przeszklono witrażami według projektów bawarskich artystów: Gebharda Fügla oraz Theodora Baierla, wykonanymi przez znane monachijskie firmy Franza Xavera Zettlera i Hansa Bockhorniego. Najbardziej znaczącymi elementami wnętrza głównej kaplicy Ukrzyżowania są trzy efektowne witraże figuralne z 1916 roku projektu Theodora Baierla. W warstwie treściowej są one nie tylko oczywistymi nośnikami symboliki religijnej, lecz zawierają odniesienia do ówczesnych wydarzeń oraz utrwalają wizerunki lokalnych postaci w określonym kontekście sytuacyjnym.

W czasie II wojny światowej, z inicjatywy władz okupacyjnych, które włączyły kalwarię do dziedzictwa kultury niemieckiej, przeprowadzono remont konserwatorski kaplic. Po wojnie budowle systematycznie niszczały, a niektóre witraże uległy nawet całkowitej destrukcji. Dopiero w 2001 roku trzy figuralne witraże kaplicy Ukrzyżowania poddane zostały gruntownej konserwacji w toruńskiej pracowni Władysława i Wojciecha Koziółów.

*Słowa kluczowe:* kalwaria, Wiele, witraż, Roger Sławski, Theodor Mayr, Gebhard Fügel, Theodor Baierl, Franz Zettler, Hans Bockhorni

a large landscape architecture project. The construction of the complex started by rector Józef Szydzik during the Partition of Poland was continued when Poland regained independence by his successor priest Józef Wrycz. The direct ideological motivation for the erection of the Calvary was the desire to commemorate the sacrifices of the local community on the front line of World War I and to manifest the Polish religious spirit of the Kashubians. The complex includes altogether 14 chapels, 7 carving compositions, “*Scalae Sanctae*” and a hermitage, which makes it possible to classify it as one of the so-called great Calvaries. The author of the project of the establishment was Theodor Mayr, an architect from Munich. The complex is stylistically consistent with the modernist interpretation of Baroque forms with a tendency use them freely. At the same time, it is not deprived of references to the elements of the regional Kashubian architectural style. The earliest five buildings were fitted with stained-glass windows manufactured in renown Munich workshops of Franz Xavier Zettler and Hans Bockhorni to designs by Bavarian artists Gebhard Fügler and Theodor Baierl. The most important decorative elements of the interior of the main chapel of Crucifixion are three impressive stained-glass windows designed by Theodor Baierl from 1916. In terms of the message they convey, these stained-glass windows serve as a medium of religious symbolism, but they also make reference to contemporary events and preserve images of the of local people in a specific situational context.

During World War II, on the initiative of occupational authorities, who incorporated the Calvary into the German cultural heritage, the renovation of the chapels was carried out. After the war, the buildings gradually deteriorated, and some of the stained-glass windows were completely destroyed. It was only in 2001 that three figurative stained-glass windows of the chapel of the Crucifixion underwent thorough renovation in the workshop of Władysław and Wojciech Koziol in Toruń.

*Keywords:* Calvary, Wiele, stained-glass window, Roger Sławski, Theodor Mayr, Gebhard Fügler, Theodor Baierl, Franz Zettler, Hans Bockhorni

*Artykuł sponsorowany przez Urząd Miasta Rzeszowa*

## RZESZÓW – MIASTO TRADYCJI I PRZYSZŁOŚCI

Rzeszów (116,32 km kw. powierzchni, 183 tys. mieszkańców) to atrakcyjne, dynamicznie rozwijające się miasto młodych, przedsiębiorczych ludzi. Silne tradycje demokratyczne, sięgające połowy XIX wieku, wpłynęły znacząco na charakter współczesnej rzeszowskiej społeczności. Otwartość, gościnność i zamiłowanie rzeszowian do nowych pomysłów i przedsięwzięć stwarza turystom i inwestorom trafiającym do Rzeszowa przyjazny klimat i miłą atmosferę.

