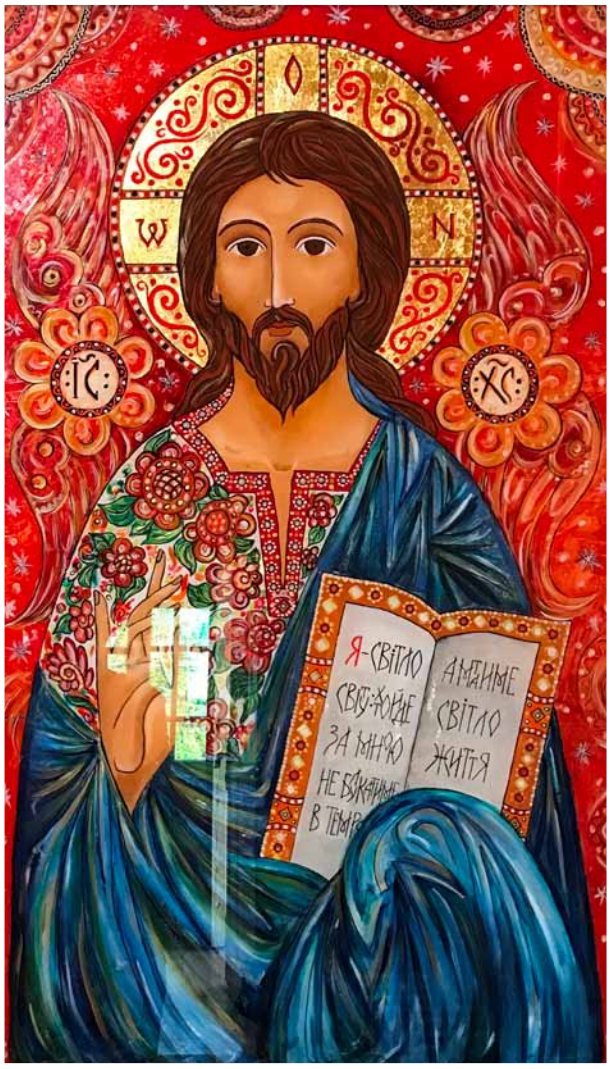
ROK XVII 2024

ISSN 1689-5010

SACRUM ET DECORUM

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



SACRUM ET DECORUM

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

ROK XVII 2024

Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego

Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej
Uniwersytetu Rzeszowskiego

Rada Naukowa / *Scientific Board*
Jasmine Allen, University of York, The Stained Glass Museum, Ely Cathedral, Ely, England
Diane Apostolos-Cappadona, Georgetown University, USA
Wojciech Bałus, Uniwersytet Jagielloński, Kraków, Polska
Stefan Belishki, National Academy of Arts, Sofia, Bulgaria
Jurij Biriulow, Lviv National Academy of Arts, Lviv, Ukraine
François Boespflug, Université de Strasbourg, Strasbourg, France
Christian Freigang, Freie Universität Berlin, Deutschland
Philippe Kaenel, Université de Lausanne, Lausanne, Switzerland
Ryszard Knapiński, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Lublin, Polska
Mathieu Lours, CY Cergy Paris University, Paris, France
Andrzej Olszewski, Uniwersytet Stefana Kardynała Wyszyńskiego, Warszawa, Polska
Hitomi Omata-Rappo, Kyoto University, Japan
Maria Poprzęcka, Uniwersytet Warszawski, Warszawa, Polska
Simon Texier, Université de Picardie Jules-Verne, Amiens, France
Henrik von Achen, University of Bergen, Norway
Zorán Vukoszávlyev, Budapest University of Technology and Economics, Budapest, Hungary

