

ROK III 2010

SACRUM ET DECORUM

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



WYDAWNICTWO UNIwersYTETU RZESZOWSKIEGO

SACRUM ET DECORUM

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

ROK III

2010



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

Stefan Muthesius
Waldemar Okoń
Anna Sieradzka
Tadeusz Żuchowski

Redaktor Naczelny / Editor-in-chief

Grażyna Ryba

Sekretarz Redakcji / Editorial Secretary

Tomasz Szybisty

Opracowanie graficzne / Graphic Design

Piotr Bigaj, Tomasz Bieniek, Krzysztof Marciniak, Aleksander Rusin

ISSN 1689 5010

Adres Redakcji / Adress

„Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej”
„Sacrum et Decorum. Materials and studies on the history of sacred art”
Uniwersytet Rzeszowski, Wydział Sztuki,
Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej
35-030 Rzeszów, ul. Dekerta 2/15,
tel. +48 17 850 01 08
www.sacrumetdecorum.pl
e-mail: redakcja@sacrumetdecorum.pl
editorial@sacrumetdecorum.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego / Published by: The University of Rzeszów
35–959 Rzeszów, ul. Cegielniana 12, tel. +48 17 872 14 26

Nakład 520 egz. / Edition: 520 copies

Druk: Wydawnictwo Mitel





Spis treści

Contents

Redakcja

Nieznane, zapomniane, niezrealizowane...
The Unknown, Unrealized, Forgotten...

STUDIA

Andrzej Pieńkos

Wotum Cypriana Godebskiego nad oceanem, czyli labędzi śpiew akademickiej rzeźby religijnej
A Memorial by Cyprian Godebski over the Ocean, a Swan Song of Academic Religious Sculpture

Grażyna Ryba

Tajemniczy model krakowski i włoskie projekty Bronisława Chromego
The Mysterious Kraków Model and the Italian Designs by Bronisław Chromy

Lechosław Lameński

Od Lenina do Jana Pawła II. Stan badań nad twórczością Mariana Koniecznego oraz kilka uwag o rzeźbach religijnych jego autorstwa
From Lenin to John Paul II: The State of Research on the Work of Marian Konieczny and a Few Remarks Upon His Religious Sculptures

Michał Haake

„Św. Franciszek” Jacka Malczewskiego i idea dionizyjskości
“Saint Francis” by Jacek Malczewski and the Dionysian Idea

Dorota Kudelska

Prawda modela i „Ukrzyżowania” Jacka Malczewskiego
The Truth of the Model and Jacek Malczewski’s “Crucifixions”

Renata Rogozińska

Apokalipsa według Grzegorza Bednarskiego. Eskalacja zła czy orędzie nadziei?
Apokalipsa [The Apocalypse] by Grzegorz Bednarski. Escalation of Evil or a Message of Hope?

Monika Mazurek

Ostre łuki i zagrożenie papistowskie. Literackie reminiscencje dyskusji o architekturze kościołów anglikańskich doby wiktoriańskiej
Pointed Arches, Papist Danger. The Echoes of the Debate on the Church Architecture in the Victorian Novel

Tomasz Szybisty

Kilka uwag o witrażach projektu Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera w oknie zachodnim kościoła Mariackiego w Krakowie
Some Observations on the Stained Glass Panels by Stanisław Wyspiański and Józef Mehoffer in the Western Window of St Mary’s Church in Kraków

Danuta Czapczyńska

Zapoznana pasja architekta Franciszka Mączyńskiego

The Forgotten Passion of Franciszek Mączyński, an Architect

The Unknown, Unrealized, Forgotten...

The authors of art history compendia when compiling the lists of the key works of the last two centuries, become so preoccupied with the variety of formal experiments characteristic of that period, coupled with the wider spectrum of the themes explored in art, that they often overlook in the oeuvres of the discussed artists their works on religious subjects. The works labelled by these authors as so-called metaphysical movement in the contemporary art, the closest thing to the sacred art from the ideological point of view, hardly contribute to the development of Christian tradition, and even more rarely are inspired by its iconography. However, we can observe the return of philosophical questions inspired by the Christian tradition in the works of numerous eminent and well-known artists, which results in many interesting works, some of which could be called sacred or to a certain degree are connected with sacred art.

Many such valuable works still remain unknown to researchers since right after their creation they were locked inside churches, often provincial ones, or due to the lack of interest from official cultural institutions, they formed parts of private collections, by their very nature rarely presented and with little access for the outsiders. As it sometimes happens as well, the transcendental motifs, which form the basic message of even some popular works, are overlooked by researchers, who concentrate more on their formal features, or search for ideological content responding to some critical currents which are particularly emphasized (not to say fashionable) in the contemporary humanities. Even in the academic centres such as Leuven in Belgium, which can boast Christian tradition going back many centuries, and universities affiliated with the Church, very little research is being done on the contemporary sacred art, as they concentrate mostly on the heritage of the past centuries.

Nevertheless, this situation is slowly changing. In Poland, the flourishing of the sacred art in the 1980s could not remain unnoticed. The research on the sacred art of the 19th-century Kraków is impressive. More and more catalogues of the sacred works by well-known painters start to appear, some of them in connection with the oncoming

Nieznane, niezrealizowane, zapomniane...

Autorzy kompendiów historii sztuki, układając zestawy dzieł kanonicznych dla minionego dwuwieczia, często pomijają w twórczości omawianych przez siebie artystów prace o tematyce religijnej, zafascynowani charakterystyczną dla tego okresu różnorodnością poszukiwań formalnych, idącą w parze z rozszerzeniem spektrum tematów artystycznej eksploracji. Dzieła zaliczane przez tychże autorów do tzw. nurtu metafizycznego w sztuce współczesnej, najbliższego ideowo sztuce religijnej rzadko wpisują się w ciąg rozwojowy tradycji chrześcijańskiej, a jeszcze rzadziej czerpią z jej ikonografii

Tymczasem w pracach licznych wybitnych i znanych artystów często powracają zagadnienia natury filozoficznej zdeterminowane właśnie tradycją chrześcijaństwa, owocując interesującymi dziełami, także o charakterze sakralnym lub w jakiejś mierze związanymi ze sztuką religijną.

Wiele cennych realizacji tego typu nadal nie jest znanych uczonym, gdyż tuż po powstaniu zostały zamknięte we wnętrzach kościołów, często prowincjonalnych, bądź, wobec braku zainteresowania oficjalnych instytucji kultury, weszły do zbiorów prywatnych, z natury rzeczy rzadziej eksponowanych i udostępnianych. Zdarza się też, że wątki transcendentne, stanowiące podstawowe przesłanie nawet popularnych dzieł, uykają uwadze badaczy, skoncentrowanych raczej na walorach formalnych tych prac lub doszukujących się w nich treści ideowych odpowiadających tendencjom badawczym, szczególnie akcentowanym (by nie powiedzieć: modnym) w humanistyce współczesnej. Nawet w ośrodkach naukowych o wielowiekowej tradycji chrześcijańskiej, instytucjonalnie związanych z Kościołem, jak belgijskie Lovanium, tylko w niewielkim stopniu prowadzi się badania nad współczesną sztuką religijną, koncentrując się przede wszystkim na spuściźnie epok dawnych.

Sytuacja ta jednak powoli ulega zmianie. Na gruncie polskim nie mógł pozostać niezauważony fenomen rozkwitu sztuki religijnej lat 80. XX w. Imponująco przedstawiają się badania nad sztuką sakralną Krakowa wieku XIX. Pojawiają się coraz liczniej katalogi twórczości religijnej znanych malarzy, także w związku przygotowywanymi ekspozycjami ich prac, w tym realizacji sakralnych wcześniej niedokumentowanych.

Również w innych krajach europejskich daje się zauważyć wzrost zainteresowania sztuką sakralną i religijną wieków XIX i XX. Interesujące projekty naukowe realizowane są nie tylko w ośrodkach o długiej tradycji badawczej w tej dziedzinie, jak Strasburg czy Münster,

lecz podejmują je także zespoły naukowców skupionych wokół profesorów związanych z uniwersytetami wcześniej niekojarzonymi z eksploracją zjawisk z zakresu sztuki religijnej. Wśród nich należy wymienić prace inicjowane przez Dario Gamboniego na Uniwersytecie Genewskim czy finalizowany właśnie przez zespół Philippe'a Kaenela z Uniwersytetu w Lozannie projekt „Les usages de Jésus au XXe siècle”, obejmujący interdyscyplinarne badania nad przedstawieniami Chrystusa w literaturze, filmie i sztukach plastycznych na przestrzeni minionego stulecia.

Należy żywić nadzieję, że wyniki tych rozlicznych prac zostaną dostrzeżone i przyczynią się do zmiany stereotypowego postrzegania sztuki XIX i XX w. przez autorów syntez i opracowań kreujących obraz kultury ostatnich stuleci. W tym kontekście z zadowoleniem należy przyjąć nowe czasopisma o charakterze popularnonaukowym poświęcone sztuce religijnej naszych czasów, jak chociażby ukazujący się od niedawna we Francji dwumiesięcznik „Arts Sacrés”.

Istotną lukę w polskiej historii sztuki ostatnich dwustu lat stanowi niedostatek badań nad dziełami rodzimych twórców, znajdującymi się za granicą oraz problematyka międzynarodowych kontaktów artystycznych, związanych nie tylko z realizacjami o charakterze religijnym. Przez dziesięciolecia prowadzenie tego typu badań utrudniał brak dostępu do prac znajdujących się poza krajem, jak również ograniczone możliwości kwerend zagranicznych.

Jedno z takich dzieł – bliżej nieznanym polskim czytelnikom – prezentuje na łamach bieżącego numeru „Sacrum et Decorum” Andrzej Pieńkos. Jest to *Madonna rozbitków* [*Notre Dame des Naufragés*] – rzeźba Cypriana Godebskiego, znajdująca się na przylądku Pointe du Raz w Bretanii. Realizacja ta uznawana jest we Francji za jedno z ważniejszych dzieł w dorobku artysty (w przeciwieństwie do jego polskich realizacji – tam w zasadzie pomijanych). Bretońska Madonna jest dość często wymieniana w publikacjach francuskich o charakterze przewodnikowym oraz chętnie reprodukowana, szczególnie w ostatnich latach z racji głośnych uroczystości stulecia jej poświęcenia, a następnie – renowacji w 2005 roku. Autor przybliży okoliczności powstania dzieła, w tym skomplikowane uwarunkowania polityczno-religijne w ówczesnej, coraz bardziej zsekularyzowanej Francji. Analizując formę rzeźby o charakterze niespotykanym w twórczości Godebskiego, Andrzej Pieńkos sugeruje konieczność dalszych badań porównawczych, pozwalających osadzić dzieło polskiego artysty w ciągu analogicznych realizacji powstających w drugiej połowie XIX wieku, a jednocześnie nawiązujących do starszych tradycji ikonograficznych, niekoniecznie o charakterze religijnym.

Artykuł Grażyny Ryby porusza niedostatecznie jeszcze zbadany problem polsko-włoskich kontaktów artystycznych w drugiej połowie XX wieku na przy-

exhibitions, including the hitherto undocumented sacred works.

Also in other European countries we can observe a growth of interest in the sacred and religious art of the 19th and 20th century, Interesting academic projects are conducted not only in the centres which have had a long research tradition in this field, such as Strasburg or Münster, but also by research teams led by professors connected with the universities which have not been involved with the research in sacred art until now. Among these one should mention the research initiated by Dario Gamboni at the University of Geneva, or the project of Philippe Kaenel's team (now in its final stages) at the University of Lauzanne “Les usages de Jésus au XXe siècle”, which included interdisciplinary research on the image of Christ in literature, film and the visual arts of the last century.

One can only hope that the result of this wide research will be noticed and will contribute to a change in the stereotypical perception of the 19th and 20th-century art in the eyes of the authors of overviews and studies which form the image of the culture of the last two centuries. In this context we should welcome the new popular journals devoted to the sacred art of our times, such as for instance the bi-monthly “Arts Sacrés” which has appeared recently in France.

An important gap in the Polish art history of the last two hundred years is the lack of research on the work of Polish artists working abroad and on the international artistic co-operation, not only associated with sacred works. For many decades such research was difficult because of the lack of access to works existing abroad and the limited accessibility to foreign research.

One of such works, relatively unknown to Polish readership, is presented in the current issue of “Sacrum et Decorum” by Andrzej Pieńkos. It is *Our Lady of the Shipwrecked* [*Notre Dame des Naufragés*] – a sculpture by Cyprian Godebski, located on the promontory Pointe du Raz in Brittany. This figure is considered in France to be one of more important works in Godebski's oeuvre, in contrast to his Polish works, which are mostly overlooked in France. The Breton Madonna is quite often mentioned in French guidebooks and her pictures are frequently published, especially recently because of the 100th anniversary of its consecration and the subsequent renovation in 2005. The author describes the circumstances under which this work was created, including the complicated political and religious situation in the then increasingly secularizing France. When analysing the form of the sculpture, unique in

Godebski's work, Andrzej Pieńkos calls for further comparative studies which could put the work of the Polish artist in the context of similar works created in the second half of the 19th century, recalling the older iconographic tradition, not necessarily only the religious one.

The article by Grażyna Ryba deals with the subject which has not been satisfactorily discussed yet, i.e. Polish-Italian artistic contacts in the second half of the 20th century, using the example of Bronisław Chromy and his unrealized projects of sculpted church doors. The designs made by Chromy for the churches in Ravenna and Rome, whose only trace are the extant models and correspondence with his Italian artists resulted in some significant works in Poland, contributing to the incredible popularity of this kind of sculptural church decoration at the turn of the 21st century.

Two texts in the latest issue of "Sacrum et Decorum" offer a new perspective on the artists stereotypically associated with a particular creative mode. Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska has discovered some practically unknown stained glass works of a Kraków architect Franciszek Mączyński, and Lechosław Lameński introduces the latest religious sculptures of Marian Konieczny, surprising for the artist who has been considered to be one of the "key artists of the communist Poland" – the communist state propagandists and its beneficiaries. The presentation of Konieczny's sacred work is introduced by an extensive discussion of the statements made by the artist himself and his critics, provoking a reflection on the ethical aspect of art, particularly important in the sacred art. This consideration inevitably leads to the age-long dispute on the role of the artists in the transmission of values: whether they should be "prophets", uncovering new features of the sensuous and extra-sensuous reality to their audience, or whether they should be just skilful artisans, giving a physical shape to whatever is required of them, while distancing themselves, sometimes cynically, from the depicted subjects.

The texts of Michał Haake and Dorota Kudelska are dedicated to the works of Jacek Malczewski. The researcher from Poznań presents a perceptive analysis of the picture *St Francis* from 1908, showing the meaning of the mythological figures used in this composition in the context of the painter's oeuvre and the main ideological currents of his age. Malczewski was a devout person and he even chose to be buried in the Tertiary habit. However, only a few among his works, now little-known, can be classified as sacred. This particular field of Malczewski's work is discussed in the article by Dorota Kudelska, the

kładzie twórczości Bronisława Chromego i jego niezrealizowanych projektów rzeźbionych drzwi kościelnych. Przygotowywane przez Chromego prace do kościołów Rawenny i Rzymu, których śladem są tylko zachowane modele i korespondencja z włoskimi protektorami artysty, zaowocowały znaczącymi realizacjami w Polsce, przyczyniając się do niebywałej popularności tej formy rzeźbiarskiego wystroju świątyni na przełomie XX i XXI wieku.

Dwa spośród tekstów zamieszczonych w najnowszym numerze „Sacrum et Decorum” proponują nowe spojrzenie na twórczość artystów stereotypowo kojarzonych z określonym *emploi*. Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska odkrywa nieznaną w zasadzie działalność krakowskiego architekta Franciszka Mączyńskiego w dziedzinie witrażu, natomiast Lechosław Lameński przedstawia najnowsze realizacje Mariana Koniecznego w zakresie rzeźby religijnej, zaskakujące w kontekście dotychczasowego dorobku artysty, uważanego za jednego z „naczelników twórców PRL-u” – propagandyistów ideologii socjalistycznego państwa a zarazem jego beneficjentów.

Prezentację twórczości religijnej Koniecznego autor artykułu poprzedza obszernym omówieniem wypowiedzi samego artysty oraz krytyków jego twórczości, prowokując do refleksji nad zagadnieniem postaw etycznych w sztuce, nasuwającym się szczególnie dobitnie w przypadku realizacji o charakterze sakralnym. Refleksja ta nieuchronnie prowadzi do trwającej od dawna dyskusji na temat roli artysty w przekazywaniu wartości: czy ma on być „prorokiem”, odślaniającym nowe aspekty rzeczywistości zmysłowej i ponadzmysłowej przed odbiorcami jego sztuki, czy może raczej pozostać tylko zręcznym rzemieślnikiem, sprawnie ubierającym w formę to, co zostało mu zlecone, dystansując się, czasem wręcz cynicznie, od przedstawianych treści.

Twórczości Jacka Malczewskiego zostały poświęcone teksty Michała Haakego i Doroty Kudelskiej. Poznański badacz prezentuje wnikliwą analizę obrazu *Święty Franciszek* z 1908 roku, analizując w kontekście głównych nurtów ideowych epoki i dorobku malarza znaczenie ukazanych w tej kompozycji postaci mitologicznych. Malczewski był artystą głęboko wierzącym i nawet kazał pochować się w tercjarskim habitcie. Jednak wśród jego prac tylko nieliczne, dziś mało znane, miały charakter sakralny. Właśnie tej dziedziny twórczości Malczewskiego dotyczy artykuł Doroty Kudelskiej, autorki niedawno wydanej „biografii intelektualnej” artysty.

W odróżnieniu od Jacka Malczewskiego, którego malarstwo nie od razu bywa kojarzone ze sztuką religijną, Stanisław Wyspiański i Józef Mehoffer to twórcy uchodzący za odnowicieli polskiej sztuki sakralnej przełomu XIX i XX wieku. Pierwsze szlify w zakresie malarstwa monumentalnego artyści zdobywali pod okiem Jana Matejki w krakowskim kościele Mariackim. Powstałe

wówczas, młodzieńcze projekty witrażowe Wyspiańskiego i Mehoffera do okna zachodniego omawia w swoim artykule Tomasz Szybisty, wyjaśniając, między innymi, zagadkę autorstwa poszczególnych kwater.

Tematem rozważań Renaty Rogozińskiej są natomiast ilustracje do *Apokalipsy* wykonane przez współczesnego krakowskiego artystę, Grzegorza Bednarskiego.

Mimo, że wymienieni powyżej autorzy artykułów prezentowanych w niniejszym numerze „Sacrum et Decorum” reprezentują różne ośrodki uniwersyteckie, dziwnym trafem, zupełnie niezależnie od sugestii redakcji, ich teksty koncentrują się wokół twórczości artystów środowiska krakowskiego.

Na tym tle wyjątek stanowi artykuł Moniki Mazurek pod intrygującym tytułem *Ostre łuki i zagrożenie papistowskie*, pozostający w kręgu kultury anglosaskiej. Badaczka, zajmująca się na co dzień literaturą brytyjską, omawia wpływ dyskusji o gotyku, jaką w kontekście architektury sakralnej toczono w kościele anglikańskim, na sposób ukazania i funkcję znaczeniową tego stylu w powieściach epoki wiktoriańskiej.

Oddając w ręce Czytelnika najnowszy tom „Sacrum et Decorum”, Redakcja dziękuje Panu dr. Adamowi Góralowi, prezesowi ASSECO POLAND S.A., za pomoc finansową w przygotowaniu angielskiej wersji artykułów. Słowa wdzięczności kierujemy również do autorów, tłumaczy, władz Uniwersytetu Rzeszowskiego oraz wszystkich tych, którzy życzliwie wspierali prace wydawnicze.

Redakcja

author of the recently published “intellectual biography” of this artist.

In contrast to Jacek Malczewski, whose name is not immediately associated with religious art, Stanisław Wyspiański and Józef Mehoffer are the artists considered to be the reformers of the Polish sacred art at the turn of the 20th century. They received their first lessons in large-scale paintings under the tutelage of Jan Matejko in St Mary’s Church in Kraków. Wyspiański’s and Mehoffer’s early stained glass designs for the western window are discussed in the article by Tomasz Szybisty, which explains, among others, the question of the authorship of the individual panels.

The topic of Renata Rogozińska’s essay are the illustrations for *the Book of Revelation* made by a contemporary Kraków artist Grzegorz Bednarski.

Despite the fact that the authors listed above represent various universities, quite coincidentally and without any prompting from the editors, their articles focus on the work of Kraków artists. In this context the article by Monika Mazurek, titled intriguingly *Pointed Arches, Papist Danger*, is exceptional because it refers to the Anglo-Saxon culture. The author, who is a British literature specialist, discusses the influence of the dispute on the use of Gothic in the architecture of Victorian Anglican churches on the way Gothic architecture was represented and used in the Victorian novel.

Delivering the latest issue of “Sacrum et Decorum” to the reader, the editors wish to thank Dr. Adam Góral, the president of ASSECO POLAND PLC for his financial help in preparing the English versions of the articles. We would like to express also our gratitude to the authors, translators, the administration of the University of Rzeszów and everybody else for their warm support.

The Editors
Translated by Monika Mazurek

Andrzej Pieńkos

University of Warsaw, Warsaw

A Memorial by Cyprian
Godebski over the Ocean,
a Swan Song of Academic
Religious Sculpture

Cyprian Godebski is the author of monuments scattered across many countries of Europe, including the memorials to Aleksander Fredro and Nicolaus Copernicus in Krakow, Adam Mickiewicz in Warsaw, Agenor Gołuchowski in Lvov, the imperial marshals Laudon and de Lacy in Vienna's Arsenal, *Gratitude to France* in the Polish school in Batignolles in Paris, Adrien-François Servais in Halle near Brussels; tombstones, such as that of count Matwiej Wielhorski and actor Vasily Samoilov in St Petersburg, Hector Berlioz, Constantin Guys and Théophile Gautier, in the cemeteries of Paris; allegorical decorations of the Invalides House buildings in Lvov and the Casino de Monte-Carlo. It is not known whether the great monuments of the liberation of Peru in Lima and the Battle of Sevastopol in the Crimea, designed by him (and in most biographies recognized as completed), have ever been made. However, it is certainly known that the statues of Franz Liszt in Weimar and Henri Vieuxtemps in the Belgian Verviers (in most biographies also considered to be completed) have not been made. The works and the life of one of the most famous late nineteenth-century Poles, Misa Godebska's father and grandson of another Cyprian, a hero of Napoleon's epic and a poet, who had fallen in the battle of Raszyn, still hide many secrets.¹

¹ Cf. dictionary entries: A. Ryszkiewicz, *Godebski Cyprian*, in: *Słownik artystów polskich i w Polsce działających*, vol. 2, Wrocław 1971, p. 379–384; K. Mikocka-Rachubowa, *Godebski Cyprian*, in: *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, vol. 56, Munich–Leipzig 2007, p. 389–390. All is still totally unclear about e.g. Godebski's French investments, i.e. ceramics factory in Fontainebleau, his own or leased quarries in the Pyrenees or the status of his grand houses in Paris. The state of research on Godebski's place in the Parisian and the Polish émigré artistic life of the era also remains scarce. The dissertation by Małgorzata Dąbrowska-Szelągowska *Les sculpteurs polonais et la France 1887–1918* (written at Université Paris X) has not been published. The activity of dozens of Polish sculptors working in the nineteenth century in France has so far been the subject of only two, very preliminary articles: *Rzeźbiarze polscy*

Andrzej Pieńkos

Uniwersytet Warszawski, Warszawa

Wotum Cypriana Godebskiego
nad oceanem, czyli łabędzi
śpiew akademickiej
rzeźby religijnej

Cyprian Godebski jest autorem pomników rozrzuconych po wielu krajach Europy, m.in. Aleksandra Fredry i Mikołaja Kopernika w Krakowie, Adama Mickiewicza w Warszawie, Agenora Gołuchowskiego we Lwowie, marszałków cesarskich Laudona i de Lacy w wiedeńskim Arsenale, *Wdzięczności Francji* w paryskiej szkole polskiej na Batignolles, Adriena-François Servaisa w Halle koło Brukseli; nagrobków, chociażby hr. Matwieja Wielhorskiego i aktora Wasilija Samojłowa w Petersburgu, Hectora Berlioz, Constantina Guysa i Théophile'a Gautiera na cmentarzach paryskich; alegorycznych dekoracji gmachów Inwalidów we Lwowie i kasyna w Monte Carlo. Nie wiadomo, czy powstały projektowane przezeń (i w większości biogramów uznawane za zrealizowane) wielkie pomniki *Wyzwolenia Peru* w Limie oraz bitwy pod Sewastopolem na Krymie... Wiadomo natomiast na pewno, że nie powstały (również w większości biogramów uznawane za zrealizowane) pomniki Franciszka Liszta w Weimarze i Henri'ego Vieuxtempa w belgijskim Verviers. Twórczość i życiorys jednego z najbardziej znanych Polaków końca XIX wieku – ojca Misi Godebskiej, a wnuka poety i poległego pod Raszynem bohatera epopei napoleońskiej, też Cypriana – nadal kryją wiele zagadek¹.

¹ Por. hasła słownikowe: A. Ryszkiewicz, *Godebski Cyprian*, w: *Słownik artystów polskich i w Polsce działających*, t. 2, Wrocław 1971, s. 379–384; K. Mikocka-Rachubowa, *Godebski Cyprian*, w: *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, t. 56, München–Leipzig 2007, s. 389–390. Całkowicie niejasne pozostają np. francuskie inwestycje Godebskiego, tj. fabryka ceramiki w Fontainebleau, jego własne lub dzierżawione kamieniołomy w Pirenejach czy status jego okazałych siedzib w Paryżu. Stan badań nad miejscem Godebskiego w paryskim i polskim, emigracyjnym życiu artystycznym epoki również pozostaje szczątkowy. Nie doczekała się publikacji dysertacja Małgorzaty Dąbrowskiej-Szelągowskiej *Les sculpteurs polonais et la France 1887–1918* (przygotowana w Université Paris X). Działalność kilkudziesięciu polskich rzeźbiarzy tworzących w XIX wieku we Francji jest jak dotąd przedmiotem jedynie dwóch, bardzo wstępnych artykułów: K. Mikockiej-Rachubowej, *Rzeźbiarze polscy w Paryżu 1830–1914*, w: *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, Warszawa 1993, s. 171–199, oraz autora niniejszego tekstu, *Paris – foyer de la sculpture européenne. La contribution polonaise*, „Ikonotheka” 14, 2000, s. 89–122. Pierwszą próbę zarysowania działalności artysty we Francji stanowi artykuł: J. Chrzanowska-Pieńkos, A. Pieńkos, *Dziela Godebskiego, „Spotkania z zabytkami”*, 1994, nr 6, s. 38–39.



1. Cyprian Godebski, *Madonna rozbitków*, 1904, marmur, Pointe du Raz, fot. A. Pieńkos

1. Cyprian Godebski, *Madone des naufragés* [Madonna of the shipwrecked], 1904, marble, Pointe du Raz, photo by A. Pieńkos

Najprawdopodobniej największym zachowanym dziełem Godebskiego, a z pewnością jedną z najbardziej zapomnianych w Polsce prac polskiej ręki za granicą, jest kamienna grupa *Madone des naufragés* [il. 1, 5–7], stojąca na atlantyckim przylądku Pointe du Raz w departamencie Finistère, najdalej wysuniętym na zachód regionie Bretanii². Miejsce – poszarpana ostroga

² Badania archiwalne i dotarcie do tego obiektu umożliwił autorowi grant Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyzszego „Cyprian Godebski. Modelowa kariera paryskiego rzeźbiarza”. Szczególne podziękowania autor składa osobom, bez których nie byłyby one jednak możliwe w tak szerokim zakresie: Yannowi Celton z Archives diocésains w Quimper, Małgorzacie Leguellec-Dąbrowskiej z Musée Départemental Breton w Quimper, Françoise Danielle z Musée des Beaux-Arts w Breście. Związki Godebskiego z Bretanią opracowała po raz pierwszy S. Pisarska-Leclère, *Un Polonais en Finistère*, „Art de l’Ouest”, 1993, s. 214–221. Katalog wystawy poświęconej malarzom polskim w Bretanii (*Les peintres polonais en Bretagne 1890–1939*, Quimper 2004), o związkach Godebskiego z tym regionem wspomina, siłą rzeczy, jedynie w krótkich wzmiankach, na s. 11, 126–127.

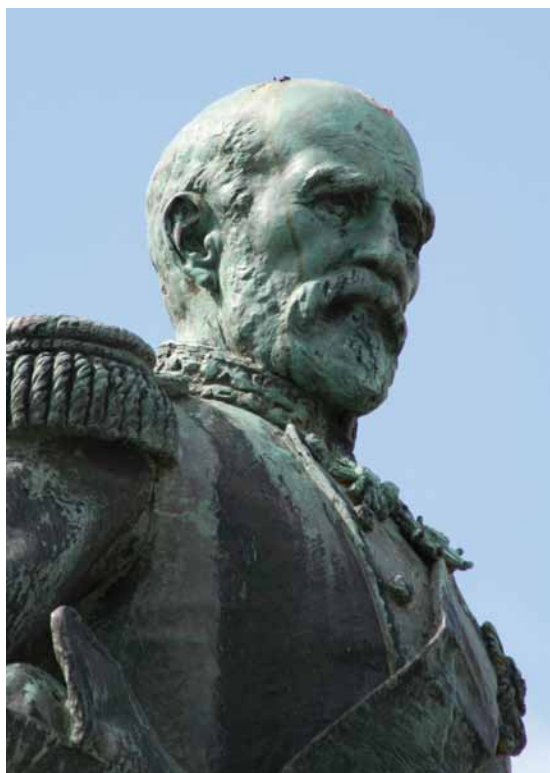
Possibly the largest surviving sculpture by Godebski, and certainly one of the most forgotten Polish works, is the stone group sculpture *Madone des naufragés* [Madonna of the shipwrecked] [Fig. 1, 5–7], standing on the Atlantic cape Pointe du Raz in the department of Finistère, the foremost west region of Brittany.² The place, a jagged spur of rock with a height of several meters, which continues into the ocean in the form of a few wild islands, is characterized by raw beauty (almost no vegetation except lichens and heather), an eloquent witness to the threatening presence of the ocean. Godebski’s sculpture is the only object there apart from the lighthouse and the buildings of the military station.

Living mainly in France, Godebski had strong bonds with Brittany. In addition to the above-mentioned sculpture, it is the bronze statue at the main square of the town of Lesneven near Brest that remains a trace of the most magnificent of these relationships. It is a supersize statue of General Adolphe Le Flô, a friend of Godebski’s from the time spent in St Petersburg (in the years 1871–1879 the General was Ambassador of France in Russia). The inauguration of the monument was held on 29 October 1899; the artist received a substantial fee of 13,357 francs [Fig. 2].³

w Paryżu, 1830–1914, by K. Mikocka-Rachubowa, in: *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, Warszawa 1993, pp. 171–199, and the present author’s *Paris – foyer de la sculpture européenne. La contribution polonaise*, in: “Ikonotheka” 14, 2000, p. 89–122. The first attempt to outline the artist’s activity in France is the article by J. Chrzanowska-Pieńkos, A. Pieńkos, *Dziela Godebskiego*, in: “Spotkania zabytkami”, 1994, No. 6, p. 38–39.

² Archival research and finding this object were made possible for the present author thanks to a grant from the Polish Ministry of Science and Higher Education: “Cyprian Godebski. The model career of a Parisian sculptor”. The author extends special thanks to those without whom that research would not have been possible in such a wide range: Yann Celton of Archives diocésains in Quimper, Małgorzata Leguellec-Dąbrowska of the Musée Départemental Breton in Quimper, Françoise Danielle of the Musée des Beaux-Arts in Brest. Godebski’s relations to Brittany were for the first time examined by S. Pisarska-Leclère, *Un Polonais en Finistère*, in: “Art de l’Ouest”, 1993, p. 214–221. The catalogue of an exhibition devoted to Polish painters in Brittany (*Les peintres polonais en Bretagne 1890–1939*, Quimper 2004), mentions Godebski’s relationships with the region only briefly (pp. 11, 126–127).

³ The idea to raise a monument to the General was proposed to the Council of Lesneven by Godebski himself, having learned – after the friend’s death – of an idea of commemorating him in the town. Work began in 1896 so this is a sculpture contemporary with his monument to Mickiewicz in Warsaw, and indeed much better artistically. In addition to the excellent characteristics of the soldier and diplomat (among Godebski’s works, it is comparable perhaps only with the face and stature of his father-in-law, Servais, in his monument in Halle), it is an interesting arrangement of scenes



2. Cyprian Godebski, Pomnik generała A. Le Flô, 1899, brąz, Lesneven k. Brestu, fot. A. Pieńkos

2. Cyprian Godebski, *Monument to General A. Le Flô*, 1899, bronze, Lesneven near Brest, photo by A. Pieńkos

Godebski also portrayed, as early as 1889, a popular Breton poet, Léocadie Salaun-Penquer, the wife of the mayor of Brest and a co-founder of the local museum (Musée des Beaux-Arts, which houses two versions of her large plaster medallion). Leading a high life, the sculptor had wealthy friends in high positions in Brittany, whom he often visited as a guest. One of them, Count Alphée de Trobriand, with whose brother, a diplomat, Godebski had already been acquainted probably in Paris, invited the artist several times to his Breton summer residence, Castel-Hoël, and estates in Plounéour-Trez. The sculptor's Parisian friends, artists and writers, including Stéphane Mallarmé, Eugène Carrière, Gustave Geffroy, were also frequent guests there. According to the accounts of his contemporaries (in which he appears as "the Polish count"), Godebski created a sensation with his eccentric behaviour (including coach racing on the beach) and his extravagance.

Count de Trobriand, elected mayor of Plounéour, commissioned him to sculpt a Madonna for "his" village, which was to be a private monument to local seamen, like several similar memori-

in bas-relief on the pedestal, depicting Le Flô's deeds, that attracts attention.

skalna o wysokości kilkudziesięciu metrów, której kontynuację w oceanie stanowi kilka dzikich wysepek – cechuje się surową urodą (brak niemal roślinności, poza porostami i wrzosami), wymownie świadcząca o grozie oceanu. Rzeźba Godebskiego sąsiaduje tam tylko z latarnią morską i budynkami stacji wojskowej.

Mieszkającego głównie we Francji Godebskiego łączyły z Bretanią liczne więzi. Obok wspomnianej grupy najokazalszym śladem owych relacji pozostaje brązowa statua na głównym placu miasteczka Lesneven niedaleko Brestu. Jest to ponadnaturalnej wysokości pomnik pochodzącego stamtąd generała Adolphe'a Le Flô, znajomego Godebskiego z czasów petersburskich (generał był w latach 1871–1879 ambasadorem Francji w Rosji). Inauguracja pomnika odbyła się 29 października 1899 roku, a artysta otrzymał zań pokaźne honorarium w wysokości 13 357 franków [il. 2]³.

Godebski portretował również, już w 1889 roku, popularną poetkę bretońską, Léocadie Salaun-Penquer, żonę mera Brestu i współfundatorkę tamtejszego muzeum (Musée des Beaux-Arts; znajdując się w nim dwie wersje gipsowe jej dużego medalionu). Prowadzący światowe życie rzeźbiarz miał dobrze sytuowanych i wysoko postawionych znajomych w Bretanii, w których był w gościnie. Jeden z nich, hrabia Alphée de Trobriand, którego brata, dyplomatę, Godebski znał już wcześniej, jak się zdaje w Paryżu, zapraszał artystę kilkakrotnie do swojej bretońskiej rezydencji letniej, zamku Castel-Hoël, i włości w Plounéour-Trez. Bywali tam też paryscy znajomi rzeźbiarza, artyści i pisarze, m.in. Stéphane Mallarmé, Eugène Carrière, Gustave Geffroy. Godebski miał, według relacji współczesnych (w których pojawia się jako „polski hrabia”), budzić sensację swoim ekstrawaganckim zachowaniem (m.in. wyścigi powozem po plaży) i szerokim gestem.

Hrabia de Trobriand, wybrany na mera Plounéour, zamówił u niego Madonnę dla „swojej” miejscowości, mającą być prywatnym pomnikiem miejscowych marynarzy, na wzór kilku podobnych wotów stojących już na wybrzeżach Bretanii. 1 września 1901 roku Godebski pisał do mera, zobowiązując się „wykonać grupę marmurową wysokości sześciu metrów, poświęconą pamięci ratowników bretońskich, zgodnie ze szkicem zatwierdzonym przez komitet”⁴. Republikańskie władze de-

³ Realizację pomnika generała zaproponował radzie miejskiej Lesneven sam Godebski, dowiedziawszy się po śmierci znajomego o pomysł upamiętnienia go w mieście rodzinnym. Prace rozpoczął w 1896 roku, jest to więc dzieło współczesne jego pomnikowi Mickiewicza w Warszawie, zresztą znacznie lepsze artystycznie. Oprócz znakomitej charakterystyki żołnierza i dyplomaty (porównywalnej w dorobku Godebskiego chyba tylko z twarzą i posturą jego teścia, Servaisa z jego pomnika w Halle) uwagę zwraca ciekawa reżyseria płaskorzeźbionych scen na cokole, przedstawiających czyny Le Flô.

⁴ Cyt. za: F. Tanter, *Notre-Dame-des-Naufragés à la Pointe du Raz, w: Chrétiens de Basse-Bretagne et d'ailleurs. Les archives au risque de l'Histoire. Mélanges offerts au chanoine J.-F. Le Floch*, red. Y. Celton et al., Quimper 1998, s. 345. Szkicu tego nie odnaleziono, nie jest też

partamentu nie wydały jednak zgody na postawienie rzeźby o religijnej wymowie w miejscu publicznym. Trobriand po tej prestiżowej porażce, jak się zdaje, definitywnie pomysł porzucił.

Odmowa władz spowodowana była napięciem politycznym i nastrojami antyklerykalnymi związanymi ze zbliżającymi się we Francji decyzjami o rozdziale państwa i Kościoła. Konflikt ten miał wyjątkowe natężenie w Bretanii, uznawanej za bastion tradycyjnego katolicyzmu, ale będącej też ojczyzną filozofa Ernesta Renana, traktowanego przez niektóre środowiska prawicowe niemal jak Antychryst⁵. Konflikt nasilał się jeszcze w 1903 roku, gdy tzw. kryzys sardynkowy dotknął bardzo mocno rybaków bretońskich – różne obozy polityczne, w tym Kościół katolicki, próbowały wykorzystać go dla poszerzenia swoich wpływów.

Godebski nie zraził się początkową klęską projektu. Ostatecznie monument stanął w Bretanii dzięki determinacji biskupa Quimper, François-Virgile'a Dubillarda, który w noworocznym liście pasterskim 31 grudnia 1903 roku ogłosił, że Godebski podarował mu osobiście rzeźbę wykutą w Carrarze i że posłuży ona w planowanym hołdzie całej Bretanii składanym Matce Boskiej. Na początku 1904 roku jeden z właścicieli ziemskich w Finistère przekazał za darmo na rzecz Kościoła działkę koło miejscowości Plogoff, na skalistym cyplu Pointe du Raz, co przesądziło o ostatecznym sukcesie przedsięwzięcia. Artysta tę nową lokalizację miał osobiście zaakceptować; przeprowadził też z biskupem i budowniczym diecezjalnym Jean-Marie Abgrallem wizję lokalną na skalnym cyplu.

Madonna rozbitków została wykuta w latach 1901–1903 w Carrarze, gdzie Godebski pracował często (wziął tam zresztą ślub z drugą żoną, Matyldą Natanson, miał posiadać własny kamieniołom i fundować nawet przytu-

znany skład owego komitetu. Niewyjaśniona pozostaje geneza pomysłu Godebskiego, sięgająca początków jego twórczości. Już mianowicie w 1875 roku artysta wystawiał w Warszawie rzeźbę Madonny z Dzieciątkiem, przeznaczoną podobno dla Bretanii: „[...] projekt posągu Matki Boskiej z Dzieciątkiem Jezus, wykonać się mający dla Bretanii, wielkości 40 stóp, zaleca się także niezwykłością pomysłu. Najświętsza Panna przykłęka, z jednym kolanem podniesionym nieco, w fałdzistym płaszczu, pochylona naprzód; w wyciągniętych w górę przed siebie obu rękach trzyma Boskie Dzieciątko o pogodnej, miłej twarzy, zdające się światu obiema rączkami błogosławić. Wyobraźmy sobie ten olbrzymi, brązowy posąg na kościele, na skale nad oceanem, kiedy o złotą aureolę Matki Boskiej odbijają się ostatnie promienie zachodzącego słońca, a pojmiemy, że wrażenie musi być niewymownym” – pisał wówczas (już po wystawie) Władysław Bartkiewicz w „Bluszczy”, 1875, nr 26, s. 205.

⁵ Odsłonięcie 14 września 1903 r. jego pomnika, autorstwa Jeana Bouchera, w rodzinnym Tréguier, tuż obok katedry, wywołało również wiele napięć w całym regionie. Nawiązał do nich książd Millon, pisarz i archeolog z Rennes, przy okazji ceremonii na Pointe du Raz: „Naprzeciw [pomnika] autora *Życia Jezusa*, tak znieważającego Chrystusa, należałoby ustawić Kalwarię; na Pointe du Raz, na tej ziemi zroszonej tyłoma matczynymi łzami, należałoby ustawić wizerunek tej, której wszyscy nasi marynarze nie przestają wzywać pod imieniem pełnym nadziei: Stella Maris” (cyt. za: D. Giacobi, *Autour de la statue de Renan*, „Les Cahiers de l'Iroise” 154, 1992, avril-juin, s. 37).

als, no longer standing on the shores of Brittany. On 1 September 1901, Godebski wrote to the mayor, undertaking to “make a marble group of six meters, dedicated to the memory of Breton rescuers, according to the design approved by the committee”.⁴ The republican authorities of the department, however, refused to issue permission to place a statue of religious significance in public. After that defeat of his prestige, Trobriand seems to have definitely abandoned the idea.

The refusal of the authorities was due to political tension and anticlerical sentiments associated with the upcoming decision in France concerning the separation of the Church and the State. The conflict had unique intensity in Brittany, recognized as the bastion of traditional Catholicism, but also as the home to the philosopher Ernest Renan, seen by some right-wing circles to be almost like the Antichrist.⁵ The conflict became even more intensified in 1903, when the so-called sardine crisis hit Breton fishermen very hard – the different political camps, including the Catholic Church, tried to use it to extend their influence.

Godebski did not give up after the initial defeat of the project. Eventually, the monument stood in Brittany, thanks to the determination of the bishop of Quimper, François-Virgile Dubillard, who in the New Year's pastoral letter on December 31,

⁴ Quoted by: F. Tanter, *Notre-Dame-des-Naufragés à la Pointe du Raz*, in: *Chrétiens de Basse-Bretagne et d'ailleurs. Les archives au risque de l'Histoire. Mélanges offerts au chanoine J.-F. Le Floch*, ed. Y. Celton et al., Quimper, 1998, p. 345. This sketch has not been found, the members of that committee are not known, either. The origin of Godebski's concept, reaching the beginning of his work, also remains unclear. It is already in 1875 that the artist exhibited in Warsaw a sculpture of Madonna and Child, supposedly destined for Brittany: “[...] the draft statue of Virgin Mary with baby Jesus, to be made for Brittany, 40 feet in size, recommends itself by the extraordinary idea. The Virgin kneels with one knee slightly raised, in a furrowed coat, leaning forward, holding in both hands the Divine Infant that has a serene, pleasant face and seems to bless the world with both hands. Let us imagine this huge, bronze statue on a church on a rock over the ocean, when the golden aureola of Virgin Mary reflects the last rays of the sun, and we will understand that the impression must be unexpressible” – Władysław Bartkiewicz wrote then (after the exhibition) in “Bluszczy”, 1875, No. 26, p. 205.

⁵ The unveiling on September 14, 1903, of his monument, designed by Jean Boucher, in his hometown Tréguier next to the cathedral, also caused a lot of tension throughout the region. Father Millon, a writer and an archaeologist from Rennes, referred to it on the occasion of a ceremony at Pointe du Raz: “Facing the monument to the author of *La Vie de Jesus*, so insulting to Christ, one should place the Calvary, in Pointe du Raz, in this land watered by so many maternal tears, one should place the image of the one whose name, full of hope, all of our sailors do not cease to call upon: Stella Maris” (quoted in: D. Giacobi, *Autour de la statue de Renan*, in: “Les Cahiers de l'Iroise” 154, 1992, avril-juin, p. 37).

1903 announced that Godebski himself gave him the sculpture carved in Carrara, and that it would be used in a planned tribute from the whole of Brittany to Virgin Mary. In early 1904 one of the landowners in Finistère granted some land to the Church near the town Plogoff, on a rocky promontory Pointe du Raz, which determined the ultimate success of the project. The artist accepted this new location himself and viewed the rocky promontory together with the bishop and the diocesan architect Jean-Marie Abgrall.

Madone des naufragés [*Madonna of the shipwrecked*] had been sculpted in the years 1901–1903 in Carrara, where Godebski often worked (and also married his second wife, Matilda Natanson; supposedly he had his own quarry there and even founded a hospice for former masons).⁶ The statue, made of white and gray marble, measuring 420 cm in height, was mounted on a base made of local granite and 450 cm in height.⁷ The sculpture, weighing 11 tonnes, was despatched in two parts by ship from Carrara (on 24 May 1904), after which, for safety reasons, it was decided to further transport it from Genoa by rail; from the railway station in Quimper both parts were transported to the cape on special wagons pulled by several horses. Godebski, who had organized the transport, had obtained a not very impressive amount of 7,000 francs to do it. Three-week assembly on the rocks over the Atlantic was held by a team led by a local craftsman, Yves Piriou, in accordance with the design assumptions and pedestal made by Abgrall. Next to it, there was to be erected a pilgrimage chapel, but permission was not obtained to build it (a temporary wooden chapel, built in 1904, stood there for several years).

Formal dedication of the sculpture was combined with the Mass on July 3, 1904. About 20–30

łek dla starych kamieniarzy)⁶. Posąg, wykonany z białego i szarego marmuru, mierzy 420 cm wysokości, cokół z miejscowego granitu wynosi grupę na wysokość 450 cm⁷. Wążącą 11 ton rzeźbę wyekspediowano w dwóch częściach z Carrary statkiem (24 maja 1904 roku), po czym, ze względów bezpieczeństwa, zdecydowano się na dalszy transport z Genui koleją; z dworca w Quimper na sam przylądek obie części przewieziono na specjalnych wozach ciągniętych przez kilkanaście koni. Na koszty transportu Godebski, który sam go organizował, otrzymał niezbyt imponującą kwotę 7000 franków. Trwający trzy tygodnie montaż całości na skałach nad Atlantykiem przeprowadziła ekipa kierowana przez miejscowego rzemieślnika, Yvesa Piriou, zgodnie z projektem założenia i cokołu wykonanym przez Abgralla. Obok miała stać kaplica pielgrzymkowa, na nią jednak zgody ostatecznie nie uzyskano (tymczasowa kaplica drewniana, wzniesiona w 1904 roku, przetrwała kilkanaście lat).

Uroczyste poświęcenie rzeźby, połączone z mszą, nastąpiło 3 lipca 1904 roku. Wzięło w nim udział ok. 20–30 tysięcy pielgrzymów, dla których zorganizowano nawet specjalne środki komunikacji z różnych części regionu; przybyli dygnitarze kościoła nie tylko z całej Bretanii, ale i z innych diecezji francuskich, stu kilkadziesięciu księży, admirałowie, senatorzy, miejscowa arystokracja, Abalor – głośny bard, rzecznik nacjonalizmu bretońskiego, przybył również autor rzeźby⁸. Odczytano okolicznościowy adres papieski. Prowadzący uroczystość biskup Dubillard, dedykując całe przedsięwzięcie Matce Boskiej Niepokalanie Poczętej (w 50-tą rocznicę ogłoszenia dogmatu o Niepokalanym Poczęciu przez papieża Piusa IX), złożył też w swoim przemówieniu hołd Godebskiemu: „Gdy poszukiwaliśmy daru, który mógłby szczególnie spodobać się naszej Matce, Opatrzność przysłała nam z cudowną pomocą. Artysta wielkiego talentu, dobrze znany we Francji, rzeźbiarz Godebski, ofiarował nam monumentalną grupę, którą wykuł dla

⁶ Cf. K. Mikocka-Rachubowa, *Scultori polacchi a Firenze e Carrara nella seconda e Carrara meta dell'Ottocento*, in: *Carrara e il mercato della scultura*, ed. S. Berresford, Milano 2007, p. 234. The enquiry in the Archivio di Stato in Massa, central for the region, and Accademia in Carrara, as well as consultations with local experts on the subject, have unfortunately not confirmed any of these tracks. The works by Godebski in Carrara is, of course, mentioned in the sources of that time, in the National Museum in Warsaw, and there are also photographs of him in the local quarries.

⁷ On the pedestal, there is a metal foundation plaque attached in an ornamental frame, with the inscription: “This statue, the work and the gift the sculptor Godebski, was erected thanks to the efforts of His Eminence Francois-Virgile Dubillard, through devotion of his dear faithful of the diocese, to the glory of the Patroness of Sailors on the Jubilee of the Immaculate Conception, and as a testimony of gratitude for Catholic charity in times of the sardine crisis (1903), was blessed and unveiled by His Eminence Cardinal Laboure, in the presence of many bishops, priests and faithful, on July 3, 1904”.

⁶ Por. K. Mikocka-Rachubowa, *Scultori polacchi a Firenze e Carrara nella seconda meta dell'Ottocento*, w: *Carrara e il mercato della scultura*, red. S. Berresford, Milano 2007, s. 234. Kwerenda w centralnym dla regionu Archivio di Stato w Massa i w Accademia w Carrarze, a także konsultacje z miejscowymi znawcami tematyki, nie potwierdziły niestety na razie żadnego z tych tropów. O pracach Godebskiego w Carrarze jest oczywiście wiele wzmianek w źródłach z epoki, w Muzeum Narodowym w Warszawie zachowały się też fotografie przedstawiające go w tamtejszych kamieniołomach.

⁷ Na cokole przytwierdzona jest metalowa tablica fundacyjna w ozdobnej ramie, z napisem: „Posąg ten, dzieło i dar rzeźbiarza Godebskiego, wzniesiony staraniem Jego Eminencji Francois-Virgile’a Dubillarda, dzięki pobożności jego drogich wiernych z diecezji ku chwale Patronki Marynarzy z okazji Jubileuszu Niepokalanego Poczęcia, a także jako świadectwo żywej wdzięczności za katolicką dobroczynność w czasie kryzysu sardyńskowego (1903), został poświęcony i uroczysto odsłonięty przez Jego Eminencję Kardynała Labouré, w obecności wielu biskupów, księży i wiernych, dnia 3 lipca 1904 r.”.

⁸ Szczegóły okoliczności powstania rzeźby i przebieg uroczystości odsłonięcia sumiennie przedstawił Tanter 1998, jak przyp. 4, s. 343–346.



3. Procesja z okazji odsłonięcia Madonny rozbitków na Pointe du Raz, 1904, pocztówka, zbiory prywatne, fot. A. Pieńkos

3. The procession on the occasion of unveiling of the Madone des naufragés at Pointe du Raz, 1904, postcard, private collection, photo A. Pieńkos

bretońskich wybrzeży w kamieniołomach Carrary, jako pamiątkę po swoim synu zmarłym w Tonkinie”⁹. Po zakończeniu przemowy biskupa głos zabrał Godebski. Podniósł się człowiek starszy, „o białych włosach, noszący je długie, jak to mają w zwyczaju artyści; wąsy jego niemal czarne, ale tym, co uderza w tej bardzo żywej fizjonomii, jest spojrzenie. Mówił tylko chwilę, ale wszyscy znaleźli się pod urokiem tej mowy zdecydowanej i poruszającej: jest wprawdzie Francuzem z urodzenia, lecz, jak wskazuje nazwisko, jest jednocześnie synem męczeńskiego ludu polskiego; to polska krew pozwoliła mu łatwo obdarzyć miłością ów lud bretoński, walczący również z racji swojej wiary i wierności; był i jest nadal niezmiernie szczęśliwym z powodu przyjęcia jego dzieła przez biskupa i umieszczenia w tak wspaniałym otoczeniu, które dziełu doda wartości; szczęśliwy [jest] również, a przynajmniej pocieszony faktem, że pobożności ludu Bretanii powierza tę pamiątkę miłości ojca do nieodżałowanego syna”¹⁰.

⁹ *Lettre pastorale de Monseigneur l'Evêque de Quimper et de Léon... annonçant l'érection de la Statue de Notre-Dame-des-Naufragés à la Pointe-du-Raz*, Quimper 1904, s. 11.

¹⁰ Tak streszcza tę przemowę anonimowy autor broszury *Inauguration et Bénédiction de la statue de Notre-Dame-des-Naufragés à la Pointe-du-Raz*, Quimper 1904 (dodatek nadzwyczajny do „La Semaine Religieuse” z 8 VII 1904), s. 13. Jest to jedyny przekaz treści tej wypowiedzi, w której pojawia się interesujący motyw bretońskiej niezależności, zaskakujący w ustach zwykle dość zachowawczego Godebskiego.

thousand pilgrims, for whom special means of transport had been organized from various parts of the region, participated in it; church dignitaries came not only from all over Brittany, but also from other French dioceses; there were also more than a hundred priests, admirals, senators, local aristocracy, Abalor – a famous bard and a spokesman for Breton nationalism, as well as the author of the sculpture himself.⁸ A commemorative papal address was read.

Bishop Dubillard, who conducted the ceremony, when dedicating the whole undertaking to Immaculate Virgin Mary (on the 50th anniversary of the establishment of the dogma of the Immaculate Conception by Pope Pius IX), paid tribute to Godebski in his speech: “When we were looking for a gift which Our Lady would particularly like, Providence sent us great aid. An artist of great talent, well known in France, sculptor Godebski, gave us the monumental group that he had sculpted for the Breton coasts in the quarries of Carrara, as a memorial to his son who had died in Tonkin”.⁹ After the bishop’s speech

⁸ Details of the background of the origin of the sculpture and its unveiling were dutifully reported by Tanter 1998 (ft. 4), p. 343–346.

⁹ *Lettre pastorale de Monseigneur l'Evêque de Quimper et de Léon... annonçant l'érection de la Statue de Notre-Dame-des-Naufragés à la Pointe-du-Raz*, Quimper, 1904, p. 11.



4. Procesja z okazji odsłonięcia Madonny rozbitków na Pointe du Raz, 1904, pocztówka, zbiory prywatne, fot. A. Pieńkos
 4. The procession on the occasion of unveiling of the Madone des naufragés at Pointe du Raz, 1904, postcard, private collection, photo by A. Pieńkos

spoke Godebski. An elderly man stood up, “with white hair, wearing it long, as is the habit of artists, his mustache almost black, but what is striking in the very lively physiognomy is the look. He spoke only briefly, but all came under the spell of a strong and moving speech: he is indeed a Frenchman by birth, but, as the name suggests, also a son of the martyred Polish people; it is his Polish blood that readily allowed him to give his love to the Breton people, also fighting because of their faith, and he was and still is very happy that his work has been accepted by the bishop and placed in such a great environment that will add value to the work, he is happy as well, or at least comforted by the fact that he entrusts to the devotion of the people of Brittany this memorial of a father’s love to an ever regretted son”.¹⁰

The ceremony was commemorated on souvenir postcards [Fig. 3–4] and special commemorative prints published by the Church, the poem *Cantate à la Vierge du Raz*, as well as gold and

¹⁰ This speech was thus summarized by an anonymous author of the booklet *Inauguration benediction et de la statue de Notre-Dame-des-Naufragés à la Pointe-du-Raz*, Quimper 1904 (a special supplement to “La Semaine religieuse” of 8 July 1904), p. 13. It is the only record of the contents of this speech, in which there is an interesting theme of Breton independence, surprising in the mouth of usually quite conservative Godebski.

Ceremonię utrwaliły pamiątkowe pocztówki [il. 3–4], upamiętniły specjalne druki okolicznościowe opublikowane nakładem Kościoła, poemat *Cantate à la Vierge du Raz*, a także złote i srebrne medale, które miał narysować i sygnować również Godebski¹¹. W prasie świeckiej wydarzenie odnotowano z niezwykłą jak na jego skalę rezerwą, a kilka gazet antyklerykalnych dopuściło się nawet kłamliwych prowokacji, twierdząc na przykład, że rzeźba zasłania światło latarni morskiej (co miało rzekomo spowodować od razu wypadek na oceanie) i że w czasie tłumnej uroczystości odsłonięcia doszło do kilku wypadków śmiertelnych! W pierwszą rocznicę poświęcenia pomnika również odbyła się uroczysta procesja, w której niesiono pomniejszoną replikę dzieła Godebskiego, jakoby także przezeń zaprojektowaną.

Zgoda na ustawienie rzeźby wydana przez republikańskie władze administracyjne i władze wojskowe w Breście, odpowiedzialne za atlantyckie wybrzeża Francji, wiązała się z wyciszeniem (chwilowym) „klerikalnej ofensywy” Kościoła oraz z dedykacją pomnika marynarzom, którzy zginęli na morzach, i morskim ratownikom. Dla władz nie była to więc rzeźba religijna, lecz pomnik ludzi morza. Czy *Madone des naufragés* była dziełem religijnym dla samego autora? W mowie wygłoszonej podczas uroczystego odsłonięcia pomnika Godebski, jak już wspomniano, poświęcił rzeźbę pamięci

¹¹ Do tej pory nie udało się niestety trafić na ich ślad ani potwierdzić tej atrybucji.

swojego syna, Ernesta, który zginął w bardzo młodym wieku w Indochinach¹². Artysta odwołał się przy tym do pobożności bretońskiej, co jednak mogło być jedynie przejawem kurtuazji z jego strony.

W twórczości rzeźbiarza, przez kilkadziesiąt lat wysoko cenionego w Austrii, Rosji, Belgii, a przede wszystkim we Francji, znajdziemy wiele przykładów produkcji akademickiej typowej dla epoki¹³; liczne spośród jego prac dowodzą udanej kariery, umiejętności zjednywania przyjaciół i pozyskiwania zleceń. W obfitym dorobku Godebskiego uderza jednak niemal całkowity brak rzeźb o tematyce religijnej; nawet w nagrobkach jego autorstwa treści religijne występują okazjonalnie, w drugiej połowie życia – po osiedleniu się we Francji – są zaś prawie nieobecne. Na temat religijności artysty nie mamy żadnych przekazów.

Niewątpliwie *Madone des naufragés* wpisuje się w bardzo stare tradycje umieszczania krzyży i figur religijnych na wysokich szczytach górskich i skałach nadmorskich. Jak wiadomo, obiekty tego typu, zwykle krucyfiksy lub kolosalne posągi maryjne, często stawały się znakami trwale stopionymi z pejzażem czy panoramą miasta. Tę rolę mogły zresztą spełniać posągi alegoryczne pozbawione odniesień religijnych: w nadmorskiej sytuacji i funkcji najśłynniejszym przykładem jest *Statua Wolności* Frédérica-Auguste'a Bartholdiego (paryskiego znajomego Godebskiego, zresztą autora *pendant* do wspomnianego medalionu Léocadie Penquer, czyli portretu jej męża).

Szczególnie wiele kolosalnych posągów religijnych znajdziemy w rzeźbie francuskiej XIX wieku, zwłaszcza z okresu ożywienia religijnego wspieranego przez władze w okresie II Cesarstwa. Z fundacji cesarskiej postawiono np. nad Atlantykiem, na skałach Biarritz, posąg *Notre Dame de Rocher* (1865). Wyjątkowe znaczenie symboliczne zyskała w Le Puy w Owernii wielka, górująca nad miastem figura *Notre Dame de France*, wykonana w 1862 roku po przetopieniu dział zdobytych pod Sewastopolem. Patronat nad Marsylią objęła również kolosalna, pozłacana figura Madonny z Dzieciątkiem, umieszczona na szczycie wzgórza i wieży kościelnej Notre-Dame de la Garde (1867, Eugene-Louis Lequesne).

Madonnę rozbitków od wielkich posągów maryjnych stawianych we Francji w XIX wieku odróżnia jednak silny pierwiastek realizmu i brak wyraźnych nawiązań

¹² Historia ta nie jest jasna. Misia Godebska, której pamiętniki nie są źródłem szczególnie wiarygodnym, skarżyła się na zaniedbywanie przez artystę ojcowskich obowiązków zarówno wobec niej, jak też innych dzieci. Ernest miał według niej wpaść z tego powodu w złe towarzystwo, zostać zamkniętym w internacie, następnie wysłanym (w ramach kary?) do pracy w zamorskich koloniach i zginąć w Tonkinie (określenie północnej prowincji Wietnamu pod panowaniem francuskim; dzisiejsze Bac-Bo). Czyżby więc dedykacja rzeźbiarza wiązała się z aktem ekspiacji dostrzegającego swoją winę ojca?

¹³ W której niewątpliwie prześcignął swojego paryskiego nauczyciela, cenionego rzeźbiarza akademickiego, François Jouffroy.

silver medals, drawn and signed by Godebski.¹¹ The secular press reported the event with extraordinary reserve as for its scale, and some newspapers even committed a false anticlerical provocation, arguing for example that the sculpture obscured the light of the lighthouse (which was supposed to immediately cause an accident on the ocean) and that during the crowded ceremony there had been several fatal accidents! On the first anniversary of the dedication of the monument, there also was a ceremonial procession in which a smaller replica of Godebski's work, allegedly also designed by him, was being carried.

The permission to erect the sculpture, issued by the republican authorities and the military authorities in Brest, responsible for the Atlantic coast of France, was associated with the (temporary) silencing of the "clerical offensive" of the Church and with the dedication of the monument to seamen who perished at sea, and to sea rescuers. For the authorities it was not a religious sculpture but a monument to the people of the sea. Was *Madone des naufragés* a work of religious value for the author himself? In a speech delivered during the ceremonial unveiling of the monument Godebski, as already mentioned, dedicated the sculpture to the memory of his son, Ernest, who had died at a very young age in Indochina.¹² He appealed to Breton piety but this could only have been a sign of courtesy on his part.

In the work of the sculptor, for decades highly praised in Austria, Russia, Belgium, and especially in France, we find many examples of academic production typical of that period,¹³ many of his works demonstrate a successful career, an ability to make friends and obtain commissions. Among his numerous achievements, however, there is an almost total absence of religious statues; even on tombstones made by him religious themes occur only occasionally, and in the latter part of his life – after settling in France – they are almost absent. There is no information about the artist's religiosity.

¹¹ So far, we have been unable to find any trace of them or confirm the attribution.

¹² This story is not clear. Misia Godebska, whose diaries are not a particularly reliable source, complained of the artist neglecting paternal responsibilities towards her as well as his other children. Ernest was, according to her, to have got into bad company and was subsequently confined in a boarding school, then sent (as a penalty?) to work in overseas colonies and die in Tonkin (the name of the northern province of Vietnam under French protection, today's Bac-Bo). So was the dedication made by the sculptor associated with an act of expiation when saw his guilt as a father?

¹³ In which he clearly surpassed his teacher in Paris, a renowned academic sculptor, François Jouffroy.

Undoubtedly *Madone des naufragés* is part of a very old tradition of placing crosses and religious statues on high mountain peaks and coastal cliffs. As is commonly known, objects of this type, usually crucifixes or colossal statues of Mary, have often become permanent landmarks in a given landscape or the panorama of a city. This role could indeed have been fulfilled by allegorical statues devoid of religious references: in the coastal situation and function, the most famous example is the *Statue of Liberty* by Frédéric-Auguste Bartholdy (Godebski's Parisian friend, indeed the author of the *pendant* to the above-mentioned medallion of Léocadie Penquer, i.e. the portrait of her husband).

In particular, many colossal religious statues are found in the French nineteenth century sculpture, especially from the period of religious revival supported by the authorities during the Second Empire. For example, the statue of *Notre Dame de Rocher*, erected over the Atlantic, on the rocks of Biarritz (1865), was an imperial commission. Exceptional symbolic importance was gained by a giant statue of *Notre Dame de France*, towering above the town of Le Puy in Auvergne, made in 1862 after melting the guns captured in the battle of Sevastopol. An enormous, gold-plated statue of the Madonna and the Child, located at the top of the hill and the tower of the church of Notre-Dame de la Garde, took patronage over Marseille (1867, Eugene-Louis Lequesne).

Madone des naufragés differs from the great statues of Mary erected in France during the nineteenth century, however, by a strong element of realism and a lack of clear historical allusions to Romanesque, Gothic, Baroque or other images. Bishop Dubillard in his inaugural speech in 1904 described the "real" scene, depicted by Godebski, in the following way: "To capture in a clear and precise way the artist's concept, the idea inspiring his work, one must imagine the sea in anger, boats and crews fighting the sea-foam or covering waves. A young sailor, a victim of the storm, is fighting vigorously with the rapid currents, and suddenly on the nearby shore he notices Virgin Mary in a white cloak, with a star on her forehead, carrying little Jesus, who reaches out with his small hands to the unfortunate shipwreck survivor. The man, guided and supported by this vision, turns with the full force of his arms to this rock of salvation, will soon reach it, and while his left hand grabs onto it, his right hand stretches with hope to meet the arms directed to him. The artist wanted to depict this last scene and we must add that his work is complete, that this is a work worthy of all praise. Mary, baby Jesus and a cloud



5. Cyprian Godebski, *Madone des naufragés* (detail), 1904, marble, Pointe du Raz, photo by A. Pieńkos

5. Cyprian Godebski, *Madonna rozbitków* (fragment), 1904, marble, Pointe du Raz, fot. A. Pieńkos

historycznych, czy to do wizerunków romańskich, gotyckich, czy to barokowych. Biskup Dubillard w swojej inauguracyjnej mowie w 1904 roku tak opisywał „realną” scenę, przedstawioną przez Godebskiego: „Aby uchwycić w sposób jasny i precyzyjny myśl artysty, ideę inspirującą dzieło, należy wyobrazić sobie morze w gniewie, łodzie i załogi walczące z morską pianą albo zakrywane falami. Młody marynarz, ofiara sztormu, biał się energicznie z gwałtownymi prądami; i oto zauważa nagle na niedalekim już brzegu Marię w białym płaszczu, z gwiazdą na czole, niosącą Dzieciątko Jezus, które wyciąga swe małe dłonie ku nieszczęsnemu rozbitkowi. Ten zaś, prowadzony i podtrzymywany tym widzeniem, kieruje się całą siłą swoich ramion do zbawczej skały; wkrótce dociera do niej i podczas gdy lewą ręką kurczowo się jej chwyta, jego ręka prawa wyciąga się z nadzieją ku ramionom kierowanym mu na spotkanie. Tę ostatnią scenę artysta zapragnął odtworzyć i musimy dodać, że jego praca jest kompletna, dzieło godne wszelkich pochwał. Maria, Dzieciątko Jezus i chmura

ich oboje podtrzymująca są z białego marmuru; marynarz i skała zaś z marmuru szarego¹⁴.

Godebski w odróżnieniu od swoich poprzedników, twórców wielkich, statycznych alegorii lub figur świętych, wyobraził scenę niemal rodzajową¹⁵. Grupa ta stanowi we francuskiej rzeźbie monumentalnej kolejną próbę ujęcia motywu spotkania, motywu dającego szansę w miarę zadowalającego rozwiązania akademickiego problemu narracji w rzeźbie [il. 5]. Pozostając zasadniczo statyczną, kompozycja zawiera w sobie jednak nie tylko sugestię, ale nawet realny wycinek opowiadanej historii (takiej, jak opowieść biskupa Dubillarda). Podobny pomysł znajdziemy np. w pomniku zdobywców Mont-Blanc, de Saussure'a i Balmata, w Chamonix (Jean-Jules Salmson, 1886). W scenach tego rodzaju postać reprezentująca porządek niewzruszony (personifikacja, Madonna, de Saussure jako autorytet) i zachowująca rzeźbiarski spokój przyjmuje przybysza z historii dziejącej się wśród nas, naszego wysłannika, przeważnie uczestnika doczesnego dramatu, szukającego pomocy lub otuchy. Znakomicie oddana w dziele Godebskiego gestyka postaci oraz dziecięca mimika Jezusa sugestywnie budują kompozycyjną więź między figurami z różnych porządków (podkreślonych jeszcze różnicą materiałów), jednocześnie ograniczając narrację opowiadanej historii do najbardziej „owocnego momentu” [il. 6–7]¹⁶.

Wyjątkowości *Madonnie rozbitków* dodają jednak głównie opisane wyżej czynniki pozaartystyczne. Dzieło Godebskiego stanęło w ogniu walki polityczno-religijnej we Francji, w kolejnym newralgicznym jej momencie, kiedy to kultywująca laicyzm republika przeprowadzała antykościelną ofensywę, prowadzącą do fundamentalnych rozstrzygnięć prawnych. Czy koncepcja artystyczna rzeźby, z niewątpliwie najciekawszym w niej rozwiązaniem napięcia emocjonalnego między marynarzem a małym Jezusem, była przez ów konflikt, z pewnością znany artyście, w jakiejś mierze warunkowana? Kwestia ta po-

supporting both of them are of white marble, the sailor and the rock are of grey marble”¹⁴.

Unlike his predecessors, the makers of big, static allegories or statues of saints, Godebski depicted an almost genre scene.¹⁵ In the French monumental sculpture, this group represents yet another attempt to approach the meeting theme, a theme giving a chance of a satisfactory solution to the academic problem of narrative in sculpture [Fig. 5]. While remaining essentially static, the composition includes not only a suggestion, but even a real fragment of a story (such as the story of Bishop Dubillard). A similar idea can be found in a monument such as the memorial to de Saussure and Balmat, the conquerors of Mont-Blanc, in Chamonix (Jean-Jules Salmson, 1886). In scenes of this kind, the figure that represents the unshakable order (personification, Madonna, de Saussure as an authority) and preserves the peace of the sculpture receives a visitor from a story that is happening now among us, our envoy, mostly a mundane drama actor, seeking help or encouragement. Perfectly reflected in Godebski's work, the gestures of the characters and a childlike facial expression in Jesus are very expressive in building a compositional relationship between the figures of different orders (also highlighted by means of different materials used), while limiting the narration of the story to the most “fruitful moment” [Fig. 6–7].¹⁶

Madone des naufragés, however, draws its uniqueness mainly from the non-artistic factors described above. Godebski's work stood in the heat of political and religious struggle in France, in its another sensitive time, when the republic, cultivating secularism, conducted an anti-clerical offen-

¹⁴ *Lettre pastorale* 1904, jak przyp. 9, s. 13.

¹⁵ Na temat złożonej problematyki realizmu w rzeźbie literaturna jest bardzo bogata. Por. zwłaszcza: B. Foucart, *Emmanuel Frémiet, le réalisme clinique*, „Beaux-Arts Magazine” 66, 1989, mars, s. 39–43; C. Chevillot, *Réalisme optique et progrès esthétique: la fin d'un rêve*, „Revue de l'art” 104, 1992, nr 2, s. 22–29. Por. też: A. Pieńkos, „Zbyt wiele rzeczywistości”. *Uwagi o paranoi XIX-wiecznego realizmu, w: Rzeczywistość. Realizm. Reprezentacja. Materiały seminarium metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Nieborów, 26–28 października 2000*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2001, s. 99–114.

¹⁶ Dodajmy, że wiele lat wcześniej, w pracy ukazującej dwóch żołnierzy francuskich z wojny 1870 roku Godebski przedstawił podobnie statyczną kompozycję, z wewnętrznym dramatyзмом rozładującym się w gestach opiekuńczości jednego z bohaterów (grupa z brązu w Bibliotece Polskiej w Paryżu). Zbliżoną przesylerię można dostrzec w grupach rzeźbiarskich projektowanych przez innych artystów dla upamiętnienia tejże wojny, np. u Louisa-Ernesta Barriasa w *Pomniku Obrony Saint-Quentin w 1870 roku* (1881, niezachowany) czy w rzeźbie Antonina Mercié *A jednak!* (Kopenhaga, Ny Carlsberg Glyptotek) – w obu pracach stateczna Francja-Marianna ratuje upadającego żołnierza.

¹⁴ *Lettre pastorale* 1904 (ft. 9), p. 13.

¹⁵ There is very rich literature concerning the complex question of realism in sculpture. See especially: B. Foucart, *Emmanuel Frémiet, le réalisme clinique*, in: “Beaux-Arts Magazine” 66, 1989, mars, pp. 39–43; C. Chevillot, *Réalisme optique et progrès esthétique: la fin d'un rêve*, in: “Revue de l'art” 104, 1992, no. 2, p. 22–29. See also: A. Pieńkos, „Zbyt wiele rzeczywistości”. *Uwagi o paranoi XIX-wiecznego realizmu, in: Rzeczywistość. Realizm. Reprezentacja. Materiały seminarium metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Nieborów, 26–28 października 2000*, ed. M. Poprzęcka, Warszawa 2001, pp. 99–114.

¹⁶ Note that many years earlier, in a work depicting two French soldiers from the war in 1870, Godebski had presented a similarly static composition, with an inner dramatism expressed in gestures of care in one of the figures (a group of bronze in the Polish Library in Paris). Similar direction can be seen in sculptures of groups of people designed by other artists for the commemoration of that war, for example, in Louis-Ernest Barriass' *monument Defense of Saint-Quentin in 1870* (1881, has not survived) or in the sculpture by Antonin Mercié *Quand Mème!* (Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek) – both works statefully France-Marianne rescues a falling soldier.



6 Cyprian Godebski, *Madone des naufragés* (detail), 1904, marble, Pointe du Raz, photo by A. Pieńkos

6. Cyprian Godebski, *Madonna rozbitków* (fragment), 1904, marmur, Pointe du Raz, fot. A. Pieńkos



7 Cyprian Godebski, *Madone des naufragés* (detail), 1904, marble, Pointe du Raz, photo by A. Pieńkos

7. Cyprian Godebski, *Madonna rozbitków* (fragment), 1904, marmur, Pointe du Raz, fot. A. Pieńkos

sive, leading to fundamental legal decisions. Was the artistic concept of the sculpture, with its undoubtedly most interesting solution in the emotional tension between the sailor and little Jesus, conditioned to any extent by that conflict, certainly well known to the artist? This issue remains unresolved. On the one hand, obviously the religious meaning of the group depicted vanishes behind the situational realism of its being a monument to seamen, in accordance with secularization tendencies of the authorities. In this respect, however, Godebski is heir to a trend quite common in the art of the late nineteenth century.¹⁷ On the other hand, however, hope flowing from

¹⁷ Cf. among others: L. Nochlin, *Realism*, transl. into Polish by W. Juszcak and T. Przystępski, Warszawa 1974, pp. 73–77 [English version: Harmondsworth, 1975]; M.P. Driskel, *Representing Belief: Religion, Art and Society in the 19th Century France*, Pennsylvania State University, 1992. About the complex conditions of “religious realism” in the art of the late nineteenth century I wrote in: *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, Gdańsk 2000, chapter *Cierpienie Chrystusa i walka o realizm* Błąd! Nie zdefiniowano zakładki., pp. 196–210.

zostaje nierozstrzygnięta. Z jednej strony ewidentnie religijna wymowa grupy niknie, zgodnie z intencjami sekularyzacyjnymi władz, przesłonięta realizmem sytuacyjnym pomnika marynarzy. Pod tym względem jest jednak Godebski dziedzicem dość powszechnej tendencji w sztuce drugiej połowy XIX wieku¹⁷. Z drugiej wszakże strony płynąca od Dzieciątka Jezus nadzieja, akcentowana z emfazą niemal barokowego języka rzeźby (choć już bez tak często stosowanych niegdyś przez artystę elementów alegorycznych), pozwala widzieć w dziele Godebskiego propozycję ideową bliską czynnikom kościelnym – może nawet inspirowaną przez nie. Należy pamiętać, że *Madonna*, powstająca z inicjatywy świeckiej, powstała ostatecznie pod patronatem Kościoła i to jako dzieło ustanawiające nowe miejsce kultu maryjnego w Bretanii. Nie wiemy, czy między pierwszym projektem

¹⁷ Por. m.in.: L. Nochlin, *Realism*, tłum. W. Juszcak i T. Przystępski, Warszawa 1974, s. 73–77; M.P. Driskel, *Representing Belief: Religion, Art and Society in the 19th Century France*, Pennsylvania University 1992. O skomplikowanych uwarunkowaniach “religijnego realizmu” w sztuce drugiej połowy XIX wieku pisałem w: *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, Gdańsk 2000, rozdz. *Cierpienie Chrystusa i walka o realizm* Błąd! Nie zdefiniowano zakładki., s. 196–210.

a ostateczną wersją pomnika nastąpiły jakieś wyraźniejsze zmiany jego koncepcji i wymowy. Trudno więc byłoby wyrokować o intencjach twórcy, ale i bez ich pewnego rozpoznania możemy uznać grupę wotywną z Pointe du Raz za doskonały przykład współgrania tendencji akademickich i realistycznych – w tym samym roku, w którym Constantin Brâncuși wyruszył do Paryża (!) – a także ścierania się tendencji sekularyzacyjnych w duchu Ernesta Renana i prób odnowy religijności.

Tej ostatniej zresztą dawała statua Godebskiego punkt oparcia przez cały wiek XX, gromadząc wiernych przy okazji odpustów, owych wspaniałych bretońskich *pardons*, bądź też uroczystości maryjnych powiązanych z istotnymi wydarzeniami w życiu lokalnej społeczności rybackiej. 1 sierpnia 2004 roku obchodzono hucznie stulecie odsłonięcia *Madonny Rozbitków*. Uroczystości religijne, które celebrował biskup Quimper, zgromadziły tłumy Bretończyków w strojach regionalnych, niosących sztandary i wota dla Madonny¹⁸. Na tę okazję rzeźbę podano zresztą gruntownej konserwacji.

Równocześnie można w Plogoff dokonać zadziwiającego odkrycia. W bogatym turystycznym kompleksie parkingów, z których wyrusza się na Pointe du Raz, próżno dziś szukać pocztówek i pamiątek związanych z *Madone des naufragés*. Znajdziemy tam wszystko, tylko nie zapowiedź tej wielkich rozmiarów grupy rzeźbiarskiej, niezwykle efektownej i chętnie fotografowanej. Można odnieść wrażenie, że została ona wyłączona z promocji miejsca z powodu swoich odniesień religijnych.

Infant Jesus, with the emphasis of the language of sculpture that is almost baroque (although this time devoid of elements of allegory, often used by the artist before), makes Godebski's work an ideological proposal that was close to the Church – maybe even inspired by it. One should note that the *Madonna*, created out of the secular initiative, was ultimately accomplished under the auspices of the Church and as the work establishing a new place of Marian devotion in Brittany. We do not know whether between the first draft and the final version of the monument there were any more pronounced changes in its concept and expression. It would therefore be hard to decide on the author's intentions, but even without a diagnosis, we may consider the votive group at Pointe du Raz a perfect example of interplay of the academic and the realistic trends – in the same year in which Constantin Brâncuși travelled to Paris (!) – as well as a clash between the secularizing trends in the spirit of Ernest Renan and attempts of religious renewal.

The latter, moreover, was given foothold by Godebski's sculpture throughout the twentieth century, gathering the faithful at church fairs, those wonderful Breton *pardons*, or Marian celebrations associated with major events in the life of the local fishing community. August 1, 2004 was a great celebration of the centenary of the unveiling of the *Madone des naufragés*. Religious ceremonies, celebrated by the bishop of Quimper, gathered crowds in the Breton regional costumes, carrying banners and votive offerings for the Madonna.¹⁸ For this occasion, moreover, the sculpture had undergone thorough maintenance.

At the same time, one can make an amazing discovery in Plogoff. In the rich tourist complex of parking lots, which leads to Pointe du Raz today, one would look for postcards and souvenirs relating to the *Madone des naufragés* in vain. There is everything there but an announcement of this large-size sculptural group, extremely attractive and often photographed. One may have the impression that it is excluded from promotion of the site because of its religious references.

Translated by Agnieszka Gicala

¹⁸ Informacje na temat uroczystości rocznicowej wraz z dokumentacją fotograficzną: www.plogoff-pointeduraz.com/documents/statuotredamedesnaufragés, dostęp 27 IX 2010.

¹⁸ Information about the anniversary celebration along with photographic documentation: www.plogoff-pointeduraz.com/documents/statuotredamedesnaufragés accessed on 27 Sept. 2010.

The Mysterious Kraków Model and the Italian Designs by Bronisław Chromy

Among the artistic achievements of many Polish artists of the twentieth century, their foreign projects are often cited. Mostly, however, they are not included in analyses of works by individual painters and sculptors, and the names of distant cities and countries serve only as a decoration that adds luster to and complements the accounts of their artistic accomplishments.¹ Since the existing works are omitted, it is not surprising that certain projects are being forgotten that for various reasons have not been accomplished. Often, however, analysis of these works may be a valuable complement to the artistic biography of many figures who are important for the history of art, thus helping to create a clearer picture of their activities and the times in which they (have) lived.

Among the sculptures gathered in the studio of Bronisław Chromy (born 1925), a Cracovian artist who can be regarded as one of the most interesting artistic personalities of the past century in Poland, there is a lead model of a sculptured, double-leaf door closed with a full arch [fig. 1]. According to Chromy, this is an incomplete model of the door for St Francis' church in Ravenna, and the events connected with the creation of this project are mentioned by the artist on the pages of his autobiography.²

A study of the background of creation of the model stored in Chromy's studio and analy-

¹ More extensive analyses of foreign works by Polish artists, like stained glass in Fryburg made by Joseph Mehoffer or Igor Mitoraj's bronze door, are very rare.

² During a conversation with the author of this article, Chromy suggested that it is rather the model of the door to the Basilica of St Paul Outside the Walls in Rome. Even a preliminary analysis indicates that the model has no relation to that Roman church: in fact it has a semicircular top while the opening which was to be filled by the Jubilee Door designed by the Cracovian sculptor is rectangular. In 1985 the artist personally measured the opening for the Porta Santa in the Basilica of St Paul in Rome (information courtesy of Mr. Anna Praxmayer that accompanied Chromy then), see: B. Chromy, *Kamień i marzenie*, Kraków 2006, pp. 211–212.

Tajemniczy model krakowski i włoskie projekty Bronisława Chromego

W dorobku artystycznym wielu polskich twórców XX wieku wymienia się często ich realizacje zagraniczne. Przeważnie jednak nie są one uwzględniane w analizach twórczości poszczególnych malarzy czy rzeźbiarzy, a nazwy odległych miejscowości i krajów służą tylko jako ozdobnik dodający splendoru i uzupełniający listę ich dokonań artystycznych¹. Skoro pomijane są istniejące prace, nie należy się dziwić, że popadają w zapomnienie projekty, do których realizacji z różnych przyczyn nie doszło. Niejednokrotnie jednak poznanie właśnie tych prac może stanowić cenne dopełnienie biografii twórczej wielu postaci ważnych dla dziejów sztuki, przyczyniając się do stworzenia bardziej wyrazistego obrazu ich działalności oraz czasów, w których przyszło im żyć.

Wśród rzeźb zgromadzonych w pracowni Bronisława Chromego (ur. 1925), krakowskiego twórcy, którego można uznać za jedną z ciekawszych osobowości artystycznych w Polsce minionego wieku, znajduje się ołowiany model rzeźbionych, dwuskrzydłowych drzwi zamkniętych łukiem pełnym [il. 1]. Według Chromego jest to niezrealizowana propozycja bramy do kościoła św. Franciszka w Rawennie, a o wydarzeniach związanych z powstaniem tego projektu artysta wspomina na kartach swojej autobiografii².

Przybliżenie okoliczności powstania modelu zachowanego w pracowni Chromego oraz analiza formy i tematyki ujętych na nim przedstawień może pomóc w określeniu wpływu podróży do Italii i nawiązanych tam znajomości na twórczość krakowskiego rzeźbiarza, stanowiąc jednocześnie przyczynek do dziejów polsko-włoskich kontaktów artystycznych w XX wieku.

Związki Bronisława Chromego z Italią i mecenatelem kościelnym sięgają wczesnych lat 60. minionego stule-

¹ Szersze opracowania zagranicznych prac polskich twórców, jak chociażby witraży fryburskich Józefa Mehoffera czy drzwi brązowych Igora Mitoraja, należą do wyjątków.

² W czasie jednej z rozmów z autorką niniejszego artykułu Chromy zasugerował, że jest to raczej model drzwi do bazyliki św. Pawła w Murami w Rzymie. Już wstępna analiza wskazuje, że model nie ma związku z rzymską świątynią – jest bowiem zwieńczony półkoliście, gdy tymczasem otwór, który miały wypełnić projektowane przez krakowskiego rzeźbiarza Drzwi Jubileuszowe, ma kształt prostokąta. W roku 1985 artysta osobiście mierzył otwór wejściowy przeznaczony na Porta Santa w bazylice św. Pawła w Rzymie (Informacja dzięki uprzejmości p. Anny Praxmayer, która towarzyszyła wtedy Chromemu), por.: B. Chromy, *Kamień i marzenie*, Kraków 2006, s. 211–212.



1. Bronisław Chromy, *Drzwi rzeźbione*, 1979 (?), model, odlew w ołowiu, 35 x 20 cm, własność artysty, fot. K. Coufał-Lenczowska
1. Bronisław Chromy, *Sculptured door*, 1979 (?), Model, cast in lead, 35 x 20 cm, property of the artist, photo K. Coufał-Lenczowska.

cia, a tym samym niemal początków samodzielnej twórczości artysty. W roku 1962 Chromy wysłał pracę na konkurs na szopkę franciszkańską do Rieti, zdobywając trzecią nagrodę³. Już w następnym roku odwiedził podczas kilkumiesięcznego stypendium najważniejsze muzea i ośrodki sztuki we Włoszech i Francji⁴, a w kilka lat później zdobył nagrodę na międzynarodowym konkursie małych form rzeźbiarskich w Arezzo⁵.

Rzeźbiarz uważnie śledził wydarzenia związane z życiem artystycznym we Włoszech i gdy w 1973 roku franciszkańskie Centro Dantesco w Rawennie postano-

³ Konkurs zorganizowany przez Ente Provinciale per il Turismo di Rieti. Anegdotę związaną z okolicznościami przyznania nagrody przytacza artysta w swojej autobiografii (Chromy 2006, jak przyp. 2, s. 134).

⁴ Było to stypendium Ministra Kultury i Sztuki; wspomnienia z podróży artysta zawarł także w autobiografii (Chromy 2006, jak przyp. 2, s. 132–144, autor podaje błędnie datę pobytu za granicą; właściwa data znajduje się w jego aktach osobowych w Archiwum ASP w Krakowie: Archiwum ASP w Krakowie, Akta osobowe Bronisława Chromego, Bronisław Chromy, *Życiorys artystyczny*, maszynopis, 9 IV 1980).

⁵ W 1970 r. Chromy zdobywa II nagrodę w konkursie na medal o tematyce sportowej w Concorso Internazionale della Medaglia – d'Arte Uno a Erre w Arezzo (Chromy 1980, jak przyp. 4)

sis of the form and themes depicted there may help to determine the impact of his trips to Italy and acquaintances made there on the art of this Cracovian sculptor, while providing a contribution to the history of Polish-Italian relations in the twentieth century art.

Bronisław Chromy's associations with Italy and with the patronage of the Church date back to the early 1960s and thus almost to the beginnings of the artist's independent work. In 1962, Chromy sent his work to the contest of Franciscan nativity scenes in Rieti, winning the third award.³ Already in the following year, during a several months' scholarship, he visited the most important museums and art centers in Italy and France,⁴ and a few years later won the first prize at the international competition of small sculptural forms in Arezzo.⁵

The sculptor closely watched the events related to the artistic life in Italy and in 1973, when the Centro Dantesco in Ravenna resolved to organize an international biennial dedicated to the life and works of Dante,⁶ Chromy decided to participate. The sculptor sent to Ravenna three medals: *L'Inferno*, *Visione Dantesca* and *Dante*.⁷ One of them – *L'inferno* (*The abyss*)⁸ shows Dante and Virgil descending into the depths of hell: two little human figures moving toward the light through the underworld circles closing around

³ The contest was organized by the Ente Provinciale per il Turismo di Rieti. The anecdote related to the circumstances of his award winning is reported by the artist in his autobiography – Chromy 2006 (ft. 2), p. 134.

⁴ It was a scholarship of the Ministry of Culture and Art; memories of the journey were included by the artist in his autobiography – Chromy 2006 (ft. 2), pp. 132–144; the author provides an incorrect date of the stay abroad, the actual date is in his personal file in the Archives of the Academy of Fine Arts in Kraków: Archives of the Academy of Fine Arts in Kraków, personal file of Bronisław Chromy, Bronisław Chromy, *Życiorys artystyczny*, typescript, 9 April 1980.

⁵ In 1970, Chromy wins the second prize in the competition for a medal on the subject of sport in the Concorso Internazionale della Medaglia – d'Arte Erre Uno and Arezzo, cf.: Chromy 1980 (ft. 4).

⁶ *I Biennale Internazionale Dantesca di Ravenna* organized by the Centro dei Frati Minori Dantesco Conventuali in Ravenna in 1973.

⁷ The titles of the works were listed in the catalogue of the exhibition *Prima Biennale Dantesca di Ravenna. Mostra Biennale Internazionale della Medaglia di Dante organizzata dal Centro Dantesco dei Fratri Minori Conventuali di Ravenna*, Chiostro di Dante, magio–agosto 1973, Ravenna 1973, no. 15.

⁸ This is the translation of the work reproduced in the bilingual exhibition catalogue *Dante in Polonia* (G. Segato, *Dante e la Polonia*, in: *Dante in Polonia: ottanta quattro scultori polacchi contemporanei interpretano Dante Alighieri*, Ravenna, 14 settembre – 12 ottobre 1997, Chiostri Franciscani / Centro Dantesco dei Fratri Minori Conventuali Ravenna, Ravenna 1997, no pagination).

2. Bronisław Chromy, *L'Inferno* (*Przepaść*), 1973, srebrzony odlew w brązie, średnica 110 mm, Ravenna, Museo di Centro Dantesco, fot. wg: *Prima Biennale Dantesca di Ravenna. Mostra Biennale Internazionale della Medaglia di Dante organizzata dal Centro Dantesco dei Fratri Minori Conventuali di Ravenna. Chiostro di Dante, maggio-agosto 1973*, Ravenna 1973, nr 15

2. Bronisław Chromy, *L'Inferno* (*the Abyss*), 1973, silver plated cast in bronze, diameter 110 mm, Ravenna, Museo di Centro Dantesco, photo by: *Prima Biennale Dantesca di Ravenna. Mostra Biennale Internazionale della Medaglia di Dante organizzata dal Centro Dantesco dei Fratri Minori Conventuali di Ravenna. Chiostro di Dante, maggio-agosto 1973*, Ravenna 1973, No. 15.



them [fig. 2].⁹ This work brought the artist the first prize and the gold medal, and initiated the period of his close relations with Ravenna.¹⁰ Since then, Chromy would be a frequent visitor at the Centro Dantesco, invited primarily as a juror for the next editions of the biennial, and the museum there would acquire a number of his works.¹¹

⁹ In his autobiography, Bronisław Chromy mistakenly says that the awarded medal depicted Dante and Beatrice in hell and heaven – Chromy 2006 (ft. 2), p. 211.

¹⁰ It is worth mentioning that in the same year, Krzysztof Zanussi received the Grand Prix at the International Film Festival in Ravenna for his film *Iluminacja* [*Illumination*] (A. Ledóchowski, *Iluminacja*, in: „Kino”, 1973, no. 5, pp. 8–13).

¹¹ The collection of Dantesco Center in Ravenna has, in addition to the three medals for the competition in 1973, also: medal *Dante Alighieri e S. Francisco – la porta* of 1977 (the metaphorical title has nothing in common with the draft door) and small sculptures: *Il Vortice infernale* of 1979, *Tra l'Inferno e il Paradiso* of 1988 (cod. 778). The latter work was reproduced in the catalogue of the 1988 biennial among the compositions by artists invited to participate in the exhibition outside the competition (*VIII Biennale Internazionale di Ravenna Dantesca sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica. Mostra Internazionale del Bronzetto e della Piccola sculture organizzata dal Centro Dantesco sul tema: Similitudini nell'Inferno di Dante*, 10 aprile – 25 settembre 1988, Centro Dantesco, Ravenna 1988, no pagination. The work listed in the part: *Artisti invitati d'onore, furio concorso*). Still other works are mentioned in the correspondence of the artist with Father Severino Ragazzini, director of the center (photocopies of the letters are owned by the author of this article).

wiło zorganizować międzynarodowe biennale poświęcone życiu i twórczości Dantego⁶, Chromy zdecydował się w nim uczestniczyć. Rzeźbiarz wysłał do Rawenny trzy medale: *L'Inferno*, *Visione Dantesca* i *Dante*⁷. Jeden z nich – *L'Inferno* (*Przepaść*)⁸ – ukazuje Dantego i Wergiliusza schodzących w otchłań piekieł: dwie nikłe sylwetki ludzkie posuwają się ku światłu poprzez zwierające się wokół nich kręgi zaświatów [il. 2]⁹. Praca ta przyniosła artyście pierwszą nagrodę i złoty medal oraz zapoczątkowała okres jego bliskich związków z Rawenną¹⁰. Od

⁶ *I Biennale Internazionale Dantesca di Ravenna* zorganizowane przez Centro Dantesco dei Fratri Minori Conventuali w Rawennie w 1973 roku.

⁷ Tytuły prac zostały wymienione w katalogu wystawy *Prima Biennale Dantesca di Ravenna. Mostra Biennale Internazionale della Medaglia di Dante organizzata dal Centro Dantesco dei Fratri Minori Conventuali di Ravenna*, Chiostro di Dante, maggio-agosto 1973, Ravenna 1973, nr 15.

⁸ Tak przetłumaczono tytuł pracy reprodukowanej w dwujęzycznym katalogu wystawy *Dante in Polonia* (G. Segato, *Dante e la Polonia*, w: *Dante in Polonia: ottantaquattro scultori polacchi contemporanei interpretano Dante Alighieri*, Ravenna, 14 settembre – 12 ottobre 1997, Chiostri Franciscani / Centro Dantesco dei Fratri Minori Conventuali Ravenna, Ravenna 1997, brak paginacji).

⁹ W swojej autobiografii Bronisław Chromy mylnie podaje, że nagrodzony medal ukazywał Dantego i Beatrycze w piekle i niebie (Chromy 2006, jak przyp. 2, s. 211).

¹⁰ Warto wspomnieć, że w tym samym roku również Krzysztof Zanussi uzyskał Grand Prix na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Rawennie za film *Iluminacja* (A. Ledóchowski, *Iluminacja*, „Kino”, 1973, nr 5, s. 8–13).



3. Bazylika św. Franciszka w Rawennie, V w. (z późniejszymi przekształceniami), widok od zachodu, fot. Museo di Centro Dantesco (Testus, Wikimedia Commons, GNU Free Documentation License)
 3. Basilica of St Francis in Ravenna, the fifth century (with subsequent transformations), the view from the west, photo by Museo di Centro Dantesco (Testus, Wikimedia Commons, GNU Free Documentation License).

tego czasu Chromy będzie częstym gościem w Centro Dantesco, zapraszany przede wszystkim jako juror kolejnych edycji biennale, a tamtejsze muzeum wzbogaci się o szereg jego prac¹¹.

¹¹ W zbiorach Centro Dantesco w Rawennie poza trzema medalami zgłoszonymi do konkursu w 1973 roku znajdują się jeszcze: medal *Dante Alighieri e S. Francisco – la porta* z 1977 roku (tytuł o charakterze metaforycznym nie ma nic wspólnego z projektami drzwi) oraz małe formy rzeźbiarskie: *Il vortice infernale* z 1979 roku, *Tra l'Inferno e il Paradiso* z 1988 roku (cod. 778). Ostatnia z wymienionych prac była reprodukowana w katalogu biennale z 1988 roku wśród kompozycji artystów zaproszonych do udziału w wystawie poza konkursem (*VIII Biennale Internazionale Dantesca di Ravenna sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica. Mostra Internazionale del Bronzetto e della Piccola Scultura organizzata dal Centro Dantesco sul tema: Similitudini nell'Inferno di Dante*, 10 aprile – 25 settembre 1988, Centro Dantesco, Ravenna 1988, brak paginacji. Praca wymieniona w części: *Artisti invitati d'onore, furio concorso*). O jeszcze innych pracach wspomniano w kore-

Among the admirers of Bronisław Chromy's Italian works was Archbishop Giovanni Fallani¹², Chairman of the jury that in 1973 awarded the artist the prize in the Biennale Dantesca contest. The Archbishop later made a closer acquaintance with the Polish sculptor in connection with further projects organized by the Centro Dantesco. In one of his publications the Archbishop recalled: "più indipendenti i numerosi artisti polacchi, tra i quali segnaliamo la compiutezza formale di Bronislaw Chromy",¹³ and the Kraków sculptor even writes that "they became united in sincere friendship".¹⁴

According to Chromy, Giovanni Fallani persuaded the director of Centro Dantesco, Father Severino Ragazzini, to commission him to make a bronze door to the Franciscan church which was part of the museum complex in Ravenna [fig. 3]. In his artistic biography written on April 9, 1980 for the Academy of Fine Arts in Kraków, the sculptor notes: "For this museum [of Ravenna] I have developed designs of a door and a gate in bronze".¹⁵ The archives of the Centro Dantesco have kept correspondence between Father Ragazzini and Bronisław Chromy concerning the next steps in creating the "portone per la chiesa San Francesco".¹⁶ The enthusiastic tone and the keen interest in subsequent work undertaken by the Polish sculptor, present in Ragazzini's letters, shows that the Archbishop had not had to try hard to convince the Director of the Centre to commission Chromy. Eventually, however, the projects did not materialize, as the artist himself says, due to a conflict with the Italian sculptors' association.¹⁷

During the preparation of the projects for Ravenna, the artist, who probably wanted to try to tackle the challenge of the prestigious project of the monumental sculptured church gates in Italy, accepted the commission to make a bronze door for the church in Nienadówka, a village near

¹² M. Piacenza, Giovanni Falla. «La Pastorale» dell'arte sacra, in: "30 giorni nella Chiesa e nel mondo", 2006, no. 12, <http://www.30giorni.it/it/articolo.asp?id=11927> (accessed on 25 Feb. 2010).

¹³ G. Falla, *Dante moderno*, Ravenna 1979, p. 90.

¹⁴ Chromy 2006 (ft. 2), p. 211.

¹⁵ Chromy 1980 (ft. 4). These projects were also mentioned in the documentary film devoted to Chromy: "He is the creator of the project of the entrance to the future Ravenna Dante Center" (Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sign. F 45 90: *Droga na Olimp*, directed by Zofia Rudzińska-Halota, commentary by Jerzy Madeyski, prod. Poltel, Katowice 1981).

¹⁶ Letter from Ivo Laurentini, the present director of the Centro Dantesco, to the author of this text, dated March 4, 2010.

¹⁷ Chromy 2006 (ft. 2).

4. Bronisław Chromy, *Drzwi rzeźbione*, 1979 (?), model, odlew w brązie, 30 x 15 cm, fotografia archiwalna z karty inwentarzowej (1980), Ravenna, Museo di Centro Dantesco, nr inw. 313, fot. Museo di Centro Dantesco

4. Bronisław Chromy, *Sculptured door*, 1979 (?), Model cast in bronze, 30 x 15 cm, archival photo from the inventory (1980), Ravenna, Museo di Centro Dantesco, inv. 313, photo by Museo di Centro Dantesco.



Rzeszów [fig. 9]. The unusual, innovative composition was a gift from the sculptor for the parish, and the ready, already cast door was displayed at Chromy's individual exhibition in Kraków in November 1980, just before it was installed.¹⁸ The exhibition attracted huge interest and led to subsequent contracts, among others from Father Stanisław Gurgul, the pastor of one of Tarnów parishes, where a new church was being erected. Bronisław Chromy made a large double door of bronze, commissioned by Father Gurgul [fig. 9, 10], and then the other, smaller door [fig. 11], installed in October 1984.¹⁹

In the meantime, the artist visited Italy, travelling, *inter alia*, in 1983 to the International Art Medal Congress in Florence.²⁰ In February 1985 he returned to Ravenna, invited to be a member of the jury at the next, VII Biennale Internazionale del Bronzetto Dantesco.²¹ There he met Archbishop Fallani, whom he showed photographs of the recently completed door in Tarnów. Chromy's work filled the Archbishop with admiration; he returned to the idea of a monumental bronze door being created in Italy by the Polish

Jednym z włoskich admiratorów twórczości Bronisława Chromego stał się arcybiskup Giovanni Fallani¹² – przewodniczący jury, które w 1973 roku przyznało artyście nagrodę w konkursie Biennale Dantesca. Duchowny poznał później bliżej polskiego rzeźbiarza w związku z kolejnymi przedsięwzięciami organizowanymi przez Centro Dantesco. W jednej ze swoich publikacji arcybiskup wspominał: „più indipendenti i numerosi artisti polacchi, tra i quali segnaliamo la compiutezza formale di Bronislaw Chromy”¹³, a krakowski rzeźbiarz pisze wręcz, że „połączyła ich szczerą przyjaźń”¹⁴.