Stolica Podkarpacia jest ważnym punktem na mapie Europy. Tu krzyżują się: międzynarodowa trasa E-40 Drezno–Kijów, drogi krajowe nr 9 i nr 19 oraz autostrada A4, umożliwiające najkrótsze połączenie krajów skandynawskich i nadbałtyckich z państwami Europy Środkowo-Wschodniej. Do granic z Ukrainą oraz Słowacją jest po około 90 km. Bardzo dużym atutem Rzeszowa jest Międzynarodowy Port Lotniczy Rzeszów-Jasionka. Rzeszów posiada regularne połączenie lotnicze (obsługiwane przez linie lotnicze: PLL LOT, Lufthansa, Ryanair oraz EuroLOT) z Amsterdamem, Barceloną-Gironą, Bristolem, Birmingham, Dublinem, East Midlands, Frankfurt, Glasgow, Londynem (Stansted i Luton), Manchesterem, Oslo, Paryżem, Rzymem, Trapani, oraz Warszawą i Gdańskiem, a wkrótce tych połączeń będzie jeszcze więcej.

Rzeszów jest członkiem Unii Metropolii Polskich, Międzynarodowego Stowarzyszenia Miast EUROCITIES, zrzeszającego największe miasta Europy. Stolica Podkarpacia utrzymuje współpracę z dwunastoma miastami partnerskimi: Bielefeldem (Niemcy), Buffalo (USA), Fangchenggang (Chiny), Gainesville (USA), Iwano-Frankowskiem

(Ukraina), Klagenfurtem (Austria), Koszycami (Słowacja), Lamią (Grecja), Lwowem (Ukraina), Łuckiem (Ukraina), Nyíregyháza (Węgry) oraz Satu Mare (Rumunia).

Liczne raporty, opracowywane przez opiniotwórcze polskie czasopisma, lokują Rzeszów na czołowych pozycjach pod względem zamożności miast, wydatków na inwestycje, poziomu życia i bezpieczeństwa mieszkańców. Kapituła specjalistów z Centrum im. Adama Smitha przyznała Rzeszowowi nagrodę INNOWATOR 2012 w kategorii „Najlepiej Zarządzane Miasto”. Rzeszów jest jednym z miast w Polsce, gdzie żyje się najlepiej, zgodnie z pierwszym w kraju badaniem lokalnego poziomu rozwoju, zleconym przez Ministerstwo Rozwoju Regionalnego, w oparciu o analizę Wskaźnika Rozwoju Społecznego HDI (Human Development Index) – metody stosowanej przez ONZ, odzwierciedlającej poziom życia w określonych społecznościach. We wspomnianym raporcie Rzeszów uplasował się tuż za Warszawą, Krakowem i Poznaniem.

Gospodarczy obraz miasta ukształtowała tradycja lotnicza. WSK PZL Rzeszów produkuje silniki lotnicze, w tym także silniki do samolotów F-16, które kupiła polska armia. W ostatnich latach z inicjatywy zarządu WSK powstało Stowarzyszenie Grupy Przedsiębiorców „Dolina Lotnicza” skupiające ponad osiemdziesiąt zakładów produkcji lotniczej z regionu południowej i wschodniej Polski. Rzeszów jest również siedzibą klastra informatycznego – Stowarzyszenie Informatyka Podkarpacka oraz największej w Europie firmy informatycznej Assec Poland. Do znaczących zakładów produkcyjnych należą także: firmy farmaceutyczne ICN Polfa i Sanofi-Aventis, wytwórnia sprzętu gospodarstwa domowego Zelmer (grupa BSH) czy przetwórstwa owocowo-warzywnego Alima-Gerber (grupa Nestle).