Recenzenci / *Reviewers*
Ross Anderson, The University of Sydney, Sydney, Australia
Aleš Filip, Masaryk University, Brno, Czech Republic
Abigail Harrison Moore, University of Leeds, Leeds, England
Olha Horda-Tsybko, A. Sheptytskyi National Museum in Lviv, Lviv, Ukraine
Nataliya Levkovych, Lviv National Academy of Arts, Lviv, Ukraine
ks. Andrzej Michalik, Wyższe Seminarium Duchowne w Tarnowie, Tarnów, Polska
Rafał Solewski, Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, Kraków, Polska
Karen Stock, Winthrop University, Rock Hill, USA
Daria Storoshchuk, Harvard University, USA
Petr Vorlik, Czech Technical University in Prague, Prague, Czech Republic
Isabel C. Troconis, Pontifical University of the Holy Cross, Rome, Italy

Redaktor naczelny / *Editor*
Grażyna Ryba

Sekretarz Redakcji / *Editorial Secretary*
Agnieszka Iwaszek

Korekta wersji polskiej / *Correction of Polish version*
Agnieszka Iwaszek, Elżbieta Kot

Tłumaczenie / *Translation*
Agnieszka Gicala, Monika Mazurek

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

Opracowanie graficzne / *Graphic Design*
Piotr Bigaj, Krzysztof Marciniak, Aleksander Rusin, Piotr Wisłocki

Na okładce / *On the cover:*
Oksana Wynnyczok, Pantokrator, fragment ikonostasu, kaplica klasztoru Bazylianów Przemienienia Pańskiego we wsi Dzembronia, fot. O. Triska
Oksana Vynnychok, Pantokrator, fragment of the iconostasis, the chapel of the Basilian Monastery of the Transfiguration in the village of Dzembronia, photo by O. Triska

Adres Redakcji / *Address*
Sacrum et Decorum
Uniwersytet Rzeszowski
Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej
35–002 Rzeszów, pl. Ofiar Getta 4–5/35
tel. +48 17 872 20 98, +48 661 928 362
https://journals.ur.edu.pl/setde
e-mail: sacrumetdecorum@ur.edu.pl

ISSN 1689–5010
eISSN 2720–524X
Nr DOI czasopisma: 10.15584/setde.2024.17

Nakład 250 egz. / Edition: 250 copies

© Copyright by Wydawnictwo UR, 2024

Wydawca / *Published by:*
Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego / The University of Rzeszów
35–959 Rzeszów, ul. prof. S. Pigonia 6, tel./fax +48 17 872 14 26
e-mail: wydaw@ur.edu.pl

Łamanie i druk
Mitel Sp. z o.o.
tel. 602 722 015

SPIS TREŚCI
CONTENTS

Redakcja
Wprowadzenie
Introduction
5

ARTYKUŁY / ARTICLES

Jakub Turbasa
Przestrzenie sacrum i wartości w życiu oraz twórczości Witolda Cęckiewicza
The space of the sacred and values in the life and works of Witold Cęckiewicz
8

Šárka Belšíková
Nowo powstałe kościoły i kaplice w Republice Czeskiej w latach 1948–1989
New churches and chapels established in the Czech Republic between 1948 and 1989
40

ks. Janusz Królikowski
Święty obraz w liturgii w ujęciu kardynała Josepha Ratzingera
The sacred image in the liturgy as seen by Cardinal Joseph Ratzinger
69

Małgorzata Dąbrowska
Maurice Denis – między awangardą a sztuką religijną
Maurice Denis – between the avant-garde and religious art
81

Oksana Triska
Huculsko-pokuckie ikony ludowe na szkle jako źródło inspiracji dla współczesnego ukraińskiego malarstwa oraz ikonopisarstwa
The Hutsul-Pokuttia folk icons on glass as a source of inspiration for contemporary Ukrainian painting and iconography
100

MATERIAŁY / MATERIALS

Monika Paś
Laska spacerowa zdobiona motywami biblijnymi w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie
Walking staff decorated with biblical motifs in the collection of the National Museum in Kraków
126

MISCELLANEA

Matilde Olivera
Notatki z mojej podróży artystycznej
Notes on my artistic journey
145