Giovanni Fallani miał, według Chromego, nakłonić dyrektora Centro Dantesco, ojca Severino Ragazziniego, by ten zamówił u niego drzwi z brązu do franciszkańskiego kościoła wchodzącego w skład zespołu muzealnego w Rawennie [il. 3]. W życiorysie artystycznym sporządzonym 9 kwietnia 1980 roku dla Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie rzeźbiarz odnotowuje: „dla tegoż muzeum [w Rawennie] opracowałem projekty drzwi i bramy w brązie”¹⁵. W archiwum Centro Dantesco zachowała się korespondencja między ojcem Ragazzinim a Bronisławem Chromym dotycząca kolejnych etapów tworzenia „portone per la chiesa San Francesco”¹⁶. Przewijający się w listach Ragazziniego entuzjastyczny ton i żywe zainteresowanie kolejnymi pracami podej-

¹⁸ *Bronisław Chromy. Wystawa rzeźby*, exhibition catalogue, November 1980, Kraków, Exhibition Pavilion BWA, Kraków 1980; Chromy 2006 (ft. 2), pp. 165–166. The shots of the Nienadówka church door, displayed at that exhibition, start and end Zofia Halota's film *Droga na Olimp* (cf.: footnote 15).

¹⁹ Jerzy Madeyski, *Chromy. Tarnowskie Drzwi Spiszowe. Pomnik Męczeństwa Narodów*, Tarnów 1984.

²⁰ Chromy was mentioned in the post-conference publication: *XIX Congresso F.I.D.E.M.*, Firenze 1983, p. 266.

²¹ He was listed as a jury member in the catalogue of the exhibition following the competition: *VII Biennale internazionale dantesca di Ravenna sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica. Mostra internazionale del Bronzetto e della Piccola Scultura organizzata dal Centro Dantesco sul tema: Immagini della vita di Dante, tra storia e leggenda*, 1 marzo – 31 ottobre 1985, Ravenna 1985.

spondencji artysty z ojcem Severino Ragazzinim, dyrektorem centrum (kserokopie listów w posiadaniu autorki niniejszego artykułu).

¹² M. Piacenza, *Giovanni Fallani. «La pastorale» dell'arte sacra*, „30 giorni nella chiesa e nel mondo” 2006, nr 12, <http://www.30giorni.it/it/articolo.asp?id=11927> (25 II 2010).

¹³ G. Fallani, *Dante moderno*, Ravenna 1979, s. 90.

¹⁴ Chromy 2006, jak przyp. 2, s. 211.

¹⁵ Chromy 1980, jak przyp. 4. O tych projektach wspomniano także w filmie dokumentalnym poświęconym Chromemu: „Jest twórcą projektu wejścia do mającego powstać w Rawennie Centrum Dantego” (Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. F 45 90: *Droga na Olimp*, reż. Zofia Rudzińska-Halota, komentarz Jerzy Madeyski, prod. Poltel, Katowice 1981).

¹⁶ List Ivo Laurentiniego, obecnego dyrektora Centro Dantesco, do autorki niniejszego tekstu z 4 III 2010.



5. Bronisław Chromy, *Portale*, 1979 (?), model, odlew w brązie, 30 x 15 cm, fotografia archiwalna z karty inwentarzowej (1980), Ravenna, Museo di Centro Dantesco, nr inw. 1104, fot. Museo di Centro Dantesco

5. Bronisław Chromy, *Portals*, 1979 (?), Model, cast in bronze, 30 x 15 cm, archival photo from the inventory (1980), Ravenna, Museo di Centro Dantesco, inv. 1104, photo by Museo di Centro Dantesco.

mowanymi przez polskiego rzeźbiarza świadczą, że arcybiskup Fallani nie musiał zbyt przekonywać dyrektora centrum do złożenia zamówienia u Chromego. Ostatecznie jednak do realizacji projektów nie doszło, jak twierdzi sam twórca, z powodu konfliktu ze związkiem rzeźbiarzy włoskich¹⁷.

W trakcie przygotowywania projektów do Rawenny artysta, pragnąc zapewne niejako dla próby zmierzyć się z wyzwaniem, jakie stanowiła dla niego prestiżowa realizacja monumentalnych rzeźbionych wrót kościelnych do Włoch, przyjął zamówienie na drzwi z brązu do kościoła w Nienadówce – niewielkiej miejscowości koło Rzeszowa [il. 9]. Niezwykła, nowatorska kompozycja była darem rzeźbiarza dla parafii, a gotowe, już odlane drzwi tuż przed ich zainstalowaniem zostały zaprezentowane na indywidualnej wystawie Chromego w Krakowie w listopadzie 1980 roku¹⁸. Ich ekspozycja wzbudziła ogromne zainteresowanie i zaowocowała kolejnymi zamówieniami, między innymi od ks. Stanisława Gurgula, proboszcza jednej z tarnowskich parafii, w której wznoszono nową świątynię. Bronisław Chromy wykonał na jego zlecenie duże podwójne drzwi z brązu [il. 9, il. 10], a następnie drugie – mniejsze [il. 11]. Zamontowano je w październiku 1984 roku¹⁹.

W międzyczasie artysta odwiedzał Włochy, podróżując między innymi w 1983 roku do Florencji na Międzynarodowy Kongres Medalierski²⁰. W lutym 1985 roku przybył ponownie do Rawenny zaproszony do jury

artist and invited Chromy to participate in a closed competition for the gate to the Basilica of St Paul Outside the Walls in Rome [fig. 12].²² It was to be the so-called Holy Door prepared for the jubilee of the second millennium of Christianity. Having returned to Poland, Chromy made the door model quickly and sent the required photographic documentation to Rome. The authority of Archbishop Fallani contributed to the choice of this particular project. To forestall protests by Italian sculptors, Chromy resigned from the fee, and the bronze cast door to the Basilica of St Paul was to become a gift from the Church in Kraków for Pope John Paul II.²³ However, during preparations for the completion of the door, on July 27, 1985, Archbishop Fallani died suddenly. After his death, the Polish participants withdrew from the project contract,²⁴ and the sculptor, left

²² The Basilica of St Paul Outside the Walls has three entrances: the main, central door was made of bronze by Antonio Maraini in 1931; it depicts scenes from the life of Sts Peter and Paul, decorated with a large silver plated cross inlaid with lapis lazuli, on the right there is a door made in Constantinople in 1070, reconstructed in 1967 (since 2000 it has been the reverse of the current Porta Santa, which was to be designed by Chromy).

²³ Letter from Antonio Mauro (1914–2001), Apostolic Administrator of the Basilica of St Paul Outside the Walls in Rome, to Chromy (5 November 1986) confirms the commission with the artist for the bronze door to this church, and contains a significant proviso: “Al fine di ottenere la tanto desiderata realizzazione del menzionato progetto, occorrerebbe che una qualche persona o istituzione, singolarmente devota all’Apostolo delle Genti e al Papa Giovanni Paolo II, destinasse una somma di beni o di denaro tale da permettere di conseguire l’intento di cui sè tratta” (a photocopy of the letter from B. Chromy’s private archive is in the possession of the author of this article).

²⁴ The attitude of the Polish hierarchy in this matter is described by the artist at length in his autobiography – Chromy 2006 (ft. 2), p. 212.

¹⁷ Chromy 2006, jak przyp. 2.

¹⁸ *Bronisław Chromy. Wystawa rzeźby*, katalog wystawy, listopad 1980, Kraków, Pawilon Wystawowy BWA, Kraków 1980; Chromy 2006, jak przyp. 2, s. 165–166, Kadry z ujęciem drzwi do Nienadówki eksponowanych na tej wystawie rozpoczynają i kończą film Zofii Haloty *Droga na Olimp* (por. przyp. 15).

¹⁹ Jerzy Madeyski, *Chromy. Tarnowskie Drzwi Spiżowe Pomnik Męczeństwa Narodów*, Tarnów 1984.

²⁰ Chromy został wymieniony w publikacji pokonferencyjnej: *XIX Congresso F.I.D.E.M.*, Firenze 1983, s. 266.

to himself, was forced once again to give up the realization that after several years of waiting was entrusted to the Italian artist, Enrico Manfrini (1917–2004), the author of, *inter alia*, the Door of the Coronation of Mary in the Cathedral of Siena (1958).²⁵

After the death of Archbishop Fallani, who had been so friendly to the artist, and a few months later also the death of Father Ragazzini of the Centro Dantesco, the sculptor – frustrated and embittered – loosens his contacts with the Italians, resigns from sitting in the jury of the Ravenna contest, thus closing his Italian artistic adventure by participating in the Venice Biennale in 1986.²⁶ At the end of the 1980s, Chromy sent one more work as a gift to Ravenna;²⁷ however, he would no longer become engaged in the activity of the Center.

*

The model of the double-leaf door closed with a full arch (35 x 20 cm), kept in Chromy's studio and associated by him with unrealized Italian commissions [fig. 1], is divided into a network of seemingly randomly intersecting fragments of circles. In the irregular areas formed this way enter small elements of varying scale and density, differentiating them in terms of composition and texture.

Within the linear dynamic composition, one can, with some difficulty, distinguish three main zones arranged horizontally and connected by curved arcs extending in different directions. These arcs delimit smaller units of composition, but without regard to the vertical division into the two wings of the door. The irregular compartments contain outlines of single figures or their groups, characteristic outlines of particular buildings or their complexes, symbolic characters, processions and battles. The elderly author is no longer able to determine the meaning of particular depictions, but most of them are very clear and easy to identify.

The center of the bottom zone is dominated by the scene of the murder of St Stanislaus, a reference to a popular iconographic scheme. Above are shown the Wawel castle and the Skalka church; along the curve that separates the buildings there

²⁵ E. Manfrini, G. Gronchi, *La porta della glorificazione di Maria di Enrico Manfrini per il Duomo di Siena*, Milano 1958.

²⁶ Chromy is listed in the catalogue: M.-G. Gervasoni, *XLII Esposizione internazionale d'arte La Biennale di Venezia: general catalogue 1986*, Venezia 1986, pp. 318–320.

²⁷ Cf. footnote 11.



6. Bronisław Chromy, *Drzwi rzeźbione*, 1979 (?), model, odlew w brązie, 20 x 15 cm, fotografia archiwalna z karty inwentarzowej (1980), Ravenna, Museo di Centro Dantesco, nr inw. 323, fot. Museo di Centro Dantesco

6. Bronisław Chromy, *Sculptured door*, 1979 (?), Model, cast in bronze, 20 x 15 cm, archival photo from the inventory (1980), Ravenna, Museo di Centro Dantesco, inv. 323, photo by Museo di Centro Dantesco.

kolejnego – VII **Biennale Internazionale del Bronzetto Dantesco**²¹. Tam spotkał arcybiskupa Fallanigo, któremu pokazał fotografie niedawno ukończonych drzwi tarnowskich. Praca Chromego wzbudziła zachwyt duchownego, który powrócił do idei zrealizowania we Włoszech przez polskiego twórcę monumentalnych rzeźbionych drzwi z brązu i zachęcił go do udziału w zamkniętym konkursie na bramę do bazyliki św. Pawła za Murami w Rzymie [il. 12]²². Miały to być tak zwane Drzwi Święte przygotowywane na jubileusz drugiego tysiąclecia chrześcijaństwa. Po powrocie do Polski Chromy

²¹ Artysta został wymieniony jako członek jury w katalogu wystawy pokonkursowej: *VII Biennale internazionale dantesca di Ravenna sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica. Mostra internazionale del Bronzetto e della Piccola Scultura organizzata dal Centro Dantesco sul tema: Immagini della vita di Dante, tra storia e leggenda*, 1 marzo – 31 ottobre 1985, Ravenna 1985.

²² Do bazyliki św. Pawła za Murami prowadzą trzy wejścia: W głównym, środkowym znajdują się drzwi z brązu wykonane przez Antonio Marainiego w 1931 roku i przedstawiające sceny z życia św. św. Piotra i Pawła, ozdobione dużym krzyżem srebrnym i inkrustowanym lapis lazuli; po prawej umieszczono drzwi wykonane w Konstantynopolu w 1070 roku, zrekonstruowane w 1967 roku (od 2000 roku stanowią one rewers obecnej Porta Santa, którą miał projektować Chromy).



7. Bronisław Chromy, Modele drzwi z brązu, kadr z filmu *Droga na Olimp*, reż. Z. Rudzińska-Halota, prod. Poltel, Katowice 1981, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. F 45 90

7. Bronisław Chromy, Models of bronze doors, a shot from the movie *Droga na Olimp*, directed by Z. Rudzińska-Halota, production: Poltel, Katowice 1981, Centre for Documentation and Programme Archives TVP SA, ref. no. F 45 90.

pospiesznie wykonał model drzwi i przesłał do Rzymu stosowną dokumentację fotograficzną. Autorytet arcybiskupa Fallaniego przyczynił się do wyboru właśnie tego projektu. Aby uprzedzić protesty włoskich rzeźbiarzy, Chromy zrezygnował z honorarium, a brązowy odlew drzwi do bazyliki św. Pawła miał stać się darem Kościoła krakowskiego dla papieża Jana Pawła II²³. Jednak w trakcie przygotowań do realizacji drzwi – 27 lipca 1985 roku – arcybiskup Fallani nagle zmarł. Po jego śmierci polscy uczestnicy projektu wycofali się z umowy²⁴, a pozostawiony sam sobie rzeźbiarz zmuszony był po raz kolejny do odstąpienia od realizacji, która po kilku latach oczekiwania została powierzona włoskiemu artyście – Enrico Manfriniemu (1917–2004), autorowi między innymi Drzwi Koronacji Marii w katedrze sienieńskiej (1958)²⁵.

Po śmierci przyjaznego mu arcybiskupa Fallaniego, a w kilka miesięcy potem także ojca Ragazziniego z Centro Dantesco, zniechęcony i rozgoryczony rzeźbiarz rozluź-

²³ List Antonio Mauro (1914–2001), administratora apostolskiego bazyliki św. Pawła za Murami w Rzymie, do Chromego (5 XI 1986) potwierdza zamówienie u artysty drzwi z brązu do tej świątyni, zawierając przy tym znamienne zastrzeżenie: „Al fine di ottenere la tanto desiderata realizzazione del menzionato progetto, occorebbe che una qualche persona o istituzione, singolarmente devota all’Apostolo delle Genti e al Papa Giovanni Paolo II, destinasse una somma di beni o di denaro tale da permettere di conseguire l’intento di cui si tratta” (fotokopia listu z prywatnego archiwum B. Chromego w posiadaniu autorki niniejszego artykułu).

²⁴ O postawie polskich hierarchów w tej sprawie pisze artysta szereż w swojej autobiografii (Chromy 2006, jak przyp. 2, s. 212).

²⁵ E. Manfrini, G. Gronchi, *La porta della glorificazione di Maria di Enrico Manfrini per il Duomo di Siena*, Milano 1958.

is a line of individual walking figures [fig. 13]. It may be a reference to the traditional procession on St Stanislaus’ Day, celebrated for centuries by the Bishops of Kraków, including Karol Wojtyła before he was elected Pope. Below, the shape of a seemingly Gothic tympanum contains the figure of the Saint, depicted when blessing other figures adoring him; and this scene is also shown using a familiar medieval pattern.

On the other side one can see: the Polish heraldic eagle and a solitary tree, the Basilica of the Virgin Mary in Kraków, and standing in front of it a tall figure of a bishop blessing a procession which is moving along the arc [fig. 13]. Gradually, as they are marching upwards, their peaceful march turns into a rush of the cavalry with lances leant forward, and clashing with the enemy at the end of the bottom zone. The accompanying two symbolic swords and the heraldic signs of the Eagle and Vytis show that the author wanted this scene to depict the battle of Grunwald. The battle already belongs to the next, central zone, showing in the siege of Jasna Góra and the pilgrimage stretching from the Warsaw cathedral to the cathedral of Gniezno. In the center of this compositional belt there float two angels, while the sides are closed by slender silhouettes of bishops (?) with their hands outstretched.

Above, the representations of homogeneous elements within each polygon increasingly thicken. Around the panorama of compact settlements, among the fields covered with early autumn stacks of corn, there are regiments of cavalry and tanks with barrels pointing towards a city, whose houses extend along the curvature of the next arc. The city, part of which is on fire, is being bombarded by a squadron of diving airplanes depicted in the next field, which already belongs to the upper zone [fig. 14]. The burning city corresponds to the other side of the composition with a concentration camp surrounded by a characteristic fence, steaming crematory chimneys and a procession of fainting prisoners. The last, top zone shows joyous processions-pilgrimages with crosses, feretrum and flying banners, over which there towers a figure reminiscent of John Paul II’s monument in Tarnów, also a work by Chromy.²⁸ The elaborate iconographic programme of this work contains a summary of

²⁸ The monument was created in 1981. It is the first Polish and one of the best productions of this type (K.S. Ożóg, *Miedziany Pielgrzym. Pomniki Papieża w polskich sanktuariach*, in: *Pielgrzymowanie i sztuka. Góra Świętej Anny i inne miejsca pielgrzymkowe na Śląsku*, ed. J. Lubos-Kozieł et al., Wrocław 2006, p. 169).

the history of Poland and the Church in Poland: from St Stanislaus to his successor on the throne of the bishop of Kraków and also of the Pope of the Catholic Church: John Paul II.

*

Probably the initial arrangements for the door of the Franciscan church in Ravenna took place already in 1977 during Father Ragazzini's stay in Poland (Chromy was his host in Kraków and then in the Mazury Lake District²⁹). In a letter written after returning to Italy, the director of the Centro Dantesco informed the sculptor that he had gathered a lot of materials on contemporary bronze doors and that he would send them in "un grosso pacco a parte";³⁰ in the next letter, of December 1977, he made sure that the artist had received the catalogues of Italian masters that might inspire him "per le porte in bronzo che deve fare". In the same letter Father Ragazzini stated: "Mi piacerebbe tanto sapere che quanto Le ho mandato Le è stato utile per il Suo bellissimo lavoro che La renderà immortale nel mondo dell'arte".³¹ There is no correspondence from the next two years; it is only known that in 1979 Chromy was member of the jury in the next biennale in Ravenna. Mention of the door returned in a letter of 3 January 1980: the artist informed Ragazzini then that he would send him completed "progetti in bronzo" both of the church door and the monastery gate.³² Subsequent correspondence related to the Ravenna commission is not known. What is certain is that Chromy's models reached Ravenna then and are currently held in the Museum of the Centro Dantesco.

One of them is part of the permanent exhibition Museo di Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali in Ravenna [fig. 4], and three others were fortunately found in the museum archives [fig. 5, 6].³³ Therefore, there are four projects, and the size and composition indicate that two of

²⁹ As is clear from the correspondence between Ragazzini and Chromy (Archivum Centro Dantesco in Ravenna, a photocopy of the letter is owned by the author of the article).

³⁰ S. Ragazzini's letter to B. Chromy, September 30, 1977 (Archivum Centro Dantesco in Ravenna, a photocopy of the letter is owned by the author of the article).

³¹ S. Ragazzini's letter to B. Chromy, December 3, 1977 (Archivum Centro Dantesco in Ravenna, a photocopy of the letter is owned by the author of the article).

³² B. Chromy's letter to S. Ragazzini, January 3, 1980 (Archivum Centro Dantesco in Ravenna, a photocopy of the letter is owned by the author of the article).

³³ Centro Dantesco, Museo, inv. no. 1104, inv. no. 313, inv. no. 323, inv. no. 324. These models, while still in the artist's studio, were accidentally filmed by Zofia Halota (cf. footnote 15).



8. Bronisław Chromy, Drzwi rzeźbione w kościele św. Bartłomieja w Nienadówce, 1980, odlew w brązie, fot. T. Szybisty

8. Bronisław Chromy, Sculptured door in St Bartholomew's Church in Nienadówka, 1980, cast in bronze, photo by T. Szybisty.

nia swoje kontakty z Włochami, rezygnuje z zasiadania w jury raweńskiego konkursu, zamykając swoją włoską przygodę artystyczną uczestnictwem w biennale weneckim w 1986 roku²⁶. Pod koniec lat 80. prześle jeszcze jedną pracę w darze do Rawenny²⁷, jednak nie będzie się już angażował w działalność centrum.

*

Model dwuskrzydłowych drzwi zamkniętych łukiem pełnym (35 x 20 cm), zachowany w pracowni Chromego i łączony przez niego z niezrealizowanymi zamówieniami włoskimi [il. 1], został podzielony siecią pozornie przypadkowo przecinających się wycinków koła. W utworzone w ten sposób nieregularne pola wpisano drobne elementy o zmiennej skali i zagęszczeniu, różnicującym je kompozycyjnie i fakturowo.

W obrębie linearnej dynamicznej kompozycji można z niejakim trudem odczytać trzy podstawowe strefy układające się horyzontalnie, połączone wzajemnie

²⁶ Chromy jest wymieniony w katalogu: M.-G. Gervasoni, *XLII Esposizione internazionale d'arte La Biennale di Venezia: general catalogue 1986*, Venezia 1986, s. 318–320.

²⁷ Por. przyp. 11.

krzywymi łuków przebiegających w różnych kierunkach. Łuki te wykreślają mniejsze jednostki kompozycyjne, nie uwzględniając jednak pionowego podziału drzwi na dwa skrzydła. W nieregularnych kompartymencie umieszczono sylwetki pojedynczych postaci lub ich grupy, charakterystyczne zarysy poszczególnych budowli bądź ich zespołów, znaki symboliczne, procesje i bitwy. Sędziwy autor nie jest już w stanie określić znaczenia poszczególnych przedstawień, jednak większość z nich jest bardzo czytelna i łatwa do zidentyfikowania.

W centrum dolnej strefy dominuje scena zabójstwa św. Stanisława, nawiązująca do popularnego schematu ikonograficznego. Powyżej ukazano Wawel i Skalkę, a po krzywej rozdzielającej przedstawienia budowli przesuwają się pochód pojedynczych postaci [il. 13]. Ma on może stanowić nawiązanie do tradycyjnej procesji w dniu św. Stanisława, celebrowanej od wieków przez biskupów krakowskich, w tym również przez Karola Wojtyłę zanim został wybrany na papieża. Poniżej, w kształt jakby gotyckiego tympanonu wpisano sylwetkę świętego błogosławiącego adorujące go postaci, a scenę tę ukazano również za pomocą znanego schematu średnio-wiecznego.

Po drugiej stronie widoczne są: heraldyczny polski orzeł i samotne drzewo, krakowski kościół Mariacki i stojąca przed nim wyniosła postać biskupa błogosławiącego kolejną procesję, poruszającą się po stromiznie łuku [il. 13]. Stopniowo, w miarę posuwania się górę, spokojny pochód przeradza się w pędzącą z pochylonymi kopiami konnicę, która w zwieńczeniu dolnej strefy ściera się z wrogiem, a towarzyszące jej dwa symboliczne miecze oraz znak Orła i Pogoni wskazują, że autor chciał w tej scenie ukazać bitwę pod Grunwaldem. Należy ona tematycznie już do kolejnej – środkowej strefy, w której przedstawione zostały oblężenie Jasnej Góry i pielgrzymka ciągnąca od katedry warszawskiej ku katedrze gnieźnieńskiej. W centrum tego pasa kompozycji unoszą się dwie postaci anielskie, po bokach zamykają go zaś wysmukłe sylwetki biskupów (?) z rozłożonymi rękoma.

Powyżej, przedstawienia jednorodnych elementów w ramach poszczególnych wieloboków coraz bardziej gęstnieją. Wokół panoramy osiedli o zwartej zabudowie, wśród wczesnojesiennych pól pokrytych kopami zboża przesuwają się szeregi kawalerii i czołgów z lufami skierowanymi w stronę miasta, którego domy rozciągają się wzdłuż kolejnej krzywizny łuku. Na miasto, którego część stoi w płomieniach, spadają bomby zrzucane przez eskadry pikujących samolotów, ukazanych w kolejnym polu, należącym już do górnej strefy [il. 14]. Płonącemu miastu odpowiada po drugiej stronie kompozycji przedstawienie obozu koncentracyjnego z charakterystycznym ogrodzeniem, dymiącymi kominami krematorium i pochodem ślaniających się więźniów. Ostatnia, górna strefa ukazuje radosne procesje-pielgrzymki z krzyżami, feretronami i rozwiniętymi chorągiewkami, nad którymi



9. Bronisław Chromy, *Pomnik Męczeństwa Narodów*, drzwi rzeźbione w kościele św. Maksymiliana Kolbego w Tarnowie, skrzydła po stronie lewej, 1984, odlew w brązie, fot. J. Jędrzejczyk

9. Bronisław Chromy, *Pomnik męczeństwa narodów* [*Monument to the Martyrdom of Nations*], sculptured door in St Maksymilian Kolbe's Church in Tarnów, the left wing, 1984, cast in bronze, photo by J. Jędrzejczyk.

they were destined for the portal of the church, while the other two – for the gate of the monastery. All of the models, made in bronze, have a two-wing system, closed with a full arch.

The projects of the monastery gate with slightly more squat proportions (20 x 15 cm) were decorated with openwork, abstract and dynamic linear arrangements [fig. 7], which are characteristic of Chromy's stylistics, or – in the other version – decorated with a network of fine, homogeneous forms [fig. 6]. In both models, there is a more or less clearly pronounced shape of a circle, whose line closes the outline of the upper edge of the door. This motif was repeated in the designs of the church door.

In his proposal of the church door (30 x 15 cm), the author clearly distinguishes on the axis (in the bottom part) an outline of a gate edged by a pointed arch and topped, as mentioned above, by a circle; in the other version it was supplemented by a repetition of the arch closing the upper edge of the door [fig. 4, 5]. Within this dominant division, there are fine, dynamic lines delimiting small irregular fields, as in the Kraków

project. The Ravenna models also display numerous small figures arranged along the edges of fields and the characteristic profiles of churches. However, in each of the projects – both the Ravenna ones and the Kraków one – the lines of internal divisions are arranged differently and there are different details that complement them. It may be noted that the general disposition of the lead model remaining in Kraków is more chaotic and less structured and hierarchical than that of the Italian projects. It is not known whether Chromy has ever designed any other door surmounted by a full arch, and thus the surviving project must have been made in connection with the work for Ravenna.

The artist has never had the habit of making sketches or any preparatory drawings.³⁴ He materializes the finished concept as a clay model, which he then casts. This is, according to him, the most exciting moment of the work – to see if he has managed to actually capture the image created previously in his imagination.³⁵ The use of lead in the model described here indicates the sculptor's haste and impatience in the pursuit of verification of his artistic vision because, as is known, this metal during casting requires much less labour than bronze. It may be assumed that the study preserved in Kraków is equivalent to a preliminary project, in which the sculptor just sketches an outline of the geometric structure of divisions, focusing on the narrative, while in other models he concentrates on the composition³⁶ in order to finally synthesize the experience. The bronze models stored in Ravenna may be regarded as a development and arrangement of the form³⁷ of the cast in Kraków.

Considering the purpose of the project, one may wonder at the iconographic theme present in it, a kind of recapitulation of ten centuries of Polish history. What should, however, be taken into account is the time when the concept of the door was created and its model was cast: it was made shortly after Karol Wojtyła's election to the Petrine Throne; "the Pope from a far-away coun-



10. Bronisław Chromy, *Pomnik Męczeństwa Narodów*, drzwi rzeźbione w kościele św. Maksymiliana Kolbego w Tarnowie, skrzydła po stronie prawej, 1984, odlew w brązie, fot. J. Jędrzejczyk

10. Bronisław Chromy, *Pomnik męczeństwa narodów* [*Monument to the Martyrdom of Nations*], sculptured door in St Maksymilian Kolbe's Church in Tarnów, the right wing, 1984, cast in bronze, photo by J. Jędrzejczyk.

górnie wyniosła postać przypominająca Jana Pawła II z tarnowskiego pomnika, będącego dziełem Chromego²⁸. Rozbudowany program ikonograficzny omawianej pracy zawiera skrót dziejów Polski i Kościoła w Polsce: od św. Stanisława po jego następcę na krakowskim tronie biskupim i zarazem papieża Kościoła powszechnego – Jana Pawła II.

*

Zapewne wstępne uzgodnienia dotyczące drzwi dla raweńskich franciszkanów miały miejsce już w 1977 roku podczas pobytu ojca Ragazziniego w Polsce (Chromy gościł go wówczas w Krakowie i na Mazurach²⁹). W li-

³⁴ J. Madeyski, *Bronisław Chromy*, Kraków 2008, p. 29.

³⁵ The artist's statement recorded in the documentary film by A. Kornecki and K. Czerni *Bronisław Chromy – rzeźbiarz*, Kraków 1995.

³⁶ The model of the door in which the artist accentuated the divisions of composition, was captured in the film by Zofia Halota (cf. footnote 15). Proof that Chromy cast several versions of one theme is preserved in the artist's studio as models of panels for the bronze door for Tarnów, containing various renderings of the scenes being designed (e.g. *Palenie zwłok*).

³⁷ And probably also of the conceptual message (due to renovation of the museum building, only poor quality photos of catalogue pages are available at the moment, which is why no closer identification of the representations is possible).

²⁸ Pomnik powstał w 1981 roku. Jest pierwszą polską a zarazem jedną z najlepszych realizacji tego typu (K.S. Ożóg, *Miedziany Pielgrzym. Pomniki Papieża w polskich sanktuariach*, w: *Pielgrzymowanie i sztuka. Góra Świętej Anny i inne miejsca pielgrzymkowe na Śląsku*, red. J. Lubos-Kozieł et al., Wrocław 2006, s. 169).

²⁹ Tak wynika z korespondencji między Ragazzinim a Chromym (Archiwum Centro Dantesco w Rawennie, kserokopie listów w posiadaniu autorki artykułu).

ście napisanym po powrocie do Włoch dyrektor Centro Dantesco informował rzeźbiarza, że zebrał wiele materiałów na temat współczesnych drzwi z brązu i przesłał je w „un grosso pacco a parte”³⁰; w następnym liście – z grudnia tegoż 1977 roku – upewniał się, że artysta otrzymał katalogi mistrzów włoskich, które mogą go zainspirować „per le porte in bronzo che deve fare”. W tym samym liście ojciec Ragazzini stwierdzał: „Mi piacerebbe tanto sapere che quanto Le ho mandato Le è stato utile per il Suo bellissimo lavoro che La renderà immortale nel mondo dell’arte”³¹. Brak korespondencji z następnymi dwoma latami; wiadomo tylko, że w 1979 roku Chromy uczestniczył w jury kolejnego biennale w Rawennie. Wzmianka o drzwiach powraca w liście z 3 stycznia 1980 roku – artysta informował wówczas Ragazziniego, że przesłał mu ukończone „progetti in bronzo” zarówno drzwi kościelnych, jak i bramy klasztornej³². Późniejsza korespondencja związana ze zleceniem do Rawenny nie jest znana. Pewne jest natomiast, że do Rawenny dotarły modele Chromego, przechowywane obecnie w muzeum Centro Dantesco.

Jeden z nich wchodzi w skład stałej ekspozycji Museo di Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali w Rawennie [il. 4], trzy inne udało się odnaleźć w magazynie muzeum [il. 5, il. 6]³³. Istnieją zatem cztery projekty, a ich wymiary oraz kompozycja wskazują, że dwa z nich przeznaczone były do portalu kościoła, dwa pozostałe zaś – do bramy klasztornej. Wszystkie modele, wykonane w brązie, mają układ dwuskrzydłowy zamknięty łukiem pełnym.

Projekty bramy klasztornej o nieco bardziej przysadzistych proporcjach (20 x 15 cm) zostały ozdobione ażurowymi, abstrakcyjnymi i dynamicznymi układami linearnymi [il. 7], które są charakterystyczne dla stylistyki prac Chromego, bądź – w drugiej wersji – siateczką drobnych, jednorodnych form [il. 6]. W obu modelach mniej lub bardziej wyodrębniono kształt okręgu, którego linia domyka zarys górnej krawędzi drzwi. Motyw ten został powtórzony również w projektach drzwi do kościoła.

W propozycji wrót kościelnych (30 x 15 cm) autor wyraźnie wyodrębnia na osi (w dolnej części) zarys ostrołukowej furty zwieńczonej, jak wspomniano, formą okręgu; w drugiej wersji została ona uzupełniona powtórzeniem łuku zamykającego górną krawędź drzwi [il. 4, 5].

³⁰ List S. Ragazziniego do B. Chromego z 30 IX 1977 (Archiwum Centro Dantesco w Rawennie, kserokopia listu w posiadaniu autorki niniejszego artykułu).

³¹ List S. Ragazziniego do B. Chromego z 3 XII 1977 (Archiwum Centro Dantesco w Rawennie, kserokopia listu w posiadaniu autorki niniejszego artykułu).

³² List B. Chromego do S. Ragazziniego z 3 I 1980 (Archiwum Centro Dantesco w Rawennie, kserokopia listu w posiadaniu autorki niniejszej pracy)

³³ Centro Dantesco, Museo, nr inw. 1104, nr inw. 313, nr inw. 323, nr inw. 324. Modele te jeszcze w pracowni artysty uchwycił przypadkowy kadr filmu Zofii Haloty (por. przyp. 15).



11. Bronisław Chromy, *Drzwi Papieskie*, 1984, kościół św. Maksymiliana Kolbego w Tarnowie, odlew w brązie, fot. R. Ryba

11. Bronisław Chromy, *Drzwi papieskie* [Papal Door], 1984, St Maksymilian Kolbe's Church in Tarnów, cast in bronze, photo by R. Ryba.

try”, completely unknown in the West, therefore arousing curiosity and, after his first public appearances, also enthusiasm of the Italians. Chromy's door was supposed to be a kind of equivalent of the medieval *Biblia pauperum*: an abbreviated story of an unknown people, who gave the world a charismatic pope. Ultimately, however, the selection of scenes on the models sent to Ravenna was modified following the compositional change of the whole work.

The door for Nienadówka [fig. 8], the concept of which arose during the planning of the Ravenna projects and, unlike them, was completed, is in its form the final development of the concept intended for Italy and outlined in the still existing models. The artist resigned from the initial multitude of themes present in the Kraków model, focusing on only one, particularly close to him: that of war and Poland's occupation, which resulted in greater



12. Bazylika św. Pawła za Murami w Rzymie, odbudowana po pożarze w 1823 roku w formie z V w., fot. A. Królikowski
 12. Basilica of St Paul Outside the Walls in Rome, rebuilt after a fire in 1823 in its fifth century form, photo by A. Królikowski.

formal uniformity of the work. Geometric divisions were carried out in a way that was more structured and consistent: he applied hierarchization of each arrangement, so that they all produce the impression of overlapping plans, depicted in a topographic perspective, and a unique division of the door wings corresponds to the lines breaking the internal structure of the composition. In Nienadówka the artist repeated in miniature the theme of a circle at the top of the door with the dots of stars among the celestial spheres marked with thin quasi-tracery of the divisions, already used in his Italian projects. He also implemented the concept, present in those projects, of the second internal entrance cut out in the wings of the bronze gate.

*

No model prepared by Bronisław Chromy for the Basilica of St Paul in Rome has survived. Executed in gilt bronze, Manfrini's *Porta Santa* depicts six regularly spaced, softly modeled scenes on the subject of the Trinity [fig. 15].³⁸ However, the

³⁸ „La nuova Porta Santa è divisa in tre momenti salienti, sviluppati su tre fasce: quella bassa riguarda il Cristo,

W ten dominujący podział wpisują się drobne dynamiczne linie wydzielające nieregularne pola, podobnie jak w projekcie krakowskim. Na modelach raweńskich również przedstawiono liczne drobne figurki uszeregowane wzdłuż krawędzi pól i charakterystyczne sylwetki kościołów. Natomiast na każdym z projektów – zarówno raweńskich, jak i krakowskiego – linie wewnętrznych podziałów przebiegają inaczej, różne są też dopełniające je detale. Można zauważyć, że ogólna dyspozycja zachowanego w Krakowie ołowianego modelu jest bardziej chaotyczna, mniej uporządkowana i zhierarchizowana niż w projektach włoskich. Nie wiadomo, aby Chromy projektował jeszcze jakieś drzwi o wykroju zwieńczonym łukiem pełnym, a zatem zachowany projekt musiał powstać w związku z pracami do Rawenny.

Artysta nie miał i nie ma zwyczaju wykonywania szkiców i rysunków przygotowawczych³⁴. Gotową koncepcję materializuje w modelu z gliny, który następnie odlewa. Jest to według niego najbardziej ekscytujący moment pracy – sprawdzający, czy udało się właściwie uchwycić obraz powstały uprzednio w wyobraźni³⁵. Zastosowanie ołowiu w omawianym modelu wskazuje

³⁴ J. Madeyski, *Bronisław Chromy*, Kraków 2008, s. 29.

³⁵ Wypowiedź artysty zarejestrowana w filmie dokumentalnym A. Korneckiego i K. Czerni, *Bronisław Chromy – rzeźbiarz*, Kraków 1995.



13. Bronisław Chromy, Drzwi rzeźbione, 1979 (?), model, odlew w ołowiu, fragment, własność artysty, fot. K. Coufał-Lenczowska
 13. Bronisław Chromy, Sculptured door, 1979 (?), Model, cast in lead, fragment, property of the artist, photo by K. Coufał-Lenczowska.

na pośpiech i niecierpliwość rzeźbiarza w dążeniu do zweryfikowania artystycznej wizji, ponieważ, jak wiadomo, metal ten wymaga przy odlewaniu dużo mniejszego nakładu pracy niż brąz. Należy przypuszczać, że zachowane w Krakowie studium jest odpowiednikiem projektu wstępnego, w którym rzeźbiarz zaledwie szkicuje zarys geometrycznej struktury podziałów koncentrując się na wpisanej w nią narracji, podczas gdy w innych modelach skupia swoją uwagę na kompozycji³⁶, by ostatecznie dokonać syntezy dotychczasowych doświadczeń. Przechowywane w Rawennie modele z brązu, można uznać za rozwinięcie i uporządkowanie formy³⁷ znanej z odlewu krakowskiego.

W kontekście przeznaczenia projektu zastanawia zawarty w nim wątek ikonograficzny, swoista rekapitulacja dziesięciu wieków historii Polski. Należy jednak wziąć pod uwagę czas powstania koncepcji drzwi i ujęcia jej w formie modelu: wykonano go tuż po wyborze na tron Piotrowy Karola Wojtyły – „papieża z dalekiego kraju”

Polish sculptor wished to present scenes related to the Holy Year of Redemption, established by Pope John Paul II in that very Basilica of St Paul in Rome on January 6, 1983. The author himself describes the iconographic programme contained in the draft of the door in the following way: “The upper part of the composition constituted an arrangement of the planes which depicted the celestial spheres with the apostles Peter and Paul. The lower part in the ‘stained glass’ compositions showed the Pope’s passage from the Basilica of St Paul to the Basilica of St Peter. The rest of the composition exhibited the Holy Year celebrations at the shrines most beloved by Karol Wojtyła in Poland”.³⁹

Jubilee Years give one the opportunity to obtain a special indulgence. For centuries, the condition of its obtaining was to visit one of four Roman basilicas.⁴⁰ In the Jubilee Year of 1983 the Pope

³⁶ Model drzwi, w którym artysta zaakcentował podziały kompozycyjne, został uchwycony w filmie Zofii Haloty (por. przyp. 15). Świadectwem tego, iż Chromy odlewał kilka wersji jednego tematu są zachowane w pracowni artysty modele płyt do drzwi z brązu przeznaczonych do Tarnowa zawierające różne ujęcia projektowanych scen (np. *Palenie zwłok*).

³⁷ Prawdopodobnie także przekazu ideowego (w związku z remontem siedziby muzeum dostępne są obecnie tylko nienajlepsze zdjęcia z kart katalogowych obiektów, co powoduje, że nie jest możliwa bliższa identyfikacja przedstawień).

sullo sfondo c’è l’Arca della salvezza, l’umanità che va a Lui, immolato sulla croce con Maria. La fascia centrale è invece dedicata allo Spirito Santo e alla Pentecoste e al martirio di Paolo. Infine, nella fascia superiore, è rappresentata la misericordia di Dio Padre, con la resurrezione di Cristo, illustrata dalle parabole del Figliol prodigo e del Buon Samaritano” (D. Murgia, *La Porta Santa segno dell’Unità*, in: “Jubilaeum a.d. 2000. Giornale del Pellegrino”, 2000, no. 15–16, www.vatican.va/jubilee_2000/pilgrim/documents/ju_gp_16072000-5b_it.html (accessed on 20 March 2010).

³⁹ Chromy 2006 (ft. 2), p. 212.

⁴⁰ Those were greater basilicas: the Basilica of St John

14. Bronisław Chromy, Drzwi rzeźbione, 1979 (?), model, odlew w ołowiu, fragment, własność artysty, fot. K. Coufał-Lenczowska
14. Bronisław Chromy, Sculptured door, 1979 (?), Model, cast in lead, fragment, property of the artist, photo by K. Coufał-Lenczowska.



for the first time designated a number of cathedrals and diocesan churches all over the world to be the appointed shrines;⁴¹ they then became places of pilgrimage for the faithful. Referring to this event, the artist wanted to show in his work the Polish pilgrimages to the churches particularly beloved by the Pope as an image of the presence and influence of John Paul II on the Polish Church.

Chromy's composition, outlined briefly, was undoubtedly the more interesting proposal, especially in terms of iconography, in comparison with the traditional solution ultimately implemented by Enrico Manfrini. It is not known, however, how the Polish artist intended to bring its exuberant and dynamic style to the requirements of the quiet, classical architecture of the Basilica of St Paul in Rome.

One may only assume, guided by the author's own description of the project of the Porta Santa in Rome quoted above, that certain elements of this composition had been borrowed from another, so-called Papal door of the church of St Maximilian in Tarnów, made at the end of 1984

Lateran, the Basilica of St Peter in the Vatican, the Basilica of St Paul and the Basilica of St Mary Major in Rome.

⁴¹ A. Broż, B. Lewandowski, *Rzym: rok święty 1983: jubileusz odkupienia: Bulla Papieska*, Rzym 1983.

– zupełnie nieznanego na Zachodzie, a więc budzącego ciekawość, a po pierwszych wystąpieniach również entuzjazm Włochów. Drzwi Chromego miały być swoistym odpowiednikiem średniowiecznej *Biblia pauperum*, skróconą opowieścią o dziejach nieznanego narodu, który wydał charyzmatycznego papieża. Ostatecznie jednak dobór scen na modelach wysłanych do Rawenny uległ modyfikacji w ślad za zmianą układu kompozycyjnego całości.

Drzwi do Nienadówki [il. 8], których idea zrodziła się w trakcie tworzenia projektów raweńskich i w przeciwieństwie do nich została zrealizowana, stanowią w zakresie formy ostateczne rozwinięcie koncepcji przeznaczonej do Włoch i zarysowanej w zachowanych modelach. Artysta zrezygnował z pierwotnej mnogości wątków obecnych w modelu krakowskim, koncentrując się tylko na jednym – szczególnie bliskiej mu tematyce wojny i okupacji, co zaowocowało także większą jednolitością formalną dzieła. Geometryczne podziały zostały przeprowadzone w sposób bardziej przemyślany i konsekwentny: zastosowano hierarchizację poszczególnych układów, tak że wywołują one wrażenie nakładania się planów, ukazanych w perspektywie topograficznej, a oryginalne rozcięcie skrzydeł odpowiada łamiącym się liniom wewnętrznej struktury kompozycji. Artysta powtórzył w Nienadówce w pomniejszeniu znany z projektów włoskich motyw koła u szczytu drzwi, z punkcikami gwiazd wśród sfer niebieskich zaznaczonych ościstymi niby-maswerkami podziałów. Zrealizował też zawartą

w tych projektach koncepcję drugiego wewnętrznego wejścia wyciętego w skrzydłach spizowych wrót.

*

Nie zachował się żaden model przygotowany przez Bronisława Chromego do bazyliki św. Pawła w Rzymie. Zrealizowana w złożonym brązie Porta Santa Manfriniego ukazuje sześć regularnie rozmieszczonych, miękko modelowanych scen o tematyce trynitarniej [il. 15]³⁸. Natomiast polski rzeźbiarz pragnął przedstawić sceny wiążące się z Rokiem Świętym Odkupienia, ustanowionym przez papieża Jana Pawła II właśnie w rzymskiej bazylice św. Pawła 6 stycznia 1983 roku. Autor tak opisuje program ikonograficzny zawarty w projekcie tych drzwi: „Górna część kompozycji stanowiła układ płaszczyzn, na których zobrazowałem sfery niebieskie z apostołami Piotrem i Pawłem. Część dolna w kompozycjach »witrażowych« dała obraz przejścia Ojca Świętego z Bazyliki św. Pawła do Bazyliki św. Piotra. Reszta kompozycji eksponowała uroczystości obchodów Roku Świętego w sanktuariach najbardziej ulubionych przez Karola Wojtyłę na terenie Polski”³⁹.

Lata jubileuszowe dają możliwość uzyskania specjalnego odpustu. Przez wieki warunkiem jego otrzymania było nawiedzenie jednej z czterech rzymskich bazylik⁴⁰. W Roku Jubileuszowym 1983 papież po raz pierwszy wyznaczył na świątynie odpustowe liczne kościoły katedralne i diecezjalne na całym świecie⁴¹, które z tego powodu stały się celem pielgrzymek wiernych. Nawiązując do tego wydarzenia, artysta pragnął ukazać w swoim dziele pielgrzymki do polskich świątyń szczególnie ukochanych przez papieża jako obraz obecności i oddziaływania Jana Pawła II w polskim Kościele.

Zarysowana pobieżnie kompozycja Chromego stanowiła niewątpliwie propozycję ciekawszą, szczególnie pod względem ikonograficznym, w porównaniu z tradycyjnym rozwiązaniem zrealizowanym ostatecznie przez Enrico Manfriniego. Nie wiadomo jednak, w jaki sposób polski artysta chciał dostosować swój żywiołowy i dynamiczny styl do wymogów spokojnej, klasycznej architektury rzymskiej bazyliki św. Pawła.

³⁸ „La nuova Porta Santa è divisa in tre momenti salienti, sviluppati su tre fasce: quella bassa riguarda il Cristo, sullo sfondo c'è l'Arca della salvezza, l'umanità che va a Lui, immolato sulla croce con Maria. La fascia centrale è invece dedicata allo Spirito Santo e alla Pentecoste e al martirio di Paolo. Infine, nella fascia superiore, è rappresentata la misericordia di Dio Padre, con la resurrezione di Cristo, illustrata dalle parabole del Figliol prodigo e del Buon Samaritano” (D. Murgia, *La Porta Santa segno dell'Unità*, „Jubilaeum a.d. 2000. Giornale del Pellegrino”, 2000, nr 15–16,

www.vatican.va/jubilee_2000/pilgrim/documents/ju_gp_16072000-5b_it.html (20 III 2010).

³⁹ Chromy 2006, jak przyp. 2, s. 212.

⁴⁰ Były to bazyliki większe: św. Jana na Lateranie, św. Piotra na Watykanie, św. Pawła za Murami i Matki Boskiej Większej w Rzymie.

⁴¹ A. Broż, B. Lewandowski, *Rzym: rok święty 1983: jubileusz odkupienia: Bulla Papieska*, Rzym 1983.



15. Enrico Manfrini, *Porta Santa*, 2000, złożony odlew w brązie, bazylika św. Pawła za Murami w Rzymie, fot. A. Królikowski

15. Enrico Manfrini, *Porta Santa*, 2000, gilt cast in bronze, Basilica of St Paul Outside the Walls in Rome, photo by A. Królikowski.

[fig. 11]. They also present the pilgrimage places and the churches that were particularly close to the Polish Pope John Paul II.^{42*}

The years 1963–1986 were a period of Bronisław Chromy's frequent travel to Italy and his intensive international contacts, probably exerting a refreshing influence on the artist, who lived in a country separated by the iron curtain from the world's cultural centers.⁴³

The last two centuries, especially the late twentieth century, were a kind of renaissance of sculpted bronze church doors as a genre in sculpture, deriving, as we know, from antiquity. Numerous examples of this kind of works of art were found mainly in Italian and German art, while in Poland

⁴² Father S. Gurgul, *Drzwi spizowe – boczne, pomnik dla Ojca Świętego Jana Pawła II*, in: „Maksymilian”, 2004, no. 4, pp. 6–7.

⁴³ The artist also visited Spain, France and Britain.



16. Venanzio Crocetti, *Drzwi Sakramentów*, 1958, odlew w brązie, bazylika św. Piotra w Rzymie, fot. A. Królikowski
16. Venanzio Crocetti, *Door of the Sacraments*, 1958, cast in bronze, Basilica of St Peter in Rome, photo by A. Królikowski.

before 1980 this solution was used relatively infrequently.⁴⁴ It may be assumed that the opportunity to see the famous contemporary works as well as Archbishop Giovanni Fallani's encouragement inspired the Polish sculptor to undertake

⁴⁴ Among the very few works of this type are: the bronze door of the Poznań cathedral made in the years 1975–1980 by Kazimierz Bienkowski (*Piastowska katedra w Poznaniu*, ed. J. Stanisławski, Poznań 1990, p. 60, fig. 20; *Kazimierz Bienkowski. Rzeźba, projekty i szkice*, exhibition catalogue, the Museum of the Warsaw Diocese, 24 February – 25 March 1997, Warszawa 1997, fig. 14), the door of the Tarnów cathedral made in 1970 by Bogdana and Anatol Drwał, not mentioned in this article, and the door of the Katowice cathedral made by Jerzy Kwiatkowski and Stefan Gajda in 1968–1975, as well as the earliest one: the door of the Warsaw cathedral designed by Stanisław Murzyński and made by Adam Jabłoński before 1963.

Można tylko domniemywać, kierując się przytoczonym powyżej autorskim opisem projektu Porta Santa do Rzymu, że pewne elementy tej kompozycji zostały zapożyczone z drugih, tak zwanych Drzwi Papieskich do kościoła św. Maksymiliana w Tarnowie, wykonanych pod koniec 1984 roku [il. 11]. Na nich również przedstawione zostały pielgrzymki oraz miejsca i świątynie polskich szczególnie bliskie Janowi Pawłowi II⁴².

*

Lata 1963–1986 to okres częstych podróży Bronisława Chromego do Włoch i jego nasilonych kontaktów zagranicznych, działających zapewne ożywczo na twórcę żyjącego w kraju oddzielonym żelazną kurtyną od światowych centrów kultury⁴³.

Na dwa ostatnie stulecia, a szczególnie na drugą połowę wieku XX, przypada swoisty renesans brązowych drzwi kościelnych jako gatunku rzeźbiarskiego, wywodzącego się, jak wiadomo, jeszcze ze starożytności. Licznych przykładów tego typu dzieł dostarcza przede wszystkim sztuka włoska i niemiecka; natomiast w Polsce przed rokiem 1980 rozwiązanie to stosowano stosunkowo rzadko⁴⁴. Należy przypuszczać, że możliwość obejrzenia sławnych realizacji współczesnych i zachęta arcybiskupa Giovanniego Fallanigo zainspirowały polskiego rzeźbiarza do podjęcia poszukiwań w tym zakresie. Przed wykonaniem modeli przeglądał jeszcze dostarczone mu przez ojca Ragazziniego katalogi prac rzeźbiarzy włoskich, a w szczególności dokumentację fotograficzną bram spizowych do katedry św. Piotra wykonanych przez: Crocettiego (1949), Manzù (1961–1964) i Minguzziego (1970–1977), jak również zdjęcia drzwi katedry w Orvieto (projektu Greco z lat 1962–64) oraz renesansowych i średniowiecznych drzwi z Florencji i Werony⁴⁵.

Wszystkie wymienione prace charakteryzują się klasyczną formą horyzontalno-wertykalnych podziałów wyznaczających pola na poszczególne przedstawienia, wydzielone mniej lub bardziej wyrazistą bordiurą [il. 16–18]. Są to przede wszystkim kompozycje figuralne: niekiedy dynamiczne, a czasem statyczne, harmonijnie upo-

⁴² Ks. S. Gurgul, *Drzwi spizowe – boczne, pomnik dla Ojca Świętego Jana Pawła II*, „Maksymilian”, 2004, nr 4, s. 6–7.

⁴³ Artysta odwiedzał także Hiszpanię, Francję i Anglię.

⁴⁴ Do nielicznych tego typu realizacji należą brązowe drzwi do katedry poznańskiej wykonane w latach 1975–1980 przez Kazimierza Bienkowskiego (*Piastowska katedra w Poznaniu*, opr. J. Stanisławski, Poznań 1990, s. 60, il. 20; *Kazimierz Bienkowski. Rzeźba, projekty i szkice*, katalog wystawy, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, 24 lutego – 25 marca 1997, Warszawa 1997, il. 14), nieomawiane dotychczas drzwi Bogdany i Anatola Drwałów do katedry tarnowskiej z 1970 roku, jak również drzwi do katedry katowickiej Jerzego Kwiatkowskiego i Stefana Gajdy z lat 1968–1975 oraz – najwcześniejsze – drzwi do katedry warszawskiej zaprojektowane przez Stanisława Murzyńskiego, a wykonane przez Adama Jabłońskiego przed 1963 rokiem.

⁴⁵ Por. przyp. 31, 32.



17. Giacomo Manzù, *Drzwi Śmierci*, 1961–1964, odlew w brązie, bazylika św. Piotra w Rzymie, fot. A. Zelli
 17. Giacomo Manzù, *Door of Death*, 1961–1964, cast in bronze, Basilica of St Peter in Rome, photo by A. Zelli.

rządkowane albo dramatycznie zdeformowane, szczególnie wypełniające pole kompozycji lub – przeciwnie – skonstrastowane z pustką tła, bardziej szczegółowe i linearne bądź raczej malarskie i syntetyczne. W porównaniu z nimi propozycje Chromego (projekt krakowski, modele raweńskie i realizacja w Nienadówce) o nieregularnej dynamicznej kompozycji na w pół abstrakcyjnych form, ukazanych w ujęciu topograficznym, cechuje nowatorstwo i oryginalność. Antropocentrycznym kompozycjom wyrastającym z ducha antyku⁴⁶ polski artysta przeciwstawia barbarzyńską ekspresję Północy, w której drobne sylwetki ludzkie zostały uproszczone do znaków, a przez to – sprowadzone do roli ornamentu, podobnie jak elementy pejzażu wpisane w sieć abstrakcyjne-

⁴⁶ W kolejnych realizacjach dwudziestowiecznych drzwi brązowych od katedry św. Piotra widoczne jest symptomatyczne przejście od spokojnych klasycznych form (V. Consorti, *Porta Santa*, 1950, V. Crocetti, *Porta dei Sacramenti*, 1965) poprzez bardziej dramatyczne kompozycje G. Manzù (*Porta della Morte*, 1964) do ekspresyjnej deformacji L. Minguzziego (*Porta del Bene e del Male*, 1977). We wszystkich pracach postać ludzka pozostaje jednak głównym obiektem zainteresowania twórców.

research in this field. Before making his models, he looked through the catalogues of works by Italian sculptors, sent him by Father Ragazzini, in particular the photographic documentation of the bronze doors of St Peter's Cathedral made by Crocetti (1949), Manzù (1961–1964) and Minguzzi (1970–1977) as well as photos of the door of the cathedral in Orvieto (Greco's project from the years 1962–1964) and Renaissance and medieval doors of Florence and Verona.⁴⁵

All these works are characterized by the classical form of vertical and horizontal divisions designating panels for individual scenes, separated by more or less pronounced borders [fig. 16–18]. These are mainly figurative compositions: sometimes dynamic, sometimes static, harmoniously ordered or dramatically deformed, tightly filling the field of composition, or – on the contrary – contrasted with the emptiness of the background, more detailed and linear or, rather, painting-like and synthetic. Compared to them, Chromy's proposals (the Kraków project, the Ravenna models and the implementation in Nienadówka) with an irregular dynamic composition of semi-abstract forms, depicted in terms of topography, are characterized by innovation and originality. Anthropocentric compositions growing out of the spirit of antiquity⁴⁶ are opposed to by the Polish artist with his barbaric expression of the North, in which tiny human figures have been simplified to signs, and thus reduced to the role of ornament, similarly to landscape elements included in the abstract pattern network. If one was to look for distant ancestors of Chromy's concepts, one might be reminded of parades shown in reliefs of the Ancient East or paintings by Dutch masters of the fifteenth and sixteenth centuries. Referring to the art that is closer to us in time, the spontaneous division lines seem to allude to the Formist continuation of the Cubist and Futurist tradition, present for decades in many decorative compositions by numerous artists, not only the Polish ones.

Repeatedly compared with Giacometti, the sculptor was perhaps inspired by the Swiss artist in his early works (*the Auschwitz Cycle*). However, in the late 1970s Chromy's style had already been crystallized and the artist sought to use his own

⁴⁵ Cf. footnotes 31 and 32.

⁴⁶ In subsequent versions of the 20th-century bronze door of St Peter's Cathedral one may observe the symptomatic transition from peaceful classical forms (V. Consorti, *Porta Santa*, 1950, V. Crocetti, *Porta dei Sacramenti*, 1965) to more dramatic compositions by G. Manzù (*Porta della Morte*, 1964), to the expressive deformation by L. Minguzzi (*Porta del Bene e del Male*, 1977). In all those works, however, the human figure remains the main focus of the artists.

means of expression in a new form of art rather than to allude to other works of this type. When beginning to design his first church door, the artist used above all his own rich experience in the field of art medal making and monumental sculpture, and it is there that one must seek the sources of his original concept of monumental bronze gates.⁴⁷ The openwork motifs in the draft door of the monastery in Ravenna had their origins in the forms applied in the composition of the study of the statue of Copernicus, made by Chromy in the early 1970s; in the work of 1973, awarded at the Biennale Dantesca [fig. 2], there appear characteristic figures marching along the curves of arcs whereas the motif of two swords in the door model stored in the artist's studio is also found on the Grunwald medal designed by Chromy.

Chromy's Italian inspirations do not refer directly to specific solutions in his art but to the very genre of sculpture and related possibilities of artistic expression. The artist said that the form of bronze gates allowed for intensification of the wealth of themes on a small surface, requiring both conciseness of expression and the ability to apply a mental shortcut, bringing to his mind analogies with poetry.⁴⁸ Being a master of statements condensed to signs, expressed in small sculptural forms (especially in medals), he could – thanks to monumental doors – switch to multi-threaded narrative combining the previously developed compositional themes and giving the message an entirely new quality.

Speaking of the door for Nienadówka near Rzeszów: "This door had been stuck within me for so long that in the end there was the liberation",⁴⁹ the artist was probably referring to the process the impulse for which had been the Ravenna door, contact with works by Italian masters and the models that he had then prepared.

That first door completed by Chromy was popularized thanks to an exhibition in Kraków in 1980 and Zofia Halota's film, in which the door was the main character, symbolically opening and closing narration that presented the sculptor's work.⁵⁰ In the 1980s the number of commissions for sculptured bronze doors began to grow rap-

go wzoru. Gdyby szukać odległych antenatów koncepcji Chromego, można by przywołać pochody ukazane w reliefach Starożytnego Wschodu czy obrazy mistrzów niderlandzkich XV i XVI wieku. Odwołując się zaś do sztuki bliższej nam czasowo – żywiłowo prowadzone linie podziałów zdają się nawiązywać do formistycznej kontynuacji kubofuturystycznej tradycji, obecnej przez dziesięciolecia w dekoracyjnych kompozycjach wielu, nie tylko polskich artystów.

Porównywany z Giacomettim rzeźbiarz być może wzorował się na szwajcarskim artyście w początkach swojej twórczości (*Cykl oświęcimski*). Jednak pod koniec lat 70. XX wieku styl Chromego był już skryształizowany i twórca starał się raczej stosować wypracowane przez siebie środki wyrazu w nowej formie plastycznej, niż nawiązywać do innych realizacji tego typu. Przystępując do projektowania pierwszych w swoim dorobku drzwi kościelnych, twórca korzystał przede wszystkim z własnych bogatych doświadczeń w dziedzinie medalierstwa oraz rzeźby pomnikowej i tu należy szukać źródeł jego oryginalnej koncepcji monumentalnych wrót spiżowych⁴⁷. Za pierwowzór ażurowych motywów w projekcie bramy do klasztoru w Rawennie można chociażby uznać formy występujące w kompozycji studyjnej do pomnika Kopernika, wykonanej przez Chromego w początkach lat 70.; w pracy z 1973 roku, nagrodzonej na Biennale Dantesca [il. 2], pojawiają się charakterystyczne szeregi postaci maszerujących po krzywiznach łuków, natomiast motyw dwóch mieczy na modelu drzwi przechowywanym w pracowni artysty odnajdujemy również na zaprojektowanym przez Chromego medalu grunwaldzkim.

Włoskie inspiracje Chromego nie dotyczą zatem bezpośrednio konkretnych rozwiązań plastycznych, lecz samego gatunku rzeźbiarskiego i związanych z nim możliwości artystycznej ekspresji. Twórca stwierdził, że forma spiżowych wrót pozwala na zagęszczenie bogactwa wątków treściowych na niewielkiej powierzchni, wymagając jednocześnie lapidarności wypowiedzi i umiejętności zastosowania skrótu myślowego, nasuwającego artyście analogie z poezją⁴⁸. Mistrz wypowiedzi skondensowanej do znaku, wyrażanej w małych formach rzeźbiarskich (przede wszystkim w medalach), mógł dzięki monumentalnym drzwiom przejść do wielowątkowej narracji, łącząc w sekwencje wypracowane wcześniej motywy kompozycyjne i nadając całości przekazu nową jakość.

Mówiąc o drzwiach do podrzeszowskiej Nienadówki: „te drzwi tkwiły we mnie tak długo, że w końcu nastąpiło wyzwolenie”⁴⁹, artysta miał zapewne na myśli proces, dla którego impulsem było raweńskie zamówienie,

⁴⁷ Jerzy Madeyski, when analyzing the Tarnów door, also points to Chromy's earlier work, i.e. monumental sculpture – Madeyski 2006 (ft. 35), p. 62.

⁴⁸ On the basis of the artist's statement in the film by Zofia Halota (cf. footnote 15).

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Z. Halota, *Droga na Olimp* (cf. footnote 15). In 1982 the film was awarded at the Festival of Films on Art in Zakopane.

⁴⁷ Jerzy Madeyski analizując drzwi tarnowskie wskazuje też na wcześniejsze dzieła Chromego z zakresu rzeźby monumentalnej (Madeyski 2006, jak przyp. 35, s. 62).

⁴⁸ Na podstawie wypowiedzi artysty utrwalonej w filmie Zofii Haloty (por. przyp. 15).

⁴⁹ Ibidem.

kontakt z dziełami włoskich mistrzów i modele, które wówczas przygotował.

Te pierwsze zrealizowane przez Chromego drzwi zostały spopularyzowane dzięki wystawie w Krakowie w 1980 roku i filmowi Zofii Haloty, którego były głównym bohaterem, symbolicznie otwierając i zamykając narrację prezentującą twórczość rzeźbiarza⁵⁰. W latach 80. XX wieku liczba zamówień na rzeźbione drzwi z brązu zaczyna w Polsce szybko wzrastać, przynajmniej na południu kraju. Niewykluczone, że do ich popularności jako elementu wystroju świątyni przyczyniła się właśnie praca Chromego, a pośrednio jego włoskie inspiracje i doświadczenia z Rawenny. Kilkanaście lat później artysta wykonał raz jeszcze kościelne drzwi brązowe, tym razem do Nowego Sącza. W koncepcji tychże wrót, a jest to jedna z największych prac tego typu w Europie, Chromy zawarł podsumowanie swojej wizji świata i obecności w nim Boga.

*

Intensywne kontakty Chromego z Włochami przypadają na ciekawy okres w rozwoju współczesnej sztuki sakralnej – bezpośrednio po zakończeniu Soboru Watykańskiego II (1962–65), który głosił otwarcie Kościoła na sztukę współczesną i zapoczątkował znaczne ożywienie w tej dziedzinie. Do zwolenników przemian należeli włoscy przyjaciele i protektorzy Bronisława Chromego. Był to przede wszystkim arcybiskup Giovanni Fallani (1910–1985) – teolog, uczyony i humanista, blisko związany z Centro Dantesco, autor licznych prac z zakresu literatury i sztuki włoskiej, poświęconych przeważnie twórczości Dantego⁵¹. Zainicjował powstanie wielu wybitnych prac w zakresie sztuki sakralnej i czuwał nad ich realizacją: z jego inspiracji powstały między innymi brązowe drzwi do katedry św. Piotra w Rzymie, wykonane przez Giacomo Manzù⁵² oraz wrota katedry w Orvieto, zrealizowane przez Emilio Greco.

Giovanni Fallani przeszedł do historii nie tylko jako znawca Dantego i inicjator powstania kilku znaczących kościelnych realizacji plastycznych – był także przewodniczącym Papieskiej Komisji ds. Sztuki Sakralnej we Włoszech (1956)⁵³ oraz Komisji ds. Ochrony Zabytków Historii i Sztuki Stolicy Apostolskiej (1963)⁵⁴. Przyczynił

idly in Poland, at least in the south of the country. It may be that their popularity as elements of church design was contributed to by Chromy's work and, indirectly, by his Italian inspirations and experiences of Ravenna. Several years later, the artist made a church door of bronze again, this time for Nowy Sącz. In the concept of this door – and it is one of the greatest works of this kind in Europe – Chromy summarized his vision of the world and the presence of God in it.

*

Chromy's intensive contacts with Italy belong to an interesting period in the development of contemporary religious art: right after the Second Vatican Council (1962–65), which proclaimed the opening of the Church to contemporary art and initiated a significant revival in this area. Among the proponents of the changes were the Italian friends and protectors of Bronisław Chromy. Above all, this was Archbishop Giovanni Fallani (1910–1985), a theologian, scholar and humanist, closely related to the Centro Dantesco, author of numerous works on Italian literature and art, mostly devoted to the works of Dante.⁵¹ He initiated the creation of many outstanding works of religious art and watched over their completion: it was at his initiative that, among others, the bronze door of the Cathedral of St Peter in Rome was made by Giacomo Manzù⁵² and the gate of the cathedral in Orvieto was completed by Emilio Greco.

Giovanni Fallani went down in history not only as an expert on Dante and the initiator of the creation of several major works of church art – he was also President of the Pontifical Commission for the Sacred Art in Italy (1956)⁵³ and the Commission for the Protection of Monuments of History and Art of the Holy See (1963).⁵⁴ He also contributed largely to the formulation of the

⁵⁰ Z. Halota, *Droga na Olimp* (por. przyp. 15). W 1982 roku film został nagrodzony na Przeglądzie Filmów o Sztuce w Zakopanem.

⁵¹ M. in. *Dante e la cultura figurativa medievale* (1971), *L'esperiezza teologica di Dante* (1976).

⁵² G. Fallani, *Manzù farà la porta di San Pietro?*, Bologna 1980.

⁵³ Pontificia Commissione centrale per l'arte sacra in Italia (działająca w latach 1924–1989) miała na celu ochronę dziedzictwa kultury i sztuki Kościoła we Włoszech. Czuwała też nad budową nowych obiektów sakralnych (G. Santi, *La Santa Sedes e i beni culturali della Chiesa in Italia*, „Chiesa e arte”, 1995, nr 140–141, s. 112).

⁵⁴ Commissione per la tutela dei monumenti storici e artistici della Santa Sedes, por.: „Stato della Citta del Vaticano”, CCCLV, *Legge sulla tutela dei beni culturali*, <http://www.vaticanstate.va/NR/rdonlyres/>

⁵² G. Fallani, *Manzù farà la porta di San Pietro?*, Bologna 1980.

⁵³ Pontificia Commissione centrale per l'arte sacra in Italia (active in the years 1924–1989) was aimed at protection of the heritage of the art and culture of the Church in Italy. It also supervised the construction of new sacral buildings (G. Santi, *La Santa Sedes e i beni culturali della Chiesa in Italia*, in: „Chiesa e arte”, 1995, no. 140–141, p. 112).

⁵⁴ Commissione per la tutela dei monumenti storici e artistici della Santa Sedes, cf.: „Stato della Citta del Vaticano”, CCCLV, *Legge sulla tutela dei beni culturali*, <http://www.vaticanstate.va/NR/rdonlyres/FBFEA0E8-B43A-452A-AAA0-1AF49590F658/2619/LeggesullatuteladeiBeniCulturali.pdf> (21 March 2010).

last Council's position towards art in the Church today and was a champion of the creation of collections of contemporary religious art in the Vatican Museums (which happened in 1973).⁵⁵ He formulated his thoughts in several publications, extremely relevant to the post-conciliar theory of sacred art,⁵⁶ and a new journal "Fede e Arte",⁵⁷ founded by him, served to promote new ideas. Archbishop Fallani played a significant part in preparing speeches of Paul VI and John Paul II defining the attitude toward the role of art in today's Church.⁵⁸

Another Italian priest who played a significant role in Chromy's life was Father Severino Ragazzini (1920–1986), mentioned throughout this text, the founder and director of the Franciscan Centro Dantesco in Ravenna, the author of numerous scientific publications,⁵⁹ an excellent organizer and initiator of scientific and artistic initiatives undertaken by this center.

*

The Centro Dantesco, founded in 1963 in Ravenna for the purpose of study of the works of Dante and undertaking projects in the field of art, inspired by Dante's works, is one of the more interesting examples of patronage of the Church in the modern world.⁶⁰ One of the manifestations of the centre's activity was the international biennial of small sculptural forms, where Bronisław Chromy so successfully debuted, and which brought together hundreds of artists from different countries and continents.

⁵⁵ G. Fallani, *Musei Vaticani. Collezione d'arte religiosa moderna*, Milano 1974.

⁵⁶ *Introduzione al tema delle chiese nuove*, in: "Fede e arte", 1967, no. 15/1, pp. 8–12; *L'arte sacra dopo il Vaticano II e Tutela e conservazione del patrimonio storico e artistico della Chiesa in Italia*, vol. I, Vaticano 1969, vol. II, Vaticano 1974; *Artisti per l'Anno santo 1975*, Vaticano 1976.

⁵⁷ "Fede e arte. Rivista internazionale di arte sacra" published by the Pontificia Commissione centrale per l'arte sacra in Italia in the years 1953–1967.

⁵⁸ The statement made by Paul VI on the Church's desire to establish and strengthen cooperation with the artists during the famous speech in the Sistine Chapel, 7 May 1964. The speeches of Pope John Paul II at the audience for the people of culture on January 15, 1984, and at the meeting with artists in Santa Maria sopra Minerva on February 18, 1984, in connection with the celebration of a birth anniversary of Fra Angelico, who was then declared the patron saint of artists – Piacenza 2006 (ft. 12).

⁵⁹ His publications include monographs dedicated to St Maksymilian Kolbe: *La spiritualità mariana di S. Massimiliano Maria Kolbe dei frati minori conventuali*, Ravenna 1982; *San Massimiliano Kolbe. Vita, spiritualità e martirio*, Roma 1999.

⁶⁰ G. Zanotti, *I francescani a Ravenna. Dai tempi di Dante a oggi*, Ravenna 1999; E. Fantini, *Centro dantesco dei Frati minori conventuali di Ravenna*, Ravenna 2001.



18. Luciano Minguzzi, *Drzwi Dobra i Zła*, 1977, odlew w brązie, bazylika św. Piotra w Rzymie, fot. A. Zelli
18. Luciano Minguzzi, *Door of Good and Evil*, 1977, cast in bronze, Basilica of St Peter in Rome, photo by A. Zelli.

się również w dużej mierze do sformułowania stanowiska ostatniego soboru wobec sztuki w Kościele współczesnym i był orędownikiem utworzenia kolekcji współczesnej sztuki religijnej w Muzeach Watykańskich (do czego doszło w 1973 roku)⁵⁵. Swoje przemyślenia zawarł w kilku publikacjach, niezmiernie istotnych dla posoborowej teorii sztuki sakralnej⁵⁶, a propagowaniu nowych idei służyło utworzone przezeń pismo „Fede e Arte”⁵⁷. Arcybiskup Fallani miał znaczny udział w przygo-

FBFEA0E8-B43A-452A-AAA0-1AF49590F658/2619/Leggesullatutela dei Beni Culturali.pdf (21 III 2010).

⁵⁵ G. Fallani, *Musei Vaticani. Collezione d'arte religiosa moderna*, Milano 1974.

⁵⁶ *Introduzione al tema delle chiese nuove*, „Fede e arte”, 1967, nr 15/1, s. 8–12; *L'arte sacra dopo il Vaticano II e Tutela e conservazione del patrimonio storico e artistico della Chiesa in Italia*, t. I, Vaticano 1969, t. II, Vaticano 1974; *Artisti per l'Anno santo 1975*, Vaticano 1976.

⁵⁷ „Fede e arte. Rivista internazionale di arte sacra” wydawane pr-

towaniu wystąpień Pawła VI i Jana Pawła II określających stosunek do roli sztuki w Kościele współczesnym⁵⁸.

Innym włoskim duchownym, który w znaczący sposób zaistniał w życiu Chromego, był wielokrotnie przywoływany w niniejszym tekście ojciec Severino Ragazzini (1920–1986), założyciel i dyrektor franciszkańskiego Centro Dantesco w Rawennie, autor licznych publikacji naukowych⁵⁹, świetny organizator i animator inicjatyw naukowych i artystycznych podejmowanych przez ten ośrodek.

*

Centro Dantesco, założone w 1963 roku w Rawennie w celu badań nad twórczością Dantego i podejmowania inspirowanych nią przedsięwzięć na polu sztuki, to jeden z bardziej interesujących przykładów mecenatu Kościoła w świecie współczesnym⁶⁰. Jednym z przejawów aktywności centrum stało się międzynarodowe biennale małych form rzeźbiarskich, w którym tak szczęśliwie zadebiutował Bronisław Chromy, gromadzące setki twórców z różnych krajów i kontynentów.

Działalność Centro Dantesco cieszyła się dużym zainteresowaniem w Polsce. W kolejnych dwunastu edycjach Biennale Dantesca wzięło udział ponad pięciuset polskich artystów⁶¹; znaczący był także udział Polaków w pracach jury raweńskiego konkursu⁶². Wśród uczestników i nagrodzonych przewijają się nazwiska niemal wszystkich znanych rzeźbiarzy polskich drugiej połowy XX wieku. Poza Bronisławem Chromym – laureatem pierwszego konkursu – należy wymienić zwycięzców kolejnych edycji: Alfredę Poznańską (1979), Stefana Nitscha (1983) i Piotra Klamerusa (1992), a do liczного grona

The activity of the Centro Dantesco was very popular in Poland. Over five hundred Polish artists⁶¹ participated in the following twelve editions of the Biennale Dantesca; the participation of Poles in the jury of the Ravenna competition⁶² was also significant. Among the participants and the winners there are the names of almost all well-known Polish sculptors of the late twentieth century. Besides Bronisław Chromy, a winner in the first contest, among the winners of the following editions were: Alfreda Poznańska (1979), Stefan Nitsch (1983) and Piotr Klamerus (1992); the large group of those distinguished and awarded also includes Czesław Dźwigaj, Maciej Zychowicz and Stefan Dousa.⁶³

The history of Bronisław Chromy's projects for Ravenna and Rome is an interesting episode in the history of Polish-Italian artistic contacts in the late twentieth century. Pointing to the constraining effects of national corporate art on the free flow of creative thought,⁶⁴ it is primarily a witness to interesting phenomena in the post-conciliar Church patronage, seeking a language of artistic expression which would be in accord with the way of feeling of modern man.

A kind of epilogue of Chromy's Ravenna experience may be found in the subject of three editions of the Ravenna biennial closing the past century. It was the depiction of *The gate to the city of Dante: Inferno* (1994), *Purgatory* (1996) and *Paradise* (1998). The Cracovian artist did not participate in them, but in the form of certain works submitted to the jury⁶⁵ one can sense

zej Pontificia Commissione centrale per l'arte sacra in Italia w latach 1953–1967.

⁵⁸ Wypowiedź Pawła VI na temat woli Kościoła nawiązania i wzmocnienia współpracy z artystami podczas słynnego przemówienia w Kaplicy Sykstyńskiej 7 maja 1964 roku. Przemówienia papieża Jana Pawła II na audyencji dla ludzi kultury 15 stycznia 1984 roku oraz na spotkaniu z artystami w Santa Maria sopra Minerva 18 lutego 1984 roku w związku z obchodami rocznicy urodzin Fra Angelico, który został wówczas ogłoszony patronem artystów (Piacenza 2006, jak przyp. 12).

⁵⁹ Wśród jego publikacji znajdują się między innymi monografie poświęcone św. Maksymilianowi Kolbemu: *La spiritualità mariana di S. Massimiliano Maria Kolbe dei frati minori conventuali*, Ravenna 1982; *San Massimiliano Kolbe. Vita, spiritualità e martirio*, Roma 1999.

⁶⁰ G. Zanotti, *I francescani a Ravenna. Dai tempi di Dante a oggi*, Ravenna 1999; E. Fantini, *Centro dantesco dei Frati minori conventuali di Ravenna*, Ravenna 2001.

⁶¹ Do 1997 roku w biennale uczestniczyło 501 rzeźbiarzy polskich. Spośród nich czterech uzyskało pierwszą nagrodę, jeden – drugą, trzech – trzecią, trzydziestu zostało nagrodzonych medalami, a siedemnastu – odznaczono (wyciąg z protokołów konkursowych w posiadaniu p. Anny Praxmayer).

⁶² Polscy członkowie jury to: Ewa Olszewska-Borys (1977), Bronisław Chromy (1979, 1985), Edward Gorol (1979, 1981), Stefan Dousa (1981), Anna Praxmayer (1985, 1988, 1990, 1992, 1994, 1996), Piotr Gawron (1988).

⁶¹ By 1997, 501 Polish sculptors participated in the biennial. Of these, four received the first prize, one – the second, three – the third, thirty were awarded medals and seventeen were decorated (the contest protocols owned by Ms Anna Praxmayer).

⁶² The Polish jury members were: Ewa Olszewska-Borys (1977), Bronisław Chromy (1979, 1985), Edward Gorol (1979, 1981), Stefan Dousa (1981), Anna Praxmayer (1985, 1988, 1990, 1992, 1994, 1996), Piotr Gawron (1988).

⁶³ The summary and culmination of the presence of Polish artists in Ravenna was a famous exhibition "Dante in Polonia", cf. footnote 8.

⁶⁴ The monopoly of the Italian sculptors was broken by another Pole – Igor Mitoraj (born 1944), who in 2006 made the door for the Roman church of Santa Maria degli Angeli. Since 1983 Mitoraj has had a studio in Pietrasanta, Italy, and so his situation is much better than once that of Bronisław Chromy (I. Grzesiuk-Olszewska, *W Rzymie i w Warszawie. Odrzuwa Igora Mitoraja*, in: "Przegląd Powszechny", 2009, no. 9, pp. 138–141). Also other Polish artists living in Italy find it easier to obtain prestigious contracts in that country.

⁶⁵ Further information is included in post-competition exhibition catalogues: *La porta per la città di Dante: Inferno*. XI Biennale Internazionale Dantesca. Ravenna 1 aprile – 30 settembre 1994, Ravenna 1994, *La porta per la città di Dante: Purgatorio*. XII Biennale Internazionale Dantesca. Ravenna 1

inspiration by Chromy's model that is exhibited in the permanent collection of the Museum of the Centro Dantesco. It is a kind of tribute to the creator of the first project of the door of the Basilica of St Francis in Ravenna, still awaiting completion.

Translated by Agnieszka Gicala

odznaczonych i wyróżnionych należą również Czesław Dźwigaj, Maciej Zychowicz i Stefan Dousa⁶³.

Historia projektów Bronisława Chromego do Rawenny i Rzymu to ciekawy epizod z dziejów polsko-włoskich kontaktów artystycznych w drugiej połowie XX wieku. Wskazując na ograniczający wpływ narodowych korporacji artystycznych na wolny przepływ myśli twórczej⁶⁴, jest przede wszystkim świadectwem interesujących zjawisk w zakresie mecenatu Kościoła posoborowego, poszukującego języka wypowiedzi plastycznej, który współbrzmiałby ze sposobem odczuwania człowieka współczesnego.

Za swoisty epilog raweńskiej przygody Chromego można uznać temat trzech edycji raweńskiego biennale zamykających minione stulecie. Było nim ukazanie *Bramy do miasta Dantego* jako: *Piekle* (1994), *Czyszcza* (1996) i *Raju* (1998). Krakowski artysta już w nich nie uczestniczył, jednak w formie niektórych prac przedstawionych ocenie jury⁶⁵ można dopatrywać się inspiracji modelem Chromego, wystawionym w stałej ekspozycji muzeum Centro Dantesco. To swoisty hołd dla twórcy pierwszego i nadal oczekującego na realizację projektu drzwi do bazyliki św. Franciszka w Rawennie.

aprile – 30 settembre 1996, Ravenna 1996; *La porta per la città di Dante: Paradiso*. XIII Biennale Internazionale Dantesca. Ravenna 1 aprile – 30 settembre 1998, Ravenna 1998. The author of the present article would like to thank Ms Anna Proxmayer for providing information and lending all catalogues of the biennials organized by Centro Dantesco.

⁶³ Podsumowaniem i uwieńczeniem obecności artystów polskich w Rawennie była głośna wystawa „Dante in Polonia”, por. przyp. 8.

⁶⁴ Monopol rzeźbiarzy włoskich został przerwany przez innego Polaka – Igora Mitoraja (ur. 1944), który w 2006 roku wykonał drzwi do rzymskiego kościoła Santa Maria degli Angeli. Mitoraj od 1983 roku ma pracownię w Pietrasanta we Włoszech, a więc jego sytuacja jest o wiele korzystniejsza niż ongiś Bronisława Chromego (I. Grzesiuk-Olszewska, *W Rzymie i w Warszawie. Odrzwia Igora Mitoraja*, „Przegląd Powszechny”, 2009, nr 9, s. 138–141). Także innym twórcom polskim mieszkającym we Włoszech łatwiej jest otrzymywać w tym kraju prestiżowe zamówienia.

⁶⁵ Blizsze informacje zawarto w katalogach wystaw pokonkursowych: *La porta per la città di Dante: Inferno*. XI Biennale Internazionale Dantesca. Ravenna 1 aprile – 30 settembre 1994, Ravenna 1994 ; *La porta per la città di Dante: Purgatorio*. XII Biennale Internazionale Dantesca. Ravenna 1 aprile – 30 settembre 1996, Ravenna 1996 ; *La porta per la città di Dante: Paradiso*. XIII Biennale Internazionale Dantesca. Ravenna 1 aprile – 30 settembre 1998, Ravenna 1998. Autorka składa podziękowania pani Annie Proxmayer za udzielenie informacji i użyczenie katalogów poszczególnych biennale organizowanych przez Centro Dantesco.

Lechostaw Lameński

Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin

Od Lenina do Jana Pawła II. Stan badań nad twórczością Mariana Koniecznego oraz kilka uwag o rzeźbach religijnych jego autorstwa

Pisać o twórczości rzeźbiarskiej Mariana Koniecznego nie jest łatwo. Mimo że artysta skończył już 80 lat (przyszedł na świat 13 stycznia 1930 roku), a jego dorobek to przede wszystkim kilkadziesiąt zrealizowanych lub pozostających w modelach projektów pomników, dziesiątki popiersi oraz innych kompozycji (płaskorzeźb, medali, a także dzieł zdecydowanie bardziej osobistych, powstałych na własne, wewnętrzne „zapotrzebowanie”, z reguły nie wystawianych), na próżno szukać poważnych artykułów napisanych przez czołowych krytyków i historyków sztuki, informujących w sposób wyważony i obiektywny o dokonaniach artysty na polu rzeźby. Przede wszystkim brakuje publikacji o charakterze książkowym, w całości poświęconych analizie jego twórczości plastycznej, pozwalających ustalić miejsce i rolę Mariana Koniecznego w dziejach polskiej rzeźby pomnikowej XX wieku. Za nim więc spróbuję przybliżyć stosunkowo skromne wątki religijne obecne w twórczości artysty, warto zastanowić się, kim jest ten wzbudzający tak wiele kontrowersji twórca i jaki obraz jego dokonań wyłania się z lektury wyjątkowo ubogiej literatury mu poświęconej.

Jak się wydaje, powodem pewnej niechęci do Koniecznego jest życiorys artysty, a właściwie fakt, że ten chłopski syn z Jasionowa koło Brzozowa (obecnie w województwie podkarpackim) bardzo szybko wstąpił do PZPR, co zdaniem wielu badaczy, znawców współczesnej rzeźby polskiej, ułatwiło mu zrobienie zarówno kariery politycznej (był posłem na Sejm PRL VIII i IX kadencji w latach 1980–1989), jak i w znaczącym stopniu przyczyniło się do rozwoju jego kariery zawodowej i artystycznej (m.in. w latach 1972–1981 był rektorem ASP w Krakowie). Członkostwo w PZPR zapewniło mu bowiem – według licznych przeciwników rzeźbiarza – intratne zlecenia na realizację najbardziej prestiżowych pomników w Polsce, a nawet na świecie. Czołowi przedstawiciele polskiego życia artystycznego nie potrafili ponadto wybaczyć Marianowi Koniecznemu zarówno autorstwa *Pomnika Lenina* w Nowej Hucie (1973), *Pomnika Wyzwolenia Częstochowy – Żołnierz Wolności*

Lechostaw Lameński

The Catholic University of Lublin

From Lenin to John Paul II: The State of Research on the Work of Marian Konieczny and a Few Remarks Upon His Religious Sculptures

Writing about Marian Konieczny's sculpture is not easy. Despite the fact that the artist has turned 80 (he was born on 13 January 1930), and the most important part of his oeuvre is a number of memorial designs, both completed and left at the model stage, dozens of busts and other compositions (bas-reliefs, medals and more personal works, created out of his own internal motivation, mostly not exhibited), one would be hard pressed to find serious articles written by leading critics and art historians, discussing in a balanced and objective way the artist's achievements as a sculptor. First of all, there are no books analysing his art in its entirety and allowing to establish Marian Konieczny's place and role in the history of Polish memorial sculpture of the 20th century. Before I will attempt to discuss the few religious motifs in artist's work, it is worth considering who this controversial man is and what image of him we can draw on the basis of scarce literature on him.

The reason for a certain aversion towards Konieczny is his life, and to be more precise, the fact that this peasants' son from Jasionów near Brzozów (currently in the podkarpackie province) very early joined the Polish United Workers' Party, which in opinion of many experts on contemporary Polish sculpture helped him both in his political career (he was a Member of the 8th and 9th Parliament in the communist Poland in 1980–1989) as well as in his professional and artistic life (among others in 1972–1981 he was the vice-chancellor of the Academy of Fine Arts in Kraków in 1972–1981). His membership in the communist party gave him – according to his numerous detractors – lucrative commissions for some of the most prestigious memorials in Poland and all over the world. Apart from that, the leading representatives of Polish artistic life could not forgive Marian Konieczny his *Lenin*

Monument in Nowa Huta (1973), *The Memorial of the Liberation of Częstochowa – The Freedom Soldier* in Częstochowa (1968), *The Memorial of Revolutionary Struggle in Rzeszów Region* in Rzeszów (1973) or finally *Aleksander Zawadzki Monument* in Dąbrowa Górnicza (1979) and the circumstances connected with the competition for *Stanisław Wyspiański Monument* in Kraków (1981). Many people professionally associated with the arts felt envy because he won a competition and completed in 1982 the monumental *Memorial to the Victory of the Algerian Revolution* in Algiers (also known as *The Martyrs Memorial*), whose main part is 94.5 metres high. In a word, a significant number of people interested in the memorial sculpture in Poland were of the opinion that Marian Konieczny was an artist at the communist authorities' service, whose work in the field of the memorial sculpture was a more or less conscious legitimization of their power. Critics would not or could not write about his sculptural work outside of the whole political context which has been tragically overshadowing his achievements in the field of monumental sculpture during the last few decades. Critics accused also Marian Konieczny's memorials of being too literal, his figures lacking in finesse and individualism, his shapes being too symbolic and hewn too roughly. The artist has also been accused of not doing formal experiments as often as other contemporary sculptors. His opponents have also been irritated by the fact that he seemed to disregard the changes which have been taking place in this field at least since the 1870s, working consistently in the style and manner typical for the 19th-century academic sculpture.

When in the late 1980s the editors of "Rocznik Rzeźby Polskiej" 1989 – "Pomnik" addressed eleven artists (among others Bronisław Chromy, Władysław Hasiór, Jan Kucz, Stanisław Kulon and Gustaw Zemła), including also Marian Konieczny with the question: "Why did I do memorials? Why didn't I do memorials?", the artist answered "I did memorials because society required them. All the memorials I ever did or designed were made for competitions. [...] The reasons for this requirement were strengthening the national memory, and integrating society through raising awareness of our common history. [...] A memorial for a sculptor is his answer to society's needs, an historical answer and the crowning of his vocation. The memorial is a big synthesis. I did a number of monuments of artists and politicians, including Lenin's memorial. In the competitions for memorials participated dozens of sculptors, and I must have been a better professional since I won

w Częstochowie (1968), *Pomnika Walk Rewolucyjnych na Rzeszowszczyźnie* w Rzeszowie (1973) czy wreszcie *Pomnika Aleksandra Zawadzkiego* w Dąbrowie Górniczej (1979) oraz historii związanej z dziejami konkursu na *Pomnik Stanisława Wyspiańskiego* w Krakowie (1981). Wielu ludzi kultury, w tym głównie artyści, po prostu zazdrościło mu, że wygrał konkurs i zrealizował w 1982 roku monumentalny *Pomnik Zwycięstwa Rewolucji Algierskiej* w Algierze (zwany również *Pomnikiem Chwały i Męczeństwa*), którego zasadnicza część wznosi się na wysokość aż 94,5 metra. Jednym słowem, znaczna część osób zainteresowanych rzeźbą pomnikową w Polsce była zdania, że Marian Konieczny to twórca dyspozycyjny wobec władzy politycznej PRL, legitymujący mniej lub bardziej świadomie jej działania na polu rzeźby pomnikowej. Nie chciano, nie umiano pisać i dyskutować o twórczości rzeźbiarskiej artysty z pominięciem całego kontekstu politycznego, który przez kilkadziesiąt ostatnich lat wisiał niczym tragiczne fatum nad większością jego dokonań w zakresie rzeźby monumentalnej. Krytycy zarzucali wreszcie Marianowi Koniecznemu, że jego pomniki są zbyt dosłowne, figury pozbawione finiszu i piętna indywidualizmu, mają niepotrzebnie zbyt umowne kształty, ciosane wyjątkowo topornie. Miano również za złe artysty, że nie eksperymentuje z formą, tak, jak to robili inni, współcześni mu rzeźbiarze. Jego przeciwników irytowało także, że zdawał się nie zauważać zmian, jakie dokonywały się na tym polu, przynajmniej od lat 70. XIX wieku, tworząc konsekwentnie w stylizacji i manierze typowej dla doświadczeń dziewiętnastowiecznej rzeźby akademickiej.

Gdy pod koniec lat 80. redakcja „Rocznika Rzeźby Polskiej” 1989 – „Pomnik” zwróciła się do jedenastu artystów (m.in. do Bronisława Chromego, Władysława Hasióra, Jana Kucza, Stanisława Kulona i Gustawa Zemły), a wśród nich także do Mariana Koniecznego, z pytaniem: „Dlaczego robiłem pomniki?, Dlaczego pomników nie robiłem?”, artysta odpowiedział: „Pomniki robiłem dlatego, że było na nie zapotrzebowanie społeczne. Wszystkie pomniki, jakie zrobiłem czy projektowałem były robione na konkursy. [...] U podstaw tego zapotrzebowania leżało utrwalanie pamięci narodowej, integrowanie społeczeństwa poprzez uświadamianie sobie wspólnej historii. [...] Pomnik dla rzeźbiarza to odpowiedź na zapotrzebowanie społeczne, odpowiedź historyczna, ukoronowanie jego powołania. Pomnik to wielka synteza. Ja zrobiłem wiele pomników artystów i polityków, między innymi zrobiłem też pomnik Lenina. W konkursach na pomniki brały udział dziesiątki rzeźbiarzy, widocznie byłem fachowo lepszy, skoro wygrywałem te konkursy”¹.

Spisująca wypowiedzi artystów redaktorka zadała Marianowi Koniecznemu dodatkowo jeszcze jedno py-

¹ *Artyści o pomniku. Dlaczego robiłem pomniki? Dlaczego pomników nie robiłem?*, „Rocznik Rzeźby Polskiej” 1989 – „Pomnik”, s. 7–8.

tanie: „Ale czy ma pan świadomość, że przez te wszystkie lata był pan rzeźbiarzem uprzywilejowanym?”, artysta odpowiedział: „Tak, oczywiście. Ja należałem do tej grupy politycznej, która panowała w PRL, przez dwie kadencje byłem posłem do Sejmu. Dostawałem też zamówienia na pomniki i spisywałem się nieźle. Taka była prawda”².

To chyba z tego właśnie względu na próżno szukać w nielicznych wydawnictwach poświęconych w całości współczesnej rzeźbie polskiej, jakichkolwiek uwag wartościujących dokonania Mariana Koniecznego w zakresie szczególnie bliskiej mu rzeźby pomnikowej. W najbardziej jak dotychczas przekrojowej, choć nieroszącej sobie pretensji do wyczerpania tematu, a tym bardziej reprezentacji wszystkich zjawisk zachodzących w rzeźbie polskiej publikacji (o charakterze albumowym) autorstwa Andrzeja Osęki i Wojciecha Skrodzkiego *Współczesna rzeźba polska* (wydanej przez Arkady, Warszawa 1977) nazwisko Mariana Koniecznego nie pada ani razu. Z dwóch obszernych esejów zamieszczonych w tejże publikacji można jednak dowiedzieć się o pomnikach wyrzeźbionych przez twórców urodzonych niemal w tym samym czasie co bohater niniejszego tekstu, a więc między innymi: Władysława Hasióra (ur. 1928), Stanisława Kulona (ur. 1930) czy Gustawa Zemły (ur. 1931), a ponadto całej plejady twórców także zainteresowanych rzeźbą pomnikową, zarówno znacznie starszych, jak i młodszych niż Konieczny. Krakowski artysta pozostaje wielkim nieobecny, ponieważ – jak stwierdzili autorzy – „przedmiotem naszego zainteresowania była rzeźba jako obszar ekspresji indywidualnej oraz konfrontacji artystyczno-ideowych”³. Tymczasem forma dzieł rzeźbiarskich (zwłaszcza pomników) artysty nie ma z takim rozumieniem rzeźby – zdaniem Osęki i Skrodzkiego – zbyt wiele wspólnego. Ten ostatni pisał zresztą nieco dalej: „W okresie powojennym, a zwłaszcza w ostatnim dziesięcioleciu, zrealizowano w Polsce bardzo dużo pomników, zarówno niewielkich, jak i najważniejszych w sensie ich prestiżowego, patriotycznego i moralnego znaczenia. Realizacje te dorzuciły jednak niewiele do obrazu osiągnięć naszej twórczości rzeźbiarskiej.

Dominującą cechą realizowanych u nas pomników jest ich ogólnikowa, powierzchowna nowoczesność, najczęściej idąca w parze z łączeniem elementów wynikających z dziewiętnastowiecznej, naturalistycznej koncepcji pomnika. Efektem takiej postawy jest zdawkowy monumentalizm z dodatkiem werystycznie na ogół potraktowanych elementów figuralnych, najczęściej głów portretowych czy scen płaskorzeźbionych”⁴.

I chociaż uwagi krytyka odnoszą się generalnie do kondycji polskiej rzeźby pomnikowej lat 60. i 70. XX

these competitions”¹. The journalist recording the artists’ answers asked Marian Konieczny one more question: “Are you aware of the fact that all these years you were a privileged sculptor?”, to which the artist answered: “Yes, of course. I was a member of the ruling elite in the communist Poland, I served two terms as an MP. I received also commissions for memorials and I did rather well. That was the truth”².

Probably for this reason one could search in vain in the few books dedicated entirely to contemporary Polish sculpture for any quality judgments on Marian Konieczny’s achievements in the field of the memorial sculpture, at which he excelled. In the most wide-ranging publication to date, although not aspiring to being an exhaustive review of the Polish sculpture in its entirety, an album by Andrzej Osęka and Wojciech Skrodzki *Współczesna rzeźba polska* [*The Contemporary Polish Sculpture*] (published by Arkady, Warszawa 1977) the name of Marian Konieczny is not mentioned even once. However, we can learn from two extensive essays included in this book about the memorials made by the artists born approximately at the same time as the subject of this article, among others: Władysław Hasiór (born 1928), Stanisław Kulon (born 1930) or Gustaw Zemła (born 1931), and moreover a whole range of artists interested in the memorial sculpture as well, both much older and much younger than Konieczny. The omission of this artist is significant because – as the authors state – “the object of our interest is sculpture as the place for individual expression and artistic and ideological confrontation”³. In contrast, the form of the artist’s sculptural (particularly memorial) works does not have much in common with such a definition of sculpture as presented by Osęka and Skrodzki. The latter wrote later on: “In the post-war period, and in particular during the last decade, in Poland were built a large number of memorials, both small and most important from the prestigious, patriotic and moral point of view. However, these structures did not contribute much to the general picture of our sculptural achievements. The dominating feature of the memorials built in our country is their vague, superficial modernity, mostly combined with elements grounded in the nineteenth-century naturalistic idea of the memorial. The result of such an attitude is their

² Ibidem, s. 8.

³ *Od Autorów*, w: A. Osęka, W. Skrodzki, *Współczesna rzeźba polska*, [Warszawa 1977], s. 5.

⁴ W. Skrodzki, *Dziela i poszukiwania*, w: A. Osęka, W. Skrodzki, *Współczesna rzeźba polska*, [Warszawa 1977], s. 29–30.

¹ *Artyści o pomniku. Dlaczego robilem pomniki? Dlaczego pomników nie robilem?*, in: “Rocznik Rzeźby Polskiej” 1989 – “Pomnik”, pp. 7–8.

² Ibidem, p. 8.

³ *Od Autorów*, in: A. Osęka, W. Skrodzki, *Współczesna rzeźba polska*, [Warszawa 1977], p. 5.



1. Marian Konieczny, *Epitańum Królewskie do Archikatedry Poznańskiej*, 1995, model w skali 1:5, gips patynowany, fot. za: Marian Konieczny. *Katalog rzeźb*, Kraków 2010, il. 24

1. Marian Konieczny, *The Royal Epitaph for the Poznań Metropolitan Cathedral*, 1995, scale model 1:5, patinated plaster, photo after: Marian Konieczny. *Katalog rzeźb*, Kraków 2010, fig. 24

perfunctory monumentalism with the addition of veristic figural elements, mostly portrait heads or scenes in low-relief”.⁴ Although these remarks are directed towards the general condition of the Polish monumental sculpture of the 1960s and 1970s undoubtedly he also had in mind Marian Konieczny’s work.

In the early 1970s Lech Grabowski published a small book, practically a pamphlet (only twenty something pages of text), without illustrations, but bearing a promising title *Rzeźba polska po II wojnie światowej* [*Polish Sculpture after World War II*]. Unfortunately, this very serious title is not supported by meagre contents of the book. The author’s views are moderately objective; he does not divide Polish sculpture into avant-garde and traditional, but he presents the achievements of what he considers to be the most interesting sculptors in the chronological order. Grabowski notes Marian

⁴ W. Skrodzki, *Dzieła i poszukiwania*, in: A. Osęka, W. Skrodzki, *Współczesna rzeźba polska*, [Warszawa 1977], pp. 29–30.

wieku, to bez wątpienia miał on na myśli również dokonania Mariana Koniecznego w tym zakresie.

Na początku lat 70. ubiegłego stulecia Lech Grabowski opublikował niewielką książeczkę, w gruncie rzeczy broszurę (zaledwie dwadzieścia kilka stron tekstu), bez ilustracji, ale opatrzoną wielce obiecującym tytułem: *Rzeźba polska po II wojnie światowej*. Niestety, brzmiący bardzo poważnie tytuł nie znajduje rozwinięcia ani potwierdzenia w bardzo ubogiej treści. Poglądy autora są umiarkowanie obiektywne, nie dzieli on rzeźby polskiej na awangardową i tradycyjną, lecz przedstawia dokonania najciekawszych – jego zdaniem – rzeźbiarzy w układzie chronologicznym. Grabowski odnotowuje co prawda obecność Mariana Koniecznego na polskim rynku sztuki, ale zmienia mu imię na Stanisław, myśląc ze Stanisławem Koniecznym, rzeźbiarzem z Wybrzeża. Wymienia natomiast prawidłowo dwie jego rzeźby: *Warszawską Nike* i *Starego atletę* (nazywając ją jednak *Zapaśnikiem*), uznając przy tym, że Konieczny „stał się jedną z najwyraziściej zarysowanych indywidualności artystycznych swego pokolenia”⁵.

Także w skromnym (pod względem treści), choć tym razem bogato ilustrowanym wydawnictwie albumowym autorstwa Hanny Kotkowskiej-Barei, *Polska rzeźba współczesna* (Warszawa 1974), na próżno szukać chociażby jednego akapitu poświęconego wnikliwej ocenie i analizie monumentalnych dzieł pomnikowych Mariana Koniecznego. Autorka przybliża sylwetki trzydziestu dwóch interesujących ją rzeźbiarzy i jest to bez wątpienia wybór subiektywny. W dużej mierze chodzi jej o twórców eksperymentujących z formą rzeźbiarską w przestrzeni, nic więc dziwnego, że zabrakło w albumie miejsca na omówienie sylwetki twórczej Mariana Koniecznego, kojarzonego z tradycją i realizmem rzeźby dziewiętnastowiecznej.

Z kolei w syntetycznym i jak by nie było przekrojowym tomie Andrzeja K. Olszewskiego *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980 w zarysie* (Warszawa 1988) nazwisko Mariana Koniecznego pojawia się tylko z konieczności w jednym miejscu, gdy autor informuje o *Pomniku Walk Rewolucyjnych na Rzeszowszczyźnie* oraz wspomina *Pomnik Bohaterów Warszawy*.