W celu podnoszenia konkurencyjności rzeszowskiej i podkarpackiej gospodarki powstała Specjalna Strefa



*Rzeszowski ratusz, fot. Tadeusz Poźniak*

Ekonomiczna oraz utworzone zostały: Podkarpacki Park Naukowo-Technologiczny AEROPOLIS i Preinkubator Przedsiębiorczości, przetwarzające innowacyjne pomysły naukowe w nowoczesne rozwiązania technologiczne, wdrażane następnie przez przedsiębiorców.

Prawdziwym bogactwem miasta nad Wisłokiem są ludzie młodzi: uczniowie i studenci. Według ostatnich badań Eurostatu Rzeszów jest liderem w Europie pod względem liczby studentów. Na 1000 mieszkańców przypada aż 353 studentów. Uniwersytet Rzeszowski, Politechnika Rzeszowska oraz kilka niepublicznych szkół wyższych z Wyższą Szkołą Informatyki i Zarządzania oraz Wyższą Szkołą Prawa i Administracji na czele kształcą łącznie 60 tys. studentów na ponad 60 kierunkach, m.in. na jedyńych w Polsce studiach dla pilotów lotnictwa cywilnego czy na kierunku aviation management prowadzonym wyłącznie w języku angielskim.

Rzeszów warto zwiedzić i poznać. Układ urbanistyczny śródmieścia wyraźnie odzwierciedla dzieje miasta. Najstarsze budowle oraz pamiątki historyczne, zgrupowane w większości w obrębie rzeszowskiej starówki, sięgają początku XV w., jednak większość pochodzi z XVII–XX w. Są to domy i kamienice mieszczańskie, kościoły, klasztory, zamek obronny, pałacyki i dworki podmiejskie, synagoga, gmachy użyteczności publicznej z przełomu XIX i XX w.

Obecnie Rzeszów jest pięknie odrestaurowany. Wędrówka szlakiem zabytków ukaże wiele pięknych i ciekawych budowli oraz miejsc historycznych. Do ich zachowania i odnawiania samorząd miasta przykłada szczególną wagę.

Do najbardziej interesujących zabytków miasta należy Podziemna Trasa Turystyczna „Rzeszowskie piwnice” usytuowana pod kamienicami i płytą Rynku. Trasa, licząca 369 metrów długości, obejmuje 25 piwnic i 15 korytarzy położonych na trzech kondygnacjach. Czas powstania piwnic datuje się na XV–XX w. W przeszłości stanowiły schronienie dla mieszkańców miasta w czasie wojen i najazdów, a w niższych partiach magazynowano różnorodne towary. Warto również zwiedzić muzea – Okręgowe, Historii Miasta Rzeszowa, Etnograficzne, Łowiectwa, Diecezjalne, Techniki i Militariów oraz jedyne w Polsce Muzeum Dobranoczek – a także galerie i domy sztuki.

W Rzeszowie i jego okolicach organizowanych jest wiele imprez kulturalnych o zasięgu krajowym i międzynarodowym, wśród których najistotniejsza to organizowany w latach 2011–2012 Europejski Stadion Kultury oraz jego tegoroczna kontynuacja – Wschód Kultury. Wysoką renomę zdobył organizowany co roku przez Filharmonię



*Okrągła kładka, fot. Tadeusz Poźniak*

Rzeszowską Festiwal Muzyczny w Łańcucie, obchodzący w tym roku Jubileusz 50-lecia. Co trzy lata na Światowy Festiwal Polonijnych Zespołów Folklorystycznych zjeżdżają do Rzeszowa (w tym roku już po raz piętnasty) Polonusi i turyści z całego świata. Rośnie też ranga Międzynarodowego Festiwalu Piosenki Carpathia, Wielokulturowego Festiwalu Galicja oraz Święta Ulicy Pańskiej czy Dni Rzeszowa.