INTRODUCTION

The history of sacred art over the past two centuries has been characterised by a persistent need for renewal, which has been addressed most often by artists, on occasion also by clergymen, who have organised workshops and associations for this purpose, within which the theoretical foundations of their activities have been formulated and recorded in extant source texts. In the second half of the 20th century, the Council documents redefined the Church's position on the importance of art in religion. This was subsequently complemented by numerous statements and actions by popes, which in turn inspired representatives of individual national episcopates. Despite the challenging circumstances of artistic production in the context of the communist state, a substantial body of valuable sacred art was created in Poland during that period, largely thanks to Primate Stefan Wyszyński, whose role in this regard has not yet been analysed or reliably assessed. The introduction of martial law and the takeover of state patronage by the Church paradoxically contributed to a lowering of the level of newly created works of art related to religious worship. In most of the realisations, the artist's aim ceased to be the *sacrum* and only Christian *decorum* remained, sometimes also of not very high quality.

An exemplification of the current state of affairs can be found in the successive editions of the project 'Painting Christianity anew', initiated and carried out by a group of clerical and artistic friends on the subject of the image of the Merciful Jesus according to Sister Faustina, followed by the Annunciation. In the inaugural edition of the project, 'Painting Christianity anew', the focus was not on the essence of the message revealed to St Faustina, but on iconographic issues (conformity to the description) approached in a specific way. This approach was as though the phenomenon of Divine Mercy were to be regarded by its creators as an object of study in the sociology of religion, as if it were to be viewed from a perspective external to the subject itself. Consequently, the real message (and the sense and ideas it is supposed to embody) were ignored. Only two or three works attempt to reproduce the aura of holiness emanating from the figure of Jesus, employing the traditional means of expression through light (*lumen divinis*). The remaining works are inspired

WPROWADZENIE

DOI:10.15584/setde.2024.17.0

Dzieje sztuki sakralnej ostatniego dwuwieczna charakteryzuje niemal permanentna potrzeba odnowy, podejmowana najczęściej przez artystów, niekiedy także duchownych, organizujących w tym celu warsztaty i stowarzyszenia, w ramach których formułowali podstawy teoretyczne swoich działań, utrwalone w zachowanych tekstach źródłowych. W drugiej połowie XX wieku w dokumentach soborowych na nowo określono stanowisko Kościoła na temat znaczenia sztuki w religii, dopełnione później licznymi wypowiedziami i działaniami papieży, które z kolei inspirowały przedstawicieli poszczególnych episkopatów narodowych. W Polsce w dużej mierze dzięki działaniom prymasa Stefana Wyszyńskiego, mimo trudnych warunków rozwoju w realiach państwa komunistycznego, powstawała wartościowa sztuka sakralna, która dotychczas nie doczekała się analizy i rzetelnej oceny. Wprowadzenie stanu wojennego i przejęcie mecenatu państwowego przez Kościół paradoksalnie przyczyniło się do obniżenia poziomu nowo powstających dzieł sztuki związanej z kultem religijnym. W większości realizacji celem artysty przestało być *sacrum*, a pozostało jedynie chrześcijańskie *decorum*, niekiedy niezbyt wysokiej jakości.

Egzemplifikacją obecnego stanu rzeczy mogą być kolejne odsłony projektu „Namalować chrześcijaństwo od nowa", zainicjowanego i realizowanego przez grupę zaprzyjaźnionych duchownych i artystów wokół tematu wizerunku Jezusa Miłosiernego według siostry Faustyny, a następnie – Zwiastowania. W pierwszej edycji „namalowanie chrześcijaństwa od nowa" skoncentrowało się nie na istocie przesłania objawionego św. Faustynie, ale na kwestiach ikonograficznych (zgodności z opisem) ujętych specyficznie, jakby kult Bożego Miłosierdzia stanowił dla twórców jedynie zjawisko z zakresu socjologii religii, oglądane „z zewnątrz", z pominięciem rzeczywistego przesłania (sensu, idei), które ma uosabiać. Zaledwie dwie lub trzy prace próbują odtworzyć aurę świętości emanującą z postaci Jezusa, wykorzystując zresztą tradycyjny środek ekspresji, jakim jest światło (*lumen divinis*). Pozostali inspirują się raczej zjawiskiem tradycyjnej pobożności ludowej, nadając swoim przedstawieniom formy zbliżone do dzieł sztuki naiwnej umieszczanych w kapliczkach przydrożnych; jeden z takich wizerunków otaczają nawet kwiaty malowane na wzór kwietnych wieńców zdobiących feretrony.