Znacznie więcej można natomiast dowiedzieć się o Koniecznym z dwóch publikacji Ireny Grzesiuk-Olszewskiej: artykułu *Ewolucja formy w polskiej rzeźbie pomnikowej lat 1945–80*, „Rocznik Rzeźby Polskiej” 1989 – „Pomnik”, oraz przede wszystkim z obszernej i bardzo pożytecznej książki *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945–1995* (Warszawa 1995). W obu publikacjach dominuje co prawda ujęcie dokumentacyjno-porządkujące, ale autorka nie stroni również od wypowiedania umiarkowanych ocen zjawisk zachodzących w interesującej ją materii. Solidna kwerenda bibliogra-

⁵ L. Grabowski, *Rzeźba polska po II wojnie światowej*, Warszawa [1970], s. 17.



2. Pomnik Jana Pawła II przed bazyliką w Licheniu, 1999, brąz, fot. K. Ożóg
 2. John Paul II Memorial in front of the Licheń basilica, 1999, bronze, photo by K. Ożóg

ficzna (zwłaszcza dobra znajomość lokalnej i centralnej prasy codziennej, z której obficie cytuje co ciekawsze fragmenty artykułów i notatek) pozwoliła Irenie Grzesiuk-Olszewskiej na zweryfikowanie wielu obiegowych opinii, przede wszystkim jednak na racjonalne przybliżenie czytelnikom historii powstania najważniejszych realizacji pomnikowych, w tym skomplikowanych i długotrwałych dzieł dwóch konkursów na projekt *Pomnika Bohaterów Warszawy*, od którego rozpoczęła się wielka kariera Mariana Koniecznego.

Warto wreszcie zadać sobie pytanie: czy istnieją w ogóle opracowania (o charakterze książkowym), których bohaterem jest wyłącznie krakowski artysta? Owszem, są takie, ale zaledwie trzy. Pierwsze, bardzo wczesne (bo z lat 60.) i dwa wydane już po 2000 roku. Niestety ich autorami nie są zawodowi krytycy i historycy sztuki, lecz absolwenci filologii polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, co w dużej mierze determinuje charakter ich wypowiedzi. Za najciekawszą z wymienionych należy uznać, o dziwo, niewielką książeczkę pióra Władysława Loranca, *Marian Konieczny. Biografia rzeźbiarza* (Kraków 1967). Jest to próba spojrzenia na życie i twórczość artysty, który w momencie publikacji funkcjonował na

Konieczny's presence in the Polish art market, but he changes his first name for Stanisław, confusing him with Stanisław Konieczny, a sculptor from northern Poland. However, he lists correctly his two sculptures: *Warsaw Nike* and *The Old Strongman* (although calling it *The Wrestler*), claiming that Konieczny "has become one of the outstanding artistic personalities of his generation".⁵

Also in a modest album (modest in terms of textual content, despite being lavishly illustrated) by Hanna Kotkowska-Bareja *Polska rzeźba współczesna [Polish Contemporary Sculpture]* (Warszawa 1974), one could search in vain for even a paragraph-length of a thorough assessment and analysis of the monumental memorial sculptures by Marian Konieczny. The author discusses thirty-two sculptors she is interested in and the selection is undoubtedly subjective. Mostly she is interested in the artists experimenting with the sculptural form in space; it is a small won-

⁵ L. Grabowski, *Rzeźba polska po II wojnie światowej*, Warszawa [1970], p. 17.

der, then, that the album did not include Marian Konieczny, associated with traditional and realistic 19th-century sculpture.

Again, in a synthetic, cross-sectional book by Andrzej K. Olszewski *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980 w zarysie* [*The Concise History of Polish Art 1890–1980*] (Warszawa 1988) Marian Konieczny's name is mentioned only once, and this out of necessity, when the author lists *The Memorial of Revolutionary Struggle in the Rzeszów Region* and mentions *The Monument of Warsaw Heroes*.

On the other hand, one can learn much more about Konieczny from two publications by Irena Grzesiuk-Olszewska: an article *Ewolucja formy w polskiej rzeźbie pomnikowej lat 1945–80* [*The Formal Evolution in the Polish Memorial Sculpture 1945–80*], „Rocznik Rzeźby Polskiej” 1989 – „Pomnik”, and from a compendious and very useful book *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945–1995* [*Polish Memorial Sculpture 1945–1995*] (Warszawa 1995). Admittedly, both texts are of mostly documentary and organizing character, but the author also makes some moderate quality judgements on the particular aspects of the discussed subject. A thorough bibliographic research (in particular in the local and national daily press, from which she quotes at length some of the more interesting articles and notes) helped Irena Grzesiuk-Olszewska to verify many commonplace views, and most of all to describe in an unbiased way the history of the most important memorial works, including the complicated and long history of two project competitions for *The Memorial of Warsaw Heroes*, which began Marian Konieczny's great career.

It is also worth asking whether there are any book-length works devoted solely to Konieczny. The answer is that there are only three of them. The first one is very early (from the 1960s) and two published already after year 2000. Unfortunately their authors are not professional critics and art historians, but graduates of the Department of Polish Language and Literature at the Jagiellonian University, which to a large degree determines the character of their texts. Surprisingly enough, the small book by Władysław Loranc *Marian Konieczny. Biografia rzeźbiarza* [*Marian Konieczny: A Sculptor's Biography*] (Kraków 1967) can be considered to be the most interesting of them all. It is an attempt to look at the life and work of the artist who at the moment of its publishing had been active in the art market only a little over one decade. Objectively speaking, it is a very successful attempt, well-written and absorbing, providing not only interesting information on the artist's varied biography but also depicts his

rynku sztuki dopiero nieco ponad jedną dekadę. Trzeba jednak obiektywnie stwierdzić – próba bardzo udana, dobrze napisana, której lektura wciąga i dostarcza nie tylko ciekawych informacji z barwnego życiorysu rzeźbiarza, ale także przybliża jego twórczość w kontekście środowiska i czasów, w których przyszło mu funkcjonować. Niestety na obiektywnej ocenie dokonań autora, a także pośrednio na stosunku środowiska do Mariana Koniecznego, kładzie się cieniem późniejsza działalność polityczna Władysława Loranca, zwłaszcza w czasie stanu wojennego, gdy jako prezes Radiokomitetu w latach 1981–1982 wygłaszał w TVP tendencyjne pogadanki polityczne *Proste pytania*.

Dopiero po upływie trzydziestu czterech lat, a więc na samym początku XXI wieku, ujrzała światło dzienne efektownie wydana, choć bardzo niestety skromna (pod względem treści) publikacja: *Postacie. Przy profesorskim stoliku. Marian Konieczny* (Kraków 2001). Ten pseudoalbum zawiera tylko osiem fotografii przedstawiających popiersia wybitnych profesorów krakowskich, dłuta Mariana Koniecznego, którzy od kilkudziesięciu lat spotykają się regularnie przy osobnym stoliku w kawiarni Grand Hotelu, aby w elitarnym gronie przyjaciół dyskutować zarówno o sprawach ważnych, jak i błahych. Od blisko dwudziestu lat członkiem tego kręgu jest również Marian Konieczny (bywa tam w każdą sobotę przed południem). Artysta postanowił swego czasu uwiecznić niektórych ze swoich interesujących interlokutorów, tworząc w Grand Hotelu osobliwą galerię rzeźby. Wstęp do tej publikacji napisał Jerzy Skrobot, przede wszystkim publicysta, dziennikarz radiowy, a z czasem także krytyk sztuki, zaprzyjaźniony z naszym bohaterem.

Marian Konieczny i uprawiana przez niego sztuka rzeźbiarska tak dalece zafascynowały Jerzego Skrobota, że kilka lat później doprowadził do opublikowania książki: *Kształty pamięci. Rzecz o Marianie Koniecznym* (Kraków 2009). Książki – trzeba przyznać – dosyć osobliwej. Stosunkowo estetycznie wydana, zawiera dużo fotografii artysty i jego dzieł, z różnych etapów życia i twórczości, są wspomnienia o nim jego przyjaciół, natomiast tekst zasadniczy – pióra Jerzego Skrobota – to jednak w gruncie rzeczy jedynie świetna gawęda, pełna anegdot z życia rzeźbiarza, przypowieść o jego sukcesach, w mniejszym stopniu o słabościach i porażkach. Na próżno bowiem szukać w tym opracowaniu choćby namiastki obiektywnej analizy i oceny ponad pięćdziesięcioletniego dorobku plastycznego Mariana Koniecznego. Tak jakby ta bardzo przecież istotna kwestia, z narosłymi wokół niej wątpliwościami i niedomówieniami, pozostawała poza obszarem zainteresowań autora i wydawcy.

Z punktu widzenia dokumentacji ikonograficznej spełnia natomiast te oczekiwania kolejna publikacja: *Marian Konieczny. Katalog rzeźb*, która doczekała się już aż trzech wydań (Kraków 1994, 2003 i 2010). Po raz pierwszy opublikowano ją jako pokłosie wystawy przybliżającej czterdziestoletni wkład rzeźbiarza w życie



3. Pomnik Jana Pawła II przed bazyliką w Licheniu (fragment), 1999, brąz, fot. K. Ozóg

3. John Paul II Memorial in front of the Licheń basilica, (detail), 1999, bronze, photo by K. Ozóg

artystyczne Krakowa i Polski. Szkoda tylko, że zabrakło w tym katalogu (jednym z nielicznych w dorobku Koniecznego, który wystawia bardzo mało) krytycznego wstępu, pozwalającego wszystkim zainteresowanym wyrobić sobie zdanie na temat charakteru twórczości artysty. Takiego wstępu nie było również w drugim wydaniu katalogu z okazji kolejnej wystawy, tym razem na pięćdziesięciolecie pracy artystycznej rzeźbiarza. Dopiero w trzeciej edycji, towarzyszącej wystawie wybranych dzieł Mariana Koniecznego w Pałacu Wielopolskich z okazji 80. rocznicy jego urodzin, zamieszczono wstęp pióra Bogusza Salwińskiego, profesora Wydziału Rzeźby ASP w Krakowie. Ten był uczeń i współpracownik autora *Nike Warszawskiej* po przedstawieniu podstawowych informacji biograficznych dotyczących swego wielkiego mistrza, pokusił się również o zwięzłą charakterystykę jego twórczości.

Na koniec tego krótkiego przeglądu publikacji, których bohaterem jest Marian Konieczny, warto odnotować artykuł Arkadiusza Woźniaka *Marian Konieczny – twórcza rzetelność i konsekwencja*, opublikowany niemal dokładnie w 80. rocznicę urodzin artysty przez lubelski kwartalnik literacko-artystyczny „Akcent”, 2009, nr 4

work in the context of his milieu and times he worked in. Unfortunately, this objective assessment of the author's achievements, and indirectly, also the attitude towards Marian Konieczny, is overshadowed by the later political activity of Władysław Loranc, in particular during the martial state, when as the head of the Committee of Radio and Television in 1981–1982 he delivered his tendentious political TV talks titled *Proste pytania* [Simple Questions].

Only after thirty-four years, right at the beginning of the 21st century, a lavishly produced book, though with very scarce content, was published: *Postacie. Przy profesorskim stoliku. Marian Konieczny* [Figures. At the Professors' Table. Marian Konieczny] (Kraków 2001). This pseudo-album contains only eight photographs depicting the busts made by Marian Konieczny of the eminent Kraków professors, who have been meeting regularly for a few decades at a separate table in the café of the Grand Hotel to discuss in their exclusive circle of friends both important and trivial matters. For nearly twenty years Marian Konieczny has been also a member of this circle (which he visits every Saturday morning). The artist decided at some point to immortalize some of his interesting interlocutors, creating in the Grand Hotel a peculiar sculpture gallery. The introduction to this publication was written by Jerzy Skrobot, primarily a writer and a radio journalist turned an art critic, and Marian Konieczny's friend.

Jerzy Skrobot became so fascinated with Marian Konieczny and his art that a few years later he was instrumental in publishing a book *Kształty pamięci. Rzecz o Marianie Koniecznym* [The Shapes of Memory. About Marian Konieczny] (Kraków 2009). The book is admittedly rather peculiar. It is rather pleasing to the eye, contains numerous photographs of the artist and his works from various stages of his career as well as reminiscences of his friends, but the key text by Jerzy Skrobot is basically just a great story, full of anecdotes from the sculptor's life, focusing on his successes and not so much on his weaknesses and failures. One could search in vain in this study for even an attempt at the objective analysis and appraisal of Marian Konieczny's oeuvre of more than fifty years. Apparently, this very important question with all the doubts and understatement arising from it remained outside the field of vision of both the author and the publisher.

Our expectations regarding the iconographic documentation are met by the next publication *Marian Konieczny. Katalog rzeźb* [Marian Konieczny: Catalogue raisonné], which went already into its third printing (Kraków 1994, 2003 and 2010). It



4. *Pomnik św. Wojciecha w łodzi dla Gdańska*, 1997, model w skali 1:10, gips patynowany, fot. za: Marian Konieczny. *Katalog rzeźb*, Kraków 2010, il. 49

4. *The Monument of St Adalbert in a boat for Gdańsk*, 1997, scale model 1:10, patinated plaster, photo after: Marian Konieczny. *Katalog rzeźb*, Kraków 2010, fig. 49

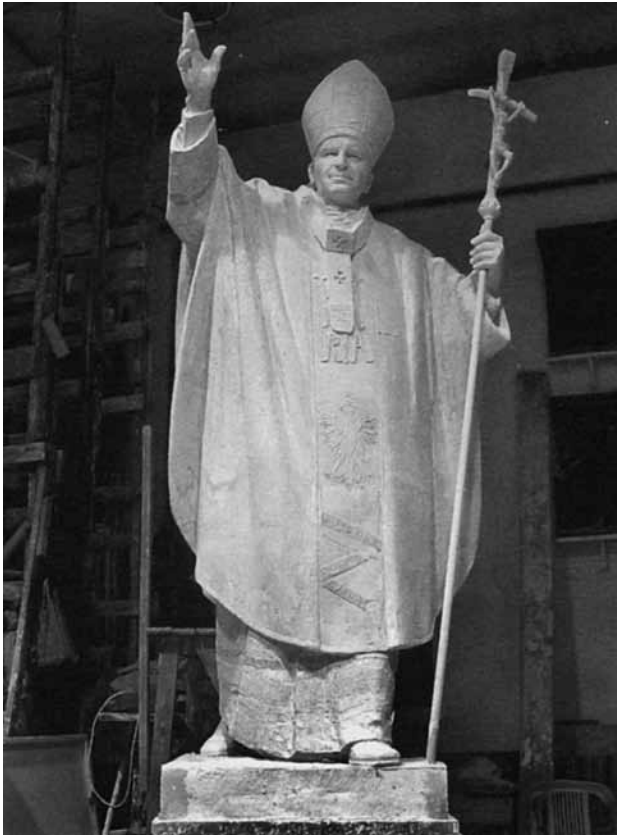
was published for the first time in the aftermath of the exhibition portraying the sculptor's forty years of contributing to Kraków's and Poland's artistic life. Unfortunately, the catalogue (one of very few catalogues in case of Konieczny, who exhibits very rarely) lacks a critical introduction which would allow all the readers form their own opinion on the artist's work. The introduction was not also included in the catalogue's second edition, this time connected with the next exhibition celebrating the fiftieth anniversary of the sculptor's artistic work. Only the third edition, accompanying the exhibition of the selected works by Marian Konieczny in the Wielopolski Palace on his 80th birthday, included an introduction by Bogusz Salwiński, a professor of the Faculty of Sculpture at the Academy of Fine Arts in Kraków. This text by a former student and collaborator of the author of *The Warsaw Nike* includes some biographic information on his great teacher and attempts a concise characteristics of his work as well.

To complete this short review of publications on Marian Konieczny, one should mention an

(118). To bardzo ciekawa próba spojrzenia i zinterpretowania dokonań sędziwego rzeźbiarza, napisana przez młodego historyka sztuki z Rzeszowa. Jednocześnie jest to – jak dotychczas – najobszerniejsza, a zarazem najbardziej wnikliwa analiza twórczości Koniecznego.

Mimo niedosytu informacji o miejscu i roli tego twórcy w polskiej rzeźbie XX wieku nie zapominajmy, że Marian Konieczny to równocześnie artysta, który udzielił olbrzymiej ilości wywiadów (blisko pięćdziesięciu do 1989 roku, i kilku w latach następnych, ostatni przeprowadzony został pod koniec 2009 roku), opublikowanych na łamach dzienników (z reguły organów komitetów wojewódzkich PZPR wydawanych począwszy od Katowic, przez Kielce, Kraków, Bydgoszcz i Gdańsk po – naturalnie – Warszawę, gdzie zawsze życzliwa artyście „Trybuna Ludu”, a następnie „Trybuna”, nie szczędziły mu miejsca). Redaktorzy nie tylko starali się uzyskać od artysty wypowiedzi na temat jego twórczości, kondycji i zadań szkolnictwa artystycznego, miejsca i roli rzeźby w socjalistycznym społeczeństwie, ale nie zapominali również o informowaniu swoich czytelników o kolejnych, okrągłych urodzinach Mariana Koniecznego (zwłaszcza gdy był rektorem ASP i posłem na Sejm) i o historii powstania nowych pomników jego autorstwa.

Po transformacji politycznej i gospodarczej, do jakiej doszło po czerwcowych wyborach w 1989 roku, prasa codzienna, w mniejszym stopniu tygodniki i miesięczniki, wykazują w dalszym ciągu zainteresowanie Marianem Koniecznym i jego twórczością. Tym razem jednak ich redaktorzy (generalnie, tak jak dawniej, brakuje wypowiedzi osób zawodowo zajmujących się oceną zjawisk artystycznych), śledzą, niekiedy z istic detektywistycznym zacięciem wszelkie informacje o likwidowaniu niektórych pomników artysty (np. *Pomnika Lenina* w Nowej Hucie, *Pomnika Wyzwolenia Częstochowy – Żołnierz Wolności* czy *Pomnika Aleksandra Zawadzkiego* w Dąbrowie Górniczej) lub o ich przenoszeniu (nowa lokalizacja *Nike Warszawskiej*), a także o losach tzw. dzieł niechcianych (np. *Pomnik Jana Matejki*, zaprojektowany dla Krakowa, stanął ostatecznie na terenie jednej z dzielnic Warszawy). Wszystkich (zwłaszcza dziennikarzy, krytyków i innych artystów) intryguje wreszcie i pytanie, jak to jest możliwe, że autor głośnego *Pomnika Lenina* (w Nowej Hucie), jedyne go wzniesionego w całej, ponad pięćdziesięcioletniej historii Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej przez artystę polskiego (Lenin w Poroninie był bowiem darem ZSRR), potrafił również – po latach – zaprojektować i zrealizować kilka pomników Jana Pawła II, w tym potężnych rozmiarów monument przed bazyliką w Licheniu, a także wykonać złożone ikonograficznie i treściowo *Epitafium Królewskie* do Archikatedry Poznańskiej. Warto bowiem w tym miejscu odnotować, że wbrew temu, czego pragną przeciwnicy artysty, Marian Konieczny nie przestał istnieć jako rzeźbiarz wraz z upadkiem PRL-u. Nadal jest niezwykle aktywny, otrzymuje zamówienia na pomniki od kolejnych komitetów (np.



5. *Pomnik Jana Pawła II dla Bytowa*, 2008, model w skali 1:1, gips, fot. za: J. Skrobot, *Kształty pamięci. Rzecz o Marianie Koniecznym*, Kraków 2009, s. 82

5. *John Paul II Memorial for Bytów*, 2008, scale model 1:1, plaster, photo after: J. Skrobot, *Kształty pamięci. Rzecz o Marianie Koniecznym*, Kraków 2009, p. 82

w 1994 roku stanął na polach pod Raclawicami *Pomnik Bartosza Głowackiego*, a w roku 2006 konny *Pomnik hetmana Jana Zamoyskiego* w Zamościu), zarówno świeckich, jak i – o dziwo – coraz częściej także kościelnych. I chociaż ma już 80 lat, zachował niespotykaną w tym wieku witalność oraz pasję tworzenia, popartą imponującą otoczeniu pracowitością i samodyscypliną. Może jedynie interesuje go teraz bardziej rzeźba kameralna (portretowa), ale nadal ma wiele twórczych pomysłów i planów na kilka lat naprzód, a także nieustającą ochotę wypowiedzania się w szczególnie bliskich mu materiałach (zwłaszcza w brązie).

Dziełem religijnym, absolutnie wyjątkowym w dorobku Mariana Koniecznego – artysta jest bowiem zagrzałym ateistą, świetnie jednak znającym *Pismo Święte*, potrafiącym przytaczać z pamięci całe, interesujące go fragmenty – jest wspomniane już tzw. *Epitafium Królewskie* w Archikatedrze Poznańskiej z 1995 roku [il. 1]. Ta monumentalna kompozycja, licząca aż 8 metrów wysokości, odlana w brązie, powstała w wyniku wygranej przez artystę konkursu (ogłoszonego przez poznańskie Towarzystwo Opieki nad Zabytkami). Jest to w gruncie rzeczy rozbudowany, głęboko rzeźbiony

article by Arkadiusz Woźniak *Marian Konieczny – twórcza rzetelność i konsekwencja* [*Marian Konieczny: Creatively Reliable and Consistent*], published almost exactly on the artist's 80th birthday by the Lublin literary and artistic quarterly "Akcent", 2009, no. 4 (118). It is a very interesting attempt to look at and interpret the achievements of the aged sculptor by a young art historian from Rzeszów. At the same time it is as of today the most wide-ranging and the most perceptive analysis of Konieczny's work.

Despite the lack of information about the place and role of this artist in the history of Polish 20th-century sculpture we must not forget that Marian Konieczny has been also interviewed on numerous occasions (almost fifty times until 1989 and a few times in the following years, the last one in late 2009), published in the daily newspapers (mostly the organs of the regional committees of the Polish United Workers' Party published in Katowice, Kielce, Kraków, Bydgoszcz and naturally Warsaw where "Trybuna Ludu", later known as "Trybuna", always favourably disposed towards the artist, was very generous to him). The editors published not only the artist's view on his work, the state and the purposes of artistic education, the place and role of sculpture in socialist society; they also did not forget to inform their readers about the successive round birthdays of Marian Konieczny (in particular when he was the vice-chancellor of the Academy of Fine Arts and a Member of Parliament) and about the history of new monuments designed by him.

After the political and economic transformation brought about by the parliamentary election of June 1989, the daily press, and to a smaller degree also weeklies and monthlies, still express interest in Marian Konieczny and his work. This time, however, their journalists (generally, as before, few people writing on this subject are professional art critics) follow, sometimes with a detective-like passion, all the news about the demolition of some monuments by the artist (e.g. *Lenin Monument* in Nowa Huta, *The Memorial of the Liberation of Częstochowa – The Freedom Soldier* or *Aleksander Zawadzki Monument* in Dąbrowa Górnicza) or about moving them (the new localization of *The Warsaw Nike*), and also about the fortunes of the so-called unwanted works (e.g. *Jan Matejko Monument*, designed for Kraków, eventually was erected in a Warsaw neighbourhood). Everybody (especially journalists, critics and other artists) is intrigued about how it is possible that the author of the famous *Lenin Monument* (in Nowa Huta), the only such monument designed by a Polish artist in the whole fifty-odd years of People's Republic



6. Bytów, plac z pomnikiem Jana Pawła II, fot. za: J. Skrobot, *Kształty pamięci. Rzecz o Marianie Koniecznym*, Kraków 2009, s. 82

6. Bytów, the square with John Paul II Memorial, photo after: J. Skrobot, *Kształty pamięci. Rzecz o Marianie Koniecznym*, Kraków 2009, p. 82

of Poland (the Lenin in Poronin was a gift from the USSR) could also, after many years - design and build several monuments of John Paul II, including a huge statue in front of the Licheń basilica, as well as to execute *The Royal Epitaph* for the Metropolitan Cathedral in Poznań, a design complicated in its iconography and ideological content. It is worth noting that contrary to his detractors' wishes, Marian Konieczny was not finished as a sculptor together with the end of the communism in Poland. He is still very active and receives commissions for memorials from numerous committees (e.g. in 1994 *Bartosz Głowacki Memorial* was erected in the fields near Raclawice, and in 2006 the equestrian statue of *Hetman Jan Zamoyski* was erected in Zamość), both secular and, surprisingly enough, more and more often also the religious ones. Even though he is already 80 years old, he has retained creative vitality and passion, rarely met with at this age, sustained with impressive industriousness and self-discipline. He may be more interested now in small-scale (portrait) sculpture, but he still has many creative ideas and enough plans to keep him busy for the next few years and he still has the impelling urge to work in materials particularly close to his heart (in particular in bronze).

relief, którego głównymi bohaterami stały się postacie z dynastii Przemyślidów: Przemysł I, Przemysł II i księżna Rycheza. Bogaty program ikonograficzny, wypełnienie niemal każdego fragmentu powierzchni epitafium zróżnicowanym ornamentem i okolicznościowymi napisami (można właściwie mówić o *horror vacui*), czynią z tej pracy, przypominającej duże, jednoskrzydłowe drzwi, zamknięte od góry półkuliście, kompozycję tyle sugestywną, co nawiązującą stylistyką i charakterem do dzieł późnośredniowiecznych, w których każdy element niesie ze sobą ukrytą treść i przesłanie. W ten sposób *Epitafium Królewskie*, powstałe za rządów i za przyzwoleniem arcybiskupa metropolity poznańskiego Jerzego Stroby, stało się ważnym elementem wystroju rzeźbiarskiego gotyckiej katedry. Ustawione w pierwszej kaplicy na prawo od głównego wejścia, zdaje się wypełniać swoją rozbudowaną i do pewnego stopnia drapieżną bryłą niemal całą jej przestrzeń, nie pozwalając wiernym na chwilę spokojnej refleksji i zadumy.

Do dzieł religijnych Mariana Koniecznego należy również zaliczyć *Pomnik św. Huberta* dla parafii w Zalesiu Górnym, tablicę z podobizną Jana Pawła II dla szpitala w Zamościu, czy *Pomnik św. Wojciecha* dla Gdańska z 1997 roku, który pozostał jednak tylko w modelu [il. 4]: Na skromnej łodzi płynącej po wzburzonych wodach stoi św. Wojciech w stroju biskupim, z mitrą na głowie. Obie ręce szeroko rozłożone i uniesione do



7. Pomnik Jana Pawła II w Leżajsku, 2000, brąz, fot. B. Podubny
7. John Paul II Memorial in Leżajsk, 2000, bronze, photo by B. Podubny

góry, w lewej trzyma monumentalny krzyż (sięgający podstawą do fal), palce prawej dłoni pokazują zaś w geście triumfu literę V (czyżby próba aktualizacji pomnika, nawiązania do sierpniowych strajków w stoczni im. Lenina w 1980 roku?).

Bez wątplenia dziełem najgłośniejszym w tej grupie – budzącym pewne kontrowersje, a zarazem największym – jest natomiast *Pomnik Jana Pawła II* przed bazyliką w Licheniu [il. 1–2], powstały w 1999 roku na zamówienie Grzegorza Tuderka, dyrektora generalnego Budimexu (firmy prowadzącej prace budowlane w sanktuarium). Na solidnym, zgeometryzowanym cokole (z fryzmem przedstawiającym aż 56 postaci podążających w uroczystej procesji i dwiema tablicami inskrypcyjnymi) ustawił artysta wysoką na ok. 5,3 m postać Jana Pawła II ubranego w szaty pontyfikalne. Jego mitrę i kolumnę ornatu zdobią emblematy maryjne oraz orzeł w koronie. Wyprostowany papież stoi, z lekko pochyloną głową, w lewej ręce trzyma pastorał, prawą zaś wyciąga ku klęczącemu przed nim w sutannie i komży księdzu. Jest nim ks. Eugeniusz Makulski, kustosz sanktuarium i inicjator budowy bazyliki, której miniaturowy model wręcza Ojcu Świętemu. Rzeźba ta, jeden z ponad dwustu

A religious work, absolutely exceptional in Marian Konieczny's work – the artist is a committed atheist, although he is well-versed in the Scripture, and knows its whole fragments by heart – is the already mentioned so-called *The Royal Epitaph* in the Metropolitan Cathedral in Poznań from 1995 [fig. 1]. This monumental composition, 8 metres tall, cast in bronze, was executed as the winning entry in the competition announced by Towarzystwo Opieki nad Zabytkami [The Society for the Protection of Cultural Heritage] in Poznań. It is actually an extended picture in deep bas-relief, whose main characters are the local rulers: Przemysł I, Przemysł II and the Duchess Richeza. The rich iconographic programme, filling the whole surface of the epitaph with varied ornaments and occasional inscriptions (one could actually call it *horror vacui*), makes this work, in shape of a big single door rounded at the top, a composition both suggestive and alluding in its style and character to late Medieval works, in which every element carries hidden information and message. In this way *The Royal Epitaph*, created during the reign and with the permission of metropolitan archbishop of Poznań Jerzy Stroba, became an important element of the sculptural décor of the Gothic cathedral. It is located in the first chapel to the right from the main entrance, which it seems to fill completely with its elaborate mass one could almost call rapacious, without leaving its visitors any room for a moment of reflection and meditation.

The religious works of Marian Konieczny include as well *St Hubert's Monument* made for the parish in Zalesie Górne, a plaque with the portrait of John Paul II for the hospital in Zamość or *St Adalbert's Monument* for Gdańsk from 1997, which did not get past the model phase [fig. 4]: St Adalbert, in his bishop's robes and wearing the mitre on his head is standing in a small boat sailing through stormy waters. His arms are spread and raised up, in his left hand he is holding a monumental cross (reaching down to water), while with his right hand he is making a triumphant V gesture (could it be an attempt to make the monument more relevant by alluding to the strike in the Lenin Shipyard in August 1980?).

Undoubtedly the most famous of these works, controversial in eyes of some people and at the same time also the biggest one – is *John Paul II Monument* in front of the basilica in Licheń [fig. 1–2], commissioned in 1999 by Grzegorz Tuderek, the CEO of Budimex (the construction company building the sanctuary). On a solid, geometrical plinth with the frieze depicting as many as 56 figures in a celebratory procession and two

inscription plaques is placed a 5.3 m figure of John Paul II, wearing his pontifical robes. His mitre and the chasuble pillar are decorated with Virgin Mary emblems and the crowned eagle. The pope stands straight, with his head slightly bowed, holding the pastoral staff in his left hand while his right hand is outstretched towards a priest wearing a cassock and surplice. The priest is Fr. Eugeniusz Makulski, sanctuary's custodian and the initiator of building the basilica whose miniature model he hands to the Holy Father. This sculpture, one of more than two hundred monuments of John Paul II erected in Poland still in his lifetime [sic!], is admittedly not significantly better or worse than others, but is the only one alluding to the medieval way of depicting donors. But – according to Arkadiusz Woźniak – “it is a unique monument, standing out in the crowd of the portrayals of the great Pole created after 1980, while its rich form and complex narrative makes it appropriate for the context of the place visited by numerous pilgrims”.⁶

It was the first monument of John Paul II I made by Marian Konieczny, but not the last one. Later he made a simple though big sculpture (nearly 2 m high) – a solid bust of Pope on a plain pedestal in Sękowa (2000) and two more monumental monuments of the Pope in Leżajsk (2000) and Bytów (2008), where the artist for the next time decided to use his favourite form of a walking figure [fig. 5–7]. The Pope, wearing a mitre and a chasuble, with his characteristic pastoral staff in his left hand, is blessing with his right hand the invisible crowds of pilgrims in whose direction he seems to be walking down from the low pedestal over a few steps. “These monuments, actually quite similar to one another, are more ‘human’; they do not overpower the viewer and they do not need to be seen from a great distance in the open-air settings. Instead, they emanate a particular feeling of familiarity and directness, for which the Pope was known”, as writes Arkadiusz Woźniak.⁷

However, the huge oeuvre of Marian Konieczny does not consist only of monuments, including those undoubtedly religious, which brought him fame, renown and criticism in an equal measure; it also includes more personal sculptures, quite intimate, made mostly of patinated plaster. They can be seen only in the artist's studio and his home in the Kraków district of Salwator where they can be hardly noticed in the multi-



8. Ukrzyżowani z cyklu *Taniec życia*, 1977, gips patynowany, fot. za: Marian Konieczny. *Katalog rzeźb*, Kraków 2010, il. 22

8. *The Crucified* from the cycle *The Dance of Life*, 1977, patinated plaster, photo after: Marian Konieczny. *Katalog rzeźb*, Kraków 2010, fig. 22

pomników Jana Pawła II wzniesionych w Polsce jeszcze za jego życia [sic!], nie jest co prawda od innych lepsza ani gorsza, jako jedyna nawiązuje jednak do średnio-wiecznego sposobu przedstawiania donatorów. Ale – według Arkadiusza Woźniaka – „jest to pomnik specyficzny, wyróżniający się w tłumie powstałych po 1980 roku wyobrażeń Wielkiego Polaka, przez swoją bogatą formę i złożoną narracyjność dobrze wpisujący się w tłumnie odwiedzane przez pielgrzymów otoczenie”⁶.

Był to pierwszy w dorobku Mariana Koniecznego pomnik Jana Pawła II, ale nie ostatni. Później powstało jeszcze skromne rzeźbiarstwo, choć duże (blisko dwumetrowej wysokości), solidne popiersie papieża na prostym cokole w Sękowej (2000) oraz dwa bardziej monumentalne pomniki Ojca Świętego w Leżajsku (2000) i w Bytowie (2008), gdzie po raz kolejny artysta zdecydował się na wprowadzenie ulubionej przezeń formuły postaci kroczącej [il. 5–7]. Papież w mitrze i ornacie, z charakterystycznym pastorałem w lewej ręce, błogosławi prawą

⁶ A. Woźniak, *Marian Konieczny – twórcza rzetelność i konsekwencja*, in: „Akcent”, 2009, no. 4 (118), p. 58.

⁷ Ibidem.

⁶ A. Woźniak, *Marian Konieczny – twórcza rzetelność i konsekwencja*, „Akcent”, 2009, nr 4 (118), s. 58.

ręką niewidoczne tłumy pielgrzymów, do których – jak się wydaje – za chwilę zejdzie z niskiego cokołu i po kilku stopniach schodów. „Te pomniki, w sumie dość podobne do siebie, są bardziej »ludzkie«, nie przytłaczają widza i nie potrzebują nie wiadomo jakiego dystansu przy oglądaniu w plenerze. Epatują za to swoistą bliskością i bezpośredniością, z której znany był papież” – stwierdza Arkadiusz Woźniak⁷.

Ale ogromny dorobek Mariana Koniecznego to przecież nie tylko liczne pomniki, w tym i te, które bez wątpienia można uznać za religijne, przynoszące mu w równej mierze sławę i uznanie, co słowa krytyki, to również rzeźby bardziej osobiste, zdecydowanie intymne, wykonane z reguły w patynowanym gipsie. Można je oglądać wyłącznie w pracowni artysty i jego domu na krakowskim Salwatorze, gdzie z trudem wyłaniają się z tłumu innych, niemiłosiernie słończonych dzieł. Od pewnego czasu niektóre z nich, odlewane sukcesywnie przez zaprzyjaźnionego z twórcą rzemieślnika, ustawiane są w przydomowym ogrodzie, gdzie na tle zieleni drzew i krzewów zwracają uwagę delikatną patyną. Prace te pokazują zupełnie innego artystę, nie tego pozornie wyrachowanego, chłodnego i zdecydowanie pompacyjnego, skutecznie skrywającego targające nim emocje, ale przybliżają człowieka z krwi i kości, który ma swoje wielkie marzenia i tęsknoty. O ile pomniki, powstałe na przestrzeni ponad pięćdziesięciu lat, cechuje wyjątkowo duża jednolitość stylistyczna, spokój i harmonia, to kameralne kompozycje rzeźbiarskie, w tym przede wszystkim cykle *Dedal i Ikar* (1965–1989), *Macierzyństwo* (1966–1968) oraz *Ukrzyżowani – Taniec życia* (1977–1978), charakteryzują się znaczną ekspresją i skłonnością do form organicznych (czytelne fragmenty ludzkiego ciała), przemodelowanych w kierunku nieprzedstawiającej abstrakcji, z przepływającymi je otworami różnej wielkości. Rzeźby te sprawiają wrażenie żywych organizmów, zdają się pulsować wewnętrzną energią, która towarzyszy im w krystalicznie czystej i pustej przestrzeni. Ich powierzchnie są chropawe, wyjątkowo nieregularne, a światło załamuje się na poszczególnych płaszczyznach, zwiększając efekt plastyczności i ruchu.

W co najmniej dwóch wersjach *Ukrzyżowanych* z cyklu *Taniec życia* Marian Konieczny podejmuje po raz pierwszy w swojej twórczości – tak się przynajmniej wydawało jeszcze do niedawna autorowi niniejszego eseju – wątek inspirowany *Pismem Świętym* [il. 8–9]. Jednak w długiej rozmowie przeprowadzonej w kwietniu 2010 roku artysta odrzucił taką możliwość interpretacji wymienionych prac. W obu rzeźbach nie ma na pewno spodziewanego z uwagi na tytuł mistycyzmu czy skupienia, obecne jest natomiast szalone pragnienie artysty, by przed całym światem wykrzyczeć troskę o los pojedynczego człowieka, z trudem walczącego o swój byt.

⁷ Ibidem.



9. *Ukrzyżowani* z cyklu *Taniec życia*, 1978, gips patynowany, fot. za: Marian Konieczny. *Katalog rzeźb*, Kraków 2010, il. 23
9. *The Crucified* from the cycle *The Dance of Life*, 1977, patinated plaster, photo after: Marian Konieczny. *Katalog rzeźb*, Kraków 2010, fig. 23

tude of other works pushed together. For some time a few of them, cast one piece after another by an artisan friend of the artist, have been placed in the backyard, where they attract the viewer's attention with their delicate patina offset by the greenery of trees and shrubs. These works show us a completely different artist, not the one seemingly calculated, cold and definitely pompous, effectively hiding his emotions, but a man of flesh and blood, who has his great dreams and yearnings. While his monuments, which have been created over the period of more than fifty years, are unified stylistically, calm and harmonious, his smaller sculptures, particularly *Daedalus and Icarus* (1965–1989), *Motherhood* (1966–1968) and *The Crucified – The Dance of Life* (1977–1978), are quite expressive organic forms (clearly visible fragments of the human body) modelled towards non-figurative abstraction, with holes of various sized pierced through them. These sculptures seem to be living organisms, pulsating with internal energy surrounding them in the crystal-clear and empty space. Their surfaces are rough and quite irregular, refracting light which increases the effect of plasticity and movement.

In at least two versions of *The Crucified* from the cycle *The Dance of Life* Marian Konieczny allows himself for the first time in his life – or at least the present author thought so until recently – to be inspired by the Bible [fig. 8–9]. However, during a long conversation in April 2010 the artist rejected such an interpretation of these works. Both sculptures do not have mystical or reflexive character which their titles might indicate, but they express the overpowering desire of the artist to manifest his concern about the lot of the individual man, fighting for his survival. The motif of the widespread arms nailed to the cross, inevitably associated by many Catholics (and by the present author) with Christ's passion, is apparently used only for expressive reasons, and not as the embodiment of Marian Konieczny's faith or religious beliefs.

Could it be the end of the surprises coming from the author of *Lenin Memorial* in Nowa Huta and *John Paul II Memorial* in Licheń? I do not think so. Even though the artist has already turned 80, one should bear in mind that sculptors usually live very long and remain active until the end of their days. Probably we are going to see many a religious, or even a sacred work, signed by Marian Konieczny.

Translated by Monika Mazurek

Natomiast motyw szeroko rozłożonych ramion przybitych do krzyża, kojarzący się nieodparcie wielu katolikom (podobnie jak i piszącemu te słowa) z męczeńską śmiercią Chrystusa, to podobno wyłącznie element zamierzonej ekspresji, a nie wyraz wiary czy przekonań religijnych Mariana Koniecznego.

Czy na tym koniec niespodzianek ze strony autora *Pomnika Lenina* w Nowej Hucie i *Jana Pawła II* w Licheniu? Nie sędzę. Artysta skończył już co prawda 80 lat, ale rzeźbiarze żyją z reguły bardzo długo i zachowują aktywność twórczą do końca swoich dni. Zapewne więc zobaczymy jeszcze niejedno dzieło religijne, a może wręcz sakralne, sygnowane przez Mariana Koniecznego.

Michał Haake

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Św. Franciszek Jacka Malczewskiego i idea dionizyjskości

Pytanie przewodnie niniejszego studium odnosi się do występujących na dziesiątkach płócien Malczewskiego postaci faunów i satyrów¹, i brzmi: czy prawdą jest, że twórczość artysty stanowi przykład godzenia dziewiętnastowiecznej fascynacji postacią Dionizosa i chrześcijaństwa. Wymownym przykładem tej kontaminacji, a także, jak pisał Kazimierz Wyka, rodzajem podsumowania dotychczasowej drogi twórczej Malczewskiego, ma być obraz *Św. Franciszek* z 1908 roku [il. 1]². Zdaniem Katarzyny Nowakowskiej-Sito dzieło to poświadcza zależność między odrodzeniem mitu greckiego bóstwa w sztuce końca XIX wieku, reprezentowanego na obrazie przez fauny, a zwiększonym zainteresowaniem postacią św. Franciszka³, która fascynowała „zarówno zmysłowym kontaktem z bóstwem (poprzez uzyskane stygmaty), jak bliskim panteistycznym tendencjom epoki poczuciem duchowej jedności świata i uwielbieniem stworzenia poprzez żywiołową ekspresję uczuć – za pomocą śpiewu i tańca”⁴.

¹ O „faunizmie” Malczewskiego pisał Adam Heydel: A. Heydel, *Jacek Malczewski. Człowiek i artysta*, Kraków 1931, s. 133. Ukazywane przez Malczewskiego rogate postaci są w literaturze przedmiotu „od początku” określane zarówno jako fauny, jak i satyry: W. Prokesch, *Obrazy Jacka Malczewskiego*, „Kurier Warszawski” 1903, nr 191, s. 2. Choć w tytułach prac, nadawanych w znacznej mierze przez krytyków i historyków sztuki (por.: T. Grzybkowska, *Mitologia Malczewskiego*, Muzeum Czartoryskich w Krakowie [katalog wystawy], Kraków 1995, s. XXII), częściej pojawia się nazwa faun, to badacze używają jej w wymiennym z nazwą satyr (m.in. A. Jakimowicz, *Jacek Malczewski*, Warszawa 1974, s. 6), a także z imieniem greckiego boga Pana (np. Agnieszka Ławniczakowa w odniesieniu do fauna na obrazie „Prawo”, por.: *Jacek Malczewski. Powrót*, Muzeum Narodowe w Warszawie [katalog wystawy], red. E. Micke-Broniarek, Warszawa 2000, s. 80).

² Zdaniem Wyki w twórczości Malczewskiego powinowactwo św. Franciszka z Dionizosem koresponduje z nasyceniem nieoczekiwaną zmysłowością postaci Chrystusa i Jana Chrzyciciela, i czyni omawiany obraz „najbardziej oryginalnym przykładem tego erotyczno-dionizyjskiego przesunięcia” (K. Wyka, *Thanatos i Polska czyli o Jacku Malczewskim*, Kraków 1971, s. 46–47).

³ Wzrost zainteresowanie postacią św. Franciszka przynosi praca Paula Sabatiera *Vie de Saint Francis* (Paris 1894; tłum. pol.: *Życie św. Franciszka*, Cieszyn 1927), zob. także: M. Głowiński, *Maska Dionizosa*, w: idem, *Mity przebrane. Dionizos. Narcyz. Prometeusz. Marchoń. Labirynt*, Kraków 1990. Obszerniej na ten temat: K. Nowakowska-Sito, *Między Wawelem a Akroplem. Antyk i mit w sztuce polskiej przełomu XIX i XX w.*, Warszawa 1996, s. 55–56.

⁴ Nowakowska-Sito 1996, jak przyp. 3, s. 55. O koresponden-

Michał Haake

Adam Mickiewicz University in Poznań

“Saint Francis” by Jacek Malczewski and the Dionysian Idea

The key question of this study is inspired by the figures of fauns and satyrs appearing on the numerous canvases by Malczewski¹ and it is as follows: can it be that the work of the artist is the example of combining the 19th-century fascination with the figure of Dionysos and Christianity? A telling example of this contamination and also, as Kazimierz Wyka wrote, a kind of summary of Malczewski’s previous creative work, would be the picture *St Francis* from 1908 [fig. 1].² According to Katarzyna Nowakowska-Sito, this work confirms the correlation between the rebirth of the Greek god in the art of the turn of the 20th century, represented in the picture by fauns, and the growing interest in the person of St Francis,³ who attracted many “both because of the sensual contact with the Divine (through the received stig-

¹ Adam Heydel wrote on Malczewski’s „faunism”: A. Heydel, *Jacek Malczewski. Człowiek i artysta*, Kraków 1931, p. 133. The horned figures depicted by Malczewski are referred to as either fauns or satyrs by the authors writing on the subject from the very beginning: W. Prokesch, *Obrazy Jacka Malczewskiego*, in: “Kurier Warszawski” 1903, no. 191, p. 2. Although in the titles of the works, given to them mostly by critics and art historians (cf.: T. Grzybkowska, *Mitologia Malczewskiego*, The Czartoryski Museum in Kraków [exhibition catalogue], Kraków 1995, p. XXII), “faun” appears more frequently, the researchers use it interchangeably with “satyr” (among others A. Jakimowicz, *Jacek Malczewski*, Warszawa 1974, p. 6), and also with the name of the Greek god Pan (e.g. Agnieszka Ławniczakowa regarding the faun in the picture “Law”, cf.: *Jacek Malczewski. Powrót*, Muzeum Narodowe w Warszawie [exhibition catalogue], ed. E. Micke-Broniarek, Warszawa 2000, p. 80).

² According to Wyka, in Malczewski’s work the affinity between St Francis and Dionysus corresponds with unexpected sensuality which permeates the figures of Christ and John the Baptist, making the picture “the most original example of this erotic-Dionysian shift” (K. Wyka, *Thanatos i Polska czyli o Jacku Malczewskim*, Kraków 1971, pp. 46–47).

³ The growth of interest in St Francis was brought about by the work by Paul Sabatier *Vie de Saint Francis* (Paris 1894; Polish transl.: *Życie św. Franciszka*, Cieszyn 1927), see also: M. Głowiński, *Maska Dionizosa*, in: idem, *Mity przebrane. Dionizos. Narcyz. Prometeusz. Marchoń. Labirynt*, Kraków 1990. More on this topic in: K. Nowakowska-Sito, *Między Wawelem a Akroplem. Antyk i mit w sztuce polskiej przełomu XIX i XX w.*, Warszawa 1996, pp. 55–56.



1. Jacek Malczewski, *Św. Franciszek*, 1908, olej na płótnie, 136 x 201 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. za: S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Jacek Malczewski. Życie i twórczość*, Kraków 2010, s. 178

1. Jacek Malczewski, *St Francis*, 1908, oil on canvas, 136 x 201 cm, The National Museum in Warsaw, photo after: S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Jacek Malczewski. Życie i twórczość*, Kraków 2010, p. 178

mata) as well as the feeling of the spiritual unity of the world, so close to the age's pantheistic tendencies and the worship of the creation through the spontaneous expression of feelings by means of song and dance".⁴

Taking into account the often emphasized correlation between Malczewski's "faunism" and Adam Asnyk's poetry,⁵ it is worthwhile to mention the poem *Orpheus and Maenads*, which tells the story of the murder of the mythical poet by Maenads and a Satyr. If we remember that the painter undoubtedly identified himself with Orpheus,⁶ the obvious question would be whether the figure of

Biorąc pod uwagę wielokrotnie podkreślaną zależność „faunizmu” Malczewskiego od poezji Adama Asnyka⁵, warto wspomnieć o wierszu *Orfeusz i bachantki*, w którym jest mowa o zabójstwie mitycznego poety przez bachantki i Satyra. Jeżeli przypomnieć, że malarz niewątpliwie identyfikował się z Orfeuszem⁶, to nasuwa się pytanie, czy postać św. Franciszka, z którą także utożsamiał się artysta, jest rzeczywiście przykładem solidarnego z faunami jednoczenia się z żywiołem przyrody. Przypuszczenie to znajduje wsparcie w charakterze recepcji *Poverello* w dziewiętnastowiecznej kulturze polskiej. Dostrzegano bowiem odmienną duchowość franciszkańską od duchowości antycznej, wynikającą z zakorzenienia pierwszej w ewangelicznym przykazaniu niczym niewarunkowanej miłości bliźniego, przypisując jej szczególnie ożywcze oddziaływanie na

⁴ Nowakowska-Sito 1996 (ft. 3), p. 55. On the correspondence between Franciscanism with all the other "-isms" of this age, its philosophical and religious tastes, see: R. Padoł, *Filozofia religii polskiego modernizmu*, Kraków 1982.

⁵ The idea that Malczewski's "faunism" was derived from Adam Asnyk's poetry was advocated by the artist's friend Konstanty Maria Górski: The Jagiellonian Library (further referred to as BJ), MS 7717 II, K.M. Górski, *Szkic do monografii Jacka Malczewskiego*; BJ, MS 7717 II, idem, *Notatki i wykłady*, c. 52. Heydel also writes about it, singling out a group of poems *Freska starożytne*, including the following texts: *Fresk pompejański*, *Dzieje piosenki* and *Orfeusz i bachantki*, cf. Heydel 1931 (ft. 1), p. 133.

⁶ D. Kudelska, *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Lublin 2008, pp. 317–357.

cji franciszkanizmu ze wszystkimi „izmami” epoki, jej gustami filozoficznymi i religijnymi zob.: R. Padoł, *Filozofia religii polskiego modernizmu*, Kraków 1982.

⁵ Pogląd, że „faunizm” Malczewskiego wywodzi się z poezji Adama Asnyka, reprezentował przyjaciel artysty Konstanty Maria Górski: Biblioteka Jagiellońska (dalej: BJ), rkps 7717 II, K.M. Górski, *Szkic do monografii Jacka Malczewskiego*; BJ, rkps 7717 II, idem, *Notatki i wykłady*, k. 52. Pisze o tym także Heydel wyróżniając grupę wierszy *Freska starożytne* i zaliczając do niej utwory: *Fresk pompejański*, *Dzieje piosenki* oraz *Orfeusz i bachantki*, por. Heydel 1931, jak przyp. 1, s. 133.

⁶ D. Kudelska, *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Lublin 2008, s. 317–357.

sztuki piękne⁷. Nie przecząc istotnemu wpływowi zrodzonej w romantyzmie, a wyłożonej najpełniej w nietscheańskich *Narodzinach tragedii* z 1871 roku idei dionizyjskości sztuki na epokę Malczewskiego, trzeba także postawić pytanie o możliwość solidaryzowania się z tymi poglądami artysty tak mocno i trwale przywiązanego do wiary katolickiej (czemu zresztą wielokrotnie dawał wyraz). Malczewski wywodził się z rodziny bardzo religijnej⁸. Artysta, zdaniem malarza, czyniąc swą sztukę „prośbą, wyznaniem i uwielbieniem” kierowanym do Boga, „staje się prawdziwym »synem Bożym« i na jego obraz i podobieństwo dostępuje łaski stwarzania”, uprawia sztukę „z miłości zbliżania się i łączenia z Najwyższym Duchem”, przez sztukę „widzi Najwyższą miłość” i ją „odczuwa we wszechświecie

⁷ Szersze zainteresowanie św. Franciszkiem w kulturze polskiej zaczyna się wraz z tłumaczeniem pracy Frédérica Ozanama *Les poètes franciscains* (Paris 1853; tłum. pol.: *Św. Franciszek Seraficki i poeci włoscy z jego szkoły*, Kraków 1864) oraz przekładem *Fioretti* dokonany przez anonimową klaryskę z konwentu lwowskiego w 1892 roku, za: A. Bednarek, *Franciszek z Asyżu wśród humanistów. Z dziejów recepcji postaci w XIX i XX wieku*, Kalwaria Zebrzydowska 1986, s. 64–65; tamże świadectwa: E. Orzeszkowej (*Ernest Renan*, „Ateneum” 2, 1886, nr 42, s. 304–305), B. Prusa (*Kwiatki świętego Franciszka z Asyżu*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1910, nr 7, s. 130–131), T. Grabowskiego (*Św. Franciszek z Asyżu w świetle filozofii przyrodniczej*, Kraków 1910) i inne. Wcześniej postacią świętego interesował się m.in. twórca „Pana Tadeusza”: „Adam (Mickiewicz) mówił niedawno, że czytał gdzieś w Globie faktami udowodnione twierdzenie, że św. Franciszek z Asyżu [...], ten ideał pokory i ubóstwa jest właśnie owym tajemniczym źródłem, z którego w następstwie wieków wypłynęły korytem ducha: poezja, malarstwo, rzeźba i architektura włoska, które znów przez Danta, Rafaela i Michała Anioła wpływ swój na cały świat wywarły” (A.E. Odyniec, *List do Juliana Korsaka z 11 IX 1832*, w: *Listy z podróży*, Lwów 1937, s. 122; por.: J. Birkenmajer, *Motywy franciszkańskie u Mickiewicza i Słowackiego*, „Ruch literacki” 2, 1927, nr 10, s. 289–294). Z opinii dotyczących wpływu franciszkanizmu na sztukę piękne bliższych czasowo omawianemu dziełu Malczewskiego warto wspomnieć: „Religia uczucia, oznajmiona ze wzgórz umbryjskich, wywołała w duszach entuzjastyczne uniesienie. W jej ciepłych powiewach ożywiła się sztuka i z ponurej, bizantyjskiej martwoty Bóstwo chrześcijańskie, ucłowieczone radością i bólem, wstało żywe, zmysłowi ludzkiemu przystępne” (E. Porębowicz, *Św. Franciszek z Asyżu*, Warszawa 1899, s. 120); „Gdzie się obróci, gdzie stąpi stigmatyzowany Święty, tam pod jego stopami puszcza się i rozwija sztuka, poezja, piękność. Jakim to sposobem? [...] Dlatego i przez to, że św. Franciszek trafił i umartwiał stworzenie w sobie samym, ale poza sobą kochał stworzenie namiętne i płomieniście. Kochał je całe; od słońca, które stawiał w hymnie wspaniałym, aż do żdźbła hyzopu w szczelinie muru, aż do najbiedniejszego pełzającego płazu” (J. Klaczko, *Święty Franciszek z Asyżu a gotyctwem włoski*, w: idem, *Szkice i rozprawy*, Warszawa 1904, s. 5). „Serdecznie dziękuję za wspaniałą książkę Kwiatków św. Franciszka. O św. Franciszku chcę napisać szkic dla Idei i myślę, że będzie dobrze dołączyć go. [...] Franciszek z Asyżu pozwoli mi wyłożyć całe mnóstwo poglądów (nie moich) z dziedziny filozofii i psychologii religii, dotknąć stosunków między sztuką a życiem religijnym i mnóstwo, mnóstwo rzeczy” (S. Brzozowski, *List do O. Ortwin z 16 XII 1909*, w: O. Ortwin, *Żywe fikcje*, Warszawa 1970, s. 357–358).

⁸ „Rodzinę Malczewskiego cechowała nie tylko tradycyjna, lecz prawdziwie głęboka religijność o nastawieniu mistycznym i franciszkańskim, połączone z żywym poczuciem wynikających stąd zobowiązań moralnych i społecznych” (H. Barycz, *Na przełomie dwóch stuleci. Z dziejów polskiej humanistyki w dobie Młodej Polski*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1977, s. 74–77).

St Francis, with whom the artist also identified himself, should be really an example of exuberant uniting with nature together with fauns. Such a hypothesis can be confirmed by the reception of *Poverello* in the 19th-century Polish culture. It has been noted that there are differences between the Franciscan and ancient spirituality, as the former was rooted in the unconditional love of one’s neighbour, to which was attributed a particularly reviving influence on fine arts.⁷ While the influence of the Dionysian idea, born in Romanticism and explained most fully in Nietzsche’s *The Birth of Tragedy* of 1871 is undeniable, one should also pose a question about how the artist whose attachment to Catholicism was so strong and lasting (as he himself made clear on numerous occasions) could

⁷ In Polish culture a broader interest in St Francis is generated by the translation of the work by Frédérica Ozanam *Les poètes franciscains* (Paris 1853; Polish transl.: *Św. Franciszek Seraficki i poeci włoscy z jego szkoły*, Kraków 1864) and the translation of *Fioretti* made by an anonymous Poor Clare from the monastery in Lviv in 1892, quoted after: A. Bednarek, *Franciszek z Asyżu wśród humanistów. Z dziejów recepcji postaci w XIX i XX wieku*, Kalwaria Zebrzydowska 1986, pp. 64–65 containing the following quotes: E. Orzeszkowa (*Ernest Renan*, in: „Ateneum” 2, 1886, no. 42, pp. 304–305), B. Prus (*Kwiatki świętego Franciszka z Asyżu*, in: „Tygodnik Ilustrowany”, 1910, no. 7, pp. 130–131), T. Grabowski (*Św. Franciszek z Asyżu w świetle filozofii przyrodniczej*, Kraków 1910) and others. Earlier the Saint caught the interest of, among others, the author of “Pan Tadeusz”: „Adam (Mickiewicz) has said recently that he read somewhere in ‘Glob’ a claim based on facts that St Francis of Assisi [...], this ideal of humility and poverty is this mysterious source out of which in the course of ages the following things flew through the spiritual channel: Italian poetry, painting, sculpture and architecture, which in turn influenced the whole world through Dante, Raphael and Michaelangelo” (A.E. Odyniec, *A Letter to Julian Korsak of 11 Sep 1832*, in: *Listy z podróży*, Lwów 1937, p. 122; cf.: J. Birkenmajer, *Motywy franciszkańskie u Mickiewicza i Słowackiego*, in: „Ruch literacki” 2, 1927, no. 10, pp. 289–294). Among the views on the influence of Franciscanism on the fine arts closer in time to Malczewski the one worth noting is: “The religion of feeling, proclaimed from Umbria’s hills, filled many souls with elation. Its warm breeze revived art and from the gloomy Byzantine torpor arose the Christian deity, humanized through joy and pain, coming to life, accessible to human senses” (E. Porębowicz, *Św. Franciszek z Asyżu*, Warszawa 1899, p. 120); “Wherever the stigmatized Saint may roam, wherever he treads, art, poetry and beauty bloom under his feet. How come? [...] Because St Francis punished and mortified creation in himself, but apart from himself he loved the creation passionately and ardently. He loved it all, from the sun which he worshipped in his wonderful hymn to a leaf of hyssop in a wall crack, to the humblest crawling worm” (J. Klaczko, *Święty Franciszek z Asyżu a gotyctwem włoski*, in: idem, *Szkice i rozprawy*, Warszawa 1904, p. 5). “I am truly thankful for the wonderful book Little Flowers of St Francis. I want to write a sketch on St Francis for ‘Idea’ and I think it would be good to include it. [...] Francis of Assisi will allow me to present a great deal of opinions (not mine) on philosophy and psychology of religion, touch upon the relation between art and religious life, and many, many other things” (S. Brzozowski, *A Letter to O. Ortwin of 16 Dec 1909*, in: O. Ortwin, *Żywe fikcje*, Warszawa 1970, pp. 357–358).

hold such views. Malczewski came from a very religious family.⁸ The artist, in his view, making his art “a plea, confession and adoration” towards God, “becomes a true ‘son of God’ and in his own image he receives the grace of creating”, he produces art “out of love for approaching and uniting with the Highest Spirit”, through art “he perceives the Highest Love” and he “feels it in the infinite universe”, he is “a discoverer of the highest truths, the chosen one who reveals eternal harmonies, springing from God, which for the humankind, while it is riveted to this globe, are sometimes hidden”, and which become for the humankind “signposts”.⁹ According to Jagna Dankowska, such views allow us to connect Malczewski with European theocentrism, “putting God in the centre of the discourse as the Creator of the world”.¹⁰ Summing up Malczewski’s views on art, Dorota Kudelska points out that “the Christian, biblical value system was for the artist ‘the baseline’ for his work”.¹¹

The following questions are methodological. Does the fact that Malczewski admired the ancient culture¹² imply he admired all its aspects unreservedly? Does the fact that he introduced faun-like figures into his paintings allow us to make any statements regarding their semantic status and does it confirm the integration of the cult of Dionysus and Diana represented by them with Malczewski’s Christian worldview? The author of the present article does not know of any statements made by the artist which could support such view. The fact that Malczewski painted on the wall of his studio at Zwierzyniec a faun and Madonna cannot be considered a proof, either, since could not such a juxtaposition be the illustration of the alterna-

nieskończonym”, jest „odkrywcą prawd najwyższych, wybrańcem, który odśpiewa harmonie wieczne, w Bogu początek mające, które dla ludzkości całej, dopóki do tego globu przykuta – nieraz zasłonięte bywają”, i które stają się dla tej ludzkości „drogowskazami”.⁹ Zdaniem Jagny Dankowskiej, poglądy te pozwalają wpisać artystę w europejski teocentryzm, „stawiający Boga w centrum rozważań jako Stwórcę świata”.¹⁰ Rekapitułując poglądy Malczewskiego na sztukę, Dorota Kudelska wskazuje, że „chrześcijański, biblijny horyzont wartości” był w oczach artysty „podstawowym odniesieniem” jego twórczości¹¹.

Kolejne pytania dotyczą kwestii metodologicznych. Czy z faktu uwielbienia malarza dla kultury antycznej¹² wynika, że dotyczyło ono wszystkich jej aspektów? Czy fakt wprowadzania faunicznych postaci pozwala cokolwiek wnioskować o ich statusie semantycznym i poświadcza zintegrowanie przywoływanych przez nie kultów Dionizosa i Diany z chrześcijańskim światopoglądem Malczewskiego? Nic o tym nie mówią wypowiedzi artysty znane autorowi niniejszego artykułu. Za dowód nie można też uznać faktu, że Malczewski namalował na ścianie zwierzynieckiej pracowni fauna i Madonnę, bo czyż ich zestawienie nie mogło stanowić unaocznienia współczesnym alternatywy, przed którą stanęli?¹³ Czy do wniosku o synkretyzmie sztuki Malczewskiego nie prowadzi *aprioryczne* dążenie do uzgodnienia sensu badanych artefaktów z kulturowym obliczem czasu ich powstania, niepozwalające dostrzec cech świadczących o swoistej opozycji tych prac do głównych tendencji epoki? I czy istotnie oblicze to w odniesieniu do postaci faunów i satyrów było jednolite? Obok słynnego *Popołudnia fauna* Mallarmégo, o którego wpływie na modernizm pisano wielokrotnie¹⁴, przywołać można wiersz Kazimierza Przerwy-Tetmajera *Satyra* kończący się strofą: „Drwi — a my zawstydzeni milkniem — i przepa-

⁸ “Malczewski’s family was religious not only in the traditional but also a truly deep sense, with a mystical and Franciscan orientation, combined with a keen feeling of the resulting moral and social obligations” (H. Barycz, *Na przelomie dwóch stuleci. Z dziejów polskiej humanistyki w dobie Młodej Polski*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1977, pp. 74–77).

⁹ J. Malczewski, *O powołaniu artystów i zadaniach sztuki*. The chancellor’s speech delivered on 15 October 1912 at the inauguration of the academic year, published in: “Krytyka” 14, 1912, vol. 36, issue 11, pp. 233–236; M. Janoszanka, *Wielki Tercjarz. Moje wspomnienia o Jacku Malczewskim*, Poznań 1930, pp. 47–51; A. Ławniczakowa, *Jack Malczewski*, Warszawa 1976, pp. 84–87.

¹⁰ J. Dankowska, *Filozofia epoki Jacka Malczewskiego*, w: *Muzyka w obrazach Jacka Malczewskiego. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Akademię Muzyczną im. Fryderyka Chopina w Warszawie w 150. rocznicę urodzin malarza*, ed. T. Grzybkowska, Warszawa 2005, p. 131.

¹¹ Kudelska 2008 (ft. 6), p. 429. This conclusion is accompanied by a wide and penetrating analysis of the chancellor’s speech inaugurating the academic year 1912/1913 at the Kraków Academy of Fine Arts.

¹² Literature on this subject is wide-ranging, cf. among others: Grzybkowska 1995 (ft. 1), pp. XII–XVII.

⁹ J. Malczewski, *O powołaniu artystów i zadaniach sztuki*. Mowa rektorska wygłoszona 15 X 1912 roku na inaugurację roku akademickiego, publikowana w: „Krytyka” 14, 1912, t. 36, z. 11, s. 233–236; M. Janoszanka, *Wielki Tercjarz. Moje wspomnienia o Jacku Malczewskim*, Poznań 1930, s. 47–51; A. Ławniczakowa, *Jack Malczewski*, Warszawa 1976, s. 84–87.

¹⁰ J. Dankowska, *Filozofia epoki Jacka Malczewskiego*, w: *Muzyka w obrazach Jacka Malczewskiego. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Akademię Muzyczną im. Fryderyka Chopina w Warszawie w 150. rocznicę urodzin malarza*, red. T. Grzybkowska, Warszawa 2005, s. 131.

¹¹ Kudelska 2008, jak przyp. 6, s. 429. Wniosek ten towarzyszy obszernej i wnikliwej analizie mowy rektorskiej inaugurującej rok akademicki 1912/1913 na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

¹² Literatura poświęcona temu zagadnieniu jest rozległa, por. m.in.: Grzybkowska 1995, jak przyp. 1, s. XII–XVII.

¹³ BJ, rkps 10095 III, Helena Mycielska do Tadeusza Szydłowskiego, k. 11–12, za: Kudelska 2008, jak przyp. 6, s. 240.

¹⁴ L.J. Austin, *Mallarmé and the visual arts*, w: *French 19th century painting and literature*, Manchester 1972, s. 232–257; J. Kearns, *Symbolist landscapes. The place of Painting in the Poetry and Criticism of Mallarmé and his Circle*, London 1989.



2. Jacek Malczewski, *Błędne koło*, 1895–1897, olej na płótnie, 174 x 240 cm, Fundacja Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu, fot. za: *Malczewski. A Vision of Poland*, red. A. Ławniczakowa, London 1990, s. 43

2. Jacek Malczewski, *The Vicious Circle*, 1895–97, oil on canvas, 174 x 240 cm, The Raczyński Foundation at the National Museum in Poznań, photo after: *Malczewski. A Vision of Poland*, ed. A. Ławniczakowa, London 1990, p. 43

da/ chwila ekstazy duszy, albo szału serca;/ z iluż skarbów nas samych i ludzkość okrada/ ten wiecznie czuwający nad nami szyderca!”¹⁵. Czy nie jest do pomyślenia, że postaci faunów na obrazach Malczewskiego służą unacznieniu jego krytycznej postawy zarówno wobec idei synkretyzmu, jak też wobec ich tyleż rozpowszechnionej, co zbanalizowanej funkcji symboli sztuki; że sposób ich obrazowania jest odpowiedzią udzieloną epoce, nazwanej przez Antoniego Langego wiekiem fauna, w której postać ta była jedną z najbardziej popularnych, ale i strywalizowanych?¹⁶ Pytanie ostatnie dotyczy kwestii rangi artystycznej: czy przedstawienie świętego w otoczeniu postaci mitologicznych można uznać za wystarczający środek do poważnego podjęcia problemu religijnej integracji, i – jeżeli do takiego zamysłu sceniczno-narracyjnego miałoby się przestanie dzieła ograniczać – czy nie należałoby raczej potraktować je jako banalne i w gruncie rzeczy niewarte uwagi?

W stosunku do zawartości sceniczno-rzeczowej obrazu *Św. Franciszek* rodzi się pytanie, czy przedstawia

tive Malczewski’s contemporaries faced?¹³ Is the view that Malczewski’s art is syncretic not the result of an *a priori* judgement attempting to reconcile the meaning of the discussed artefacts with the cultural climate of the age they were created in, while disregarding such features of these works which show their opposition to the main tendencies of their age? And was this cultural climate regarding fauns and satyrs unambiguous? Apart from the famous *Afternoon of a Faun* by Mallarmé, whose influence on modernism was described on many occasions¹⁴, one could quote here the poem by Kazimierz Przerwa-Tetmajer *The Satyr* ending with the words: “While he is mocking – we fall silent, ashamed and the moment/ of soul’s ecstasy or heart’s passion is gone/ how many treasures are

¹³ BJ, MS 10095 III, A letter of Helena Mycielska to Tadeusz Szydlowski, c. 11–12, quoted after: Kudelska 2008 (ft. 6), p. 240.

¹⁴ L.J. Austin, *Mallarmé and the Visual Arts*, in: *French 19th century Painting and Literature*, Manchester 1972, pp. 232–257; J. Kearns, *Symbolist Landscapes. The Place of Painting in the Poetry and Criticism of Mallarmé and His Circle*, London 1989.

¹⁵ K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje. Seria V*, [Warszawa] 1900.

¹⁶ Nowakowska-Sito 1996, jak przyp. 3, s. 59.

stolen from us and all men/ by this ever-watchful jeerer!"¹⁵ Would it be possible to think that the purpose of fauns in Malczewski's pictures is to show his critical attitude both toward syncretism and toward their role as symbols of art, as widespread as they were banal; that the way they are depicted is an answer to that age, called by Antoni Lange "the age of the faun", in which this figure was one of the most popular and the most over-used ones?¹⁶ And the last question is an artistic one: can we consider depicting a saint surrounded by mythological figures as a sufficient means to discuss the problem of religious integration, and – if the message of the work should be limited to such a narrative scene – would it not be rather banal and not really worth our attention?

Regarding the scene and objects depicted in the picture *St Francis* the question is whether it shows the saint with the face modelled on the painter's own, surrounded by the three Fates and three fauns, a Chimera and a young girl with her hands clasped in prayer, or is it – because of the stairs, depicted in several pictures painted between 1906–1908 which allow us to identify the place as the garden of the villa "Under the Virgin" at Zwierzyniec in Kraków¹⁷ – Malczewski in a tertiary habit, surrounded by the motifs of his work, to quote Wyka once again?¹⁸ Undoubtedly the picture portrays Malczewski identifying himself with St Francis and for that reason we can assume that the gestures of this figure mean the same thing, regardless of whether he is the saint or the artist. However, the possibility that the speaker (because of his pointing gesture) is Malczewski means that the picture does not speak about the attitude of the age towards St Francis but about the artist's personal relationship with this figure. One of elements contributing to this relationship was Malczewski's membership in the Men's Society of St Vincent de Paul since 1875, about which he wrote to his parents: "I have my poor people, whom I visit and whom I recommend to the Society's care, our meetings take place every Wednesday from 7 till 8 and that's everything, it doesn't take much time, but at the same time it edifies and ennobles, since it makes one forget one's own ego".¹⁹ The mes-

on świętego, noszącego rysy autora dzieła, w otoczeniu trzech Parek i trzech faunów, Chimery oraz dziewczynki z dłońmi złożonymi do modlitwy, czy też – ze względu na motyw schodów, występujący na kilku obrazach z lat 1906–1908 i pozwalający na identyfikację przestrzeni jako ogrodu willi „Pod Matką Boską” na krakowskim Zwierzyńcu¹⁷ – ukazuje on Malczewskiego w habitie tercjarzskim, w otoczeniu, by raz jeszcze przywołać Wykę, motywów jego twórczości¹⁸? Bez wątpienia obraz mówi o Malczewskim, który identyfikuje się ze św. Franciszkiem i dlatego można przyjąć, że gesty tej postaci znaczą to samo, niezależnie, czy jest to święty, czy artysta. Jednak możliwość, że podmiotem przemawiającym (z uwagi na gest wskazujący) jest Malczewski, oznacza, że obraz nie informuje o stosunku epoki do św. Franciszka, lecz o osobistej relacji artysty do tej postaci. Elementem budowania tej relacji była datująca się przynajmniej od roku 1875 przynależność autora *Melancholii* do Męskiego Towarzystwa św. Wincentego à Paulo, o której pisał rodzicom: „mam swoich ubogich, których odwiedzam i których polecam opiece towarzystwa, posiedzenia nasze odbywają się co środa od 7-ej do 8-ej i to cała czynność, która czasu wiele nie zajmuje a jednak wiele umoralnia i uszlachetnia człowieka, bo mu każe zapominać o swoim ja”¹⁹. Przesłanie omawianego obrazu, mimo iż powstał on znacznie później niż przytoczona wypowiedź artysty, ściśle koresponduje z podkreśloną w niej przewodnią ideą pomocy potrzebującym.

Mając na uwadze dzieła Malczewskiego wskazać należy na powinowactwo *Św. Franciszka z Błędnym kołem*, obrazem programowym powstałym w okresie modyfikowania tematyki malarskiej, stanowiące istotny czynnik budowania statusu pracy omawianej w niniejszym studium jako podsumowania drogi twórczej Malczewskiego [il. 2]. Oprócz podobieństwa konstrukcji scenicznej, polegającej na ukazaniu grupy skupionej przy centralnej postaci, dzieła wiąże także analogia formalna między drabiną w *Błędnym kole* a trójkątem, jaki wyznaczają kształt kamienia i fałdy szat świętego Franciszka. Trójkąt ten prowadzi spojrzenie widza ku dłoniom postaci, określając gest prawej z nich oraz głowę świętego jako zwieńczenie piramidalnego układu, samą postać zaś jako strukturalnie analogiczną do wieńczącej drabinę postaci malarczyka w *Błędnym kole*. (Postać św.

¹⁵ K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje. Seria V*, [Warszawa] 1900.

¹⁶ Nowakowska-Sito 1996 (ft. 3), s. 59.

¹⁷ Most recently: S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Jacek Malczewski. Życie i twórczość*, Kraków 2010, p. 55. Malczewski moved to Zwierzyniec in October 1899 and lived there till 1910.

¹⁸ Wyka 1971 (ft. 2), p. 47.

¹⁹ Institute of Fine Arts in the Polish Academy of Sciences, MS 7, a letter of J. Malczewski to his parents, c. 186–187, quoted after: Kudelska 2008 (ft. 6), p. 662. Malczewski was a tertiary

¹⁷ Ostatnio: S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Jacek Malczewski. Życie i twórczość*, Kraków 2010, s. 55. Malczewski przeprowadził się na Zwierzyniec w październiku 1899 i mieszkał tam do 1910 roku.

¹⁸ Wyka 1971, jak przyp. 2, s. 47.

¹⁹ Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, rksp 7, List J. Malczewskiego do rodziców, k. 186–187, za: Kudelska 2008, jak przyp. 6, s. 662. Tercjarzem był Malczewski przynajmniej od 1875 roku i pozostał nim do końca życia. We franciszkańskim habitie został pochowany (Janoszanka 1930, jak przyp. 9, s. 11). Obszernie na ten temat: Kudelska 2008, jak przyp. 6, s. 661–662. Tercjarstwo franciszkańskie promowała encyklika Leona XIII *Auspicato* z 1882 roku.

Franciszka nie jest przykładem konwencjonalnej kompozycji opartej na trójkącie, gdyż nie wpisuje się w tę figurę, lecz ją w sobie zawiera i zarazem jest formą bardziej niż ona złożoną). Do zbieżności kompozycyjnych i strukturalnych dochodzi także ideowa, gdyż w obie centralne postaci wcielił się artysta – ukazują go one w wieku młodzieńczym²⁰ i dojrzałym.

Utożsamienie się Malczewskiego ze św. Franciszkiem można także traktować jako reminiscencję wyborów Brata Alberta, „pierwszego tercjarza Polski”, który dostrzegł w sztuce groźbę sprzeniewierzenia się wierze. Chmielowski pisał bowiem: „Czy służąc sztuce, Bogu służyć można? [...] Chrystus mówi, że dwóm Panom służyć nie można, choć sztuka nie mamona, ale też nie Bóg. Bożyszcze prędeży. Ja myślę, że służyć sztuce, to zawsze wyjdzie na bałwochwalstwo”. Ostatecznie zrezygnował więc z malarstwa na rzecz pracy dla ubogich – „Gdybym miał dwie dusze, to bym jedną z nich malował, ale że mam jedną, więc musiałem wybrać to co najważniejsze”²¹. (W 1894 i 1896 roku ukazały się powieści Adama Krechowieckiego wprowadzające Chmielowskiego do literatury pod postacią malarza Wysza, który rezygnuje z kariery artystycznej i zakłada przytułek dla biednych²².) Innymi słowy, być może należy wnioskować o istotnej odrębności światopoglądów obu malarzy, wynikającej z rozpoznania przez Malczewskiego w św. Franciszku artysty, i rozważyć zbieżność punktu widzenia malarza raczej z typem postawy reprezentowanym np. przez Alfreda Lauterbacha: „Jeśli kiedykolwiek istniał święty, który był jednocześnie poetą, to był nim na pewno św. Franciszek, lecz nie Francesco Bernardone, rycerz śpiewający prowansalskie sonety i ronda trubadurów, tylko ów święty nędzarz

²⁰ „Metaforycznym upostaciowieniem Artysty jest w wielu obrazach Malczewskiego młodociany czeladnik pokojowego malarza. (*Trzy malarstwa, Introdukcja, Błędne koło, Malarczyk i jego muza*)” – Jakimowicz 1974, jak przyp. 1, s. 16. Leszek Libera pisze, że Janko Muzykant na obrazie z 1892 roku (obecnie w Muzeum Okręgowym w Toruniu) „nosi rysy autora obrazu z lat dziecięcych” i uznaje przedstawienie za pierwszy kryptoautoportret Malczewskiego, por.: L. Libera, *Romantyczność i folklor. O twórczości Jacka Malczewskiego i Bolesława Leśmiana*, Poznań 1994, s. 7. O roli *alter-ego* artysty, jaką pełnią malowane w latach 90. XIX wieku postaci dzieci-twórców, świadczy także obraz *Janko Muzykant*, ukazujący literackiego bohatera w towarzystwie starszej kobiety, być może matki. Janko Muzykant siedzi na korycie w taki sam sposób, jak chłopiec na łódce widniejący na powstałych wiele lat później płótnach *Dzieciństwo. Jacek nad stawem w Wielgim* oraz *Dzieciństwo malarza*, oba z 1919 roku (autentyczność drugiego z obrazów budzi wątpliwości piszącego. Jest on mu jednak znany mu jedynie z reprodukcji na stronie internetowej: <http://artyzm.com>). Łódka i koryto są na wymienionych pracach umiejscowione tak samo względem granicy obrazu.

²¹ *Pisma Adama Chmielowskiego (Brata Alberta)*, „Nasza przeszłość”, 1965, t. 21; A. Okońska, *Poglądy Brata Alberta na sztukę, w: Brat Albert. Życie i dzieło*, red. A. Okońska, Warszawa 1978, s. 21–31; S. Smoleński, *Duchowość bł. Brata Alberta na tle odrodzenia franciszkańskiego w Polsce*, „Nasza przeszłość”, 1987, t. 67, s. 119–136.

²² A. Krechowski *Jestem*, Warszawa 1894; idem, *Kres*, Warszawa 1896.

sage of the discussed picture, even though it was painted much later than the quote above, corresponds closely with the emphasized key idea of helping the needy.

Among Malczewski's works, one should point out the similarity between *St Francis* and *The Vicious Circle*, a narrative picture painted at the time when Malczewski was changing his subject matter, which is an important argument for considering the former work as the summary of Malczewski's creative development [fig. 2]. Apart from the similarity of the scene construction, depicting a group gathered around the central figure, these works are also connected formally through the ladder in *The Vicious Circle* and the triangle framed by the shape of the stone and the folds of St Francis' robes. This triangle directs the viewer's gaze towards the figures' hands, defining the gesture of the one on the right and the saint's head as the top of the pyramid, while the saint's figure is structurally analogous to the figure of the apprentice decorator at the top of the ladder in *The Vicious Circle*. (The figure of St Francis is not an example of the conventional composition based on the triangle, since it is not inscribed within this shape, but contains it and at the same time is a more complicated shape). To the similarities in terms of composition and structure one could add also the subject matter, since the both central figures are modelled on the artist himself – they portray him as a young²⁰ and a mature man.

at least since 1875 and remained in the order until the end of his life. He was buried in the Franciscan habit – cf. Janoszanka 1930 (ft. 9), p. 11. More about this subject: Kudelska 2008 (ft. 6), pp. 661–662. The Third Franciscan Order was promoted by the encyclical of Leo XIII *Auspicato* from 1882.

²⁰ “A metaphorical personification of the Arts in many pictures of Malczewski is a young apprentice decorator. (*Trzy malarstwa, Introdukcja, Błędne koło, Malarczyk i jego muza*)” – Jakimowicz 1974 (ft. 1), p. 16. Leszek Libera writes that Yanko the Musician [Janko Muzykant] in the picture from 1892 (currently in the Regional Museum in Toruń) “is reminiscent of the author's face as a child” and considers this painting the first masked self-portrait of Malczewski, cf.: L. Libera, *Romantyczność i folklor. O twórczości Jacka Malczewskiego i Bolesława Leśmiana*, Poznań 1994, p. 7. The role of the artist's *alter-egos* played by child artists in the pictures painted in the 1890s is confirmed also by the picture *Yanko the Musician*, portraying the literary character [the title character of a short story by Henryk Sienkiewicz – transl. note] accompanied by an older woman, perhaps his mother. Yanko the Musician is sitting on the trough in exactly the same pose as the boy in the boat depicted on the canvasses painted many years earlier *Childhood. Jacek on the Pond at Wielgie* and *The Painter's Childhood*, both from 1919 (the authenticity of the latter picture is, in the present author's opinion, doubtful). However, it is known to him only by the reproduction on the Web page: <http://artyzm.com>). The boat and the trough are placed in both paintings in the same position in relation to the picture frame.

Malczewski's self-identification with St Francis could be also perceived as reminiscent of life choices made by Brother Albert [Adam Chmielowski], "Poland's foremost tertiary", who saw art as dangerous for one's faith. Chmielowski wrote: "Can one serve God while serving art? [...] Christ says that no man can serve two masters, although art is not Mammon, it is not God either, an idol sooner. I think that serving art will always turn out to be idol-worshipping". Finally he gave up painting for working for the poor – "If I had two souls, I would paint with one of them, but since I have only one, I had to choose the most important thing".²¹ (In 1894 and 1896 Adam Krechowiecki published two novels, introducing Chmielowski to literature in the guise of a painter Wysz, who gives up his artistic career and founds a shelter for the poor.²²) In other words, one perhaps could draw a conclusion that the world views of both painters differed in some important respects, and the difference was caused by the fact that Malczewski recognized St Francis as an artist; possibly Malczewski's point of view was closer to the attitude represented e.g. by Alfred Lauterbach: "If there ever was a saint who was at the same time a poet, St Francis certainly was one, but it was not Francesco Bernardone, a knight singing Provençal sonnets and troubadour rondeaux, but this holy pauper inspired by his faith, who poured his heart out in all the nature's works, reaching the state of the highest blessing, love and freedom".²³

The affinity between *St Francis* and *The Vicious Circle* makes us realize that the placement of fauns corresponds to the placement of the group of the tormented in the earlier picture, which in turn was inspired, as it has been pointed out, by the figures of the condemned in the Last Judgement depictions.²⁴ Shifting the saint closer to this group

²¹ *Pisma Adama Chmielowskiego (Brata Alberta)*, in: "Nasza przeszłość", 1965, vol. 21; A. Okońska, *Poglądy Brata Alberta na sztukę*, in: *Brat Albert. Życie i dzieło*, ed. A. Okońska, Warszawa 1978, pp. 21–31; S. Smoleński, *Duchowość bł. Brata Alberta na tle odrodzenia franciszkańskiego w Polsce*, in: "Nasza przeszłość", 1987, vol. 67, pp. 119–136.

²² A. Krechowski *Jestem*, Warszawa 1894; idem, *Kres*, Warszawa 1896.

²³ A. Lauterbach, *Św. Franciszek z Asyżu i jego wpływ na sztukę*, in: *Pierścień sztuki. Historia i teoria*, Warszawa 1929, p. 209.

²⁴ A. Ławniczakowa (the note accompanying the picture *Vicious Circle*), in: *Malczewski*, Württembergischer Kunstverein in Stuttgart [exhibition catalogue], Stuttgart 1980, p. 34; M. Brötje, *Der menschliche Blick – Lebensmitte und Abgrund. Zur Bildwelt Jacek Malczewski*, in: *Jacek Malczewski und seine Zeitgenossen. Polnische Malerei um 1900 aus der Sammlung des Nationalmuseums in Poznań*, Städtische Galerie in der Reithalle Schloß Neuhaus in Paderborn [exhibition catalogue], Bielefeld 1999, pp. 39–40.

przepełniony natchnieniem wiary, co serce swe wlewał we wszelkie twory przyrody, osiągając stan najwyższego błogosławieństwa, miłości i swobody"²³.

Powinowactwo *Św. Franciszka z Błędnym kołem* pozwala dostrzec, że umiejscowienie faunów odpowiada usytuowaniu na wcześniejszym obrazie grupy udręczonych, mającej swój pierwowzór, na co na zwracano już uwagę, w postaciach potępionych z przedstawień Sądu Ostatecznego²⁴. Przysunięcie świętego bliżej tej właśnie grupy sugeruje możliwość określenia jego zachowania jako „wyjścia naprzeciw grzesznikom”, będącego efektem naśladowania Chrystusa („nie przyszedłem wzywać sprawiedliwych, lecz grzeszników”²⁵). Jednakże taka interpretacja nie pozwala na wyjaśnienie umieszczenia po prawej stronie tylko jednej z trzech Parek. Zróznicowanie w ich układzie, i tym samym rozdzielenie postaci towarzyszących św. Franciszkowi na dwie grupy, musi znaleźć inne wytłumaczenie niż podobieństwo do przedstawień Sądu Ostatecznego. Konstatacja ta nie czyni jednak analogii do *Błędnego koła* zbyt dużą dla zrozumienia obrazu *Św. Franciszek*, z dwóch powodów. Nie wskazano dotąd, jak się zdaje, na fakt, że sąsiadująca z faunem bachantka sięga po obręcz kajdan, muska ją i jakby się nią bawi. Wchodzi przez to w związek z tematyzowanym przez postaci po prawej zniewoleniem i udręceniem, zdradza jakiś w nim udział. Jest też lustrzanym odbiciem spowitego w wojskowy szynel i wiszącego przed drabiną starca w *Błędnym Kole* – podobieństwo to wynika zarówno z układu kończyn obu postaci (jedna ręka uniesiona w bok, druga skierowana za plecy, jedna noga podkurczona), analogii między tygrysią skórą a szynelem, jak również z faktu, że postaci te tworzą figurę zbliżoną do trapezu. Bachantka i sybirak stanowią niejako dwie strony tego samego medalu, przez co bachiczna grupa jest nacechowana pejoratywnie. Drugim powodem jest szczególne powiązanie malarczyka siedzącego na drabinie z granicą pola obrazowego, odmiennie zrealizowane w odniesieniu do centralnej figury na obrazie *Św. Franciszek*. Gdy chodzi o dziecięcą postać ukazaną w *Błędnym Kole*, w literaturze przedmiotu panują rozbieżności interpretacyjne zarówno w rozpoznaniu jej statusu zawodowego (mówi się, że jest to malarczyk pokojowy oddający się marzeniom²⁶ lub artysta²⁷), jak

²³ A. Lauterbach, *Św. Franciszek z Asyżu i jego wpływ na sztukę*, w: *Pierścień sztuki. Historia i teoria*, Warszawa 1929, s. 209.

²⁴ A. Ławniczakowa (nota przy obrazie „Błędne koło”), w: *Malczewski*, Württembergischer Kunstverein in Stuttgart [katalog wystawy], Stuttgart 1980, s. 34; M. Brötje, *Der menschliche Blick – Lebensmitte und Abgrund. Zur Bildwelt Jacek Malczewski*, w: *Jacek Malczewski und seine Zeitgenossen. Polnische Malerei um 1900 aus der Sammlung des Nationalmuseums in Poznań*, Städtische Galerie in der Reithalle Schloß Neuhaus in Paderborn [katalog wystawy], Bielefeld 1999, s. 39–40.

²⁵ Mt 9, 13.

²⁶ A. Ławniczakowa, *Jacek Malczewski, wystawa dzieł z lat 1890–1926*, Poznań 1990, s. 55; *Jacek Malczewski. Powrót 2000*, jak przyp. 1, s. 44. Jakimowicz pisze wręcz o „młodocianym czeladniku pokojowego malarza” (Jakimowicz 1974, jak przyp. 1, s. 16).

²⁷ T. Grzybowska, *Świat obrazów Jacka Malczewskiego*, Warszawa

również w ocenie znaczenia tej postaci dla przesłania dzieła (z jednej strony to jej pograżenie w wizji ma być treścią dzieła²⁸, z drugiej zaś pojawia się pogląd, że malarczyk jest przez tę wizję marginalizowany²⁹). Rozbieżności te pozwala przewyciężyć wskazanie na szczególność tej postaci, wyrażającą się w dobitnym wysunięciu głowy dziecka ku brzegowi obrazu. Wysunięcie to „mogłoby się wydać zapewne sprzeczne z naszym naturalnym, a więc przywiedzionym z rzeczywistości, sposobem postrzegania i związanymi z tym oczekiwaniami, a więc przyczyną oglądowej udręki – a zatem niczym więcej niż kompozycyjnym błędem Malczewskiego, gdyby nie to, że w duchowym przeżyciu obrazu jako obrazu rodzi się w nas zgoda na taką relację i uznajemy ją za naturalnie prawdziwą³⁰. Jest ona dla nas naturalna, gdyż percypując obraz bezwiednie akceptujemy istnienie przedstawienia malarskiego w obrębie pola obrazowego. Godzimy się zatem także na fakt ograniczenia przedstawienia, czyli na jego odniesienie do instancji granicy, która wobec przedstawienia jest czymś, co je obejmuje, konstytuuje jako całość, do której malarze (również Malczewski), często odnoszą przedstawienie podczas procesu malowania, raz po raz cofając się od obrazu, aby móc ogarnąć go spojrzeniem w całości. Granica obrazu, choć percypowana łącznie z przedstawieniem, nie należy do niego, i w tym sensie jest względem przedstawienia czymś nieosiągalnym i nieprzekraczalnym, absolutnym. W kształtowaniu relacji przedstawienia (warstwy rzeczowej dzieła) do granicy manifestuje się tak bliska Malczewskiemu (wywodząca się, jak wskazuje Kudelska, z lektur teozoficznych) idea przekraczania tego, co przedmiotowe i materialne: „to nagle przybliżenie głowy do brzegu jest w pełni uprawnionym, sensownym wskazaniem na trwanie dziecka w odniesieniu do tego, co absolutne. Odniesienie to nieuchronnie wówczas stwarza i uzasadnia introwertyczność dziecka, jego rozpamiętujące spoglądanie w siebie, jego izolowanie się od świata³¹. Analogiczny związek postaci malarza z granicą obrazu można zaobserwować także w innym wizualnym manifestie Malczewskiego – *Melancholii* z 1894 roku [il. 3]. Wzrok stojącego przed tym dziełem widza jest „ustawicznie sprowadzany po falującym tłumie ludzi w tle i na pierwszym planie ku obrazowi na sztaludze, przed którym siedzi artysta. Przyczyną, która to wymusza, jest formalna bliskość połączenia tego obrazu na sztaludze z lewym brzegiem obrazu. (A więc podejście do ograniczenia obrazu jako „ramy okiennej” – mimo której patrzymy na obiekty położone głębiej, a więc ze względu na odległość w przestrzeni od niej oddzielone – jest we-

suggests that his attitude could be called “seeking out sinners” resulting from the imitation of Christ (“I came not to call the righteous, but sinners”²⁵). This interpretation, however, does not explain placing only one of the Fates on the right. This difference in their placement and dividing the figures surrounding St Francis into two groups should be explained in another way than through the similarity of this picture to the depictions of the Last Judgement. Nevertheless, this realization does not make the analogy between *The Vicious Circle* and *St Francis* superfluous, and that is for two reasons. Apparently it has not been pointed out yet that the maenad next to the faun is reaching out for the fetters, touching them and seemingly playing with them. Through that she enters into the relation with the figures on the right personifying bondage and torment, revealing a kind of participation in it. She is also the mirror reflection of the old man wrapped in the army overcoat and suspended in front of the ladder in *The Vicious Circle* – the similarity is both in the arrangement of the limbs of both figures (one arm stretched to the side, the other behind the back, one leg tucked up), the analogy between the tiger skin and the overcoat as well as in the shape of these figures approximating a trapezoid. The Maenad and the Siberian prisoner are in a way two sides of the same coin, which marks the Bacchic group pejoratively. The other reason is the special relation between the apprentice painter sitting on the ladder with the frame of the picture, realized differently with regard to the central figure in the painting *St Francis*. When it comes to the child figure in *The Vicious Circle*, there are numerous interpretation discrepancies in the literature on the subject, both regarding his job (he is said to be a daydreaming painter boy²⁶ or the artist²⁷), and also regarding the meaning of this figure in the overall message of the work (on one hand, his daydreaming should be the message of the work,²⁸ on the other hand some claim that the young decorator is pushed by this vision to the margin²⁹). These discrepancies could be overcome by pointing out the special position of this figure, shown in the clear shift of the child’s head towards the edge of the picture. This shift “could be seen

²⁵ Mt 9: 13.

²⁶ A. Ławniczakowa, *Jacek Malczewski, wystawa dzieł z lat 1890–1926*, Poznań 1990, p. 55; *Jacek Malczewski. Powrót 2000* (ft. 1), s. 44. Jakimowicz calls him simply “a youthful decorator’s apprentice” – Jakimowicz 1974 (ft. 1), p. 16.

²⁷ T. Grzybkowska, *Świat obrazów Jacka Malczewskiego*, Warszawa 1996, pp. 21–22.

²⁸ I. Bett, *Wystawa dzieł Jacka Malczewskiego*, Kraków 1903, p. 5; Nowakowska-Sito 1996 (ft. 3), pp. 31–32.

²⁹ Jakimowicz 1974 (ft. 1), p. 26.

1996, s. 21–22.

²⁸ I. Bett, *Wystawa dzieł Jacka Malczewskiego*, Kraków 1903, s. 5; Nowakowska-Sito 1996, jak przyp. 3, s. 31–32.

²⁹ Jakimowicz 1974, jak przyp. 1, s. 26.

³⁰ Brötje 1999, jak przyp. 24, s. 37–38.

³¹ Brötje 1999, jak przyp. 24, s. 38.



3. Jacek Malczewski, *Melancholia*, 1890–1894, olej na płótnie, 139 x 240 cm, Fundacja Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu, fot. za: *Malczewski. A Vision of Poland*, red. A. Ławniczakowa, London 1990, s. 23

3. Jacek Malczewski, *Melancholy*, 1890–1894, oil on canvas, 139 x 240 cm, The Raczyński Foundation at the National Museum in Poznań, photo after: *Malczewski. A Vision of Poland*, ed. A. Ławniczakowa, London 1990, p. 23

as contradictory to our natural, that is borrowed from reality, perception and expectations connected with it, which torments us when looking at the picture; therefore, it could be considered to be nothing more than Malczewski's error of composition, were it not for the fact that in the spiritual experience of this picture as a picture we agree to such a relation and consider it naturally true".³⁰ It is natural for us since when perceiving the picture we unconsciously accept the existence of the image within the picture frame. Therefore, we also reconcile ourselves to the limitation of the image, that is, its reference to its frame which includes the image and constitutes it as a whole to which painters (Malczewski included) often refer in the process of painting, from time to time stepping back from the picture in order to be able to perceive it as a whole. The frame of the picture, even though it is perceived together with the image, does not belong there and in this sense is, regarding the image, something unachievable and intransgressible, something absolute. Through shaping of the relation between the image (the subject matter of the work) and the frame, the idea of transgressing the object and the material, so close to Malczewski's heart (which he derived, as Kudelska points out,

³⁰ Brötje 1999 (ft. 24), pp. 37–38.

wnątrz obrazu dobitnie obalone.)"³². W obu programowych dziełach Malczewskiego odniesienie postaci malarza do granicy pola obrazowego i w ten sposób określenie jego zachowania jako powoływanie się na instancję tego, co absolutne, ma istotne konsekwencje w ukształtowaniu dalszych partii. Ich rozpoznanie wymagałoby przytoczenia cytowanej tu fragmentarycznie interpretacji Michaela Brötje'go w całości, gdyż „radycznie ostensywny (tj. skupiony na wskazywaniu na obrazowe stany rzeczy, które z definicji realizowane są wyłącznie za pomocą oka) charakter tekstów niemieckiego badacza immunizuje je na wszelkie próby streszczającego referowania. Należy je po prostu czytać *in extenso*, bo tylko w ten sposób można stać się rzeczywistym uczestnikiem rozwijającej się zgodnie z logiką oglądową dzieła »opowieści«, która właśnie każdego z nas – a należy to rozumieć dosłownie – w równym stopniu dotyczy”³³.

Na marginesie, gdyż bez odniesienia do wizualnych jakości obrazów, można dodać, że opowiedzenie się za przypisywaniem istotnej roli w interpretacji obrazów Malczewskiego ich doświadczanym naocznie aspektem, za niezbywalnością tego, co zmysłowe, dla konstytucji tego, co ideowe, nie stoi w sprzeczności z poglądem artysty na twórczość malarską. Pisał on: „Tymczasem

³² Brötje 1999, jak przyp. 24, s. 42.

³³ M. Bryl, *Michael Brötje o Jacku Malczewskim, czyli jak wyjść z „błędneho kola” interpretacji*, „Polonistyka”, 2010, nr 1, s. 27.

wielka sztuka jest jak ocean głęboką. W głębi tkwi wielkość i majestat. Gdyby ocean nie był głębokim, nie byłby wspaniałym, pomimo swoich obszarów. Widok samej powierzchni jest nużący, a jeżeli wzrok na tej morskiej powierzchni tak długo może pozostać [podkreśl. – M. H.], to dlatego tylko, że pod falami, które dostrzega, przeczuwa niewidzialne fale. Ta głębia i ta idąca gdzieś w nieskończoność, ta jest udziałem prawdziwej sztuki³⁴. Innymi słowy, widoczne fale odsyłają do fal niewidzialnych, ale odsyłanie to odbywa się wraz z utrzymywaniem wzroku na powierzchni!

Na obrazie *Św. Franciszek* postaci są zbliżone wielkością do naturalnej, szczerze wypełniają nie tylko pierwszy plan, ale też znaczną powierzchnię obrazu, ze wszystkich stron przekraczając jego granice. Spojrzenie widza jest przy tym wyraźnie wiedzione po diagonalu od głów Parek po lewej ku głowom faunów. Jedynym elementem, który mieści się w obrębie pola obrazowego jest wrzeciono, na którym owinięta jest wełna przędzona przez Parki, niemal sięgające górnego brzegu obrazu i przez to wskazujące na niego. (Ku niemu prowadzi też ukos utworzony przez lewy brzeg kamienia i poły habitu na lewej nodze). W ten sposób wyróżnione wrzeciono jest też elementem, który znajdując się w bezpośrednim sąsiedztwie faunów, przywołuje instancję granicy także w ich kontekście i pozwala spojrzemu wejść z obrazem w relację inną niż wyłącznie za pośrednictwem tych postaci.

Wrzeciono jest przyporządkowane granicy i jednocześnie współtworzy pion rozciągający się na całej wysokości pola obrazowego: osadzone jest w tulei równej szerokością lewemu ramieniu świętego, a jego pion jest optycznie kontynuowany przez zwieszony w dół sznur habitu, zbiegający się z fałdą szaty opadającą po prawej stronie kamienia, na którym siedzi postać. Tak jak wrzeciono na górze, tak również fałda i sznur u dołu wskazują na brzeg obrazu. Indukowany między nimi pion pokrywa się z osią złotej podziału szerokości obrazu i jest czynnikiem, który wydobywa odniesienie przedstawienia do płaszczyzny obrazu (analogiczny pion jest zaakcentowany w Matejkowskim *Kazaniu Skargi*: fałda sukna na stoliku przy nuncjuszu papieskim, pion laski Zebrzydowskiego, lewa krawędź filara [il. 4]³⁵). Wyznaczana przez ten pion jakość optyczna, poprzez którą przedstawienie wchodzi w zgodność z kształtem pola obrazowego i manifestuje się jego poddanie instancji tego, co absolutne, tworzy jednocześnie granicę, na której św. Franciszek spotyka się z postaciami po swej lewej stronie. Tym samym – te ostatnie odnoszą się zarówno do świętego, jak i do tej zgodności. Wypada zatem zapytać, jak do tego spotkania dochodzi.

from his theosophical reading) manifests itself: “this sudden shift of the head to the frame is a completely justified and sensible pointing out to the permanence of the child with regard to the absolute. This relation inevitably creates and justifies the child’s introversion, his brooding inward gaze, his isolation from the world”.³¹ A comparable relation between the figure of the painter and the frame can be noticed also in another visual manifesto of Malczewski – *Melancholy* from 1894 [fig. 3]. The gaze of the viewer standing in front of this picture is “constantly drawn over the restless crowd in the background and the foreground to the painting on the easel in front of which the artist is seated. This movement is enforced by the formal proximity between the painting on the easel and the left edge of the frame. (Thus, treating the picture frame as a ‘window frame’ of sorts – through which we look at the objects placed inside it, and separated from it through the spatial distance – is within this painting clearly invalidated.)”.³² In both programmatic paintings by Malczewski the relation between the painter figure and the painting frame, defining his behaviour as recalling the absolute, has important consequences in shaping of the other parts of the picture. In order to recognize them we would have to quote the whole interpretation of Michael Brötje, here cited only in fragments, since “the radically ostensible (i.e. concentrated only on the image of things, which out of definition can be realized only through the eye) character of the texts of this German researcher makes them immune to any attempts of summarizing. They should be simply read *in extenso*, as only in this way one can become a participant in the ‘story’, developing according to the image logic of the work, which literally applies to everybody to the same degree”.³³

In this connection, without referring to the visual quality of the paintings, one could add that granting an important role in the interpretation of Malczewski’s pictures to their visible aspects, and associating closely the perceptible aspect with the subject matter is not contradictory to the artist’s own views on painting. He wrote: “Great art is as deep as an ocean. In its depth lies greatness and majesty. If the ocean were not great, it would not be so magnificent, despite its area. The view of surface only is tiresome, and if the gaze can stay for so long on the sea surface [emphasis mine – M.