Miasto inwestuje w sport. Od kilku lat w największej na Podkarpaciu Hali Widowiskowo-Sportowej im. J. Strzelczyka przy ulicy Podpromie rozgrywają swoje zawody siatkarze ASSECO RESOVIA RZESZÓW, potentata ekstrakligi siatkarskiej i aktualnego Mistrza Polski, koszykarze oraz przedstawiciele innych dyscyplin sportu. W pomieszczeniach hali znajdują się: siłownia, klub fitness, Akademia Karate Tradycyjnego. Odbývają się tu również koncerty znanych grup: wokalnemuzycznych (Jean Michel Jarre, Australian Pink Floyd), tanecznych (Chór Aleksandrowa, Mazowsze czy Śląsk), targi i imprezy wystawiennicze.

W Rzeszowie funkcjonuje kilka stadionów lekkoatletycznych (w tym jeden z wysokiej klasy torrem żuźlowym, który przyciąga rzesze fanów na pierwszoligowe rozgrywki żuźlowe), pięć krytych

basenów, strzeżone kąpielisko Źwirownia, sztuczne lodowisko oraz dwa parki linowe, a nieopodal miasta pole golfowe. Miłośnicy jazdy konnej mogą spędzić czas w siodle w nowoczesnych ośrodkach jeździeckich. Wszystkie te obiekty od rana do późnego wieczora służą miłośnikom czynnego wypoczynku.

Rzeszów jest przyjazny dla turystów. Oprócz dobrze przygotowanej bazy gastronomiczno-hotelarskiej władze miasta zadbały o atrakcyjne spędzanie wolnego czasu. Rozległe tereny zielone w mieście oraz okoliczne góry służą czynnemu wypoczynkowi. Zwiedzanie miasta i okolic umożliwia sześć szlaków historycznych i turystycznych, które można pokonać pieszo lub na rowerze. Ponadto centralne położenie miasta w województwie sprawia, że może być ono bazą wypadową do Łańcuta, Leżajska, Krasiczyna czy w Bieszczady oraz nad Zalew Soliński.

Czysta woda i powietrze, malownicze krajobrazy, bogactwo historii i kultury to największe atuty Rzeszowa i Podkarpacia.

Rzeszów to miasto piękne, pełne uroku i dobrego klimatu, w niezwykle sposób łączące w sobie tradycję i dostojność zabytków z nowoczesnością i żywiołowością młodzieży. Dlatego warto tu przyjechać. I pozostać na dłużej...



# SACRUM ET DECORUM MATERIALS AND STUDIES ON THE HISTORY OF SACRED ART

## PUBLICATION GUIDELINES

1. The annual *SACRUM ET DECORUM. Materials and studies on the history of sacred art* is a journal primarily published in print, in a book format.
2. The journal accepts unpublished original articles of up to 20 pages of typescript that are concerned with the sacred art of the last two centuries. In exceptional cases (following agreements with the editors), some of these articles may exceed 20 pages.
3. Besides articles, the magazine also publishes reviews of books on topics suitable to the profile of the magazine, as well as short notices on current artistic and academic events such as exhibitions or conferences. These articles should not generally exceed 5 pages of typescript.
4. All texts should be accompanied by: a short note on the author, including their full name, academic credentials, place of work;
5. Technical requirements:
  - a) Texts should be sent in one copy (print-out and electronic version).
  - b) Texts of articles should include an abstract of around half a page and five or six keywords.
  - c) references should conform to the stylesheet available on the website [www.sacrumetdecorum.pl](http://www.sacrumetdecorum.pl).
  - d) One page of standardised typescript should consist of 30 lines of text with approximately 60 characters per line, and therefore an approximate total of 1800 characters per page.
6. The editors reserve the right to modify the text of articles, following permission given by the authors.
7. The editors do not return texts that are uncommissioned.
8. The rules for submission, evaluating and reviewing process are in accordance with the guide-