W zaistniałej sytuacji pozostaje więc żywić nadzieję, że nazwiska znanych twórców łączone z projektem zainteresują nim szersze grono artystów i przyczynią się do ogłoszenia konkursu, który zaowocuje licznymi wartościowymi realizacjami ukierunkowanymi na istotę objawienia św. Faustyny.

Bardziej złożony i ciekawszy przekaz prezentują prace, które są owocem drugiej edycji wspomnianego projektu i stanowią interpretację tematu Zwiastowania. W oczekiwaniu na szersze omówienie tej propozycji polskich artystów proponujemy porównanie ich dzieł z plonem wystawy „Ella. La Virgen María en el arte contemporáneo" zorganizowanej w hiszpańskim Toledo na przełomie 2022 i 2023 roku[1]. Przeznaczoną dla naszego pisma wypowiedź jednej z prezentujących tam swe prace artystek, Matilde Olivery, na temat jej osobistej formacji jako twórcy sztuki sakralnej zamieściliśmy w dziale Miscellanea, zamykającym wydanie najnowszego tomu „Sacrum et Decorum". Bardzo osobista, wzruszająca swoją prostotą i szczerością wypowiedź hiszpańskiej malarki i rzeźbiarki stanowi dopełnienie tekstu Małgorzaty Dąbrowskiej zawierającego syntetyczne omówienie poglądów na temat religii i działalności twórczej wypowiadanych przez Maurice'a Denisa, który przed stu laty organizował słynne *Ateliers d'Art Sacré.* Do tej problematyki odnosi się również artykuł ks. Janusza Królikowskiego prezentujący poglądy na znaczenie sztuki w Kościele zawarte w pismach Benedykta XVI, pierwszego papieża wybranego na Stolicę Piotrową już w obecnym stuleciu. Żywimy nadzieję, że wspomniane trzy teksty zostaną zauważone jako przyczynek do dyskusji na temat postawy twórcy wobec specyficznego zadania, jakim jest dzieło sztuki sakralnej.

W tym kontekście warto też zwrócić uwagę na kruchość i labilność granicy między *sacrum* i *profanum* w dziełach należących do szerokiej strefy obejmującej inspiracje religijne obecne w sztuce, prezentowanych między innymi na ekspozycjach prac z Ogólnopolskiego Konkursu Sztuki Sakralnej (OKSSa), jak chociażby w kieleckim „Domu Praczki" (m.in. wystawy *Jaki On jest*, *Sprawdzam. „Cóż to jest prawda?*"). W bieżącym tomie naszego rocznika Oksana Triska prezentuje twórczość grupy lwowskich artystów, którzy odeszli od tradycyjnej ikonografii religijnej. Tłumaczą oni sztukę ikony obecną w twórczości ludowej na język radosnej, dziecięcej baśni, dalekiej od udręk i rozterek egzystencjalnych.

Wśród nadesłanych do naszej redakcji i wybranych do druku w niniejszym tomie artykułów jest także tekst Moniki Paś omawiający bogatą dekorację

[1] Zob. katalog: www.olumen.org/media/uploads/catalogo_ella.pdf; film z komentarzem kuratorki: www.youtube.com/watch?v=IL8FRQhH-xM (dostęp 10.05.2024).

by the phenomenon of traditional folk piety, giving their representations forms similar to examples of naïve art placed in wayside shrines. One such image is even surrounded by flowers, painted in imitation of the floral wreaths that sometimes adorn processional altars. Considering this situation, hopefully the involvement of renowned artists associated with the project will encourage a broader range of artists to participate in the competition, which will result in a number of valuable outcomes that focus on the essence of St Faustina's revelation.