³⁴ J. Malczewski, [Odpowiedź na ankietę], „Przegląd Powszechny” 23, 1906, t. 90, s. 80.

³⁵ Na tę cechę obrazu nauczyciela Malczewskiego zwrócił moją uwagę Wojciech Suchocki.

³¹ Brötje 1999 (ft. 24), p. 38.

³² Brötje 1999 (ft. 24), p. 42.

³³ M. Bryl, *Michael Brötje o Jacku Malczewskim, czyli jak wyjść z „błędnego koła” interpretacji*, in: “Polonistyka”, 2010, no. 1, p. 27.



4. Jan Matejko, *Kazanie Skargi*, 1864, olej na płótnie, 224 x 397 cm, Zamek Królewski w Warszawie, fot. za: *Jan Matejko*, Warszawa 1957, il. 133

4. Jan Matejko, *Skarga's Sermon*, 1864, oil on canvas, 224 x 397 cm, The Royal Castle in Warsaw, photo after: *Jan Matejko*, Warszawa 1957, fig. 133

H.], it is only because under the visible waves one can sense the invisible ones. This depth and this far-reaching infinity is the feature of real art".³⁴ In other words, the visible waves send us to the invisible ones, but this process takes place while the gaze remains on the surface!

In the painting *St Francis* the figures are approximately full-scale and crowd not only in the foreground, but also through most the picture, spilling out on all sides of its frame. The viewer's gaze is clearly directed diagonally from the heads of the Fates on the left to the heads of the fauns. The only element fitting within the picture frame is the spindle, around which the wool spun by the Fates is twined, reaching almost to the top edge of the painting and thus pointing to it. (It is also pointed at by the oblique line created by the left edge of the stone and the habit's fold on the left leg). The spindle emphasized in this way is also the element which, being placed in close proximity to the fauns, recalls the frame also in their context and allows the gaze to enter the relationship with the picture in a different way than just through these figures.

The spindle is connected with the frame and at the same time is a part of the vertical axis drawn

³⁴ J. Malczewski, [a questionnaire answer], in: "Przegląd Powszechny" 23, 1906, vol. 90, p. 80.

Podobnie jak *Błędne koło*, także i ten obraz wymaga czytania z lewej ku prawej, na co wskazują gesty św. Franciszka: jego prawa ręka jest uniesiona na wysokość klatki piersiowej i skierowana w stronę widza, sam zaś układ rąk świętego powtarza ułożenie rąk Parek (znajdujących się po lewej stronie), w którym prawa ręka jest uniesiona, zaś lewa spoczywa na kolanach postaci. Prawa ręka św. Franciszka wpisuje się w ciąg, wyznaczany przez prawe dłonie obu Parek, stanowiąc tego ciągu ostatni akord. Włączenie dłoni świętego w planimetryczny ukos odnosi jej gest także do prawej strony, i pozwala projektować zawartą w nim energię zarówno na znajdującą się tam grupę postaci, jak i na widza. Dwoistość ukierunkowania zachowania św. Franciszka zawarta jest też w jego spojrzeniu, które, choć skierowane przed obraz, nie pada na widza, lecz na prawo od niego.

Usytuowanie gestów Parek w jednym ciągu z gestem św. Franciszka wskazuje zarazem, że nie oznaczają one czynności samoistnej, która powinna być wyjaśniana wyłącznie poprzez wiedzę czerpaną z mitologii, lecz że przynależą do sekwencji, w której czynność ta jest zastępowana gestem wykonywanym przez świętego. Zależność ta jest podkreślona również przez związek optyczny między lewym, ukośnym konturem skały, biegnącym od dołu ku górze, a dokładnie nad nim usytuowanym skosem schodków i poręczy, skierowanym od górnego brzegu ku dołowi: poprowadzenie obu tych kształtów ku środkowej partii obrazu wydziela grupę

po lewej stronie, a zarazem pozostawia między nimi miejsce na łokieć świętego. W ten sposób jedynie gest świętego niejako „przedostaje” się ze strony lewej na prawą, stając się wyrazem tego, co dzieje się po stronie lewej. Do umiejscowionej tam grupy należy też postać dziewczynki, która znajduje się na wysokości kamienia, przywiera doń w modlitewnej pozie i optycznie z nim jednoczy.

Skierowanie gestu prawej ręki świętego zarówno ku widzowi, jak i ku postaciom po prawej stronie, oznacza, że to one – jako należące do dzieła – uczą widza tego, jak ów gest odebrać i rozumieć.

Św. Franciszek kieruje gest ku postaciom po prawej odnosząc się zarazem do pionu wyznaczanego przez wrzeciono – po pierwsze dlatego, że wraz ze schodami ujmuje ono jego głowę, po drugie zaś, że na lewej stronie twarzy świętego i prostopadle w dół od łuku brwiowego aż do zarostu na brodzie biegnie sporej długości pionowa fałda, niepojęta w swej niepokojącej sztywności, deformującej twarz niczym drzazga, stygmat. Jej obecność sprawia, że zachodzi optyczna korespondencja między kątem prostym, tworzonym przez łuk brwiowy i ową fałdę, a kątem prostym zbudowanym przez wrzeciono i brzeg obrazu. Pozwala tej korespondencji w pełni wybrzmieć jasnozielone tło, w porównaniu z roślinnością po stronie lewej jednolite i niemal płaskie, a przy tym świecące niczym aureola wokół głowy świętego. Do pionu wrzeciona odnosi się także postać Parki po prawej stronie. Spojrzenie widza pada na nią jako pierwszą spośród postaci przedstawionych w tej części kompozycji, ponieważ znajduje się ona najbliżej św. Franciszka oraz umieszczona została przez artystę na tej samej wysokości co Parki po stronie lewej, jej ubiór czyni ją zaś optycznym dopełnieniem ich szeregu. Również układ jej rąk nawiązuje do gestów Parek, ale ulega modyfikacji. Prawa ręka skierowana jest ku górze, co odnosi ją do gestu św. Franciszka, jednocześnie jednak przyjmuje ona ułożenie równoległe do wrzeciona powyżej, które wiedzie spojrzenie widza dokładnie ku granicy pola obrazowego. Dzięki tej zależności widz zyskuje pewność, że gest świętego jest w mocy ukierunkować aktywność postaci ku temu, co wobec niej nadrzędne i zarazem dla niej nieosiągalne, włączyć ją w odniesienie napełniające jej oblicze radością nieobecną jeszcze na twarzach Parek po stronie lewej.

Postać Parki jest wyraźnie przechylona na lewo, co jawi się jako wynik szczelnego otoczenia jej przez pozostałe postaci z grupy, od przodu przez Chimereę, a od tyłu przez trzy potężne fauny z głowami znacznie większymi nie tylko od głowy Parki, ale także od głowy świętego. Szczególnie faun ukazany pośrodku wydaje się napierać na kobiecą postać zmuszając ją do przechylenia głowy przez położenie na jej ramieniu swej potężnej dłoni.

Na prawo od postaci osaczonej Parki sytuuje się Chimera, w przewrotny sposób zjednoczona z grupą mi-

through the whole height of the image: it is set in a case whose width equals that of the saint's arm, and its vertical axis is optically continued by the hanging cord of the habit following the robe's fold falling down on the right side of the stone on which the figure is seated. Just like the spindle at the top, the fold and the cord at the bottom point to the painting's edge. The vertical axis formed by them matches with the axis of the golden section made along the painting's width and brings the image forward to the painting's surface (a similar axis is emphasized in Matejko's *Skarga's Sermon* [*Kazanie Skargi*]: a fold of the cloth covering the table standing next to the Papal Nuncio, the vertical line drawn by Zebrzydowski's staff and the left edge of the column³⁵ [fig. 4]). The visual quality drawn by this vertical line, through which the image corresponds with the shape of the picture and becomes subject to the absolute, creates at the same time the frame, over which St Francis meets the figures on his left. Therefore the latter relate both to the saint and to this correspondence. One could then ask legitimately how this meeting happened.

Just like *The Vicious Circle*, this picture also should be read from left to right, as indicated by the gestures of St Francis: his right hand is drawn up to his chest and directed towards the viewer, while the position of the saint's hand echoes the hands of the Fates (standing to the left), whose right hands are lifted up and left hands are lying on their knees. St Francis' right hand is the last part of the series which starts with the right hands of both Fates. Including the saint's hand in the diagonal line on the surface connects its gesture also with the right side of the picture and helps to project his energy both on the group standing there and onto the viewer. The duality of St Francis' stance is also apparent in his gaze, which, although directed outside the picture, does not fall directly on the viewers, but somewhere to their right.

Placing the Fates' gestures in one chain with the gesture of St Francis makes clear that these are not individual movements which could be explained solely through mythology, but that they belong in a sequence, in which this movement is replaced with the saint's gesture. This relationship is also emphasized by the visual correlation between the left slanting edge of the rock from bottom to the top, and the slanting edge of the stairs and the banister situated directly above it; moving both these shapes towards the central part of the painting separates the group on the left, while leaving

³⁵ This aspect of the painting by Malczewski's teacher was brought to my attention by Wojciech Suchocki.

between them space for the saint's elbow. In this way only the saint's gesture "penetrates", so to say, from the left to the right, expressing what is going on on the left. Another member of the group located there is the girl placed on the same level as the stone, leaning onto it in her praying posture and visually united with it.

The gesture of the saint's right hand directed both towards the viewer and towards the figures on the right means that they – as a part of the picture – teach the viewer how to receive and understand this gesture.

St Francis directs his gesture to the figures on the right, relating at the same time to the vertical line drawn by the spindle – firstly, since together with the stairs it frames his head, and secondly, since on the left side of the saint's face, at the right angle down from the brow bone to the beard runs a rather long vertical fold, incomprehensible in its unsettling stiffness, deforming his face like a splinter, like a stigma. Its presence shapes the visual correspondence between the right angle formed by the brow bone and this fold, and the right angle created by the spindle and the picture edge. The pale-green background, unvaried and almost flat in comparison with the plants on the right, and almost shining like an aureole around the saint's head, emphasizes this correspondence. The vertical line of the spindle is also connected with the figure of the Fate on the right. The viewer notices her first among the figures portrayed in this part of the composition, because she is the closest to St Francis and she was placed by the artist on the same level as the Fates on the left, while her dress makes her a visual continuation of the row formed by them. Also the position of her hands alludes to the other Fates, but it is modified. Her right hand is directed upwards, thus relating to St Francis' gesture, but at the same time it is parallel to the spindle above, guiding the viewer's gaze directly towards the picture's edge. Through this relation the viewer is assured that the saint's gesture is capable of directing the figure's activity towards what is superior and at the same time inaccessible, to include it in what fills her face with joy, missing still from the faces of the Fates on the left.

The figure of the Fate is visibly leaning to the left, which is the result of her being closely surrounded with other figures in the group, by the Chimera at the front and by the three mighty fauns at the back, whose heads are much bigger not only than the Fate's head, but also than the saint's. The faun in the middle seems particularly to be pushing onto the female figure, making her tilt her head by putting his huge hand on her arm.

mitologicznych przątek. Jej głowa znajduje się na końcu ciągu wyznaczonego przez głowy tych postaci i współtworzy symetrię ich układu względem św. Franciszka. Podobne są też fryzury postaci. Zarazem jednak Chimera odwraca się od Parek, kieruje ręce i dłonie ku sobie, odłączając się od gry gestów jednoczących prządki i świętego, rwąc z nimi więź³⁶. Ponadto jej postać ma kształt piramidy, w obrębie której kocia połowa tworzy – z uwagi na trójkątny kształt – optyczną analogię do głazu. Prezentuje więc postawę przeciwną do reprezentowanej przez modlącą się dziewczynkę, ponieważ nie „jednoczy” się z głazem, lecz buduje dlań niejako optyczną, równorzędną alternatywę, sama dla siebie staje skałą i podstawą, niezależną od nauczania świętego. Przewrotność jej zachowania polega na tym, że przyłączając się do ciągu postaci, wypacza jego sens, przeciwstawiając zawartej w nim wspólnocie postawę, do której wkrada się rys egotyzmu. (Chociaż identyfikacja Malczewskiego ze św. Franciszkiem wydaje się potwierdzać zauważone przez Hansa H. Hofstättera oparcie „wszystkich prób orientacji religijnej w wieku XIX na indywidualizm”, których celem była „nie wiara zbiorowości, lecz osobistego przeżywania boskości”³⁷, to zarazem – jak wiele innych aspektów twórczości Malczewskiego – relacja artysty do postaci świętego przekracza uwarunkowania epoki). Postawa Chimery znajduje dookreślenie na płaszczyźnie formalnej w objęciu jej głowy przez płaszcz przewinięty przez ramię potężnego fauna stojącego powyżej, jednoczący ją z grupą mitologicznych stworów, które wydają się ignorować świętego, gdyż są bez wyjątku wpatrzone w kulącą się Parkę.

Jednocześnie jednak otaczające Parkę Chimera i fauny są poddane nadrzędnemu odniesieniu, wynikającemu z ich zamknięcia między wspomnianym pionem, a lewym brzegiem obrazu. Wszystkie postaci po prawej stronie są stłoczone nie tylko w przestrzeni, ale też nawarstwiają się na siebie i zostają niejako sprowadzone do jednolitego tworu formalnego, rozciągniętego na całej wysokości pola obrazowego. Relacja ta czyni z Chimery figurę osiową dla tej części kompozycji – „wyrastają” z niej symetrycznie dwie faunie głowy, niczym dwa bliźniacze wierzchołki potężnego masywu górskiego stykające się z górnym brzegiem obrazu. W ten sposób witalność mitologicznych pół zwierząt, pół ludzi, którą epatują obrazy Böcklina, Stucka czy

³⁶ Postać ta nosi rysy ukochanej artysty, Marii Balowej. Jak zauważa Kudelska, w wierszach i zapiskach Malczewskiego nie ma ani jednego fragmentu, w którym Balowa byłaby przyrównana do Chimery, por.: Kudelska 2008, jak przyp. 6, s. 313. Relacji tych nie należy traktować jako komentarza do stosunków artysty z Marią Balową. Jej rysy w tym samym okresie otrzymują zarówno postaci Chimer, jak i Parki, co można chociażby stwierdzić porównując prace artysty: *Zatruta studnia*, 1905, Muzeum Okręgowe w Radomiu; *Mit życia – Parka* (portret Marii Balowej), Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys. Pol. 11742 (sygn. *JMalczewski* 28 [?] 12 1907).

³⁷ H.H. Hofstätter, *Symbolizm*, przeł. S. Bałut, Warszawa 1987, s. 23–24.



5. Jacek Malczewski, *Muzyka – autoportret*, 1908, olej na płótnie, 90 x 90 cm, Muzeum Jacka Malczewskiego w Radomiu, fot. za: *Malczewski. A Vision of Poland*, red. A. Ławniczakowa, London 1990, s. 86

5. Jacek Malczewski, *Music – A Self-portrait*, 1908, oil on canvas, 90 x 90 cm, The Jacek Malczewski Museum in Radom, photo by Museum

Gabriela von Maxa, zostaje u Malczewskiego za sprawą franciszkańskiego nauczania związana z instancją absolutnego. Tym samym obraz Malczewskiego zyskuje w jedyny osiągalny dla malarstwa sposób możliwość ukazania św. Franciszka jako osoby, dla której, jak to określił Michał Walicki, „wszechobecność Boga staje się pewnikiem, przemawiającym nieodpartą siłą argumentu z każdego żyjącego stworzenia”³⁸.

Przedstawione uwagi i rozpoznanie przesłania obrazu *Św. Franciszek* znajduje potwierdzenie w strukturze znaczeniowej pochodzącego z tego samego roku obrazu *Muzyka – autoportret* (wzgl. *Autoportret z Muzą*³⁹), jak również namalowanej w 1912 roku kompozycji *Tobiasz i Parki* [il. 5, 8].

Pierwsze z dzieł jest zazwyczaj opisywane jako świadectwo artystycznych fascynacji łączących Malczewskiego i Marię Bałową, ukazaną na płótnie obok artysty w roli Muzy i wraz z nim słuchającą melodii granej przez idącą w głębi fauny oraz mężczyznę w kajdanach i woj-

To the right of the trapped Fate is placed the Chimera, in a perverse way connected with the group of the mythological spinners. Her head is placed at the end of the chain formed by the heads of these figures and helps to create the symmetry of their composition relative to St Francis. Their hairstyles are also similar. However, the Chimera turns away from the Fates, drawing her arms and hands toward herself, disconnecting herself from the interplay of gestures uniting the spinners and the saint, breaking the bond with them.³⁶ Moreover, her figure is pyramid-shaped, within which its cat half creates through its triangular shape a visual analogy to the stone. Thus, she portrays an opposite stance to the one represented by the praying girl, since she does not “unite” herself with the stone, but builds a visual equivalent alternative; she becomes a rock and base unto herself, independent of the saint’s teaching. Her behaviour is perverse as by joining this chain of figures she distorts its meaning, presenting a position clearly marked by egotism and contrasting with the portrayed community. (Even though the identification of Malczewski with St Francis seems to confirm Hans H. Hofstätter’s observation about how “all the attempts of religious orientation in the 19th century were based on individualism”, whose aim was not „the communal belief but the personal experience of the divine”,³⁷ the relationship between the artist and the saint, as many other features of Malczewski’s work, moves beyond the limitations of its time). The figure of the Chimera is further defined formally by surrounding its head with the coat wrapped over the arm of the big faun standing above, uniting her with the group of the mythological creatures, which seem to be ignoring the saint since all of them are staring at the cowering Fate.

However, at the same time the fauns and the Chimera surrounding the Fate are subject to the overriding reference caused by being closed between the vertical line described above and the left edge of the picture. All the figures on the right are

³⁶ This figure’s face is modelled on the face of the artist’s love Maria Bałowa. As Kudelska notices, there are no passages in Malczewski’s poems and notes in which Bałowa would be compared to the Chimera, cf.: Kudelska 2008 (ft. 6), p. 313. However, these records should not be treated as a commentary upon the artist’s relationship with Maria Bałowa. Her features appear at the same time both in the faces of Chimeras and Fates, as one can observe by comparing such works of the artist as: *The Poisoned Well*, 1905, The Regional Museum in Radom; *The Myth of Life – The Fate* (a portrait of Maria Bałowa), The National Museum in Warsaw, inv. no. Rys. Pol. 11742 (sign. JMalczewski 28 [?] 12 1907).

³⁷ H.H. Hofstätter, *Symbolizm*, transl. into Polish by S. Bałut, Warszawa 1987, pp. 23–24.

³⁸ M. Walicki, *Święty Franciszek z Asyżu a sztuka dwudziesta i trzydziesta*, w: *Ojcu Serafickiemu w hołdzie*, Warszawa 1927, s. 132.

³⁹ Grzybkowska 1995, jak przyp. 1, s. 66; Grzybkowska 1996, jak przyp. 27, s. 23; eadem, *Rola muzyki w obrazach Jacka Malczewskiego*, w: *Muzyka w obrazach Jacka Malczewskiego. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Akademię Muzyczną im. Fryderyka Chopina w Warszawie w 150. rocznicę urodzin malarza*, red. T. Grzybkowska, Warszawa 2005, s. 17;

not only tightly packed in the space, but they also overlap one another and in a way create together a homogeneous formal plane, spread across the whole height of the image. This relation makes the Chimera the axis of this part of the composition - two symmetrical faun heads "grow" out of her, like the twin peaks of a huge mountain touching the upper edge of the picture. In this way the vitality of mythological half-animals, half-humans, so apparent in the pictures of Böcklin, Stuck or Gabriel von Max, is connected in Malczewski's work through Franciscan teaching with the absolute. Thus Malczewski's picture manages to portray St Francis as a person for whom, in Michał Walicki's words "the omnipresence of God becomes a certainty, speaking with irrefutable arguments through every living being" in the only way available for painting.³⁸

The views on *St Francis* and the interpretation are confirmed by the subject matter of the picture painted in the same year *Music – Self-portrait* (or *A Self-portrait with a Muse*³⁹), as well as in the composition painted in 1912 *Tobias and the Fates* [fig. 5, 8].

The former picture is usually described as a testimony of the passion for art which brought Malczewski and Maria Balowa together. She is portrayed in the picture as a Muse, next to the artist, listening together with him to a tune played by fauns walking in the background and a manacled man wearing an army overcoat.⁴⁰ According to Teresa Grzybkowska, the instruments carried by these figures express "love harmony". Although the man's presence disrupts "the Arcadian concert", he also "holds a musical instrument in his hand", which could mean that the manacled figure overcomes the burden of imprisonment through music. In a letter to Marceli Czartoryski Malczewski admitted that under the influence of his love for Balowa he disposed of manacles in his art, considering them to be "a mistake of the eyes".⁴¹ To this remark one could add that together with joining procession of the playing fauns, the artist, whose head reaches the upper edge of the picture, submits himself to the superior and absolute.

³⁸ M. Walicki, *Święty Franciszek z Asyżu a sztuka dwucenno i trzecia*, in: *Ojcu Serafickiemu w hołdzie*, Warszawa 1927, p. 132.

³⁹ Grzybkowska 1995 (ft. 1), p. 66; Grzybkowska 1996 (ft. 27), p. 23; eadem, *Rola muzyki w obrazach Jacka Malczewskiego*, in: *Muzyka w obrazach Jacka Malczewskiego. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Akademię Muzyczną im. Fryderyka Chopina w Warszawie w 150. rocznicę urodzin malarza*, ed. T. Grzybkowska, Warszawa 2005, p. 17;

⁴⁰ Grzybkowska 1995 (ft. 1), p. 66.

⁴¹ Quoted after: *ibidem*, p. 68.

skowym szynelu⁴⁰. Według Teresy Grzybkowskiej instrumenty niesione przez te postaci wyrażają „miłosną harmonię”. Wprawdzie obecność mężczyzny zakłóca „arkadyjski koncert”, ale i „on trzyma w dłoni instrument muzyczny”, co, jak można wnioskować, oznacza, że skuta kajdanami postać przewycięża za sprawą muzyki ciężące na niej jarzmo niewoli. W jednym z listów do Marceliego Czartoryskiego Malczewski wyznał, że pod wpływem uczucia do Balowej odrzucił ze swej sztuki kajdany, uznając je za „oczu błąd”⁴¹. Uwagi te można by uzupełnić obserwacją, że wraz z przyłączeniem się do korowodu faunów muzykujący artysta, którego głowa sięga górnego brzegu obrazu, poddaje się odniesieniu ku temu, co nadrzędne i absolutne.

Taka interpretacja opiera się na założeniu, że muzyka faunów wyraża „miłosną harmonię”. Wydaje się że potwierdzać obraz *Pokusa. Autoportret jako faun z dziewczyną*, ukazujący wcielonego w fauna malarza wygrywającego melodię dla uśmiechającej się kobiety (z ok. 1918 roku, obecnie w Muzeum Okręgowym w Radomiu), ale nie można wykluczyć, że płótno jest ironicznym autoportretem. W odniesieniu do obrazu *Muzyka – autoportret* powstaje wszelako pytanie, dlaczego artysta wypuszcza z rąk lutnię? Grzybkowska stwierdza, że „przed chwilą grał na lutni dla pięknej Marii Balowej”⁴². Czy oznacza to, że przestał grać, bo jego ludzka muzyka jest niczym wobec dźwięku faunicznych fletów? Zatem którą z melodii jest oczarowana Maria Balowa? A może pojawienie się faunów uniemożliwia muzykę i tworzenie? Zauważono wszak, że ręce artysty są do gry ułożone nieodpowiednio⁴³. Wydaje się, że karykaturalnie zakrzywione palce artysty, wygięte jakby artretyzmem, nie są w stanie wydobyć dźwięku. Jak wiele innych dzieł Malczewskiego obraz ten odsłania sens różniący się od literalnie odczytanego tytułu i nastroju (np. „łagodnej melancholii”⁴⁴). Już same nieco egzaltowane pozy i oblicza pierwszoplanowych postaci powinny zrodzić ostrożność przed traktowaniem ich zachowania jako wyrazu głębokiego uduchowienia.

Dzieło wykazuje powinowactwo zarówno z *Błędnym kotem*, jak *Św. Franciszkiem*. Nawiązanie do pierwszego polega na zastąpieniu motywu drabiny kamiennymi schodkami, prowadzącymi na widoczne w głębi wzniesienie, przy jednoczesnym nadaniu im takiej samej roli strukturalnej, polegającej na łączeniu dwóch postaci usytuowanych na górze i poniżej. W *Błędnym kole* są to: malarczyk na szczycie drabiny oraz starzec „zawi-

⁴⁰ Grzybkowska 1995, jak przyp. 1, s. 66.

⁴¹ Podaje za: *ibidem*, s. 68.

⁴² Grzybkowska 2005, jak przyp. 39, s. 17.

⁴³ K. Lipka, *Instrumenty muzyczne na obrazach Jacka Malczewskiego*, w: *Muzyka w obrazach Jacka Malczewskiego. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Akademię Muzyczną im. Fryderyka Chopina w Warszawie w 150. rocznicę urodzin malarza*, red. T. Grzybkowska, Warszawa 2005, s. 89.

⁴⁴ Grzybkowska 1995, jak przyp. 1, s. 66.



6. Jacek Malczewski, *Autoportret z czaszkami*, 1908, olej na tekturze, 72 x 91 cm, wł. prywatna, fot za: S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Jacek Malczewski. Życie i twórczość*, Kraków 2010, s. 176
 6. Jacek Malczewski, *A Self-portrait with the Skulls*, 1908, oil on cardboard, 72 x 91 cm, private collection, photo after: S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Jacek Malczewski. Życie i twórczość*, Kraków 2010, p. 176

sający przed nią, jak nad otchłanią⁴⁵. Obie te postaci, skierowane po skosie na prawo i do przodu, są wyróżnione spośród pozostałych: malarczyk przez wyniesienie ponad otaczające drabinę figury, natomiast starzec przez wykonywaną przez siebie czynność – próbę wyznaczenia nowej orientacji, przeciwstawnej dynamice kręgu⁴⁶. Na obrazie *Muzyka – autoportret* odpowiadają im postaci artystów z instrumentami: muzyk z fletem, schodzący ze schodów, i Malczewski z lutnią, stojący u podnóża stoku na wysokości tychże schodów. Z obrazem *Św. Franciszek*, oprócz motywu schodów i postaci Malczewskiego, łączy omawiany obraz postać nosząca rysy Marii Balowej, usytuowana po prawej stronie i tak jak Chimera składająca dłonie na piersi.

Analogia pomiędzy *Błędym kołem* a obrazem *Muzyka – Autoportret* zachodzi również w odniesieniu do postaci muzyka: jak malarczyk na słynnym płótnie Malczewskiego wchodzi on bowiem w bezpośredni, oglądowy związek z brzegiem pola obrazowego. Mimo przynależności do korowodu faunów wyłaniającego się zza wzgórze i kierującego w dół po schodach, mimo krępujących jego ręce i nogi kajdan oraz ciężącego szynela odniesienie do granicy przedstawienia pozwala artyście-muzykowi pozostawać wyniesionym ponad grupę mitologicznych postaci. W przeciwieństwie do niego Malczewski, ukazany u dołu, zdaje się, razem z lutnią wypadającą mu z rąk, osuwać poza obraz (w czym rysuje się analogia do położenia starca przed drabiną

Such an interpretation is based on the premise that the fauns' music expresses "love harmony". That seems to be confirmed by the picture *Temptation. A Self-portrait as a Faun with a Girl*, depicting the painter under the guise of a faun, playing a tune for the smiling woman (approx. 1918, currently in the Regional Museum in Radom), but one could not completely rule out the idea that the picture is an ironic self-portrait. However, with regard to the painting *Music – Self-portrait* one can ask the question: why is the artist dropping the lute? Grzybkowska says that "a moment ago he played the lute for the beautiful Maria Balowa".⁴² Does it mean he stopped playing because his human music pales in comparison with the sound of the fauns' flutes? Which tune, then, enchants Maria Balowa? Or does the appearance of the fauns make it impossible to play music and create? It has been noticed, after all, that the hands of the artist are not positioned properly for playing.⁴³ The artist's fingers, crooked grotesquely as if bent with arthritis, seem to be unable to make a sound. As the case is with many other works of Malczewski, this picture turns out to have a different meaning from the one suggested by the literally read title and the invoked mood (e.g. "gentle melancholy"⁴⁴). Even the very poses, slightly affected and the faces of the figures in the foreground should warn us against treating their stance as emanating deep spirituality.

The picture bears affinity both with *The Vicious Circle* as well as with *St Francis*. The reference to the first one is visible in the stone stairs in place of the ladder, leading up to the hill seen in the background, which serve the same structural role, connecting two figures situated above and below. In *The Vicious Circle* they are the painter boy at the top of the ladder and the old man "suspended in front of it, as if above the abyss".⁴⁵ Both these figures, directed at an angle to the right and to the front, are set apart among others: the painter's apprentice by being raised above the figures surrounding the ladder, the old man by what he does – an attempt to set a new direction, opposed to the circle's dynamic.⁴⁶ In the picture *Muzyka –*

⁴² Grzybkowska 2005 (ft. 39), p. 17.

⁴³ K. Lipka, *Instrumenty muzyczne na obrazach Jacka Malczewskiego*, w: *Muzyka w obrazach Jacka Malczewskiego. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Akademię Muzyczną im. Fryderyka Chopina w Warszawie w 150. rocznicę urodzin malarza*, ed. T. Grzybkowska, Warszawa 2005, p. 89.

⁴⁴ Grzybkowska 1995 (ft. 1), p. 66.

⁴⁵ Brötje 1999 (ft. 24), p. 39.

⁴⁶ The emphasis on these two figures and their complicated formal and semantic relation is pointed out by Brötje 1999 (ft. 24), p. 40.

⁴⁵ Brötje 1999, jak przyp. 24, s. 39.

⁴⁶ Na wyróżnienie tych dwóch postaci i ich złożony związek formalno-semantyczny wskazuje Brötje 1999, jak przyp. 24, s. 40.

A Self-portrait their counterparts are the figures of the artists with the instruments: the musician with the flute, walking downstairs and Malczewski with the lute, standing at the foot of the slope next to these stairs. The element connecting this picture with the painting *St Francis*, apart from the motif of the stairs and Malczewski's figure, is the figure modelled on Maria Balowa, situated to the right and just like the Chimera pressing her folded hands to her chest.

Both pictures *The Vicious Circle* and *Music – A Self-portrait* are also similar with respect to the musician's figure: just like the painter's apprentice in Malczewski's famous picture he enters a direct visual relation with the edge of the image. Despite his participation in the procession of the fauns appearing from behind the hill and moving downstairs, despite the manacles chaining his hands and feet, as well as the heavy overcoat, his relation to the edge of the image elevates the musician above the group of the mythological figures. In contrast to him, Malczewski portrayed in the lower part of the picture, seems to be falling down from the painting, together with the lute falling out of his hands (which makes him similar to the old man in front of the ladder in *The Vicious Circle*). However, at the same time the artist is leaning to the left, transgressing his connection with the stairs. Corresponding with this movement, the artist's trunk is almost rectangular, and the vertical line of his left side is the continuation of the stairs in such a way that their sloping line, constitutive for the represented space, is put in question by this new orientation, tallying with the image axis and related to the side edges of the painting.

This process is also visible in the relation between the heads of the foreground figures and the background. On the one hand, the woman's head, tilting to the left, is through her hairstyle visually integrated with the Bacchic procession, connecting its participants; the line of her eyes overlaps with the line of the slope. On the other hand, this figure receives through the playing artist her share in the relation to the absolute. Malczewski, in turn, manages to obtain this share through surrounding his head with the oval-shaped wide-brimmed black hat. The hat hides the bright landscape in the background and at the same time subordinates the directional tensions which define it, since the slopes of these parts of the hill, the one which lies closer and the one slightly darker in the back part, are directed towards the hat. The hat is a strong plane shape, in a way "hooking" the artist's head to the picture's surface and – through the relation to the absolute – keeping the figure leaning to the left. The black head covering introduces into the



7. Jacek Malczewski, *Chwila tworzenia – Harpia we śnie*, 1907, olej na tekturze, 72,5 x 92 cm, wł. prywatna, fot. za: Malczewski. *A Vision of Poland*, red. A. Ławniczakowa, London 1990, s. 81

7. Jacek Malczewski, *A Moment of Creating – The Sleeping Harpy*, 1907, oil on canvas, 72,5 x 92 cm, private collection, photo after: Malczewski. *A Vision of Poland*, ed. A. Ławniczakowa, London 1990, p. 81

w *Błędnym kole*). Jednocześnie jednak artysta przechyliła się na lewo przekraczając swoje przypisanie do struktury schodów. Z ruchem tym koresponduje sprowadzenie korpusu artysty do quasi-prostokątnej formy oraz usytuowanie pionowej linii jego lewego boku na przedłużeniu schodów w taki sposób, że ich skos, konstytutywny dla przestrzeni przedstawienia, zostaje zakwestionowany przez nową orientację, pokrywającą się z osią pola i odnoszącą do bocznych krawędzi obrazu.

Proces ten znajduje wyraz także w określeniu relacji głów pierwszoplanowych postaci do tła. Z jednej strony, przechylona na lewo głowa kobiety zostaje przez kształt fryzury optycznie zintegrowana z bachicznym pochodem, łączy jego uczestników, a linia oczu tej postaci pokrywa się z krawędzią opadającego stoku. Z drugiej jednak, postać ta zyskuje za sprawą grającego artysty udział w odniesieniu do tego, co absolutne. Z kolei postaci Malczewskiego udaje się ten udział uzyskać dzięki ujęciu jej głowy w owal szerokiego ronda czarnego kapelusza. Przesłania on rozświetlony krajobraz w tle i jednocześnie podporządkowuje sobie określające go napięcia kierunkowe, gdyż stoki części wzniesienia, położonej bliżej i nieco ciemniejszej w głębi, kierują spojrzenie na kapelusz. Kapelusz ma formę o dobitnie płaszczyznowym charakterze, niejako „mocującą” głowę artysty w płaszczyźnie obrazu i – przez odniesienie do tego, co absolutne – utrzymującą wygięcie sylwetki na lewo. Czerń nakrycia głowy artysty wprowadza w zielono-niebieskawą tonację obrazu element obcy i nieharmonizujący z jego nastrojem. Własności te wynoszą postać poza odniesienia przedmiotowo-przestrzenne

i włączają w porządek absolutnego, istotowo odmienny od przedstawienia. (Zabieg ten stosuje Malczewski – stykając rondo kapelusza z górną granicą obrazu – również na *Autoportrecie z czaszkami* z 1908 roku [il. 6], a także na rok wcześniejszym obrazie *Chwila tworzenia – Harpia we śnie* [il. 7].)

Praca *Tobiasz i Parki* z 1912 roku [il. 8] ukazuje postaci w układzie, który nawiązuje do bocznych grup z obrazu *Św. Franciszek*. Po lewej, w dolnej połowie obrazu, przedstawione zostało popiersie Tobiasza-ojca noszącego rysy Malczewskiego, odpowiadające postaci dziewczynki z wcześniejszego obrazu zarówno kompozycyjnie, jak też poprzez gest rąk złożonych do modlitwy. Analogiczne jest również umiejscowienie Parek, ukazanych zarówno ponad popiersiem, jak i dziewczynką. Po prawej u dołu ukazany został Tobiasz-syn, rozcinający nożem rybę w celu wydobycia ozdrowiającej żółci, ponad nim widoczny jest wysoki anioł o rysach Marii Balowej. Figury te odpowiadają kompozycyjnie postaciom Chimery i faunów. Tym samym strukturę obrazu z jednej strony można odczytać jako wynik zsunęcia dwóch bocznych grup z obrazu *Św. Franciszek* i eliminacji centralnej figury. Z drugiej jednak strony, ze względu na nadanie Tobiaszowi-ojcu rysów artysty, kompozycja ukazuje „degradację” postaci zajmującej wcześniej miejsce centralne (przesunięcie na lewo i w dół), a zarazem jej – doświadczającej utraty łaski⁴⁷ – podporządkowanie górującym nad nią Parkom. „Dominacja” tych ostatnich wyraża się we wpisaniu głowy Tobiasza-ojca w zarys ramienia Parki trzymającej wrzeciono.

Na styku obu grup tworzy się relacja strukturalna między elementami przedstawienia zbliżona do tej, jaka konstytuowała pion między św. Franciszkiem a postaciami faunów. Owale potężnego, zielonożółtego skrzydła anioła łączy się z lewą dłonią Parki trzymającą wrzeciono oraz prawą dłonią anioła, której palce przeplecione są żyłką wędkarską⁴⁸. Sekwencję tę dopełnia optycznie u dołu kształt ryby, przez co powstaje struktura łukowa łącząca górny i dolny brzeg obrazu. Wprawdzie ociemniały Tobiasz pozostaje jeszcze podporządkowany postaciom Parek, ale w panującym w centrum obrazu stłoczeniu rąk wytwarza się już optyczna rywalizacja między dłonią Parki trzymającą wrzeciono a dłonią anioła, naprężającą żyłkę i skierowaną ku twarzy Tobiasza. Dzięki włączeniu dłoni z wrzecionem, a także ręki Parki stojącej z tyłu, w obszar anielskiego skrzydła, dłoń anioła uzyskuje w tym sporze przewagę. Poprzez aktywność anioła dochodzi jednocześnie do ustanowienia więzi z granicą pola obrazowego, której anioł dotyka głową, ujętą w skrzydło jak w aureolę, przez co jawi się on jako reprezentant tego, co absolutne.

greenish-blue tones of the painting a strange element, out of harmony with its mood. These features move the figure from the subject and spatial relations and include it into the absolute, by its very nature different from the representation. (This device – touching the hat brim with the upper edge of the picture – is used by Malczewski also in his *Self-portrait with the Skulls* from 1908 [fig. 6], and also in the picture painted one year earlier *A Moment of Creating – The Sleeping Harpy* [fig. 7].)

The work *Tobias and the Fates* from 1912 [fig. 8] presents the figures positioned in the way alluding to the side groups from the picture *St Francis*. In the left lower half of the picture is depicted the bust of Tobias the elder, modelled on Malczewski, corresponding to the figure of the girl in the former picture both in terms of composition as well as because of the gesture of praying hands. The position of the Fates, depicted both above the bust and the girl is also similar. In the lower right half we see Tobias the younger, splitting the fish open with his knife in order to extract the healing gall, and over him stands a tall angel, whose face resembles the one of Maria Balowa. These figures are compositional counterparts of the Chimera and the fauns. Thus the painting structure could be read on one hand as moving two side groups from *St Francis* together and removing the central figure. On the other hand, since Tobias the elder is modelled on the artist, the composition shows a “degradation” of the figure which occupied earlier the central position (by moving it to the left and downwards), and also – as it experiences a loss of grace – its subordination to the Fates towering over it.⁴⁷ The domination of the latter can be seen by surrounding the head of Tobias the elder with the arm of the Fate holding a spindle.

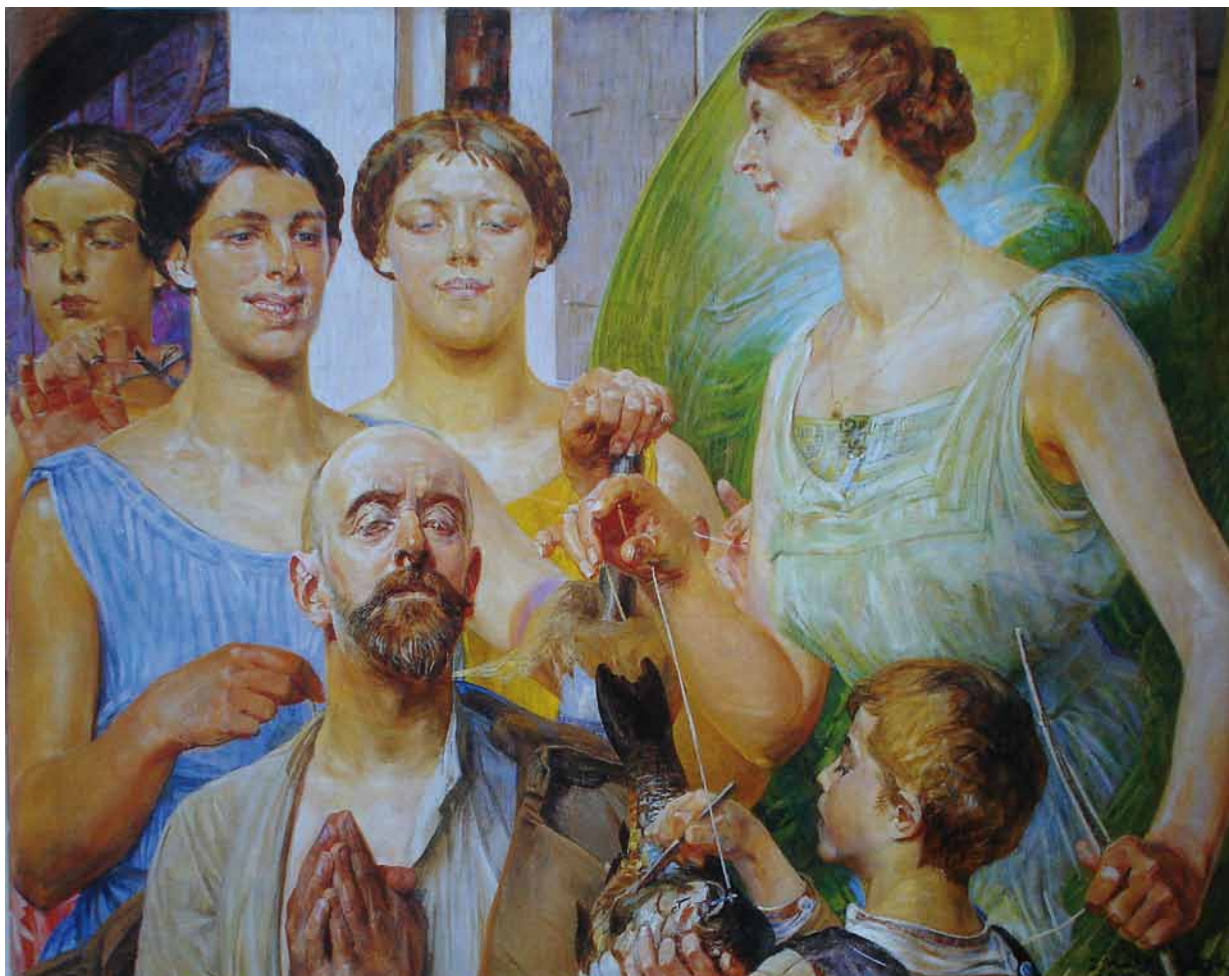
At the junction of both groups is created a structural relation between the image elements similar to the one constituting the vertical line between *St Francis* and the fauns. The oval of the mighty, greenish-yellow wing of the angel joins the Fate’s left hand holding the spindle and the angel’s right hand, whose fingers are intertwined with the fishing line.⁴⁸ This sequence is completed visually by the silhouette of the fish at the bottom, building an arch structure connecting the upper and the lower edge of the picture. Even though the blind Tobias remains subject to the Fates, in the crowding hands in the middle of the picture arises a visual rivalry between the hand of the Fate

⁴⁷ „A teraz, o Panie, wspomnij na mnie, wejrzyj/nie karz mnie za grzechy moje”. Tb 3, 3.

⁴⁸ Nie jest to nić snuta przez Parki, jak twierdzi Nowakowska-Sito 1996, jak przyp. 3, s. 86.

⁴⁷ “And now, O Lord, think of me, and take not revenge of my sins”. Tb 3: 3.

⁴⁸ It is not the thread spun by the Fates, as Nowakowska-Sito claims 1996 (ft. 3), p. 86.



8. Jacek Malczewski, *Tobiasz i Parki*, 1912, olej na płótnie, 96 x 125 cm, Fundacja Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu, fot. za: *Malczewski. A Vision of Poland*, red. A. Ławniczakowa, London 1990, s. 26

8. Jacek Malczewski, *Tobias and the Fates*, 1912, oil on canvas, 96 x 125 cm, The Raczyński Foundation at the National Museum in Poznań, photo after: *Malczewski. A Vision of Poland*, ed. A. Ławniczakowa, London 1990, p. 26.

holding the spindle and the angel's hand, tightening the fishing line and directed towards Tobias' face. As the hand holding the spindle as well as the hand of the Fate standing at the back are included in the field of the angel's wing, angel's hand wins this argument. Angel's activity establishes a bond with the edge of the image, which is touched by angel's head, surrounded with his wing like an aureole, through which he appears as the representative of the absolute.

The analysis of the above pictures, and also a few dozens of other works with fauns by Malczewski, can lead us to defining the painter's work as opposite to the then strong cult of the Dionysian element and Nietzsche's thought. The latter, directed against Christianity (as Nietzsche himself emphatically stated on the first pages of *The Birth of Tragedy*⁴⁹ and in his other works, such as *Ecce*

Analizy powyższych obrazów, a także kilkadziesiąt innych prac Malczewskiego z faunami, prowadzi do możliwości określenia twórczości malarza jako przeciwstawnej wobec silnego wówczas kultu dionizyjskości i myśli Nietzschego. Tej ostatniej, skierowanej przeciw chrześcijaństwu (co dobitnie stwierdzał sam Nietzsche na pierwszych stronach *Narodzin Tragedii*⁴⁹ i w innych swoich pracach, chociażby w *Ecce Homo*), nie mógł Malczewski zaakceptować. Ujawnia się tu więc bliskość do postawy, jaką wobec myśli Nietzschego zajął tłumacz jego pism, Leopold Staff⁵⁰, odrzucający w niej wszystko to, co nie godziło się z etyką chrześcijańską⁵¹, a zarazem podkreślający inspirującą dla młodopolskiej formacji rolę franciszkanizmu (Staff, darując Janowi Parandowskiemu swoje tłumaczenie *Kwiatków św.*

⁴⁹ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, transl. into Polish by L. Staff, Kraków 2003, p. 10.

⁴⁹ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, Kraków 2003, s. 10.

⁵⁰ W latach 1905–1912 ukazuje się 17-tomowy przekład pism Nietzschego, tłumaczonych przez Berenta, Staffa, Drzewieckiego i Wyrzykowskiego.

⁵¹ A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 1994, s. 126.

Franciszka, prosił: „Przyjmij Drogi Jasiu, tę książeczkę, która nas wszystkich wychowała”⁵²). Przesycona ideą dionizyjskości sztuka II połowy XIX wieku miała być według Malczewskiego „na wskroś pogańską” i żądać, „żeby przed nią tłum klękał i jej cześć oddawał”⁵³. Natomiast jego programowe dzieło, *Błędne koło*, jest opowieścią o poszukiwaniu przez współczesnego człowieka nie sztuki, lecz Boga⁵⁴. Powstanie *Św. Franciszka* zbiega się też z przełomem w poglądach Jana Kasprowicza, który odchodzi od nietzscheańskiej postawy buntu wobec Boga, oskarżania go o zło świata i wywoływanie bezsensu ludzkiego życia (wyrażonej w cyklu *Ginącemu światu*, stanowiącym część *Hymnów* z lat 1898–1901), ku chrześcijańskiej interpretacji istoty Boga (zaznaczającej się również już *Hymnach*, szczególnie w *Salve Regina*) i postawie zgody na stworzony przezeń porządek świata (*Hymn św. Franciszka z Asyżu*⁵⁵, *Chwile* z 1911 oraz *Księga ubogich* z 1916 roku)⁵⁶.

W XIX wieku uważano, że kultura nie daje odpowiedzi na pytanie o sens ludzkiego życia, o jego związek z prawdą i wiecznością, co – zdaniem ówczesnych – implikowało potrzebę zwrotu ku początkom dziejów człowieka. Tych zaś poszukiwano w mitach i w podświadomości, w których miała się zachować pamięć o źródłach niepodzielnej całości świata – ducha i materii, człowieka i przyrody. Wiek XIX – jak pisał Hans-Georg Gadamer – definiował te początki jako stan ścisłej więzi człowieka z *sacrum*, widząc w nich także korzenie sztuki⁵⁷. Powstrzymując się przed generalizacją stosunku Malczewskiego do mitu, stwierdzić wszak można, że jego obrazy bronią mitu poprzez akt opowiadania (obrazami) w taki sposób, że to, co się opowiada, przemawia do nas tak bardzo, iż niepodobna podawać tego w wątpliwość. Tym właśnie – twierdzi Gadamer – jest bowiem mit, czymś, co „można opowiadać tak, że nikt nie postawi sobie nawet pytania o jego prawdziwość”⁵⁸. Tak jak nikt nie pyta, czy historia ukazana przez Malczewskiego jest prawdziwa. Mit „jest prawdą łączącą wszystkich, prawdą, w której się wszyscy rozumieją” i „dla wszystkich zachowującą ważność”⁵⁹. W tym też sensie także obrazy Malczewskiego są upostaciwieniem mitu. Przemawiając ze względu na siebie same, czyli poprzez relacje, w jakie przedstawienie wchodzi

Homo), could not be accepted by Malczewski. It seems to be close to the attitude towards Nietzsche adopted by his translator, Leopold Staff,⁵⁰ rejecting everything inconsistent with the Christian ethic,⁵¹ while emphasizing at the same time the inspiring role of Franciscanism for the modernist Young Poland (Staff, presenting his translation of *The Flowers of St Francis* to Jan Parandowski, asked him: “Please accept, dear Jan, this little book on which we all were brought up”⁵²). The Dionysian art of the second half of the 19th century was, according to Malczewski, “pagan through and through” and demanded “the mob to kneel to it and worship”.⁵³ His programmatic painting, *The Vicious Circle*, is a story about the search of modern man, not for art but for God.⁵⁴ The painting of *St Francis* coincided also with the intellectual breakthrough of Jan Kasprowicz, who abandoned the Nietzschean rebellion against God, accusing him of the evil in the world and meaninglessness of human life (as expressed in the cycle *Ginącemu światu* [*To a Dying World*], which is a part of his *Hymny* [*The Hymns*] from 1898–1901), for the Christian interpretation of God (which can be also observed in *Hymny*, in *Salve Regina* in particular) and living at peace with the world (*Hymn św. Franciszka z Asyżu* [*The Hymn of St Francis of Assisi*]⁵⁵, *Chwile* [*Moments*] from 1911 and *Księga ubogich* [*Book of the Poor*] from 1916).⁵⁶

In the 19th century it was generally believed that culture does not give an answer to the questions about the meaning of life, its relationship with truth and eternity, which, in accordance with the views of the time, meant one should turn back to the beginnings of human history. These beginnings were sought in the ancient myths and in the subconscious, which were believed to hold the memory of the sources of world’s unity – spirit and matter, man and nature. The 19th century, according to Hans-Georg Gadamer, defined these beginnings as the state of the close bond between human be-

⁵⁰ In the period 1905–1912 a 17-volume Polish edition of Nietzsche’s works, translated by Berent, Staff, Drzewiecki and Wyrzykowski, was published.

⁵¹ A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 1994, p. 126.

⁵² *Kwiatki świętego Franciszka z Asyżu*, transl. into Polish by L. Staff, Lwów 1910 (translation of the Latin version *Artus beati Francisco et sociorum eius*, ed. P. Sabatier, Paris 1902); J. Parandowski, *Luźne kartki*, Wrocław 1967, p. 62.

⁵³ Malczewski 1906 (ft. 34), p. 80.

⁵⁴ Brötje 1999 (ft. 24), pp. 40–41.

⁵⁵ First edition in: “Chimera”, 1901, issue 7–8, pp. 103–122.

⁵⁶ A. Hutnikiewicz, *Hymny Jana Kasprowicza*, Warszawa 1973, pp. 66–67; Hutnikiewicz 1994 (ft. 51), pp. 112–124; J.J. Lipski, *Twórczość J. Kasprowicza w latach 1891–1906*, Warszawa 1975.

⁵² *Kwiatki świętego Franciszka z Asyżu*, przeł. L. Staff, Lwów 1910 (przekład wg łacińskiej wersji *Artus beati Francisco et sociorum eius*, wyd. P. Sabatier, Paris 1902); J. Parandowski, *Luźne kartki*, Wrocław 1967, s. 62.

⁵³ Malczewski 1906, jak przyp. 34, s. 80.

⁵⁴ Brötje 1999, jak przyp. 25, s. 40–41.

⁵⁵ Pierwodruk: „Chimera”, 1901, z. 7–8, s. 103–122.

⁵⁶ A. Hutnikiewicz, *Hymny Jana Kasprowicza*, Warszawa 1973, s. 66–67; Hutnikiewicz 1994, jak przyp. 51, s. 112–124; J.J. Lipski, *Twórczość J. Kasprowicza w latach 1891–1906*, Warszawa 1975.

⁵⁷ G. Picht, *Kunst und Mythos*, Stuttgart 1987, s. 2–17.

⁵⁸ H.-G. Gadamer, *Koniec sztuki?* w: idem, *Dziedzictwo Europy*, przeł. A. Przyłębski, Warszawa 1992, s. 43–44.

⁵⁹ Ibidem, s. 44.

ings and *sacrum*, perceiving in them the roots of art.⁵⁷ While we refrain from making over-generalizations about Malczewski's attitude towards the myth, one could say that his paintings defend the myth through the act of storytelling in pictures and the story being told speaks to us so clearly one cannot doubt it. That is what, in Gadamer's opinion, is the myth, something which "can be told in such a way that nobody would even pose a question about its truthfulness",⁵⁸ just like nobody asks whether the story depicted by Malczewski is true. Myth "is the truth connecting everybody, the truth, in which everybody understands one another" and "equally valid for everyone".⁵⁹ In this sense the pictures of Malczewski are the personification of myth. Speaking through themselves, that is through the relation between the image and the picture surface, they are not destined only for viewers expert in symbols but to everyone who will look at them and follow the gesture of St Francis, directed towards everybody. Malczewski's picture defend the universal language of painting, then already receding into the past, while art entered the age in which it would be forced to justify its existence more and more staunchly and in which it would lose its former ability to be understood as it is.

Translated by Monika Mazurek

z płaszczyzną obrazu, nie są one skierowane do znawców symboliki, lecz do każdego, kto zechce im się przyjrzeć, i kto zechce pójść za – do każdego przecież skierowanym – wskazaniem św. Franciszka. Obrazy Malczewskiego bronią odchodzącej wówczas w przeszłość uniwersalności języka sztuki malarskiej, wchodzącej w epokę, w której będzie zmuszona coraz silniej uzasadniać swoje istnienie i w której stopniowo zagubi niegdysiejszą zdolność bycia rozumianą sama przez się.

⁵⁷ G. Picht, *Kunst und Mythos*, Stuttgart 1987, pp. 2–17.

⁵⁸ H.-G. Gadamer, *Koniec sztuki?* in: idem, *Dziedzictwo Europy*, transl. into Polish by A. Przyłębski, Warszawa 1992, pp. 43–44 [original title: *Ende der Kunst?* in: *Das Erbe Europas: Beiträge*. Frankfurt am Main 1989 – transl. note].

⁵⁹ Ibidem, p. 44

Dorota Kudelska

Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin

Prawda modelu i Ukrzyżowania Jacka Malczewskiego¹

Jack Malczewski wielokrotnie podejmował tematy biblijne, często wybierał zapomniane wątki ikonograficzne (jak prorocтва Ezechiela) lub w oryginalny sposób aranżował te stale obecne w tradycji malarstwa europejskiego (np. losy św. Jana Chrzciciela). Jednak tylko cztery znane dziś obrazy artysty mają charakter obrazów religijnych, czyli – jak rozumiem – przeznaczonych do kultu. Są to: dwa omawiane niżej *Ukrzyżowania*, z Oleśna i Bobowej [il. 1–2], *Tryptyk z Matką Boską* z kaplicy pałacowej w Sandomierzu (znajdujący się obecnie w kościele parafialnym w Rzepienniku Strzyżewskim) oraz *Ukrzyżowanie* z bocznej nawy kościoła Domosławicach (formalnie odmienne od niżej omawianych, dlatego je tu pomijam)².

Ukrzyżowanie z kościoła pod wezwaniem św. Katarzyny w Oleśnie znane jest dziś tylko z dwu fotografii (obraz został skradziony w 1983 roku)³. Przeznaczone było do kaplicy rodziny Konopków z Brnia. Zachowała

¹ O prezentowanych w tym artykule obrazach pisałam już w Dukcie Pisma i pędzla. Biografia intelektualnej Jacka Malczewskiego, Lublin 2008. Jednak od czasu wydania książki uzyskałam wiele nowych informacji, które pozwalają na szerszą ich interpretację.

² Jacek Malczewski, *Hold dla Matki Bożej*, tryptyk, olej na desce lub sklejanym fornirze [?], sygnowany na prawym skrzydle w prawym dolnym rogu: „J Malczewski”; część środkowa: *Madonna z dziećmi i aniołkami*, 110 x 40 cm; lewe skrzydło: *Wędrowka Tobiasza z Aniołem*; prawe skrzydło: *Św. Jacek Odrowąż*, oba skrzydła 54 x 22 cm; zamówienie Karola Dolańskiego, całość ukończona w 1913 roku. Zob.: *Sztuka Sakralna w Polsce. Malarstwo*, oprac. T. Dobrzeński, J. Ruszczyćówna, Z. Niesiołowska-Rotherowa, Warszawa 1958, tabl. 286–288.

Wymienić w tym kontekście można jeszcze projekt chorągwi dla klasztoru Paulinów na Jasnej Górze: Jacek Malczewski, *Św. Kazimierz z Aniołem*, ok. 1880, tempera na płótnie, 106,5 x 79,5 cm, sygnowany po prawej na dole: „J. Malczewski”. Zob.: *Katalog Domu Aukcyjnego Agra-Art* z 21 V 2006; Z. Niesiołowska-Rotherowa, *Opis ilustracji*, w: *Sztuka sakralna w Polsce. Malarstwo*, oprac. T. Dobrzeński, J. Ruszczyćówna, Z. Niesiołowska-Rotherowa, Warszawa 1958, s. 365; W. Skrodzki, *Polska sztuka religijna 1900–1945*, Warszawa 1989, s. 26.

³ Fotografie: a) na druku kommemoratywnym Anny z Bronowskich Janowej baronowej Konopkowej z 1924 roku, pod fotografią otoczenia kaplicy podpis: „Groby rodziny Konopków na cmentarzu w Oleśnie”, pod fotografią obrazu Malczewskiego podpis: „Obraz / Chrystusa Ukrzyżowanego / pędzla Jacka Malczewskiego / w kaplicy kolatorskiej / kościoła parafialnego w Oleśnie” (Muzeum Okręgowe im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, nr inw. Dspl. 423); b) na karcie inwentaryzacyjnej z Pracowni Konserwatora Zabytków (dawny powiat tarnowski, obecnie w kartotece policyjnej Komendy Wojewódzkiej Krakowie).

Dorota Kudelska

The Catholic University of Lublin

The Truth of the Model and Jacek Malczewski's “Crucifixions”¹

Jack Malczewski on many occasions painted scenes from the Bible, often choosing forgotten iconographic motifs (such as Ezekiel's prophecies) or took up in a novel way those constantly present in the European painting tradition (e.g. the life of St John the Baptist). However, only four pictures of this artist known today have sacred character, that is, in my understanding of this term, they were intended as the objects of worship. These are: two *Crucifixions* from Olesno and Bobowa, discussed below [fig. 1–2], *Tryptich with the Virgin Mary* from the palace chapel in Sandomierz (currently in the parish church in Rzepiennik Strzyżewski) and *Crucifixion* from the side aisle at the church in Domosławice (formally different from the ones discussed here and therefore omitted).²

Crucifixion from St Catherine's Church in Olesno is known nowadays from two photographs (the painting was stolen in 1983).³ It was intended

¹ The pictures presented in this article were already discussed by me in *Dukt Pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Lublin 2008. However, since this book was published I have gathered much new information which helps to interpret them in a more detailed way.

² Jacek Malczewski, *A Tribute to the Virgin Mary*, triptych, oil on wood or pressed wood [?], signed in the right bottom corner of the right wing: “J Malczewski”; the central part: *Madonna with Child and Young Angels*, 110 x 40 cm; the left wing: *Tobias Wandering with Angel*; the right wing: *St Jacek Odrowąż*, both wings 54 x 22 cm; commissioned by Karol Dolański, completed in 1913. Cf.: *Sztuka Sakralna w Polsce. Malarstwo*, ed. T. Dobrzeński, J. Ruszczyćówna, Z. Niesiołowska-Rotherowa, Warszawa 1958, table 286–288. One could also add the flag design for the Pauline Fathers Monastery at Jasna Góra: Jacek Malczewski, *St Casimir with the Angel*, approx. 1880, tempera on canvas, 106,5 x 79,5 cm, signed in the bottom right corner: „J. Malczewski”. Cf.: *Katalog Domu Aukcyjnego Agra-Art* of 21 May 2006; Z. Niesiołowska-Rotherowa, *Opis ilustracji*, in: *Sztuka sakralna w Polsce. Malarstwo*, ed. T. Dobrzeński, J. Ruszczyćówna, Z. Niesiołowska-Rotherowa, Warszawa 1958, p. 365; W. Skrodzki, *Polska sztuka religijna 1900–1945*, Warszawa 1989, p. 26.

³ Photographs: a) on the commemorative print of Lady Anna nee Bronowska, the wife of Jan Baron Konopka from 1924, the caption under the photograph depicting the chapel with its surroundings reads: “The graves of the Konopka family at the cemetery in Olesno”, the caption under the photograph



1. Jacek Malczewski, *Ukrzyżowanie* z kościoła parafialnego pw. św. Katarzyny w Oleśnie, fot. za: druk kommemoratywny Anny z Bronowskich Janowej baronowej Konopkowej z 1924 roku

1. Jacek Malczewski, *Crucifixion* from All Saints in Olesno, photo after the commemorative print of Anna nee Bronowska, the wife of Jan Baron Konopka, from 1924

for the chapel of the Konopka family from Breń. The correspondence regarding the details of painting the picture is extant. The painter spent many a night, talking with Jan Baron Konopka, who had commissioned them, about “the ultimate matters”, as he himself noted on the drawing depicting the scene in the cafe.⁴ Baron was the owner of the mansion house at Krupnicza 8, where the Malczewski family were living for many years. The picture “Jesus on the Cross”, begun in 1897, was

of Malczewski’s picture reads: „The picture/of Christ Crucified/ painted by Jacek Malczewski/ in the patrons’ chapel/ of the parish church in Olesno” (The Jacek Malczewski Regional Museum in Radom, inv. no. Dspl. 423); b) in the inventory card from the Conservations Office (the former Tarnów county, currently in the police files of the Kraków Regional Headquarters).

⁴ The drawing depicts an artist Stanisław Zborowski and Jan Konopka, signed underneath: “JMalczewski from Saturday to Sunday/ conversation on soul/ 11/ June 12” (The National Museum in Kraków, inv. no. III r.a. 10471, pencil on paper, 20,5 x 30,7 cm).

się korespondencja dotycząca szczegółów powstania płótna. Z zamawiającym je baronem Janem Konopką malarz niejedną noc dyskutował o „sprawach ostatecznych”, jak sam napisał na przedstawiającym kawiarnianą scenę rysunku⁴. Baron był właścicielem kamienicy przy Krupniczej 8, gdzie przez wiele lat mieszkała rodzina Malczewskich. Obraz „Pana Jezusa na krzyżu”, zaczęty w 1897, artysta skończył – jak obiecał – w styczniu 1898 roku. Wykonał go zgodnie z precyzyjnymi danymi o rozmiarach, jakich sobie zażyczył – w świetle i z marginesem ramy.

Historia drugiego *Ukrzyżowania*⁵ dłużej pozostawała niejasna. Już w 1933 roku w kręgu rodziny artysty nie było wiadomo, dla kogo artysta je namalował i gdzie się ono znajduje (dziś wisi w prezbiterium kościoła pod wezwaniem Wszystkich Świętych w Bobowej). Adam Heydel, dysponujący kompletem rodzinnych dokumentów i fotografii dzieł Malczewskiego, zamieścił w monografii artysty niewielką reprodukcję omawianego obrazu i datował go na rok 1903 [il. 3]. Nie znając dzieła z autopsji nie omawia go szerzej⁶. Tymczasem losy obrazu wyjaśnia niemal całkowicie list ks. Stanisława Warchałowskiego do biskupa Leona Wałęgi z 1920 roku⁷. Korespondencja spowodowana była roszczeniami „hr. Zborowskiego”, który dwukrotnie żądał zwrotu płótna – twierdził, że był jego fundatorem, a obraz „znajduje się w nieposzanowaniu na strychu”. Najpewniej chodzi tu o Stanisława Zborowskiego – był on bowiem trzecim kompanem w nocnych rozmowach „o duszy”, o których wspomniano powyżej. Jak wynika z listu, historia obrazu zaczęła się, gdy hrabia „przybył odmalowany kościół zobaczyć”. Miał wówczas rozmawiać z ówczesnym proboszczem Antonim Mamakiem i wesprzeć finansowo

⁴ Rysunek przedstawia artystę, Stanisława Zborowskiego i Jana Konopkę, u dołu podpis: „JMalczewski z soboty na Niedzielę / rozmowa o duszy / 11 / czerwiec 12” (Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inv. III r.a. 10471, ołówek na papierze, 20,5 x 30,7 cm).

⁵ Jacek Malczewski, *Ukrzyżowanie*, olej na płótnie, około 200 x 135 cm (w świetle); przy dolnej krawędzi ramy złoty pas (13 cm wys. w świetle obrazu) z napisem: „Jacek Malczewski”. Zdjęcie obrazu z bocznej ściany prezbiterium, ani tym bardziej sfotografowanie go, mimo życzliwości księdza proboszcza Mariana Jędynaka, nie było możliwe. Dlatego nie dysponuję danymi o odwrociu: o rodzaju blejtramu i o technice naniesienia na płótno nad dolną część ramy pasa z napisem.

⁶ A. Heydel, *Jacek Malczewski. Człowiek i artysta*, Kraków 1933, s. 206, il. 99 i legenda do spisu ilustracji.

⁷ Archiwum Diecezjalne w Tarnowie (dalej: ADT), *Akta lokalne, Parafia Bobowa 1901–1920*, Ks. S. Warchałowski do L. Wałęgi (13 IX 1920), LB XI 21, karta luźna. Za wskazanie i udostępnienie mi tego i innych cytowanych niżej dokumentów z Archiwum Diecezjalnego w Tarnowie dziękuję ks. prof. Januszowi Królikowskiemu.

Dowodząc swoich racji ks. Warchałowski cytuje fragment listu, jaki otrzymał od ks. Antoniego Mamaka w roku 1917. Dotyczył on pierwszej próby Zborowskiego o oddanie obrazu. Z listu nie korzystał K. Majcher (*Bobowa, historia, ludzie, zabytki*, Bobowa 1991). Autor podaje bowiem, że omawiany obraz darowano do sąsiedniego kościoła pod wezwaniem św. Zofii po śmierci Filomeny Kossakiewiczowej, i że Malczewski wykonał go w roku 1886 (s. 39), czego nie potwierdza analiza stylistyczna. Autor nie wskazuje źródła informacji.



2. Jacek Malczewski, *Ukrzyżowanie* z kościoła parafialnego pw. Wszystkich Świętych w Bobowej, 1904–1908, olej na płótnie, ok. 200 x 135 cm (w świetle ramy), fot. D. Kudelska

2. Jacek Malczewski, *Crucifixion* from All Saints parish church in Bobowa, 1904–1908, oil on canvas, approx. 200 x 135 cm (ID), photo by D. Kudelska

prace prowadzone w świątyni. Lokuje to czas wydarzeń między sierpniem 1904 roku, kiedy ukończono neogotycki ołtarz i nieistniejącą już dziś polichromię (o czym świadczy sprawozdanie z wizytacji biskupiej)⁸, a rokiem 1908, kiedy proboszcz odszedł z parafii⁹. Zborowski ofiarował 200 koron, które ks. Mamak chciał przeznaczyć na dofinansowanie zamówienia obrazu do ołtarza głównego u Jana Styki. Zborowski przekonywał, że 1200 koron pokryje zaledwie koszt materiałów malarskich i nie wystarczy na obraz. Zaproponował więc, by zamówienie powierzyć Malczewskiemu i podjął się pośrednictwa w tej sprawie („postaram się, że odmaluje i ksiądz więcej nie da”). Ks. Mamak dowiedział się później, że hrabia „dopłacił przyjacielowi 1200 koron”, co jednak – zdaniem duchownego – nie znaczyło, że Zborowski obraz ufundował.

Jednak nie tylko dokumenty świadczą, że oba Ukrzyżowania były przeznaczone do kultu. Wskazuje

⁸ ADT, sygn. wiz. kan. I/2, *Wizytacje kanoniczne*, dekanat bobowski.

⁹ Ks. A. Mamak odszedł z Bobowej 31 grudnia 1908 roku, zob.: A. Nowak, *Słownik biograficzny kapłanów diecezji tarnowskiej 1786–1985*, t. 3, Tarnów 2001, s. 182.

completed – as the artist promised – in January 1898. He made it according to the detailed size specification he had asked for – within the inside diameter and allowing the margin for the frame.

The story of the second *Crucifixion*⁵ remained unclear for a longer time. As early as in 1933 even the members of the artist’s family did not know for whom it was painted and where it was placed (currently the painting hangs in the chancel of All Saints Church in Bobowa). Adam Heydel, who had the complete family documents and photographs of Malczewski’s works, published in his monograph of the artist a small reproduction of the discussed picture, dating it at 1903 [fig. 3]. Since he did not have first-hand knowledge of this work, he did not discuss it extensively.⁶ The fortunes of the picture are explained almost completely in the letter of Fr. Stanisław Warchałowski to Bishop Leon Wałęga from 1920.⁷ The cause of the correspondence were the claims of “Count Zborowski”, who twice demanded the return of the canvas – he claimed to be its donor, and the picture “lies neglected in the attic”. Most probably the priest refers here to Stanisław Zborowski, who was the third companion during the night conversations “about soul” mentioned above. As the letter indicates, the story of the picture began when the count “came to see the newly painted church”. He was supposed to talk with the then parish priest Antoni Mamak and support financially the work done in the church. This allows us to place these events between August 1904,

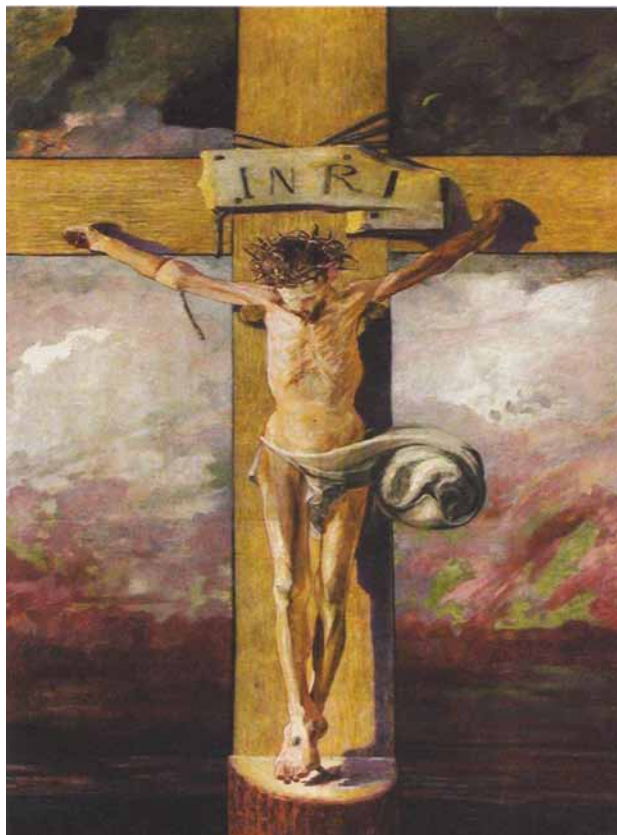
⁵ Jacek Malczewski, *The Crucifixion*, oil on canvas, approx. 200 x 135 cm (ID); a golden stripe at the bottom edge of the frame (13 cm wide, in the inside diameter) with the inscription: “Jacek Malczewski”. Taking the picture down from the side wall of the chancel, let alone photographing it, was impossible, despite the kind help of Fr. Marian Jedynak, the parish priest. For that reason I cannot provide data on the reverse side: the kind of stretcher and the technique used in order to put the inscription stripe above the lower part of the frame.

⁶ A. Heydel, *Jacek Malczewski. Człowiek i artysta*, Kraków 1933, p. 206, Fig. 99 and the legend for the list of illustrations.

⁷ The Diocesan Archive in Tarnów (further referred to as: ADT), *The local files, Bobowa parish 1901–1920*, Fr. S. Warchałowski to L. Wałęga (13 Sep 1920), LB XI 21, separate card. I would like to express my thanks to the Rev. Prof. Janusz Królikowski for pointing me to this and other documents from the Diocesan Archive in Tarnów quoted below as well as granting access to them. To prove his argument, Fr. Warchałowski quotes a fragment from the letter he received from Fr. Antoni Mamak in 1917, regarding Zborowski’s first request to return the picture. This letter was not used as a source by K. Majcher (*Bobowa, historia, ludzie, zabytki*, Bobowa 1991), since he claims that the discussed picture was presented to the neighbouring St Sophia Church after the death of Filomena Kossakiewiczowa and that Malczewski painted it in 1886 (p. 39), which is not confirmed by the stylistic analysis. The author does not cite the source of the information.

when the Neo-Gothic altar and polychrome wall paintings (now no longer extant) were completed, as indicated by the report from bishop's visitation,⁸ and 1908, when Fr. Mamak left that parish.⁹ Zborowski donated 200 kronas, which Fr. Mamak intended to use as a contribution towards commissioning Jan Styka to paint a picture for the main altar. Zborowski argued that 1200 kronas would hardly suffice for covering the cost of painting supplies and would not be enough for the picture. He proposed then to give the commission to Malczewski and he offered his services as an intermediary in this matter ("I'll make sure he will paint it and you won't have to pay anything more than that"). Fr. Mamak learnt later that the count "paid his friend additional 1200 kronas", which however, in his opinion, did not mean that Zborowski was the picture's donor.

However, not only documents indicate that both Crucifixions were meant to be the objects of worship. It is also corroborated by the fact that Malczewski did not model Christ's face on his own, which – as we know – he usually did.¹⁰ His artistic choices in this matter are undoubtedly influenced by his religious commitment. He is known to belong as a student to the elite Society of St Vincent De Paul, which set its members high standards, both ethical and intellectual. A particular emphasis was laid on reading and exegesis of *The Old and New Testament*.¹¹ The preferred



3. Jacek Malczewski, *Ukrzyżowanie* z kościoła parafialnego pw. Wszystkich Świętych w Bobowej, 1904–1908, fot. zbiory ks. J. Królikowskiego

3. Jacek Malczewski, *Crucifixion* from All Saints parish church in Bobowa, 1904–1908, photo by J. Królikowski

⁸ ADT, canonical visitation no. I/2, *Wizytacje kanoniczne*, Bobowa deanery.

⁹ Fr. A. Mamak left Bobowa on 31 December 1908, cf.: A. Nowak, *Słownik biograficzny kapłanów diecezji tarnowskiej 1786–1985*, vol. 3, Tarnów 2001, p. 182.

¹⁰ In Malczewski's sketchbooks from his late period one can find many drawings which are the variations on the figure of Christ, portrayed down to his arms, suggesting being stretched on the cross, or the depictions of only his head in a large crown of thorns (cf.: G. Kubiak, *Jacek Malczewski. Dessins et esquisses à l'huile du Musée National de Poznań*, Catalogue Exposition à l'Institut Polonais de Paris 4 Feb – 2 March 2000, Fig. 34). The studies and pictures on this subject are also discussed by Michalina Janoszanka in her monograph of the artist (*Wielki tercjarz. Moje wspomnienia o Jacku Malczewskim*, Poznań [1936], pp. 192–193) and in the unpublished manuscript *Pierwiastek religijny w obrazach Jacka Malczewskiego* (The Jagiellonian Library, MS, akc. 1098/99, c. 3, 4).

¹¹ This society, founded in France, at the beginning had only academic members, that is male college students, members of academies and college professors. When it reached Poland, it did not have any age limits anymore, it accepted also women and members of social and financial elites (not necessarily with university diplomas). The society focused on two fields: the active participation of its members in the care for the poor (constant care over one person or family) and work on one's own spiritual development. The last task included, among others, each member of the community choosing reading texts for the others and prepare its interpretation. Apart from the Bible it could be any spiritually improving texts. For further reading on this subject and bibliography: Kudelska 2008 (ft. 1), chap. *O formacji i obrazach religijnych*.

na to również fakt, że Malczewski nie nadał Chrystusowi własnych rysów, co – jak wiadomo – zazwyczaj czynił¹⁰. Na artystyczne wybory malarza w tej dziedzinie miał niewątpliwie wpływ typ jego religijnego zaangażowania. Wiadomo, że należał on w czasie studiów do elitarnego krakowskiego Towarzystwa św. Wincentego á Paulo stawiającego wysokie wymagania etyczne i intelektualne swoim członkom. Szczególny nacisk kładziono tu na lekturę i egzegezę *Starego i Nowego Testamentu*¹¹.

¹⁰ W szkicownikach Malczewskiego z późnego okresu twórczości znajduje się wiele rysunków będących wariacjami na temat postaci Chrystusa w ujęciu do ramion, sugerujących rozpięcie na krzyżu, lub przedstawień samej głowy w dużej koronie cierniowej (zob.: G. Kubiak, *Jacek Malczewski. Dessins et esquisses à l'huile du Musée National de Poznań*, Katalog Exposition à l'Institut Polonais de Paris 4 II – 2 III 2000, il. 34). O studiach i obrazach o tej tematyce pisze także Michalina Janoszanka w monografii poświęconej artyście (*Wielki tercjarz. Moje wspomnienia o Jacku Malczewskim*, Poznań [1936], s. 192–193) i w niepublikowanym rękopisie *Pierwiastek religijny w obrazach Jacka Malczewskiego* (Biblioteka Jagiellońska, rkps, akc. 1098/99, k. 3, 4).

¹¹ To stowarzyszenie o francuskich korzeniach, skupiało początkowo wyłącznie akademików, a więc męską młodzież studencką, członków akademii i profesorów szkół wyższych. W czasie kiedy jego idee dotarły do Polski, przy rekrutacji nie obowiązywały już granice wiekowe, przyjmowano także kobiety i elitę społeczno-finansową (niekiedy z certyfikatem uniwersyteckim). Towarzystwo nastawione było na dwa

Preferowano osobiste zaangażowanie w praktyczną działalność charytatywną i pracę nad własną duchowością (nie tylko w sensie religijnym). Taki program lokuje członków Towarzystwa św. Wincentego á Paulo w kręgu katolickiego modernizmu. Nie wiadomo, jak długo Malczewski był aktywnym członkiem Towarzystwa, ale możliwe do uchwycenia lektury artysty (m.in. Ernest Hello) pozwalają domniemywać, że stale śledził dyskusje intelektualne i wydawnictwa związane z chrześcijańską duchowością i filozofią. Zagadnienia charakterystyczne dla modernizmu katolickiego doczekały się już omówienia w pracach dotyczących literatury, wiadomo jednak, że jego oddziaływanie obejmowało także sztuki plastyczne. Akcentowanie indywidualnych rozważań zagadnień religijnych, trudnych życiowo i teologicznie problemów z założenia nie mieściło się w oficjalnej „optymistycznej” ikonografii kościelnej. Tu najważniejsze było podtrzymanie wspólnoty i objęcie swoistą pedagogiką niższych warstw społecznych, czemu odpowiadały wyraźnie propagowane „optymistyczne” wątki maryjne¹² i ukazujące pewność zbawienia alegoryczne przedstawienia Chrystusa (np. wizerunek Serca Jezusowego).

Niepokoje wynikające z rozważania i podważania chrześcijańskich prawd wiary współbrzmiały z równoczesnym odniesieniem do »dobrych nowin« wszystkich kultur i religii. Hans Hofstätter wskazuje na szczególnie częste zakorzenienie twórców pozostających w kręgu zagadnień mistyczno-religijnych w antropologii Steinera – „w jego ujęciu świat fizyczny jest dostrzegalną zmysłowo postacią świata duchowego, któremu zawdzięcza swoje istnienie. Wszystkie próby orientacji religijnej opierają się [wówczas] na indywidualizmie. Ich celem nie jest wiara zbiorowości, lecz osobiste przeżywanie boskości”¹³.

Był to kontekst niewątpliwie także bliski Malczewskiemu jako stałemu czytelnikowi pism teozoficznych, co znajduje odbicie w jego obrazach, listach i wierszach. Artysta stawiał sztuce religijnej wysokie wymagania – dobry obraz „miał nawracać rzesze”. Dlatego powinien być szczery, a jego autor powinien naprawdę, także bez konkretnych zamówień, zajmować się tematami religijnymi. Samo zainteresowanie dla nowoczesności form nie powinno, według Malczewskiego, dominować nad

zakresy działań: czynne zaangażowanie członków w opiekę nad biednymi (stała opieka nad tą samą osobą lub rodziną) oraz na pracę nad własną duchowością. Ostatnie zadanie polegało m.in. na tym, że każdy z członków wspólnoty wybierał lekturę dla pozostałych i przygotowywał jej interpretację. Oprócz *Biblii* były to dowolne teksty mające dawać korzyść duchową. Więcej danych i bibliografia: Kudelska 2008, jak przyp. 1, rozdz. *O formacji i obrazach religijnych*.

¹² O szczególnej intensywności kultu maryjnego i jego plastycznych skutkach: P. Krasny, „*Le vrai de Notre-Dame*”. *O próbach odnowienia ikonografii maryjnej w XIX wieku*, „*Sacrum et Decorum*” 2, 2009, s. 31–37.

¹³ H.H. Hofstätter, *Symbolizm*, tłum. S. Błaut, Warszawa 1980, s. 23–24.

mode of action was the personal involvement in the practical charity activities and work on one's own spiritual development (not only in the religious sense). This programme puts the members of the Society of St Vincent De Paul within the circles of Catholic modernism. We do not know for how long Malczewski was an active Society member, but the records of the books read by him (among others Ernest Hello) allow us to assume that he constantly followed intellectual disputes and publications connected with Christian spirituality and philosophy. The influence of Catholic modernism on literature has already been discussed in a number of works on the subject, but it is also known to have influenced the visual arts as well. The emphasis on the individual religious reflection on difficult life problems and theological issues, by its very nature did not fit the agenda of the official optimistic church iconography. Here the most important thing was supporting the community and reaching the lower social orders, as clearly indicated by the disseminated “optimistic” Virgin Mary motifs¹² and the allegorical depictions of Christ giving the assurance of salvation (e.g. the Sacred Heart of Jesus).

The anxiety caused by discussing and challenging the articles of Christian faith coincided with the simultaneous opening to “good news” of all cultures and religions. Hans Hofstätter indicates a particular relevance of Steiner's anthropology for the artists interested in mysticism and religion in Steiner's anthropology – “from his point of view the physical world is the embodiment of the spiritual world perceived by the senses and owing its existence to the spiritual world. All the attempts at religious orientation are based [then] on individualism. Their aim was not the communal faith but the personal experience of the divine”.¹³

This context was undoubtedly relevant also for Malczewski as a constant reader of the theosophical texts, which is reflected in his paintings, letters and poems. The artist was very demanding regarding the sacred art – a good picture should “convert the masses”. That is why it should be honest and its author should paint religious subjects also without any particular commissions. The interest in the modern forms should not, according to Malczewski, dominate over art in general and over sacred art in particular. This does not mean a disregard for their artistic composition and execution.

¹² On the particular intensity of the cult of the Virgin Mary and its effect on the visual arts: P. Krasny, „*Le vrai de Notre-Dame*”. *O próbach odnowienia ikonografii maryjnej w XIX wieku*, in: “*Sacrum et Decorum*” 2, 2009, pp. 31–37.

¹³ H.H. Hofstätter, *Symbolizm*, trans. into Polish by S. Błaut, Warszawa 1980, pp. 23–24.

We know that the commissioner had no influence on the approach to the subject in the painting from Olesno. The picture from Bobowa was also commissioned by a friend of the artist, who knew that the painter would not accept any preconditions, which the patron certainly respected. So all the decisions regarding the composition were the artist's own choice and they are a testimony of his religious and existential reflections.

Malczewski's toying with the audience's expectations, the theological and consequent iconographic importance of the subject and the significance of sacred painting for him,¹⁴ lead here to individual meditation on the Church's teaching about Christ's death and resurrection. Naturally, it is not about the institutional framework or the presentation of dogma. However, the way God's physicality is depicted is automatically connected with an answer to the question whether Christ's nature was human or divine, and therefore whether he suffered and died on the cross like an ordinary man. Another thing here is the choice and framing of the model, which is also, as it is going to turn out, an ethical and religious decision.

Both discussed paintings are obviously the polar opposite of the depictions of the triumphing Christ, as ordained by the Council of Chalcedon. There is no symbolic conventionality, protecting God's body from profanation by the recollection of his passion and suffering, but there are also no traces of having been pierced with the spear. The paintings, while alluding to Baroque takes on this subject, are also complicated in the way characteristic for the turn of the 20th century.

The discussed pictures are similar in terms of composition and style, although there are also some important differences. Both works are the full-length depictions of Christ, whose body is slim, even gaunt, with slightly elongated expressive shape. The dimensions of the bases are alike, and vertical and horizontal divisions of the image run similarly with respect to the edges. The horizontal stripe divisions, generally speaking, divide the canvas into three parts. Their rather clear boundaries coincide with the places semantically important for the image (the knees of the figure, the crossing beam). The stripe above the arms of the cross seems to be darkening to the right side of both pictures. At the bottom, a little below Christ's feet there is a dark, black stripe of earth (with the

sztuką w ogóle, zaś nad sztuką religijną w szczególności. Nie wyklucza to bynajmniej dbałości o ich artystyczny zamysł i poziom wykonania.

Wiadomo, że na ujęcie tematu w obrazie z Oleśna zleceniodawca nie wywierał żadnego wpływu. Obraz z Bobowej także obstał przyjaciel artysty, wiedzący, że malarz nie pozwala sobie narzucać warunków, co zamawiający zapewne uszanował. Zatem wszystkie decyzje kompozycyjne wynikały z wyborów samego artysty i są świadectwem jego refleksji o charakterze religijno-egzystencjalnym.

Gra, jaką Malczewski podjął z przyzwyczajeniami odbiorców, ranga teologiczna, a co za tym idzie i ikonograficzna motywu oraz waga, jaką przywiązywał do malarstwa religijnego¹⁴, prowadzą tu do indywidualnego rozważania nauki kościoła o śmierci i zmartwychwstaniu Chrystusa. Nie chodzi oczywiście o instytucjonalne odniesienia czy prezentację dogmatyki. Jednak sposób ukazania cielesności Boga automatycznie wiąże się z odpowiedzią na pytanie – czy Chrystus miał ludzką czy boską naturę, a tym samym – czy cierpiał i umarł na krzyżu jak zwykły człowiek. Osobną sprawą jest tu wybór i ujęcie modelu, jako decyzja także, jak się okaże, wkraczająca w sferę etyczno-religijną.

Oba omawiane przedstawienia są oczywiście na antypodach ikonograficznych wyobrażeń Chrystusa tryumfującego, kształtowanych według wskazań Soboru Chalcedońskiego. Nie ma tu nic ze znakowej umowności, chroniącej boskie ciało przed zbezczeszczeniem przez pamięć o zadanej męce i cierpieniu, ale nie ma też śladów przekłucia włócznią. Obrazy nawiązując do barokowych ujęć tematu, niosą komplikacje charakterystyczne dla przełomu XIX i XX wieku.

Omawiane płótna są podobne kompozycyjnie i stylistycznie, choć różnią się też istotnie. W obu dziełach Chrystus jest widoczny w całej postaci, ma szczupłe, a nawet chude ciało, o nieco wydłużonych, ekspresyjnych kształtach. Podobne są proporcje wymiarów podobrazia, a podziały pionowe i poziome pola obrazowego układają się analogicznie w stosunku do ich krawędzi. Pasowe podziały poziome w ogólnym zarysie dzielą konstrukcyjnie płaszczyznę płótna na trzy części. Ich dość wyraźne granice zbiegają się z ważnymi semantycznie punktami przedstawienia (kolana postaci, belka poprzeczna). Pas powyżej ramion krzyża wydaje się ciemniejszy po prawej stronie obu obrazów. Od dołu, nieco poniżej stóp Chrystusa, widnieje ciemny, czarny pas ziemi (o najostrzej wyznaczonej górnej granicy koloru), lekko przecierany ciepłym, czerwonym brązem następnego pasa, sięgającego na środku płótna do wysokości kolan. Po bokach wyraźnie wchodzi w siną partię kłębiastych

¹⁴ A letter from J. Malczewski to K. Lanckoroński, in: *Listy Jacka Malczewskiego do Karola Lanckorońskiego*, ed. M. Paszkiewicz, in: „Rocznik Historii Sztuki” 18, 1990, pp. 244–245; for commentary see: Kudelska 2008 (ft. 1), chapter *Wokół polichromii wawelskich*.

¹⁴ List J. Malczewskiego do K. Lanckorońskiego, w: *Listy Jacka Malczewskiego do Karola Lanckorońskiego*, oprac. M. Paszkiewicz, „Rocznik Historii Sztuki” 18, 1990, s. 244–245; komentarz zob.: Kudelska 2008, jak przyp. 1, rozdz. *Wokół polichromii wawelskich*.



4. Juan de Roels, *Chrystus w drodze na Kalwarię*, ok. 1620, olej na płótnie, 138 x 130, Museo di Belle Arti, Sevilla, fot. za: *Pathos ed estasi. Opere d'arte tra Campania e Andalusia nel XVII e XVIII secolo*, red. F. Buono, [katalog wystawy], Napoli 1996, s. 62

4. Juan de Roels, *Christ on His Way to Calvary*, c. 1620, oil on canvas, 138 x 130, Museo di Belle Arti, Sevilla, foto after: *Pathos ed estasi. Opere d'arte tra Campania e Andalusia nel XVII e XVIII secolo*, ed. F. Buono, [exhibition catalogue], Napoli 1996, p. 62

chmur, rozjaśnianych nieco zimną, szaro-olowianą białą, ograniczonych dolną krawędzią poprzecznej belki krzyża. Nad nią panuje już niepodzielnie mrok zgrzytliwego kolorystycznie, ponurego grafitowo-oliwkowego nieba, w którym niknie górna część pionowej belki krzyża. Taka ponura, ciężka partia nieba wisi tuż nad głową Ukrzyżowanego w obu obrazach i zdaje się obejmować także widza. Tła, określane geometrią ramion krzyża, podzielone pasami przytłumionych kolorów, choć w różnym stopniu, ciążą ku abstrakcji.

Przedstawienia z Oleśna i Bobowej nawiązują stylistycznie do scen pasyjnych w typie hiszpańskiego baroku przez ciemną tonację i zagubienie w przestrzeni pozbawionej sztafażu historycznego, przez sposób napięcia ciała i wyobcowanie Chrystusa, wielką koronę cierniową i częściowo tylko okorowany pal drzewny w scenach *Ecce Homo* i *Ukrzyżowania*¹⁵ [il. 4, 5]. Omawiane obrazy wyraźnie odbiegając od rodzajowości, nawiązują do mistycznych wizji ukrzyżowania obrazujących śmierć i metafizyczne życie równocześnie. Odbiorca został ulokowany w punkcie dostępnym mu jedynie w akcie zespolenia kontemplacji i twórczej wyobraźni¹⁶.

¹⁵ Na przykład takie obrazy, jak: Juana de Roelsa, *Chrystus w drodze na Kalwarię* (ok. 1620); Francisco Zurbarána, *Venaikon* (ok. 1631–1634?); Antonio de Peredy, *Ecce Homo* oraz wiele innych.

¹⁶ Zob.: *Pathos ed estasi. Opere d'arte tra Campania e Andalusia*

upper colour edge drawn most distinctly), slightly smudged with the warm reddish brown of the next stripe, reaching in the middle of the canvas up to the knees. On both sides it clearly enters the greyish layer of billowy clouds, somewhat lightened with cold, grey-lead white, limited by the lower edge of the crossing beam. The space above the beam is shrouded with utter darkness of the clashing colours in the gloomy graphite-olive sky, into which the upper part of the vertical beam of the cross disappears. Such a gloomy, heavy part of the sky hangs right above Christ's head in both pictures and seems to envelop the viewer as well. The backgrounds, defined through the geometry of the cross arms, divided by the stripes of muted colours, aim at almost abstract quality.

The pictures from Olesno and Bobowa allude stylistically to the Passion scenes as depicted by Spanish Baroque because of their dark tone and the feeling of being lost in space deprived of any historical setting, the tension of the body and the alienation of Christ, the large crown of thorns and only partly barked wood post in the scenes *Ecce Homo* and *Crucifixion*¹⁵ [fig. 4, 5]. The discussed

¹⁵ For instance such pictures as: Juan de las Roelsa, *Christ on His Way to Calvary* (approx. 1620); Francisco Zurbarán, *Venaikon*

pictures clearly distance themselves from the genre, drawing on the mystical visions of the crucifixion, portraying both death and metaphysical life. The viewers were placed in the place which they could achieve only in the act uniting contemplation and creative imagination.¹⁶

What matters for the interpretation are three differences in the composition. The first one is the angle and the distance of the body on the cross from the screen, which we assume to be the surface of the canvas. It can be seen most clearly in the different angles of the crossing beams.

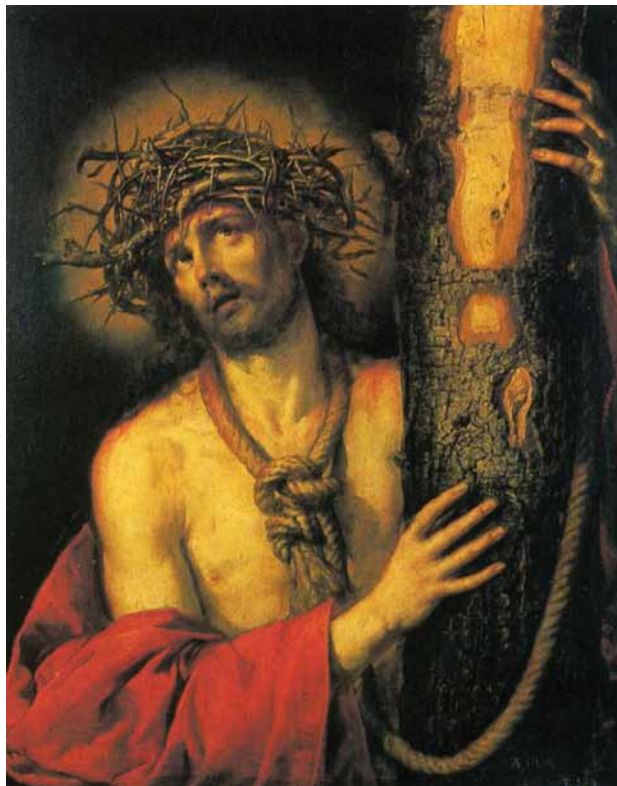
The second difference is the point of view of the intended viewer: a little below the bottom edge, to the left (Olesno) and above it, almost on a level with Christ (Bobowa); in the latter case the frame is also much closer. Although in both pictures the space behind the cross seems to be portrayed as if seen from the top of Golgotha, in the *Crucifixion* from Olesno we can see the remote landscape,¹⁷ while in the *Crucifixion* from Bobowa the ground is dark and completely empty. The juxtaposition of a sharply drawn silhouette with painterly background is nothing exceptional in Malczewski's work. However, in the picture from Bobowa the boundary between earth and sky is blurred. The space behind the cross can be described only in abstract terms: parallel colour stripes of varying length, covered very unevenly, toned down with other colours. It produces an impression of disorientation in space and strengthens the feeling of being lost.

Finally, both pictures differ in details of the depiction of Christ's figure. In the picture from Olesno the face of the Saviour raised upwards is slightly turned to the left, following the direction of the slanting crossing beam. The man, despite his closed eyes (according to the description from the inventory card) is not inert. In the whole figure the greatest tension is produced by the atypical and studied position of legs. The right one, lifted upwards and leaning on the left shin is pierced with a large nail on a level with the left ankle. It causes a dramatic shift of the right knee to the front. It is closest to the viewer. The dramatic positioning of the figure clearly grows downwards

(approx. 1631–1634?); Antonio de Pereda, *Ecce Homo* and many others.

¹⁶ Cf.: *Pathos ed estasi. Opere d'arte tra Campania e Andalusia nel XVII e XVIII secolo*, ed. F. Buono, Napoli 1999: J. de Roels, *Christ on His Way to Calvary* (p. 62); F. Zurbarán, *Veraikon* (p. 55); A.E.P. Sánchez et al., *Prado*, Polish edition edited by W. Krauze, transl. into Polish by H. Andrzejewska, Warszawa 1994: Antonio de Pereda, *Ecce Homo*.

¹⁷ According to the description in the inventory card mentioned above it was "a remote landscape in grayish-blues and greens".



5. Antonio da Pereda y Salgado, *Ecce homo*, 1641, olej na płótnie, 97 x 78 cm, Museo Nacional del Prado, Madryt, fot. za: *Muzeum Prado*, A.E. Pérez Sánchez et al., red. wyd. polskiego W. Krauze, przekł. z jęz. angielskiego H. Andrzejewska, Warszawa 1994, s. 40, il. 2

5. Antonio da Pereda y Salgado, *Ecce homo*, 1641, oil on canvas, 97 x 78 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid, foto after: *Muzeum Prado*, eds A.E. Pérez Sánchez et al., ed. Of the Polish version W. Krauze, transl. into Polish by H. Andrzejewska, Warszawa 1994, p. 40, fig. 2

Interpretacyjnie istotne są trzy różnice kompozycyjne. Pierwsza dotyczy kąta ustawienia oraz odległości krzyża i ciała w stosunku do ekranu, jakim jest powierzchnia płótna. Najwyraźniej widać to w różnych ukosach belek poziomych.

Druga odmienność dotyczy punktu widzenia, w jakim artysta ustawił odbiorcę intencjonalnego: nieco poniżej dolnej krawędzi, z lewej (Olesno) i powyżej niej, niemal na wysokości Ukrzyżowanego (Bobowa), w tym drugim przypadku mamy także do czynienia z wyraźnie bliższym kadrem. Wprawdzie w obu obrazach przestrzeń rozpościerająca się za krzyżem widziana jest jakby z wierzchołka Golgoty, ale w *Ukrzyżowaniu* z Oleśna widoczny był daleki pejzaż¹⁷, w *Ukrzyżowaniu* z Bobowej partia ziemi jest ciemna i zupełnie pusta. Zestawienie ostro wykreślonej sylwetki z malarsko potraktowanym

nel XVII e XVIII secolo, red. F. Buono, Napoli 1999: J. de Roels, *Chrystus w drodze na Kalwarię* (s. 62); F. Zurbarán, *Veraikon* (s. 55); A.E.P. Sánchez et al., *Prado*, red. wyd. polskiego W. Krauze, tłum. H. Andrzejewska, Warszawa 1994: Antonio de Pereda, *Ecce Homo*.

¹⁷ Według opisu ze wspomnianej karty inwentaryzacyjnej był to „daleki pejzaż w tonacji szaro błękitnej i zielonawej”.

tłem nie jest wyjątkowe w twórczości Malczewskiego. Jednak w obrazie z Bobowej pewność granicy między ziemią a niebem zostaje zniesiona. Przestrzeń za krzyżem można opisać jedynie w kategoriach abstrakcyjnych, równoległych pasów kolorów różnej szerokości, zakładanych bardzo nierównomiernie, łamanych innymi barwami. Powoduje to niepewność orientacji w przestrzeni i pogłębia poczucie zagubienia.

Wreszcie w obu obrazach odmienne są szczegóły przedstawienia sylwetki Ukrzyżowanego. W obrazie z Oleśna uniesiona ku górze twarz Zbawiciela zwrócona jest lekko w lewo, zgodnie z kierunkiem skosu poprzecznej belki. Mężczyzna, mimo zamkniętych oczu (według opisu z karty inwentaryzacyjnej) nie jest bezwładny. W całej postaci największe napięcie emanuje z nietypowego i wystudiowanego sposobu ułożenia nóg. Prawa, podsunięta w górę i oparta o lewy goleń, jest przebita dużym gwoździem na wysokości kostki lewej nogi. Powoduje to dramatyczne wysunięcie prawego kolana ku przodowi. To ono jest przestrzennie najbliższe widza. Dramatyzm ułożenia figury wyraźnie narasta (lub może ciąży) ku dołowi, ogniskuje w tańczo-frenetycznym skurczu, wydobywającym okrucieństwo przybicia.

Ukrzyżowanie z Bobowej nawiązuje do biblijnej symboliki drzewa życia, podobnie jak poprzednie prezentuje gotycki układ przybicia trzema gwoździami bez *suppedaneum*, mimo, że nieokorowana belka przechodzi pod stopami Chrystusa w głęboki wręb. Belka i ramiona krzyża dochodzą do krawędzi obrazu, tak jakby żadna z nich miała nie mieć końca. Na skrzyżowaniu wyraźnie wyeksponowany jest *titulus* (krzyż i tabliczka różnią się kolorystycznie, co wskazuje na różne gatunki drewna). W obrazie zwraca uwagę opuszczenie głowy i śmiertelna sztywność ciała oderwanego w górnej partii od powierzchni drewna. Mężczyzna zawisł na ramionach i równocześnie wychyla się ku przodowi. Jego bezwładnie zwisająca głowa, z niewidoczną twarzą, zwraca uwagę odbiorcy jako najbardziej ku niemu wysunięty element kompozycji. Nie ma pozostawia wątpliwości, że jest to oznaka śmierci. Postać Chrystusa kształtuje silne, zimne, sztuczne światło, którego źródło umieszczone jest za lewą krawędzią obrazu. Najostrzej pracuje na stopach o lekko rozwartych palcach, mimo przebita gwoździem niedotykających podłoża. Tu, inaczej niż w poprzednim obrazie, prawom ciężenia poddana jest tylko górna partia ciała, nie zaś cała figura. Dolna zaś jakby zatracza naturalne właściwości. Martwość podkreśla zbliżenie wyglądu materii postaci i perizonium do rzeźby jako medium pośredniczącego między obrazem a modelem i tkaniną.