# 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. wystawach, konferencjach) o objętości do 5 stron maszynopisu.
4. Do tekstu prosimy dołączyć: krótką informację o autorze zawierającą jego imię, nazwisko, tytuł i stopień naukowy, miejsce pracy.
5. Wymogi techniczne:
  - a) teksty prosimy przysyłać w jednym egzemplarzu (wydruk komputerowy oraz w wersji elektronicznej);
  - b) teksty artykułów winny zawierać streszczenie (ok. 0,5 strony) i pięć lub sześć słów kluczowych;
  - c) forma zapisu odnośników została podana na stronie internetowej [www.sacrumetdecorum.pl](http://www.sacrumetdecorum.pl).
  - d) strona znormalizowanego maszynopisu zawiera 30 wersów tekstu z ok. 60 znakami w wersie (ok. 1800 znaków na stronie);
6. Redakcja zastrzega sobie możliwość wprowadzania zmian bądź skrótów w tekstach artykułów, po uzgodnieniu z autorami.
7. Materiałów niezamówionych Redakcja nie zwraca.
8. Zasady przyjmowania, oceny i proces recenzji tekstów jest zgodny z wytycznymi MNiSW i szczegółowo opisany na stronie internetowej [www.sacrumetdecorum.pl](http://www.sacrumetdecorum.pl).
9. Redakcja stosuje sugerowane przez MNiSW procedury zabezpieczające oryginalność publikacji naukowych

10. O wszelkich przejawach nierzetelności naukowej i naruszania zasad etyki obowiązujących w nauce Redakcja będzie informować odpowiednie podmioty, posiadające możliwość jurysdykcji wobec autora niepodporządkowującego się obowiązującym normom.

11. Odpowiedzialność prawną wynikającą z wykorzystania zdjęć towarzyszących artykułom ponoszą autorzy.

12. Złożenie artykułu do druku jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na publikację danych kontaktowych autora, abstraktu artykułu, artykułu (lub jego fragmentu) nie tylko w „Sacrum et Decorum” (wersja papierowa i internetowa), ale i w bazach danych, z którymi „Sacrum et Decorum” współpracuje.

**Wszelką korespondencję proszę kierować na adres:**

Redakcja „Sacrum et Decorum”

Uniwersytet Rzeszowski

Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej

35-002 Rzeszów, pl. Ofiar Getta 4-5/35

tel. +48 661 928 362, +48 17 872 20 98

lines of the Ministry of Science and Higher Education and are described in detail on the web page [www.sacrumetdecorum.pl](http://www.sacrumetdecorum.pl).

9. The Editorial Board follows the guidelines of the Ministry of Science and Higher Education for safeguarding the originality of academic publications.

10. All instances of academic dishonesty and breaches of the academic code of conduct will be reported by the Editorial Board to the appropriate institutional bodies.

11. By submitting their work authors agree to their contact details, the abstract, and the full text of the article or its fragments being published not only in “Sacrum et Decorum” (both in paper and internet editions), but also in the databases indexing “Sacrum et Decorum”.

**Correspondence should be sent to:**

Redakcja „Sacrum et Decorum”

Uniwersytet Rzeszowski

Centrum Dokumentacji Współczesnej

Sztuki Sakralnej

35-002 Rzeszów, pl. Ofiar Getta 4-5/35

tel. +48 661 928 362



## 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](mailto: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, 661 982 362).

Zamówiony numer pisma zostanie przesłany pod wskazany adres. Opłaty dokonuje się przy odbiorze. Cena rocznika wynosi 26,25 zł (cena nie uwzględnia kosztów przesyłki).

For international orders please contact our distribution department ([wydaw@univ.rzeszow.pl](mailto: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](mailto:lexicon@lexicon.net.pl)

Redakcja Rocznika „Sacrum et Decorum” pragnie wyrazić wdzięczność wszystkim, którzy przyczynili się do jego wydania. Nasze podziękowania w szczególności kierujemy do:

**Pana Tadeusza Ferenca, Prezydenta Miasta Rzeszowa**

oraz wszystkich Współpracowników zaangażowanych bezpośrednio w przygotowanie szóstego numeru.