A more complex and more interesting message is presented by the works that are the result of the second edition of the aforementioned project and are an interpretation of the theme of the Annunciation. In anticipation of a broader discussion of this offer of Polish artists, we propose to compare their works with the output of the exhibition 'Ella. La Virgen María en el arte contemporáneo' organised in Toledo, Spain, at the turn of 2022 and 2023[1]. A statement by Matilde Olivera, one of the artists presenting her work there, on her personal formation as a creator of sacred art has been included in the Miscellanea section, which concludes the latest volume of "Sacrum et Decorum". The Spanish painter and sculptor's personal statement, which is both simple and sincere, provides a fitting complement to the text by Małgorzata Dąbrowska, which offers a synthetic discussion of the views on religion and creative activity expressed by Maurice Denis, who organised the famous Ateliers d'Art Sacré a century ago. Fr Janusz Królikowski's article, which presents the views on the importance of art in the Church expressed in the writings of Benedict XVI, the first Pope elected to the See of Peter in this century, also refers to this issue. It is our hope that these three texts will be acknowledged as a contribution to the ongoing debate surrounding the role of the creator in the context of sacred art.

It is also worth noting the presence of the fragile and labile boundary between the *sacrum* and the *profanum*, which appears in works belonging to the broad sphere encompassing religious inspirations present in art. These works are presented, among others, at exhibitions related to the Polish National Competition of Sacred Art (OKSSa), such as at the „Dom Praczki" in Kielce (e.g. the exhibitions *What Is He Like, I Check. What Is Truth*?). In the current volume of our yearbook, Oksana Triska presents the work of a group of Lviv artists who departed from traditional religious iconography. They transform the traditional art of the icon, present in folk art,

[1] Cf. the catalogue: www.olumen.org/media/uploads/catalogo_ella.pdf; the film with the curator's commentary: www.youtube.com/watch?v=IL8FRQhH-xM (access date 10.05.2024).

into the language of a joyful, childish fairy tale, which is distinct from the anguish and existential dilemmas that are commonly associated with religious iconography.

Among the texts submitted to our editorial team and selected for publication in this volume is one by Monika Paś, which discusses the rich decoration of a mysterious 19th-century walking stick decorated with bas-relief biblical motifs. The author states that her objective was to "to introduce this interesting relic of craftsmanship to the academic world" and "make it possible in the future to discover its closer parallels and thus verify previous hypotheses and findings."

The two texts that open the latest volume relate to sacred architecture, a subject matter that is not often covered in our annual. The first article, by Jakub Turbasa, is an analysis of the work of Witold Cęckiewicz, an eminent architect who recently passed away. Cęckiewicz was a member of the editorial board of "Sacrum et Decorum" for many years. In the second article, Šárka Belšíková presents examples of sacred architecture realised in Czechoslovakia in the second half of the 20th century, thereby challenging the prevailing stereotype that contemporary art related to religious worship did not exist south of the Polish border.

The content of the new volume of "Sacrum et Decorum", presented above, demonstrates that, in response to suggestions from our readers, we are gradually broadening the scope of our journal to encompass contemporary sacred and religious-inspired art created outside Poland. This is leading to an increasing number of researchers from other countries being invited to contribute to the journal. To date, we have proposed texts by authors connected with the European cultural circle that is close to us. However, we would like to announce that in the next volume of the periodical, which is currently being prepared, we intend to present Christian inspirations present in the works of artists originating from different cultures and working on other continents. We hope that they will also be kindly received by our readers.

Editors

Translated by Monika Mazurek

tajemniczej dziewiętnastowiecznej laski spacerowej zdobionej płaskorzeźbionymi motywami biblijnymi. Autorka, jak pisze: „miała na celu wprowadzenie tego artefaktu do szerszego obiegu naukowego", aby zainteresować nim liczniejsze grono badaczy i „być może w przyszłości ujawnić jego bliższe analogie, a tym samym zweryfikować dotychczasowe hipotezy oraz ustalenia".