W obu *Ukrzyżowaniach* artysta demonstruje nie tylko doskonałą znajomość anatomii, ale też obserwację różnych stadiów zamierania i zeszywnienia pośmiertnego. Ciało w obrazie z Bobowej intryguje weryzmem martwoty, tym bardziej niepokojącym, że ukazany

(or perhaps weighs down), and concentrates in a dance-like, frenetic spasm, emphasizing the cruelty of nailing.

Crucifixion from Bobowa draws on the biblical symbolism of the Tree of Life, and similarly to the former picture presents the Gothic nailing with three nails, without *suppedaneum*, despite the fact that the unbarked beam is deeply notched under Christ's feet. The beam and the arms of the cross reach the edges of the picture as if they were infinite. On the intersection of the arms there is a clear *titulus* (the cross and the plaque are of different colours, which indicates different kinds of wood). A particular feature of the picture is the head hanging down and the lethal stiffness of the body breaking away in the upper part from the cross surface. The man is suspended on his arms and at the same time leaning forwards. His head hanging limply down, with the face turned away, draws the viewers' attention as the element of the composition closest to them. Undoubtedly this is a sign of death. The figure of Christ is modelled by strong, cold, artificial light, whose source is placed beyond the left edge of the picture. The light is the strongest on the feet with their toes slightly apart; despite being pierced, they do not touch the ground. Here, in contrast with the former picture, only the upper part of the body is subject to gravity, and not the whole figure. The lower part looks as if it were exempt from it. The lethal stillness is emphasized by the sculptural portrayal of the flesh and perizonium as an intermediary between the picture and the model and canvas.

In both *Crucifixions* the artist demonstrates not only his deep knowledge of anatomy, but also his observation of the various stages of dying and rigor mortis. The body in the picture from Bobowa is intriguing through its veristically portrayed lifelessness, all the more disconcerting because shown without visible signs of torture (without Grünewald's brooding and exaggeration, which, at least in my opinion, introduces a kind of artistic conventionality, artistic amplification helpful in depicting the dramatization of the whole situation). Malczewski's circumspect presentation of the truth about man's physical death seems to dominate over the transcendence. In a natural way it focuses the viewer's attention on the cooperation between the artist and the model which is so difficult to imagine, and difficult to achieve even for such a master of painting human figures from memory and from his imagination as the author of *The Doubting Thomas*.¹⁸

¹⁸ A similar impression, created by the positioning of figures impossible to achieve during regular posing, is produced by *The Vicious Circle*.

I was helped in solving this question by a pathologist, Adam Gross M.D., who pursues the subject of human corpse in painting as an offshoot of his professional interests. We were approaching the same pictures from two opposite directions. Dr Gross was looking for the pictures painted by Malczewski in the mortuary at the Department of Anatomy and the Unit of Forensic Medicine of the Jagiellonian University. When researching the history of his Department, he was looking for the lost picture from Olesno (mentioned in a press note by the Department's founder – Prof. Leon Wachholtz), but he did not have its photograph. He also did not know the details of Malczewski's acquaintance with Wachholtz, and he did not know about the existence of the picture from Bobowa. Gross, however, had at his disposal the archive of the mortuary photographs and, more importantly, on having seen my reproductions he shared with me his expertise and experience as a pathologist. Our exchange of letters and photographs allows me to present the findings below, which are, for a large part, our joint work.

In the 1890s the painter rented a studio from Wachholtz in a villa at Prądnik Czerwony (where he painted, among others, *Introduction, Melancholy* and *The Vicious Circle*). They also used to meet in Jaksza Chronowski Club at the Poller Hotel. The department founded by Wachholtz in 1895 specialized in expert opinions for the police – in the suicide autopsies. Although he could use other mortuaries, Malczewski chose to paint right there, alone often for many hours. On many occasions bodies were arranged and suspended especially for him. Wachholtz writes also about placing the body “on a special support similar to the position of the body on the cross”. He mentions that the artist “without a shadow of disgust or fear remained alone in the autopsy room and painted his studies of the corpses, often for several hours”.¹⁹

In the pictures of Malczewski there are no traces of these explicit sources of inspiration, with one exception.

Thanks to the Department's photographic archive Gross found out that the model for the fig-

bez dosłownych śladów męki (bez rozpamiętywania i przesady Grünewalda, która, przynajmniej dla mnie, wprowadza pewną artystyczną umowność, artystyczne wzmocnienie pomocne w ukazaniu dramatyzmu sytuacji). Prezentowana przez Malczewskiego powściągliwość prawdy o materialnej śmierci człowieka, zdaje się dominować nad transcendencją. W naturalny sposób kieruje uwagę odbiorcy w stronę trudnej do wyobrażenia pracy artysty z modelem. Trudnej nawet dla tak znakomitego mistrza malowania figur ludzkich z pamięci i z wyobraźni jak autor *Niewiernego Tomasza*¹⁸.

W wyjaśnieniu tej kwestii pomógł mi patomorfolog, dr nauk medycznych Adam Gross, zajmujący się na marginesie pracy zawodowej formami obecności ludzkich zwłok jako tematu w malarstwie. Podążaliśmy w stronę tych samych obrazów jakby z przeciwnych stron. Badacz szukał obrazów malowanych przez Malczewskiego w prosektorium Katedry Anatomii i Zakładu Medycyny Sądowej UJ. Śledząc historię swojej Katedry, szukał zaginionego obrazu z Oleśna (wspomnianego w notatce prasowej założyciela placówki – prof. Leona Wachholtza), nie dysponował jednak fotografią obiektu. Nie znał też szczegółów znajomości Wachholtza z Malczewskim, a o istnieniu obrazu z Bobowej nie wiedział. Gross miał natomiast do dyspozycji archiwum fotografii prosektorijnych i co najważniejsze, po obejrzeniu dostarczonych przez mnie reprodukcji podzielił się ze mną potrzebną tu wiedzą i doświadczeniem patomorfologa. Nasza wymiana listów i zdjęć pozwala mi na przedstawienie poniższych w znacznej mierze wspólnych ustaleń.

W latach 90. malarz wynajmował od Wachholtza pracownię w willi na Prądniku Czerwonym (gdzie powstały m.in. *Introdukcja, Melancholia* i *Błędne koło*). Spotykali się też w Klubie Jaksy Chronowskiego w hotelu Pollera. Katedra utworzona przez Wachholtza w 1895 roku specjalizowała się w ekspertyzach policyjnych – w sekcji zwłok samobójców. Choć mógł korzystać z innego prosektorium, to właśnie tu Malczewski często przez wiele godzin malował w samotności. Niejednokrotnie układano i podwieszano dla niego ciała. Wachholtz pisze też o lokowaniu „na specjalnej podporze odpowiadającej układowi ciała na krzyżu”. Wspomina, że artysta „bez cienia odrazy i lęku pozostawał sam w sali sekcyjnej i malował studia ze zwłok, nieraz po parę godzin”¹⁹.

¹⁸ Podobne wrażenia, wywoływane przez niemożliwe do użycia w normalnym trybie pozowania ustawienia postaci, powoduje *Błędne koło*.

¹⁹ L. Wachholz, *Klub Eustachego Chronowskiego*, „Czas”, 1936, nr 354 (24 XII), s. 10. Autor pisze o szkicowaniu zwłok młodej kobiety, która popełniła samobójstwo przez utopienie i „została wkrótce przez Malczewskiego odtworzona wiernie na obrazie olejnym. Jej leżące na stole sekcyjnym martwe ciało artysta przeniósł na mieliżnię wzburzonego i okrytego grzywami piany jeziora lub morza a za nią, z jednej z fal wylaniała się do połowy postać trytona, który utkwiał swój przerażony wzrok w leżącą na mieliżnię ofiarę wodnego żywiołu”. Opisany tu obraz nie jest znany. Zob. również: A. Gross, *Zwłoki człowieka jako model w malarstwie*, http://www.forensic-medicine.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=37.

¹⁹ L. Wachholz, *Klub Eustachego Chronowskiego*, in: „Czas”, 1936, no. 354 (24 Dec), p. 10. The author writes about sketching the body of a young woman who committed a suicide drowning herself and „was soon portrayed faithfully in a painting in oils. Her dead body lying on the mortuary table was moved by the artist onto a shoal in a stormy and foamy lake or sea and behind her, a triton was rising up from one of the waves, with his horrified eyes fixed on the victim of the element”. The picture described here is unknown. See also: A. Gross, *Zwłoki człowieka jako model w malarstwie*, http://www.forensic-medicine.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=37.

W obrazach Malczewskiego nie ma żadnego śladu tych drastycznych źródeł inspiracji, z jednym wyjątkiem.

Dzięki archiwum fotograficznemu Katedry Gross ustalił, że pierwowzorem dla obrazu postaci Chrystusa na omawianym obrazie był Michał Rycerz, który w wieku 36 lat zmarł śmiercią samobójczą²⁰. Na datowanym na ok. 1898 rok zdjęciu widoczne są do połowy ud zwłoki mężczyzny oparto o szeroką, ustawioną pionowo deskę, wyraźnie pękniętą wzdłuż po lewej stronie. Ciało podtrzymują pod pachami dwa kołki, prawy wbity w deskę nieco wyżej. Układ ten wymuszały warunki fotografowania aparatem skrzynkowym, wykluczającym ujęcia z góry. Pęknięcie i te same proporcje pomiędzy szerokością deski a ramionami postaci w obu obrazach podobne są do tych na fotografii. W *Ukrzyżowaniu* z Bobowej namalowane zostały, także nieco asymetryczne, kołki pod pachami. Zdaniem Grossa również anatomicznie może to być ta sama postać²¹.

Układ ciała w obrazie z Oleśna, mimo, że przedstawiony Chrystus jeszcze żyje, także według Grossa świadczy o korzystaniu w prosektorium z modelu znajdującego się w pozycji leżącej (co jest czytelne w odwiezieniu ramion pod kątem prostym w stosunku do tułowia i rodzaju odchylenia głowy, sprawiającego wrażenie uniesienia jej do góry). Śladem tego specjalnego podwieszania ciała jest widoczny po prawej stronie modelu fragment dodatkowego pręta, prawdopodobnie podpierającego uniesienie rąk.

O ile w obrazie z kościoła św. Katarzyny w Oleśnie związek z malowaniem w prosektorium jest zatarty, o tyle w obrazie z Bobowej przejawia się bardzo wyraźnie poza samą cielesnością bohatera. Istotne jest zatem pytanie – dlaczego artysta zostawił ślad w postaci dwu rodzajów podpórek? Namysłu wymaga też związek między modelem a postacią w obrazie, przy zastrzeżeniu, że nie chodzi tylko o sferę wyglądu, ale i o zasadę odpowiedniości na poziomie etyczno-religijnym. Podpórki zdradzają, jeśli nie relację z samobójcą, to na pewno z prosektorium, z techniką fotografowania i techniką artystyczną, o ile można tak powiedzieć, aranżacji (przez zwisający pręt). Ta demonstracja części warsztatu utrudnia łatwość przejścia z rzeczywistości do fikcji obrazu, o jakim pisał Wiesław Juszcak. Postaci z realnego świata – portretowi modele – udzielają u Malczewskiego swojej osoby postaciom obrazowym tak, że zatracają własną realną, bytową istotność. Według autora *Modernizmu* nawet znane, historyczne osobistości są „wciągane” w obrazy Malczewskiego do fikcji obrazowej, co powoduje, że jak w teatrze, nad aktorami w chwili występu dominuje rola, jaką od-

ure of Christ in the discussed picture was Michał Rycerz, who committed suicide at the age of 36.²⁰ The picture dated approximately for 1898 shows the corpse of man, visible down to mid-thigh, leaning against a wide, upright plank, with a visible crack on the left. The body is supported with two pegs under the armpits, the right one driven a bit higher. Such an arrangement was enforced by the technique of photographing with the box camera, which made bird's eye shots impossible. The crack and the same proportions between the breadth of the plank and the arms of the figures in both pictures are similar to those portrayed in the photograph. In the *Crucifixion* from Bobowa there are also slightly asymmetrical pegs under the armpits. According to Gross, the corpse resembles the figure in the painting also from the anatomical point of view.²¹

The position of the body in the picture from Olesno, despite the fact that the portrayed Christ is still alive, in Gross' opinion also proves the use of a model lying in the mortuary (which is clearly evinced by the arms spread at right angles to the trunk and the tilting of the head, giving the impression of it being raised). A trace of this special suspension is the fragment of an additional rod visible to the model's right, probably supporting the lifted hands.

While in the picture from St Catherine's Church in Olesno the connection with painting it at the mortuary is vague, in the picture from Bobowa it is very clear, not only regarding the physicality of the main figure. The important question is – why did the artist leave the trace, i.e. two kinds of supports? One should also consider the relationship between the model and the depicted figure, not only when it comes to the visual aspect, but also ethical and religious one. The supports reveal a relationship, if not with the suicide, then at least with the mortuary, with the technique of photography and of artistic composition (because of the suspended rod), if it can be called that way. Such a demonstrative uncovering of some elements of the artist's technique makes it difficult to shift from reality to fiction depicted in the picture described by Wiesław Juszcak. The real world figures – the portrayed models – give the figures in Malczewski's pictures their own personality to such a degree that they lose their own material and existential reality. According to Juszcak, even well-known historical figures are drawn by Malczewski

²⁰ Wprawdzie dysponuję cyfrową reprodukcją wspomnianej fotografii, ale ze względu na szacunek dla zmarłego i drastyczność ujęcia nie przedstawiam jej Czytelnikom.

²¹ Korespondencja autorki z Adamem Grossem.

²⁰ Although I have a digital copy of the photograph mentioned above, out of respect for the deceased and because of its explicit nature I refrain from presenting it here.

²¹ The correspondence of the author with Adam Gross.

into the painting's fiction, which makes them similar to actors, who on stage surrender to the roles they play.²² However, it is not that simple in every case, and the rule is not universal, even though it seems to work at first contact with the discussed pictures. Although Malczewski valued the freedom given, as he wrote, by "portrait oddities" where he could "put" various persons,²³ in many cases the choice of a particular actor for a particular role was important for him. It is a situation similar to a director's position, especially if they have to deal with character actors.

We could assume that the choice of a suicide for the model was for practical reasons only – the artist was allowed to work in a particular mortuary – however, it does not provide an answer to the question about the reason for leaving the technical traces, that is both kinds of supports. Additionally, the sin of suicide was then a considered to be a particularly heinous one and was considered to be a breach of Christian duties. In the picture from Bobowa in order to show the death's dominion the artist used many compositional devices, both in the narration and in form, and the human physicality of this particular model additionally decreases the assurance of salvation and not only plunges God in despair but makes him a failure at this particular moment. After all, the connecting element between the earthly and the transcendent is the matter "lent" to the physicality of the characters portrayed in the picture.²⁴

²² W. Juszcak, *Narracja i przestrzeń w malarstwie Malczewskiego*. (Notatki z wystawy poznańskiej), in: *Fakty i wyobrażenia*, Warszawa 1979, p. 142.

²³ Malczewski painted portraits of his friends with pleasure, and other people's, as he wrote, only "when in need". If he wasn't given a free choice of props and situation, he refused the commission, as was the case with Bishop Bilczewski, see: M. Samlicki, *Pamiętnik*, The Regional Museum in Bochnia, H/4104/5, pp. 180–181.

²⁴ In the art of Western Christianity it was allowed to use models for divine figures, but there were no particular regulations in this field which, as we know, sometimes stirred up conflicts between artists and the Church authorities. Christ's body was modelled according to the current knowledge of anatomy, and with regard for the iconographic tradition (as a continuation, modification or contestation). The passion scenes belong to those which portray the relationship between suffering and pain with cruelty; in the course of ages the limits of permitted explicitness were evolving, just like the reflection on the body, its meaning and the permitted ways of its depiction, inextricably connected with this subject were evolving. All these elements enter into a dialogue of shapes and the ideas, values and the artistic relationship of the matter personified by them (and personified also in the mode of existence of the ordinary mortals and saints). On the relation between portraying Christ as man, the theological dogmas and the artistic form through the ages, see: L. Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Chicago 1996 (1st ed. 1983). On the need to portray such scenes (close to battle pieces, exotic slaughter scenes etc.): M. Gill, *Image of the Body. Aspects of the Nude*, London 1989, pp. 293–300; W. Gutowski, *Motywika*

grywają²². Rzecz jednak nie jest tak prosta w każdym przypadku, a zasada bynajmniej nie jest uniwersalna, choć przy pierwszym kontakcie z omawianymi obrazami wydaje się funkcjonować. Wprawdzie Malczewski rzeczywiście cenił swobodę, jak pisał, daną przez „portretowe dziwactwa”, w które mógł „wsadzać” różne osoby²³, jednak w wielu wypadkach było dlań ważne, kogo w jakiej roli obsadzał. Podobnie przecież jak dla reżysera, szczególnie jeśli ma do czynienia z „aktorem” charakterystycznym.

Można przyjąć, że wybór modelu-samobójcy był podyktowany jedynie praktyczną możliwością pracy akurat w danym prosektorium, nie znosi to jednak pytania o cel pozostawienia technicznych śladów – obu rodzajów podpórek. Dodatkowo trzeba przypomnieć, że otoczony wówczas szczególną infamią grzech samobójstwa stoi w sprzeczności z wykładnią praw powinności chrześcijańskich. W obrazie z Bobowej dla pokazania dominacji śmierci artysta użył wielu środków kompozycyjnych – w narracji i w formie, a ludzka cielesność tego akurat modelu jakby dodatkowo osłabia pewność zmartwychwstania i nie tylko pogrąża Boga w rozpacz, ale w danym momencie czyni go przegranym. Przecież zwornikiem między doczesnością a transcendencją jest materia „użyczana” obrazowej fizyczności bohaterów²⁴.

Czy zatem ciężar samobójstwa nie jest prowokujący wobec przedstawianej sceny, skoro skutkuje automatycznym wykluczeniem z kręgu zbawionych? Czy dla

²² W. Juszcak, *Narracja i przestrzeń w malarstwie Malczewskiego*. (Notatki z wystawy poznańskiej), w: *Fakty i wyobrażenia*, Warszawa 1979, s. 142.

²³ Malczewski chętnie malował portrety przyjaciół, inne zaś osoby portretował, jak pisał, tylko „gdy był w potrzebie”. Jeśli odmówiono mu wolności w doborze akcesoriów i sytuacji – rezygnował z zamówienia, jak w wypadku biskupa Bilczewskiego, zob.: M. Samlicki, *Pamiętnik*, Muzeum Okręgowe w Bochni, H/4104/5, s. 180–181.

²⁴ W sztuce zachodniego chrześcijaństwa przyzwalano na korzystanie z modelu dla postaci boskich, ale nie było żadnej szczegółowej regulacji w tym zakresie, co, jak wiadomo, w praktyce powodowało czasem konflikty artystów i władz kościelnych. Ciało Chrystusa kształtowane było zgodnie ze znajomością anatomii w danym czasie, w odniesieniu do tradycji ikonograficznej (jako kontynuacja, przekształcenie lub kontestacja). Sceny pasyjne należą do tych, które obrazują związek cierpienia i bólu z okrucieństwem, w ciągu wieków zmieniały się granice przyzwolenia na drastyczność ich przedstawiania, podobnie jak zmieniała się nierozzerwalnie związana z tą tematyką refleksja nad ciałem, jego znaczeniem i dozwolonymi sposobami jego ukazywania. Wszystkie te elementy tworzą dialog kształtów i stojących za nimi idei, wartości, relacji artystycznej materii (uobecnianej także w sposobie istnienia zwykłych śmiertelników i świętych). O relacjach między prezentacją Chrystusa jako mężczyzny a dogmatami teologicznymi i artystyczną formą na przestrzeni wieków zob.: L. Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Chicago 1996 (I wyd. 1983). O potrzebie ekspozowania podobnych scen (bliskich repertuariowi batalistycznemu, egzotycznym rzeziom itd.): M. Gill, *Image of the Body. Aspects of the Nude*, London 1989, s. 293–300; W. Gutowski, *Motywika pasyjna w literaturze Młodej Polski*, w: *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*. *Świadectwa poszukiwań*, red. S. Fita, Lublin 1993, s. 263–307.

Malczewskiego, jako świadomego, refleksyjnego i rozważającego indywidualnie kwestie religijne katolika, mogło to nie mieć znaczenia wobec „korzyści” natury czysto „techniczno-kompozycyjnej”? Czy (przynajmniej dla świadomych sytuacji odbiorców) pośrednictwo takiego ciała nie ma żadnego skutku interpretacyjnego, nie komplikuje opowiadanej historii biblijnej? Czy nie akcentuje w niej przewrotnie zgody ukrzyżowanego na śmierć, której mógł (czy mógł?) uniknąć? Czy hańba pochowania za murem cmentarnym nie współbrzmi z wyeksponowaniem, prześmiewczo i pogardliwie wypisanej treści *titulusa*? Dominantą staje się egzystencjalny ból i kres człowieka. Nie znamy racji artysty, ale drugi z prezentowanych obrazów nie prowadzi ku epifanii, szczególnie na tle współczesnych mu konwencji ikonograficznych. Pozostaje niepokój, charakterystyczny dla modernistycznych rozważań religijnych. Wybór i tak wyraziste ukształtowanie tematu wymaga indywidualnego zastanowienia i przeżycia, nie odsyła do prostej pewności alegorii. Kontemplacja zagłady zanurzona w ostrym świetle nie jest drogą ku łatwemu pocieszeniu urodziwego „słodkiego oblicza” Jezusa z odpustowych obrazków.

Przewrotność zamysłu pocieszenia, jeśli w ogóle można o nim mówić, przez wspólnotę nieszczęścia i wieczną zagładę doczesności, jest niezwykle charakterystyczna dla poezji tego czasu, rozważającej kwestie religijne i stawiającej trudne pytania podważające „pedagogiczną społecznie” wykładnię dogmatów. Tu podejmowano kwestie trudne teologicznie, czyli takie, które pomijała wówczas oficjalna sztuka kościelna, skupiona na łatwości programu ikonograficznego. Popularyzowano alegorie Jezusa pocieszyciela i wątki maryjne jako zalecane przez papieża Piusa X w pismach zwalczających przejawy niejednokrotnie tu już wspomnianego katolickiego modernizmu. Biblijny temat pasji (czyli przedstawienie ontologicznej katastrofy) podejmowany był szczególnie często w czasie bliskim publikacji *Dies irae* Kasprowicza (kwiecień 1899). Jako leitmotiv chrystologiczny dominującego nurtu pesymistycznego w poezji tego czasu Wojciech Gutowski wskazał obraz agonii Jezusa, która jest „całkowicie wyizolowana, wyłączona z ewangelicznej opowieści, jakby »zatrzymana w kadrze« i wielokrotnie powtórzona, hiperbolicznie zmonumentalizowana i zabsolutyzowana, wypełniająca nieskończoną czasoprzestrzeń”²⁵. Narracja plastyczna omawianych *Ukrzyżowań* Malczewskiego bliska jest tym rozpoznaniom.

W kontemplacyjnym rozważaniu odbiorca intencjonalny znajduje się wysoko, w obrazie z Bobowej na wprost absolutnie samotnego Chrystusa, tak jakby przy-

Can it be that the use of a suicide model was a kind of provocation, taking into account the scene he was used for, since suicide resulted automatically in being excluded from the ranks of the saved? Could it be immaterial for Malczewski, a conscious, reflective Catholic prone to individual religious meditation, in view of the technical and compositional advantages? Does the use of such a body (at least for the viewers aware of the situation) not have any influence on interpretation, not complicate the portrayed Biblical scene? Does it not emphasize in a perverse way Christ embracing death which was (or was it?) avoidable? Does the disgrace of being buried outside the graveyard not coincide with the prominently displayed, mocking and contemptuous *titulus*? Angst and the end of humankind become the dominant feature. We do not know the artist's reasons, but the latter picture does not lead to epiphany, especially when compared against contemporary iconographic conventions. The remaining feeling is the one of anxiety, characteristic for the modernist approach to religion. The choice of the subject and such a distinctive approach to it require individual meditation and experience; they do not rely on the simple certainty of allegory. The contemplation of annihilation portrayed in harsh light is not the way to obtain an easy comfort offered by the pretty “sweet face” Jesus gazing from cheap pictures.

The indirect comfort, if it can be called such, offered by the communal experience of unhappiness and the eternal annihilation of the universe, is very characteristic for the contemporary poetry, discussing religious issues and posing difficult questions challenging the “social pedagogics” of the officially preached dogmas. The questions discussed were difficult theological issues, passed over by the official church art, concentrated on the accessible iconographic programme. The popular subjects were the allegorical depictions of Jesus the Comforter and the scenes with Virgin Mary, advocated by the Pope Pius X in his writings fighting with the consequences of Catholic modernism, mentioned above. The Biblical passion (that is, the depiction of ontological catastrophe) was quite often used as a subject at the time close to the publication of Kasprovicz's *Dies irae* (April 1899). Wojciech Gutowski pointed to the image of Christ's agony as a christological leitmotif of the predominant pessimistic mode in the poetry of this period; the agony which is “completely isolated, excluded from the Gospel, a sort of ‘freeze frame’

²⁵ W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia*, Kraków 2001, s. 189 i rozdz. VII; zob. też: H. Filipkowska, *Z problematyki mitu w literaturze Młodej Polski*, w: *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*, seria I, red. H. Kirchner i Z. Żabicki, Wrocław 1972.

pasyjna w literaturze Młodej Polski, in: *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadectwa poszukiwań*, ed. S. Fita, Lublin 1993, pp. 263–307.

repeated many times, hyperbolically monumental and absolute, filling the infinite time and space”.²⁵ The visual narrative of the discussed *Crucifixions* by Malczewski is close to these descriptions.

In the contemplative meditation the intended viewers are up high, in the picture from Bobowa directly opposite the absolutely lonely Christ, as if they were watching him from a close distance. The unreal landscape portraying the mystical emptiness of the world increases the impression of total bereavement, expanding beyond the world. In the *Crucifixion* from Bobowa the harsh painting of Christ is almost hyper-realistic, one step away from *Crucifixions* by Dali, who moved his viewpoint even higher, posing through it new questions – whose viewpoint it is and what the subject of the contemplation is.

The difficulty is in taking the risk of believing “despite everything”, despite the temptation of rejecting the mission of world’s salvation and chances of its success. The picture thus forces us to reflect on human doubt and lack of knowledge.

The depictions carrying such a message could not have been well received by common parishioners or, as it turned out, by the parish priests. In Olesno the situation was a little better, since the picture was intended for a private chapel. Nevertheless, Piotr Dobrzański thought it fit to ask Jan Bołoz Antoniewicz, the organizer of the first individual Malczewski exhibition (famous all over the country), in Lviv in 1903 (or somebody from his office) to send him an additional catalogue. He was going to give it to “the parish priest in Olesno, in whose church there is the picture of Jesus crucified, to make him appreciate this picture properly when he becomes acquainted with the works of the Master”.²⁶ He wanted to strengthen in this way the favourable opinion about the artist’s renown.

In Bobowa the picture placed in the main altar belonged to the parish. We do not know whether Fr. Mamak was happy with it, but certainly we know that the picture did not appeal to his successor and the congregation. It is proved by the quoted letter and the answer of the Fr. Warchałowski to Zborowski’s charges:

“The accusation that the picture is now removed to the attic is completely groundless. Since

²⁵ W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia*, Kraków 2001, p. 189 and chapter VII; see also: H. Filipkowska, *Z problematyki mitu w literaturze Młodej Polski*, in: *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*, series I, ed. H. Kirchner and Z. Żabicki, Wrocław 1972.

²⁶ P. Hubal Dobrzański to [J. Bołoz Antoniewicz] in the Society of Friends of Fine Arts in Lviv, quoted after: J. Puciata-Pawłowska, *Jacek Malczewski*, Wrocław 1968, pp. 101–102 (no MS catalogue number given).

glądał mu się z bliska. Odrealniony pejzaż przedstawiający mistyczną pustkę świata potęguje wrażenie totalnego opuszczenia, rozszerzonego o pozaziemski wymiar. W *Ukrzyżowaniu* z Bobowej ostry sposób namalowania Chrystusa ma w sobie coś z hiperrealizmu, jest jakby o krok od konceptu *Ukrzyżowań Dalego*, który przesunął punkt widzenia jeszcze wyżej, stawiając tym samym nowe pytania – o to, kto może tak patrzeć i co jest przedmiotem kontemplacji.

Trudność polega na podjęciu ryzyka wiary „mimo wszystko”, mimo pokusy odrzucenia sensu misji zbawienia świata i prawdziwości jej powodzenia. Obraz zmusza więc do refleksji nad ludzką niewiedzą i zwątpieniem.

Przedstawienia o podobnej wymowie nie mogły być dobrze przyjęte przez ogół parafian ani, jak się okazało, przez proboszczów. W Oleśnie sytuacja była o tyle „korzystniejsza” dla dzieła, że obraz został ufundowany do prywatnej kaplicy. Mimo to Piotr Dobrzański uznał za słuszne poprosić Jana Bołoz Antoniewicza, organizatora pierwszej, słynnej w całym kraju wystawy indywidualnej Jacka Malczewskiego we Lwowie w 1903 roku (lub kogoś z sekretariatu), o przysłanie dodatkowego katalogu. Zamierzał go dostarczyć „proboszczowi w Oleśnie, w którego kościele jest Pan Jezus Ukrzyżowany, a to dlatego, aby ten obraz nauczyli się cenić poznawszy lepiej Mistrza”²⁶. Chciał w ten sposób podbudować dobrą opinię o randze artysty.

W Bobowej obraz ulokowany w ołtarzu głównym był własnością parafii. Nie wiadomo, czy ks. Mamak był z niego zadowolony, pewne jest natomiast, że płótno nie podobało się jego następcy i wiernym. Świadczy o tym cytowany już list i odpowiedź księdza Warchałowskiego na zarzut Zborowskiego:

„Zarzut, że obraz ten jest obecnie usunięty na strychu, jest zupełnie bezpodstawny. Ponieważ parafianie prosili mnie, abym się postarał o inny obraz, gdyż ten – jak twierdzili – nie pobudza ich do nabożeństwa, dlatego postarałem się o inny, a mianowicie o kopię Pana Jezusa van Dycka, którą wykonał w muzeum cesarskim we Wiedniu malarz Jan Warchałowski i ofiarował bezpłatnie do kościoła w roku 1916”²⁷. Ceniąc zaś

²⁶ P. Hubal Dobrzański do [J. Bołoz Antoniewicza] w TPSP we Lwowie, cyt. za: J. Puciata-Pawłowska, *Jacek Malczewski*, Wrocław 1968, s. 101–102 (autorka nie podaje sygnatury rękopisu).

²⁷ Jan Warchałowski był absolwentem krakowskiej ASP. Nie wiadomo, czy zbieżność nazwisk proboszcza i malarza jest przypadkowa. Obraz do dziś znajduje się w prezbiterium świątyni. Kopię tego samego obrazu, namalowaną przez A. Kuglera, cesarz Franciszek Józef podarował wcześniej (1890) do kaplicy Seminarium Duchownego w Tarnowie. Oryginał (różniący się nieco od kopii w szczegółach) znajduje się w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu. Zob.: W. Szczebak, *Na 100-lecie obrazu Pana Jezusa Ukrzyżowanego w kaplicy seminarium duchownego w Tarnowie (1890–1990)*, „Currenda” 140, 1990, s. 331–341; idem, *Jeszcze raz o obrazie Chrystusa na krzyżu w kaplicy seminarium duchownego w Tarnowie*, „Currenda” 142, 1992, s. 470–477. Ukrzyżowanie van Dycka było bardzo popularne w diecezji tarnow-

wielką wartość artystyczną obrazu Malczewskiego postanowiłem go zachować w kościele, i dlatego natychmiast po usunięciu go z wielkiego ołtarza zamówiłem przy pomocy i za wskazówkami artysty malarza Kaspra Żelechowskiego w Krakowie stosowne rama, a gdy te zostały wykonane w roku 1917 obraz ten powiesiłem w kościele w kaplicy Matki Boskiej Bolesnej i od tego czasu tam się znajduje²⁸. Według zdania rzeczoznawców obraz ten w tych czasach ma wartość 60000–80000 marek”. Miarą docenienia dzieła było umieszczenie przy dolnej krawędzi płótna widocznej z daleka informacji o autorze (imię i nazwisko malarza na złotym tle).

Sam artysta na pewno nie uznał przedstawionych tu dzieł za spełnienie ideału, który postawił przed malarstwem religijnym. Miało to przecież być stworzenie „wizerunku, którego widok musiałby wszystkich nawrócić”²⁹. W 1906 roku, pisząc o malarstwie religijnym, Malczewski nadal używał czasu przyszłego i przedstawiał to dążenie jako wciąż aktualny cel sztuki.

the parishioners asked me to get them another picture, because this one – as they claimed – did not inspire them with piety, I found another one, that is a copy of Our Lord Jesus by van Dyck, executed in the imperial museum in Vienna by a painter Jan Warchałowski and donated for free to the church in 1916.²⁷ Appreciating the high artistic value of Malczewski’s picture, I decided to keep it in the church, and for that reason immediately after removing it from the central altar I ordered with the help and guidance of a painter Kasper Żelechowski an appropriate frame in Kraków, and when it was made in 1917, I hung the picture in the church in the chapel of Our Lady of Sorrows where it has been placed since then.²⁸ According to the experts this picture is in these times worth between 60000–80000 markas”. Let the measure of how highly valued the picture was be the fact that at the lower edge of the canvas was placed the information about the author visible from a distance (the full name of the painter on the golden background).

The artist himself could not have considered the works presented here to be the fulfilment of his ideal of the sacred painting. After all, it had to be creating “an image whose appearance would have to convert everybody”.²⁹ In 1906, when writing about the sacred painting, Malczewski still used future tense and presented this aim as still valid for art.

Translated by Monika Mazurek

skiej – reprodukcję dostawał każdy kleryk na zakończenie formacji w seminarium. Oba obrazy, Kuglera i Warchałowskiego, przypominają *Ukrzyżowanie* Van Dycka z Muzeum Narodowego w Gdańsku, którego kradzież odkryto przypadkowo w 1974 roku. W roku 2008 policja wznowiła poszukiwania obiektu.

²⁸ Istotna wydaje się zbieżność dat pierwszej próby pozyskania obrazu przez Zborowskiego z oprawieniem i zawieszeniem płótna w kaplicy. Być może to właśnie działanie hrabiego spowodowało wydobywanie pracy z jakiegoś kąta i docenienie dzieła.

²⁹ J. Malczewski, [odpowiedź na ankietę], „Przegląd Powszechny” 23, 1906, t. 90, s. 81.

²⁷ Jan Warchałowski was a graduate of the Cracow Academy of Fine Arts. We do not know whether the similarity of the surnames of the priest and the painter is a coincidence. The picture still remains in the church chancel. A copy of the same picture, painted by A. Kugler, was presented earlier (1890) by the emperor Franz Joseph to the seminary chapel in Tarnów. The original (slightly differing in some details from the copy) is in the holdings of Kunsthistorisches Museum in Vienna. See.: W. Szczebak, *Na 100-lecie obrazu Pana Jezusa Ukrzyżowanego w kaplicy seminarium duchownego w Tarnowie (1890–1990)*, in: “Currenda” 140, 1990, pp. 331–341; idem, *Jeszcze raz o obrazie Chrystusa na krzyżu w kaplicy seminarium duchownego w Tarnowie*, in: “Currenda” 142, 1992, pp. 470–477. The Crucifixion by van Dyck was very popular in the Tarnów diocese – every seminarian received its reproduction at the end of his seminary formation. Both pictures by Kugler and Warchałowski are reminiscent of *The Crucifixion* by Van Dyck from the National Museum in Gdańsk, whose theft was discovered by accident in 1974. In 2008 the police renewed the search of this object.

²⁸ The short time which passed between the first attempt of Zborowski to seize the picture and framing and hanging the picture in the chapel seems to be important here. Perhaps it was the count’s action which inspired the priest to get the picture out from some dark corner and appreciate it properly.

²⁹ J. Malczewski, [a questionnaire answer], in: “Przegląd Powszechny” 23, 1906, vol. 90, p. 81.

Apokalipsa [The Apocalypse] by Grzegorz Bednarski. Escalation of Evil or a Message of Hope? *¹

I will start with a personal recollection. When in the spring of 2006 Wydawnictwo św. Wojciecha [St Adalbert Publishing House] asked me for advice whom of our artists they could entrust with making illustrations for *The Apocalypse of St John*, I replied without hesitation: Grzegorz Bednarski, of course. His candidacy seemed just perfect. What spoke for it was the character of all of his previous work, which had already been inspired by this esoteric book. There was, still fresh in my memory, the painting that was visionary and great not only by virtue of its size: *Święty Jan na wyspie Patmos zjada książeczkę Wszechrzeczy podaną przez Anioła* [St John eating the book of all things given him by an angel on Patmos island] (2000–2003) from the series *Personifikacje* [Personifications], exhibited in “Galeria U Jezuitów” in Poznań in 2004.

In common understanding of the word “apocalypse”, it has strongly negative connotations. Synonyms of the adjective “apocalyptic”, found on the Internet, are: frightening, horrifying, terrible, horrible, monstrous, ghastly, horrid, macabre. They can be successfully applied to describe the works of this artist from Krakow, their cata-

^{1*} Translator’s note: All quotations from works in Polish and the titles of paintings by Grzegorz Bednarski in this paper are rendered into English by Agnieszka Gicala, the translator of the present paper. The titles of the paintings are translated only at their first occurrence in the text. All quotations from *The Bible* in the English translation of this paper come from the Authorised Version.

I write more about the series of illustrations for *The Apocalypse* described here in a paper which is now in print: *Księga Wyjścia do Świętego Miasta Jeruzalem. Malarskie medytacje Grzegorza Bednarskiego nad Apokalipsą* [Exodus to the Holy City of Jerusalem. Grzegorz Bednarski’s painterly meditations on the Apocalypse], presented at a Polish national conference held by the Institute of the History of Art, University of Warsaw, and entitled “Czas Apokalipsy. Wizje końca dziejów w sztuce i kulturze europejskiej” [The Time of the Apocalypse. Visions of the end of history in art and European culture] (13–15 January 2011). The reflections contained there also include the second, larger series made by the artist in the years 2008–2011. The series consists of twenty-two pictures, i.e. the same number as the number of chapters in *The Apocalypse of St John*.

Apokalipsa według Grzegorza Bednarskiego. Eskalacja zła czy orędzie nadziei?¹

Rozpocznę od osobistego wspomnienia. Kiedy wiosną 2006 roku zwróciło się do mnie Wydawnictwo św. Wojciecha z prośbą o radę, któremu z naszych artystów można by powierzyć wykonanie ilustracji do *Apokalipsy św. Jana*, odpowiedziałam bez chwili wahania: oczywiście Grzegorzowi Bednarskiemu. Jego kandydatura wydawała mi się wręcz idealna. Przemawiał za nią charakter jego całej dotychczasowej twórczości, w której już zresztą wcześniej pojawiały się inspiracje tą ezoteryczną księgą. Miałam jeszcze świeżo w pamięci wizjonerskie, potężne nie tylko formatem płótno *Święty Jan na wyspie Patmos zjada książeczkę Wszechrzeczy podaną przez Anioła* (2000–2003) z cyklu *Personifikacje*, eksponowane w „Galerii U Jezuitów” w Poznaniu w 2004 roku.

W powszechnym rozumieniu słowo „apokalipsa” posiada zdecydowanie negatywne konotacje. Synonimy przymiotnika „apokaliptyczny”, jakie podsuwa nam komputer, to: przerażający, okropny, straszliwy, przeraźliwy, potworny, upiorny, koszmarny, makabryczny. Dają się one z powodzeniem zastosować do opisu twórczości malarza z Krakowa, jej katastroficzno-nadrealnej aury, co zresztą czyniono wielokrotnie. Twórczość ta od początku miała charakter wanitatywno-apokaliptyczny, pełna była nietajonych emocji, targanych konwulsjami ciała, narzędzi tortury. Zarówno w debiutanckich seriach malarskich powstałych w niespokojnych latach stanu wojennego (*Wielkie metafizyki, Ni mas ni menos*), jak i w cyklach zainicjowanych pod sam koniec lat 90. (*Popielec, Hedonista maluje Ukrzyżowanie, Personifikacje*), prezentowana rzeczywistość ulega daleko posuniętej degradacji, unaoczniając najbardziej okrutne, rozpaczliwe wymiary ludzkiego losu. Jest to malarstwo kondycji ludzkiej, zważywszy, iż termin *conditio* sugeruje „stan

¹ Szerzej na temat omawianego tu cyklu ilustracji do *Apokalipsy* piszę w przygotowywanym do druku tekście: *Księga Wyjścia do Świętego Miasta Jeruzalem. Malarskie medytacje Grzegorza Bednarskiego nad Apokalipsą*, wygłoszonym jako referat podczas ogólnopolskiej konferencji naukowej zorganizowanej przez Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego „Czas Apokalipsy. Wizje końca dziejów w sztuce i kulturze europejskiej” (13 – 15 I 2011). Zawarte tam refleksje obejmują również drugą, obszerniejszą serię przedstawię wykonanych przez artystę w latach 2008–2011. Tworzą ją dwadzieścia dwa obrazy, czyli tyle, ile *Księga Baranka* liczy sobie rozdziałów.

chronicznego cierpienia, które trzeba nauczyć się znosić”². Także martwe natury Bednarskiego, choć demonstrują wrażliwość na piękno świata w jego zjawiskowej postaci, są przesycone klimatem przemijania i cichej rozpacz. „Całe życie człowieka to jedno wielkie męczeństwo” – mówił Jerzy Nowosielski w 1995 roku. „To jest wykonywanie wyroku śmierci na raty. [...] Bo co to jest życie. Życie to jest wyczekiwanie w celi tortur. Te tortury są odraczane, stopniowane, potem jest ich coraz więcej, aż przychodzi moment egzekucji”³. Gdy jednak Nowosielski – poprzez określone zabiegi malarzkie zainspirowane prawosławną ikoną – „przerabia zło na dobro”, windując na wyższy poziom tzw. „metahistorii”⁴, to czujący podobnie Bednarski ukazuje je bez żadnych upiększeń. Sięga przy tym zarówno do tradycji ikonograficznej baroku, rozlubowanego w obrazach męczeństwa, jak i do malarskiego języka współczesności, niecofającego się przed najbardziej brutalną i surrealną dekompozycją rzeczywistości.

Księga *Apokalipsy* to wszak nie tylko jedyny w swoim rodzaju *thriller metafizyczny*, obfitujący w obrazy niezwykłego, wprost nieogarnionego okrucieństwa. To również, a nawet przede wszystkim, księga nadziei na niezwykłą, promienną przyszłość, na Nowe Jeruzalem, wieczyste szczęście w państwie Bożym. Jako świadectwo szczególnego mistycznego doświadczenia religijnego, ekstazy i wizji, ma ona równocześnie charakter epistolarny i pastoralny, była bowiem skierowana do konkretnych wspólnot chrześcijańskich poddanych prześladowaniom. Jan pisał do nich, aby ukazać zagrożenie i przerażające rozmiary toczącej się walki z wyznawcami Chrystusa, ale także by napędzić je odwagą, tchnąć w nie optymizm odślaniając ostateczne zwycięstwo Baranka⁵. Podobnie malarskie cykle autora *Personifikacji*, skupionego na skandalu istnienia, przeżywanym i unaocznianym (jak na ekspresjonistę przystało) w sposób przejawskrawiony, niewolny od patosu i egzaltacji, nie są osadzone jedynie w getcie doczesności, pojmowanej płasko, materialistycznie. Przeciwnie, pozostają na swój własny sposób otwarte na perspektywę eschatologiczną, ujawniają nadprzyrodzony status istnienia człowieka, pojmowany, zgodnie ze światopoglądem twórcy, w duchu chrześcijaństwa. Są wręcz wyrazem rebelii artysty, manifestującego niezgodę zarówno na odarcie świata z wyższego, sakralnego sensu, jak i na jego nostalgiczną idealizację, tuszującą poczucie lęku, bezradności, absurdu. Stąd niesłychanie istotnym źródłem inspiracji była dlań za-

strophic-surrealist aura, as indeed has been done repeatedly. His art has from the beginning been a vanitative-apocalyptic in its character, full of disclosed emotions, convulsion-torn bodies, tools of torture. Both in the debut series of paintings created in the turbulent years of the martial law in Poland (*Wielkie metafizyki* [*Great metaphysics*], *Ni mas ni menos*), and in the cycles initiated at the very end of the 1990s (*Popielec* [*Ash Wednesday*], *Hedonista maluje Ukrzyżowanie* [*A Hedonist paints the Crucifixion*], *Personifikacje* [*Personifications*]), the reality presented is undergoing far-reaching degradation, showing the most cruel, desperate dimensions of human destiny. This is the painting of the human condition, given that the term *conditio* suggests “a state of chronic suffering, which one must learn to endure”². While demonstrating sensitivity to the beauty of the world in its phenomenal form, the still lives painted by Bednarski are imbued with an atmosphere of transience and quiet despair, too. “The entire human life is one big martyrdom”, said Jerzy Nowosielski in 1995. “This is the exercise of the death sentence in installments. [...] Because what is life. Life means waiting in the torture cell. These tortures are deferred, graduated, then there are more and more until there comes a moment of execution”³. But while Nowosielski – through specific measures inspired by the Orthodox icon painting – “transforms evil into good”, elevating it to a higher level of the so-called “metahistory”⁴, Bednarski, who has similar sensitivity, shows it without any embellishments. He reaches both for the iconographic tradition of the Baroque, which had a predilection for images of martyrdom, and for the language of contemporary painting, which does not refrain from the most brutal and surreal decomposition of reality.

Yet *The Book of the Apocalypse* is not only a unique *metaphysical thriller*, full of images of extraordinary, inconceivable cruelty. It is also, and above all, a book of hope for an unusual, bright future, the new Jerusalem, eternal happiness in God’s kingdom. As a testimony to the special mystical religious experience, ecstasy and vision, it is of both epistolary and pastoral nature, as it was addressed to particular Christian communities subjected to persecution. St John wrote to them to show them the threat and the

² A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 8.

³ K. Czerni, *Rozmowa z Jerzym Nowosielskim*, w: *Album Krakowskiej Sztuki*, audycja TVP Kraków emitowana w 1995 roku (realizacja A. Kornecki).

⁴ Por.: R. Rogozińska, *Ikona w sztuce XX wieku*, Kraków 2009, s. 288 nn.

⁵ D. Mollat SJ, *Apokalipsa dzisiaj*, tłum. J. Zychowicz, Kraków 1992, s. 22.

² A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, p. 8.

³ K. Czerni, *Rozmowa z Jerzym Nowosielskim*, in: *Album Krakowskiej Sztuki*, a programme on TVP Kraków broadcast in 1995 (production A. Kornecki).

⁴ Cf.: R. Rogozińska, *Ikona w sztuce XX wieku*, Kraków 2009, pp. 288 ff.

terrifying dimensions of the ongoing fight against the followers of Christ, but also to infuse them with courage and optimism by revealing the final victory of the Lamb.⁵ Similarly, the painting cycles of the author of *Personifikacje*, focusing on the scandal of existence, lived and depicted (as befits an expressionist) in a way that is exaggerated, not free from pathos and exaltation, are not entirely embedded in the ghetto of the mundane reality, understood as trivial, materialistic. On the contrary, they remain in their own way open to the eschatological perspective, revealing the supernatural status of the human existence, understood in the spirit of Christianity, in accordance with the author's outlook. They are an expression of rebellion of the artist's manifesting his protest both against stripping the world of its higher, sacred sense, and against its nostalgic idealization, hiding the sense of fear, helplessness and the absurd. Thus, religious literature has always been an extremely important source of inspiration for him: *The Bible*, apocrypha and hagiography, in which there is room not only for hope, love, beauty, but also for the world full of blood and wounds. These literary influences are often treated with by Bednarski with much liberty, in a way that is extremely personal and full of fantasy, but also with deep reflection and respect for their enduring value.

It is the artist's devotion to the ordering categories of the Judeo-Christian tradition concentrated, as if in a lens, in the inspired visions of a the prisoner of Patmos, that made him respond enthusiastically to the proposal of the publishing house. Two years later, a beautiful edition of *The Apocalypse of St John*, newly translated from Greek by Fr. Prof. Kanty Pytel, a biblical scholar from Poznań, and illustrated by Grzegorz Bednarski, appeared in bookstores.⁶ *Finis coronat opus* – one might add, in conclusion, if not for the acute want accompanying this valuable editorial initiative. Due to a lack of adequate promotion, both of the book itself and of the paintings made for it, they have remained a little-known work. The original watercolours, purchased by the publishing house together with the copyright, were given the Archdiocesan Museum in Poznań but in fact they have been put away *ad acta*, that is: buried somewhere in the storage room. Two modest exhibitions in art galleries in Lublin and Bielsko-Biała were able to serve their popularization only

wsze literatura religijna: *Biblia*, apokryfy oraz żywoty świętych, w których jest miejsce nie tylko na nadzieję, miłość, piękno, ale także na świat pełen krwi i ran. Te literackie inspiracje traktuje Bednarski często z dezynwolturą, w sposób nad wyraz osobisty i pełen fantazji, lecz równocześnie z głębokim namysłem i poszanowaniem dla ich nieprzemijającej wartości.

To właśnie przywiązanie artysty do porządkujących kategorii judeochrześcijańskiej tradycji, skupionych, niczym w soczewce, w natchnionych wizjach więźnia z Patmos, sprawiło, że na propozycję Wydawnictwa zareagował wręcz entuzjastycznie. Nie minęły dwa lata i w księgarniach pojawiła się pięknie wydana *Apokalipsa świętego Jana Apostoła*, w nowym przekładzie z języka greckiego poznańskiego bibliisty ks. prof. Jana Kantego Pytla, z ilustracjami Grzegorza Bednarskiego⁶. *Finis coronat opus* – można by dodać w konkluzji, gdyby nie towarzyszący tej cennej edytorskiej inicjatywie dotkliwy niedosyt. Brak odpowiedniej promocji, tak samej książki, jak wykonanych dla niej obrazów, sprawił, iż pozostają one dziełem mało znanym. Oryginalne akwarele, zakupione przez Wydawnictwo wraz z prawami do ich reprodukcji, przekazano Muzeum Archidiecezjalnemu w Poznaniu, a w istocie odłożono *ad acta* – czytaj: upchnięto w magazynie. Dwie skromne prezentacje w galeriach w Lublinie i Bielsku Białej jedynie w ograniczony sposób mogły przysłużyć się ich popularyzacji⁷. Korzystam więc z nadarzającej się okazji, by zaprezentować to bezprecedensowe dzieło sztuki sakralnej, które ożywia język religijnych symboli i ich gasnących znaczeń.

Transhistoryczna wierność *Księżdzę Baranka*

Współczesnych ilustratorów Biblii wiele różni, co naturalne, od ich szacownych poprzedników. Jej oprawa plastyczna bywa zwykle skromniejsza, niekiedy wręcz ascetyczna, co pozostaje w zgodzie z purystycznymi skłonnościami sztuki XX wieku. Z drugiej zaś strony miewa ona charakter eksperymentalny i indywidualistyczny. Nie chce być traktowana jedynie w kategoriach *biblii pauperum*, wyklądać prawd wiary w sposób zobiektywizowany i przystępny. Uwolniona od dydaktyzmu i dosłowności, jest w większej mierze pełnym inwencji komentarzem, interpretacją, trawestacją, aniżeli artystyczną „kalką” biblijnego tekstu. Więcej mówi o samym twórcy i jego czasach niż o przedmiocie artystycznej refleksji. Obserwowana skłonność do artystycznego subiektywizmu, hermetyczności, autoteliczności jest trudna do pogodzenia z wymogami sztuki ilustratorskiej. Ilustrować [łac. *illustro*] to wszak nie tylko „uświetniać”, a nawet

⁵ D. Mollat SJ, *Apokalipsa dzisiaj*, transl. into Polish by J. Zychowicz, Kraków 1992, p. 22.

⁶ *Apokalipsa świętego Jana Apostoła*, Poznań 2008.

⁶ *Apokalipsa świętego Jana Apostoła*, Poznań 2008.

⁷ Wystawy odbyły się w Galerii Środowisk Twórczych w Bielsku-Białej (kwiecień 2009) oraz w Galerii „Lipowa 13” w Lublinie (czerwiec 2010).

„wślawiać się”, ale przede wszystkim „czynić jasnym”, „tłumaczyć”.

Ilustracje Bednarskiego, pozostające w zgodzie ze stylem, jakiego od lat hołduje w swym malarstwie, nie mieszczą się – rzecz jasna – w kręgu tendencji purystycznej. Cechują je znane z wcześniejszych obrazów: deformacja i fragmentaryzacja postaci, pełne emocji pozy i gesty, bogactwo motywów z pozoru bezładnie rozrzuconych na obrazowej powierzchni, w istocie zaś podlegających rygorom konstrukcji i kompozycji, zakłócenia proporcji, nakładanie na siebie różnych ujęć perspektywicznych, kontrasty rozległych barwnych płaszczyzn o silnym nasyceniu chromatycznym, nabierające tu znaczeń symbolicznych, gwałtowny dukt kreski. Wszystkie te właściwości zdradzają żywiołowy temperament artysty. „[...] duszy mojej przed pośpiechem emocji nie zatrzymam” – pisał malarz przed dwudziestu laty i wyznanie to nic a nic nie straciło na aktualności⁸. Z drugiej zaś strony te pełne ekspresji przedstawienia, uwikłane w osobiste postrzeganie dylematów egzystencji i indywidualny sposób artykulacji plastycznej, a co za tym idzie dające świadectwo empatii, głębokiego rozumienia i współodczuwania ilustrowanych treści, wolne są od zakusów wybujałej ekstrawagancji plastycznej oraz nadmiernej swobody interpretacji, właściwych wielu dotychczasowym pracom malarskim artysty. Jak powszechnie wiadomo, wiele adaptacji klasyki, zwłaszcza w sztuce ilustratorskiej, filmie i teatrze, polega obecnie na jej „modernizacji” – co oznacza zazwyczaj wtłoczenie utworów historycznych we współczesne realia. Modny pęd do aktualizacji nie ominął też wszechobecnej w kulturze Zachodu *Księgi Baranka*, widzianej dziś najczęściej przez pryzmat dwudziestowiecznych katastrof. Pociąga to zwykle za sobą jej desakralizację, odziera z przesłania miłości i nadziei na życie wieczne. W licznych dziełach obu ostatnich stuleci ziemskie *Inferno* zostało odczytane bez perspektywy *Paradiso*. „Cancel my subscription to the Resurrection” [skasuj moją subskrypcję na rezurekcję] – śpiewał legendarny Jim Morrison w piosence *The End*, rozbrzmiewającej w filmie Coppoli *Czas Apokalipsy*. Przyrodoznawstwo, technologia, polityka czy sztuka są traktowane jako te, które dostarczają zastępczych form dla eschatologicznego przeznaczenia, obiecując zarówno katastrofę, jak i odrodzenie⁹.

Nie sugeruję tym samym, że historyzujące interpretacje *Apokalipsy* w nieunikniony sposób prowadzą na manowce, służą mesjanizacji lub – odwrotnie – bestializacji naszych czasów. Przy zachowaniu właściwych proporcji wskazać mogą na jej ponadczasowy i wszechświatowy charakter. W końcu wszyscy komentatorzy *Apokalipsy* zgadzają się co do tego, że jest to księga prorocka, za-



1. Grzegorz Bednarski, *Anioly powściągają huragany przed naznaczeniem sług Bożych pieczęcią* (Ap 7, 1–4), rysunek tuszem, olej, pastel, kolaż, 100 x 70 cm, fot. E. Bajek

1. Grzegorz Bednarski, *Anioly powściągają huragany, umożliwiając naznaczenie sług Bożych pieczęcią* [Angels hold the winds, allowing the sealing of the servants of God] (Apoc. 7:1–4), ink drawing, oil, pastel, collage, 100 x 70 cm, photo by E. Bajek

in a limited way.⁷ I am therefore using the opportunity to present this unprecedented work of sacred art, which revives the language of religious symbols and their fading meanings.

Transhistorical faithfulness to *The Lamb's Book of Life*

Naturally, contemporary illustrators of *The Bible* largely differ from their venerable predecessors. Its visual setting is usually modest, sometimes even ascetic, which is consistent with the purist tendencies of the twentieth-century art. On the other hand, it can have an experimental and individualistic character. It does not want to be treated solely in terms of the *Biblia Pauperum*, teach the truths of faith as objectified and ap-

⁸ Za: M. Kitowska, *Powolne czytanie malowideł*, w: Grzegorz Bednarski, „Galeria U Jezuitów” [katalog wystawy], Poznań 2004, brak paginacji.

⁹ F. Carey, *The Apocalypse and shape of things to come*, British Museum [katalog wystawy], London 1999, s. 270.

⁷ The exhibitions took place in the Galeria Środowisk Twórczych in Bielsko-Biała (April 2009) and in the “Lipowa 13” Gallery in Lublin (June 2010).

proachable. Released from didacticism and literalness, it is more of a creative commentary, interpretation, travesty, rather than artistic “carbon copy” of the biblical text. It says more about the artist and his or her times than about the subject of artistic reflection itself. The observed tendency towards artistic subjectivism, containment, autotelicity, is difficult to reconcile with the requirements of the art of illustration. After all, not only does “illustrate” [Latin: *illustrare*] mean “honor” and even “become famous”, but above all “make clear”, “explain”.

Bednarski’s illustrations, complying with the style which he has followed for many years in his paintings, do not fit – of course – in the circle of the purist tendency. They are characterized by features well-known from his earlier paintings: deformation and fragmentation of human figures, poses and gestures full of emotion, a wealth of motifs seemingly randomly scattered on the surface, and in fact subject to the rigors of the structure and composition, disturbed proportions, overlapping multiple angles of perspective, contrasts of vast coloured fields with a strong chromatic saturation, here taking on symbolic meanings, sharp lines. All these characteristics reveal the artist’s exuberant temperament: “[...] I cannot stop my soul from a rush of emotions” – the painter wrote twenty years ago and that statement has not ceased to be valid.⁸ On the other hand, these expressive images, entangled in a personal perception of the dilemmas of existence and an individual way of graphic articulation, and thus revealing empathy and a deep understanding of the content illustrated, are free from the wiles of exuberant graphic extravagance and excessive freedom of interpretation, characteristic of many of the existing works by this artist. As is commonly known, many adaptations of the classics, especially in illustrative art, film and theater, consist nowadays in its “modernization” – which usually means cramming historical works in contemporary realities. The fashionable rush towards modernization has not spared *The Apocalypse*, omnipresent in the culture of the West, seen today mostly through the prism of twentieth-century disasters. This usually entails its desacralization, strips it of its message of love and hope for eternal life. In numerous works of the last two centuries the *Inferno* on earth was read without the prospect of *Paradiso*. “Cancel my subscription to the resurrection”, the legendary

⁸ In: M. Kitowska, *Powolne czytanie malowideł*, in: Grzegorz Bednarski, “Galeria U Jezuitów” [exhibition catalogue], Poznań 2004, no pagination.



2. Grzegorz Bednarski, *Bestia z morza – symbol przemocy* (Ap 13, 1–18), rysunek tuszem, olej, pastel, 50 x 70 cm, kolaż, fot. E. Bajek
2. Grzegorz Bednarski, *Bestia z morza – symbol przemocy* [*The beast out of the sea – a symbol of violence*] (Apoc. 13:1–18), ink drawing, oil, pastel, 50 x 70 cm, collage, photo by E. Bajek

wierająca „odwieczną dobrą nowinę, aby ogłosić ją tym, którzy przebywają na ziemi, wszystkim narodom, pokoleniom i wielojęzycznym ludom” (Ap 14,6).

Jak się wydaje, to właśnie jej transhistoryczność i ponadhistoryczność miał na uwadze Grzegorz Bednarski, czyniąc aluzje do współczesności, niekiedy nawet do własnej biografii, zwłaszcza w scenach, które bardziej niż inne są symbolicznie otwarte na przyszłość. Wyobrażenia w nich ludzie ubrani są zawsze w stroje współczesne. W ilustracji *Aniolowie powściągają huragany, umożliwiając naznaczenie sług Bożych pieczęcią* (Ap 7,1–4) wybrani oznaczeni zostają *sigillum*, które osłania ich Bożą mocą [il. 1]. Cały rozdział mówi wszak o przyszłym zwycięstwie Kościoła, gromadzącego ludzi „ze wszystkich narodów, ludów i języków”. Z kolei w scenie *Bestia z morza – symbol przemocy* (Ap 13,1–18) znajdują się pomiędzy Bestią z morza a Bestią z ziemi [il. 2]. Pierwsza z nich, zgodnie z przyjętą interpretacją, symbolizuje władzę polityczną, druga – duchową. Znajdą one ucieleśnienie „w różnych reżimach i totalitaryzmach o pogańskiej strukturze politycznej oraz posuniętej do granic absurdu żądzy



3. Grzegorz Bednarski, *Wielka Nierządnicza z pucharem obrzydliwości* (Ap 17, 1–18), rysunek tuszem, olej, pastel, kolaż, 50 x 70 cm, fot. E. Bajek

3. Grzegorz Bednarski, *Wielka Nierządnicza z pucharem obrzydliwości* [*The Great Harlot with the cup of abominations*] (Apoc. 17:1–18), ink drawing, oil, pastel, collage, 50 x 70 cm, photo by E. Bajek

władzy i czci”¹⁰. Nic zatem dziwnego, że wzmiankowany rozdział stwarzał zawsze silną pokusę aktualizacji, na którą malarz okazał się szczęśliwie odporny. Rysy Bestii nadawano Napoleonowi, Hitlerowi, Stalinowi, związek sowiecki utożsamiano z Wielkim Babilonem, a nasze czasy nazywano epoką Antychrysta. I jeszcze jeden przykład: Ilustracja *Wielka Nierządnicza z pucharem obrzydliwości* (Ap 17,1–18) ukazuje smętne blokowisko w tym samym kolorze, co zawartość pucharu rozpustnej niewiasty [il. 3], pijanej „od krwi świętych i krwi świadków Jezusa” (Ap 17,6). W szczególny sposób wiąże się ono z wersem osiemnastym, wskazującym na starożytny Rzym: „A kobieta, którą zobaczyłeś to Wielkie Miasto, które ma władzę królewską nad królami ziemi”. Ponieważ jednak w perspektywie profetycznej i eschatycznej Rzym jest zapowiedzią państw, które będą niszczyły Kościół pod wpływem Szatana-Smoka, to ów pustynny pejzaż współczesnego miasta (pustynia w *Biblii* symbolizuje, między innymi, rzeczywistość pozbawioną relacji do Boga) może być odczytany jako aluzja do rzeczywisto-

¹⁰ P. Ostański, *Objawienie Jezusa Chrystusa*, Ząbki 2005, s. 246.

singer Jim Morrison sang in the song *The End*, resounding in Coppola’s film *Apocalypse Now*. Natural science, technology, politics or the arts are regarded as those which provide alternative forms of eschatological destiny, promising both disaster and rebirth.⁹

I do not suggest thus that the historicizing interpretations of *The Apocalypse* inevitably lead one astray, serve the messianization or – conversely – bestialization of our times. While maintaining an appropriate balance, they can point to its timeless and universal character. After all, all commentators of *The Apocalypse* agree that this is a prophetic book, containing the “everlasting gospel to preach unto them that dwell on the earth, and to every nation, and kindred, and tongue, and people” (Apoc. 14:6).

It seems that it was its transhistorical and extrahistorical character that Grzegorz Bednarski had in mind when making allusions to the modern times, sometimes even to his own biography, especially in scenes that are more than others symbolically open to the future. The people depicted in them are always dressed in contemporary clothes. In the illustration *Aniołowie powściągają huragany, umożliwiając naznaczenie sług Bożych pieczęcią* [Angels hold the winds, allowing the sealing of the servants of God] (Apoc. 7:1–4) the chosen ones are marked with *Sigillum*, which protects them by God’s power [Fig. 1]. The entire chapter is about the future victory of the Church, gathering people of “every nation, and kindred, and tongue”. In turn, in the picture *Bestia z morza – symbol przemocy* [The beast out of the sea – a symbol of violence] (Apoc. 13:1–18) they find themselves between the beast out of the sea and the beast out of the earth [Fig. 2]. The former one, in accordance with the accepted interpretation, is the symbol of political power, the latter one – of spiritual power. They will find their embodiment “in various regimes and totalitarisms with a pagan political structure, and in lust for power and honor reaching the point of absurdity”.¹⁰ It is no wonder that the above-mentioned chapter has always created a strong temptation of modernization, to which fortunately Bednarski has turned out to be immune. The facial features of the beast have been given to Napoleon, Hitler, Stalin, while the Soviet Union has been associated with the Grand Babylon, and our times have been called the epoch of the

⁹ F. Carey, *The Apocalypse and shape of things to come*, British Museum [exhibition catalogue], London 1999, p. 270.

¹⁰ P. Ostański, *Objawienie Jezusa Chrystusa*, Ząbki 2005, p. 246.

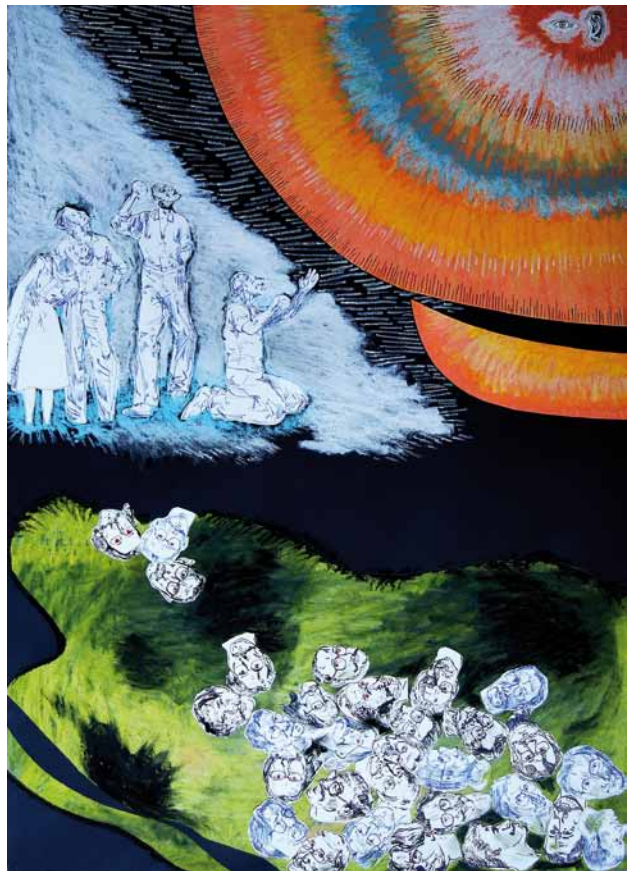
AntichriSt And another example: the illustration *Wielka Nierządnicą z pucharem obrzydliwości* [*The Great Harlot with the cup of abominations*] (Apoc. 17:1–18) shows a dismal housing estate in the same colour as the content of the cup held by the wanton woman [Fig. 3], drunk “with the blood of the saints and with the blood of the martyrs of Jesus” (Apoc. 17:6). In a special way this is related to verse eighteen, pointing to ancient Rome: “And the woman which thou sawest is that great city, which reigneth over the kings of the earth”. However, as in the prophetic and eschatic perspective Rome is the portent of the countries that will destroy the Church under the influence of Satan-Dragon, this desert landscape of a modern city (the desert in *The Bible* symbolizes, among other things, the reality devoid of a relationship to God) can be read as an allusion to the reality of Poland in the communist era, or, more broadly, to today’s world, mired in a “spiritual catastrophe”. The term “fornication” does not, in fact, have only the literal meaning. In *The Old Testament* the metaphor of prostitution referred to the pagan worship.¹¹

Three illustrations are “signed with” Bednarski’s self-portrait. The most puzzling scene is *Przemija świat zła – nadchodzi Nowe Jeruzalem* [*The world of evil is passing – New Jerusalem is coming*] [Fig. 4], in which the face of the artist, significantly multiplied, fills almost the entire space of the damned (Apoc. 21:1–8). It has the green color, which in *The Apocalypse* symbolizes death.¹² In the eighth verse we read that there belong “the fearful, and unbelieving, and the abominable, and murderers, and whoremongers, and sorcerers, and idolaters, and all liars [...]. which is the second death” (Apoc. 21:8). A truly „sense-creating” nature of Bednarski’s painting, marked with earnestness, seriousness and profound deliberation, precludes the role of chance and does not allow treatment of the scene, and in particular of its lower, very personal fragment, in terms of a joke (an unrefined joke, we might add)¹³. However, foregoing investigation of specific meanings rooted, perhaps, in the artist’s biography, let us treat it as a sign, not the first and probably not the last one, of existential pessimism, that makes him look at the human drama as gloomily as on his own.

¹¹ Ibidem, p. 246.

¹² Ibidem, p. 279.

¹³ “Grzegorz Bednarski is a bit of a maniac. A maniac, or maybe even a missionary, of meaningful painting – paintings made ‘for a reason’, for a significant reason and for a significant purpose, images that are from the non-autonomous on principle”, aptly concludes M. Kitowska in the catalogue of Bednarski’s exhibition, quoted above – Kitowska 2004 (ft. 8).



4. Grzegorz Bednarski, *Przemija świat zła – nadchodzi Nowe Jeruzalem* (Ap 21, 1–8), rysunek tuszem, olej, pastel, kolaż, 100 x 70 cm, fot. E. Bajek

4. Grzegorz Bednarski, *Przemija świat zła – nadchodzi Nowe Jeruzalem* [*The world of evil is passing – New Jerusalem is coming*] (Apoc. 21:1–8), ink drawing, oil, pastel, collage, 100 x 70 cm, photo by E. Bajek

ści PRL-u, czy szerzej – do dzisiejszego świata, pogrążonego w „duchowej katastrofie”. Określenie „nierząd” ma bowiem znaczenie nie tylko dosłowne. W *Starym Testamencie* metafora prostytucji odnosiła się do kultów pogańskich¹¹.

Trzy ilustracje „sygnuje” Bednarski własnym portretem. Najbardziej zagadkowa jest scena *Przemija świat zła – nadchodzi Nowe Jeruzalem* [il. 4], w której oblicze artysty, wymownie zwielokrotnione, wypełnia niemal całą przestrzeń krainy potępionych (Ap 21,1–8). Ma ona kolor zielony, który w *Apokalipsie* symbolizuje śmierć¹². W wersecie ósmym można przeczytać, iż należą do niej „tchórze, niewierni, podli, mordercy, rozpustnicy, czarownicy, bałwochwalczy, kłamcy [...]”. To jest właśnie śmierć druga” (Ap 21,8). Prawdziwie „sensotwórczy” charakter malarstwa Bednarskiego, nacechowanego żarliwością, powagą i głębokim namysłem, wyklucza rolę przypadku ani też nie pozwala traktować opisaną sce-

¹¹ Ibidem, s. 279.

¹² Ibidem, s. 29.

ny, w szczególności jej dolnego, bardzo osobistego fragmentu, w kategoriach (dodajmy – mało wybrednego) żartu¹³. Rezygnując jednak z dociekania szczegółowych znaczeń zakorzenionych, być może, w biografii artysty, potraktujmy ją jako, nie pierwszy i zapewne też nie ostatni, przejaw egzystencjalnego pesymizmu, każącego mu równie posępnie spoglądać na dramat ludzkości, jak i na swój własny.

Lęk przed lękiem

Pisząc o wierności ilustracji Grzegorza Bednarskiego wobec leżących u ich podstaw fragmentów *Pisma Świętego* (której nie niweczą subtelne podteksty, wszak pozostające w zgodzie z profetycznym charakterem Janowej księgi), należy jednak zapytać, czy jest to jedynie wierność „co do litery”, czy także interpretacji. *Apokalipsa* została napisana językiem symbolicznym, a zatem wieloznacznym, co pozwalało puścić wodze fantazji, ale też i narażało na manipulacje. Jest jedną z tych ksiąg *Biblii*, którym poświęcono najwięcej komentarzy, w tym także artystycznych. Nie mogą one – z przyczyn oczywistych – zostać tu omówione nawet pobieżnie. Nadmienimy jedynie, iż dzisiejszy Kościół upatruje w *Apokalipsie* głównie teologiczną wizję panoramy dziejów świata, akcentuje jej aspekt nadprzyrodzony i religijny¹⁴. Księga dotyczy zwłaszcza historii Kościoła w jego wymiarze profetycznym i eschatycznym¹⁵. Stąd też krytyka teologiczna uwalnia interpretację *Apokalipsy* od analiz zmierzających do dostrzeżenia w niej dosłownego, przerażającego opisu końca świata, a przedstawione w niej kataklizmy (następujące przy otwieraniu siedmiu pieczęci, potem na głos siedmiu trąb i wreszcie przy wylewaniu na ziemię zawartości siedmiu czasz) traktuje w kategoriach symbolicznych. Odnoszą się one jakoby wyłącznie do rzeczywistości duchowej, do okropności grzechu, symbolizują zagrożenia, jakie stwarza czynione przez człowieka zło¹⁶. Płynąca z nich nauka ma być zachętą „do ufności w dobroć i sprawiedliwość Bożą”, „do uwierzenia, że Bóg

The fear of fear

Writing about the faithfulness of Grzegorz Bednarski's illustration to the underlying passages of *The Bible* (which is not undermined by the subtle undercurrents remaining, after all, in line with the prophetic nature of St John's book), one should ask, however, if it is only the faithfulness „to the letter,” or also an interpretation. *The Apocalypse* was written in a symbolic, and therefore ambiguous, language, giving free rein to one's imagination, but also exposing one to manipulation. It is one of those books of *The Bible* to which the largest number of commentaries, including the artistic ones, have been devoted. For obvious reasons, they cannot be discussed here even briefly. Let us only mention that today's Church sees in *The Apocalypse* primarily a theological vision of the panorama of world history, emphasizing its supernatural and religious aspect¹⁴. *The Apocalypse* particularly concerns the history of the Church in its prophetic and eschatic dimension¹⁵. Hence the theological criticism releases the interpretation of *The Apocalypse* from the analyses aimed to recognize in it a literal, horrifying description of the end of the world, and treats the cataclysms depicted there (following the opening of the seven seals, then the voice of the seven trumpets, and finally pouring the contents of the seven cups onto the earth) in symbolic terms. Apparently, they relate only to the spiritual reality, to the horror of sin, and symbolize the threat posed by man-made evil.¹⁶ Its lesson is to be an incentive “to trust in the goodness and justice of God”, “to believe that God really loves us” and leads to his kingdom.¹⁷ Cited in a nutshell, the position of the theologians, making *The Apocalypse of St John* a sort of a new *Book of Exodus*, carrying hope and comfort to Christians of all ages, may be treated as an antidote to the one-sided, catastrophic inter-

¹³ „Grzegorz Bednarski jest po trosze maniakiem. Jest maniakem, czy może nawet misjonarzem, malarstwa znaczącego – obrazów malowanych „po coś”, z istotnej przyczyny i dla istotnego celu, obrazów z założenia nieautonomicznych.” – stwierdza trafnie M. Kitowska w przytaczanym już katalogu wystawy Bednarskiego (Kitowska 2004, jak przyp. 8).

¹⁴ Ostański 2005, jak przyp. 10, s. 33.

¹⁵ J. K. Pytel, *Zasady interpretacji Apokalipsy*, w: *Apokalipsa* 2008, jak przyp. 6, s. 15.

¹⁶ Odnotujmy przykładowo, że wybitny teolog szwajcarski Hans Urs von Balthasar widzi w wyniszczających plagach zsyłanych na grzeszników „katusze zawarte w samym grzechu”, zaś kary, które poprzedzają Sąd Ostateczny „sprowadzają się w dużej mierze do tej, jaką ludzie sami sobie zadają przez sprzeniewierzenie się Bogu, a nawet do samozniszczenia stworzeń”. W efekcie „zło samo wymierza sobie karę (zob. liczne psalmy), gdy tymczasem każda kara pochodząca od Boga jest wymierzana z miłości i ma na celu poprawę” – H. U. von Balthasar, *Księga Baranka. Medytacje nad Apokalipsą św. Jana*, tłum. W. Szymona OP, Kraków 2005, s. 71, 12, 72.

¹⁴ Ostański 2005 (ft. 10), p. 33.

¹⁵ J. K. Pytel, *Zasady interpretacji Apokalipsy*, in: *Apokalipsa* 2008 (ft. 6), p. 15.

¹⁶ Let us note, for example, that the eminent Swiss theologian Hans Urs von Balthasar sees the devastating plagues sent to sinners as “the anguish of sin itself”, and says that the punishments that precede the Last Judgement “boil down largely to that which people exert on themselves by their betrayal of God, and even to the self-destruction of creatures”. As a result, “the evil imposes a punishment on itself (see numerous psalms), while any punishment coming from God is meted out with love and seeks to improve” – H. U. von Balthasar, in: *Księga Baranka. Medytacje nad Apokalipsą św. Jana*, transl. into Polish by W. Szymona OP, Kraków 2005, pp. 71, 12, 72 [translation of the above passages into English – A. Gicala].

¹⁷ E. Ehrlich, *Apokalipsa. Księga pocieszenia*, Poznań 1996, pp. 7–8.

pretation of *The Apocalypse*, common today, especially in popular culture, and to the pedagogy of terror applied by the Church in the past and recognized today as a sign of weakness and helplessness. It comes to the aid of expectations of a substantial number of believers, too. Many of them are departing from “God with bloodied hands”¹⁸, who not only demanded the sacrifice of Isaac, and mercilessly punished the infidels (which is difficult to reconcile with the modern respect for the various, even religious differences), and who even “spared not his own Son, but delivered him for us all” (Rom. 8:32). Mention in this place may be made of the works by Gustaw Herling Grudziński, and especially his later stories: *Ofiarowanie [Sacrifice]*, *Opowieść biblijna [The biblical story]* (1997), *Podzwonne dla dzwonnika [The knell for the bell ringer]* (2000), as an expression of dissent from the Just God, who appears to the author to be an Absurd God, strange to man and to human suffering. Similarly, some theologians, especially the Orthodox ones, believe that our thinking about God must be liberated from the vicious circle of revenge, retribution and hatred,¹⁹ that the theology of sacrifice must be replaced with the theology of gift and that hope for universal salvation (Apocastasis) must be preached.²⁰ “The contemporary imagination, under the influence of traumatic experiences of the Holocaust, rejects the image of hell as a giant concentration camp that no one will ever leave”, argues Stefan Chwin²¹.

Let us therefore ask the question about the resonance of these dilemmas in the series of paintings described here. Are they dominated by the message of eschatological optimism, based on the idea of consistency of the content of *The Apocalypse*

¹⁸ Cf. W. Hryniewicz OMI, “*Miłosierdzia chcę, a nie ofiarę*”, in: “Tygodnik Powszechny”, 2001, no. 12, p. 17.

¹⁹ Cf. W. Hryniewicz OMI, *Piękno i siła nadziei*, in: “Znak”, 2002, no. 561, p. 13–34.

²⁰ Hope for the Apocastasis, strongly seeking to be heard in the Eastern Church, has not been reflected in the official theology of the Roman Catholic Church. Benedict XVI explicitly refers in his *Encyclical Spe Salvi (Saved in Hope)* to the existence of hell and its eternity. It is his authority made the Christian West remove the perspective of the universality of salvation from its search. Benedict XVI said: “Grace does not cancel justice. [...] It is not a sponge which wipes everything away, so that eventually what you did on earth would as a result always have the same value”, *Encyclical Spe Salvi*, promulgated and published on 30 November 2007 (cited from www.vatican.va). The traditional doctrine of hell, which is part of the catechism of the Catholic Church, speaks about it in a similar way.

²¹ *Inna twarz Hioba. Ze Stefanem Chwinem rozmawiają Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski*, in: “Tygodnik Powszechny”, 1999, no. 47, p. 8.

naprawdę nas kocha” i prowadzi do swego Królestwa¹⁷. Przywołane w wielkim skrócie stanowisko teologów, czyniące z *Objawienia świętego Jana* jakąś nową *Księgą Wyjścia*, niosącą chrześcijanom wszystkich epok nadzieję i pociechę, traktować można jako antidotum, zarówno na popularną dziś, zwłaszcza w kulturze masowej, jednostronnie katastroficzną interpretację *Apokalipsy*, jak i na stosowaną niegdyś przez Kościół pedagogikę terroru, uznaną obecnie za przejaw słabości i bezsilności. Przychodzi ono też w sukurs oczekiwaniom znacznej części wierzących. Wielu z nich odchodzi od „Boga o zakrwawionych rękach”¹⁸, który nie tylko żądał ofiary z Izaaka i bezlitośnie karał innowierców (co trudno pogodzić ze współczesnym szacunkiem dla różnych, także religijnych odmienności), lecz który nawet „własnego syna nie oszczędził, ale go za nas wszystkich wydał” (Rz 8,32). Wspomnijmy w tym miejscu twórczość Gustawa Herlinga Grudzińskiego, a zwłaszcza jego późne opowiadania: *Ofiarowanie*, *Opowieść biblijna* (1997), *Podzwonne dla dzwonnika* (2000), będące wyrazem niezgody na Boga Sprawiedliwego, który jawi się autorowi jako Bóg Absurdalny, obcy człowiekowi i jego cierpieniu. Podobnie niektórzy z teologów, zwłaszcza prawosławnych, uważają, że nasze myślenie o Bogu należy wyzwolić z zaklętego kręgu zemsty, odpłaty i nienawiści¹⁹, teologię ofiary zastąpić teologią daru oraz głosić nadzieję na powszechne zbawienie (apokatastazę)²⁰. „Wyobraźnia współczesna pod wpływem traumatycznych doświadczeń Holocaustu, wzbrania się przed obrazem piekła jako gigantycznego obozu koncentracyjnego, z którego nikt nigdy nie wyjdzie” – przekonuje Stefan Chwin²¹.

Postawmy więc pytanie o rezonans powyższych dyematów w omawianej serii obrazów. Czy bierze w nich górę przesłanie pełne eschatologicznego optymizmu, bazujące na przekonaniu o spójności treści *Apokalipsy* z nauką Jezusa – niestrudzonego głosiciela miłości, czy przeciwnie – gorycz płynąca ze straszliwych, okrutnych obrazów?

¹⁷ E. Ehrlich, *Apokalipsa. Księga pocieszenia*, Poznań 1996, s. 7–8.

¹⁸ Por.: W. Hryniewicz OMI, „*Miłosierdzia chcę, a nie ofiary*”, „Tygodnik Powszechny”, 2001, nr 12, s. 17.

¹⁹ Por.: W. Hryniewicz OMI, *Piękno i siła nadziei*, „Znak”, 2002, nr 561, s. 13–34.

²⁰ Nadzieja na apokatastazę, silnie dochodząca do głosu w Kościele wschodnim, nie znalazła odbicia w oficjalnej teologii Kościoła rzymskiego. Benedykt XVI wyraźnie nawiązuje w swojej encyklice „*W nadziei zbawieni*” do nauki o istnieniu piekła i jego wieczności. To jego autorytet sprawił, że chrześcijański Zachód wykreślił perspektywę uniwersalizmu zbawienia ze swoich poszukiwań. Benedykt XVI podkreśla: „Łaska nie przekreśla sprawiedliwości. [...] Nie jest gąbką, która wymazuje wszystko, tak że w końcu to, co się robiło na ziemi, miałoby w efekcie zawsze tę samą wartość” – *Encyklika Spe Salvi*, ogłoszona i opublikowana 30 XI 2007 (cytat za: www.vatican.va). W podobny sposób mówi o tym tradycyjna doktryna o piekle zawarta w katechizmie Kościoła katolickiego.

²¹ *Inna twarz Hioba. Ze Stefanem Chwinem rozmawiają Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski*, „Tygodnik Powszechny”, 1999, nr 47, s. 8.



5. Grzegorz Bednarski, *Zabici świadkowie Słowa Bożego* (Ap 6, 9–11), rysunek tuszem, olej, pastel, kolaż, 50 x 70 cm, fot. E. Bajek
 5. Grzegorz Bednarski, *Zabici świadkowie Słowa Bożego* [*The witnesses slain because of the Word of God*] (Apoc. 6:9–11), ink drawing, oil, pastel, collage, 50 x 70 cm, photo by E. Bajek

Odpowiedź nie jest prosta. Szukając jej w samym stylu przedstawień przypomnieć trzeba, że zgodnie z charakterem twórczości Bednarskiego i samej Apokalipsy, zawierają one niebagatelny ładunek dramatycznych emocji. Uczestnicy promującej książkę konferencji prasowej uznali je wręcz za „szokujące i wstrząsające”²². Zaryzykuję jednak twierdzenie, że w porównaniu z wielu innymi obrazami malarza (choćby z przywołanym wcześniej cyklem *Personifikacje*), pełnymi tortury, bólu, krzyku, odznaczają się one na ogół znacznie większą powściągliwością w stosowaniu tzw. ostrych wartości estetycznych²³. Tym samym ich wyraz dramatyczny ulega pewnemu złagodzeniu. Bardziej jeszcze istotny dla ideowej wymowy dzieła jest sam wybór fragmentów Apokalipsy zilustrowanych przez Bednarskiego. Dokonał go znany teolog ks. prof. Jan Kanty Pytel, przypomnijmy – tłumacz księgi i zarazem jej komentator, wskazując artyście nie tylko określone rozdziały,

with the teaching of Jesus, a tireless preacher of love, or just the opposite: by the bitterness derived from the terrible, cruel images?

The answer is not simple. Looking for it in the very style of the pictures, it must be remembered that, in accordance with the nature of Bednarski’s art and of *The Apocalypse* itself, they contain a substantial load of dramatic emotions. The participants of the press conference promoting the book found them “shocking and appalling”.²² Nevertheless, I will venture to say that in comparison with many other depictions by this painter (even with the above-mentioned series *Personifikacje*), full of torture, pain, crying, these ones are distinguished by generally much greater restraint in applying the so-called “sharp” aesthetic values.²³ Thus, their dramatic expression is slightly more gentle. Even more important for the ideological expression of the work is the very choice of passages from *The Apocalypse* that are illustrated by Bednarski. The choice was made by a well-known theologian Fr. Prof. Jan Kanty Pytel, the translator and commentator of *The Apocalypse*, as mentioned above, who indicated to the artist not only specific chapters, but also individual verses. We cannot therefore regard as a coincidence the exclusion of the most controversial passages, describing the blood-curdling punishments which God exerts on the unfaithful, above all from the following chapters: eight, nine, sixteen and eighteen. The cataclysms described in them cause the destruction of humanity and the paralysis of the whole universe. It is hard not to hear in them echoes of the terrible verses of *The Book of Ezekiel* describing six men who descend to the city with devastating weapons in their hands and a command from God: “[...] smite: let not your eye spare, neither have ye pity: Slay utterly old and young, both maids, little children, and women” (Ezekiel 9:5–6).

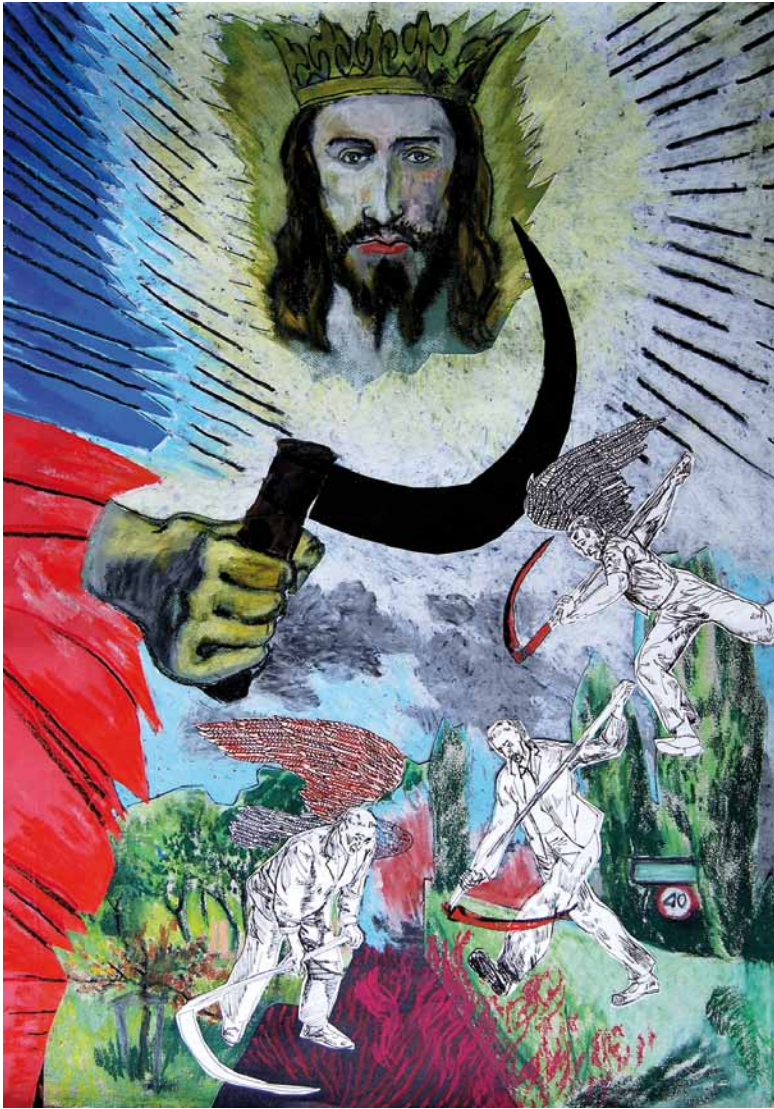
In some cases the artist seems to follow the path corresponding to the intentions of the commissioners, meeting their demands also in terms of iconography. He deliberately chooses particular content and symbolic themes, emphasizing some and ignoring others, especially the ones that are problematic today. And it may not be a matter of chance that in the scene of the martyrs killed “for the word of God, and for the testimony which they held” (Apoc. 6:9–11) Bednarski omits the

²² M. Gryczyński, *Zrozumieć przesłanie Apokalipsy*, „Przewodnik Katolicki”, 2008, nr 28 (www.przk.pl).

²³ Wg terminologii Wallisa, por.: M. Wallis, *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931–1949*, Kraków 1968, s. 188.

²² M. Gryczyński, *Zrozumieć przesłanie Apokalipsy*, in: „Przewodnik Katolicki”, 2008, no. 28 (www.przk.pl).

²³ According to Wallis’ terminology, cf. M. Wallis, *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931–1949*, Kraków 1968, p. 188.



6. Grzegorz Bednarski, *Dzień gniewu Bożego* (Ap 14, 14–19), rysunek tuszem, olej, pastel, kolaż, 100 x 70 cm, fot. E. Bajek

6. Grzegorz Bednarski, *Dzień gniewu Bożego* [*The day of the wrath of God*] (Apoc. 14:14–19), ink drawing, oil, pastel, collage, 100 x 70 cm, photo by E. Bajek

motif of the symbolic altar, important in its symbolic aspect, and referred to in verse nine: “And when he had opened the fifth seal, I saw under the altar the souls of them that were slain for the Word of God” [Fig. 5]. This altar is considered by exegetes a testimony that martyrdom is a sacrifice to honor God, or even, according to Ignatius of Antioch, a “sacrifice pleasing to God” (Ad Romanos: 2:2, 4:2). The painter spares us drastic images in the illustration *Dzień gniewu Bożego* [*The day of Wrath of God*] (Apoc. 14:14–19), described by St John in the symbolic images of harvest and vintage, and inspired, as indeed many others, by *The Old Testament* [Fig. 6]. As can be read in one of the comments, the number of those sentenced to eternal torment is truly terrifying: because their blood burst out „even unto the horse-bridles, by the space of a thousand and six hundred furlongs” (Apoc. 14:20). A thousand and six hundred furlongs is just as much as the length of Palestine from north to

ale także poszczególne wersety. Nie sposób więc uznać za zbieg okoliczności rezygnację z najbardziej kontrowersyjnych ustępów, opisujących mroźną krew w żyłach kary, jakie Bóg zsyła na niewiernych, przede wszystkim z rozdziałów: ósmego, dziewiątego, szesnastego i osiemnastego. Opisane w nich kataklizmy powodują w efekcie zagładę ludzkości i paraliż całego kosmosu. Trudno nie usłyszeć w nich echa straszliwych wersetów *Księgi Ezechiela* opisujących sześciu mężów, którzy zstępują do miasta z niszczycielską bronią w ręku i poleceniem od Boga: „Zabijajcie! Niech oczy wasze nie patrzą ze współczuciem i nie litujcie się. Mordujcie starca, młodzieńca, dziewicę, niemowlę i kobietę” (Ez 9,5–6).

Artysta w kilku przypadkach zdaje się iść drogą odpowiadającą intencjom zleciodawców, spełniając ich oczekiwania także w zakresie ikonograficznym. Z rozmysłem dobiera więc poszczególne motywy treściowe i symboliczne, eksponując jedno, pomijając inne, szczególnie dziś problematyczne. I być może nie jest dziełem przypadku, że w scenie z przedstawieniem męczenników zabitych „z powodu słowa Bożego i z powodu



7. Grzegorz Bednarski, *Nadprzyrodzona moc dwóch Świadców* (Ap 11, 3–5), rysunek tuszem, olej, pastel, kolaż, 50 x 70 cm, fot. E. Bajek

7. Grzegorz Bednarski, *Nadprzyrodzona moc dwóch Świadców* [*The supernatural power of two witnesses*] (Apoc. 11:3–5), ink drawing, oil, pastel, collage, 50 x 70 cm, photo by E. Bajek

świadcstwa, które Mu złożyli” (Ap 6,9–11) Bednarski pomija istotny pod względem symbolicznym motyw ołtarza ofiarnego, o którym mowa w wersecie ósmym: „A gdy otworzył pieczęć piątą, ujrzałem pod ołtarzem dusze zabitych z powodu Słowa Bożego” [il. 5]. Ołtarz ten jest uznawany przez egzegetów za świadectwo, iż męczeństwo stanowi ofiarę składaną ku czci Boga, czy wręcz, jak formułował to Ignacy Antiocheński, jest „ofiara przyjemną dla Boga” (*Ad Romanos*: 2,2; 4,2). Drastycznych szczegółów oszczędza nam też malarz w ilustracji przedstawiającej *Dzień Gniewu Bożego* (Ap 14,14–19), opisany przez świętego Jana w symbolicznych obrazach żniw i winobrania, zaczerpniętych, jak zresztą wiele innych, ze *Starego Testamentu* [il. 6]. Jak można przeczytać w jednym z komentarzy, liczba skazanych na wieczyste męki jest zaiste przerażająca: krew buchnęła bowiem „aż do cugli koni na tysiąc i sześćset stadiów” (Ap 14,20). Tysiąc i sześćset stadiów to akurat tyle, ile wynosi długość Palestyny z północy na południe, co oznacza, że krew zaleje cały kraj²⁴. Odległość ta (4 x 4 x 1000 – liczba stron świata

south, which means that the blood will flood the whole country.²⁴ This distance (4 x 4 x 1000 – the number of corners of the world, squared and multiplied by the symbol of the great multitude) would point to the global scale disaster. However, the bloody harvest is shown by the painter in a way that is almost generic. The motif neutralizing the atmosphere of terror is particularly the truck which is to transport the grapes to the “huge winepress of God’s wrath” outside the city (the punishment of God’s enemies was to take place outside the walls of Jerusalem, and therefore far from His holy presence). Its capacity is limited by the painter to 40 tons, as if in the intention of restraining the wrath of the Son of Man and reducing the number of people who are to be tortured.

The Church on the way to heaven

The Apocalypse is a prophetic book for a time of crisis, a time of a breakthrough. Hence, in our age, assessed as being particularly dangerous for the faith and the Church, its reading is considered highly desirable. Since the liturgical reform of the Second Vatican Council, the Church has cited many more passages of *The Apocalypse* than ever before, both in the Mass readings and in the liturgy of hours. Omitting the most dramatic parts, the Church distinguishes those which contain predictions concerning the fate of the Church, speak of its particular mission and ultimate triumph. It is significant that the translator chose exactly those passages. An example would be the scene featuring *Nadprzyrodzona moc dwóch Świadców* [*The supernatural power of two witnesses*] (Apoc. 11:3–5), containing an exceptionally strong dose of visionary expression and pathos [Fig. 7]. While commentators interpret the figures of the witnesses in different ways, they generally see in them a personification of the Church, which has been given great power from God: “And if any man will hurt them, fire proceedeth out of their mouth, and devoureth their enemies: and if any man will hurt them, he must in this manner be killed” (Apoc. 11:5). The Church – indeed persecuted and tortured – is essentially indestructible and victorious. In the following verses of chapter eleven, we read: „And after three days and a half the Spirit of life from God entered into them; and they stood upon their feet [...]. And they ascended up to heaven in a cloud; and their enemies beheld them” (Apoc. 11:11–12).

²⁴ Ostański 2005, jak przyp. 10, s. 262.

²⁴ Ostański 2005 (ft. 10), p. 262.

Persecution of the Church is also the subject of the multi-threaded chapter twelve, which describes the struggle of Satan with the woman [Fig. 8]. Jan Kanty Pytel chose for illustration the verses describing the following moment:

And to the woman were given two wings of a great eagle, that she might fly into the wilderness, into her place, where she is nourished for a time, and times, and half a time, from the face of the serpent.

And the serpent cast out of his mouth water as a flood after the woman, that he might cause her to be carried away of the flood.

And the earth helped the woman, and the earth opened her mouth, and swallowed up the flood [...].

(Apoc. 12:14–16)

The figure of the woman is regarded in the exegesis as a symbol of the Church (and also of Mary, the People of God, Israel), the eagle's wings symbolize in *The Bible* the supporting arms of God, God's providence, and the interior of the earth opening up is the image of God's grace. „The Church as the whole People of God is un-touchable, and Satan cannot destroy it. [...] The destruction of the Church is for Satan an impossible task”, as one of the commentaries states.²⁵ Similarly, the vision of the Lamb on Mount Zion (Apoc. 14:1–5) is explained as a vision of the Church “which among temporal plagues and storms remains immaculate, looking to Christ, faithful to him until the end”²⁶ [Fig. 9].

The gift of fear of the Lord

The choice of certain passages, made by a theologian and priest in one person, is difficult to be treated otherwise than as an expression of ecclesial correctness or even ecclesial flawlessness, aimed at promoting the optimistic and triumphalist interpretations of *The Apocalypse*, which make it a balm to soothe the suffering of humanity and enhance the well-being of the Church. Fortunately, thanks to the artist's creativity, and mainly thanks to the expressive nature of his painting, Bednarski's work does not become a story about God, excessively “softened” and “smoothed” by the concepts of “new religiosity” (mitigating the expression of the difficult message of *The Bible* in order to make the faithful overcome the fear of punishment and give them psycholog-

²⁵ Ibidem, p. 234.

²⁶ Ibidem, p. 250.



8. Grzegorz Bednarski, *Niewiasta otrzymuje skrzydła orle, aby móc odlecieć od Smoka* (Ap 12, 1–18), rysunek tuszem, olej, pastel, kolaż, 100 x 70 cm, fot. E. Bajek

8. Grzegorz Bednarski, *Niewiasta otrzymuje skrzydła orle, aby móc odlecieć od Smoka* [*The woman receives an eagle's wings to be able to fly away from the dragon*] (Apoc. 12:1–18), ink drawing, oil, pastel, collage, 100 x 70 cm, photo by E. Bajek

podniesiona do kwadratu i pomnożona przez symbol wielkiej mnogości) wskazywałyby na światowe rozmiary kataklizmu. Tymczasem krwawe żniwa ukazuje malarz w sposób nieledwie rodzajowy. Motywem neutralizującym atmosferę grozy jest zwłaszcza ciężarówka, która ma wywieźć grona do „ogromnej tłoczni gniewu Bożego” poza miasto (kara na wrogach Boga miała dokonać się poza murami Jerozolimy, a więc z dala od Jego świętej obecności). Jej pojemność ogranicza malarz do 40 ton, jakby w zamiarze powściągnięcia zapalczowości Syna Człowieczego i umniejszenia liczby ludzi poddanych katuszom.