Dwa teksty inicjujące najnowszy tom odnoszą się do architektury sakralnej, a więc tematyki, która nieczęsto gości na łamach naszego rocznika. Pierwszy z nich, autorstwa Jakuba Turbasy, został poświęcony analizie twórczości Witolda Cęckiewicza, niedawno zmarłego wybitnego architekta przez wiele lat należącego do grona Rady Naukowej „Sacrum et Decorum". Natomiast w drugim artykule Šárka Belšíková omawia przykłady architektury sakralnej realizowanej w Czechosłowacji w drugiej połowie XX wieku, zaprzeczając tym samym rozpowszechnionemu stereotypowi, jakoby współczesna sztuka związana z kultem religijnym u naszych południowych sąsiadów nie istniała.

Zaprezentowana powyżej zawartość nowego tomu „Sacrum et Decorum" wskazuje, że kierując się sugestiami Czytelników, stopniowo poszerzamy krąg zainteresowań naszego pisma o współczesną sztukę sakralną i inspirowaną religią, tworzoną poza Polską, zapraszając do współpracy coraz liczniejsze grono badaczy działających w innych krajach. Dotychczas proponowaliśmy teksty autorów związanych z bliskim nam, europejskim kręgiem kulturowym. Pragniemy jednak zapowiedzieć, że w przygotowywanym już kolejnym tomie periodyku zamierzamy zaprezentować inspiracje chrześcijańskie obecne w twórczości artystów wywodzących się z odmiennych kultur i działających na innych kontynentach. Mamy nadzieję, że spotkają się one również z życzliwym przyjęciem naszych Czytelników.

Redakcja

Jakub Turbasa
Politechnika Krakowska im. T. Kościuszki, Kraków
ORCID: 0000–0002–1078–4422

Przestrzenie sacrum i wartości w życiu oraz twórczości Witolda Cęckiewicza

Jakub Turbasa
Cracow University of Technology
ORCID: 0000–0002–1078–4422

The space of the sacred and values in the life and works of Witold Cęckiewicz

DOI:10.15584/setde.2024.17.1

Architektura i wartości

Zasługi śp. profesora Witolda Cęckiewicza (1924–2023) w dziedzinie architektury i urbanistyki są nie do przecenienia. Bez wątpienia jego postać oraz projekty zapisały się na kartach historii polskiej architektury drugiej połowy XX wieku, a realizacje takie jak budynek hotelu Cracovia wraz z przyległym kinem Kijów w Krakowie, ambasada PRL w New Delhi czy wielkie projekty urbanistyczne weszły do kanonu dzieł modernistycznych. Natomiast założenia pomnikowe czy też wybrane budowle o przeznaczeniu sakralnym stały się przykładami reprezentatywnymi epok polskiej rzeczywistości architektonicznej. Epok, gdyż zakres czasowy działalności projektowej Witolda Cęckiewicza objął ponad pół wieku – od lat 50. ubiegłego stulecia do pierwszej dekady obecnego. Budowle jego projektu wywarły wpływ nie tylko na estetykę oraz kształt przestrzenny miejsc, ale także na wyobraźnię studentów, architektów, krytyków czy zwykłych obywateli. Towarzyszyły mieszkańcom podczas doniosłych wydarzeń, ale i w codzienności. Szczególnie tyczy się to Krakowa, gdzie wzniesiono ich największą liczbę. Starsze krakowskie rodziny doskonale pamiętają wyróżniający się projekt nowoczesnej kawiarni w „Cracovii" (hotelu Cracovia), w której spotykała się tzw. krakowska *società*, a gdzie także można było natknąć się na samego projektanta. W okresie karnawału we wspomnianym hotelu palestra organizowała najelegantsze bale będące „powiewem zachodniego świata" na tle szarej rzeczywistości PRL-u, a sława kremówek (według receptury Stefana Przebindowskiego) serwowanych w cukierni sięgała daleko poza granice Krakowa.

Witold Cęckiewicz był postacią o wysokiej kulturze osobistej i wrażliwości. Należał do pokolenia urodzonego w latach 20. XX wieku, okresu

Architecture and values

The merits of the late Professor Witold Cęckiewicz (1924–2023) in the field of architecture and urban planning cannot be overestimated. Without a doubt, the history of Polish architecture in the second half of the 20th century is marked by this important figure and his designs. Projects such as the Cracovia hotel building with the adjacent *Kino Kijów* [Kyiv Cinema] in Kraków, the embassy of the Polish People's Republic in New Delhi and large urban projects have entered the canon of modernist works. Moreover, monuments or selected buildings intended for sacred purposes have become representative examples of more than one epoch of Polish architectural reality. Epochs, because the time scope of Witold Cęckiewicz's activity as a designer covered over half a century – from the 1950s to the first decade of the present century. The buildings of his design have influenced not only the aesthetics and spatial shape of places, but also the imagination of students, architects, critics and ordinary citizens. They have accompanied city residents during important events as well as in everyday life. This especially applies to Kraków, where most of them were erected. Older Kraków families remember perfectly well the distinctive design of the modern café in "Cracovia" (the Cracovia Hotel), the meeting place of Kraków's so-called *società*, where one could also meet the designer himself. During the carnival period, in the abovementioned hotel, lawyers organised the most elegant balls, which were a "breath of the Western world" against the background of the gray reality of the Polish People's Republic, and the fame of the cream cakes (according to Stefan Przebindowski's recipe) served in the hotel's confectionery shop reached far beyond the borders of Krakow.

Witold Cęckiewicz was a figure of high personal culture and sensitivity. He belonged to the generation born in the 1920s, during the Second Polish Republic. It was a time of discovering the "new reality" that was constituted by independent Poland. It was the time of formation of extraordinary artists, thinkers and representatives of spiritual and political life who grew up in the atmosphere of the interwar period and experienced the drama of World War II. Among them were such figures as: Karol Wojtyła (John Paul II), Andrzej Wajda, Stanisław Lem, Wisława Szymborska, Jerzy Nowosielski, Leszek Kołakowski, as well as Tadeusz Różewicz and Gustaw Herling-Grudziński, who belonged to the Generation of Columbuses. Perhaps due to the above-mentioned generational experiences, the Professor took up topics of specific importance in numerous texts and statements. He touched upon issues such as ethos, ideals, an artist's vocation and its pursuit. He emphasised that the starting point for architecture and urban planning may be constituted by a return to simple, recognised and proven values[1]. In his published collection of essays – a kind of summary of his life experience, as well as a message for subsequent generations, especially architects – entitled *Krótkie eseje i najkrótsze myśli o architekturze* [Short essays and the shortest thoughts on architecture] (Kraków 2008), he expresses his opinions on morality, ethics, culture, the sacred and beauty. In the introduction, he shares his reflection:

I wanted to restore some words […] *to their former, forgotten value.* […] *Architecture (like medicine) is one of the most responsible professions. One saves a person's life, the other saves their humanity through art and culture*[2].

For over half a century, as an active designer, he responded to changing global design trends, social, civilisational and ideological evolutions. Architecture is one of those fields that uniquely reflect the spirit of a given era. What is worth noting and emphasizing is that it is the religious buildings of his design that reveal the greatest evolution of the architectural alphabet that he used. These works show the wide range of his creative explorations – from the first (unrealised) concepts in the spirit of interwar classicising style and post-war socialist realism, to modernist tendencies, then references to the features of the region, finally to postmodernist preferences. However, in the field of large urban projects

[1] W. Cęckiewicz, *Architektura współczesna. Ewolucja i kryzys podstawowych wartości*, in: *Prace polskich architektów na tle kierunków twórczych w architekturze i urbanistyce w latach 1945–1995*, eds. Z. Białkiewicz, A. Kadłuczka, B. Zin, Kraków 1995, p. 118.