Kościół w drodze do nieba

Apokalipsa jest księgą prorocką na czas kryzysu, czas przełomu. Stąd w naszej epoce, ocenianej jako szczególnie groźna dla wiary i Kościoła, jej lekturę uznaje się za nader wskazaną. Po reformie liturgicznej Soboru Watykańskiego II Kościół przytacza znacznie więcej fragmentów *Apokalipsy* niż do tej pory, zarówno w czyta-



9. Grzegorz Bednarski, *Baranek na górze Syjon, wysławiany pieśnią nową* (Ap 14, 1–5), rysunek tuszem, olej, pastel, kolaż, 100 x 70 cm, fot. E. Bajek

9. Grzegorz Bednarski, *Baranek na górze Syjon, wysławiany pieśnią nową* [*The Lamb on Mount Zion, praised with the new song*] (Apoc. 14:1–5), ink drawing, oil, pastel, collage, 100 x 70 cm, photo by E. Bajek

niach mszalnych, jak też w liturgii godzin. Przemilczając najbardziej drastyczne fragmenty zarazem wyróżnia te, które zawierają przepowiednie co do losów Kościoła, mówią o jego szczególnej misji i ostatecznym tryumfie. Rzecz znamienita, że właśnie na nie padł wybór tłumacza. Jako przykład posłużyć może scena prezentująca *Nadprzyrodzoną moc dwóch Świadców* (Ap 11,3–5), zawierająca wyjątkowo silną dawkę wizjonerskiej ekspresji i patosu [il. 7]. Jakkolwiek komentatorzy w różny sposób interpretują postacie Świadców, widzą w nich na ogół uosobienie Kościoła, który ma daną od Boga wielką moc: „A jeśli ktoś im chce zaszkodzić, z ust ich dobywa się ogień i wrogów ich pochłania. A jeśli ktokolwiek zamierzałby na nich napadać, musi właśnie zginąć taką śmiercią” (Ap 11,5). Kościół – wprawdzie prześladowany i umęczony – jest w istocie niezniszczalny i zwycięski. W kolejnych wersetach rozdziału jedenaste go czytamy bowiem: „Ale po trzech i pół dnia tchnienie życia od Boga w nich wstąpiło i stanęli na nogi. [...]

ical comfort derived from the hope that after death they can count on the unlimited mercy of God). What is the main vehicle of the frightening content is the image of the Creator himself that appears three times as the dignified ruler of the universe, having the characteristics of a king, an archpriest and a judge. “It is a fearful thing to fall into the hands of the living God”, wrote St Paul in his *Epistle to the Hebrews* (10:30–31). A similar intuition can be found in Bednarski’s other visions, evoking “a terror fraught with an inward shuddering”²⁷ (*misterium tremendum*) rather than admiration and wonder (*misterium fas-*

²⁷ R. Otto, *Świętość*, tłum. B. Kupis, Wrocław 1993, p. 42 [English version of the quotation after: R. Otto, *The Idea of the Holy: an inquiry into the non-rational factor in the idea of the divine and its relation to the rational*, transl. by J.W. Harvey, London 1931].

cinans). In the scene *Pan świeczników i gwiazd* [*The Lord of candlesticks and stars*] (Apoc. 1:12–20), “the first and the last”, with eyes “as a flame of fire” (Andrew of Caesarea wrote about them that they “enlighten the eyes of saints and burn sinners”)²⁸ and with feet “like unto fine brass, as if they burned in a furnace”, he resembles the Eternal God as depicted in Romanesque portals, with paralysing majesty and supernatural power [Fig. 10]. Another illustration, inspiring not so much respect as horror, because saturated with a particularly high degree of cruelty, is *Zwycięski Jeździec, Król królów i Pan panów* [*The victorious rider, King of kings and Lord of lords*] (Apoc. 19:11–18). Christ whom we encounter here is not killed but killing, dressed in “a vesture dipped in blood” (Apoc. 19:13). Although Fr. Prof. Pytel is inclined to interpret this blood-stained figure only in relation to the mystery of redemption, seeing in St John’s description of “a reference to the redemptive passion” and to “the anguish and martyrdom of the Mystical Body”,²⁹ Bednarski does not refrain from showing Christ the Avenger [Fig. 11], who annihilates, as we read in verse eighteen, the free and slaves, the small and the great, and who gives their bodies to be devoured by birds. Contemplating the full horror of this scene, it is hard not to mention the apocalyptic poem about vengeance of God from the *Book of Isaiah*, who was St John’s major source of inspiration:

Wherefore art thou red in thine apparel, and thy garments like him that treadeth in the wine-fat?

I have trodden the wine-press alone; and of the people there was none with me: for I will tread them in mine anger, and trample them in my fury; and their blood shall be sprinkled upon my garments, and I will stain all my raiment.

For the day of vengeance is in mine heart, and the year of my redeemed is come.

(Isaiah 63:2–4)

Cruel and ruthless God of vengeance, wielding a sharp sickle in his hand [Fig. 6], also appears in the scene *Dzień gniewu Bożego* [*The day of God’s wrath*] (Apoc. 14:14–19).

²⁸ Ostański 2005 (ft. 10), p. 81.

²⁹ J. K. Pytel, *Zbawcze przesłanie Apokalipsy dla Kościoła*, in: *Apokalipsa 2008* (ft. 6), p. 138. A similar interpretation can be found in the thought of Hans Urs von Balthasar: “Wrath of the Lamb is as big as the anger of the Father; however, to reconcile the world with God, Jesus drinks the cup of the wrath of God down to the bottom, removes the agony and anguish of God abandoned by sinners, takes all the guilt of his brothers, people, and thus puts an end to the anger of God” – von Balthasar 2005 (ft. 16), p. 71.



10. Grzegorz Bednarski, *Pan świeczników i gwiazd* (Ap 1, 12–20), rysunek tuszem, olej, pastel, kolaż, 100 x 70 cm, fot. E. Bajek

10. Grzegorz Bednarski, *Pan świeczników i gwiazd* [*The Lord of candlesticks and stars*] (Apoc. 1:12–20), ink drawing, oil, pastel, collage, 100 x 70 cm, photo by E. Bajek

I wstąpili do nieba na obłoku, na oczach swych wrogów” (Ap 11,11–12).

Prześladowaniom Kościoła poświęcony jest również wielowątkowy rozdział dwunasty, opisujący walkę Szatana z Niewiastą [il. 8]. Jan Kanty Pytel przeznaczył do ilustracji wersety opisujące moment, kiedy

dane zostały Niewieście dwa skrzydła wielkiego orła, aby odleciała na pustynię na swoje miejsce, z daleka od Węża, gdzie ją żywią przez czas, czasy i połowę czasu.

Wtedy Wąż wypłuł z paszczy za Niewiastą wodę jak rzeka, aby ją poniósł,

Ziemia jednak wspomogła Niewiastę.

Ziemia bowiem otworzyła swe usta i wchłonęła rzekę.

(Ap 12,14–16)

W postaci Niewiasty egzegeza upatruje symbol Kościoła (zarazem także Maryi, Ludu Bożego, Izraela), orle skrzydła symbolizują w *Biblii* podtrzymujące ramiona Boże, Bożą opatrność, a otwierające się wnętrze ziemi jest obrazem Bożej łaski. „Kościoł jako cały Lud Boży jest nietykalny i Szatan nie może go zniszczyć.

[...] Zniszczenie Kościoła jest dla Szatana zadaniem niewykonalnym” – czytamy w jednym z komentarzy²⁵. Podobnie wizja Baranka na górze Syjon (Ap 14,1–5) jest objaśniana jako wizja Kościoła „który pośród plag i nawalnic doczesnych trwa nieskazitelny, wpatrzony w Chrystusa, wierny Mu do końca”²⁶ [il. 9].

Dar bojaźni Pańskiej

Dokonany przez teologa i kapłana w jednej osobie wybór określonych fragmentów trudno więc potraktować inaczej, niż jako wyraz poprawności eklezjalnej czy wręcz eklezjalnej nienaganności, służącej promowaniu optymistyczno-tryumfalistycznych interpretacji *Apokalipsy*, które czynią z niej balsam kojący cierpienia ludzkości i poprawiają samopoczucie Kościoła. Na szczęście, dzięki inwencji artysty, a przede wszystkim dzięki ekspresyjnemu charakterowi jego malarstwa, dzieło Bednarskiego nie stało się opowieścią o Bogu nadmiernie „rozmięczonym” i „uładzonym” przez koncepcje „nowej religijności” (tonującej wymowę trudnych słów *Biblii*, by zniwelować w wiernych lęk przed karą oraz dać im psychiczny komfort płynący z nadziei, że po śmierci mogą liczyć na bezgraniczne miłosierdzie Boże). Głównym nośnikiem trwoźnych treści jest, pojawiający się trzykrotnie, wizerunek samego Stwórcy jako pełnego dostojeństwa władcy wszechświata, mającego cechy królewskie, arcykapłańskie i sędziowskie. „Straszna to rzecz wpaść w ręce Boga żywego” – pisał św. Paweł w *Liście do Hebrajczyków* (10,30–31). Podobną intuicję odnaleźć można w innych wizjach Bednarskiego, wzbudzających raczej „strach pełen wewnętrznego drżenia”²⁷ (*mysterium tremendum*) aniżeli oczarowanie czy zachwyty (*mysterium fascinans*). W scenie *Pan świeczników i gwiazd* (Ap 1,12–20) „Pierwszy i Ostatni” z oczami „jak płomień ognia” (Andrzej z Cezarei pisał o nich: „te oczy oświecają świętych, a spalają grzeszników”)²⁸ i stopami „jakby z drogocennego kruszcu w piecu rozżarzonego” jawi się niczym Przedwieczny z romańskich portali, porażający majestatem i pełnią nieziemskiej mocy [il. 10]. Inną jeszcze, budzącą już nie tyle respekt, co wręcz przerażenie, bo nasyconą szczególnie dużą dozą okrucieństwa, jest ilustracja *Zwycięski Jeździec, Król królów i Pan panów* (Ap 19,11–18). Nie spotykamy się tu z Chrystusem zabitym, lecz zabijającym, odzianym „w szatę krwią pokropioną” (Ap 19,13). Jakkolwiek ks. prof. Pytel jest skłonny interpretować tę krwawą postać wyłącznie w odniesieniu do misterium odkupienia, widząc w Janowym opisie „nawiązanie do zbawczej męki” oraz „do udręk i męczeństwa Ciała Mistycznego”²⁹, to jednak Bednarski nie



11. Grzegorz Bednarski, *Zwycięski Jeździec – Król królów i Pan panów* (Ap 19, 11–18), rysunek tuszem, olej, pastel, kolaż, 100 x 70 cm, fot. E. Bajek

11. Grzegorz Bednarski, *Zwycięski Jeździec, Król królów i Pan panów* [The victorious rider, King of kings and Lord of lords] (Apoc. 19, 11–18), ink drawing, oil, pastel, collage, 100 x 70 cm, photo by E. Bajek

Saving the receivers – at the request of the translator and Church publisher – images of particular cruelty that chapters: eight, nine, sixteen, eighteen, are famous for, Bednarski, however, puts us in the sight of “a jealous God, who led the war into the enemy’s camp and used sword and fire to bend them to his will”³⁰.

“[T]he less spirit, the less dread. [...] but the deeper it is, the the more profound is the nation. It is only a prosaic stupidity which thinks that this is a disorganization”³¹. These words of Søren Kierkegaard are both worth mentioning in the context of these

³⁰ G. Duby, *Czasy katedr*, transl. into Polish by K. Dolatowska, Warszawa 1986, p. 67 [English version: G. Duby, *The Age of the Cathedrals: Art and Society 980–1420*, transl. by E. LeVieux and B. Thompson, University of Chicago Press, 1983, p. 53].

³¹ S. Kierkegaard, *Pojęcie lęku*, transl. into Polish by A. Djakowska, Warszawa, 1996, p. 50 [English version of the quotation after: S. Kierkegaard, *The Concept of Dread*, transl. by W. Lowrie, Princeton 1944].

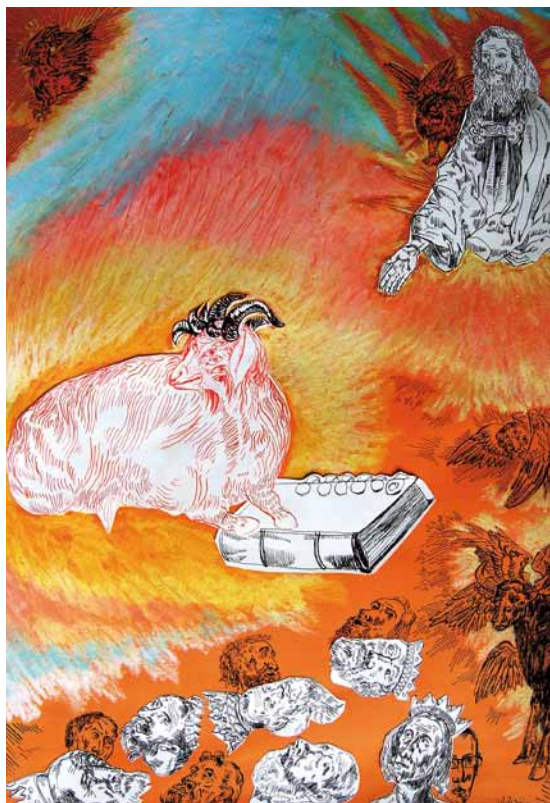
²⁵ Ibidem, s. 234.

²⁶ Ibidem, s. 250.

²⁷ R. Otto, *Świętość*, tłum. B. Kupis, Wrocław 1993, s. 42.

²⁸ Ostański 2005, jak przyp. 10, s. 81.

²⁹ J. K. Pytel, *Zbawcze przesłanie Apokalipsy dla Kościoła, w: Apokalipsa 2008*, jak przyp. 6, s. 138. Podobną interpretację znaleźć



12. Grzegorz Bednarski, *Bóg przekazuje barankowi zapieczętowaną księgę* (Ap 5, 5–7), rysunek tuszem, olej, pastel, kolaż, 50 x 70 cm, fot. E. Bajek

12. Grzegorz Bednarski, *Bóg przekazuje barankowi zapieczętowaną księgę* [God gives the Lamb of God a sealed book] (Apoc. 5:5–7), ink drawing, oil, pastel, collage, 50 x 70 cm, photo by E. Bajek

illustrations and significant for the present times of “the fear of fear”, which constitutes a taboo and the most profound complex of modernity. Fear is now commonly treated as a form of repression of an individual, a sterile restriction which one must throw off like a restraining ballast in the name of unrestricted expression, joyful self-creation, apology of contingency and an attempt at emancipation from its shortcomings. In its desire that *The Apocalypse* should not be associated with nothing but horror and fear, the Church today – consciously or not – becomes part of this trend. Meanwhile, Grzegorz Bednarski’s work, including some of the illustrations analysed here, seems to stem from the belief that the fear of God, *nota bene* one of the seven gifts of the Holy Spirit, is a permanent part of man’s attitude towards the Creator, and both a positive and an essential component of our spirituality. “A lack of dread”, let us repeat once again after the Danish philosopher, “results from extraordinary callousness”³².

³² Ibidem, p. 188 [quotation not found in the English version – transl. into English by A. Gicala]

cofa się przed ukazaniem Chrystusa-Mściciela [il. 11], unicestwiającego, jak czytamy w wersecie osiemnastym, wolnych i niewolników, małych i wielkich oraz wydającego ich ciała na pożarcie ptakom. Kontemplując tę pełną grozy scenę, trudno nie wspominać apokaliptycznego poematu o pomście Bożej z *Księgi Izajasza*, który był dla św. Jana istotnym źródłem inspiracji:

*Dlaczego krwawa jest Twoja suknia
i szaty Twe jak u tego, co wygniatą winogrona
w tłoczni?
Sam jeden wygniatąłem je do kadzi,
z narodów - ani jednego nie było ze Mną.
Tłoczyłem je w moim gniewie
i deptałem je w mojej porywczosci.
Posoka ich obryzgała Mi szaty
i poplamilem sobie całe odzienie.
Albowiem dzień pomsty był w moim sercu
i nadszedł rok mojej odpłaty.*

(Iz 63,6)

Srogi i bezwzględny Bóg zemsty, dzierzący w dłoni ostry sierp [il. 6], pojawia się też w omawianej już wcześniej scenie *Dzień gniewu Bożego* (Ap 14,14–19).

Oszczędzając odbiorcom – na zlecenie tłumacza i kościelnego wydawcy – obrazów szczególnego okrucieństwa, z jakiego słyną rozdziały: ósmy, dziewiąty, szesnasty, osiemnasty, Bednarski stawia nas jednak przed obliczem „zazdrosnego Boga, który wypowiada wojnę nieprzyjaciółom i niewoli ich ogniem i mieczem”³⁰.

„Im mniej ducha, tym mniejszy lęk... A im głębszy lęk, tym głębsza kultura. Tylko bowiem prozaiczna głupota dopatruje się w lęku jakiejś dezorganizacji”³¹. Powyższe słowa Sorena Kierkegarda warto przytoczyć zarówno w kontekście omawianych ilustracji, jak i znamiennego dla obecnych czasów „lęku przed lękiem”, stanowiącym tabu i zarazem najgłębszy kompleks nowoczesności. Lęk traktuje się dziś powszechnie jako formę represji jednostki, jałowe ograniczenie, które należy zrzucić z siebie niczym krępujący balast w imię nieograniczonej ekspresji, radosnej autokreacji, apologii przygodności i próby emancypacji od jej mankamentów. W swoim pragnieniu, by *Apokalipsa* nie kojarzy-

można w rozważaniach Hansa Ursa von Balthasara: „Gniew Baranka jest równie wielki jak gniew Ojca; ażeby jednak pojednać świat z Bogiem, Jezus pije kielich gniewu Bożego aż do dna, znosi trwożę konania i opuszczenie Boga przez grzeszników, bierze na siebie całą winę swych braci, ludzi i w ten sposób kładzie kres gniewowi Bożemu” – von Balthasar 2005, jak przyp. 16, s. 71.

³⁰ G. DUBY, *Czasy katedr*, tłum. K. Dolatowska, Warszawa 1986, s. 67.

³¹ S. Kierkegaard, *Pojęcie lęku*, przekład i postłowie A. Dżakowska, Warszawa, 1996, s. 50.



13. Grzegorz Bednarski, *Wołanie o powtórne przyjście Jezusa* (Ap 22, 6–21), rysunek tuszem, olej, pastel, kolaż, 50 x 70 cm, fot. E. Bajek
 13. Grzegorz Bednarski, *Wołanie o powtórne przyjście Jezusa* [*A cry for the second coming of Jesus*] (Apoc. 22:6–21), ink drawing, oil, pastel, collage, 50 x 70 cm, photo by E. Bajek

ła się jedynie z grozą i przerażeniem, dzisiejszy Kościół – świadomie czy też nie – wpisuje się w tę tendencję. Tymczasem twórczość Grzegorza Bednarskiego, w tym również część z omawianych ilustracji, zdaje się wyrażać z przeświadczenia, że bojaźń Boża, notabene jeden z siedmiu darów Ducha Świętego, to trwałe elementy postawy człowieka wobec Stwórcy i zarazem pozytywne i niezbędne składniki naszej duchowości. „Brak lęku – powtórzmy raz jeszcze za duńskim filozofem – wynika z nieprzeciętnej bezduszości”³².

Kto ma ucho, niechaj słucha

„Lektura Apokalipsy to prawdziwie ryzykowna przygoda. Herder pozwolił sobie nawet powiedzieć: »Fakt, że ktoś nie zajmował się nigdy Apokalipsą, jest oznaką jego umysłowej równowagi«”³³. Ryzyko, jakie podjął Grzegorz Bednarski, opłaciło się co najmniej w dwójnasób. W efekcie zrodziła się bowiem nie tylko

He that hath ears to hear, let him hear

Reading the Apocalypse is a truly risky adventure. Herder even allowed himself to say: „The fact that someone has never dealt with *The Apocalypse* is a sign of his mental balance”.³³ The risk undertaken by Grzegorz Bednarski has paid off at least doubly. The result has brought us not only a bibliophile book in which words and images enrich and complement each other, combining tradition with modernity, hope and love with a fear of the wrath of the Creator and his inexorable justice. Subsequently, this time at the initiative of the artist himself, other paintings relating to all twenty-two chapters were created. “Commissioned by himself” and therefore free from any suggestion from the outside, they form a homogeneous stylistic whole with the earlier pictures, and would certainly be worth a separate discussion.

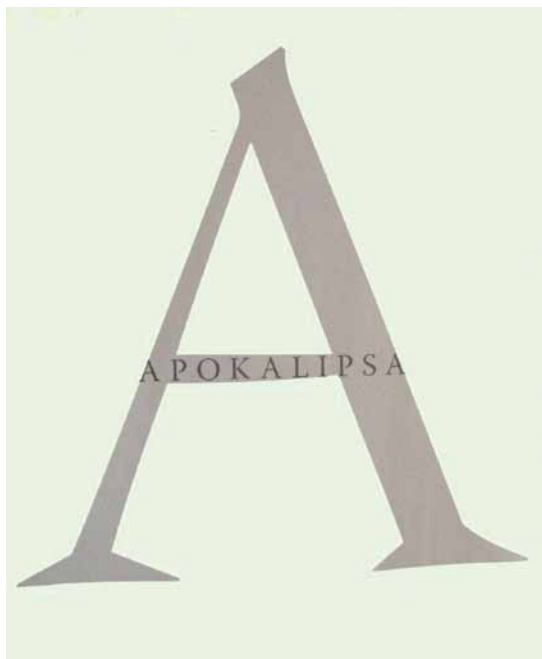
A considerable number of illustrations for *The Apocalypse* created by Grzegorz Bednarski to date, a variety of formal solutions used in them, a wealth of iconographic motifs, invite many possible analyses and interpretations, which, I hope, other researchers of his work will attempt in future. Depending on the individual preferences of their viewers, some images will inspire their admiration, others will be, perhaps, the object of criticism. Fr. Jan Kanty Pytel found “the most moving the illustration of the woman receiving the eagle’s wings to fly away from the dragon into the wilderness, and the two beasts, which together with the dragon form the diabolical triad”.³⁴ The author of the present paper particularly liked the last picture in the series: *Wołanie o powtórne przyjście Jezusa* [*A cry for the second coming of Jesus*] (Apoc. 22:6–21), referring to the mystery of the dialogue between God and man [Fig. 13]. The symbols of the eye and the ear, ambiguous, also in the context discussed, express the conviction that the content of revelation is absolutely certain, since it was passed to people by the Creator himself. “These sayings are faithful and true”, the angel tells the prophet in verse six, confirming the authenticity of everything that God revealed St John through his messenger. “And I John saw these things, and heard them”, the Apostle puts his authority at stake (Apoc. 22:8). “I am Alpha and Omega, the beginning and the end, the first and the last”, states Christ in verse thirteen, emphasizing his divine nature. It is therefore imperative to listen to the Revelation and,

³² Ibidem, s. 188.

³³ Mollat 1992, jak przyp. 5, s. 5.

³³ Mollat 1992 (ft. 5), p. 5.

³⁴ Fr. Pytel’s words as quoted in: Gryczyński 2008 (ft. 22).



14. Strona tytułowa *Apokalipsy świętego Jana Apostoła*. Przekład z języka greckiego i komentarz ks. Jan Kanty Pytel. Ilustracje Grzegorz Bednarski, Wydawnictwo Świętego Wojciecha, Poznań 2008

14. The title page of *Apokalipsa św. Jana Apostoła* [*The Apocalypse of St John the Apostle*]. Translation from Greek and commentary by Fr. Jan Kanty Pytel. Illustrations by Grzegorz Bednarski, Wydawnictwo św. Wojciecha, Poznań 2008

more importantly, make its lesson the content of one's life. "He that hath ears to hear, let him hear": these words were repeated like a refrain already in *Letters to the seven churches*, representing the first part of *The Apocalypse* (1:4–3:22). God speaks to man and demands to be heard, wants the absolute obedience. "And let him that heareth say, Come answer", order the Spirit and the Bride (Apoc. 22:17). "Amen. [...] come Lord Jesus" (Apoc. 22:20) – St John answers Christ, and the Church repeats these words to this day at every Mass, changing only the formula of the invocation: „Lord Jesus, come in glory.”

An image-code, including a particularly great deal of abstract thinking, is complemented in the moving image of the inspired prophet, in which – analogously to the painting *Pan świeczników i gwiazd* (Apoc.1: 12–20) [Fig. 10] – it is easy to recognize Wojciech Kilar. This depiction may be seen as an expression of admiration for the musical achievements of the famous composer, in which a great role has always been played by religious inspirations and deep personal faith. "There really exists only a metaphysical reality. Only the mystery is certain... This paradox provides the basis for art, which cannot exist without the meta-

bibliofilská książka, w której słowo i obraz wzbogacają się i dopełniają wzajemnie, łącząca tradycję z nowoczesnością, nadzieję i miłość z lękiem przed gniewem Stwórcy i jego nieubłaganą sprawiedliwością. W dalszej kolejności, tym razem już z inicjatywy samego artysty, powstały bowiem następne obrazy, odnoszące się do wszystkich dwudziestu dwóch rozdziałów. Stworzone „na zamówienie własne”, a więc uwolnione od jakichkolwiek sugestii z zewnątrz, tworzą z wcześniejszymi jednorodną całość stylistyczną i z pewnością warte by były osobnego omówienia.

Pokaźna ilość powstałych do tej pory ilustracji Grzegorza Bednarskiego do *Apokalipsy*, różnorodność zastosowanych w nich rozwiązań formalnych i bogactwo motywów ikonograficznych, stwarzają wiele możliwości analiz i interpretacji, z czego, mam nadzieję, skorzystają w przyszłości jeszcze inni badacze jego twórczości. W zależności od indywidualnych preferencji oglądającego jedne obrazy wzbudzać będą u niego zachwyty, inne staną się, być może, przedmiotem krytyki. Ks. Jana Kantego Pytla „najbardziej urzekła ilustracja Niewiasty otrzymującej skrzydła orle, aby odlecieć od Smoka na pustynię, a także dwie Bestie, które razem ze Smokiem tworzą triadę diaboliczną”³⁴. Piszącej te słowa szczególnie zaś przypadł do gustu ostatni obraz z serii: *Wołanie o powtórne przyjście Jezusa* (Ap 22,6–21), odnoszący się do tajemnicy dialogu Boga i człowieka [il. 13]. Wieloznaczne, także w omawianym kontekście, symbole oka i ucha wyrażają przekonanie, iż treść objawień jest absolutnie pewna, gdyż została przekazana ludziom przez samego Stwórcę. „Te słowa są wiarygodne i prawdziwe” – zapewnia wizjonera anioł w wersecie szóstym, potwierdzając autentyczność wszystkiego, co Bóg ustami swego posłańca objawił św. Janowi. „To ja właśnie, Jan, to wszystko słyszę i widzę” – kładzie na szali swój autorytet Apostoł (Ap 22,8). „Ja jestem Alfa i Omega, Pierwszy i Ostatni, Początek i Koniec” – zapewnia z kolei Chrystus w wersecie trzynastym, podkreślając swą boską naturę. Należy więc bezwzględnie objawienia słuchać, a co więcej, uczynić z płynącej zeń nauki treść własnego życia. „Kto ma ucho, niechaj słucha” – te słowa niczym refren powtarzały się już w *Listach do siedmiu Kościołów*, stanowiących pierwszą część *Apokalipsy* (1,4–3,22). Bóg mówi do człowieka i żąda po-słuchu, pragnie bezwzględnego po-słuszeństwa. „A kto słyszy, niech odpowie: Przyjdź!” – nakazują Duch i Oblubienica (Ap 22,17). „Amen. Przyjdź Panie Jezu” (Ap 22,20) – odpowiada Chrystusowi św. Jan, a słowa te do dziś powtarza Kościół podczas każdej mszy świętej, zmieniając jedynie formułę inwokacji: „oczekujemy Twego przyjścia w chwale”.

Obraz-szyfr, zawierający szczególnie dużą dozę myślenia abstrakcyjnego, znajduje dopełnienie w poruszają-

³⁴ Słowa ks. Pytla przytoczone zostały w: Gryczyński 2008, jak przyp. 22.

cym wizerunku natchnionego proroka, w którym – analogicznie jak w ilustracji *Pan świeczników i gwiazd* (Ap 1,12–20) [il. 10] – bez trudu rozpoznajemy Wojciecha Kilara. Przedstawienie to można potraktować jako wyraz uwagi dla muzycznych dokonań znanego kompozytora, w których zawsze wielką rolę odgrywały inspiracje religijne i głęboka wiara własna. „Naprawdę istnieje tylko rzeczywistość metafizyczna. Tylko tajemnica jest pewna... Na tym paradoksie opiera się sztuka, która nie może istnieć bez metafizycznych i religijnych postaw”³⁵ – powiedział autor *Missa pro Pace* w reakcji na *List Jana Pawła II do artystów*, dając odpór odczuwanej boleśnie desakralizacji świata i sztuki. Cytowane słowa niech staną się pointą niniejszego tekstu.

physical and religious attitudes”³⁵ said the author of the *Missa pro Pace* in response to the *Letter of His Holiness Pope John Paul II to Artists*, declaring his resistance to the painfully felt desecralization of the world and art. Let the words quoted above become the punch-line of this text.

Translated by Agnieszka Gicala

³⁵ W. Kilar, *Święte słowa*, „Tygodnik Powszechny”, 1999, nr 3–4 (dodatek „Kontrapunkt”, s. II).

³⁵ W. Kilar, *Święte słowa*, in: „Tygodnik Powszechny”, 1999, no. 3–4 (supplement “Kontrapunkt”, p. II).

Monika Mazurek

Pedagogical University, Kraków

Pointed Arches, Papist Danger. The Echoes of the Debate on the Church Architecture in the Victorian Novel

In novels of many Victorian writers, both of the renowned ones (Brontë, Borrow, Trollope) as well as minor ones, one can come across descriptions of Gothic and Gothic Revival Churches.¹ These descriptions turn out to be particularly interesting when read in the context of the dispute on the ecclesiastical architecture which erupted through England in the 1840s and 1850s, inspired by the fears aroused by the Catholic Emancipation of 1829 as well as the activity of the Oxford Movement and the Gothic church renovations performed under its influence. These changes, in the eyes of many, made the Anglican Church lose irrevocably its Protestant character and renounce its Reformation heritage. The main question around which this argument revolved was whether the Anglican church architecture could include Gothic elements despite of the strong association between this architectural style and Roman Catholicism, the old enemy of the Anglican Church.

One could not possibly discuss the Gothic Revival in England and controversies around it without mentioning Augustus Welby Pugin, whose name became for his contemporaries a byword for the new church architecture, as the quote below shows.

*We ought to have our Abbey back, you see.
It's different, preaching in basilicas,
And doing duty in some masterpiece
Like this of brother Pugin's, bless his heart!*

¹ This issue has not been discussed thoroughly yet in any of the numerous books devoted to Victorian medievalism in literature. Most of the works concentrate on the inspirations provided by medieval art, the fascination with the medieval mode of life and the nostalgia for idyllic pre-industrial society. Some of the most important works are: A. Chandler, *A Dream of Order: The Medieval Ideal in Nineteenth-Century English Literature*, Lincoln 1970; K.L. Morris, *The Image of the Middle Ages in Romantic and Victorian Literature*, London–Sydney 1984; A. D. Culler, *The Victorian Mirror of History*, New Haven 1985; R. Chapman, *The Sense of the Past in Victorian Literature*, London–Sydney 1986. Another notable work is M. Bright *Cities Built to Music* (Columbus 1984), devoted wholly to the aesthetic theories of the Gothic Revival.

Monika Mazurek

Uniwersytet Pedagogiczny, Kraków

Ostre łuki i zagrożenie papistowskie. Literackie reminiscencje dyskusji o architekturze kościołów anglikańskich doby wiktoriańskiej

W powieściach wiktoriańskich, zarówno u uznanych (Borrow, Brontë, Trollope), jak i trzeciorzędnych autorów, natrafić można na opisy gotyckich i neogotyckich kościołów¹. Ekfrazy te są szczególnie interesujące, jeżeli odczytamy je na tle dyskusji o budownictwie sakralnym przetaczającej się przez Anglię w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XIX wieku, wywołanej przez legalizację praktykowania katolicyzmu w roku 1829, działalność ruchu oksfordzkiego i podejmowane pod jego wpływem renowacje kościołów anglikańskich w duchu gotyckim. Zmiany te powodowały, że – w oczach wielu – angielski Kościół narodowy nieodwracalnie tracił swój protestancki charakter i wyrzekł się dziedzictwa reformacji. Czy anglikańska architektura kościelna może zawierać elementy gotyckie, skoro budzi skojarzenia z wrogim katolicyzmem? – to pytanie wyznaczało główną oś sporu.

Nie sposób omawiać angielskiego neogotyku i towarzyszących mu kontrowersji bez przywołania nazwiska Augustusa Welby Pugina, które stało się wówczas – jak pokazuje poniższy cytat – swoistym hasłem wywoławczym, kojarzącym się z nową architekturą kościelną:

*Opactwo nam się z powrotem należy.
To jedna sprawa, modły w bazylikach,
A inna, pełnić nasze powinności
W gmachach projektu poczciwca Pugina!
Zdobionych hojnie rozetami z kredy,
Tutaj inicjał, tam cacko stiukowe,*

¹ Zagadnienie to, pomimo licznych studiów dotyczących wiktoriańskiego medievalizmu w literaturze, nie zostało dotąd omówione. Przeważają prace poświęcone inspiracjom czerpanym ze sztuki średniowiecza, jak również fascynacji pewnym modelem życia i tęsknocie za idyllicznym, preindustrialnym społeczeństwem. Ważniejsze tytuły to: A. Chandler, *A Dream of Order: The Medieval Ideal in Nineteenth-Century English Literature*, Lincoln 1970; K.L. Morris, *The Image of the Middle Ages in Romantic and Victorian Literature*, Londyn–Sydney 1984; A. D. Culler, *The Victorian Mirror of History*, New Haven 1985; R. Chapman, *The Sense of the Past in Victorian Literature*, Londyn–Sydney 1986. Warto wymienić jeszcze książkę M. Brighta *Cities Built to Music* (Columbus 1984), poświęconą w całości teoriiom estetycznym neogotyku.

*Oddycha się w nich jakby w wapienniku.
Te długie ceremonie naszego Kościoła
Kosztują nas trochę – och, lecz popłacają,
Rozumie pan – hojnie popłacają!*²

Tymi słowami, w których pobrzmiewa graniczący z cynizmem pragmatyzm, rozpoczyna swój monolog w wierszu Roberta Browninga *Bishop's Blougram Apology* [*Apologia biskupa Blougrama*] tytułowy biskup Blougram, fikcyjny katolicki hierarcha. W roku 1855, kiedy wiersz został opublikowany, Augustus Pugin spoczywał już w grobie, jednak, jak świadczy powyższy cytat, jego działalność nieodwołalnie zmieniła krajobraz Anglii, zarówno architektoniczny, jak i mentalny. Chociaż wielu wyrażało wątpliwości podobne do tych wypowiedzianych przez Browningowskiego biskupa, sukces Pugina, gdy chodzi o rozpropagowanie neogotyku jako najbardziej odpowiedniego stylu architektury kościelnej, był niewątpliwy.

Jest dobrze udokumentowane, że dla Pugina gotyk i katolicyzm były niemal synonimami³; autor humorystycznego wierszyka z I połowy XIX stulecia twierdził nawet, iż „pan Pugin” poucza Kościół katolicki, że ortodoksja leży w ceglach i zaprawie⁴. Znanе są też miażdżące opinie autora *The True Principles* na temat sztuki nowszej niż średniowieczna. Po wizycie w kościele Il Gesù pisał chociażby: „spojrzałem w górę, mając nadzieję zobaczyć coś, co pobudzi moją pobożność, ale zobaczyłem tylko rozkraczone nogi. Sądząc, że za chwilę mnie kopną, wybiegłem”⁵ [podkreślenie oryginalu]. Stawianie neogotyckich kościołów było dla niego działalnością niemal misyjną i wierzył, że – tak jak w jego przypadku – obcowanie z architekturą gotycką może być inspiracją do nawrócenia na katolicyzm. Pugin trafił w swój czas: wyznanie zmienił w roku 1834, wkrótce po tym, jak ustawa o emancypacji katolików z roku 1829 zniósła większość ograniczeń ich swobód obywatelskich. Ustawa ta stanowiła zresztą dość formalny akt prawny, bowiem przepisy dyskryminujące katolików były już wówczas w zasadzie martwe (jak chociażby ustawa z roku 1791 zezwalająca, po raz pierwszy od czasów reformacji, na budowę katolickich kościołów, z zastrzeżeniem jednak, że będą one pozbawione wież i dzwonów – ten ostatni warunek zresztą powszechnie ignorowano). Szybko

*I doubt if they're half baked, those chalk
rosettes,
Ciphers and stucco-twiddlings everywhere;
It's just like breathing in a lime-kiln: eh?
These hot long ceremonies of our church
Cost us a little—oh, they pay the price,
You take me—amply pay it!*²

With these words, tinged with pragmatism bordering on cynicism, starts the monologue of Bishop Blougram, a fictitious Catholic hierarch, in Robert Browning's *Bishop Blougram's Apology*. In 1855, when the poem was published, Augustus Pugin had been already dead, but as the above quote shows, his work changed irrevocably England's landscape, both the architectural and the mental one. Despite the fact that many people voiced their doubts similar to the one's expressed by the Bishop, Pugin's success in propagating neo-Gothic as the most appropriate architectural style for churches was undeniable.

It is a well-documented fact that for Pugin Gothic and Catholicism were almost synonymous;³ a comic poem from the 1st half of the 19th century claimed that “Mr Pugin” taught the Catholic Church that “orthodoxy had to do at all with bricks and mortar”.⁴ His scathing views of the art other than the medieval one are also well-known. For instance after his visit to Il Gesù he wrote: “I looked up, hoping to see something which would stimulate my devotion. But I saw only legs sprawling over me. I expected them to kick me next and I rushed out”.⁵ [emphasis original] Building neo-Gothic churches was for him an almost missionary activity and he believed that for others, just like for him, experiencing Gothic architecture can be an inspiration for conversion to Catholicism. Pugin was particularly lucky in choosing to convert in 1834, soon after the Catholic Emancipation Act of 1829 removed most of the penal laws which had limited Catholics' civil liberties. The Act actually in many respects just legalized status quo, since the penal laws had been by this time already for the most part defunct, as for instance the clause of the Relief Act of 1791 allowing Catholics to build churches for the first time since the Reformation under the condition that they would have no bells and towers;

² R. Browning, *Bishop Blougram's Apology*, w: *Men and Women and Other Poems*, Londyn 1993, s. 86. Wszystkie cytaty z języka angielskiego w tłumaczeniu własnym, o ile nie zaznaczono inaczej.

³ Por.: R. Hill, *God's Architect*, London 2007, s. 371–372; C. Powell, *Augustus Welby Pugin, Designer of the British Houses of Parliament*, London 2006, s. 98–99; D. Moore, *The Catholic Context*, w: *A.W.N. Pugin: Master of Gothic Revival*, red. P. Atterbury, New Haven 1995, s. 44–61.

⁴ B. Ferrey, *Recollections of A.N. Welby Pugin and His Father, Augustus Pugin, with Notices of Their Works*, London 1861, s. 115.

⁵ Cyt. za: P. Allitt, *Catholic Converts: British and American Intellectuals Turn to Rome*, Ithaca 1997, s. 48.

² R. Browning, *Bishop Blougram's Apology*, in: *Men and Women and Other Poems*, London 1993, p. 86.

³ Cf.: R. Hill, *God's Architect*, London 2007, pp. 371–372; C. Powell, *Augustus Welby Pugin, Designer of the British Houses of Parliament*, London 2006, pp. 98–99; D. Moore, *The Catholic Context*, in: *A.W.N. Pugin: Master of Gothic Revival*, ed. P. Atterbury, New Haven 1995, pp. 44–61.

⁴ B. Ferrey, *Recollections of A.N. Welby Pugin and His Father, Augustus Pugin, with Notices of Their Works*, London 1861, p. 115.

⁵ Quoted after: P. Allitt, *Catholic Converts: British and American Intellectuals Turn to Rome*, Ithaca 1997, p. 48.

while Catholics quickly availed themselves of the liberty provided by this act, the stipulation was largely ignored. The quickly rising number of Catholics in England (mostly owing to the Irish immigration) and Pugin's luck in winning rich patrons made his designs very popular.

Pugin was by no means the first medievalist in England – the fashion started long before him, mostly in literature. Castles, abbeys and monasteries, evoking the eerie atmosphere of the Middle Ages were an indispensable part of the 18th-century Gothic novel. According to Holland and Sherman, they were, together with the romantic plot, the key element of the genre, which they summed up in their classic formula *woman-plus-habitation*.⁶ Medieval architecture was also often used as a setting in Romantic poetry and in the works of the most-read British author of the 1st half of the 19th century – Walter Scott. John Henry Newman actually named Scott's works, describing either 18th-century Jacobites or medieval knights in the aura of mystery and nostalgia, as the reason for change in the attitude of the British reading public, calling him in a letter to a friend “an instrument in the hands of Providence for the revival of Catholicity”.⁷

At the same time, since Gothic was re-discovered in the 18th century, attempts had been made to present it as the English “national” style. Firstly, Gothic was presented as the native architectural style, and when this thesis proved untenable, the next resort was the claim (used also by many other European writers with regard to their home country) that it was English Gothic which was the purest, most Gothic incarnation of the style, far surpassing the foreign variants.⁸ For this reason – apart from evoking particular romantic emotions and associations – the Gothic revival was used in the 18th-century England for as a kind of architectural manifesto, expressing the political views of its founder. A garden castle, built in the allegedly national style, carried the message about the owner's love of England and devotion to its history; what makes it even more interesting, the Gothic revival was flexible enough to be adopted both by Whigs and Tories.⁹ Viscount Cobham, the leader of the Whig opposition, had a neo-Gothic Temple of Freedom built in his garden in 1741. It bore an ambiguous epigraph: “I thank God that I am not a Roman”. This inscrip-

rosnąca liczba katolików w Anglii (przede wszystkim dzięki imigracji z Irlandii) oraz szczęście do bogatych patronów sprawiły, że projekty Pugina cieszyły się dużą popularnością.

Pugin bynajmniej nie wypromował „mody na średniowiecze” – zaczęła się ona na długo wcześniej, przede wszystkim w literaturze. W osiemnastowiecznej powieści gotyckiej nieodzowne były gotyckie zamki, opactwa i klasztory ewokujące niesamowity nastrój wieków średnich. Według Hollanda i Sherman, stanowiły one, obok wątku miłosnego, podstawowy wyznacznik gatunku – wymienieni badacze ukuli tu nawet zgrabne określenie: „kobieta plus miejsce zamieszkania” [*woman-plus-habitation*]⁶. Architektura średniowieczna była częstym sztafażem w poezji romantycznej i w tej funkcji pojawiała się również w utworach najpoczytniejszego pisarza brytyjskiego I połowy XIX wieku – Waltera Scotta. John Henry Newman właśnie w popularności utworów Scotta, opisujących czy to osiemnastowiecznych jakobitów, czy średniowiecznych rycerzy owianych mgiełką heroizmu i nostalgii, upatrywał przyczyn zmiany nastawienia brytyjskiej opinii publicznej, nazywając pisarza w liście do jednego ze swoich przyjaciół wręcz „narzędziem w ręku Opatrzności służącym odrodzeniu katolicyzmu”.⁷

Jednocześnie od momentu ponownego „odkrycia” gotyku w XVIII wieku widoczne są próby nadania mu roli stylu narodowego. Przede wszystkim starano się wykazać lokalną genezę budownictwa ostrołukowego, gdy zaś dowodów brakowało, argumentacja zmierzała ku stwierdzeniu (scenariusz skądinąd znany z innych krajów europejskich), że to właśnie lokalny gotyk jest najbardziej gotycką, najczystsza inkarnacją tego stylu, przewyższającą odmiany obce⁸. Z tego powodu – poza wywoływaniem określonych emocji i romantycznych skojarzeń – neogotyck służył w osiemnastowiecznej Anglii również do tworzenia architektury programowej, wyrażającej poglądy polityczne właściciela. Zbudowany w rzekomo narodowym stylu zameczek zawierał komunikat o umiłowaniu Anglii i przywiązaniu do jej historii, przy czym, co ciekawe, neogotyck był tak samo nośny dla konserwatywnych Torysów, jak i liberalnych Whigów⁹. Wicehrabia Cobham, przywódca opozycji whigowskiej, postawił w swoim ogrodzie w roku 1741 neogotycką Świątynię Wolności. Widniało na niej wieloznaczne motto: „I thank God that I am not a Roman”. Napis ten można było odczytywać jako swoiste „podziękowa-

⁶ N.N. Holland, L.F. Sherman, *Gothic Possibilities*, in: “New Literary History” 8, 1977, p. 279.

⁷ J.H. Newman, *The Letters and Diaries of John Henry Newman*, vol. IX: *Littlemore and the Parting of Friends May 1842 – October 1843*, Oxford 2006, p. 87.

⁸ Cf.: S. Bradley, *Englishness of Gothic: Theories and Interpretation from William Gilpin to J.H. Parker*, in: “Architectural History” 45, 2002, pp. 325–346.

⁹ C. Brooks, *The Gothic Revival*, London 1999, p. 68.

⁶ N.N. Holland, L.F. Sherman, *Gothic Possibilities*, “New Literary History” 8, 1977, s. 279.

⁷ J.H. Newman, *The Letters and Diaries of John Henry Newman*, vol. IX: *Littlemore and the Parting of Friends May 1842 – October 1843*, Oxford 2006, s. 87.

⁸ Por.: S. Bradley, *Englishness of Gothic: Theories and Interpretation from William Gilpin to J.H. Parker*, “Architectural History” 45, 2002, s. 325–346.

⁹ C. Brooks, *The Gothic Revival*, London 1999, s. 68.

nie” budynku za to, że został wybudowany w „rodzimy”, angielskim stylu, nie zaś w formach rzymskiego klasycyzmu; nie jest jednak wykluczone, że chodziło o pochwałę anglosaskiej wolności, przeciwstawionej uciskowi imperium rzymskiego, lub też o dumę właściciela z faktu, że nie jest rzymskim katolikiem, przedstawicielem religii łączonej z opresyjnym absolutyzmem i Stuartami próbującymi odzyskać władzę¹⁰.

Działalność Puginu wpisuje się w tę tradycję traktowania gotyku jako stylu narodowego, nadając mu jednocześnie wymiar konfesyjny. Gotyk dla Puginu to już nie tylko dreszczyk tajemnicy, ale jedyny właściwy styl narodu, dla którego – jak sądził – jedyną właściwą religią jest katolicyzm: „nasi przodkowie byli angielskimi katolikami, nie rzymskimi”¹¹. Poglądy Puginu i akcentowanie swoistości lokalnego katolicyzmu nie były odosobnione – wśród angielskich katolików rozpowszechnione było bowiem przekonanie, że do czasów reformacji lokalny kościół funkcjonował, z racji geograficznego oddalenia od Rzymu, jako quasi-niezależna instytucja, a w późniejszym okresie, kiedy katolicy angielscy działali w warunkach częściowej lub całkowitej konspiracji, izolacja ta tylko się pogłębiła.

Rzecz jasna miłości Puginu do gotyku nie podzielało wielu z tych, dla których jedyną właściwą dla Anglii religią był protestantyzm. Nie bez powodu przywołane zostało wyżej nazwisko Newmana, który przed swoją głośną konwersją na katolicyzm był główną postacią ruchu oksfordzkiego. *The Oxford Movement* (zwany również ruchem traktariańskim) reprezentował frakcję anglokatolicką w Kościele anglikańskim, zwaną „Wysokim Kościołem” [*High Church*] w odróżnieniu od protestanckiej frakcji „Niskiego Kościoła” [*Low Church*], zwanej również ewangelikalną. Anglikanie ewangelikalni odnosili się do ruchu oksfordzkiego z najwyższą podejrzliwością, widząc w nim katolicką dywersję w łonie Kościoła anglikańskiego; nacisk, jaki oksfordczycy kładli na rolę i zewnętrzną oprawę liturgii, był postrzegany przez „Niski Kościół” jako wprowadzanie tylnymi drzwiami praktyk papistowskich i niszczenie osiągnięć reformacji. Podobną podejrzliwość wywoływało Cambridge Camden Society, działające w latach 1839–1868. Jego celem było propagowanie restauracji i budowy kościołów w duchu neogotyckim. Cambridge Camden Society zwykło uważać się za odnogę ruchu oksfordzkiego, zainspirowaną bezpośrednio przez jego ideały. A chociaż organizacja ta odcinała się od katolicyzmu (jej oficjalny periodyk „*The Ecclesiologist*” krytykował Puginu), nie uchroniło jej to przed posądzeniem o kryptokatolicyzm. Jeden z najsurowszych krytyków anglokatolicyzmu, ewangelikalny duchowny Francis Close, stwierdzał w swojej publikacji *Church*

tion could be read in many ways: as the building expressing its gratitude for having been built in the “national” English style, not in the Roman classical one; however, it could be also construed as the praise of the Anglo-Saxon freedom, contrasted with the oppression of the Roman Empire, or as the expression of pride its owner took in not being a Roman Catholic, a representative of the oppressive absolutism and the Stuarts trying to win back their throne.¹⁰

The work of Pugin forms a part of this tradition of approaching Gothic as the national style, with the added factor of religion. Gothic for Pugin was not only a provider of mysterious frisson, but the one and only appropriate style for the nation, whose one and only true religion was in his opinion Catholicism: “our ancestors were not Roman Catholics but English Catholics”.¹¹ Pugin was not the only one who believed in the local specificity of English Catholicism; it was a widespread idea among English Catholics that until the Reformation English Church was due to the geographical distance from Rome a quasi-autonomous institution, and later, when English Catholics had to live in partial or total conspiracy, the isolation was even deepened.

Naturally, Pugin’s love of Gothic was not shared by many of those who believed that the only religion appropriate for England was Protestantism. The name of Newman, who before his famous conversion to Catholicism was the main figure of the Oxford Movement, has to be mentioned here once again. The Oxford Movement (also known as Tractarian) represented the Anglo-Catholic faction within the Anglican Church, known also as High Church, as opposed to the Protestant faction (Low Church), also known as Evangelical. The Evangelicals were very suspicious towards the Oxford Movement, perceiving it as the Catholic subversion within the Church of England; the emphasis of the Oxford Movement on the role of ritual and liturgy was perceived by the Low Church people as introducing through the back door Papist practices and destroying the achievements of the Reformation. Similar suspicions were aroused by the Cambridge Camden Society, active in the period 1839–1868. Its aim was the support of restoring and building neo-Gothic churches. The Cambridge Camden Society was generally considered to be an offshoot of the Oxford Movement, inspired directly by its ideals. Even though this society distanced itself from Catholicism (its official journal “*The Ecclesiologist*” criticised Pugin), this could not save it from being suspected of being crypto-Catholic. One of the most ferocious critics of Anglo-

¹⁰ Ibidem, s. 55.

¹¹ Cyt. za: R. O’Donnell, *The Pugins and the Catholic Midlands*, Leominster 2002, s. 10.

¹⁰ Ibidem, p. 55.

¹¹ Quoted after: R. O’Donnell, *The Pugins and the Catholic Midlands*, Leominster 2002, p. 10.

Catholicism, an Evangelical clergyman Francis Close stated in his text *Church Architecture, Scripturally Considered*:

All the finest specimens of Gothic architecture, which now form the models of imitation to our modern artists, are monuments of the most debasing ignorance, and the most notorious imposture. The pointed arch—and the fretted roof—and the gloomy crypt—and the secret stairs—and stone altars—and elevated chancels, credence tables, and painted windows; the reredos, the trypticks, the reliquary, &c. &c. are the emblems of a gloomy, false, idolatrous, and persecuting worship, from which we were mercifully delivered at the blessed Reformation!

*Yet it is to these—and none but these—that the modern students of Church Architecture would bring us back. There is no relic of the mediaeval, or dark ages, which is not now commended—and efforts are making to introduce them even into our parish churches.*¹²

Significantly enough, Close devoted also his sermon of 5 November 1844 to his struggle with the Cambridge Camden Society, titled tellingly *The Restoration of Churches is the Restoration of Popery*. The Fifth of November was the anniversary of Guy Fawkes' Gunpowder Plot (the abortive attempt by a group of Catholic conspirators to blow up the House of Parliament in 1605). The date had a double significance, as it was on 5 November 1688 when William of Orange landed in England in order to take away the crown of his Catholic father-in-law, James II and seize the power during the Glorious Revolution. In the liturgy of the Anglican Church it was a feast day commemorated with special sermons directed against papists, accompanied outside the church by fireworks and burning the effigies of the Pope and Fawkes. Close, by choosing this particular day to deliver his sermon against the Cambridge Camden Society and "The Ecclesiologist", was sending a clear message to his parishioners: the Church of England, once again in its history, had to fight the Papist danger, this time coming from the mock Anglicans, introducing under the pretext of renovating church buildings Catholic practices. Close's attack was well-aimed; the Anglican bishops withdrew their official support for the Cambridge Camden Society, and in 1845 it was even suggested the society should dissolve; however, it withstood the storm, changing only its name for "The Ecclesiological Society".¹³ The Gothic revival met also with the hostile response of

Architecture, Scripturally Considered [Architektura kościelna w świetle Pisma]:

Wszystkie najwspanialsze przykłady architektury gotyckiej, które teraz służą za wzór do naśladowania przez naszych współczesnych artystów, są pomnikami najbardziej poniżającej ignorancji i najbardziej osławionego oszustwa. Ostry łuk – i ornamenty na dachu – i mroczna krypta – i ołtarze kamienne – i podwyższone prezbiteria, kredensje, kolorowe okna, retabula, tryptyki, relikwiarze itd., itp. są emblematami ponurego, fałszywego, bałwochwalczego i prześladowczego kultu, od którego szczęśliwie wyzwoliła nas błogostawiona Reformacja!

*A jednak to do nich – i tylko do nich – współcześni studenci Architektury Kościelnej chcieliby nas przywieść z powrotem. Nie ma takich pozostatości wieków średnich, czyli ciemnych, które obecnie nie spotykają się z pochwałą – i czynione są wysiłki, aby wprowadzić je nawet do naszych kościołów parafialnych*¹².

Znaczące, że Close poświęcił walce z Cambridge Camden Society również swoje kazanie z 5 listopada 1844 roku pod wymownym tytułem *The Restoration of Churches is the Restoration of Popery* [Restauracja kościołów to restauracja papizmu]. 5 listopada obchodzono rocznicę spisku prochowego Guya Fawkesa z roku 1605 (czyli udaremnionej próby wysadzenia gmachu parlamentu przez grupę katolickich sabotażystów). Data ta miała znaczenie tym większe, że właśnie 5 listopada 1688 roku Wilhelm Orański wylądował w Anglii, aby odebrać koronę swojemu katolickiemu teściowi Jakubowi II i przejąć władzę w trakcie tzw. „chwalebnej rewolucji”. W liturgii kościoła anglikańskiego był to dzień upamiętniany specjalnymi kazaniem wymierzonymi przeciwko papistom, a rocznicy towarzyszyły fajerwerki oraz palenie kukiel Fawkesa i papieża. Close, wygłaszając tego dnia kazanie atakujące bezpośrednio Cambridge Camden Society i „The Ecclesiologist”, wysyłał swoim wiernym jasny sygnał: Kościół anglikański musi po raz kolejny w swych dziejach dać odpór papistowskiemu zagrożeniu, tym razem ze strony fałszywych anglikańców, wprowadzających katolickie praktyki pod pozorem renowacji architektury kościelnej. Atak Close'a był skuteczny: biskupi anglikańscy wycofali swoje oficjalne poparcie dla Cambridge Camden Society, a w roku 1845 zaproponowano nawet jego rozwiązanie; stowarzyszenie przetrwało jednak burzę, zmieniając jedynie nazwę na „The Ecclesiological Society”.¹³ Nieprzychylnie neogotykwowi reakcje protestantów pojawiały się również w Stanach Zjednoczonych. Jeden z czytelników „The United States Democratic Review” krytykował

¹² F. Close, *Church Architecture, Scripturally Considered, From the Earliest Ages to the Present Times*, London 1844, pp. 79–80.

¹³ K. Clark, *The Gothic Revival: An Essay in the History of Taste*, Harmondsworth 1964, p. 151.

¹² F. Close, *Church Architecture, Scripturally Considered, From the Earliest Ages to the Present Times*, London 1844, s. 79–80.

¹³ K. Clark, *The Gothic Revival: An Essay in the History of Taste*, Harmondsworth 1964, s. 151.

nowe kościoły protestanckie budowane w stylu ostrołukowym, który – jak pisał – „nieodzwrotnie przenosi nasze myśli do czasów rzymskiej ciemnoty i władzy papieskiej”¹⁴.

Skojarzenie średniowiecza z katolicyzmem, a katolicyzmu ze średniowieczem istniało w kulturze anglosaskiej na długo przed Puginem i jak widać z powyższych reakcji, nie zawsze miało ono charakter pozytywny. W niejednej gotyckiej powieści średniowieczna architektura była narzędziem opresji, jakich doświadczała bohaterka zagubiona w długich korytarzach czy więziona w mrocznych lochach. Można nawet znaleźć utwory literackie poświęcone krytyce zgubnego wpływu neogotyku na młodzież anglikańską: w *Kate and Rosalind* (wydanej anonimowo w roku 1853, autorką była prawdopodobnie Elizabeth Jane Whately) nakreślony został satyryczny portret pana Sackville, nowego proboszcza w prowincjonalnej parafii, znajdującego się pod wyraźnym wpływem ruchu oksfordzkiego. Pan Sackville rozpoczyna swoje urzędowanie od planów zastąpienia kwadratowych okien kościelnych łukami i uważa się, że są one pozbawione witraży¹⁵; rzecz jasna w dalszym ciągu powieści okazuje się on agentem katolickim, pod którego wpływem jedna z bohaterek o mały włos nie wstępuje do klasztoru. Krytycznie ukazuje wpływ ruchu oksfordzkiego na anglikanizm także powieść *Quicksands on Foreign Shores* [*Lotne piaski na cudzoziemskich brzegach*]. Główna pozytywna bohaterka, Agata, jest zagorzałą protestantką, przedstawicielką skrzydła „Low Church”, podczas gdy jej przyrodni brat i jego antypatyczna żona reprezentują poglądy „High Church”, czyli angłokatolickie. Obie te frakcje oddalały się w wieku XIX coraz bardziej od siebie, a różnice między nimi uwidaczniały się w poglądach na sztukę religijną – nie dziwi więc, że szwagierka Agaty, czarny charakter powieści, stwierdza:

*cóż może być bardziej niepodobnego do siebie niż ulubiony kościół Agaty, z tymi okropnymi pobielanymi ścianami, gdzie przemawia jej kochany stary pan Hardy z Biblią w dłoni, i piękna kapliczka pana Priestly z jej wspaniałą muzyką (prawie dorównującą katedrze rzymskokatolickiej) oraz doskonałością jej rytuałów i ceremonii! Obcy człowiek nawet by nie przypuszczał, że oba te budynki i obaj duchowni należą do tego samego Kościoła!*¹⁶

Do mody na neogotyki krytycznie odnosił się również wiktoriański pisarz George Borrow, który w swojej powieści *Lavengro* (1851) włożył w usta katolickiego księdza pełną ironii uwagę:

¹⁴ Cyt. za: R. Smith *Gothic Arches, Latin Crosses. Anti-Catholicism and American Church Designs in the Nineteenth Century*, Chapel Hill 2006, s. 84–85.

¹⁵ [E.J. Whately?], *Kate and Rosalind*, London 1853, s. 33.

¹⁶ [E.J. Whately?], *Quicksands on Foreign Shores*, London 1854, s. 223.

some Protestants in the United States. A reader of “The United States Democratic Review” criticised new Protestant churches built in the pointed style which, in his opinion, “necessarily carries us back in thought to the days of Romish darkness, and pontifical supremacy”¹⁴.

The association between the Middle Ages and Catholicism existed in Anglo-Saxon culture long before Pugin and, as can be ascertained from the reactions quoted above, it was not always positive. In many a Gothic novel medieval architecture was a tool of oppression for the main heroine lost in the labyrinthine corridors or imprisoned in dark dungeons. One can even find some literary works devoted to the criticism of the malignant influence of the Gothic Revival on the Anglican youth: in *Kate and Rosalind* (published anonymously in 1853, the author was probably Elizabeth Jane Whately) we have a satirical portrait of Mr. Sackville, the new rector in a provincial parish, clearly under the influence of the Oxford Movement. Mr Sackville begins his work in the parish with plans to replace the square church windows with the arched ones, regretfully noting that they are not made of stained glass;¹⁵ naturally later on he turns out to be a Catholic agent under whose influence one of the female characters almost enters a monastery. The influence of the Oxford Movement on Anglicanism is portrayed critically as well in the novel *Quicksands on Foreign Shores*. The main positive heroine, Agatha, is a staunch Low Church Protestant, while her half-brother and his unsympathetic wife are High Church Anglo-Catholics. Both these factions drifted in the 19th century further and further apart, also regarding their views on sacred art; Unsurprisingly, Agatha’s sister-in-law, one of the main villains in the novel, says:

*what can be more utterly dissimilar than Agatha’s favourite church with its hideous whitewashed walls, where her dear old Mr Hardy holds forth, with his Bible in his hand, and Mr Priestly’s beautiful little chapel with its exquisite music (almost equal to that of a Roman Catholic cathedral), and all the perfection of its rites and ceremonies! Why no stranger would ever suppose that two such buildings and two such clergymen belonged to the same church!*¹⁶

The fashion for neo-Gothic is also criticised by the Victorian writer George Borrow, in whose novel *Lavengro* (1851) we meet a Catholic priest saying ironically:

¹⁴ Quoted after: R. Smith *Gothic Arches, Latin Crosses. Anti-Catholicism and American Church Designs in the Nineteenth Century*, Chapel Hill 2006, pp. 84–85.

¹⁵ [E.J. Whately?], *Kate and Rosalind*, London 1853, p. 33.

¹⁶ [E.J. Whately?], *Quicksands on Foreign Shores*, London 1854, p. 223.

what we most rely upon as an instrument to bring the Dissenters over to us is the mania for gentility, which amongst them has of late become as great, and more ridiculous than amongst the middle classes belonging to the Church of England. All the plain and simple fashions of their forefathers they are either about to abandon, or have already done so. Look at the most part of their chapels — no longer modest brick edifices, situated in quiet and retired streets, but lunatic-looking erections, in what the simpletons call the modern Gothic taste, of Portland stone, with a cross upon the top, and the site generally the most conspicuous that can be found.¹⁷

This criticism was followed up in *Romany Rye* (1857):

„The English are mad after gentility,” says he; „well, all the better for us; their religion for a long time past has been a plain and simple one, and consequently by no means genteel; they'll quit it for ours, which is the perfection of what they admire; with which Templars, Hospitalers, mitred abbots, Gothic abbeys, long-drawn aisles, golden censers, incense, et cetera, are connected; nothing, or next to nothing, of Christ, it is true, but weighed in the balance against gentility, where will Christianity be? why kicking against the beam—ho! ho!”¹⁸

Similarly to Newman, Borrow perceives Scott as the unwitting cause of the growth of popularity of Catholicism in England; however, in contrast to Newman, he does not find that appealing:

And in connection with the gentility-nonsense, he expatiates largely, and with much contempt, on a species of literature by which the interests of his church in England have been very much advanced—all genuine priests have a thorough contempt for everything which tends to advance the interests of their church—this literature is made up of pseudo Jacobitism, *Charlie o'er the waterism*, or nonsense about *Charlie o'er the water*.¹⁹

Borrow alludes here clearly to Scott's novels, in particular the ones from the *Waverley* cycle, describing the failed Jacobite uprisings attempting to put the Catholic descendants of the Stuarts back on the British throne.

Reading Charlotte' Brontë's *Villette* through architecture described in it provides also an interesting insight (1853); the novel takes place for the most part in a boarding school for young ladies in a fictitious city of *Villette*, modelled on Brussels. The *pension-*

Najskuteczniejszym w naszej opinii narzędziem w przywiedzeniu do nas dysydentów jest ich mania na punkcie wytowności [gentility], w której ostatnio dorównali, a w śmieszności nawet przewyższyli anglikańską klasę średnią. Prostotę i umiar swoich przodków albo mają zamiar porzucić, albo już porzucili. Przyjrzyj się pan większości ich kaplic — to już nie skromne budynki z cegły na cichych i ukrytych uliczkach, lecz wariackie konstrukcje w stylu zwanym przez prostaczków gotyckim, z wapienia portlandzkiego, zbudowane na ogół w najbardziej widocznym miejscu, jakie tylko można było znaleźć¹⁷.

Krytykę kontynuował w *Romany Rye* (1857):

Anglicy oszaleli na punkcie wytowności — rzecz — cóż, tym lepiej dla nas; ich religia przez długi czas była skromna i prosta, a zatem nie wytowna; porzucą ją dla naszej, która jest doskonałym uosobieniem wszystkiego, co podziwiają, z templariuszami, szpitalnikami, opatami w mitrach, opactwami gotyckimi, długimi nawami, złotymi kadzielnicami, kadziłem itd.; nie ma w niej Chrystusa wcale lub prawie wcale, to prawda, lecz gdy na drugiej szali położymy wytowność, cóż stanie się z chrześcijaństwem? Oczywiście, pofrunie do góry! Ho ho!¹⁸

Podobnie jak Newman, Borrow postrzega Waltera Scotta jako nieświadomego sprawcę wzrostu popularności katolicyzmu w Anglii, lecz w odróżnieniu od Newmana wcale go to nie cieszy:

I ciągnąc temat głupiej elegancji, [ksiądz] rozwodzi się długo i z pogardą na temat gatunku literatury, dzięki której interesy jego kościoła w Anglii wiele zyskały — wszyscy prawdziwi księża z głębi serca pogardzają wszystkim, dzięki czemu zyskuje ich Kościół — ta literatura składa się z pseudo-jakobitizmu, księcio-Karolo-zamorzanizmu, albo głupstw o księciu Karolu za morzem¹⁹.

Jest to oczywista aluzja do powieści Scotta, zwłaszcza tych z cyklu *Waverley*, osadzonych w kontekście nieudanych powstań szkockich jakobitów mających na celu ponowne osadzenie na tronie katolickich potomków Stuartów.

Kuszącą jest też próba odczytania poprzez pryzmat architektury innej powieści — *Villette* (1853) Charlotte Brontë: większa część akcji rozgrywa się na pensji dla dziewcząt w fikcyjnym mieście *Villette* wzorowanym na Brukseli. Pensja mieści się w budynkach dawnego klasztoru. W sposób oczywisty Brontë nawiązuje w tym utworze do powieści gotyckiej, a narratorkę Lucy Snowe ukazuje niemal jako zakładniczkę poklasztornych murów, prześladowaną przez ducha rzekomo

¹⁷ G. Borrow, *Lavengro*, London 1851, p. 321.

¹⁸ G. Borrow, *The Romany Rye*, London 1872, p. 207.

¹⁹ Ibidem, p. 207.

¹⁷ G. Borrow, *Lavengro*, London 1851, s. 321.

¹⁸ G. Borrow, *The Romany Rye*, London 1872, s. 207.

¹⁹ Ibidem, s. 207.

żywcem pogrzebanej zakonnicy. Jednak przed tymi „gotyckimi” próbami Lucy otrzymuje dawkę pokrzepienia: w drodze do Belgii bohaterka zatrzymuje się w Londynie. Wspomnijmy, że Lucy jest młodą, niezamożną kobietą, przerażoną perspektywą samotnej podróży, nieśmiałą do tego stopnia, że nawet kontakt z kelnerami i służbą hotelową sprawia jej trudność. Gdy płacząc w poduszkę usiłuje zasnąć, do jej uszu dociera bicie dzwonu. Dopiero wówczas zdaje sobie sprawę, że jej hotel znajduje się w bezpośredniej bliskości katedry św. Pawła. Rankiem następnego dnia z okna pokoju dostrzega jej kopułę:

Ujrzałam... potężny, kopulasty masyw, ciemno niebieszczy się i niewyraźny – KATEDRĘ. W momencie ujrzenia jej poruszyło się coś we mnie: moja istota duchowa wstrząsnęła, na wpół rozwijając spętane zawsze swoje skrzydła; i równocześnie ołsnęło mnie nagłe poczucie, jakobym ja, która nigdy dotychczas nie żyłam naprawdę, miała wreszcie zakosztować życia. Tego ranka dusza moja rozrastała się i pęczniała tak szybko jak bania, która wyrosła nad Jonaszem²⁰.

Oczywiście wielu autorów oddzielało swoją fascynację gotykami od nieskrywanej, a często nawet ostentacyjnej niechęci do katolicyzmu. W tym kontekście wymienić należy przede wszystkim Johna Ruskina. W *The Stones of Venice* (1851–1853) w sposób niezbyt zawalowany wyraża on swoją opinię o konwersji Pugina, motywowanej jakoby głównie fascynacją estetycznym wymiarem katolicyzmu; z pogardą pisze o konwertytach, których w nową religię „wdmuchięło zawołanie piszczałki organowej; do nowej wiary przyfastrygowały ich złote nitki z księżowskich sukienek”²¹. W dalszych akapitach Ruskin już otwarcie krytykuje Pugina jako architekta, stwierdzając na koniec protekcyjnie:

nie oczekujcie od niego katedr, ale nikt w chwili obecnej nie potrafi zaprojektować lepszego zwieńczenia. [...] Tylko nie pozwólcie, aby jego dobre projekty zwieńczeń były używane jako dowody teologiczne, ani nie wnioskujcie na ich podstawie o niezgodności protestantyzmu ze sztuką²².

Można jednak przypuszczać, że w ataku Ruskina na Pugina nie brakowało elementu tego, co Harold Bloom nazwał „lękiem przed wpływem”; Kristine Garrigan zauważyła uderzające podobieństwo Pugina i Ruskina zarówno w kwestii poglądów, jak i charakterów: obaj gardzili sztuką renesansu i baroku, obaj byli entuzja-

nat is located in the buildings of a former convent. Brontë's allusions to the Gothic novel are obvious: Lucy is almost held hostage between the convent walls and persecuted by the ghost of a nun who was allegedly buried alive there. However, before these “Gothic” trials Lucy is strengthened when on her way to Belgium she stops in London. Lucy is a young, impoverished woman, scared with the prospect of travelling on her own, so shy that even interacting with waiters and hotel servants is difficult for her. When crying in her hotel bed and trying to fall asleep, she hears the tolling of a bell. Only then does she realize that her hotel is in the vicinity of St Paul's Cathedral. Early next day she notices its dome from her window:

I saw a solemn, orb'd mass, dark-blue and dim – THE DOME. While I looked, my inner self moved: my spirit shook its always-fettered wings half loose; I had a sudden feeling as if I, who never yet truly lived, were at last about to taste life: in that morning my soul grew as fast as Jonah's gourd.²⁰

Naturally, many authors could reconcile their fascination with Gothic with their aversion to Catholicism, which they did not attempt to conceal, and sometimes even displayed ostentatiously. John Ruskin serves here as a good example. In *The Stones of Venice* (1851–1853) he clearly alludes to Pugin's conversion, motivated allegedly mostly by the fascination with the aesthetic dimension of Catholicism; he writes with contempt about converts who were “blown into a change of religion by the whine of an organ-pipe; stitched into a new creed by gold threads on priests' petticoats”.²¹ Later on, Ruskin openly criticizes Pugin as an architect, ending on this patronizing note:

Expect no cathedrals from him; but no one, at present, can design a better finial. [...] Only do not allow his good designing of finials to be employed as an evidence in matters of divinity, nor thence deduce the incompatibility of Protestantism and art.²²

One might surmise that Ruskin's invectives against Pugin are not devoid of what Harold Bloom called “the anxiety of influence”; Kristine Garrigan noticed a striking similarity between Pugin and Ruskin regarding their views as well as their personalities: both of them despised the art of Renaissance and Baroque, both of them were enthusiasts of Gothic and both of them were fully convinced about the legitimacy

²⁰ C. Brontë, *Villette*, tłum. Róża Centnerszwerowa, t. 1, Warszawa 1994, s. 90.

²¹ J. Ruskin, *The Stones of Venice*, vol. 1: *The Foundations*, London 1851, s. 371.

²² *Ibidem*, s. 373.

²⁰ C. Brontë, *Villette*, Peterborough, Ont. 2006, p.111.

²¹ J. Ruskin, *The Stones of Venice*, vol. 1: *The Foundations*, London 1851, p. 371.

²² *Ibidem*, p. 373.

of their own beliefs.²³ However, it was Ruskin who was often accused of stealing some ideas of his older predecessor,²⁴ and the need to make himself different from Pugin may have been one of the reasons for his vociferousness. What is more, rumours about the alleged conversion of Ruskin to Catholicism were widespread even after the publication of *The Stones of Venice*; in 1854 John Everett Millais wrote in a letter to Ruskin's mother-in-law: "I think it very likely that J.R. will go into the Church of Rome when his parents die".²⁵ It should be added that Millais was not an objective witness, since it was for his sake that right at the time of writing this letter the daughter of his correspondent was going through the process of annulling her marriage to Ruskin, which was highly embarrassing for all involved parties; in the end, as we know, the predictions regarding Ruskin's conversion proved wrong, too. However, Millais clearly considered this rumour probable and discrediting enough to use it against his rival (later on in the same letter Millais makes oblique allusions regarding Ruskin's mental health). In the eyes of many unsympathetic observers Ruskin's fascination with Gothic had to lead inevitably to Catholicism.

However, the vogue for Gothic and the belief in its spiritual value was so overpowering that even the most fervent anti-Catholics succumbed to it. In 1841 in Oxford was erected the Martyrs' Memorial in honour of Thomas Cranmer, Hugh Latimer and Nicholas Ridley, who were burned there under the reign of Queen Mary Tudor, known because of her persecution of Protestants as "the Bloody Mary". The time and place of building the monument were not coincidental, as Oxford was the centre of the controversial Tractarian movement. The Martyrs' Memorial was going to be a clear signal reminding Newman's followers about the Protestant roots of the Anglican church which were largely ignored by them.²⁶ Nevertheless, the project by Gilbert Scott which won the competition clearly alludes to the English Gothic, and to be more precise, to the so-called "Eleanor Crosses" erected in the 13th century by king Edward I in the places where the funeral procession with the body of his beloved wife rested. As we can see, the „nationality” of architecture (the home-grown English Gothic) won over the associations with the oppressive religion.

Also in the popular literature of the 19th century

styczni wobec gotyku i pewni słuszności swoich racji²³. To jednak Ruskina często oskarżano o ściąganie pomysłów od starszego kolegi²⁴, a chęć odróżnienia się od Pugina motywowała być może jego zapalczliwość. Co więcej, plotki o rzekomo planowanym przejściu Ruskina na katolicyzm krążyły nawet po publikacji *The Stones of Venice*; w roku 1854 John Everett Millais pisał w liście do teściowej Ruskina: „Uważam za bardzo prawdopodobne, iż J.R. wstąpi do kościoła rzymskiego, kiedy jego rodzice umrą”²⁵. Dodajmy jednak, że Millais nie był obiektywnym obserwatorem, bowiem to właśnie dla niego córka adresatki przechodziła w tym czasie przez krępujący dla wszystkich stron proces unieważnienia jej małżeństwa z Ruskinem; zresztą, jak wiadomo, nie spełniły się również przewidywania dotyczące konwersji Ruskina. Najwyraźniej jednak Millais uważał tę plotkę na tyle prawdopodobną i dyskredytującą, by posłużyć się nią w osobistej rozgrywce (w dalszej części listu Millais aluzyjnie podawał w wątpliwość zdrowie umysłowe Ruskina). W oczach wielu nieprzychylnych obserwatorów fascynacja Ruskina gotykiem musiała więc w sposób nieunikniony doprowadzić do katolicyzmu.

Moda na gotyk i przekonanie o jego wartościach duchowych była jednak wszechogarniająca i ulegali jej nawet najbardziej zażarci antykatolicy. W roku 1841 w Oksfordzie stanął Pomnik Męczenników [*The Martyrs' Memorial*] ku czci Thomasa Cranmera, Hugh Latimera i Nicholasa Ridleya, spalonych tamże za czasów Marii I Tudor, zwanej – ze względu na brutalne prześladowania protestantów – „Krwawą”. Miejsce i czas wzniesienia pomnika nie były przypadkowe: Oksford był bowiem centrum kontrowersyjnego ruchu traktariańskiego. Pomnik Męczenników miał więc stanowić wyraźny sygnał przypominający zwolennikom Newmana o ignorowanych przez nich protestanckich korzeniach kościoła anglikańskiego²⁶. Wyłoniony w wyniku konkursu projekt Gilberta Scotta nawiązuje jednak formą wyraźnie do gotyku angielskiego, precyzyjnie rzecz biorąc do tzw. „krzyży Eleonory” stawianych w XIII w. przez króla Edwarda I w miejscach, gdzie przystawał orszak żałobny z trumną jego ukochanej żony. „Narodowość” architektury (rodzimy angielski gotyk) przeważała tu więc nad skojarzeniami z opresyjną religią.

Również w popularnej literaturze XIX wieku daje się zauważyć, jak estetyczny zachwyt nad gotykiem zostaje oddzielony od konotacji konfesyjnych. Doprowadzało to niekiedy do dość kuriozalnych efektów, chociażby

²³ K. Garrigan, *Ruskin on Architecture*, Madison 1973, p. 19–20, quoted. after: Allitt 1997, see footnote. 5, p. 50–51.

²⁴ Allitt 1997, see footnote. 5, p. 50.

²⁵ Quoted after: P. O'Malley, *Catholicism, Sexual Deviance, and Victorian Gothic Culture*, Cambridge 2006, p. 70.

²⁶ N.C. Smith, *George Gilbert Scott and the Martyrs' Memorial*, in: „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 42, 1979, pp. 195–206.

²³ K. Garrigan, *Ruskin on Architecture*, Madison 1973, s. 19–20, cyt. za: Allitt 1997, jak przyp. 5, str. 50–51.

²⁴ Allitt 1997, jak przyp. 5, s. 50.

²⁵ Cyt. za: P. O'Malley, *Catholicism, Sexual Deviance, and Victorian Gothic Culture*, Cambridge 2006, s. 70.

²⁶ N.C. Smith, *George Gilbert Scott and the Martyrs' Memorial*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 42, 1979, s. 195–206.

w *Beatrice* (1852) Catherine Sinclair. Głównym celem powieści było ostrzeżenie przed knowaniami jezuitów, dla zdobycia majątku podstępem przenikających do kręgów szkockiej arystokracji i zwodniczo zachęcających młodzież do wstępowania do zakonów. Wszystko, co kojarzy się z katolickimi formami pobożności, ukazane zostało z najwyższą podejrzliwością; tytułowa, pozytywna bohaterka (*porte-parole* autorki) twierdzi nawet, że od pozłacanego krzyża na okładce Biblii tylko krok do drewnianego bałwana w szafie²⁷. Jednak gdy przychodzi do opisu gotyckiej kaplicy, i to użytkowanej przez arystokratyczną katolicką rodzinę, zastrzeżenia wobec katolicyzmu zostają odsunięte na dalszy plan:

Piękna kaplica była obwieszona długimi sopłami, które błyszczwały jak nagie miecze zwieszające się z dachu i okalające przedsionek, w którego cieniu ledwo je było widać... Kiedy Lady Edith stała tak podziwiając ten piękny krajobraz, jasno opromieniony srebrną lampą nocy, nagle we wnętrzu budynku zaśnityo jakby magiczne światło, piękne gotyckie łuki zostały jasno rozświetlone od środka, a odbicia okien witrażowych rozciągnęły się jak wielobarwne tęcze na śniegu pod nimi²⁸.

Równie efektownie kaplica prezentuje się za dnia:

Każde okno błyszczowało teraz w złotych promieniach południowego słońca, a długi rząd masywnych cedrów, które prowadziły do przedsionka, rzucił wspaniały i samotny cień, „przycmione religijne światło” na piękny budynek²⁹.

Gotyk, również ten kościelny, zostaje wreszcie zaakceptowany jako angielski styl narodowy, najwłaściwszy dla kościołów anglikańskich. Wart cytowania w tym kontekście jest opis świątyni w powieści Anthony'ego Trollope'a *The Warden* [Zarządca] z 1855 roku:

... z okna [rozciągała się] perspektywa na rząd drzew, wzdłuż którego biegła szeroka zielona ścieżka wiodąca z plebanii do kościoła, a na jej końcu widać było piękną, starą, płową wieżę z wszystkimi pstrokatymi pinaklami i gzymsami. Niewiele kościołów parafialnych w Anglii jest w lepszym stanie i bardziej wartych zachowania niż ten w Plumstead Episcopi; a jednak jego styl jest pełen wad: korpus kościoła jest niski – tak niski, że prawie płaski dach kryty ołowiem można by dojrzeć z cmentarza, gdyby nie otaczający go rzeźbiony gzyms. Kościół jest w kształcie krzyża, chociaż transepty są nieregularne, jeden większy od drugiego, a wieża jest o wiele za wysoka w stosunku do kościoła. Ale barwa budynku jest doskonała; jest to ta

we can see how the aesthetic admiration for Gothic becomes dissociated from the denominational connotations. Sometimes it led to curious results, as for instance in Catherine Sinclair's *Beatrice* (1852) The main purpose of the novel is to warn against the plotting of Jesuits who surreptitiously infiltrate Scottish aristocracy in order to win money and delude young people into entering religious orders. Everything associated with Catholic forms of piety is presented with the utmost suspicion; the eponymous positive heroine (and clearly the author's mouthpiece) claims even that "a gilt cross on the Bible is the first step towards a wooden image in the closet".²⁷ However, when it comes to describing a Gothic chapel, and the one used by an aristocratic Catholic family to boot, all the reservations towards Catholicism are shunted aside.

The beautiful chapel was hung with long icicles which glittered like drawn swords hanging from the roof, and also fringing the porch, under the shadow of which they were but dimly seen... As Lady Edith stood admiring this glorious landscape, clearly shown by the silver lamp of night, suddenly the whole building, as if by magic, became lighted up inside, the fine gothic arches were brilliantly illuminated from the interior, and the reflection of the stained glass windows lay stretched, like a many-colored rainbow, on the snow beneath.²⁸

The chapel is equally impressive in daylight

Every window now glittered in the golden tints of a noon-day sun, and the long row of massy cedars which led up to the porch cast a grand and solitary shade, 'a dim religious light,' over the beautiful building.²⁹

Gothic, including the church architecture, was finally accepted as the English national style and the most appropriate for Anglican churches. In this context, the description of a church in Anthony Trollope's *The Warden* published in 1855, seems to be worth quoting:

from the window [stretched] a view right through a bosky vista along which ran a broad green path from the rectory to the church—at the end of which the tawny-tinted fine old tower was seen with all its variegated pinnacles and parapets. Few parish churches in England are in better repair, or better worth keeping so, than that at Plumstead Episcopi; and yet it is built in a faulty style: the body of the church is low—so low, that the nearly flat leaden roof would be visible from the churchyard, were it not for the carved parapet with

²⁷ C. Sinclair, *Beatrice, or, The Unknown Relatives*, London 1855, s. 376.

²⁸ Ibidem, s. 272.

²⁹ Ibidem, s. 348.

²⁷ C. Sinclair, *Beatrice, or, The Unknown Relatives*, London 1855, p. 376.

²⁸ Ibidem, p. 272.

²⁹ Ibidem, p. 348.

which it is surrounded. It is cruciform, though the transepts are irregular, one being larger than the other; and the tower is much too high in proportion to the church. But the colour of the building is perfect; it is that rich yellow gray which one finds nowhere but in the south and west of England, and which is so strong a characteristic of most of our old houses of Tudor architecture. The stone work also is beautiful; the mullions of the windows and the thick tracery of the Gothic workmanship is as rich as fancy can desire; and though in gazing on such a structure one knows by rule that the old priests who built it, built it wrong, one cannot bring oneself to wish that they should have made it other than it is.³⁰

This description is particularly significant when read in the context of the whole Barchester cycle, of which *The Warden* is the first novel, set in a fictitious diocesan town of Barchester. The Barchester cycle is a gentle satire on the power games played both within the Church of England as well as on the intersection between religion and politics. One could notice a number of similarities between the imperfect church in Plumstead Episcopi and the Arch-Deacon Doctor Grantly officiating in it; although “[h]e is a moral man, believing the precepts which he teaches, and believing also that he acts up to them; though we cannot say that he would give his coat to the man who took his cloak, or that he is prepared to forgive his brother even seven times”.³¹ Still, despite his faults and peculiarities, Dr Grantly seems to be for Trollope an indispensable part of the English landscape, just like the familiar Gothic church, beautiful despite its faults which could be condemned by the purists from the Cambridge Camden Society.

While Protestants stopped associating Gothic with the oppressive Catholicism, Catholic architecture in Great Britain gradually drifted towards other styles, as a kind of backlash reaction. One could expect that Newman and English Catholics should have supported the work of Pugin as the practical realization of the romantic vision of the Middle Ages. However, what happened was a paradoxical parting of ways: while in the Anglican church, particularly in High Church the neo-Gothic was growing in popularity, Victorian Catholics preferred “ultramontane” architecture, inspired by Italian Renaissance and Baroque.³² The evolution of Newman’s views on this matter can serve here as a particular example. As James Patrick notices, even though Newman, when

głęboka żółtawa szarość, którą można spotkać tylko na południu i zachodzie Anglii i która jest tak charakterystyczną cechą większości naszych starych domostw z epoki Tudorów. Detale są równie piękne; nie można sobie wyobrazić bogatszych zdobień na laskowaniach w oknach i na gestych maswerkach rzemieślników gotyckich; i chociaż człowiek spoglądający na taką budowlę zdaje sobie sprawę, iż dawni kaptani, którzy ją budowali, zbudowali ją wbrew regułom, trudno sobie życzyć, aby zbudowali ją inną niż taką, jaka jest³⁰.

Opis ten nabiera szczególnego znaczenia, kiedy czyta się go w kontekście tej i innych powieści Trollope’a, których akcja toczy się w fikcyjnym biskupstwie Barchester (*The Warden* jest pierwszą powieścią tego cyklu). Wszystkie one zostały napisane w tonie łagodnej satyry na rozgrywki zarówno w samym Kościele anglikańskim, jak i mające miejsce na styku religii z polityką. Wiele podobieństw zachodzi pomiędzy niedoskonałą świątynią w Plumstead Episcopi a urzędującym w niej archidiaconem, doktorem Grantly: chociaż jest to „człowiek moralny, wierzący w zasady, których naucza i przekonany, że postępuje zgodnie z nimi, [...] nie możemy powiedzieć, aby oddawał suknię temu, kto zabrał mu płaszcz, ani by był gotowy przebaczyć swojemu bratu aż siedem razy”³¹. Jednak pomimo swoich przywar i śmiesznośtek, jak wydaje się sugerować Trollope, doktor Grantly jest niezbywalną częścią angielskiego krajobrazu, tak samo zresztą jak swojski, gotycki kościół, piękny, choć niepozbawiony wad, które mogliby potępić puryści gotyccy spod znaku *Cambridge Camden Society*.

Podczas gdy w kręgach protestanckich gotyk przestał być więc kojarzony z opresyjnym katolicyzmem, niejako w reakcji na to przewartościowanie architektura katolicka w Wielkiej Brytanii stopniowo dryfowała ku innym stylom. Można by sądzić, iż w oczach Newmana i angielskich katolików twórczość architektoniczna Pugin powinna była zyskać poparcie jako praktyczna realizacja romantycznej wizji średniowiecza. Tu jednak nastąpiło paradoksalne rozdzielenie dróg: podczas gdy w kościele anglikańskim, zwłaszcza w jego „wysokim” odłamie neogotyku zyskiwał sobie coraz większą popularność, wiktoriańscy katolicy preferowali architekturę „ultramontańską”, czerpiącą wzorce z włoskiego renesansu i baroku³². Symptomatyczna jest tutaj droga, jaką przeszedł Newman. James Patrick zauważa, że chociaż duchowny ten w anglikańskim okresie swojego życia wielokrotnie wyrażał uwielbienie dla gotyku, czego wyrazem była wybudowana pod jego nadzorem

³⁰ A. Trollope, *The Warden*, Oxford 1980, pp. 160–161.

³¹ Ibidem, p. 21.

³² M. Zgórnjak, *Wokół renesansu w architekturze XIX wieku. Podstawy teoretyczne i realizacje*, Kraków 1987 (=Zeszyty Naukowe UJ. Prace z Historii Sztuki, 18), p. 88.

³⁰ A. Trollope, *The Warden*, Oxford 1980, s. 160–161.

³¹ Ibidem, s. 21.

³² M. Zgórnjak, *Wokół renesansu w architekturze XIX wieku. Podstawy teoretyczne i realizacje*, Kraków 1987 (=Zeszyty Naukowe UJ. Prace z Historii Sztuki, z. 18), s. 88.

kaplica w Littlemore, i chociaż znał i cenił Pugin, gotyk nie był nigdy dla niego, w odróżnieniu od sławnego architekta, jednym z artykułów wiary katolickiej. Rozejście się dróg Newmana i autora *The True Principles* było nieuchronne, nie tylko ze względu na różnice poglądów na architekturę, ale i na różnice charakterów. Sprzeczka z 1848 roku pomiędzy Puginem i współbratem Newmana, Frederickiem Faberem, na temat celowości umieszczania ściany tęczowej w kaplicy oratorianów przypieczętowała rozbrat. Kłótnia eskalowała, wciągając w swój wir również Newmana. Przeniosła się też na łamy brytyjskiej prasy katolickiej, o mało co nie wymuszając reakcji papieża Piusa IX (sekretarz papieski Monsignor Palma, do którego pisał w tej sprawie Newman, zginął w zamachu, zanim zdążył zapoznać się z jego listem), i trwała praktycznie aż do śmierci Puginą w roku 1852³³.

Zmiany w odbiorze gotyku przez anglikanów znalazły swoje odbicie również w literaturze. Charakterystyczne, że wiktoriańskie powieści sensacyjne 2 połowy XIX wieku (można tu wymienić chociażby *East Lynne* Ellen Wood z roku 1861, *Kobietę w bieli* [1859] i *Kamień księżycowy* [1868] Wilkie Collinsa, czy ostatnią, niedokończoną powieść Dickensa *Tajemnica Edwina Drooda* [1870]), chociaż czerpiące z tradycji klasycznej powieści gotyckiej, rozgrywały się nie w klasztorach czy zamczyskach Włoch i Hiszpanii, ale we współczesnych czytelnikom miastach angielskich. Pokolenia wychowane na Carlyle'u i Ruskinie nie widziały już symbolu zła w mrocznych kryptach i kolorowych oknach; jeżeli renowacje w duchu gotyckim spotykały się z krytyką, to dotyczyła ona nie kwestii religijnych, lecz estetycznych, jak u Thomasa Hardy'ego (skądinąd wykwalifikowanego i przez pewien czas praktykującego architekta), który w przedmowie do swojej powieści *A Pair of Blue Eyes* [*Para błękitnych oczu*] z 1873 roku pisał z żalem:

Poniższe rozdziały zostały napisane w czasie, kiedy szaleństwo masowego odnawiania kościołów dopiero co dotarło do najodleglejszych zakątków zachodniej Anglii, gdzie dzikie i tragiczne wybrzeże od dawna łączyło się w doskonałej harmonii z surową gotycką sztuką budynków kościelnych rozrzuconych wzdłuż niego, a wszelkie nowinki architektoniczne były tam dysonansem. Restauracja szarych zewłoków średniowiecza, którego duch ulotnił się, wydawała się tak samo absurdalna, jak próba renowacji sąsiadujących skał³⁴.

still an Anglican, expressed his admiration for Gothic on numerous occasions, as can be seen in the chapel in Littlemore built under his supervision, and even though he knew and admired Pugin, he did not share his views on Gothic being one of the articles of the Catholic faith. The parting of ways between Newman and the author of *The True Principles* was inevitable, not only because of the difference of views on architecture, but also because of the differing temperaments. A quarrel which took place in 1848 between Pugin and Newman's fellow Frederick Faber about the rood screen in the Oratorian chapel was the final straw. The argument escalated, drawing also Newman in its vortex. It also was picked up by British Catholic journals, almost causing Pope Pius IX to intervene (Pope's secretary Monsignor Palma, to whom Newman wrote about the whole affair, was assassinated before he managed to read Newman's letter), and it lasted practically until Pugin's death in 1852.³³

The changes in the reception of Gothic can be seen also in literature. Characteristically enough, the plots of Victorian sensation novels from the latter half of the 19th century (examples include *East Lynne* by Ellen Wood [1861], *Woman in White* [1859] and *The Moonstone* [1868] by Wilkie Collins, or the last unfinished novel of Dickens *The Mystery of Edwin Drood* [1870]), even though they are rooted in the Gothic novel tradition, they take place not in the monasteries or castles in Italy and Spain but in the contemporary English cities. The generations brought up by Carlyle and Ruskin did not perceive the dark dungeons and stained-glass windows as the epitome of evil; if the neo-Gothic renovations met with criticism, it was made not on religious but aesthetic grounds, as for instance in case of Thomas Hardy (who was actually himself a professional and for some time practising architect) who in the introduction to his novel *A Pair of Blue Eyes* (1873) wrote mournfully:

The following chapters were written at a time when the craze for indiscriminate church-restoration had just reached the remotest nooks of western England, where the wild and tragic features of the coast had long combined in perfect harmony with the crude Gothic Art of the ecclesiastical buildings scattered along it, throwing into extraordinary discord all architectural attempts at newness there. To restore the grey carcasses of a mediævalism whose spirit had fled seemed a not less incongruous act than to set about renovating the adjoining crags themselves.³⁴

³³ J. Patrick, *Newman, Pugin, and Gothic*, „Victorian Studies” 24, 1981, s. 185–204.

³⁴ T. Hardy, *A Pair of Blue Eyes*, Oxford 2005, s. 3.

³³ J. Patrick, *Newman, Pugin, and Gothic*, in: „Victorian Studies” 24, 1981, pp. 185–204.

³⁴ T. Hardy, *A Pair of Blue Eyes*, Oxford 2005, p. 3.

Some Observations
on the Stained Glass Panels
by Stanisław Wyspiański
and Józef Mehoffer
in the Western Window
of St Mary's Church in Kraków¹

The stained glass designs by Józef Mehoffer and Stanisław Wyspiański for the western window of St Mary's Church in Kraków were on numerous occasions subjects of study, most recently by Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska and Wojciech Bałus, who in their works have discussed in detail their origins and the artistic themes of these works.² However, the key question of the authorship of individual panels has remained unsolved. Answering this question is one of the main purposes of this article.

The origins of the cycle depicting Mary's ancestors and the scenes from her life [fig. 1] were connected with the major renovation works begun in St

¹ This article is a slightly altered version of a fragment of my Ph.D. dissertation *Dziewiętnastowieczne witraże kościołów i kaplic Krakowa* [19th-century Stained Glass in Kraków Churches and Chapels], Kraków 2010, written under the supervision of Prof. Marek Zgórniak at the Institute of the History of Art at the Jagiellonian University.

² D. Czapczyńska, *Teodor Zajdzikowski*, in: "Witraz", 2001, no. 2, pp. 30–32; D. Czapczyńska-Kleszczyńska, *Teodor Zajdzikowski (1840–1907). Pionier krakowskich witrażowników*, in: "Rocznik Krakowski" 69, 2003, pp. 151–170; eadem, *Nie tylko Wyspiański i Mehoffer*, a lecture in the Kraków Historical Society, 29 March 2008, MS owned by the author; eadem, *Witraże Stanisława Wyspiańskiego i ich wykonawcy*, a lecture in the National Museum in Kraków, 18 March 2009, MS owned by the author; eadem, *Rola kobiet w odrodzeniu polskiego witrażownictwa*, a lecture organized by the Kraków chapter of the Art Historians Society, 22 April 2009, MS owned by the author; eadem, *O witrażach z końca XIX wieku w dwóch gotyckich kościołach w Krakowie*, in: *Witraże w obiektach zabytkowych. Między konserwacją a sztuką współczesną*, ed. J. Budyn-Kamykowska, Kraków–Malbork 2009, pp. 144–155 (a paper delivered in 2005); W. Bałus, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, part 2, *Matejko i Wyspiański*, Kraków 2007 (=Ars Vetus et Nova, 26), pp. 59–70 (chapter "Pierwsze witraże Wyspiańskiego i Mehoffera"). The listed publications contain further readings on this subject, see also: D. Czapczyńska-Kleszczyńska, *Zapomniani twórcy. Stan badań nad polskim witrażownictwem (druga połowa wieku XIX – rok 1945)*, in: „Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej” 1, 2008, pp. 94–123.

Kilka uwag o witrażach projektu
Stanisława Wyspiańskiego
i Józefa Mehoffera w oknie
zachodnim kościoła
Mariackiego w Krakowie¹

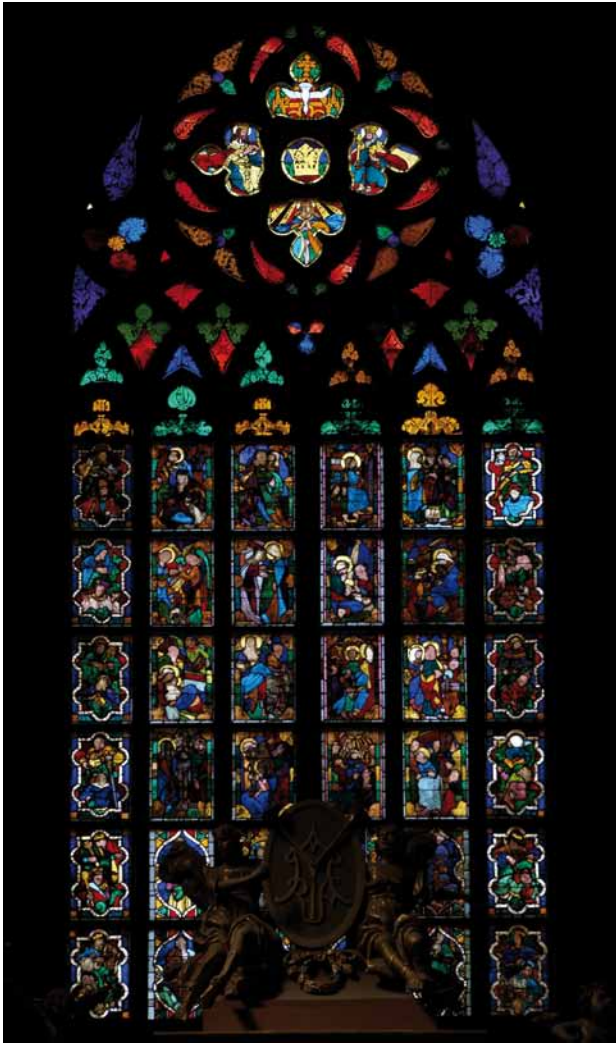
Projekty witrażowe Józefa Mehoffera i Stanisława Wyspiańskiego do zachodniego okna kościoła Mariackiego w Krakowie były wielokrotnie obiektem zainteresowania badaczy, a w ostatnich studiach Danuty Czapczyńskiej-Kleszczyńskiej i Wojciecha Bałusa wyjaśnione zostały szczegółowo okoliczności powstania oraz problematyka artystyczna tych prac². Odpowiedzi nie doczekało się jednak kluczowe pytanie, kto jest autorem poszczególnych kwater. Wyjaśnienie tej kwestii jest jednym z głównych celów niniejszego artykułu.

Powstanie cyklu, ukazującego przodków Marii i sceny z jej życia [il. 1], wiązało się z gruntownymi pracami restauracyjnymi podjętymi w kościele Mariackim pod koniec lat 80. XIX wieku³. Nowe witraże okien pre-

¹ Niniejszy artykuł jest nieco zmienioną wersją fragmentu rozprawy doktorskiej *Dziewiętnastowieczne witraże kościołów i kaplic Krakowa*, Kraków 2010, przygotowanej pod kierunkiem dra hab. Marka Zgórniaka w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

² D. Czapczyńska, *Teodor Zajdzikowski*, „Witraz”, 2001, nr 2, s. 30–32; D. Czapczyńska-Kleszczyńska, *Teodor Zajdzikowski (1840–1907). Pionier krakowskich witrażowników*, „Rocznik Krakowski” 69, 2003, s. 151–170; eadem, *Nie tylko Wyspiański i Mehoffer*, odczyt w Towarzystwie Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, 29 III 2008, maszynopis w posiadaniu autorki; eadem, *Witraże Stanisława Wyspiańskiego i ich wykonawcy*, odczyt w Muzeum Narodowym w Krakowie, 18 III 2009, maszynopis w posiadaniu autorki; eadem, *Rola kobiet w odrodzeniu polskiego witrażownictwa*, odczyt zorganizowany przez Oddział Krakowski Stowarzyszenia Historyków Sztuki, 22 IV 2009, maszynopis w posiadaniu autorki; eadem, *O witrażach z końca XIX wieku w dwóch gotyckich kościołach w Krakowie*, w: *Witraże w obiektach zabytkowych. Między konserwacją a sztuką współczesną*, red. J. Budyn-Kamykowska, Kraków–Malbork 2009, s. 144–155 (tekst referatu wygłoszonego w roku 2005); W. Bałus, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, cz. 2, *Matejko i Wyspiański*, Kraków 2007 (=Ars Vetus et Nova, 26), s. 59–70 (rozdział „Pierwsze witraże Wyspiańskiego i Mehoffera”). W wymienionych publikacjach dalsza literatura przedmiotu, por. również: D. Czapczyńska-Kleszczyńska, *Zapomniani twórcy. Stan badań nad polskim witrażownictwem (druga połowa wieku XIX – rok 1945)*, „Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej” 1, 2008, s. 94 – 123.

³ Prace te były już wielokrotnie omawiane, ostatnio przez Wojciecha Bałusa: Bałus 2007, jak przyp. 2, s. 13–70, tam dalsza literatura przedmiotu.



1. Witraże w oknie zachodnim kościoła Mariackiego w Krakowie, 1891–1892, proj. J. Mehoffer, S. Wyspiański, wyk. pracownia T. Zajdzikowskiego, fot. P. Guzik

1. Stained glass in the western window of St Mary's Church in Kraków, 1891–1892, designed by J. Mehoffer, S. Wyspiański, made by T. Zajdzikowski workshop, photo by P. Guzik

zbiterium i nawy miały stanowić dopełnienie dekoracji malarskiej wnętrza, zaprojektowanej przez Jana Matejkę. Artysta marzył wówczas podobno „o uzupełnieniu jej oknami kolorowemi”⁴ i z pewnością nosił się z zamiarem samodzielnego ich zaprojektowania, zwłaszcza że dysponował już w tym czasie sporym doświadczeniem w wykorzystaniu barwnych przeszkleń we wnętrzach sakralnych o metryce średniowiecznej (witraż ukazujący św. Leonarda do krypty na Wawelu, projekty dla kościołów w Przemyślu i w Pradze, w latach 80. brał również udział w dyskusji o przywróceniu witraży w katedrze na Wawelu)⁵. Na jednym z zebrań komitetu re-

Mary's Church in the late 1880s.³ The new stained glass in the chancel and nave windows were going to complete the painted interior decorations designed by Jan Matejko. The artist allegedly dreamed then “about completing it with the coloured windows”⁴ and certainly intended to design them himself, especially as he had at that time already wide experience in using coloured glass in medieval interiors (the stained glass window with St Leonard for the Wawel crypt, the designs for the churches in Przemyśl and Prague; in the 1880s he also participated in the discussion about putting the stained glass back into the windows of the Wawel Royal Castle Cathedral).⁵ During one of the meetings of the renovation committee it was actually said that Matejko was going to design the coloured glass in the tracery of the western window.⁶ Eventually, the painter made for St Mary's Church only a preliminary sketch of the stained glass sponsored by Ignacy Milewski for one of the windows near the main altar (sIII);⁷ the designs of the remaining panels in the chancel and the nave were made by Mehoffer and Wyspiański, who successively submitted them to Matejko for his approval.

The young artists designed the concept of the following glass panels: the memorial panel for Fr. Julian Bukowski (designed by J. Mehoffer, 1890, made by Teodor Zajdzikowski workshop, 1890, window SVIII); unrealized cycles *Virtues and Vices* (designed by S. Wyspiański, 1890–1891, for the window nIII)⁸ and *The Psalm on God's Mercy* (de-

³ These works have been discussed on numerous occasions, most recently by Wojciech Bałus: Bałus 2007 (ft. 2), pp. 13–70, see for further readings on this subject.

⁴ Quoted after: Bałus 2007 (ft. 2), p. 59.

⁵ B. Ciciora, *Jan Matejko a średniowiecze. Zainteresowania – inspiracje – realizacje*, Kraków 2009, Ph.D. dissertation written under the supervision of Prof. Wojciech Bałus at the Institute of the History of Art at the Jagiellonian University, pp. 164–179; see also: eadem, *Problemy warsztatowe twórców pierwszych krakowskich witraży na przykładzie prac Jana Matejki*, in: „Zabytkoznawstwo i konserwatorstwo” 36 (=Acta Universitatis Nicolai Copernici, 386), 2008, pp. 27–41.

⁶ The Archive of St Mary's Church in Kraków (further referred to as: AKM), Book 720, The protocol from the meeting of 5 Nov 1890.

⁷ A. Ryszkiewicz, *Galeria obrazów Ignacego Korwin Milewskiego*, in: idem, *Zbieracze i obrazy*, Warszawa 1972, pp. 98–99. Windows and individual panels are tagged in this part of the article in accordance with the international system used by Corpus Vitrearum. Shortly speaking, „I” refers to the central window in the chancel's apse, while the Roman numerals refer to the consecutive pairs of windows towards the façade and therefore located usually in the consecutive bays of the church. The letters „n” and „s” mark the northern and the southern window of one pair and apply only to the windows in the perimeter walls; the capital letters „N” and „S” are used to mark the windows within the walls of the central nave (in case of basilica floor plans).

⁸ The project is in the holdings of the National Museum in Kraków (further referred to as MNK), inv. no. III-r.a. 14295.

⁴ Cyt. za: Bałus 2007, jak przyp. 2, s. 59.

⁵ B. Ciciora, *Jan Matejko a średniowiecze. Zainteresowania – inspiracje – realizacje*, Kraków 2009, praca doktorska przygotowana pod kierunkiem prof. Wojciecha Bałusa w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu

signed by J. Mehoffer, 1890–1891, for the window sIII);⁹ the panels with the coats of arms belonging to the donors of new glass (the panels were made in early 1891 in the Zajdzikowski workshop – Mehoffer designed panels for the windows nIV–nVI, while Wyspiański designed sIV–sV); at the same time the so-called *The Debt of Gratitude* was made, that is a set of stained glass panels commemorating persons particularly engaged in the renovation (designed by S. Wyspiański, 1891, made by T. Zajdzikowski workshop, 1891, the panel depicting the Virgin Mary at the bottom of the group was made on the basis of the design by J. Mehoffer intended for *The Psalm on God's Mercy*¹⁰).

At the same time the concept of the glass in the western window was put forward. They date back to 1890. On November 5 Stryjeński informed the Parish Committee that Fr. Bukowski wanted to fund the window over the musical choir. It was planned then to be made of “bottle glass, and the tracery glass will be coloured according to Matejko's drawing”.¹¹ These plans were changed, however, and the task of the design was given over to Wyspiański and Mehoffer. It was executed by Teodor Zajdzikowski workshop. The panels have not been well-preserved, with serious damage mostly to the contour drawings.

The western window, “formerly ungainly and unadorned, during the nave renovation was elongated and ornamented with stone tracery and a rich rose window at the top”.¹² The new stonework of the window, made by Władysław Chrośnikiewicz, was unveiled in mid-April 1891.¹³ Probably only then the discussion over the glazing details started. It was agreed that 36 window panels were going

stauracyjnego powiedziano wręcz, że Matejko opracuje koncepcję kolorowego przeszklenia maswerku okna zachodniego⁶. Ostatecznie malarz sporządził dla kościoła Mariackiego prawdopodobnie tylko wstępny szkic witraży fundowanych przez Ignacego Milewskiego do jednego z okien przy ołtarzu głównym (sIII)⁷, projekty pozostałych kwater prezbiterium i nawy wyszły natomiast spod ręki Mehoffera i Wyspiańskiego, którzy sukcesywnie przedstawiali je do aprobaty Matejce.

Młodzi artyści opracowali koncepcję następujących przeszkleń: kwatery upamiętniającej ks. Juliana Bukowskiego (proj. J. Mehoffer, 1890, wyk. zakład Teodora Zajdzikowskiego, 1890, okno SVIII); niezrealizowanych cykli *Cnoty i Występki* (proj. S. Wyspiański, 1890–1891, do okna nIII)⁸ oraz *Psalm o Miłosierdziu Bożym* (proj. J. Mehoffer, 1890–1891, do okna sIII)⁹; kwatery ukazujących herby fundatorów nowych przeszkleń (witraże zostały wykonane na początku roku 1891 w firmie Zajdzikowskiego – Mehoffer projektował kwatery do okien nIV–nVI, Wyspiański zaś do sIV–sV); w tym samym czasie powstał również tzw. *Dług wdzięczności*, czyli zespół witraży upamiętniających osoby szczególnie zaangażowane w prace restauracyjne (proj. S. Wyspiański, 1891, wyk. zakład T. Zajdzikowskiego, 1891, kwatera ukazująca Matkę Boską, umieszczona u podstawy grupy, została wykonana według projektu J. Mehoffera przeznaczonego do *Psalmu o Miłosierdziu Bożym*¹⁰).

Jagiellońskiego, s. 164–179; por. również: eadem, *Problemy warsztatowe twórców pierwszych krakowskich witraży na przykładzie prac Jana Matejki*, „Zabytkoznawstwo i konserwatorstwo” 36 (=Acta Universitatis Nicolai Copernici, 386), 2008, s. 27–41.

⁶ Archiwum Kościoła Mariackiego w Krakowie (dalej jako: AKM), Księga 720, Protokół posiedzenia odbytego 5 XI 1890.

⁷ A. Ryszkiewicz, *Galeria obrazów Ignacego Korwin Milewskiego*, w: idem, *Zbieracze i obrazy*, Warszawa 1972, s. 98–99. Dla oznaczenia okien, jak również lokalizacji znajdujących się w nich kwatery, przyjęto w tej części pracy międzynarodowy system stosowany przez Corpus Vitrearum. Wyjaśnijmy w skrócie, że „I” oznacza okno środkowe zamknięcia prezbiterium, rosnące zaś liczby rzymskie odnoszą się do kolejnych par okien liczonych w kierunku fasady, a zatem znajdujących się zazwyczaj w kolejnych przęsłach świątyni. Litera „n” i „s” rozróżniają okna północne i południowe w obrębie pary i mają zastosowanie wyłącznie w odniesieniu do okien ścian obwodowych; wielkich liter „N” i „S” używa się natomiast dla rozróżnienia okien znajdujących się w ścianach nawy środkowej (w przypadku układów bazylikowych).

⁸ Projekt znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie (dalej jako: MNK), nr inw. III-r.a. 14295.

⁹ MNK, nr inw. 81132.

¹⁰ Kwatera ta została być może wykonana w zastępstwie projektu Wyspiańskiego, który odrzucono. Odnotujmy, że w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego (nr inw. 2657) przechowywany jest projekt kwatery witrażowej ukazującej św. Jerzego walczącego ze smokiem, zwyciężonego z Wyspiańskim. Podobieństwo niektórych elementów do rozwiązań zastosowanych w kwaterach *Długu wdzięczności* pozwala przypuszczać, że może być ona owym niezrealizowanym projektem Wyspiańskiego. Z taką atrybucją nie zgadza się Wojciech Bałus, wskazując na niski poziom artystyczny projektu (w recenzji pracy doktorskiej, na której oparty jest niniejszy artykuł). Być może jednak właśnie ten argument spowodował odrzucenie pracy w roku 1891. Za zwrócenie mojej uwagi na ten projekt dziękuję Pani Danucie Czapczyńskiej-Kleszczyńskiej.

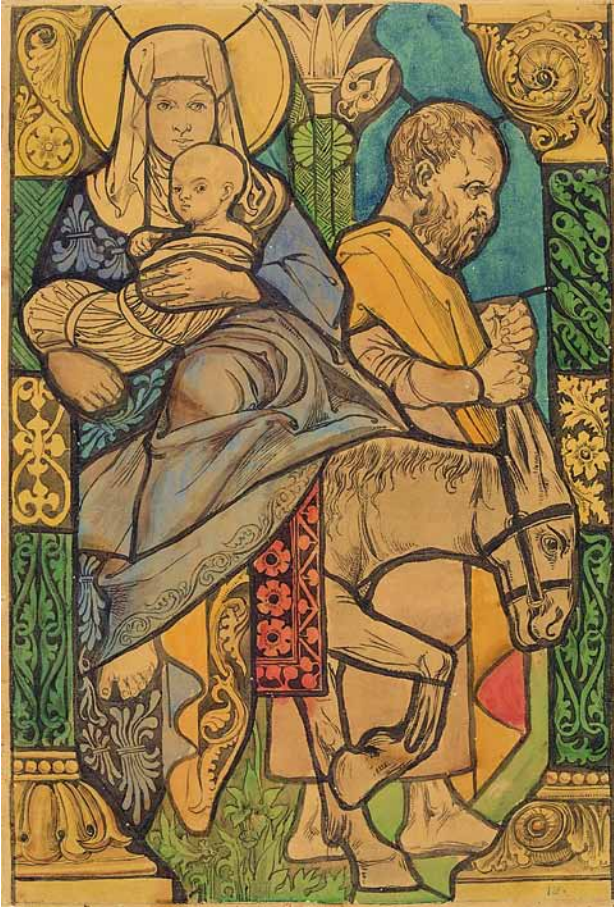
⁹ MNK, inv. no. 81132.

¹⁰ This panel may have been made as a replacement of the rejected design by Wyspiański. It should be noted that the Jagiellonian University Museum (inv. no. 2657) owns a project of the stained glass panel of St George fighting the dragon, commonly attributed to Wyspiański. The similarity of some elements to the solutions used in the panels of *The Debt of Gratitude* suggests it could be that unrealized project by Wyspiański. Wojciech Bałus, however, does not agree with this attribution, pointing to the low artistic qualities of the project (in the review of the doctoral dissertation on which this article is based). However, perhaps it was precisely why the design was rejected in 1891. I would like to express my thanks to Mrs Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska for pointing out this project to me.

¹¹ AKM, Book 720, The protocol from the meeting of 5 Nov. 1890.

¹² *Kronika*, in: “Czas”, 1892, no. 80 (7 April), p. 2. The first project of the windows stonework with the decorative tracery reminiscent of flamboyant Gothic was designed by Jan Matejko, but, for unknown reasons, it was a much simpler version by an anonymous author that was finally executed – cf.: Ciciora 2009 (ft. 5), pp. 180–181.

¹³ *Kronika*, in: “Czas”, 1891, no. 86 (16 April), p. 3.



2. S. Wyspiański, *Ucieczka do Egiptu*, 1891, karton, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. III-r.a. 4765, fot. Muzeum
2. S. Wyspiański, *Flight to Egypt*, 1891, cartoon, The National Museum in Kraków, inv. no. III-r.a. 4765, photo by Museum

W tym samym czasie zrodziła się również koncepcja witraży okna zachodniego. Ich historia sięga jeszcze roku 1890. 5 listopada Stryjeński informował Komitet Parafialny, że ks. Bukowski pragnie własnym sumptem sprawić okno nad chórem muzycznym. Planowano wówczas, że będzie ono „ze szkła butelkowego, a oszklenie maswerku będzie kolorowe według rysunku Matejki”¹¹. Plany te jednak zmieniono, powierzając zadanie wypracowania projektu Wyspiańskiemu i Mehofferowi. Zrealizował go w szkłe zakład Teodora Zajdzikowskiego. Kwatery nie zachowały się w dobrym stanie, poważnym uszkodzeniom uległy przede wszystkim partie rysunku konturowego.

Okno zachodnie, „dawniej niezgrabne i bez żadnej ozdoby, w czasie restauracji nawy zostało przedłużonym i upiękuszonym przez dodanie kamiennego laskowania z bogatą u góry rozetą”¹². Nowa kamieniarka okna,

¹¹ AKM, Księga 720, Protokół posiedzenia odbytego 5 XI 1890.

¹² *Kronika*, „Czas”, 1892, nr 80 (7 IV), s. 2. Pierwszy projekt kamieniarki okna z dekoracyjnym maswerkiem nawiązującym do gotyku płomienistego wykonał Jan Matejko, jednak z nieznanых powodów zrealizowano dużo prostszą wersję anonimowego autorstwa – por.: Ciciora 2009, jak przyp. 5, s. 180–181.

to be filled with stained glass depicting the biblical ancestors of the Virgin Mary and scenes from her life, and one panel would commemorate Fr. Bukowski. Mehoffer and Wyspiański, who were staying at that time in Paris, worked on the cartoons since June 1891. The fee for the complete design was 400 florins.¹⁴

The correspondence of both artists contains numerous remarks about the work on the stained glass for the western window. In May 1891 Wyspiański asked Kazimierz Brudzewski to give to Tadeusz Stryjeński the patterns left in Kraków and buy paper necessary for drawing cartoons.¹⁵ They reached Paris in early June. Stryjeński asked then the artists to send him successive projects.¹⁶ In the letters written in summer 1891 the subject of windows panels for St Mary’s Church is raised on numerous occasions. For instance, on July 10 Wyspiański informed Karol Maszkowski: “We are drawing stained glass relentlessly – our small and cramped room is completely decorated with them – the ceiling and the walls look as if they were taken from St Wenceslaus Chapel – in Prague, they are so coloured with these drawings”.¹⁷ One week later he wrote about finishing half of the window and his intention to send projects to Stryjeński,¹⁸ who however still had to ask for them in late July. Because of the hurried work the artists would send to Kraków incomplete cartoons, which probably resulted in difficulties when copying the designs onto glass – hence Stryjeński’s request: “Please mark the robes with bigger one-colour fields”.¹⁹ The last cartoons

¹⁴ A letter from Tadeusz Stryjeński to Józef Mehoffer and Stanisław Wyspiański, written in Kraków on 29 May 1891, quoted after: L. Lameński, *Korespondencja Tadeusza Stryjeńskiego z Józefem Mehofferem w latach 1891–1900*, in: „Roczniki Humanistyczne” 27, 1979, p. 82.

¹⁵ A letter from Stanisław Wyspiański to Kazimierz Brudzewski, written in Salzburg on 14 May 1891, quoted after: S. Wyspiański, *Listy zebrane*, vol. 4, *Listy Stanisława Wyspiańskiego różne – do wielu adresatów*, ed. M. Rydlowa, Kraków 1998, pp. 96–97.

¹⁶ A letter from Tadeusz Stryjeński to Józef Mehoffer and Stanisław Wyspiański, written in Kraków on 3 June 1891, quoted after: Lameński 1979 (ft. 14), p. 82.

¹⁷ A letter from Stanisław Wyspiański to Karol Maszkowski, written in Paris on 10 July 1891, quoted after: S. Wyspiański, *Listy zebrane*, vol. 3, *Listy do Karola Maszkowskiego*, ed. M. Rydlowa, Kraków 1997, p. 63.

¹⁸ A letter from Stanisław Wyspiański to Karol Maszkowski, written in Paris on 17 July 1891, quoted after: Wyspiański 1997 (ft. 17), p. 68.

¹⁹ A letter from Tadeusz Stryjeński to Józef Mehoffer and Stanisław Wyspiański, written in Kraków on 29 Sep 1891, quoted after: Lameński 1979 (ft. 14), p. 85. The cartoons sent to Kraków had to be filled out, as the following question in a letter from Wyspiański to his aunt and uncle Stankiewicz: “is the figure of Jeremiah already coloured?” – in a letter from Paris, dated 31 Aug 1891, quoted after: Wyspiański 1998 (ft. 15), p. 39.

reached Kraków in early October.²⁰ The glass was set in the window in instalments starting from late 1891. The whole window was completed probably a few months later.²¹ The set of cartoons for the scenes portraying *The Life of Virgin Mary* went to the National Museum in Kraków.²² The Silesian Museum in Katowice owns a project for one of the panels signed by Mehoffer.²³

Although the stained glass in the western window was a joint work, Wyspiański seems to have had more influence over its final appearance. We know that the artist drew a general sketch,²⁴ on the basis of which the cartoons for individual panels were prepared. When it comes to the authorship of individual panels, one should mention the hitherto overlooked remark of Wyspiański in one of his letters to his aunt and uncle Stankiewicz, where he wrote explicitly that “the whole left side (half)” is his.²⁵ He was also the author of the design for glazing in the tracery.²⁶

The western window of St Mary’s Church has a pointed arch. The regular stone mullions divide it into six lights, each of them containing six panels,

²⁰ A letter from Tadeusz Stryjeński to Józef Mehoffer and Stanisław Wyspiański, written in Kraków on 4 Oct 1891, quoted after: Lameński 1979 (ft. 14), p. 86.

²¹ *Kronika*, in: “Czas”, 1892, no. 80 (7 April), p. 2.

²² The National Museum in Kraków, inv. no.: III-r.a. 4756: *The Annunciation to Joachim*, (erroneously identified in the museum index card as *The Dream of Joseph*), III-r.a. 4758: *The Meeting at the Golden Gate*, III-r.a. 4757: *The Presentation of the Virgin in the Temple*, III-r.a. 4759: *The Marriage of Virgin Mary and Joseph*, III-r.a. 4760: *Annunciation*, III-r.a. 4762: *Visitation*, III-r.a. 4761: *Nativity*, III-r.a. 4763: *Adoration of the Magi*, III-r.a. 4764: *The Angel Urges Joseph to Flee to Egypt*, III-r.a. 4766: *Flight to Egypt*, III-r.a. 4765: *Christ Among the Doctors*, III-r.a. 4767: *The Miracle of Cana*, III-r.a. 4768: *Crucifixion*, MNK III-r.a. 4770: *Deposition*, III-r.a. 4769: *The Pentecost*, III-r.a. 4771: *Dormition*. The cartoons were presented by Tadeusz Stryjeński to the Museum yet before 1902 – see: *Józef Mehoffer. Opus magnum*, exhibition catalogue, The National Museum in Kraków, Kraków 2000, p. 96.

²³ The Silesian Museum in Katowice, Józef Mehoffer, *The stained glass project for St Mary’s Church in Kraków*, inv. no. MŚK/SzM/431, dimensions: 67,5 x 43,5 cm. The cartoon is a project of one of the panels portraying Virgin Mary’s ancestors. It was bought in 1929 in Franciszek Studziński antique shop.

²⁴ This sketch, presented in 1891 at the exhibition in the Cloth Hall, belonged later to Tadeusz Stryjeński. Its present whereabouts are unknown, although it certainly survived World War II, and Tadeusz Adamowicz mentioned its being found in 1967, without supplying any additional information, see: T. Adamowicz, *Stanisław Wyspiański „Cnoty i występki”*, in: “Rocznik Historii Sztuki” 7, 1969, p. 244, ft. 11.

²⁵ A letter from Stanisław Wyspiański to his uncle and aunt Stankiewicz, written in Paris on 27 Nov 1891, quoted after: Wyspiański 1998 (ft. 15), pp. 53–54.

²⁶ In a letter to his mother, written in Paris on 12 December 1891, Mehoffer noted: “We received at the same time a postcard from Stryjeński, in which he wrote that the rosette of the great windows designed by S.W. is already set and looks superb” (The National Library in Warsaw, manuscript 7373, vol. 1, pp. 56–57; I would like to express my gratitude to Prof. Marek Zgórniak for providing me with excerpts from Mehoffer’s correspondence).

wykonana przez Władysława Chrośnikiewicza, została odłożona w połowie kwietnia 1891 roku¹³. Dopiero zapewne wówczas rozpoczęto dyskusję nad szczegółami przeszklenia. Ustalono, że 36 pól okna zostanie wypełnionych witrażami ukazującymi biblijnych przodków Marii i sceny z jej życia, jedna zaś z kwater upamiętni księdza Bukowskiego. Mehoffer i Wyspiański, przebywający już wówczas w Paryżu, pracowali nad kartonami od czerwca 1891 roku. Honorarium za całość projektu wynosiło 400 florenów¹⁴.

Korespondencja obu artystów zawiera liczne informacje o pracach nad witrażami okna zachodniego. W maju 1891 roku Wyspiański prosił Kazimierza Brudzewskiego, by ten przekazał Tadeuszowi Stryjeńskiemu pozostawione w Krakowie szablony i zakupił papier potrzebny do wykonania kartonów¹⁵. Dotarły one do Paryża z początkiem czerwca. Stryjeński życzył sobie wówczas, aby artyści przesyłali mu sukcesywnie kolejne projekty¹⁶. W listach pisanych w miesiącach letnich 1891 roku kwestia kwater do kościoła Mariackiego pojawia się wielokrotnie. 10 lipca Wyspiański informował chociażby Karola Maszkowskiego: „Szyby rysujemy zawzięcie – mały nasz pokój ciasny cały niemi ubrany – sufit i ściany wyglądają jakby były wyjęte z kaplicy Św. Wacława – z Pragi, takie są tymi rysunkami kolorowe”¹⁷. Tydzień później donosił zaś o ukończeniu połowy okna i zamiarze wysłania projektów do Stryjeńskiego¹⁸, o które ten dopominał się jeszcze z końcem lipca. Ze względu na pośpiech towarzyszący pracom artyści wysyłali do Krakowa nie w pełni ukończone kartony, co pociągało za sobą zapewne trudności przy przenoszeniu projektów na szkło – stąd prośba Stryjeńskiego: „Niech pannie suknie większemi partiami jednego koloru znaczą”¹⁹. Ostatnie kartony dotarły do Krakowa na początku

¹³ *Kronika*, „Czas”, 1891, nr 86 (16 IV), s. 3.

¹⁴ List Tadeusza Stryjeńskiego do Józefa Mehoffera i Stanisława Wyspiańskiego, pisany w Krakowie 29 V 1891, za: L. Lameński, *Korespondencja Tadeusza Stryjeńskiego z Józefem Mehofferem w latach 1891–1900*, „Roczniki Humanistyczne” 27, 1979, s. 82.

¹⁵ List Stanisława Wyspiańskiego do Kazimierza Brudzewskiego, pisany w Salzburgu 14 V 1891, za: S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 4, *Listy Stanisława Wyspiańskiego różne – do wielu adresatów*, oprac. M. Rydlowa, Kraków 1998, s. 96–97.

¹⁶ List Tadeusza Stryjeńskiego do Józefa Mehoffera i Stanisława Wyspiańskiego, pisany w Krakowie 3 VI 1891, za: Lameński 1979, jak przyp. 14, s. 82.

¹⁷ List Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego, pisany w Paryżu 10 VII 1891, za: S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 3, *Listy do Karola Maszkowskiego*, red. M. Rydlowa, Kraków 1997, s. 63.

¹⁸ List Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego, pisany w Paryżu 17 VII 1891, za: Wyspiański 1997, jak przyp. 17, s. 68.

¹⁹ List Tadeusza Stryjeńskiego do Józefa Mehoffera i Stanisława Wyspiańskiego, pisany w Krakowie 29 IX 1891, za: Lameński 1979, jak przyp. 14, s. 85. O tym, że kartony wysyłane do Krakowa wymagały uzupełnień, świadczy również pytanie Wyspiańskiego do wujostwa Stankiewiczów: „czy figura Jeremiasza jest zakolorowana” (List pisany w Paryżu 31 VIII 1891, za: Wyspiański 1998, jak przyp. 15, s. 39).

października²⁰. Przeszklenie okna osadzano etapami od końca 1891 roku. Całość była gotowa zapewne kilka miesięcy później²¹. Komplet kartonów do scen ilustrujących *Życie Marii* trafił do Muzeum Narodowego w Krakowie²². W Katowicach zaś znajduje się sygnowany przez Mehoffera projekt do jednej z kwater²³.

Choć witraż okna zachodniego był pracą wspólną, wydaje się, że to Wyspiański miał większy wpływ na jej ostateczny kształt. Wiadomo, że artysta wykonał szkic ogólny²⁴, według którego projektowane były kartony kwater. Gdy zaś chodzi o autorstwo poszczególnych pól, w jednym z listów do wujostwa Stankiewiczów, na co nie zwrócono dotychczas uwagi, Wyspiański stwierdził *expressis verbis*, że „cała lewa strona (połowa)” jest jego²⁵. To on był również autorem projektu przeszklenia maswerku²⁶.

Okno zachodnie kościoła Mariackiego ma wykrój ostrołukowy. Regularnie rozmieszczone laskowania kamiennie dzielą je na sześć prześwitów, z których każdy zawiera po sześć kwater, co daje ogólną liczbę 36 pól. Dwie piąte wysokości okna zajmuje rozbudowany maswerk z centralnie umieszczoną, czteropłatową rozetą wpisaną w okrąg.

²⁰ List Tadeusza Stryjeńskiego do Józefa Mehoffera i Stanisława Wyspiańskiego, pisany w Krakowie 4 X 1891, za: Lameński 1979, jak przyp. 14, s. 86.

²¹ *Kronika*, „Czas”, 1892, nr 80 (7 IV), s. 2.

²² Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw.: III-r.a. 4756: *Zwiastowanie Joachimowi* (mylnie zidentyfikowane w karcie muzeum jako *Sen Józefa*), III-r.a. 4758: *Spotkanie przy Złotej Bramie*, III-r.a. 4757: *Ofiarowanie Marii w Świątyni*, III-r.a. 4759: *Zasłużbiny Marii z Józefem*, III-r.a. 4760: *Zwiastowanie*, III-r.a. 4762: *Nawiedzenie*, III-r.a. 4761: *Boże Narodzenie*, III-r.a. 4763: *Pokłon Trzech Króli*, III-r.a. 4764: *Anioł nakazujący św. Józefowi ucieczkę do Egiptu*, III-r.a. 4766: *Ucieczka do Egiptu*, III-r.a. 4765: *Dwunastoletni Jezus nuczający w Świątyni*, III-r.a. 4767: *Cud w Kanie Galilejskiej*, III-r.a. 4768: *Ukrzyżowanie*, III-r.a. 4770: *Zdjęcie z krzyża*, III-r.a. 4769: *Zesłanie Ducha Świętego*, III-r.a. 4771: *Zasnęcie Marii*. Kartony zostały ofiarowane Muzeum przez Tadeusza Stryjeńskiego jeszcze przed rokiem 1902 – por.: *Józef Mehoffer. Opus magnum*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2000, s. 96.

²³ Muzeum Śląskie w Katowicach, Józef Mehoffer, *Projekt witraża do kościoła Mariackiego w Krakowie*, nr inw. MŚK/SzM/431, wymiary: 67,5 x 43,5 cm. Karton jest projektem jednej z kwater ukazujących przodków Marii. Został zakupiony w roku 1929 w antykwariacie Franciszka Studzińskiego.

²⁴ Szkic ten, prezentowany w roku 1891 na wystawie w Sukiennicach, znajdował się później w posiadaniu Tadeusza Stryjeńskiego. Obecne miejsce przechowywania pracy nie jest znane, wiadomo jednak, że przetrwał drugą wojnę światową, a o jego odnalezieniu w roku 1967, nie podając przy tym żadnych dodatkowych informacji, wspominał Tadeusz Adamowicz, por.: T. Adamowicz, *Stanisława Wyspiańskiego „Cnoty i występki”*, „Rocznik Historii Sztuki” 7, 1969, s. 244, przyp. 11.

²⁵ List Stanisława Wyspiańskiego do wujostwa Stankiewiczów, pisany w Paryżu 27 XI 1891, za: Wyspiański 1998, jak przyp. 15, s. 53–54.

²⁶ W liście do matki, pisany w Paryżu 12 XII 1891, Mehoffer odnotował: „Równocześnie dostaliśmy kartkę od Stryjeńskiego, w której donosi, że róża wielkiego okna, którą projektował S. W., już osadzona i że wybornie wygląda” (Biblioteka Narodowa w Warszawie, rkp. 7373, t. 1, pag. 56–57; za wypisy z korespondencji Mehoffera dziękuję Panu drowi hab. Markowi Zgórniakowi).

which results in the total of 36 fields. Two fifths of the window's height is taken by the elaborate tracery with the central four-leaf circular rosette.

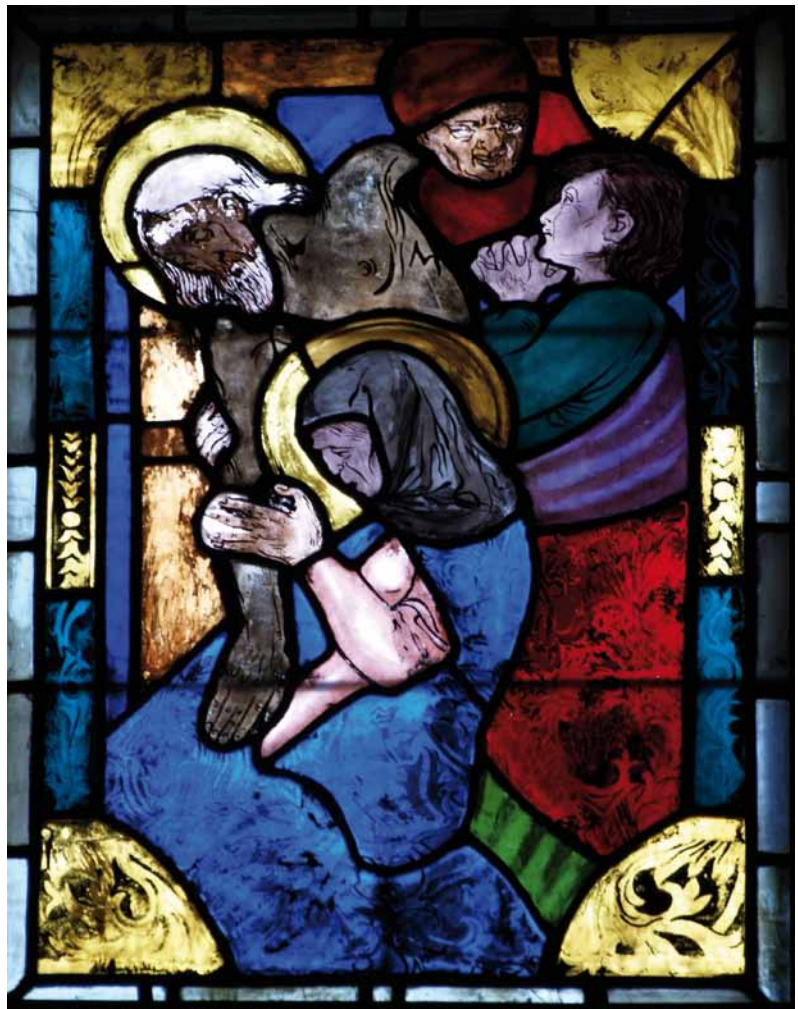
The panels in the western window can be divided into four groups on the basis of their subjects and formal features. The first group consists of the fields b–e on the levels 3–6. They portray the scenes from Virgin Mary's life and all of them were composed according to the same scheme: the biblical scene is in a rectangular field, framed on both sides with two columns with fanciful bases and capitals decorated with floral and zoomorphic motifs, and in the *Crucifixion* scene the symbols of the four Evangelists. The shafts of the columns are covered thickly with ornamental decorations, and sometimes they have ornamental ribbons tied around their mid-length. The scenes follow the biblical chronology in rows starting from the top. The cycle opens with *The Annunciation to Joachim*, followed by: *The Presentation of the Virgin in the Temple*, *The Marriage of Virgin Mary and Joseph*, *Annunciation*, *Visitation*, *Nativity*, *Adoration of the Magi*, *The Angel Urges Joseph to Flee to Egypt*, *Flight to Egypt* [fig. 2], *Christ Among the Doctors*, *The Miracle of Cana*, *Crucifixion*, *Deposition* [fig. 3], *The Pentecost* and *Dormition*.

The subject of the next set of panels is renovation works conducted in St Mary's Church in times of Matejko. Formally they are connected by two characteristic stripes with floral decorations (leaves in triangular fields) along the longer edges. The first of these panels portrays the Canon Bukowski kneeling in front of the Gothic arcade opening to an undefined interior [fig. 4]. The clergyman, wearing a cassock, is shown in profile, with his hands clasped in prayer. He can be identified also by his crest imposed on the left stripe of the border. His legs are covered with a rectangular plaque with already slightly blurred inscription: A[D] HON[OREM] B[EATAE] MAR[IAE] V[IRGINIS] EC[CLESIA] A[NNO] D[OMINI] MDCCCIXC CAN[ONICI] BUKOWSKI JULIANI SUMPT[IBUS] VITR[IBUS] ORNA[TA]. The second of the panels in this set (field 2d) depicts the top of the central façade of the church and the taller tower. In the bottom left corner of the panel is visible a plaque with the inscription (now almost unintelligible): “Made according to the ideas and the cartoons by St. Wyspiański and J. Mehoffer in Teodor Zajdzikowski workshop AD 1891 under the artistic supervision of Tadeusz Stryjeński”.²⁷

²⁷ T. Kruszyński, *Witraż J. Mehoffera i S. Wyspiańskiego w fasadzie zachodniej kościoła Mariackiego w Krakowie*, in: *Sprawozdania z czynności i posiedzeń Polskiej Akademii Umiejętności za rok 1948*, Kraków 1949, p. 475.

3. *Zdjęcie z krzyża*, 1891–1892, proj. S. Wyspiański, wyk. pracownia T. Zajdzikowskiego, fot. P. Guzik

3. *Deposition*, 1891–1892, designed by S. Wyspiański, made by T. Zajdzikowski workshop, photo by P. Guzik



The third group consists of six panels with the depictions of the prophets portrayed in the fusiform surrounds against blue background. Behind the surrounds one can see partly covered border stripes, the same as in the panels of the previous set. The prophets were portrayed full-length, wearing loose robes. They can be identified thanks to the inscriptions: Zechariah (2b), Jonah (1b), Jeremiah (1c), or the attributes accompanying them: Elijah was portrayed in his chariot of fire (2e) [fig. 5], Jonah with the fish (1b), and Daniel among lions (1d). Only the prophet in the field 1e is not identified clearly, although one could suppose that because of the building visible behind his back he could be Isaiah.

The last set consists of panels portraying Virgin Mary's ancestors, located in the outermost fields of the window. Their composition is based on the same scheme. Each panel contains a compartment in shape of a standing rectangle widened by semi-circular fields (two on each of the longer edges and one on the horizontal edge), edged with the palmette border. The surface outside the compartment is filled with ornamental motifs – small yellow-orange rosettes in the corners, and floral

Kwaterny okna zachodniego tworzą cztery grupy treściowo-formalne (por. schemat). Grupa pierwsza obejmuje pola b–e poziomów 3–6. Ukazują one sceny związane z życiem Marii i wszystkie zostały skomponowane według tego samego schematu: ilustracja wydarzenia biblijnego znajduje się w prostokątnym polu flankowanym przez dwie kolumnienki o fantazyjnych bazach i głowicach, w których pojawiają się urozmaicone motywy floralne i zoomorficzne, w scenie *Ukrzyżowania* zaś – symbole czterech Ewangelistów. Trzony kolumnienek szczelnie pokrywa zazwyczaj dekoracja ornamentalna, w połowie ich wysokości występują niekiedy ozdobne przewiązki. Sceny uporządkowane zostały w rzędach od góry według chronologii biblijnej. Cykl otwiera *Zwiastowanie Joachimowi*, po nim zaś następują: *Ofiarowanie Marii w Świątyni*, *Zaślubiny Marii i Józefa*, *Zwiastowanie*, *Nawiedzenie*, *Boże Narodzenie*, *Pokłon Trzech Króli*, *Anioł nakazujący Józefowi ucieczkę do Egiptu*, *Ucieczka do Egiptu* [il. 2], *Dwunastoletni Jezus nauczający w Świątyni*, *Cud w Kanie Galilejskiej*, *Ukrzyżowanie*, *Zdjęcie z krzyża* [il. 3], *Zesłanie Ducha Świętego* oraz *Zaśnięcie Matki Boskiej*.

Tematyka kolejnej grupy kwater odnosi się do prac restauracyjnych prowadzonych w kościele Mariackim za czasów Matejki. Jej wyznacznikiem formalnym są dwa



4. Kwaterna fundacyjna z postacią ks. J. Bukowskiego, 1891–1892, proj. S. Wyspiański, wyk. pracownia T. Zajdzikowskiego, fot. P. Guzik

4. The donor panel with Rev. J. Bukowski, 1891–1892, designed by S. Wyspiański, made by T. Zajdzikowski workshop, photo by P. Guzik

charakterystyczne pasy z dekoracją floralną (listki w trójkątnych polach), biegnące wzdłuż dłuższych krawędzi. Pierwszy z tych witraży (pole 2c) przedstawia kanonika Bukowskiego klęczącego na tle gotyckiej arkady, która otwiera się na bliżej nieokreślone wnętrze [il. 4]. Duchowny, ubrany w sutannę, widoczny jest z profilu, z rękoma złożonymi do modlitwy. O jego tożsamości informuje tarcza herbowa, jakby nałożona na lewy pas bordiury. Partię nóg zasłania prostokątna plakietka z nieco zamazanym już napisem: A[D] HON[OREM] B[EATAE] MAR[IAE] V[IRGINIS] EC[CLESIA] A[NNO] D[OMINI] MDCCCXC CAN[ONICI] BUKOWSKI JULIANI SUMPT[IBUS] VITR[IBUS] ORNA[TA]. Druga z kwater tej grupy (pole 2d) ukazuje szczyt środkowej fasady kościoła i wieżę Wyższą. W dolnym lewym rogu przedstawienia widoczna jest plakietka z inskrypcją (dziś niemal nieczytelna): „Wykonane wedle pomysłu i kartonów St. Wyspiańskiego i J. Mehoffera w pracowni Teodora Zajdzikowskiego w R. P. 1891 pod kierunkiem artystycznym Tadeusza Stryjeńskiego”²⁷.

²⁷ T. Kruszyński, *Witraz J. Mehoffera i S. Wyspiańskiego w fasadzie zachodniej kościoła Mariackiego w Krakowie*, w: *Sprawozdania z czynności i posiedzeń Polskiej Akademii Umiejętności za rok 1948*, Kraków 1949, s. 475.

motifs in blue glass on the sides. In each compartment are portrayed two ancestors of Mary. They are depicted half-length, placed on succulent green stems growing out from Jesse's body, portrayed at the bottom of the field 1a [fig. 6]. For the most part they are mature men, shown in three-quarter profile or frontal. One of them wears an armour and holds a sword in his hand, a few are depicted wearing crowns indicating their royal status, but except for the image of David playing the harp in Jesse's panel, they cannot be identified beyond all doubt. It is noticeable that the artist's aim was to give a psychological characteristic of the portrayed characters through skilfully varied facial expressions and gestures. In each case the robes of the figures differ as well, being sometimes quite modest and one-coloured, in other cases with complicated fold compositions, ornamental decorations (with recurring pomegranate motif) and costly accessories.

In the main fields of the tracery, forming the four-leaf rosette, Wyspiański depicted *The Coronation of Mary*. The Virgin Mary was portrayed with her robes blowing in the wind and



5. *Eliasz*, 1891–1892, proj. J. Mehoffer, wyk. pracownia T. Zajdzikowskiego, fot. P. Guzik

5. *Elijah*, 1891–1892, designed by J. Mehoffer, made by T. Zajdzikowski workshop, photo by P. Guzik

her hands clasped in the bottom leaf of the rosette; above Mary, in the central field is placed the crown of the Queen of Heaven and Earth, and in the side fields are depicted Christ and God the Father, wearing royal robes and ample capes, with hems picturesquely turned up. Above the crown, against the top of the Gothic canopy visible in the background, soars the dove of the Holy Spirit. The remaining tracery fields were filled with floral decorations, with only one colour of glass used in each of them.

In a brief note on the window which appeared in “Czas” it was mentioned that “the harsh and gaudy colours, particularly purples and reds, in the upper part, are quite offensive; it is caused not so much by the use of wrong kind of glass or wrong colours, but by the betrayal of the mosaic systems. Large one-coloured expanses next to the rosette have something crude about them and being placed next to the mosaic panes they offend like coarseness in an elegant company”. However, the work of Wyspiański, Mehoffer and Zajdzikowski was received very warmly.²⁸

Despite the fact that the stained glass in the western window was the work of two artists, the panels do not differ stylistically and create a unified whole. It was probably owing to the one general

Na trzecią grupę składa się sześć kwater z przedstawieniami proroków, umieszczonymi we wrzecionowatych otokach na błękitnym tle. Za otokami widoczne są, częściowo zasłonięte, pasy bordiur, takie same jak w witrażach grupy poprzedniej. Prorocy ukazani zostali całopostaciowo, odziani w luźne szaty. Ich identyfikacja możliwa jest bądź to dzięki inskrypcjom: Zachariasz (2b), Jonasz (1b), Jeremiasz (1c), bądź atrybutom towarzyszącym postaciom: Eliasz przedstawiony został na wozie ognistym (2e) [il. 5], Jonasz z rybą (1b), Daniel zaś pośród lwów (1d). Jedynie w przypadku proroka w polu 1e brak jest wyraźnej informacji o jego tożsamości, choć ze względu na widoczną za jego plecami budowlę można przypuszczać, że chodzi o Izajasza.

Ostatnią grupę stanowią witraże ukazujące przodków Marii, pomieszczone w polach skrajnych rzędów okna. Wszystkie zostały skomponowane według tego samego schematu. Każda kwatera zawiera kompartyment w kształcie stojącego prostokąta poszerzonego o półkolistę pola (po dwa na bokach dłuższych i jednym na bokach poziomych), obwiedziony bordiurą z palmetkami. Powierzchnię poza kompartymentem wypełniają motywy ornamentalne: w narożach kwatery żółto-pomarańczowe rozetki, po bokach zaś motywy floralne wykonane w niebieskim szkłe. W każdym kompartymencie znajduje się przedstawienie dwóch przodków Marii (jeden nad drugim). Ukazani zostali w półpostaciach osadzonych na mięsistych, ciemnozielonych pędach, które wyrastają z ciała Jessego, przedstawionego u dołu kwatery 1a [il. 6]. W większości są to dojrzałe mężczyźni, widoczni w trzech czwartych, z profilu lub frontalnie. Jeden z nich odziany jest w rycerską zbroję i dzierży w ręku miecz, kilku ukazanych zostało z koronami wskazującymi na ich królewską godność, jednak z wyjątkiem grającego na harfie Dawida, którego wizerunek znajduje się w kwaterze Jessego, jednoznaczna identyfikacja postaci nie jest możliwa. Daje się zauważyć dążenie do psychologicznej charakterystyki przedstawionych, przeprowadzonej umiejętnie za pomocą zróżnicowanych wyrazów twarzy i gestów. W każdym przypadku inne są też szaty postaci, niekiedy dość skromne i jednobarwne, innym znów razem o skomplikowanym układzie fałdów, z dekoracją ornamentalną (pojawia się motyw granatu) i kosztownymi dodatkami.

W głównych polach maswerku okna, tworzących czteropłatkową rozetę, przedstawił Wyspiański *Koronację Marii*. Matka Boska ukazana została w rozwianych szatach i ze złożonymi dłońmi w dolnym płątku rozety; ponad Marią, w polu środkowym, widoczna jest korona Królowej Nieba i Ziemi, w polach bocznych zaś Chrystus i Bóg Ojciec, odziani w monarsze szaty i obfite, malowniczo wywijające się płaszcze. Ponad koroną, na tle szczytu gotyckiego baldachimu, unosi się gołębica Ducha Świętego. Pozostałe pola maswerku wypełnione zostały dekoracją floralną, przy czym w każdym z nich zastosowano tylko jedną barwę szkła.

²⁸ *Kronika*, in: “Czas”, 1892, no. 80 (7 April), p. 2.



6. *Jesse i Dawid*, 1891–1892, proj. S. Wyspiański, wyk. pracownia T. Zajdzikowskiego, fot. P. Guzik

6. *Jesse and David*, 1891–1892, designed by S. Wyspiański, made by T. Zajdzikowski workshop, photo by P. Guzik

W krótkiej notce o witrażu, jaka pojawiła się na łamach „Czasu”, podnoszono, „że w części górnej razi, nawet dość silnie, pewna surowość i krzykliwość barw, zwłaszcza fioletowych i czerwonych; wynikało to nie tak z użycia złego szkła lub złych barw, jak ze sprzeniewierzenia się systemowi mozaikowemu. Wielkie jednokolorowe przestrzenie obok rozety mają w sobie coś ordynarnego i obok tafli mozaikowych niżej umieszczonych rażą jak grubiaństwo wśród wykwintnego towarzystwa”. Generalnie jednak praca Wyspiańskiego, Mehoffera i Zajdzikowskiego oceniona została bardzo przychylnie²⁸.

Pomimo iż witraże okna zachodniego były dziełem dwu artystów, kwatery nie różnią się między sobą stylistycznie, tworząc spójną całość. Przesądził o tym zapewne fakt, że projekty powstawały według jednego szkicu ogólnego, jak również bliskie relacje obu artystów, wówczas jeszcze zajmujących wspólne mieszkanie w Paryżu. Różnice nie są zauważalne, nawet gdy chodzi o kartony.

Podział okna na rzędy kwater podyktowany był oczywiście dążeniem do stworzenia kontrapunktu dla średnio-

sketch which was the basis for the whole work as well as the close relationship of both artists, who were then sharing an apartment in Paris. The differences are not noticeable, even in the cartoons.

The division of the window into the rows of panels was obviously an attempt to create a counterpoint to the medieval stained glass in the windows in the wall closing the choir. However, the scenes whose details cannot be perceived from the inside of the church were meant to harmonize with the new painting decoration of the walls without clashing with it “since the small coloured pieces of glass framed with lead do not suggest independent pictorial compositions, which would stifle with their glow the interior painting, but they are so skilfully put together that they create a tone whose details disappear in the general impression of colourful decoration”.²⁹

The fundamental point of reference for the general concept of the stained glass in the western window and some of its elements was – according to Wojciech Bałus – St Mary’s Altar. It also contains the scenes from the Virgin’s life and the depiction of Jesse’s tree, while the top scene is *The Coronation of Mary*. Yet the Gothic pentaptych inspired Wyspiański not only in terms of general composition. The young artist could be said to borrow also some details as the portrayal of Mary and the open-work canopy behind the dove of the Holy Spirit in the *Coronation* scene are clearly reminiscent of the top of the Stoss altar. When it comes to the style of individual scenes and figures (“stockily and strongly-built bodies”), it refers largely to, in Bałus’ opinion, the north-European art of the turn of the 16th century. He also indicates as a possible source of inspiration for the columns framing the panels the portraits of Kraków bishops from the cloisters of the Franciscan monastery and the miniatures from *The Codex of Baltazar Behem*. He points as well to the studies on Albrecht Dürer’s graphics conducted by the young artists yet before they left for Paris.³⁰ It should be also noted that the motif of the columns framing the scenes depicted in the stained glass windows is almost an indispensable element of the iconography of the particular kind of modern stained glass – so-called Swiss glass [*Schweizer Kabinettscheiben*], produced since the end of the Middle Ages in German-speaking countries, mostly in Switzerland. This very stained glass was in the collection of Jan Matejko, with whom Wyspiański and Mehoffer consulted their projects.³¹

Although the iconography of individual panels – particularly the scenes from Mary’s life – is to

²⁹ Ibidem.

³⁰ Bałus 1997 (ft. 2), pp. 69–70.

³¹ They are still in the holdings of Jan Matejko House.

a large degree an independent work of the young painters, the solutions proposed by them were not lacking the iconographic context. Setting the figures on the leaf-like shoots similar to flowers could be considered to be – apart from the direct allusions to Matejko's wall paintings and indirect ones to the art works inspiring them³² – also the sign of being acquainted with the late Gothic stained glass of the church in Immenhausen³³ and the cathedral in Ulm.

The young artists were also inspired by the decoration of French cathedrals. When writing to Maszkowski about the progress of the work on the cartoons Wyspiański described the room he was sharing then with Mehoffer: “in the long rows over the mantelpiece we hung the photographs of wonderful Italian and French cathedrals – the colourful sketch of the window is opposite the window”.³⁴ The sculptural decoration of Gothic cathedrals seen during his first travel to France in 1890 is known to have inspired Wyspiański in his work on *Virtues and Vices*. Apart from the depictions of *The Wise and Foolish Virgins*, which appeared in this project, eventually unrealized, the artist admired at that time also *The Tree of Jesse* in Amiens. He wrote about it to Rydel: “The tree of Jesse – he himself is asleep (his figure appears twice) – and over him grow upwards crowned figures sitting in the branches, each of them holding a musical instrument or a ribbon – (it must have been the same with Veit Stoss – one can see it because of the strange and inexplicable otherwise gestures of these small figures in the predella – go and have a good look! – how this altarpiece reached us! I would like to have seen it before the renovation) – the lawgivers and archpriests and commanders – starting from Moses”.³⁵ Wyspiański might have

³² The potential iconographic sources for this idea in Matejko's polychrome wall paintings were compiled by Wojciech Bałus. They include: *The Très Riches Heures du Duc de Berry* (about 1411), *Chronica Polonorum* by Maciej Miechowita (1519) and the work of Viollet-le-Duc: the decoration of St Louis Chapel in the Parisian Notre-Dame, as well as the stained glass *The Vineyard of the Apostles* in the church Saint-Germain-l'Auxerrois – Bałus 1997 (ft. 2), p. 37.

³³ One of the panels from Immenhausen was reproduced in the pattern book *Ornamentale Glasmalereien*, Berlin 1885, which was used in the Zajdzikowski workshop when designing the filling for the tracery of the Kraków church, cf.: Szybisty 2010 (ft. 1), p. 160.

³⁴ A letter from Stanisław Wyspiański to Karol Maszkowski, written in Paris on 10 July 1891, quoted after: Wyspiański 1997 (ft. 17), p. 63.

³⁵ A letter from Stanisław Wyspiański to Lucjan Rydel, written in Amiens on 18 June 1890, quoted after: S. Wyspiański, *Listy zebrane*, vol. 2, *Listy do Lucjana Rydla*, part 1, *Listy i notatnik z podróży*, eds. L. Płoszewski, M. Rydlowa, Kraków 1979, p. 102–103. The predella of the Stoss altar was partly reconstructed during the renovation in the 1860s, of which Wyspiański was aware.

wiecznych witraży okien zamknięcia chóru. Równocześnie jednak ukazane sceny, których detali nie można dostrzec z wnętrza kościoła, miały harmonizować z nową dekoracją malarską ścian, nie stanowiąc dla niej konkurencji, „gdyż drobne w olów oprawne szybki kolorowe, układając się w mozaikę pojedynczych tafli, nie narzucają się jako samoistne kompozycje obrazowe, któreby swoim blaskiem głużyły malowania wnętrza, lecz umiejętnie dobrane tworzą akord, w którym szczegóły nikną wobec ogólnego wrażenia barwnej dekoracji”²⁹.

Podstawowym punktem odniesienia dla ogólnej koncepcji witrażu okna zachodniego i niektórych jego elementów był – jak stwierdza Wojciech Bałus – ołtarz Mariacki. Tam bowiem również mamy do czynienia ze scenami z życia Matki Boskiej, przedstawieniem drzewa Jessego, zwieńczenie zaś stanowi *Koronacja Marii*. Gotycki pentaptyk inspirował Wyspiańskiego jednak nie tylko, gdy chodzi o ogólny układ kompozycyjny. Można stwierdzić, że młody artysta zaczerpnął zeń również pewne rozwiązania szczegółowe, bowiem ujęcie postaci Marii oraz ażurowy baldachim za gołębicą Ducha Świętego w scenie *Koronacji* bardzo przypominają zwieńczenie ołtarza Stwosza. Gdy zaś chodzi o stylistykę poszczególnych scen i postaci („krępa i mocna budowa ciała”), odwołuje się ona – zdaniem krakowskiego badacza – w dużym stopniu do sztuki północnoeuropejskiej około roku 1500. Jako możliwe źródło inspiracji dla kolumniowych obramień wskazuje on znajdujące się w krużgankach krakowskiego klasztoru Franciszkanów portrety biskupów krakowskich oraz miniatury *Kodeksu Baltazara Behema*. Zwraca też uwagę na studia nad grafikami Albrechta Dürera, które młodzi artyści prowadzili jeszcze przed wyjazdem do Paryża³⁰. Zauważmy ponadto, że motyw kolumniowych bocznych zamknięć scen ukazanych na witrażu jest niemal nieodłącznym elementem ikonografii szczególniego typu witraży nowożytnych – tzw. szyb szwajcarskich [*Schweizer Kabinettscheiben*], jakie od końca średniowiecza produkowano w krajach niemieckich, głównie zaś w Szwajcarii. Właśnie takie witraże posiadał w swoich zbiorach Jan Matejko, z którym Wyspiański i Mehoffer konsultowali swoje projekty³¹.

Choć ikonografia poszczególnych kwater – szczególnie zaś scen z życia Marii – jest w dużym stopniu samodzielnym dziełem młodych malarzy, to jednak zaproponowane przez nich rozwiązania nie powstawały bez kontekstu ikonograficznego. W posadowieniu postaci na liściastych pędach przypominających kwiaty można chociażby dopatrywać się, poza oczywistym nawiązaniem do polichromii Matejki i – pośrednio – do inspirujących ją dzieł plastycznych³², również i znajomo-

²⁹ Ibidem.

³⁰ Bałus 1997, jak przyp. 2, s. 69–70.

³¹ Znajdują się one do dzisiaj w Domu Jana Matejki.

³² Potencjalne źródła ikonograficzne tego pomysłu w Matejkowskiej

ści późnogotyckich witraży kościoła w Immenhausen³³ oraz katedry w Ulm.

Inspirowała młodych twórców także dekoracja francuskich katedr. Informując Maszkowskiego o postępie prac nad kartonami, Wyspiański opisywał wygląd pokoju, który dzielił wówczas z Mehofferem: „w długich szeregach nad kominkiem rozwiesiliśmy fotografie wspaniałych katedr francuskich i włoskich – kolorowy szkic okna figuruje naprzeciw okna”³⁴. Wiadomo, że dekoracja rzeźbiarska gotyckich katedr, widziana podczas pierwszej podróży do Francji w roku 1890, inspirowała Wyspiańskiego podczas prac nad *Cnotami i występkami*. Obok przedstawień *Panien mądrych i głupich*, które pojawiły się w tym, ostatecznie niezrealizowanym, projekcie, artysta podziwiał wówczas również *Drzewo Jessego* w Amiens. Pisał o nim Rydlowi: „drzewo Jessego – on sam śpi (powtórzony dwa razy) – i nad nim rosną w konarach w górę koronowane postacie siedzące a każdy trzyma jakiś instrument muzyczny lub wstęgę – (tak samo musiało być u Wita Stwosza – widać to z dziwa[cz]nych inaczej i niewytłumaczonych ruchów tych figurek małych na predelli – idź się przypatrz! – jak ten ołtarz nas doszedł! Chciałbym ja go był widzieć przed restauracją –) – prawodawcy i arcykapłani i wodzowie – począwszy od Mojżesza”³⁵. Nie jest wykluczone, że z dekoracji rzeźbiarskiej francuskich katedr zaczerpnął Wyspiański i inne pomysły kompozycyjne, jak chociażby przedstawienie kota przeciągającego się u stóp Marii w kwaterze *Zwiastowania* – podczas pobytu w Amiens uwagę Wyspiańskiego przykuł bowiem wizerunek diabła, umieszczony na konsoli, na której posadowiono figurę archanioła Gabriela w scenie *Zwiastowania*: „Pod owym aniołem z lilią białą [...] wyszczerzył się diabeł, suchy z kocim pyskiem; uśmiecha się, pociera ręce o nogi – aż się wije z radości: nie wie jeszcze, co to będzie, bardzo nie dowierza. – już się zawczasu ukradkiem oblizuje gdyby się rzeczywiście udało”³⁶. Zauważmy wreszcie, że rozbudowany cykl *Przodkowie Marii* może być postrze-

polichromii zestawiał Wojciech Bałus. Należą do nich: *Bardzo Bogate Godzinki Księcia de Berry* (ok. 1411), *Chronica Polonorum* Macieja Miechowity (1519) oraz prace Viollet-le-Duca: dekoracja kaplicy św. Ludwika w paryskiej Notre-Dame, jak również witraż *Winnica Apostolów* w kościele Saint-Germain-l'Auxerrois – Bałus 1997, jak przyp. 2, s. 37.

³³ Jedną z kwaterek z Immenhausen reprodukowano we wzorniku *Ornamentale Glasmalereien*, Berlin 1885, który wykorzystywany był w zakładzie Zajdzikowskiego przy projektowaniu wypełnień pól malswereków okien krakowskiej świątyni, por.: Szybisty 2010, jak przyp. 1, s. 160.

³⁴ List Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego, pisany w Paryżu 10 VII 1891, za: Wyspiański 1997, jak przyp. 17, s. 63.

³⁵ List Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla, pisany w Amiens 18 VI 1890, za: S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 2, *Listy do Lucjana Rydla*, cz. 1, *Listy i notatnik z podróży*, oprac. L. Płoszewski, M. Rydlowa, Kraków 1979, s. 102–103. Predella ołtarza Stwosza została w częściowo zrekonstruowana podczas restauracji w latach 60. XIX wieku, z czego zdawał sobie sprawę Wyspiański.

³⁶ List Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla, pisany w Amiens 27 VI 1890, za: Wyspiański 1979, jak przyp. 35, s. 114.



7. J. Mehoffer, *Przodkowie Marii*, karton, Muzeum Śląskie w Katowicach, nr inw. MŚK/SzM/431, fot. Muzeum

7. J. Mehoffer, *Mary's Ancestors*, cartoon, The Silesian Museum in Katowice, inv. no. MŚK/SzM/431, photo by Museum

borrowed also other ideas for composition from the sculptural decoration of the French cathedrals, such as the portrayal of the cat stretching itself at Mary's feet in the *Annunciation* panel – during his stay in Amiens he noticed the picture of the devil seated on the console on which the figure of Archangel Gabriel was placed in the scene of *Annunciation*: “Under this angel with a white lily... a devil is grinning, a wizened figure with cat's face; he is smiling, rubbing his hands on his legs – he is literally squirming with joy: he doesn't know yet what is going to happen and he doesn't quite believe it – he is licking his lips in a furtive anticipation if it should really work out”³⁶. We should also note that the extended cycle *Mary's Ancestors* can be perceived as a kind of substitute for the iconographic programme of the royal gallery in French cathedrals. About one of them – the one in Reims – Wyspiański wrote: “the gallery of the kings of Judah – the central field in the pediment contains the baptism of

³⁶ A letter from Stanisław Wyspiański to Lucjan Rydel, written in Amiens on 27 June 1890, quoted after: Wyspiański 1979 (ft. 35), p. 114.

Clovis, so these are historical figures – only on the sides there are these legendary kings, crowned and sceptred, with their monarchs' mantles and long beards".³⁷ In the pictures of biblical kings placed on the façades of Gothic churches Wyspiański found the portraits of the kings of France: "how could a medieval sculptor working on 22 kings keep the kings of Judah on his mind, about whom he knew little, when it came to creating characteristic figures, if he was an artist who wanted to create such figures – but he knew the history of France well and he knew full well the types of French monarchs. – Indeed, when looking at them one is under impression that the artist supplemented his imagination in this way".³⁸ If the programme of the sculptural decorations in French cathedrals influenced the iconography of the Kraków stained glass, one could hardly find it surprising that the characteristic gesture of the monarch's hands put under his belt depicted in the field 4f (designed by Mehoffer) is reminiscent of the posture of Jan Olbracht in Matejko's cycle of portraits of Polish kings (their headgear is quite similar too). [fig. 7].

Taking into account the stylization of the figures and the range of the employed decorative motifs, the western window should be considered a historicized work but not an "archaeological" one. The method of glass composition used in it was very different from what was recommended by the purists of Viollet-le-Duc school, who set the tone in Kraków yet a few years earlier. It involved "entering" the late medieval iconosphere and the mode of thinking of old artists, while retaining a relatively full artistic freedom. In a review of the exhibition during which the cartoons for the western window were presented, Konstanty Górski even criticised directly the doctrines of the author of *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, calling them „[dead imitation] which usually notices only negative sides and considers its main feature to be the lack of draughtsmanship".³⁹ Thus, we can see here a change similar to the ones taking places at that time in the understanding of historicism in architecture. Not to look for remote examples, one could quote here the example of the works by Teodor Talowski, whose projects – as Wojciech Bałus proves – did not allude to

gany jako swoisty substytut programu ikonograficznego galerii królewskiej francuskich katedr. O jednej z nich – w Reims – pisał Wyspiański: „galeria królów Judy – środkowe pole na frontonie, zajmuje chrzest Clodwiga a więc figury historyczne – po bokach dopiero owe legendarne króle, ukoronione, uberlone, ze swojemi płaszczami monarszymi i brodami długimi"³⁷. W wizerunkach biblijnych władców umieszczanych na fasadach gotyckich świątyń dopatrywał się przy tym Wyspiański portretów królów Francji: „jak to, więc rzeźbiarz średniowieczny miałby rzeźbiąc 22 królów mieć wciąż na myśli i uwadze królów Judy, o których niewiele wiedział, jeśli chodziło o stworzenie postaci charakterystycznych, jeśli był artystą, który chciał takie tworzyć – ale historię Francji znał dobrze i znał doskonale typy monarchów francuskich. – Rzeczywiście, patrząc na nich ma się wrażenie, że artysta w ten sposób dopełniał swojej wyobraźni"³⁸. Jeśli więc rzeczywiście program dekoracji rzeźbiarskiej francuskich katedr oddziaływał na ikonografię krakowskiego witrażu, nie dziwi, że charakterystyczny gest włożonych za pas dłoni monarchy ukazanego w polu 4f (projektu Mehoffera) przypomina układ ciała Jana Olbrachta z Matejkowskiego pocztu królów polskich (zbliżona jest także forma nakryć głowy) [il. 7].

Biorąc pod uwagę stylizację postaci i zastosowany repertuar motywów dekoracyjnych, witraż w oknie zachodnim uznać należy za pracę historyzującą, jednak nie „archeologiczną”. Zastosowana w nim metoda komponowania przeszklenia daleko odbiegała od zaleceń purystów spod znaku Viollet-le-Duca, którzy jeszcze kilka lat wcześniej nadawali ton w środowisku krakowskim. Polegała ona bowiem na „wczuciu się” w późnośredniowieczną ikonosferę i sposób myślenia artysty dawnego, przy zachowaniu stosunkowo dużej swobody wypowiedzi artystycznej. W relacji z wystawy, na której prezentowano kartony do okna zachodniego, Konstanty Górski krytykował nawet bezpośrednio doktrynę autora *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, określając ją jako „[martwe naśladownictwo], które zazwyczaj chwytta tylko strony ujemne i brak wprawy w rysunku za główną cechę uważa"³⁹. Zachodzi tu zatem podobieństwo do zmian, jakie następowały w tym czasie w rozumieniu historyzmu w architekturze. By nie szukać odległych przykładów, przytoczmy twórczość Teodora Talowskiego, którego projekty – jak udowadnia Wojciech Bałus – nie odwoływały się do określonego stylu historycznego wprost, lecz raczej sugerowały tylko pewne z nim powiązania – „w powodzi neostylowego budownictwa dojrzałego historyzmu, »tautologicznie« i »naturalistycznie« interpretującego przeszłość, poja-

³⁷ A letter from Stanisław Wyspiański to Lucjan Rydel, written in Reims on 3 July 1890, quoted after: Wyspiański 1979 (ft. 35), p. 134.

³⁸ A letter from Stanisław Wyspiański to Lucjan Rydel, written in Amiens on 18 June 1890, quoted after: Wyspiański 1979 (ft. 35), p. 99.

³⁹ K.G. [Konstanty Górski], *Z wystawy obrazów*, in: „Czas”, 1891, no. 281 (8 Dec), p. 3.

³⁷ List Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla, pisany w Reims 3 VII 1890, za: Wyspiański 1979, jak przyp. 35, s. 134.

³⁸ List Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla, pisany w Amiens 18 VI 1890, za: Wyspiański 1979, jak przyp. 35, s. 99.

³⁹ K.G. [Konstanty Górski], *Z wystawy obrazów*, „Czas”, 1891, nr 281 (8 XII), s. 3.

wia się interpretacja »analogiczna«, »wariacyjna« bazująca na historii, a jednak pełna subiektywizmu i dowolności⁴⁰.

Ów odwrót czytelny jest również w większym niż dotychczas akcentowaniu czysto artystycznych walorów witraży. „Przepyszne te rozety barwne – pisał do Rydla Wyspiański z Chartres – z daleka wyglądają to jak bukiety kipiące od barw i jaskrawości, to znowu jak wzorzysty – delikatny deseń tkaniny wschodniej – to znowu całe okna a więc wysokie płyty dominują jedną jaką barwą. – w jednym tonie trzymane mają oddawać i imitować elementa – np. jakaś ciemna barwa zielona uzmysławia ci głębie morskie [...] to znów widzisz błękit ciemny, daleki, nocy pogodnej letniej – urozmaicony żółtymi światełkami gwiazd, ze znakami zodiaku. [...] Siedziałem długi czas pod tą olbrzymią rozetą fasady centralnej, patrząc w jej świetne kolory – jak się w nich słońce przegłądało, to znowu rozglądając się po kościele w długiej jego głębi aż ku dalekiej absydzie, której okna podługowate, wąskie, jasne i blade w tonach – mgłą się niepewnymi barwami i drżą od blasków⁴¹. Swoistym artystycznym śladem takiego odbioru witrażu, choć nieco późniejszym niż przytoczony tu tekst, jest impresjonistyczne studium wnętrza paryskiego kościoła Saint-Etienne, jakie wykonał Wyspiański w roku 1893⁴². Obraz ukazuje fragment obejścia chóru świątyni. Jego głównym akcentem kolorystycznym są dwa wielkie okna z witrażami. Artysty nie interesuje jednak ich tematyka, której na obrazie nie można rozpoznać, lecz wyłącznie zestrojenia barwne szkielec – tak w obrębie poszczególnych kwater, jak całego przeszklenia – i powodowane przez nie efekty luministyczne, a zatem pierwszy, najogólniejszy etap percepcji witrażu. Podobną ewolucję daje się zauważyć w tym czasie również u Mehoffera, który po wizycie w Saint Denis stwierdzał: „Wnętrze zrobiło na mnie wrażenie duże – nie wiedziałem wtedy, że witraże są nowe – nie zastanawiałem się nad tym – są b. piękne, a przez nie rzuca się cała ława kolorowego światła z prawej na lewą – i złoci – koloruje przeciwległą ścianę – samo na położone obok lunety rzuca kolorowe plamy, silnie określone, jasne, same promieniejące, a dołem znowu grisaille. Cudowna to rzecz – coraz inna – jest wdziecznym narzędziem światła, ta sama błyszczą ogniem z prawej strony, a jest tylko szaro-zielono-niebieskim światłem z drugiej, jakby tam woda morska była⁴³. Znamienne, co wypowiada Mehoffer wprost, że jego percepcja witrażu nakierowana jest przede wszystkim na walory estetyczne, nie zaś poprawność stylową,

⁴⁰ W. Bałus, *Historyzm, analogiczność, malowniczość. Rozważania o centralnych kategoriach twórczości Teodora Talowskiego*, „Folia Historiae Artium” 24, 1988, s. 129.

⁴¹ List Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla, pisany w Reims 7 VII 1890, za: Wyspiański 1979, jak przyp. 35, s. 150–151.

⁴² MNK, nr inw. III-r.a. 3618.

⁴³ J. Mehoffer, *Dziennik*, oprac. J. Puciata-Pawłowska, Kraków 1975, s. 60 (notatka z dnia 27 IX 1891).

a particular historical style directly, but rather suggested some kind of connection with it - „in the flood of neostylistic buildings of the mature historicism, ‘tautologically’ and ‘naturalistically’ interpreting the past, there appears an ‘analogous’, ‘variational’ interpretation, basing on history and yet full of subjectivity and latitude”⁴⁰.

This move away is visible also in emphasizing more strongly than before the purely artistic value of the stained glass. „These splendid coloured rose windows” – wrote Wyspiański to Lucjan Rydel from Chartres – “seem from afar to be sometimes bouquets brimming with colours and brightness, then Eastern fabric with delicate patterns, and then whole windows, that is big sheets are dominated with any one colour – kept in one tone they can represent and imitate the elements – e.g. some dark-green gives you the sense of sea depths... there you see dark blue, remote one, similar to a fair summer night – sparkled with yellow lights of the stars forming Zodiac signs. [...] I was sitting for a long time under this huge rose window in the central façade, looking at its magnificent colours – how the sun was looking at itself in it, then I was looking around the church and down its long depth to the remote apse whose oblong, narrow windows, their light and pale tones – grew indistinct with undefined colours and shimmered with light”⁴¹. An artistic trace of such a reception of the stained glass, although from a slightly later period than the quote above is an impressionistic study of the interior of the Parisian Saint-Etienne church made by Wyspiański in 1893.⁴² The painting depicts a fragment of the ambulatory. Its main colour accent are two large stained-glass windows. The artist, however, is not interested in their subject which is unrecognisable in the picture, but only the colour harmonies of the glass, both within individual panels and the whole glazing, and the light effects caused by them, that is the first, most general stage of the perception of the stained glass. Mehoffer was also evolving in the similar direction at that time; after his visit to Saint Denis he said: “The interior impressed me greatly – I didn’t know then that the stained glass was new – I didn’t consider it – they are v. beautiful, and through them a flood of coloured light flows from right to left – and it gilds – colours the opposite wall – it throws spots of colour onto the rib vaults next to

⁴⁰ W. Bałus, *Historyzm, analogiczność, malowniczość. Rozważania o centralnych kategoriach twórczości Teodora Talowskiego*, in: „Folia Historiae Artium” 24, 1988, p. 129.

⁴¹ A letter from Stanisław Wyspiański to Lucjan Rydel, written in Reims on 7 July 1890, quoted after: Wyspiański 1979 (ft. 35), pp. 150–151.

⁴² MNK, inv. no. III-r.a. 3618.

it, clearly defined, bright, themselves radiant – and then grisaille at the bottom. It is a wonderful thing – ever changing – it's an effective tool of light, the same one burns with fire to the right and is only greyish-green-blue light on the other side, as if it were made of seawater".⁴³ Significantly enough, Mehoffer states explicitly that his perception of the stained glass is focused mostly on its aesthetic values, not the stylistic correctness, to which he simply pays no attention. In France Mehoffer also comes to believe that the essence of stained glass is colour distribution and not drawing, which is sometimes, as he notices, even in perfect stained glass "hurried and rough".⁴⁴ He is also amazed by the possibility of toning glass colours which he noticed in the glazing of the Saint-Ouen church in Rouen. He wrote then: "The windows here are more carefully executed than in St Mary's Church, with gilding (which does not exist there) and what follows, the details are more delicate – which is necessary – since the windows are much lower, the colours are light – in large parts they have toned shading – not black lines like there".⁴⁵ His attention was attracted, which is worth noting, not only by medieval stained glass, but also 16th-century one, containing multiple figures, much more narrative and composed without regard for the clear divisions among the individual lights and panels, and in this way closer to the latest trends in French stained glass.⁴⁶ A sign of this fascination are his watercolour notes made in the Saint-Godard church in Rouen.⁴⁷

Also Tadeusz Stryjeński, supervising (together with Matejko) the work of the young artists, was far from the orthodoxy in Viollet-le-Duc mode. In his correspondence there is no mention of old art patterns, or the need for their faithful, or even slavish imitation, but instead he writes about the issue of colour composition. It explains probably why he did not consider seriously the idea of even correcting the designs for the western window sent from Paris, as he made it clear in one

⁴³ J. Mehoffer, *Dziennik*, ed. J. Puciata-Pawłowska, Kraków 1975, p. 60 (entry of 27 Sep 1891).

⁴⁴ Ibidem, p. 139 (entry of 13 and 14 Aug 1892).

⁴⁵ Ibidem, p. 134 (entry of 9 Aug 1892).

⁴⁶ Jean Taralon divided the development of historicized stained glass in France into three phases. The last one, at the end of the century, featured evolved painterliness and narrativeness of the depicted scenes, often containing multiple figures, whose composition could be quite independent of the architectural divisions of the window opening, cf.: J. Taralon, *De la Révolution à 1920*, in: *Le vitrail français*, Paris 1958, pp. 273–283.

⁴⁷ They are included in the sketchbook no. 11, now owned by Ryszard Mehoffer; four of them were reproduced in: M. Smolińska-Byczuk, „Rękodzielnik witraży” – edukacja witrażownicza Józefa Mehoffera, in: „Witraż”, 2002, no. 2–3, pp. 47, 48, 50, 51.

nad którą się po prostu nie zastanawia. We Francji nabiera Mehoffer również przekonania, że istotą witrażu jest rozkład barw, nie zaś rysunek, niekiedy – jak zauważa – nawet w doskonałych witrażach „pośpieszny i ordynarny”⁴⁴, zachwyca go przy tym możliwość tonowania kolorów szkła, jaką zaobserwował w przeszkle-niach kościoła Saint-Ouen w Rouen. Pisał wówczas: „Okna tutejsze są starannie wykonane niż mariackie, z użyciem złocień (czego tam nie ma), i co za tym idzie delikatność większa szczegółów – konieczna – bo okna są znacznie niżej, kolory są jasne – w dużych płatach cieniowania na nich tonowe – nie tak jak tam czarne kreski”⁴⁵. Jego uwagę absorbowały, co warto podkreśle-nia, jednak nie tylko witraże średniowieczne, lecz rów-nież witraże z wieku XVI, wielofigurowe, dużo bardziej narracyjne i komponowane z pominięciem wyrazistych podziałów na poszczególne prześwity i kwatery, a przez to bardziej odpowiadające najnowszemu trendom we fran-cuskiej sztuce witrażowej⁴⁶. Świadectwem tej fascynacji są akwarelowe notatki sporządzone przez artystę w ko-ściele Saint-Godard w Rouen⁴⁷.

Również Tadeusz Stryjeński, kierujący (obok Matejki) pracami młodych artystów, daleki był w swo-ich poglądach od Viollet-le-ducowskiej ortodoksji. W jego korespondencji nie ma mowy o wzorach sztuki dawnej, potrzebie ich wiernego, czy wręcz niewolniczego na-śladownictwa, pojawia się za to zagadnienie zestawień barwnych. Wyjaśnia to zapewne, dlatego nie brał on na poważnie nawet możliwości korygowania nadsyłanych z Paryża projektów kwatery okna zachodniego, czemu dał wyraz wprost w jednym z listów⁴⁸. W innym zaś zauważał: „Okno maryackie co dzień lepiej wygląda ale róża jest za ciemna do szyb, szkła ogólnie za dużo nie-bieskiego, panowie się nie dosyć ściśle się [sic] trzyma-li szkicu gdzie daleko więcej było żółtego, – i dodawał w kontekście *Cnót i występów* oraz *Psalmu o miłosier-dziu bożym* przeznaczonych do prezbiterium (pomysł nie był w tym czasie jeszcze zarzucony) – jednym słowem

⁴⁴ Ibidem, s. 139 (notatka z dnia 13 i 14 VIII 1892).

⁴⁵ Ibidem, s. 134 (notatka z dnia 9 VIII 1892).

⁴⁶ Jean Taralon wyróżnił w chronologii rozwoju witrażu history-zującego we Francji trzy fazy. Ostatnia z nich, przypadająca na koniec stulecia, charakteryzowała się daleko posuniętą malarskością i narra-cyjnością często wielofigurality scen, których kompozycja mogła być stosunkowo niezależna od podziałów architektonicznych otworu okien-ego, por.: J. Taralon, *De la Révolution à 1920*, w: *Le vitrail français*, Paris 1958, s. 273–283.

⁴⁷ Zawiera je szkicownik nr 11, będący obecnie w posiadaniu Ryszarda Mehoffera; cztery reprodukowano w: M. Smolińska-Byczuk, „Rękodzielnik witraży” – edukacja witrażownicza Józefa Mehoffera, „Witraż”, 2002, nr 2–3, s. 47, 48, 50, 51.

⁴⁸ Nie mogąc doczekać się na kartony kwatery okna zachodniego, Stryjeński pisał: „Rzeczywiście nie rozumiem chyba panom się zdaje że przyszłecie nam arcydzieła. Wypadało nam tu przysłać kilka na okaz i po odebraniu listu odtąd dopiero robić dalej. Może być, że wam wszystko na powrót odeszł do poprawy – żartuję” (List Tadeusza Stryjeńskiego do Józefa Mehoffera i Stanisława Wyspiańskiego, pisany w Krakowie 24 VII 1891, za: Lameński 1979, jak przyp. 14, s. 92).

nie może być mowy o oknach obok ołtarza dopóty nie będziecie widzieli naocznie okno z chóru abyście zobaczyli dobrze co brakuje”⁴⁹.

Zmiana w spojrzeniu na witraż, jaka pod wpływem dawnych przeszkleń i kontaktu ze współczesnymi kierunkami w sztuce dokonała się u Wyspiańskiego i Mehoffera podczas pobytu w Paryżu, wyraziście doszła do głosu jednak dopiero w projektach do katedry lwowskiej. Daje się w nich bowiem zaobserwować odejście od historyzującego, statycznego schematu kompozycyjnego poddanego rygorowi podziałów okna; zauważalny jest również – wynikający po części z tematyki tych prac – zwrot ku narracyjności (bardziej cechujący projekt Mehoffera), jak i ku zintensyfikowanemu przekazowi symbolicznemu oraz ekspresji w operowaniu plamą barwną. Świadom tego przełomu Wyspiański, rozmyślając już nad koncepcją witrażu lwowskiego, odnotowywał w roku 1892: „po długiej przerwie wyciągam z kąta okno Stryjeńskiego i zaczynam malować. – jakie to dawne czasy. – jakże jestem daleko od tego sposobu myślenia – jaki tam włożyłem”⁵⁰. Cykl maryjny w zachodnim oknie kościoła Mariackiego należy jeszcze niewątpliwie do tych „dawnych czasów”, w kontekście zaś biografii artystycznej zarówno samego Wyspiańskiego, jak i Mehoffera, można uznać go za swoiste podsumowanie pierwszej, wyraźnie jeszcze historyzującej fazy ich twórczości w dziedzinie witrażu.

of his letters.⁴⁸ In another letter he noticed: “The window for St Mary’s looks better every day, but the rosette is too dark for the glazing, and there is too generally too much blue glass, you didn’t follow closely enough the sketch where there was far more yellow” – and he added in the context of *Virtues and Vices* and *The Psalm on God’s Mercy* intended for the chancel (the idea had not been abandoned then yet) – “in a word, the windows next to the altar are out of the question until you see with your own eyes the choir window so that you realize what is missing”.⁴⁹

Wyspiański’s and Mehoffer’s shift in the perception of stained glass, caused by the old glazing and contact with contemporary art currents during their stay in Paris, was not clearly visible in their work until the projects for the Lviv cathedral. In them one can clearly notice a move away from the historicizing, static compositional scheme subject to the window divisions as well as – partly dictated by the subject of these works – shift towards narrative painting (more visible in Mehoffer’s project) and more intense symbolic message and expressive use of colour. Wyspiański, aware of this change, when thinking upon the concept for the Lviv stained glass, noted down in 1892: “after a long break I am taking out Stryjeński’s window from the corner and starting to paint. – how long ago it was. – how remote I am from the way of thinking I put in there”.⁵⁰ The Virgin Mary cycle in the western window of St Mary’s Church undoubtedly still belongs to that “long ago”, and in the context of artistic biographies of both Wyspiański and Mehoffer, it could be considered to be a way of summing up their first, clearly historicizing phase of stained glass design.

Translated by Monika Mazurek

⁴⁹ List Tadeusza Stryjeńskiego do Józefa Mehoffera, pisany w Krakowie 30 III 1892, za: Lameński 1979, jak przyp. 14, s. 92.

⁵⁰ List Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, pisany w Paryżu 23 IX 1892, za: S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 1, *Listy do Józefa Mehoffera, Henryka Opińskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*, cz. 1, *Listy*, oprac. M. Rydlowa, Kraków 1994, s. 59; o zmianie w postrzeganiu witrażu u Wyspiańskiego w tym czasie por.: Bałus 2007, jak przyp. 2, s. 160–162.

⁴⁸ Impatiently waiting for the cartoons for the western window, Stryjeński wrote: “Really I don’t understand gentlemen you must be thinking you’re going to send us masterpieces. It would be appropriate to send us a few for showing and wait with further work for the letter. It could be that I would send everything back for correction – I’m writing in jest” – a letter from Tadeusz Stryjeński to Józef Mehoffer and Stanisław Wyspiański, written in Kraków on 24 July 1891, quoted after: Lameński 1979 (ft. 14), p. 92.

⁴⁹ A letter from Tadeusz Stryjeński to Józef Mehoffer and Stanisław Wyspiański, written in Kraków on 30 March 1892, quoted after: Lameński 1979 (ft. 14), p. 92.

⁵⁰ A letter from Stanisław Wyspiański to Józef Mehoffer, written in Paris on 23 Sep 1892, quoted after: S. Wyspiański, *Listy zebrane*, vol. 1, *Listy do Józefa Mehoffera, Henryka Opińskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*, part 1, *Listy*, ed. M. Rydlowa, Kraków 1994, p. 59; about the shift in Wyspiański’s perception of stained glass at that time, cf.: Bałus 2007 (ft. 2), pp. 160–162.

Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska
Association for Stained Glass Art "ARS VITREA
POLONA", Kraków

The Forgotten Passion of Franciszek Mączyński, an Architect¹

Franciszek Mączyński, born in 1874 in a poor family in Wadowice, died in Kraków as a renowned architect after seventy three years of a very busy life.

Having graduated in 1892 from the Department of Building at the State Industry School in Kraków, he began his career in the studio of the architect Sławomir Odrzywolski. He continued it with Tadeusz Stryjeński, with whom he was professionally associated for a long time. He travelled extensively through Europe and Poland.² In his everyday life and during his travels he never let go of his sketchbook,³ and his

¹ The article is a reworked version of two papers: *Franciszka Mączyńskiego miniatury architektoniczne*, delivered during the III Conference of the Stained Glass Association "ARS VITREA POLONA" (Wrocław 17–18 October 2003), and *Witraże Franciszka Mączyńskiego*, delivered at the Kraków Historical Society (16 January 2006).

² Mączyński's life and works, mostly the architectural ones, are thoroughly discussed in: J.L. Kontkowski SJ, *Jezuicki kościół Serca Jezusa w Krakowie*, Kraków 1994; R. Solewski, *Franciszek Mączyński i wspólnota sztuk w architekturze miasta. realizacja idei „Gesamtkunstwerk” we wczesnej twórczości krakowskiego architekta*, in: "Rocznik Krakowski" 61, 1995, pp. 97–118; idem, *Stary Kraków Franciszka Mączyńskiego*, in: "Rocznik Krakowski" 62, 1996, pp. 118–138; idem, *Matnia. środowisko architektoniczne Krakowa i Lwowa na przełomie XIX i XX wieku*, in: "Rocznik Krakowski" 64, 1998, pp. 75–103; idem, *Franciszek Mączyński (1874–1947) – krakowski architekt*, Kraków 2005 (=Akademia Pedagogiczna im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Prace Monograficzne, nr 421). Cf. also: T. Bednarski, *Mączyński Franciszek*, in: *Polski Słownik Biograficzny*, vol. XX, Wrocław 1975, pp. 334–336; U. Bęczkowska, *Architektura klasztoru ss. karmelitanek bosych przy ul. Łobzowskiej w Krakowie*, in: "Modus" 5, 2004, pp. 59–113.

³ The Society of the Friends of Fine Arts in Kraków holds the deposit of Prof. Jacek Mączyński, containing a few dozens of Franciszek Mączyński sketchbooks and notebooks as well as his pocket diaries from the period 1895–1945, with his drawings – impressions from his travels, design sketches and notes. His legacy includes also the photographic portraits of the artist and buildings designed by him, press clippings, sketches and pictures. I would like to thank Ms. Anna Joniak from the Society of the Friends of Fine Arts and Ms. Anna Gryboś, the granddaughter of Prof. J. Mączyński,

Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska
Stowarzyszenie Miłośników Witraży „ARS VITREA
POLONA”, Kraków

Zapoznana pasja architekta Franciszka Mączyńskiego¹

Franciszek Mączyński, urodzony w roku 1874 w ubogiej rodzinie w Wadowicach, zmarł w Krakowie jako uznany twórca-architekt w siedemdziesiątym trzecim roku nadzwyczaj pracowitego życia.

Ukończywszy w roku 1892 studia na Wydziale Budownictwa Państwowej Szkoły Przemysłowej w Krakowie, rozpoczął karierę zawodową w biurze architektonicznym Sławomira Odrzywolskiego. Kontynuował ją u Tadeusza Stryjeńskiego, z którym związał się zawodowo na długie lata. Wiele podróżował po Europie i Polsce². Na co dzień i w podróżach nie rozstawał się ze szkicownikiem³, a efektem zamięłowania do rysunkowego upamiętniania interesujących go obiektów były dwie publikacje książkowe⁴.

¹ Artykuł jest zmienioną wersją dwóch referatów: *Franciszka Mączyńskiego miniatury architektoniczne*, przedstawionego na III Konferencji Stowarzyszenia Miłośników Witraży „ARS VITREA POLONA” (Wrocław 17–18 X 2003), oraz *Witraże Franciszka Mączyńskiego*, wygłoszonego w Towarzystwie Miłośników Historii i Zabytków Krakowa (16 I 2006).

² O życiu i twórczości, głównie architektonicznej, Mączyńskiego szeroko traktują: J.L. Kontkowski SJ, *Jezuicki kościół Serca Jezusa w Krakowie*, Kraków 1994; R. Solewski, *Franciszek Mączyński i wspólnota sztuk w architekturze miasta. realizacja idei „Gesamtkunstwerk” we wczesnej twórczości krakowskiego architekta*, „Rocznik Krakowski” 61, 1995, s. 97–118; idem, *Stary Kraków Franciszka Mączyńskiego*, „Rocznik Krakowski” 62, 1996, s. 118–138; idem, *Matnia. środowisko architektoniczne Krakowa i Lwowa na przełomie XIX i XX wieku*, „Rocznik Krakowski” 64, 1998, s. 75–103; idem, *Franciszek Mączyński (1874–1947) – krakowski architekt*, Kraków 2005 (=Akademia Pedagogiczna im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Prace Monograficzne, nr 421). Por. także: T. Bednarski, *Mączyński Franciszek*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. XX, Wrocław 1975, s. 334–336; U. Bęczkowska, *Architektura klasztoru ss. karmelitanek bosych przy ul. Łobzowskiej w Krakowie*, „Modus” 5, 2004, s. 59–113.

³ W Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie przechowywany jest depozyt prof. Jacka Mączyńskiego zawierający kilkadziesiąt szkicowników-notatników i kalendarzyków Franciszka Mączyńskiego z lat 1896–1945, z rysunkami – impresjami z podróży, szkicami projektowymi, zapiskami. Spuścizna obejmuje też fotografie portretowe artysty i obiektów przez niego projektowanych, wycinki prasowe, szkice, obrazy. Za ich życzliwe udostępnienie dziękuję p. Annie Joniak z TPSP i p. Annie Gryboś, wnuczce prof. J. Mączyńskiego.

⁴ F. Mączyński, *Ze starego Krakowa. Ulice, bramy, sienie*, Kraków 1908; idem, *Po drodze. Ze szkicowników architektonicznych*, Kraków 1931.

Franciszek Mączyński znany jest przede wszystkim jako twórca gmachów użyteczności publicznej, kościołów, pałaców, kamienic i willi, utrzymanych w różnych konwencjach stylowych, od zmodernizowanego historyzmu i secesji do funkcjonalizmu. Jego zainteresowania artystyczne wykraczały poza tę jedną dziedzinę⁵, projektował także wnętrza i ich wybrane detale. Gatunkiem sztuki, którym zajmował się ze szczególnym upodobaniem, był witraż. Tymczasem badacze poświęcają zaskakująco mało uwagi temu działowi jego twórczości. W literaturze przedmiotu funkcjonują – poza niezrealizowanym projektem witraża do kaplicy Szafranców w katedrze wawelskiej⁶ – tylko cztery zespoły witrażowe jego autorstwa przeznaczone do budowli sakralnych: Jerzy L. Kontkowski przypomniał zaprojektowane przez Mączyńskiego witraże do okien nawy kościoła Jezuitów przy ul. Kopernika w Krakowie, opisane już w roku 1932 przez Helenę d'Abancourt de Franqueville⁷, oraz dodał wiadomość o witrażach do klasztoru Karmelitanek Bosych przy ul. Łobzowskiej w Krakowie⁸, autor ten wymienia również – bez podania źródła informacji – witraże herbowe do kaplicy zamkowej w Żywcu⁹. Rafał Solewski, monografista Mączyńskiego, dołączył do spisu Kontkowskiego witraże klasztoru Franciszkanów¹⁰, natomiast witraże żywieckie odnotowuje ze znakiem zapytania co do ich autorstwa¹¹. Ostatnio Andrzej Laskowski zwrócił uwagę na udział Mączyńskiego w odrodzeniu sztuki witrażowej w Galicji¹². Przeszklenia projektu Mączyńskiego przeznaczone do budynków świeckich wprowadziła do literatury przedmiotu Krystyna Pawłowska, dokonując atrybucji witraży w oknach klatki schodowej w gmachu Izby Przemysłowo-Handlowej w Krakowie¹³. W ostatnim czasie udało się ustalić liczne dalsze prace Mączyńskiego w tym zakresie¹⁴.

Jego projekty witrażowe charakteryzuje oszczędna kreśka, skłonność do syntetyczności ujęcia, która – szczególnie w witrażach do wnętrz świeckich – zbliża się niekiedy do abs-



1. Franciszek Mączyński, *Projekt witrażu do klasztoru SS. Karmelitanek Bosych przy ul. Łobzowskiej w Krakowie*, 1904, pastel, Muzeum Okręgowe w Toruniu, nr inw. MT/Gr/5484, fot. B. Swobodzińska

1. Franciszek Mączyński, *The Stained Glass Design for the Convent of Discalced Carmelite Sisters at Łobzowska Street in Kraków*, 1904, pastel, The Regional Museum in Toruń, inv. no. MT/Gr/5484, photo by B. Swobodzińska

penchant for putting the objects he found interesting on paper resulted in two books.⁴

Franciszek Mączyński is best known as the creator of public buildings, churches, palaces, mansion blocks and villas, built in styles ranging from modernized historicism and Art Nouveau to functionalism. His interests were more wide-ranging than just architecture,⁵ as he also designed interiors and some of their details. Stained glass was the subject of his particular interest. However, surprisingly little research has been done on this area of his work. Only four stained glass projects designed by him for sacred buildings – apart from the unrealized design of the stained glass window for the Szafraniec chapel in the Wawel cathedral⁶ – are mentioned in the literature on the subject: Jerzy L. Kontkowski recounted the stained glass windows designed by Mączyński for the nave of the Jesuit Church at Kopernika Street in Kraków, described already in 1932 by Helena d'Abancourt de Franqueville,⁷ and he added the information on

for their kind permission to access them.

⁴ F. Mączyński, *Ze starego Krakowa. Ulice, bramy, sienie*, Kraków 1908; idem, *Po drodze. Ze szkicowników architektonicznych*, Kraków 1931.

⁵ Apart from architecture he studied sculpture at the Kraków's Fine Arts Academy (1902–1904) with Konstancy Laszcza.

⁶ *Konkurs na witraż do kaplicy Szafranców na Wawelu*, in: "Architekt" IV, 1903, issue 3, col.40; I. Huml, *Warsztaty Krakowskie*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, p. 179; Kontkowski 1994 (ft. 2), p. 254; Solewski 2005 (ft. 2), p. 143.

⁷ H. d'Abancourt de Franqueville, *Witraże w sztuce religijnej*, in: *O polskiej sztuce religijnej*, ed. J. Langman, Katowice 1932, p. 135; Kontkowski 1994 (ft. 2), p. 89.

⁵ Poza architekturą studiował rzeźbę w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (1902–1904) pod kierunkiem Konstantego Laszcza.

⁶ *Konkurs na witraż do kaplicy Szafranców na Wawelu*, „Architekt” IV, 1903, z. 3, szp.40; I. Huml, *Warsztaty Krakowskie*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 179; Kontkowski 1994, jak przyp. 2, s. 254; Solewski 2005, jak przyp. 2, s. 143.

⁷ H. d'Abancourt de Franqueville, *Witraże w sztuce religijnej*, w: *O polskiej sztuce religijnej*, red. J. Langman, Katowice 1932, s. 135; Kontkowski 1994, jak przyp. 2, s. 89.

⁸ Kontkowski 1994, jak przyp. 2, s. 105, 255.

⁹ Ibidem, s. 56.

¹⁰ Solewski 1996, jak przyp. 2, s. 124; Solewski 2005, jak przyp. 2, s. 132.

¹¹ Solewski 2005, jak przyp. 2, s. 178.

¹² A. Laskowski, „...Ku estetycznej stronie zawodu”. *Rola architektów w odrodzeniu sztuki witrażowej Galicji na przełomie XIX i XX wieku*, „Rocznik Krakowski” 73, 2007, s. 126.

¹³ K. Pawłowska, *Witraże w kamienicach krakowskich z przełomu XIX i XX wieku*, Kraków 1994, s. 118, 201.

¹⁴ Por. przyp. 1 oraz D. Czapczyńska-Kleszczyńska, *Katalog witraży i innych przeszkleń ozdobnych w kamienicach i budynkach użyteczności publicznej w Krakowie*, t. 1–3, 2001–2003, mps, archiwum Miejskiego Konserwatora Zabytków w Krakowie; eadem, *Witraże w Krakowie. Dzieła i twórcy*, „Krakowska Teka Konserwatorska” 5, 2005, s. 91.

the stained glass for the convent of the Discalced Carmelite Sisters at Łobzowska Street in Kraków;⁸ this author mentions as well – without citing the source – heraldic stained glass for the castle chapel in Żywiec.⁹ Rafał Solewski, the author of a monograph on Mączyński, added to Kontkowski's list the stained glass at the Franciscan monastery,¹⁰ but he puts in doubt the authorship of the stained glass from Żywiec.¹¹ Recently Andrzej Laskowski has noticed Mączyński's participation in the revival of the stained glass in the Austrian Galicia.¹² Architectural glass designed by Mączyński for secular buildings was mentioned for the first time by Krystyna Pawłowska, who attributed to him the stained glass in the staircase windows in the building of the Chamber of Commerce and Industry in Kraków.¹³ Many other works by Mączyński in this field have been discovered lately.¹⁴

The characteristic features of his stained glass designs are spare brush strokes, an inclination for synthetic view which – particularly in his secular designs – sometimes borders on abstraction, and also fondness for combining geometrical compositions, made of colourless, semi-opaque glass framed in lead with small plaques made with the use of classical techniques. Most of Mączyński's stained glass projects were intended for the interiors of the new buildings designed by himself or in collaboration with other architects as well as for historic buildings on whose conservation he worked. Almost all of them were made by Krakowski Zakład Witrażów [The Kraków Stained Glass Workshop].¹⁵



2. Franciszek Mączyński, *Projekt witrażu do klasztoru SS. Karmelitanek Bosych przy ul. Łobzowskiej w Krakowie*, 1904, pastel, Muzeum Okręgowe w Toruniu, nr inw. MT/Gr/5483, fot. B. Swobodzińska
2. Franciszek Mączyński, *The Stained Glass Design for the Convent of Discalced Carmelite Sisters at Łobzowska Street in Kraków*, 1904, pastel, The Regional Museum in Toruń, inv. no. MT/Gr/5483, foto by B. Swobodzińska

trakcji, ponadto zamiłowanie do łączenia kompozycji geometrycznych, wykonanych z bezbarwnego, półprzeźrystego szkła osadzonego na ołowiu, z niewielkimi plakietami w technice witraża klasycznego. Większość witraży Mączyński stworzył do wnętrza nowo wznoszonych budowli, które projektował sam lub we współpracy z innymi architektami, oraz do obiektów zabytkowych, w których prowadził prace restauracyjne. Prawie wszystkie zrealizował Krakowski Zakład Witrażów¹⁵.

*

W lipcu 1905 roku karmelitanki bose, przybyłe do Krakowa z Poznania wiele lat wcześniej, przeniosły się z dotychczasowej, prowizorycznej siedziby do nowego klasztoru przy ul. Łobzowskiej, wzniesionego wraz z kościołem p.w. Opieki św. Józefa według projektu Tadeusza Stryjeńskiego i Franciszka Mączyńskiego. W oknach kościoła umieszczono witraże przedstawiające *Pana Jezusa jako pacholę między S. Józefem i Najświętszą Maryją Panną, Objawienie Najświętszej Maryi S. Szymonowi Stockowi i S. Teresę w ekstazie*¹⁶. W klasztorze przynajmniej część

⁸ Kontkowski 1994 (ft. 2), pp. 105, 255.

⁹ Ibidem, p. 56.

¹⁰ Solewski 1996 (ft. 2), p. 124; Solewski 2005 (ft. 2), p. 132.

¹¹ Solewski 2005 (ft. 2), p. 178.

¹² A. Laskowski, „...Ku estetycznej stronie zawodu”. *Rola architektów w odrodzeniu sztuki witrażowej Galicji na przełomie XIX i XX wieku*, in: „Rocznik Krakowski” 73, 2007, p. 126.

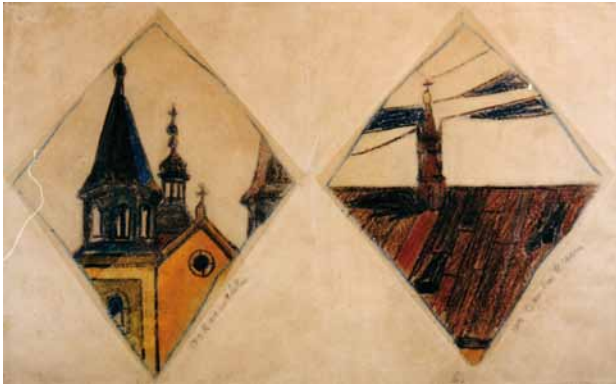
¹³ K. Pawłowska, *Witraże w kamienicach krakowskich z przełomu XIX i XX wieku*, Kraków 1994, pp. 118, 201.

¹⁴ Cf.: footnote 1 and D. Czapczyńska-Kleszczyńska, *Katalog witraży i innych przeszkleń ozdobnych w kamienicach i budynkach użyteczności publicznej w Krakowie*, vol. 1–3, 2001–2003, MS, the archive of the City Office for Conservation of Historic Buildings; eadem, *Witraże w Krakowie. Dzieła i twórcy*, in: „Krakowska Teka Konserwatorska” 5, 2005, p. 91.

¹⁵ A workshop founded in 1902 by Władysław Ekielski and Antoni Tuch, owned by Stanisław Gabriel Żeleński from 1906, from 1914 run by Iza Żeleńska. For the history of the workshop see: A. Laskowski, *Działalność Krakowskiego Zakładu Witrażów Władysława Ekielskiego i Antoniego Tucha*, in: *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, eds. K. Pawłowska and J. Budyn-Kamykowska, Kraków 2000, pp. 132–149; D. Czapczyńska, *Krakowski Zakład Witrażów, Oszkleń Artystycznych i Mozaiki Szklanej S.G. Żeleński. Uwagi na mar-*

¹⁵ Zakład założony w roku 1902 przez Władysława Ekielskiego i Antoniego Tucha, od roku 1906 należący do Stanisława Gabriela Żeleńskiego, od roku 1914 prowadzony przez Izę Żeleńską. Dzieje zakładu patrz: A. Laskowski, *Działalność Krakowskiego Zakładu Witrażów Władysława Ekielskiego i Antoniego Tucha*, w: *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, red. K. Pawłowska i J. Budyn-Kamykowska, Kraków 2000, s. 132–149; D. Czapczyńska, *Krakowski Zakład Witrażów, Oszkleń Artystycznych i Mozaiki Szklanej S.G. Żeleński. Uwagi na marginesie prac nad monografią*, w: *Dziedzictwo...*, s. 150–161; D. Czapczyńska-Kleszczyńska 2005, jak przyp. 14, s. 48–58.

¹⁶ *Kopia listów Krakowskiego Zakładu Witrażów*, obejmujący okres od lutego do listopada 1904 roku, k. 700, archiwum Krakowskiego Zakładu Witrażów S.G. Żeleński (dalej jako: S.G. Żeleński), kwerenda przeprowadzona w 1999 roku, przed nadaniem sygnatur.



3. Franciszek Mączyński, *Projekt witrażu do klasztoru SS. Karmelitanek Bosych przy ul. Łobzowskiej w Krakowie*, 1904, pastel, Muzeum Okręgowe w Toruniu, nr inw. MT/Gr/5485, fot. B. Swobodzińska

3. Franciszek Mączyński, *The Stained Glass Design for the Convent of Discalced Carmelite Sisters at Łobzowska Street in Kraków*, 1904, pastel, The Regional Museum in Toruń, inv. no. MT/Gr/5485, foto by B. Swobodzińska

okien wypełniono oszkleniem ze szkła bezbarwnego tzw. katedralnego o prostym, geometrycznym rysunku wykreślonym ołowianymi spojeniami. Niektóre wzbogacono barwnymi plaketami witrażowymi. Jak informowała wówczas prasa, w korytarzach krużganków na pierwszym piętrze „monotonię światła białego przerywają [...] małe witrażki, przedstawiające wszystkie wieże i sygnaturki kościołów krakowskich”¹⁷. Mączyński pisał o tych przeszkleniach w liście do Olgi Boznańskiej: „kończy się praca w klasztorze – staram się uczynić go, o ile mogę, wesołym w wewnętrznym podwórzu”¹⁸. Trzydzieści projektów zatytułowanych *znaki witrażowe z wieży krakowskiej I–XIII* zaprezentował w 1910 roku na wystawie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie¹⁹. Tyleż okien oświetla trzy ramiona krużganków pierwszego piętra²⁰. Są to okna dwudzielne, do każdego z nich Mączyński musiał przewidzieć dwie plakiety, czyli „sportretował” zwieńczenia – hełmy wież, kopuły, sygnaturki – aż dwudziestu sześciu krakowskich zabytków. Wydaje się, że z witrażkami klasztoru Karmelitanek należy wiązać trzy szkice projektowe, wykonane pastelem, przedstawiające parami: hełm wieży kościoła św. Anny i wieżę kościoła św. Andrzeja [il. 1]; wieżę kościoła św. Floriana i kopułę kościoła św. Piotra i Pawła²¹ [il. 2]; sygnaturki kościoła Karmelitanek

¹⁷ *Nowy kościół i klasztor w Krakowie*, „Przegląd Techniczny” 44, 1906, nr 32, s. 380.

¹⁸ Cyt. za: Solewski 2005, jak przyp. 2, s. 10, przyp. 10.

¹⁹ „Nieustająca Wystawa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie”, październik – listopad 1910, poz. 118–130; por.: Kontkowski 1994, jak przyp. 2, s. 105.

²⁰ W czwartym, północnym ramieniu od strony wirydarza znajdują się cele zakonne.

²¹ Witraż z kopułą kościoła św. Piotra i Pawła, zrealizowany według projektu Mączyńskiego znajdującego się obecnie w Muzeum

In July 1905, the Discalced Carmelite Sisters, who had arrived in Kraków from Poznań many years earlier, moved from their former temporary residence to the new convent at Łobzowska Street, built together with the Church of St Joseph’s Protection and designed by Tadeusz Stryjeński and Franciszek Mączyński. In the windows of the church were placed stained glass panels portraying *Our Lord Jesus as an Infant Between St Joseph and the Virgin Mary*, *The Revelation of Virgin Mary to St Simon Stock* and *St Theresa in Ecstasy*.¹⁶ In the convent at least some of the windows were filled with colourless glass, otherwise known as cathedral glass, with simple geometrical patterns formed by lead dividers. Some of them were decorated by coloured stained glass panels. As the contemporary press informed, in the cloister corridors on the first floor “the monotonous white light is broken [...] by tiny stained glass panels portraying all the towers and turrets of the Kraków churches”.¹⁷ Mączyński wrote about this glass in a letter to Olga Boznańska: “my work in the convent is almost over – I am trying, as far as I am able, to make the inner courtyard look cheerful”.¹⁸ He presented thirteen projects titled *The Stained Glass Signs from the Kraków Tower I–XIII* in 1910 at the exhibition of the Society of the Friends of Fine Arts [Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych] in Kraków.¹⁹ Also thirteen windows illuminate the three branches of the cloisters on the first floor.²⁰ They are two-part windows, and for each of them Mączyński had to design two panels, which means he portrayed the tops – spires, domes, bell turrets – of as many as twenty-six of historical Kraków buildings. It seems that the stained glass from the Carmelite convent could be associated with three design sketches, made in pastel, depicting in pairs: the spire of St Anne’s and the spire of St Andrew’s [fig. 1]; the towers of St Florian’s and the dome of St Peter and Paul’s²¹ [fig. 2]; the bell turrets

ginesie prac nad monografią, in: *Dziedzictwo...*, pp. 150–161; D. Czapczyńska-Kleszczyńska 2005 (ft. 14), pp. 48–58.

¹⁶ *Kopiał listów Krakowskiego Zakładu Witrażów*, including the period from February to November, 1904, c. 700, the archive of the Kraków Stained Glass Workshop S.G. Żeleński (further referred to as: S.G. Żeleński), the query was made in 1999, before assigning the catalogue numbers.

¹⁷ *Nowy kościół i klasztor w Krakowie*, in: „Przegląd Techniczny” 44, 1906, no. 32, p. 380.

¹⁸ Quot. after: Solewski 2005 (ft. 2), p. 10, ft. 10.

¹⁹ „Nieustająca Wystawa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie”, October – November 1910, points 118–130; cf.: Kontkowski 1994 (ft. 2), p. 105.

²⁰ In the fourth, northern branch on the side of the cloister garth there are monks’ cells.

²¹ A small stained glass portraying the dome of the Church of Saint Peter and Paul, based on Mączyński’s design



4. Franciszek Mączyński, *Projekt witrażu do klasztoru SS. Karmelitanek Bosych przy ul. Łobzowskiej w Krakowie*, 1904, pastel, Muzeum Okręgowe w Toruniu, nr inw. MT/Gr/5478, fot. B. Swobodzińska

4. Franciszek Mączyński, *The Stained Glass Design for the Convent of Discalced Carmelite Sisters at Łobzowska Street in Kraków*, 1904, pastel, The Regional Museum in Toruń, inv. no. MT/Gr/5478, foto by B. Swobodzińska

of the Calced Carmelites and the Dominicans [il. 3]. Another sketch showing four individual panels was probably created with this commission in mind as well [fig. 4]. The description on the project indicates that the stained glass was intended for two windows: *Window I*: two spires of St Mary's, *Window II*: the spires of the town-hall tower and the Corpus Christi Church. In all the projects listed above the stained glass panels are rhomboid. The slats framing the depictions could have contained the names of the historic buildings, as the notes on the sketches seem to indicate; also a small stained glass panel marked in this way [fig. 5] depicting the bell turret of the Carmelite Church in Piasek can be currently found in this monastery.²² In all probability, one should read Mączyński's notes in his notebook of 1904 in this context; they are connected with the sketches of the top of St Florian's Gate, the Cloth Hall's attic, the roofs of the Wawel Castle, the top of the Skalka Church and the façade of the Piarist church,²³ as well the drawings published

which is currently in the holdings of the Regional Museum in Toruń (inv. no. MT/Gr./ 5483) belongs to the heirs of Stanisław Wyspiański and is considered to be his work; cf.: *Kraków miastem snów i widziadeł*, the concept and selection by M. Rydlowa, Kraków 1995, p. 61: a photo of the stained glass signed: *The Dome of the Church of Saint Peter and Paul Seen From the Artist's Studio* (Wyspiański's) at *Poselska Street* and a quotation from a letter from Wyspiański to Lucjan Rydel in which the dome of this church is mentioned.

²² Its origins are unknown – the stained glass has been recently left at the convent's gate.

²³ Cf.: *Kalendarium według notatników [Timeline according to the notebooks]* (by Mączyński), ed. I. Trybowski, MS in the Society of the Friends of Fine Arts (no cat. no.): the information about the note in the notebook no. XII, dated 3 February 1904. One of Mączyński's drawings showing the Piarist church in a characteristic rhomboid frame (private collection). The draw-

Trzewickowych i Dominikanów [il. 3]. Z myślą o tym zleceniu powstał też zapewne szkic ukazujący cztery pojedyncze plakiety [il. 4]. Opis widniejący na projekcie wskazuje, że witraże były przeznaczone do dwóch okien: *I okno*: hełmy dwóch wież Mariackich, *II okno*: hełmy wieży ratuszowej oraz wieży kościoła Bożego Ciała. We wszystkich wymienionych projektach plakiety witrażowe mają kształt rombu. Na listwach-ramkach wokół przedstawień mogły znajdować się podpisy zabytkowych budowli, na co zdają się wskazywać adnotacje widniejące na szkicach oraz fakt, że tak „opisany” witrażyk [il. 5] z sygnaturką kościoła Karmelitów na Piasku znajduje się obecnie w tymże klasztorze²². Zapewne w kontekście prac dla karmelitanek odczytywać należy adnotacje Mączyńskiego w notatniku z roku 1904 dotyczące szkiców zwieńczenia Bramy Floriańskiej, attyki Sukiennic, dachów wawelskich, zwieńczenia kościoła na Skalce i fasady kościoła Pijarów²³, jak również rysunki zamieszczone przez artystę w albumie *Ze starego Krakowa* wydanym w roku 1908²⁴.

Do ołowiowych oszkleń okien klasztoru Karmelitanek oprócz motywów architektonicznych wprowadził

Okręgowym w Toruniu (nr inw. MT/Gr./ 5483) należy do spadkobierców Stanisława Wyspiańskiego i jest uznawany za jego dzieło; por.: *Kraków miastem snów i widziadeł*, pomysł i wybór M. Rydlowa, Kraków 1995, s. 61: fotografia witrażyka opatrzona podpisem: *Kopuła kościoła ss. Piotra i Pawła widziana z pracowni artysty* (Wyspiańskiego) przy ul. *Poselskiej* oraz cytatem z listu Wyspiańskiego do Lucjana Rydla, w którym jest mowa o kopule tegoż kościoła.

²² Jego pochodzenie nie jest znane – witrażyk został niedawno „podrzucony” na furtę klasztorną.

²³ Por.: *Kalendarium według notatników* (Mączyńskiego), oprac. I. Trybowski, rkps, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych (bez sygn.): informacja o zapisie w notatniku nr XII, pod datą 3 lutego 1904. Jeden z rysunków Mączyńskiego przedstawiających kościół Pijarów ujęty w charakterystyczną, rombową ramkę (własność prywatna). Rysunek wieży katedry na Wawelu z 1904 roku opublikował Mączyński w: *Po drodze*, jak przyp. 4, tabl. 24.

²⁴ Mączyński 1908, jak przyp. 4, passim.



5. Franciszek Mączyński, *Witraż z hełmem wieży i sygnaturką kościoła Karmelitów Trzewickowych na Piasku w Krakowie*, lata trzydzieste XX w. (?), wyk. Krakowski Zakład Witrażów S.G. Żeleński, pierwotne miejsce przeznaczenia nieznane, obecnie w bibliotece klasztoru Karmelitów Trzewickowych na Piasku, fot. D. Czapczyńska-Kleszczyńska

5. Franciszek Mączyński, *The Stained Glass Design with the Spire of the Tower and the Bell Turret of the Calced Carmelite Church at Piasek in Kraków*, the 1930s (?), made by Krakowski Zakład Witrażów [The Kraków Stained Glass Workshop] S.G. Żeleński, the original destination unknown, currently in the library of the Calced Carmelite Monastery at Piasek, photo by D. Czapczyńska-Kleszczyńska

Mączyński – bo według mnie także on był ich projektantem – inicjały Tadeusza Stryjeńskiego, upamiętniają jego udział w budowie założenia [il. 6]²⁵. Witraż ten jest jedynym oryginalnym zachowanym w klasztorze²⁶. Pozostałe uległy zniszczeniu we wrześniu 1939 roku²⁷. Można przypuszczać, że witrażowych plaket z monogramami osób zaangażowanych w prace budowlane i dekoratorskie w klasztorze i kościele było więcej. Nie jest wykluczone, że z tymi domniemanymi witrażami związane są szkice znajdujące się w Muzeum Okręgowym w Toruniu²⁸. Autorstwo Mączyńskiego jest także prawdopodobne w odniesieniu do niewielkich sześciobocz-

by the artist in the album *Ze starego Krakowa* [From the Old Kraków] in 1908.²⁴

Mączyński added to the lead-glass windows in the Carmelite Sisters convent (as in my opinion they were designed by him as well) the initials of Tadeusz Stryjeński commemorating his participation in the construction of the whole complex [fig. 6].²⁵ This stained glass window is the only original extant in the convent.²⁶ The other were destroyed in September 1939.²⁷ One could surmise that there used to be more of the stained glass panels with the monograms of people involved in the building and decorating of the convent and the church. It is possible that the sketches, now in the holdings of the Regional Museum in Toruń, are connected with these conjectured stained glass windows.²⁸ Mączyński is also a possible author of small hexagonal stained glass panels mounted in the lead-glass windows in the oratory, depicting probably religious symbols.²⁹ Possibly the designs with the emblems of Christ's Passion, drawn in pastel, now in the holdings of the Regional Museum in Toruń, may be associated with them [fig. 7]. For the sake of accuracy it should be added that the convent's archive contains an old document inventory titled *The prioress' drawer* listing a mysterious *stained glass plan*, under number XXX. If it were found, it would certainly contribute to the verification of the attributions listed here.

In the period between the World Wars, mostly in the 1930s, Mączyński drew on many occasions from the repository of Kraków towers designs for the Carmelite nuns, adorning with them the windows of the residential houses in Kraków he projected. The small stained glass panels with the towers of St Florian's Church and the dome of St Peter and Paul's Church [fig. 8] were used by him as a decoration of a glazed two-storey projecting staircase in a villa in Kraków.³⁰ "The

ing of the Wawel cathedral towers from 1904 was published by Mączyński in: *Po drodze* (ft. 4), tabl. 24.

²⁴ Mączyński 1908 (ft. 4), passim.

²⁵ Clearly inspired by Stryjeński's monogram designed by Stanisław Wyspiański for the stained glass windows called *A Debt of Gratitude* at St Mary's Church in Kraków (1891).

²⁶ Bęczkowska 2004 (ft. 2), p. 86.

²⁷ *Kronika klasztoru*, vol. VI, 1938–1961, The Archive of the Discalced Carmelite Sisters in Kraków (no cat. no.); *Ankieta strat dóbr kultury*, The State Archive in Kraków, cat. no. ZMKr 287.

²⁸ The Regional Museum in Toruń, inv. no. MT/GR/5479.

²⁹ A photograph of the interior of the oratory at the Carmelite Sisters Church in Kraków, photo by T. Jabłoński, 1905, The Archive of the Carmelite Sisters in Kraków (no cat. no.)

³⁰ Czapczyńska-Kleszczyńska 2001–2003 (ft. 14), card: 25 Focha Street.

²⁵ Wyraźnie czytelna inspiracja monogramem Stryjeńskiego autorstwa Stanisława Wyspiańskiego, przeznaczonym do witraża zwanego *Długiem wdzięczności* w kościele Mariackim w Krakowie (1891).

²⁶ Bęczkowska 2004, jak przyp. 2, s. 86.

²⁷ *Kronika klasztoru*, t. VI, 1938–1961, Archiwum SS. Karmelitanek Bosych w Krakowie (bez sygn.); *Ankieta strat dóbr kultury*, Archiwum Państwowe w Krakowie, sygn. ZMKr 287.

²⁸ Muzeum Okręgowe w Toruniu, nr inw. MT/GR/5479.



6. Franciszek Mączyński (?), Witraż z inicjałami i herbem Tadeusza Stryjeńskiego, 1904, wyk. Krakowski Zakład Witrażów Władysława Ekielskiego i Antoniego Tucha, klasztor SS. Karmelitanek Bosych przy ul. Łobzowskiej w Krakowie, fot. D. Czapczyńska-Kleszczyńska

6. Franciszek Mączyński (?), The Stained Glass Composition with the Initials and Coat of Arms of Tadeusz Stryjeński, 1904, made by Władysław Ekielski and Antoni Tuch, Kraków Stained Glass Workshop, the convent of Discalced Carmelite Sisters at Łobzowska Street in Kraków, photo by D. Czapczyńska-Kleszczyńska

inserts with the towers of Kraków churches”, also framed with lead glass, decorated one of the mansion blocks at Kazimierza Wielkiego Street and the restaurant room of the brewery “Żywiec” at Rynek Główny.³¹ A stained glass plaque “with a Kraków church tower, des. F. Mączyński” was the award in the competition by “Ilustrowany Kurier Codzienny” dedicated to the work of the Kraków Stained Glass Workshop S.G. Żeleński.³² The best-known architectural monuments “painted precisely [...] with landscapes, or fragments of the towers of Polish cities” were to be depicted on glass medals advertising the Kraków Stained Glass

³¹ Ibidem, card: the mansion house at 19 Rynek Główny; *Kamienica w Rynku Gł. 19. Ekspertyza konserwatorska*, by H. Rojkwowska, M. Filipowicz, MS, The City Project Office, Kraków 1984 (only the maker of the stained glass noted).

³² A clipping from “Ilustrowany Kurier Codzienny” only with the year date, private collection. The award was granted to Ewa Szucka from Zakopane.

nych witrażyków wprawionych w ołowiowe oszklenie okien oratorium, przedstawiających – zapewne – symbole religijne²⁹. Może do nich odnoszą się projekty z emblematami Męki Pańskiej, malowane pastelem, znajdujące się obecnie w Muzeum Okręgowym w Toruniu [il. 7]. Gwoli dokładności należy też wspomnieć, że w archiwum klasztornym w starym spisie dokumentów zatytułowanym *W szufladzie przeoryszy* wymieniono tajemniczy *plan witraży*, opatrzony numerem porządkowym XXX. Jego odnalezienie przyczyniłoby się z pewnością do weryfikacji podanych tu atrybucji.

W latach międzywojennych, głównie trzydziestych, Mączyński wielokrotnie sięgał do repertuaru wież krakowskich zaprojektowanych dla karmelitanek, ubarwiając nimi okna projektowanych przez siebie budynków mieszkalnych w Krakowie. Witrażyki z wieżami kościoła św. Floriana oraz kopułą kościoła św. Piotra i Pawła [il. 8] wykorzystał jako dekorację dwupiętrowego, przeszklonego ryzalitu klatki schodowej w jednej z krakowskich willi³⁰. „Wkładki z wieżyczkami kościołów krakowskich”, także wprawione w oszklenie ołwiowe, ozdobiły jedną z kamienic przy ul. Kazimierza Wielkiego i salę restauracji browaru „Żywiec” w Rynku Głównym³¹. Witrażowa wywieszka „z wieżyczką kościoła w Krakowie, proj. F. Mączyński” była nagrodą w konkursie „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” dotyczącym Krakowskiego Zakładu Witrażów S. G. Żeleński³². Najbardziej znane zabytki architektury „precyzyjnie malowane [...] z widoczkami, czyli fragmentami wieżyczek polskich miast” miały być ukazane na szklanych medalach reklamujących Krakowski Zakład Witrażów S. G. Żeleński w czasie Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu zorganizowanej w dziesięciolecie Odrodzenia Polski³³. Być może z nimi związany jest szkic przedstawiający kościół św. Aleksandra, plac Zamkowy i Ogród Saski w Warszawie oraz kościół św. Piotra i Pawła w Krakowie [il. 9]³⁴. Podobny pomysł odnajdujemy w kamienicy przy ul. Batorego w Krakowie, zaprojektowanej w roku 1929 dla spółki „Caro” we współpracy z Tadeuszem

²⁹ Fotografia wnętrza oratorium kościoła Karmelitanek w Krakowie, fot. T. Jabłoński, 1905, Archiwum SS. Karmelitanek w Krakowie (bez sygn.).

³⁰ Czapczyńska-Kleszczyńska 2001–2003, jak przyp. 14, karta: ul. Focha 25.

³¹ Ibidem, karta: kamienica Rynek Gł. 19; *Kamienica w Rynku Gł. 19. Ekspertyza konserwatorska*, oprac. H. Rojkwowska, M. Filipowicz, mps, Miejskie Biuro Projektów, Kraków 1984 (określony tylko wykonawca witraży).

³² Wycinek z „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” opatrzony tylko datą roczną, własność prywatna. Nagrodę otrzymała Ewa Szucka z Zakopanego.

³³ List I. Żeleńskiej do syna Adama, niedatowany (koniec 1928 roku?), własność prywatna.

³⁴ Widnieją na nich podpisy informujące o przedstawionym obiekcie oraz nazwa „Krakowski Zakład Witrażów S.G. Żeleński” lub „Krakowski Zakład Witraży i Mozaiki”. Na jednym ze szkiców (ukazującym kościół św. Aleksandra) widnieje również informacja „R.P. 1928”.



7. Franciszek Mączyński, *Projekt witraży z symbolami religijnymi do oratorium SS. Karmelitanek Bosych przy ul. Łobzowskiej w Krakowie* (?), 1904 (?), pastel, Muzeum Okręgowe w Toruniu, nr inw. MT/Gr/5477, fot. K. Deczyński

7. Franciszek Mączyński, *The Stained Glass Design for the Oratory of Discalced Carmelite Sisters at Łobzowska Street in Kraków* (?), 1904 (?), pastel, The Regional Museum in Toruń, inv.no. MT/Gr/5477, photo by K. Deczyński

Stryjeńskim³⁵. Wieloboczne witrażowe plakiety z przedstawieniami zabytkowych budowli charakterystycznych dla krajobrazu przedwojennej Polski zaprojektował zapewne sam Mączyński. Tym swoistym „albumem zabytków” oddzielił przestrzeń klatki schodowej od ciemnego, wąskiego podwórka, tzw. studni [il. 10].

Witrażowe miniatury architektoniczne Mączyńskiego można traktować jako ilustrację jego własnych obserwacji: „na ostatnim planie ulicy znajduje się zawsze [...] zamknięcie fantastyczną linią czy to bokiem kościoła, czy dachami z sygnaturką na wierzchu [podkreślenie – D. Cz.-K.], czy też uciekającą skośną linią domów ulicy poprzecznej”³⁶. Wśród jego licznych rysunków znajdują się perspektywy, między innymi, ulicy św. Tomasza – ku kościołowi św. Jana, Szpitalnej z bryłą kościoła św. Barbary i ledwo widocznym zwieńczeniem fasady Dominkanów, św. Marka z kościołem Reformatów oraz ulicy Poselskiej z kopułą śś. Piotra i Pawła w tle³⁷.

Workshop S.G. Żeleński during the Universal National Exhibition in Poznań celebrating the tenth anniversary of Poland’s rebirth.³³ Perhaps the sketch portraying St Alexander’s Church, the Castle Square and the Saski Garden in Warsaw as well as the St Peter and Paul’s Church in Kraków is connected with them [fig. 9].³⁴ A similar idea is used in the mansion house at Batorego Street in Kraków, designed for Caro company in collaboration with Tadeusz Stryjeński in 1929.³⁵ The polygonal stained glass plaques with the pictures of historic buildings characteristic for the landscape of pre-WWII Poland were designed probably by Mączyński himself. This particular “catalogue of

³³ A letter by I. Żeleńska to her son Adam, undated (late 1928?), private collection.

³⁴ The captions contain information on the depicted object and the name “Krakowski Zakład Witrażów S.G. Żeleński” or “Krakowski Zakład Witraży i Mozaiki”. On one of the sketches (depicting St Alexander’s Church) there is also a note “R.P. 1928”.

³⁵ Czapczyńska-Kleszczyńska 2001–2003 (ft. 14), card: 17 tefana Batorego Street.

³⁵ Czapczyńska-Kleszczyńska 2001–2003, jak przyp. 14, karta: ul. Stefana Batorego 17.

³⁶ Mączyński 1908, jak przyp. 4, tabl. 6.

³⁷ Ibidem, tabl. 18, 20, 29, 70.

historic buildings” separated the staircase from the dark, narrow courtyard [fig. 10].

The architectural stained glass miniatures of Mączyński can be treated as the illustration of his own observations: “the background of the street is always [...] closed with a fantastic line, be it a church wall, or roofs with the bell turret on top [emphasis mine – D. Cz.-K.], or the vanishing oblique line of the houses on the crossing street”.³⁶ His numerous drawings include, among others, the perspectives of Św. Tomasza Street – the view toward St John’s Church, Szpitalna Street with view of St Barbara’s Church and the hardly visible top of the Dominican Church, St Mark’s Church with the Reformed Franciscans monastery and Poselska Street with the dome of St Peter and Paul’s in the background.³⁷

Some architectural motifs were for him of particular interest. He depicted them from various angles, as for instance the dome of St Anne’s Collegiate Church.³⁸ He devoted many studies and several stained glass designs to St Mary’s Church and its soaring towers.³⁹ Fascinated with the beauty of this parish church he wrote: “Kraków [...] St Mary’s tower [...] the pale-green and yellow wall illuminated through the smoke with the rays of the setting sun and darkening as the sun was going down. A wonderful, unique moment”.⁴⁰ Towards the end of his life he drew St Mary’s Church from the window of the Vicarage.⁴¹ The last drawing by this artist showing St Mary’s towers is the illustration decorating a New Year greeting card of 27 December 1946.⁴²

³⁶ Mączyński 1908 (ft. 4), tabl. 6.

³⁷ Ibidem, tabl. 18, 20, 29, 70.

³⁸ The stained glass in the outlet store of Adam Piasecki’s chocolate factory in the house at 33 Rynek Główny from 1932, the drawing in: *Ze starego Krakowa* (ft. 4), tabl. 54, watercolour from 1933, the deposit of Prof. Jacek Mączyński in the Society of Friends of Fine Arts, cf.: footnote 3.

³⁹ The drawings (in pencil, crayon, watercolour and ink) from the period 1904–1945, the deposit of Prof. Jacek Mączyński in the Society of Friends of Fine Arts, cf.: footnote 3; the drawing in the album *Ze starego Krakowa* (ft. 4), tabl. 66; a design sketch for a stained glass panel, private collection; an undated project, the Regional Museum In Toruń, inv. no. MT/GR/5457; the stained glass from c.1929 in the mansion house at 17 Batorego Street and from c. 1932 in A. Piasecki outlet store at 33 Rynek Główny in Kraków.

⁴⁰ Mączyński 1931 (ft. 4), p. 24.

⁴¹ Z. Sroczyński, *Żeleńscy*, Warszawa 1997, p. 138. In December 1939 the ailing Mączyński moved into the parish meeting room.

⁴² The greetings were sent to his friends Waleria and Karol Sroczyński (Waleria was the daughter of Iza and Stanisław Gabriel Żeleński), the card can be reproduced here thanks to the kind permission of late Mr. Zbigniew Sroczyński.



8. Franciszek Mączyński, *Witraż z kopułką kościoła św. Piotra i Pawła w Krakowie*, 1936, wyk. Krakowski Zakład Witrażów S. G. Żeleński, willa d. Rosnerów, ul. Focha w Krakowie, fot. D. Czapczyńska-Kleszczyńska

8. Franciszek Mączyński, *The Stained Glass with the Dome of St Peter and Paul Church in Kraków*, 1936, made by Krakowski Zakład Witrażów [The Kraków Stained Glass Workshop] S.G. Żeleński, the Rosner villa, Focha Street in Kraków, photo by D. Czapczyńska-Kleszczyńska

Niektóre motywy architektoniczne interesowały go szczególnie. Przedstawiał je w różnych ujęciach, jak na przykład kopułkę kolegiaty św. Anny³⁸. Wiele studiów i kilka projektów witraży poświęcił kościołowi Mariackiemu i jego strzelistym wieżom³⁹. Zafascynowany pięknem krakowskiej fary pisał: „Kraków [...] wieża Mariacka [...] mur jasnozielono-żółty poprzez dym naświetlony zachodzącym słońcem ciemniejący równocześnie z zachodem. Przepyszna, jedyna chwila”⁴⁰. Pod koniec życia rysował kościół Mariacki widziany z okna Wikarówki⁴¹. Ostatnim znanym mi rysunkiem artysty ukazującym wie-

³⁸ Witraż w sklepie firmowym fabryki czekolady Adama Piaseckiego w kamienicy w Ryнку Głównym 33 z roku 1932; rysunek w: *Ze starego Krakowa*, jak przyp. 4, tabl. 54, akwarela z 1933 roku, depozyt prof. Jacka Mączyńskiego w TPSP, por. przyp. 3.

³⁹ Rysunki (ołówkiem, kredką, akwarelą i tuszem) z lat 1904–1945, depozyt prof. Jacka Mączyńskiego w TPSP, por. przyp. 3; rysunek w albumie *Ze starego Krakowa*, jak przyp. 4, tabl. 66; szkic projektowy witrażu, wł. prywatna; niedatowany projekt, Muzeum Okręgowe w Toruniu, nr inw. MT/GR/5457; witraże z ok. 1929 roku w kamienicy przy ul. Batorego 17 i z ok. 1932 w sklepie firmowym A. Piaseckiego w Ryнку Głównym 33 w Krakowie.

⁴⁰ Mączyński 1931, jak przyp. 4, s. 24.

⁴¹ Z. Sroczyński, *Żeleńscy*, Warszawa 1997, s. 138. W grudniu 1939 roku schorowany Mączyński zamieszkał w parafialnej sali zebrań.

że mariackie jest ilustracja zdobiąca kartę z życzeniami noworocznymi z 27 grudnia 1946 roku⁴².

W rysunkach i projektach Mączyńskiego widać wyraźne upodobanie do rejestrowania formy zwieńczeń budowli i tych krakowskich, i tych podziwianych w czasie licznych podróży⁴³.

*

Wydaje się, że Franciszek Mączyński sam zaprojektował wszystkie witraże do okien kopułowej kaplicy zamkowej w Żywcu. Budowla, wzniesiona według planów opracowanych wspólnie z Tadeuszem Stryjeńskim w roku 1905 [il. 11], została zburzona w czasie okupacji niemieckiej. We współczesnym omówieniu prasowym czytamy m.in.: „Okna nad stallą barwne. Widzimy w nich herby papieży, właściciela oraz kardynała ks. Puzyny. [...] W przejściu do zakrystii witraż przedstawia widok obecnego kościoła w Żywcu z charakterystyczną wieżą. pozostałe okna oszklone są w ołwiu szkłem tzw. średniowiecznym”⁴⁴. Witraże z herbami zaprojektował Franciszek Mączyński. Trzy *herby – kartony witrażowe do kaplicy zamkowej w Żywcu* prezentował na wystawie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie jesienią 1910 roku⁴⁵. W świetle przedstawionych wcześniej prac z motywem architektonicznym możliwe jest przypisanie Mączyńskiemu także witraża z widokiem żywieckiej fary, z którym związany jest prawdopodobnie projekt znajdujący się obecnie w Muzeum Okręgowym w Toruniu [il. 12]. Po latach Mączyński powrócił do Żywca jako architekt, projektując w latach 1928–1929 kaplicę Habsburgów przy farze. Arcyksiążę Karol Stefan zażyczył sobie wówczas, by w oknie nad ołtarzem umieścić witraż herbowy wykonany „w porozumieniu z WP. arch. Mączyńskim”. Artysta był też prawdopodobnie projektantem witraża „z widoczkiem browaru”, przeznaczonego do biura browaru arcyksiążęcego w Żywcu⁴⁶.

Jeden z ciekawszych witraży Mączyńskiego o tematyce architektonicznej powstał w roku 1931⁴⁷. Wypełnia on

⁴² Życzenia skierował do zaprzyjaźnionej rodziny Walerii i Karola Stoczyńskich (Waleria była córką Izy i Stanisława Gabriela Żeleńskich), reprodukcję kartki zawdzięczam śp. p. Zbigniewowi Stoczyńskiemu.

⁴³ Mączyński 1931, jak przyp. 4, tabl. 2 (wieże Starego Ratusza i kościoła św. Katarzyny w Gdańsku, rysowane w roku 1900), tabl. 13 (kościół Inwalidów w Paryżu, rysowany w roku 1900); tabl. 43 (kopuła katedry we Florencji, rysowana w roku 1927).

⁴⁴ *Kaplica zamkowa w Żywcu*, „Przegląd Techniczny” 44, 1906, nr 32, s. 380–381.

⁴⁵ *Nieustająca Wystawa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie*, październik–listopad 1910, poz. 109–111.

⁴⁶ *Teczki Żywiec kościół i Zarząd Dóbr Żywieckich*, archiwum zakładu S.G. Żeleński (kwerenda przeprowadzona w 1999 roku, przed nadaniem sygnatur). Warto odnotować, iż Dyrekcją Zarządu Dóbr Żywieckich kierował brat Franciszka, inż. Mieczysław Mączyński, pełniący w tym czasie także funkcję prezesa Babiogórskiego Oddziału Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego.

⁴⁷ Archiwum parafii pw. św. Jana Chrzciciela w Komorowicach,



9. Franciszek Mączyński, *Projekt medalionów z widokami zabytków*, 1928, rysunek tuszem na kalce, Muzeum Okręgowie w Toruniu, nr inw. MT/Gr/5454, fot. B. Swobodzińska

9. Franciszek Mączyński, *The Design of Medallions with the View of Architectural Monuments*, 1928, an ink drawing on tracing paper, The Regional Museum in Toruń, inv. no. MT/Gr/5454, photo by B. Swobodzińska

Mączyński's drawings and designs show a clear interest in recording the tops of the buildings, both the Kraków ones and those he admired during his numerous travels.⁴³

*

It seems that Franciszek Mączyński himself designed all the stained glass for the windows of the domed castle chapel in Żywiec. The building based on the plans drawn together with Tadeusz Stryjeński in 1905 [fig. 11] was demolished under the German occupation. In a contemporary press article we can read, among others: “The windows over the stalls are coloured. Inside them we can the coats of arms of the Popes, the owner and the Cardinal Puzyna. [...] The window in the passage leading to the sacristy depicts the view of the present church in Żywiec with its characteristic tower. The remaining windows are framed with lead and glazed with the so-called medieval glass”⁴⁴. The windows with the coats of arms were designed by Franciszek Mączyński. *Three Coats of Arms – The stained glass Cartoon for the Castle Chapel in Żywiec* were presented by him at the exhibition of the Society of the Friends of Fine Arts in Kraków in the autumn of 1910.⁴⁵ In view of his designs with architectural

⁴³ Mączyński 1931 (ft. 4), tabl. 2 (the towers of the Old Town Hall and St Catherine's Church, drawn in 1900), tabl. 13 (Les Invalides in Paris, drawn in 1900); tabl. 43 (The dome of the Florence cathedral, drawn in 1927).

⁴⁴ *Kaplica zamkowa w Żywcu*, in: “Przegląd Techniczny” 44, 1906, no. 32, pp. 380–381.

⁴⁵ “Nieustająca Wystawa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk



10. Franciszek Mączyński (?), *Witraż z wieżą kościoła Paulinów na Jasnej Górze w Częstochowie*, 1929, wyk. Krakowski Zakład Witrażów S. G. Żeleński, kamienica przy ul. Stefana Batorego w Krakowie, fot. D. Czapczyńska-Kleszczyńska

10. Franciszek Mączyński (?), *The Stained Glass Composition with the Tower of the Pauline Fathers at Jasna Góra in Częstochowa*, 1929, made by Krakowski Zakład Witrażów [The Kraków Stained Glass Workshop] S.G. Żeleński, the mansion block at Stefana Batorego Street in Kraków, photo by D. Czapczyńska-Kleszczyńska

motifs presented above it is possible also to attribute to Mączyński the stained glass with the view of the Żywiec parish church, with which the project currently in the holdings of the Regional Museum in Toruń can be probably associated [fig. 12]. After many years Mączyński returned to Żywiec as an architect, designing in 1928–1929 the Habsburg chapel at the parish church. The Archduke Karl Stephan asked then to put in the windows over the altar the stained glass coat of arms made “in co-operation with the architect Mr. Mączyński”. The artist was probably also the designer of the stained glass “with the view of the brewery” intended for the office of the Archduke’s brewery in Żywiec.⁴⁶

One of the more interesting stained glass windows by Mączyński with architectural motifs was made in 1931.⁴⁷ It is placed in the fanlight over

Pięknych w Krakowie”, October – November 1910, points 109–111.

⁴⁶ The files *Żywiec kościół i Zarząd Dóbr Żywieckich*, the archive of S.G. Żeleński workshop (query made in 1999 before assigning the catalogue numbers). It is worth noting that the Management Head of the Żywiec Estate was Franciszek’s brother, engineer Mieczysław Mączyński, who was also at the same time the chairman of the Babia Góra Branch of the Polish Tatra Mountain Association.

⁴⁷ The archive of St John the Baptist parish in

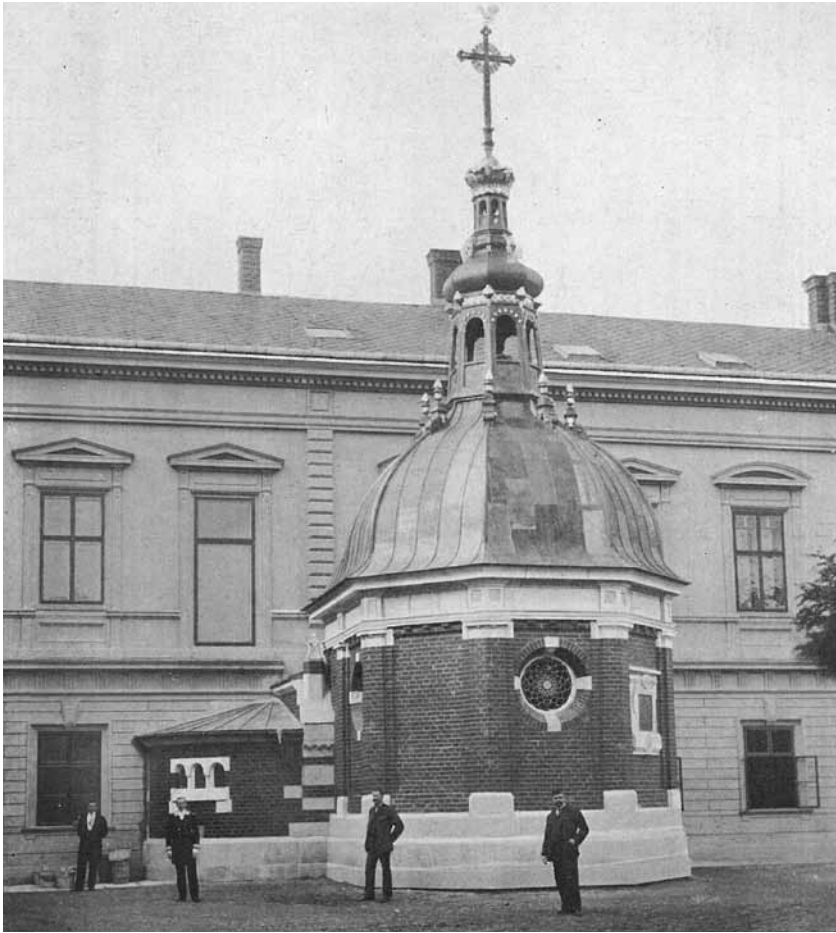
nadświetle głównego wejścia do kościoła w Komorowicach Krakowskich (obecnie w granicach Bielska-Białej), którego kolatorem był arcyksiążę Karol Stefan⁴⁸. Artysta uwiecznił na witrażu stary, drewniany kościół pochodzący z XVI wieku, ukazany w surowym krajobrazie bezlistnych drzew⁴⁹. W umownie potraktowanym otoczeniu budowli daje się rozpoznać przykościelny cmentarze [il. 13]. Być może Mączyński był też projektantem pozostałych witraży świątyni, z których część została zniszczona podczas działań wojennych w 1945 roku.

*

Liber memorabilium penes Ecclesiam parochialem in Komorowice, k. 145; A. Żeleński, *Wykaz robót witrażowych od 1. IX 1929*, rkps, własność prywatna; fotografia Adama Żeleńskiego, przed 1939, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. Dział Fotografii, Zbiór A. Żeleńskiego, poz. 180; J. Polak, *Szkice z dziejów parafii komorowickiej 1772–1992*, w: *Pięćsetlecie rzymskokatolickiej parafii Bielsko-Biała Komorowice*, Bielsko-Biała 1993, s. 49. Widoczny na omawianym tu witrażu kościół został w latach 1947–1949 przeniesiony do skansenu na Woli Justowskiej w Krakowie, spłonął w 2002 roku.

⁴⁸ Kościół został wybudowany w latach 1921–1930 według projektu Emanuela Rosta z 1907 roku, Polak 1993, jak przyp. 47, s. 37, 45–49.

⁴⁹ W depozycie prof. Jacka Mączyńskiego (por. przyp. 3) znajduje się niedatowany rysunek wieży komorowickiego kościoła. Być może powstał w czasie, gdy Franciszek Mączyński podjął się wykonania, w 1921 roku, nowego projektu murowanej świątyni, przewidującego zachowanie wieży starego, drewnianego kościoła – *Liber memorabilium*, jak przyp. 47, k. 125; Polak 1993, jak przyp. 47, s. 45.



11. Tadeusz Stryjeński, Franciszek Mączyński, *Kaplica zamkowa w Żywcu*, fot. wg: „Przegląd Techniczny” 44, 1906, nr 32, tabl. XLIV

11. Tadeusz Stryjeński, Franciszek Mączyński, *The Castle Chapel in Żywiec*, photo after: “Przegląd Techniczny” 44, 1906, no. 32, tabl. XLIV

Duży zespół witraży zaprojektował Franciszek Mączyński do krużganków gotyckiego klasztoru Franciszkanów w Krakowie, którego restaurację przejął po Janie Sas-Zubrzyckim w 1908 roku⁵⁰. Mączyński podjął się wykonania „odmiennych rysunków i to oryginalnych do szesnastu [...] okien na krużgankach”, z zastosowaniem szkła o ograniczonej gamie barwnej, którymi miał operować tak, „by całość wypadła jak barwna mozaika”⁵¹. Zaprojektował oszklenia ołwiowe ze szkła o wyraziście zróżnicowanej fakturze i rysunku podkreślonym mocną, graficzną linią ołwiwnych spojeń. W dwóch ramionach krużganków zastosował szkła w jasnych kolorach [il. 14], z wyjątkiem jednego okna, do którego wybrał barwy jaskrawe, co wywołało istną burzę konserwatorską, której echa dotarły aż do Wiednia. Jej efektem są najciekawsze oszklenia w zachodnim ramieniu krużganków, utrzymane w tonacji białej [szkło bezbarwne] i czarnej [ołów]. Wedle słów ówczesnego gwardiana, „z powodu ustawicznego wrzasku o kolorowe oszklenia

⁵⁰ D. Czapczyńska-Kleszczyńska, *O witrażach z końca XIX wieku w dwóch gotyckich kościołach w Krakowie*, w: *Witraże w obiektach zabytkowych. Między konserwacją a sztuką współczesną*, Malbork 2009, s. 151–154; eadem, Karty ewidencyjne szesnastu witraży w krużgankach, mps 2009, archiwum Urzędu Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Krakowie.

⁵¹ Alojzy Karwacki, *Pamiętnik*, odpis, mps, archiwum klasztoru Franciszkanów w Krakowie, k. 232.

the main entrance to the church in Komorowice Krakowskie (currently merged with Bielsko-Biała), whose patron was the Archduke Karl Stephan.⁴⁸ The artist depicted in the windows the old 16th-century wooden church in the stark landscape with bare trees.⁴⁹ The vicinity of the building is portrayed rather symbolically, but the churchyard is recognizable [fig. 13]. Perhaps Mączyński was

Komorowice, *Liber memorabilium penes Ecclesiam parochialem in Komorowice*, card 145; A. Żeleński, *Wykaz robót witrażowych od 1. IX 1929*, MS, private collection; a photograph by Adam Żeleński, before 1939, the National Museum in Kraków, inv. no. the Photography Department, the collection of A. Żeleński, pos. 180; J. Polak, *Szkice z dziejów parafii komorowickiej 1772–1992*, in: *Pięćsetlecie rzymskokatolickiej parafii Bielsko-Biała Komorowice*, Bielsko-Biała 1993, p. 49. The church shown in this stained glass was moved in 1947–1949 to an open-air museum at Wola Justowska in Kraków, it burned down in 2002.

⁴⁸ The church was built in 1921–1930 according to the design of Emanuel Rost of 1907 – Polak 1993 (ft. 47), pp. 37, 45–49.

⁴⁹ In the deposit of Prof. Jacek Mączyński (cf. footnote 3) is an undated drawing of the church tower in Komorowice. Perhaps it was made at the time when in 1921 Franciszek Mączyński undertook to design a new brick church, including preserving the tower of the old wooden church – *Liber memorabilium* (ft. 47), card 125; Polak 1993 (ft. 47), p. 45.



12. Franciszek Mączyński, *Projekt witrażu do kaplicy zamkowej w Żywcu*, 1905, pastel, Muzeum Okręgowe w Toruniu, nr inw. MT/Gr/5482, fot. B. Swobodzińska

12. Franciszek Mączyński, *The Stained Glass Design for the Window in the Castle Chapel in Żywiec*, 1905, pastel, The Regional Museum in Toruń, inv. no. MT/Gr/5482, photo by B. Swobodzińska

also the designer of the remaining stained glass windows in the church, which were partly destroyed during the war in 1945.

*

Franciszek Mączyński designed a large group of stained glass windows for the cloisters of the Franciscan Friary in Kraków, whose restoration was taken over by him from Jan Sas-Zubrzycki in 1908.⁵⁰ Mączyński undertook to make “different and original drawings for the sixteen [...] windows in the cloisters”, using glass within the limited range of colours in such a way that “on the whole it should look like a colourful mosaic”.⁵¹ He designed the lead glazing made of glass with clearly varying texture and the

⁵⁰ D. Czapczyńska-Kleszczyńska, *O witrażach z końca XIX wieku w dwóch gotyckich kościołach w Krakowie*, in: *Witraże w obiektach zabytkowych. Między konserwacją a sztuką współczesną*, Malbork 2009, pp. 151–154; eadem, the catalogue cards of sixteen stained glass panels in the cloisters, MS 2009, the archive of the Regional Office for the Conservation of Historical Buildings in Kraków.

⁵¹ Alojzy Karwacki, *Pamiętnik*, transcript, MS, the archive of the Franciscan Friary in Kraków, card 232.

okien na pierwszej i drugiej linii krążganku, na trzeciej linii dało się białe z szybek karbowanych, czyli nieprzejrzytych, ale każde okno w innym deseni”⁵². *Szkieł oszklenia u OO. Franciszkanów* eksponował Mączyński na wystawie w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w maju 1910 roku⁵³. Wprowadzenie przez Mączyńskiego do krążganków witraży własnego projektu Rafał Solewski uznaje za „modernistyczną, czy wręcz awangardową manifestację”⁵⁴.

W dwóch oknach zespołu franciszkańskiego artysta oddał swoisty hołd przeszłości, wprawiając w jedno z nich siedemnastowieczny, witrażowy – medalion ze św. Eligiuszem, w drugie zaś litery i cyfry wyjęte z poprzedniego oszklenia, upamiętniające czas jego wykonania (1778) i fundatora (ks. Pawła Zembrzuskiego). W jeszcze innym umieścił witraż z bł. Salomeą wykonany w roku 1898 według projektu Władysława Rossowskiego i wyjęty z okna w prezbiterium w związku z realizacją w 1908 roku kartonu Stanisława Wyspiańskiego.

*

Inny charakter miały witraże, które Mączyński wprowadził w roku 1912 do okien nawy kościoła Jezuitów przy ul. Kopernika w Krakowie. Miały one odpowiednio dopełnić atmosferę wnętrza projektowanej przezeń świątyni. Projekty witraży opracowywało kilku autorów, poza Mączyńskim – Jan Bukowski i Jan Wałach⁵⁵. Witraże w okulusach oświetlających wnętrza nawy, zniszczone w 1945 roku, znane są tylko z opisu: „W nawie głównej okrągłe okna zasnute zostały przez architekta Mączyńskiego przy budowie kościoła witrażami z szeregiem wazonów z kwiatami, owocami i motywem serca, utrzymane w bardzo czystych, radosnych barwach, tłumionych drugim katedralnym szkłem, o lekko zielonkawej patynie, co wywołuje tajemnicze nastrojowe wrażenie”⁵⁶. Ten sam temat – wazony wypełnione kwiatami i owocami w różnych wariantach, ale już bez symbolicznego akcentu religijnego – wykorzystywał Mączyński, jak się wydaje, w witrażach przeznaczonych do wnętrz świeckich⁵⁷.

*

⁵² Ibidem, k. 235. Zamiłowanie Mączyńskiego do szkła fakturowych odnajdujemy i w późniejszych (z lat 30. XX w.) projektach geometrycznych oszkleń do budynków świeckich, między innymi w Syndykacie Hut i Banku Gospodarstwa Krajowego w Katowicach, w willi Rosnerów przy ul. Focha w Krakowie.

⁵³ „Nieustająca Wystawa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie”, maj 1910, poz. 170.

⁵⁴ Solewski 1996, jak przyp. 2, s. 124.

⁵⁵ Kontkowski 1994, jak przyp. 2, s. 89.

⁵⁶ D’Abancourt de Franqueville 1932, jak przyp. 7.

⁵⁷ Odnajdujemy je między innymi w szkicach wykonanych ok. 1928 roku (archiwum S.G. Żeleński, sygn. R 618 sygn. i R 1069), w witrażu w nadświetlu wejścia do domu Adama Piaseckiego przy ul. Długiej 53 w Krakowie (ok. 1937), w oszkleniu drzwi do małego pawilonu zakładu na Targach Wschodnich we Lwowie z 1922 roku (Biblioteka Jagiellońska, sygn. Rkp, BJ Przyb. 183/63, *Księga wycinków dotyczących Krakowskiego Zakładu Witraży S. G. Żeleńskiego. Materiał prasowy z lat 1902–1948*, k. 64v. Za zwrócenie uwagi na to źródło dziękuję p. Tomaszowi Szybistemu).



13. Franciszek Mączyński, *Stary kościół w Komorowicach Krakowskich*, 1930, wyk. Krakowski Zakład Witrażów S. G. Żeleński, witraż w nadświetlu wejścia do obecnego kościoła w Komorowicach Krakowskich (dziś Bielsko-Biała), fot. D. Czapczyńska-Kleszczyńska
 13. Franciszek Mączyński, *The Old Church in Komorowice Krakowskie*, 1930, made by Krakowski Zakład Witrażów [The Kraków Stained Glass Workshop] S.G. Żeleński, the stained glass fanlight over the entrance to the present church in Komorowice Krakowskie (today Bielsko-Biała), photo by D. Czapczyńska-Kleszczyńska

Na liście tematów witraży Mączyńskiego przeznaczonych do wnętrza sakralnych znajdują się również, znacznie mniej liczne, przedstawienia figuralne – wszystkie z lat trzydziestych XX wieku. Są one zdecydowanie mniej interesujące od jego projektów z motywami architektonicznymi. Reprezentatywny przykład tej grupy stanowią witraże w barokowym kościele Karmelitów na Piasku w Krakowie (w dwóch oknach nawy najbliższych chórowi muzycznemu)⁵⁸ i w kościele p.w. św. Bartłomieja w podkrakowskich Mogilanach⁵⁹. Sposób oszklenia okien w krakowskiej świątyni jest charakterystyczny dla prac Mączyńskiego. W dużą płaszczyznę neutralnego oszklenia ołowiowego wprowadził barwne

outlines emphasized with the strong graphic line of lead frames. In two branches of the cloisters he used light-coloured glass [fig. 14], with the exception of one window, for which he chose vivid colours; it caused a real storm among conservationists whose echoes reached as far as Vienna. Its result are the most interesting glazings in the western cloister in white (colourless glass) and black (lead) tones. According to the then Guardian, “because of the constant clamour about the coloured windows glass in the first and second line of the cloister, the third line received glazing made of corrugated glass, that is opaque, but each windows had a different pattern”.⁵² *The Sketches of the Glazing at the Franciscans Friary* were exhibited by Mączyński at the exhibition in the Society of the Friends of Fine Arts in May 1910.⁵³ Mączyński’s introducing his own stained glass designs into the cloisters is considered by Rafał Solewski a “modernist, or even avant-garde manifestation”.⁵⁴

⁵⁸ Żeleński, jak przyp. 48; Karty ewidencyjne witraży „Śś. Jan Corsini i Jan Soreth” oraz „Śś. Bernold i Jan od Krzyża” w kościele Karmelitów trzewickowych na Piasku, mps 2010, archiwum Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Krakowie

⁵⁹ Żeleński, jak przyp. 47; Karty ewidencyjne witraży „Śś. Piotr i Paweł” oraz „Święta Rodzina” w kościele parafialnym p.w. św. Bartłomieja w Mogilanach, mps 2010, archiwum Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Krakowie. Mogiłański kościół znacznie ucierpiał w czasie walk we wrześniu 1939 roku. Z oryginalnych witraży zachowały się – bardzo uszkodzone – jedynie dwa, które dopiero na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku poddano renowacji; trudno jednoznacznie ocenić stopień zachowania oryginału. Na fotografii Adama Żeleńskiego wykonanej przed 1939 widoczny tylko jest fragment witraża ze św. Piotrem i Pawłem, Muzeum Narodowe w Krakowie, Dział Fotografii, nr inw. MNK-XX-Zż-181

⁵² Ibidem, card 235. Mączyński’s love for textured glass can be seen also in the later geometric designs (from the 1930s) of glazing for secular buildings, among others in Syndykat Hut (the Steel Works Syndicate) and Bank Gospodarstwa Krajowego (the National Economic Bank) in Katowice, in the Rosner villa at Focha Street in Kraków

⁵³ “Nieustająca Wystawa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie”, May 1910, pos. 170.

⁵⁴ Solewski 1996 (ft. 2), p. 124.

In two windows of the Franciscan complex the artist paid homage to the past by mounting in one of them a 17th-century stained glass medallion with St Eligius, and in the other letters and numbers taken out from the previous glazing, commemorating the time of its execution (1778) and its founder (Fr. Paweł Zembrzuski). In another windows he put a stained glass with the Blessed Salomea made in 1898 according to Władysław Rossowski design and taken out from the presbiterium window in 1908 to make room for the design of Stanisław Wyspiański.

*

The stained glass windows put by Mączyński in the windows of the nave of the Jesuit Church at Kopernika Street in Kraków had a different character. They were to complement appropriately the atmosphere of the church designed by him. The stained glass was designed by other authors apart from Mączyński, that is Jan Bukowski and Jan Wałach.⁵⁵ The stained glass in the oculi illuminating the nave interior, destroyed in 1945, is known only by description: “In the main nave the round windows were filled by the architect Mączyński during construction of the church with stained glass depicting a row of vases with flowers, fruit and heart motifs, in very clear, cheerful colours, which are however subdued with cathedral glazing with greenish patina in other windows, creating a mysterious and romantic impression”.⁵⁶ The same motif – the vases filled with flowers and fruits in varying shapes, but without the symbolic religious accent – was apparently used by Mączyński also in the stained glass intended for secular interiors.⁵⁷

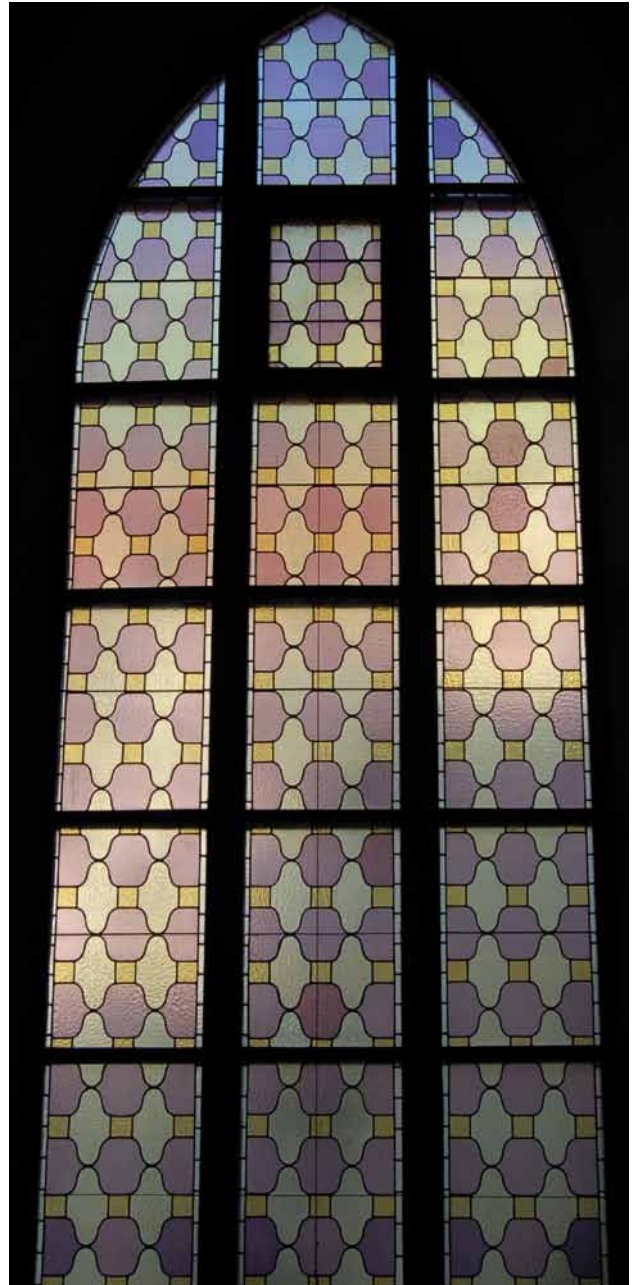
*

Among the themes used by Mączyński for decorating the sacred interiors are also, much less numerous, figurative scenes – all from the 1930s. They are certainly less interesting than his designs with architectural motifs. A typical example of this group is the stained glass windows

⁵⁵ Kontkowski 1994 (ft. 2), p. 89.

⁵⁶ D'Abancourt de Franqueville 1932 (ft. 7).

⁵⁷ They can be found, among others, in the sketches made around 1928 (the archive of S.G. Żeleński, cat. no. R 618 and R 1069), in the stained glass fanlight over the entrance to Adam Piasecki house at 53 Długa Street in Kraków (c. 1937), in the door glazing of a small workshop pavilion at the Eastern Fair in Lviv from 1922 (The Jagiellonian Library, cat. no. Rkp, BJ Przyb. 183/63, *Księga wycinków dotyczących Krakowskiego Zakładu Witraży S. G. Żeleńskiego. Materiał prasowy z lat 1902–1948*, card 64v. I would like to thank Mr. Tomasz Szybisty for pointing out this source to me).



14. Franciszek Mączyński, *Witraż geometryczny*, 1908, wyk. Wacław Pieniżek, klasztor Franciszkanów w Krakowie, południowe ramię krużganków, fot. D. Czapczyńska-Kleszczyńska

14. Franciszek Mączyński, *A Geometrical Stained Glass Panel*, 1908, made by Wacław Pieniżek, the Franciscan Friary in Kraków, the southern cloisters, photo by D. Czapczyńska-Kleszczyńska

medaliony witrażowe z popiersiami świętych zakonu karmelitańskiego oraz herbem Krakowa i godłem zgromadzenia, nadając im wyraźne cechy stylu dekoracyjnego [il. 15]. W monumentalnych kompozycjach w mogiłańskim kościele tradycyjną, całopostaciową kompozycję figuralną o zdecydowanej kolorystyce umieścić na bezbarwnym tle ujętym przez silnie przestylistowane drzewa [il. 16]. W dniu konsekracji kościoła w Mogilanach, rozbudowanego według projektu Mączyńskiego, prasa donosiła: „Nowa część kościoła utrzymana w stylu od-



15. Franciszek Mączyński, *Witraż medalionowy ze śś. Andrzejem Corsinim i Janem Sorethem*, 1930, wyk. Krakowski Zakład Witrażów S.G. Żeleński, kościół Karmelitów Trzewickich na Piasku w Krakowie, fot. D. Czapczyńska-Kleszczyńska
 15. Franciszek Mączyński, *The Stained Glass Medallion with the Saints Andrew Corsini and John Soreth*, 1930, made by Krakowski Zakład Witrażów [The Kraków Stained Glass Workshop] S.G. Żeleński, the Calced Carmelite Church at Piasek in Kraków, photo by D. Czapczyńska-Kleszczyńska

rodzenia robi imponujące wrażenie. Potęgują efekt przepiękne witraże zaprojektowane przez arch. p. Franciszka Mączyńskiego, a wykonane w firmie witrażów Żeleńskiej w Krakowie⁶⁰.

*

Projektowanie witraży było nie tylko pasją Franciszka Mączyńskiego, ale i trudem wieloletniej pracy na stanowisku kierownika artystycznego Krakowskiego Zakładu Witrażów S. G. Żeleński. Funkcję tę pełnił od roku 1921, czyli od chwili, gdy pod zarządem Izy Żeleńskiej firma zaczęła się dynamicznie rozwijać⁶¹. Mączyński, zwany familiarnie „Mąką”, darzył właścicielkę zakładu wielką sympatią i podziwiał jej pracę. Ofiarował jej niejedną sztukę czy obraz, między innymi *Anemony w wazonie*, motyw wielokrotnie powielany w szkłe⁶². Dziękując za otrzymaną od Żeleńskiej lampę witrażową napisał: „Będzie dla mnie prezentem, pamiątką i wspomnieniem. Tak serdecznie zawsze myślę o Pani i Jej

in the baroque Carmelite Church at Piasek in Kraków (in the two windows in the nave closest to the choir)⁵⁸ and in St Bartholomew’s Church in Mogilany near Kraków.⁵⁹ The way the windows in the Kraków church are glazed is characteristic for Mączyński’s work. On a big plane of neutral lead glass he placed coloured stained glass medallions with the busts of the Carmelite saints, Kraków coat of arms and the emblem of

⁵⁸ Żeleński (ft. 48); the record cards of the stained glass windows “Saint John Corsini and John Soreth” and “Saint Bernold and John of the Cross” in the Church of Calced Carmelites at Piasek, MS 2010, the archive of the Regional Office for the Conservation of Historical Buildings in Kraków.

⁵⁹ Żeleński (ft. 47); the record cards “Saint Peter and Paul” and “The Holy Family” in St Bartholomew’s Parish Church in Mogilany, MS 2010, the archive of the Regional Office for the Conservation of Historical Buildings in Kraków. The church in Mogilany suffered considerably during the fighting in September 1939. Among the original windows, only two are extant, albeit badly damaged, which were not renovated until the early 1960s; the preservation of the original is difficult to estimate. In the photograph by Adam Żeleński made before 1939 only a fragment of the stained glass with St Peter and Paul is visible, The National Museum in Kraków, the Photography Department, inv. no. MNK-XX-Zż-181

⁶⁰ *Poświęcenie nowego kościoła*, „Czas” 83, nr 289 (17 XII 1930), s. 3.

⁶¹ D. Czapczyńska-Kleszczyńska, „Dzielną niewiastą”. *Iza z Madeyskich Żeleńska (1878–1956)*, w: *Żeby wiedzieć. Studia dedykowane Helenie Małkiewiczównie*, Kraków 2008, s. 339.

⁶² Sroczyński 1997, jak przyp. 41, s. 137–138 oraz informacje uzyskane od autora podczas licznych rozmów.

the order, giving them a distinct decorative flavour [fig. 15]. In the monumental compositions in the Mogilany church he placed a traditional full-length bright-coloured figurative composition against the colourless background framed with highly stylized trees [fig. 16]. On the day when the church in Mogilany, extended according to Mączyński's project, was consecrated, the press wrote: "The new part of the church built in the Renaissance style makes a forceful impression. The effect is increased by wonderful stained glass windows designed by the architect Mr. Franciszek Mączyński, and made in the stained glass firm of Mrs Żeleńska in Kraków".⁶⁰

*

Designing stained glass was not only Franciszek Mączyński's passion, but also a hard work of many years as the Art Director of Krakowski Zakład Witrażów S.G. Żeleńska. He had been holding this post since 1921, that is from the moment when under the management of Iza Żeleńska the company started to develop dynamically.⁶¹ Mączyński, who went by his familiar nickname "Mała", liked the workshop owner enormously and admired her work. He presented her with numerous sketches and pictures, among them *Anemones in a Vase*, the motif repeated often in his glass designs.⁶² Thanking Żeleńska for a stained glass lamp he received from her, he wrote: "It will be for me a gift, a keepsake and a memory. I think with great fondness about you and your strenuous work at the Workshop".⁶³ Iza Żeleńska highly valued her collaboration with the artist. She even claimed: "I consider the architect Mr Mączyński, the Art Director of the workshop, to be its saviour, I don't see among recognized artists a man who would and could have devoted so much time and attention to the workshop, as well as so many sketches, though very cursorily composed and drawn, but in such an incredibly short time, he procured us so much work as an architect, acquaintance and friend of various people. [...] What's more, I don't know whether

⁶⁰ *Poświęcenie nowego kościoła*, in: "Czas" 83, no. 289 (17 Dec 1930), p. 3.

⁶¹ D. Czapczyńska-Kleszczyńska, „Dzielna niewiasta”. Iza z Madeyskich Żeleńska (1878–1956), in: *Żeby wiedzieć. Studia dedykowane Helenie Matkiewiczównie*, Kraków 2008, p. 339.

⁶² Sroczyński 1997 (ft. 41), pp. 137–138 and the information received from the author during numerous conversations.

⁶³ A letter from Franciszek Mączyński to Iza Żeleńska of 9 July 1921, quoted after: Czapczyńska-Kleszczyńska 2008 (ft. 60), p. 344. Mączyński himself also designed lampshades, cf. *Księga wycinków* (ft. 56), card 68.



16. Franciszek Mączyński, *Witraż ze św. Piotrem i Pawłem*, 1930, wyk. Krakowski Zakład Witrażów S. G. Żeleński, kościół św. Bartłomieja w Mogilanach, fot. D. Czapczyńska-Kleszczyńska
16. Franciszek Mączyński, *The Stained Glass Panel with the Saints Peter and Paul*, 1930, made by Krakowski Zakład Witrażów [The Kraków Stained Glass Workshop] S.G. Żeleński, St Bartholomew Church in Mogilany, photo by D. Czapczyńska-Kleszczyńska

dzielnej pracy w Zakładzie”⁶³. Iza Żeleńska bardzo ceniła sobie współpracę z artystą. Stwierdziła nawet: „Pana Arch. Mączyńskiego jako artystycznego kierownika w zakładzie uważam wprost za osobę opatrnościową, nie widzę między znanymi artystami człowieka, któryby chciał i mógł dawać zakładowi stosunkowo tak dużo czasu i myśli, tyle, wprawdzie bardzo pobieżnie skomponowanych i wyrysowanych szkiców, ale w tak niesłychanie krótkim czasie, tyle dostarczał robót jako architekt, znajomy i przyjaciel różnych ludzi. [...] W dodatku nie wiem czy kto inny mógłby i chciał za tak małe wynagrodzenie pracować dla zakładu i czy mógłby tak długo i nieregularnie to wynagrodzenie pobierać i na nie czekać”⁶⁴.

⁶³ List Franciszka Mączyńskiego do Izy Żeleńskiej z 9 VII 1921, cyt. za: Czapczyńska-Kleszczyńska 2008, jak przyp. 60, s. 344. Sam Mączyński również projektował klosze lamp – por. *Księga wycinków*, jak przyp. 56, k. 68.

⁶⁴ List Izy Żeleńskiej do Karola Sroczyńskiego [zięcia] z 13 X 1927, własność prywatna.



17. Franciszek Mączyński, *Pawilon Krakowskiego Zakładu Witrażów S.G. Żeleński*, 1929, Poznań, Powszechna Wystawa Krajowa, fot. wg: „Rzeczy Piękne” 8, 1929, nr 10–11–12 (tabl. bez oznaczenia)
17. Franciszek Mączyński, *The Pavilion of the Kraków Stained Glass Workshop S.G. Żeleński*, 1929, Poznań, The Universal National Exhibition, photo after: “Rzeczy Piękne” 8, 1929, no. 10–11–12 (tabl. unmarked)

Franciszek Mączyński był także autorem pawilonów wystawowych Krakowskiego Zakładu Witrażów. Na Targi Wschodnie we Lwowie zaprojektował dwa niewielkie pawilony, pierwszy w 1922 roku w formie wiejskiej kapliczki, następny, cztery lata później, w stylu zmodernizowanego baroku⁶⁵. Na wspomnianą już Powszechną Wystawę Krajową w Poznaniu zaproponował natomiast efektowny, nowoczesny pawilon wieżowy o konstrukcji żelaznej wypełnionej szkłem [il. 17]. Anna Sieradzka dostrzega w nim refleks wieżowych bram Pierre’a Patout z Wystawy Sztuki Dekoracyjnej, która odbyła się cztery lata wcześniej w Paryżu⁶⁶. Wedle opisu Izy Żeleńskiej był to pawilon „żelazny, cały zaszklony, grający kolorami tak w dzień jak i w nocy, po 4 ro-

⁶⁵ Plany obu pawilonów, archiwum zakładu S.G. Żeleński (kwerenda przeprowadzona w 1999 roku, przed nadaniem sygnatur); *Księga wycinków*, jak przyp. 56, k. 58, 63v., 68.

⁶⁶ P. Cabanne, uzupełnienia A. Sieradzka, *Encyklopedia sztuki art déco*, Warszawa 2002, s. 208.

anybody else could and would have worked for the workshop for such a small salary and whether he would have received his salary so irregularly and have waited for it so long”.⁶⁴

Franciszek Mączyński was also the author of the Kraków Stained Glass Workshop exhibition pavilions. For the Eastern Fair in Lviv he designed two small pavilions, the first one in 1922 in shape of a roadside shrine, the other four years later in style of modernized baroque.⁶⁵ For the already mentioned Universal National Exhibition in Poznań he designed a spectacular, modern tower pavilion, a structure made of iron filled with glass [fig. 17]. Anna Sieradzka noticed in it the echoes of the tower gates by Pierre Patout from the Decorative Arts Exhibition, which took place four years earlier in Paris.⁶⁶ According to Iza Żeleńska description it was a pavilion “made of iron, all covered with glass, flickering with colour both by day and night, in the four corners tall posts glazed and lit and on them lamps as big as flames. The project is very pretty”.⁶⁷ This project has been acquired recently by the Regional Museum in Toruń⁶⁸ (il. 18). Great openings inside pointed arches, extending between the corner posts, were filled with stained glass.⁶⁹ At the front was placed stained glass *St Michael* by Zofia Leśniakówna,⁷⁰ and under it a single glass door with the geometric lead ornament, with the company’s full name incorporated into it and the in-

⁶⁴ A letter from Iza Żeleńska to Karol Sroczyński (her son-in-law) of 13 Oct 1927, private collection.

⁶⁵ The plans of both pavilions, the archive of S.G. Żeleński Workshop (the query made in 1999, before assigning the catalogue numbers); *Księga wycinków* (ft. 56), card. 58, 63v., 68.

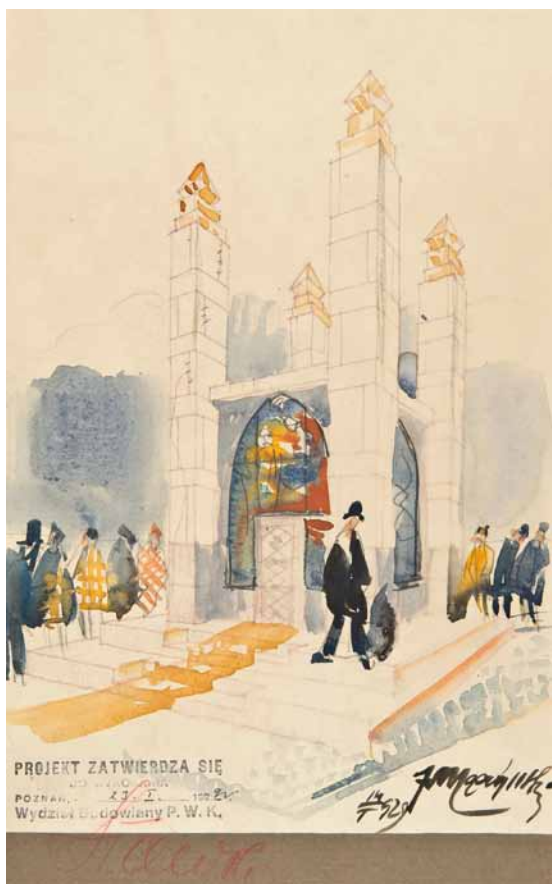
⁶⁶ P. Cabanne, supplemented by A. Sieradzka, *Encyklopedia sztuki art déco*, Warszawa 2002, p. 208.

⁶⁷ A letter from I. Żeleńska to her son Adam of 28 Nov 1928, private collection.

⁶⁸ The Regional Museum in Toruń, inv. no. MT/Gr/8496/1–6. I would like to thank Ms. Agata Rissmann, the custodian, for her information about the folder with six cartoons of the project, recently acquired by the Museum.

⁶⁹ J. Olejnik, *Piękno zakłete w szkło*, in: „Słowo Powszechne” 25, 1971, no. 109; J. Skrabski, *Kościół Grybowa. Monografia historyczno-artystyczna*, Kraków 2010, p. 148; A. Kostrzyńska-Miłosz, *Sztuka w rzemiośle na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu*, in: “Biuletyn Historii Sztuki” 71, 2009, no. 4, p. 559 (the author gives just the surname of the designer of the pavilion, without his first name); a photograph of the pavilion also in: A. Szczerski, *Pytania o sztukę dla II Rzeczypospolitej. Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu w 1929 roku*, in: “Alma Mater”, 2003, no. 49, p. 19; Cabanne, Sieradzka 2002 (ft. 65), p. 204. Adam Żeleński collected assiduously newspaper clippings with the articles and photographs of the pavilion, cf.: *Księga wycinków* (ft. 56), k. 91–101.

⁷⁰ Skrabski 2010 (ft. 67); “Rzeczy Piękne” 8, 1929, no. 4–6 (a photograph of the stained glass).



18. Franciszek Mączyński, *Projekt pawilonu S. G. Żeleński*, 1929, akwarela, Muzeum Okręgowe w Toruniu, nr inw. MT/Gr/8496/1, fot. K. Deczyński

18. Franciszek Mączyński, *The Project of the Pavilion for S.G. Żeleński*, 1929, watercolours, The Regional Museum in Toruń, inv. no. MT/Gr/8496/1, photo by K. Deczyński

formation sign “ENTRANCE”. On the posts at the entrance was the inscription: “DESIGNED BY THE ARCHITECT FR. MĄCZYŃSKI”, through which Adam Żeleński paid tribute to the author.⁷¹ In the exit door filled with geometric art deco lead glass Mączyński put small plaques, characteristic for his designs, with the coats of arms of Kraków, Poznań and Warsaw; the single door contained another inscription of the company’s full name and the sign “EXIT”.⁷² In the remaining openings were placed stained glass panels *The Seraphic Christ* based on a cartoon by Stanisław Wyspiański⁷³ and *St Joseph* by Jan

⁷¹ A letter from A. Żeleński to his mother of 16 August 1929, private collection.

⁷² A sketch in the file *Mączyński, S.G. Żeleński* archive (the query made in 1999, before assigning the catalogue numbers).

⁷³ H. Pyka, *Witraż „Ukrzyżowany na skrzydłach Serafina” Stanisława Wyspiańskiego w kaplicy Kurii Metropolitalnej w Katowicach*, in: *Witraże na Śląsku*, ed. T. Dudek-Bujarska, Katowice 2002, pp. 67–74; W. Bałus, *Sztuka sakralna*

gach wysokie słupy szklone i oświetlone a na nich duże jak płomienie lampy. Projekt jest bardzo ładny⁶⁷. Ów projekt od niedawna znajduje się w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu⁶⁸ [il. 18]. Wielkie ostrołukowe otwory, rozpięte między narożnymi słupami, były wypełnione witrażami⁶⁹. Od frontu umieszczono witraż *Święty Michał* Zofii Leśniakówny⁷⁰, pod nim jednoskrzydłowe szklane drzwi o geometrycznym rysunku ołowiowym, z wkomponowaną weń pełną nazwą firmy oraz napisem informacyjnym „WEJŚCIE”. Na słupach przy wejściu znajdował się napis: „PROJEKTOWAŁ ARCH. FR. MĄCZYŃSKI”, którym Adam Żeleński uhonorował autora⁷¹. W otworze wyjściowym wypełnionym geometrycznym oszkleniem ołowiowym w stylu art déco, umieszczył Mączyński charakterystyczne dla jego projektów, niewielkie plakietki witrażowe z herbami Krakowa, Poznania, Warszawy; na jednoskrzydłowych drzwiach powtórzone pełną nazwę firmy oraz dano napis „WYJŚCIE”⁷². W pozostałych otworach znajdowały się witraże *Chrystus Seraficki* według kartonu Stanisława Wyspiańskiego⁷³ oraz *Święty Józef* Jana Bukowskiego, wykonany do kościoła w Grybowie⁷⁴. Pawilon był licznie odwiedzany i budził powszechny podziw. Wedle słów autora folderu reklamowego: „Kilkadziesiąt czasopism krajowych i zagranicznych [...] umieściło fotografie pawilonu i witrażów [...] oraz poświęciło artykuły specjalnie opisaniu pawilonu i działalności Zakładu Żeleńskiego”⁷⁵.

*

⁶⁷ List I. Żeleńskiej do syna Adama z 28 XI 1928, własność prywatna.

⁶⁸ Muzeum Okręgowe w Toruniu, nr inw. MT/Gr/8496/1–6. Dziękuję p. kustosz Agacie Rissmann za informację o teczce z sześcioma planszami projektu, niedawno pozyskanej do zbiorów Muzeum.

⁶⁹ J. Olejnik, *Piękno zakłete w szkle*, „Słowo Powszechnie” 25, 1971, nr 109; J. Skrabski, *Kościół Grybowa. Monografia historyczno-artystyczna*, Kraków 2010, s. 148; A. Kostrzyńska-Miłosz, *Sztuka w rzemiośle na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu*, „Biuletyn Historii Sztuki” 71, 2009, nr 4, s. 559 (Autorka podaje nazwisko projektanta pawilonu, bez imienia); fotografia pawilonu także w: A. Szczerki, *Pytania o sztukę dla II Rzeczypospolitej. Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu w 1929 roku*, „Alma Mater”, 2003, nr 49, s. 19; Cabanne, Sieradzka 2002, jak przyp. 65, s. 204. Adam Żeleński skrupulatnie gromadził wycinki prasowe z omówieniami i fotografiami pawilonu, por.: *Księga wycinków*, jak przyp. 56, k. 91–101.

⁷⁰ Skrabski 2010, jak przyp. 67; „Rzeczy Piękne” 8, 1929, nr 4–6 (fotografia przedstawiająca witraż).

⁷¹ List A. Żeleńskiego do matki z 16 VIII 1929, własność prywatna.

⁷² Szkic w teczce *Mączyński*, archiwum S.G. Żeleński (kwerenda przeprowadzona w 1999 roku, przed nadaniem sygnatur).

⁷³ H. Pyka, *Witraż „Ukrzyżowany na skrzydłach Serafina” Stanisława Wyspiańskiego w kaplicy Kurii Metropolitalnej w Katowicach*, w: *Witraże na Śląsku*, red. T. Dudek-Bujarska, Katowice 2002, s. 67–74; W. Bałus, *Sztuka sakralna w Krakowie. Część II. Matejko i Wyspiański*, Kraków 2007 (=Ars vetus et nova, t. 26), s. 129n.

⁷⁴ Skrabski 2010, jak przyp. 67, s. 147.

⁷⁵ A. Kopyciński, *Krakowski Zakład Witrażów, Oszkleń Artystycznych i Fabryka Mozaiki Szklanej w Krakowie S.G. Żeleński*, Kraków 1929, s. 12.



19 Franciszek Mączyński, *Szkic witraża Jana Januszewskiego w kaplicy św. Łazarza w kościele Mariackim w Krakowie*, ołówek, akwarela, 1944, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, depozyt prof. Jacka Mączyńskiego, fot. D. Czapczyńska-Kleszczyńska

19. Franciszek Mączyński, *A Sketch of the Stained Glass Window by Jan Januszewski in St Lazarus Chapel in St Mary's Church in Kraków*, pencil and watercolours, 1944, The Society of the Friends of Fine Arts, the deposit of prof. Jacek Mączyński, photo by D. Czapczyńska-Kleszczyńska

Rafał Solewski wskazując na silny związek Mączyńskiego z Krakowem, podkreślił, iż „swoją szczególny stosunek do [tego miasta] ukazywał [...] nie tylko w projektowanej przez siebie, często historycznie iluzyjnej architekturze, ale również poprzez działalność konserwatorską i restauracyjną w krakowskich kościołach. Lokalny patriotyzm wyrażany był też wprost w publikacjach”⁷⁶. Według mnie o miłości do Krakowa świadczą także witraże Mączyńskiego o tematyce architektonicznej, w zdecydowanej większości przedstawiające budowle krakowskie, w tym kościoły, w których prowadził prace restauracyjne (św. Floriana, Karmelitów, Mariacki, śś. Piotra i Pawła). Wydaje się, iż tworzenie tych zazwyczaj niewielkich form żyjących rytmem zmieniającego się światła, zgodnie z porami roku i dnia, tak odmien-

⁷⁶ Solewski 1995, jak przyp. 2, s. 98

Bukowski, made for the church in Grybów.⁷⁴ The pavilion was visited by a large number of guests and widely admired. According to the author of an advertising folder: “Several national and foreign journals [...] published the photographs of the pavilion and the stained glass [...] as well as devoted special articles describing the pavilion and the activity of the Żeleński Workshop”.⁷⁵

*

Rafał Solewski, indicating the close relationship between Mączyński and Kraków, emphasized that “his special relationship with this city could be seen [...] not only in the architecture designed by him, whose historical character is often illusory, but also in his conservation and restoration activity in Kraków churches. He expressed his local patriotism openly in his publications as well”.⁷⁶ In my opinion, Mączyński’s love for Kraków can be also seen in his stained glass designs with architectural motifs, the vast majority of which depict Kraków buildings, including churches where Mączyński performed restoration work (St Florian, the Carmelites, St Mary, St Peter and Paul’s Church). It seems that creating these usually small forms, brought to life by ever changing light according to the rhythm of days and seasons, so different in scale from his architectural projects, gave Mączyński some respite in his difficult and responsible work as an architect and brought him moments of enjoyment in his intensively creative life.

Mączyński was very sensitive to the beauty of stained glass. He owned at least one modern stained glass office panel.⁷⁷ He was a designer himself, but he also took notice of the stained glass work by other artists, both of those from past centuries and his contemporaries, as it is evinced by his notebook sketches from the French cathedrals in Beauvais and Chartres, as well as St Mary Church in Kraków [fig. 19]. During his stay in Sevilla he noted down: “the cathedral infinitely long, the nave with stained glass and rich architecture – incredible impression”.⁷⁸ During his stay in France in 1900 he visited the World Exhibition in Paris – he must have noticed then stained glass

w Krakowie. Część II. Matejko i Wyspiański, Kraków 2007 (=Ars vetus et nova, vol. 26), p. 129f.

⁷⁴ Skrabski 2010 (ft. 67), p. 147.

⁷⁵ A. Kopyciński, *Krakowski Zakład Witrażów, Oszkleń Artystycznych i Fabryka Mozaiki Szklanej w Krakowie S.G. Żeleński*, Kraków 1929, p. 12.

⁷⁶ Solewski 1995 (ft. 2), p. 98

⁷⁷ Laskowski 2007 (ft. 12), p. 142f.

⁷⁸ Mączyński 1931 (ft. 4), p. 21.

from Louis Comfort Tiffany's company and he visited *The Room of Galician Industry* designed by Edgar Kováts with its stained glass plafond. He gladly shared his expertise on stained glass.⁷⁹

*

His contemporaries appreciated the stained glass by Franciszek Mączyński. As early as in 1903 his design for the stained glass in the Szafraniec chapel in the Kraków cathedral received the award and was selected for the execution which, however, was not carried out.⁸⁰ He exhibited his works, sketches, designs and stained glass mostly in the Society of the Friends of Fine Arts in Kraków.⁸¹ During Society's exhibition in October–November 1910, which was probably the most extensive presentation of his oeuvre, over half of sixty-seven works were "minor stained glass compositions".⁸² Apart from the three cartoons for the castle chapel in Żywiec, which have been discussed above, and thirteen "from the Kraków tower" he exhibited then "cartoons – stained glass studies painted from nature", "stained glass signs" for the Chamber of Industry and Commerce in Kraków, „a stained glass cartoon – a small manor” and “a sketch for a stained glass window”.⁸³ During the international exhibition of art and industry which took place in Paris in 1907, the Kraków Stained Glass Workshop S.G. Żeleński received the Grand Prix for their stained glass and mosaics made according to the designs of „Wyspiański, Mehoffer and an architect Franciszek Mączyński”.⁸⁴ Tadeusz Stryjeński considered him to be an eminent graphic artist and stained glass designer.⁸⁵ The author of an advertising folder for the firm of S.G. Żeleński, published in 1929, emphasized that „Mączyński

nych w skali od jego przedsięwzięć architektonicznych, dawało Mączyńskiemu wytchnienie w trudnej i odpowiedzialnej pracy architekta, przynosiło chwile radości w intensywnym twórczym życiu.

Mączyński był uwrażliwiony na witraż. W swoim posiadaniu miał przynajmniej jeden nowożytny witraż gabinetowy⁷⁷. Projektował, ale zauważał także prace witrażowe innych artystów, tworzących przed wiekami i całkiem mu współczesnych, o czym świadczą rysunkowe notatki z francuskich katedr w Beauvais, Chartres, jak i krakowskiego kościoła Mariackiego [il. 19]. Będąc w Sewilli zanotował: „katedra nieskończonej długości i wysokości, nawa z witrażami i bogatą architekturą – wrażenie niesłychane”⁷⁸. W czasie pobytu we Francji w roku 1900 zwiedzał Światową Wystawę w Paryżu – niewątpliwie zwrócił wówczas uwagę na witraże z amerykańskiej pracowni Louisa Comfort Tiffany'ego i odwiedził *Komnatę Przemysłu Galicyjskiego* projektu Edgara Kovátsa z plafonem witrażowym. Chętnie dzielił się swoją wiedzą z zakresu sztuki witrażowej⁷⁹.

*

Współcześni doceniali witrażową twórczość Franciszka Mączyńskiego. Już w 1903 roku jego projekt na witraż do kaplicy Szafranców w katedrze krakowskiej został nagrodzony i przeznaczony do realizacji, która jednak nie doszła do skutku⁸⁰. Swe prace, szkice, projekty i witraże prezentował głównie w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie⁸¹. Na wystawie TPSP czynnej w październiku – listopadzie 1910 roku, będącej bodaj najszerszą prezentacją jego dorobku, wśród sześćdziesięciu siedmiu prac ponad połowa była „mniejszymi kompozycjami witrażowymi”⁸². Poza już wcześniej omówionymi trzema kartonami do kaplicy zamkowej w Żywcu i trzynastoma „z wieży krakowskiej” ekspozycja wówczas „kartony – studia witrażowe z natury”, „znaki witrażowe” do Izby Handlowo-Przemysłowej w Krakowie, „karton witraża – Dworek”, „szkic do witraża”⁸³. Na międzynarodowej wystawie przemysłowo-artystycznej, która odbywała się w Paryżu w roku 1907 Krakowski Zakład Witrażów S. G. Żeleński uzyskał

⁷⁹ K. Buczkowski, W. Skórczewski, *Dawne polskie szkła malowane*, in: „Arkady” 2, 1936, no. 4, p. 231 – the authors' acknowledgments for Mączyński's help.

⁸⁰ *Konkurs na witraż do kaplicy Szafranców* (ft. 4); *Dla katedry na Wawelu...*, „Architekt” 4, 1903, issue 9, col. 95. Finally it was Józef Mehoffer's design that was selected for execution, cf.: A. Zeńczak, *Malowidła ścienne i witraż w kaplicy Szafranców przy katedrze na Wawelu 1906–1908*, in: *Józef Mehoffer. Opus Magnum*, Kraków 2002, pp. 181–184.

⁸¹ In 1907, 1910 and 1919.

⁸² *Wystawa prac p. Fr. Mączyńskiego*, in: „Architekt” 11, 1910, issue 11, p. 174.

⁸³ „Nieustająca wystawa” (ft. 45), pos. 109–111 and 118–130, 75–79, 112–117, 131, 134.

⁸⁴ *Odznaczenie krajowej firmy*, in: „Czas” 60, no. 89 (18 April 1907), the evening edition, p. 3.

⁸⁵ T. Stryjeński, *Kraków. Działalność jego architektów w ciągu wieku XIX aż do naszych czasów*, the archive of Tadeusz Stryjeński in the holdings of the Polish Academy of Science archive, cat. no. III 135, vol. 57, quoted after: Solewski 2005 (ft. 2), p. 156.

⁷⁷ Laskowski 2007, jak przyp. 12, s. 142n.

⁷⁸ Mączyński 1931, jak przyp. 4, s. 21.

⁷⁹ K. Buczkowski, W. Skórczewski, *Dawne polskie szkła malowane*, „Arkady” 2, 1936, nr 4, s. 231 – podziękowanie autorów dla Mączyńskiego za udzieloną pomoc.

⁸⁰ *Konkurs na witraż do kaplicy Szafranców*, jak przyp. 4; *Dla katedry na Wawelu...*, „Architekt” 4, 1903, z. 9, s. 95. Ostatecznie wykonano witraż Józefa Mehoffera, por.: A. Zeńczak, *Malowidła ścienne i witraż w kaplicy Szafranców przy katedrze na Wawelu 1906–1908*, w: *Józef Mehoffer. Opus Magnum*, Kraków 2002, s. 181–184.

⁸¹ W latach 1907, 1910 i 1919.

⁸² *Wystawa prac p. Fr. Mączyńskiego*, „Architekt” 11, 1910, z. 11, s. 174.

⁸³ „Nieustająca wystawa”, jak przyp. 45, pos. 109–111 i 118–130, 75–79, 112–117, 131, 134.

Grand Prix za witraże i mozaiki wykonane według projektów „Wypiańskiego, Mehoffera i architekta Franciszka Mączyńskiego”⁸⁴. Tadeusz Stryjeński uważał go za wybitnego grafika i projektanta witraży⁸⁵. Autor folderu reklamowego firmy S. G. Żeleński, wydane w roku 1929, podkreślał, iż „Mączyński jest autorem licznych witraży i oszkleń znajdujących się w całej Polsce”⁸⁶. Mimo to prace witrażowe artysty popadły z czasem w zapomnienie.

Architektowi nie przyznano miejsca w powojennym *Słowniku Artystów Polskich*, a autor biogramu w *Polskim Słowniku Biograficznym* związek Mączyńskiego ze sztuką witrażową zasygnalizował tylko jedną i to niezrealizowaną pracą⁸⁷. Mam nadzieję, że przedstawione tu, wybrane przykłady „kolorowych okien” udowadniają, iż Franciszek Mączyński był nie tylko dobrym architektem, ale i znaczącym artystą witrażu.

is the author of numerous stained glass and glazings all over Poland”.⁸⁶ Despite that, his stained glass work was forgotten after some time.

The architect did not receive an entry in the post-war *Słownik Artystów Polskich* [*The Dictionary of Polish Artists*], and the author of his entry in *Polski Słownik Biograficzny* [*The Dictionary of Polish Biography*] mentioned only one stained glass work by Mączyński, and an unrealized one to boot.⁸⁷ Hopefully, the examples of “coloured windows” listed here will show that Franciszek Mączyński was not only a good architect but also a significant stained glass artist.

Translated by Monika Mazurek

⁸⁴ *Odznaczenie krajowej firmy*, „Czas” 60, nr 89 (18 IV 1907), wyd. wieczorne, s. 3.

⁸⁵ T. Stryjeński, *Kraków. Działalność jego architektów w ciągu wieku XIX aż do naszych czasów*, archiwum Tadeusza Stryjeńskiego w zbiorach Archiwum PAN w Warszawie, sygn. III 135, vol. 57, cyt. za: Solewski 2005, jak przyp. 2, s. 156.

⁸⁶ Kopyciński 1929, jak przyp. 73, s. 12. Mączyński w okresie dwudziestolecia międzywojennego zaprojektował witraże do kościołów m.in. w Aleksandrowie Łódzkim, Klukowie, Łącku, Pleśnej, Sucheju Beskidzkiej, Trzebini oraz budynków świeckich w Bielsku, Gdyni, Katowicach, Kozach pod Białą, Krakowie, Lwowie. Jeszcze w czasie okupacji niemieckiej wykonywał projekty, które realizował zakład S.G. Żeleński, por.: Żeleński, jak przyp. 47.

⁸⁷ Bednarski 1975, jak przyp. 2, s. 335.

⁸⁶ Kopyciński 1929 (ft. 73), p. 12. Mączyński in the period between two world wars designed stained glass for the churches in, among others, Aleksandrów Łódzki, Klukowo, Łącko, Pleśna, Sucha Beskidzka, Trzebinia and secular buildings in Bielsko, Gdynia, Katowice, Kozy near Biała, Kraków and Lviv. Even during the German occupation he made designs executed by the S.G. Żeleński workshop Żeleński, cf.: Żeleński (ft. 47).

⁸⁷ Bednarski 1975 (ft. 2), p. 335.

Artykuł sponsorowany przez Urząd Miasta Rzeszowa

Rzeszów – miasto tradycji i przyszłości

Rzeszów (116,32 km² powierzchni, 180 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 oraz 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 oraz drogi krajowe nr 9 i nr 19, umożliwiające najkrótsze połączenie krajów skandynawskich i nadbałtyckich z państwami Europy Środkowo-Wschodniej. Do granic z Ukrainą oraz Słowacją jest około 90 km. Atutem Rzeszowa jest Międzynarodowy Port Lotniczy Rzeszów-Jasionka. To jedno z trzech polskich lotnisk, z których można bezpośrednio polecieć do USA. Rzeszów dysponuje regularnymi połączeniami lotniczymi (obsługiwanymi przez linie lotnicze: PLL LOT, Lufthansa i Ryanair) z Warszawą, Londynem, Dublinem, Bristolem, Birmingham, East Midlands, Frankfurt nad Menem oraz Barceloną. Sieć połączeń jest stale rozbudowywana.

Rzeszów jest członkiem Unii Metropolii Polskich oraz Międzynarodowego Stowarzyszenia Miast EUROCITIES, zrzeszającego największe miasta Europy. Liczne raporty, opracowywane przez opiniotwórcze polskie czasopisma, lokują Rzeszów na czołowych pozycjach pod względem zamożności miast, wydatków na inwestycje, poziomu życia i bezpieczeństwa mieszkańców. O profesjonalnym traktowaniu inwestorów może świadczyć fakt, że od 2004 roku Rzeszów rokrocznie zdobywa tytuł „Gmina Fair Play”, w 2009 roku Miasto otrzymało certyfikat ISO, w 2010 zaś – Godło „Teraz Polska”.

Gospodarczy obraz miasta ukształtowała tradycja lotnicza. WSK PZL Rzeszów produkuje silniki lotnicze, w tym także silniki do samolotów F-16, które zakupiła polska armia. W ostatnich latach z inicjatywy zarządu



1. Ulica 3 Maja – dawny konwent pijarów – obecnie Muzeum Okręgowe, kościół p.w. Św. Krzyża oraz I LO im. S. Konarskiego, fot. W. Sosnowski

WSK powstało Stowarzyszenie Grupy Przedsiębiorców „Dolina Lotnicza”, skupiające ponad osiemdziesiąt zakładów produkcji lotniczej z regionu południowej i wschodniej Polski. W Rzeszowie istnieje również klaster informatyczny Stowarzyszenie Informatyka Podkarpacka, którego siedzibą jest Asseco Poland.

Celem podnoszenia konkurencyjności rzeszowskiej i podkarpackiej gospodarki powołano do życia Specjalną Strefę Ekonomiczną oraz utworzono: Podkarpacki Park Naukowo-Technologiczny AEROPOLIS, jak również 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. Uniwersytet Rzeszowski, Politechnika Rzeszowska oraz kilka niepublicznych szkół wyższych i Seminarium Duchowne kształcą łącznie 60 tys. studentów na ponad 60 kierunkach, m.in. na jedynej w Polsce studiach dla pilotów



2. Aleja Pod Kasztanami – wille w stylu szwajcarskim z przełomu XIX i XX wieku, fot. W. Sosnowski

lotnictwa cywilnego i *aviation management* (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, mają metrykę sięgającą początku XV stulecia, jednak większość z nich pochodzi z XVII–XX wieku. Są to domy i kamienice mieszczańskie, kościoły, klasztory, zamek obronny, pałacyki i dworki podmiejskie, synagogi oraz gmachy użyteczności publicznej z przełomu XIX i XX wieku.

Liczne przedsięwzięcia konserwatorskie, do których władze samorządowe przykładają szczególną wagę, przywróciły świetność zabytkom miasta. Do najbardziej interesujących obiektów zabytkowych w Rzeszowie 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. Piwnice wchodzące w skład trasy powstawały od XV do XX wieku. W przeszłości dawały one schronienie mieszkańcom miasta w czasie wojen i najazdów, niższe kondygnacje wykorzystywano zaś jako miejsce przechowywania różnorodnych towarów i produktów. Warto również zwiedzić muzea – Okręgowe, Historii Miasta Rzeszowa, Etnograficzne, Łowiectwa, Diecezjalne, Techniki i Militariów oraz jedyne w Polsce Muzeum Dobranocek, jak również galerie i domy sztuki.



3. Teatr im. Wandy Siemaszkowej, fot. W. Sosnowski

W Rzeszowie i jego okolicach odbywa się wiele imprez kulturalnych o zasięgu krajowym i międzynarodowym. Wysoką renomę zdobył organizowany co roku przez Filharmonię 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, koszykarze oraz przedstawiciele innych dyscyplin sportowych. W pomieszczeniach hali znajdują się: siłownia, klub fitness, Akademia Karate Tradycyjnego. Odbywają się tu również koncerty znanych grup: wokально-muzycznych (Jean Michel Jarre, Deep Purple), tanecznych (Chór Aleksandrowa czy Mazowsze), targi i imprezy wystawiennicze.

W Rzeszowie funkcjonuje kilka stadionów lekkoatletycznych (w tym jeden z wysokiej klasy torem żużlowym, który przyciąga rzesze fanów na pierwszoligowe rozgrywki żużlowe), pięć krytych pływalni, strzeżone kąpielisko Żwirownia oraz sztuczne lodowisko, a nieopo-

dal miasta pole golfowe. Miłośnicy jazdy konnej mogą spędzić czas 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 stworzyły możliwości atrakcyjnego spędzania czasu wolnego. Rozległe tereny zielone w mieście oraz okoliczne wzgórza służą czynnemu wypoczynkowi. Sześć szlaków historycznych i turystycznych ułatwia zwiedzanie miasta i okolic (można je pokonać pieszo lub na rowerze). Ponadto Rzeszów jest – z uwagi na swoje położenie – doskonałą bazą wypadową do Łańcuta, Leżajska, Krasiczyna czy w Bieszczady i 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...



Urząd Miasta Rzeszowa
Rynek 1,
35-064 Rzeszów
tel. + 48 17 875 40 00,
faks + 48 17 875 41 05
umrz@erzeszow.pl , www.rzeszow.pl

SACRUM ET DECORUM

MATERIAŁY I STUDIA Z HISTORII SZTUKI SAKRALNEJ

ZASADY PUBLIKOWANIA

1. „SACRUM ET DECORUM. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej” zamieszczane są artykuły o objętości do 20 stron maszynopisu, w wyjątkowych przypadkach – po wcześniejszym uzgodnieniu z zespołem redakcyjnym – dopuszczalne jest zwiększenie objętości tekstu.
2. Oprócz artykułów Redakcja zamieszcza recenzje merytoryczne oraz informacje o książkach bądź wydarzeniach artystycznych (m.in. wystawy, konferencje) o objętości do 5 stron maszynopisu
3. Do tekstu prosimy dołączyć krótką informację o autorze, zawierającą jego imię, nazwisko, tytuł i stopień naukowy, miejsce pracy.
4. 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);
 - c) strona znormalizowanego maszynopisu zawiera 30 wersów tekstu z ok. 60 znakami w wersie (ok. 1800 znaków na stronie);
5. Redakcja zastrzega sobie możliwość wprowadzania zmian bądź skrótów w tekstach artykułów, po uprzednim uzgodnieniu z autorami.
6. Materiałów nie zamówionych Redakcja nie zwraca.

Wszelką korespondencję proszę kierować na adres:

Redakcja „Sacrum et Decorum”
Uniwersytet Rzeszowski
Centrum Dokumentacji
Współczesnej Sztuki Sakralnej
35-030 Rzeszów,
ul. Dekerta 2/15
tel. +48 661 928 362

ZAMÓWIENIE ROCZNIKA „SACRUM ET DECORUM”

Uprzejmie informujemy, że zamówienia na zakup rocznika „Sacrum et Decorum” przyjmuje Dział Kolportażu Wydawnictwa Uniwersytetu Rzeszowskiego, 35–959 Rzeszów, ul. prof. S. Pigonia 6, tel. 17 872 13 69. Przyjmujemy także zamówienia wysyłane listem, faksem – 17 872 14 26, pocztą elektroniczną na adres: wydaw@univ.rzeszow.pl, oraz za pośrednictwem strony internetowej: <http://wydawnictwo.univ.rzeszow.pl>

Zamówienia przyjmuje również Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej (35–050 Rzeszów, ul. Dekerta 2/15, tel. 17 850 01 08, 661 928 362, 609 222 292).

Zamówiony numer pisma zostanie przesłany pod wskazany adres. Opłaty dokonuje się przy odbiorze. Cena rocznika wynosi 25 zł (cena nie uwzględnia kosztów przesyłki).