[2] W. Cęckiewicz, *Krótkie eseje i najkrótsze myśli o architekturze*, Kraków 2008, p. 11.

II Rzeczypospolitej. Był to czas odkrywania „nowej rzeczywistości", jaką była niepodległa Polska. Wydał niezwykłych twórców, myślicieli oraz przedstawicieli życia duchowego i politycznego, którzy dorastali w atmosferze międzywojnia, a także doświadczyli dramatu II wojny światowej. Należały do nich takie postacie jak: Karol Wojtyła (Jan Paweł II), Andrzej Wajda, Stanisław Lem, Wisława Szymborska, Jerzy Nowosielski, Leszek Kołakowski czy reprezentujący pokolenie Kolumbów Tadeusz Różewicz i Gustaw Herling-Grudziński. Być może za sprawą wspomnianych pokoleniowych doświadczeń Profesor w licznych tekstach oraz wypowiedziach poruszał tematy mające swój ciężar gatunkowy. Dotykał spraw takich jak etos, ideały, czym jest powołanie twórcy oraz jak należy je realizować. Podkreślał, że punktem wyjścia do architektury i urbanistyki może być powrót do prostych, uznanych i sprawdzonych wartości[1]. W wydanym zbiorze esejów – swoistym podsumowaniu życiowego doświadczenia, jak również przesłaniu dla kolejnych pokoleń, w tym przede wszystkim architektów – pt. *Krótkie eseje i najkrótsze myśli o architekturze* (Kraków 2008) wypowiada się na tematy moralności, etyki, kultury, *sacrum* czy piękna. We wstępie dzieli się refleksją:

chciałem niektórym słowom […] *przywrócić ich dawną, zapomnianą wartość.* […] *Architektura (podobnie jak medycyna) należy do najbardziej odpowiedzialnych zawodów. Jedno ratuje życie człowieka, drugie – poprzez sztukę i kulturę jego człowieczeństwo*[2].

Przez ponad pół wieku, będąc aktywnym twórcą, reagował na zmieniające się światowe tendencje projektowe, ewolucje społeczne, cywilizacyjne i światopoglądowe. Architektura jest bowiem jedną z tych dziedzin, które w wyjątkowy sposób odzwierciedlają ducha danej epoki. Co warte zauważenia i podkreślenia – to właśnie w budowlach sakralnych jego projektu można dostrzec największą ewolucję alfabetu architektury, którym się posługiwał. W tych dziełach objawił się szeroki wachlarz jego twórczych poszukiwań – od pierwszych (niezrealizowanych) koncepcji w duchu międzywojennej klasycyzującej stylistyki i powojennego socrealizmu, poprzez tendencje modernistyczne, następnie odwołania do cech regionu, do postmodernistycznych preferencji. Natomiast na polu wielkich projektów urbanistycznych oraz budowli użyteczności publicznej o innym niż sakralny charakterze konsekwentnie i wiernie posługiwał się mo-

[1] W. Cęckiewicz, *Architektura współczesna. Ewolucja i kryzys podstawowych wartości*, w: *Prace polskich architektów na tle kierunków twórczych w architekturze i urbanistyce w latach 1945–1995*, red. Z. Białkiewicz, A. Kadłuczka, B. Zin, Kraków 1995, s. 118.

[2] W. Cęckiewicz, *Krótkie eseje i najkrótsze myśli o architekturze*, Kraków 2008, s. 11.

dernistyczną stylistyką[3]. Wskazane byłoby przyjrzeć się okolicznościom ich powstawania, tłu historycznemu, motywacjom autora, istotnym wydarzeniom z życia, a także przemianom tendencji projektowych na przestrzeni lat.

Momenty przełomowe

Ważnym doświadczeniem w nastoletnim wieku Witolda Cęckiewicza był okres jego rezydowania w poaustriackim budynku na Wawelu. Mieszkał wówczas na stancji u znajomych matki, kształcąc się w gimnazjum w Krakowie. W tym czasie zetknął się z legendarnym architektem – Adolfem Szyszko-Bohuszem, który odpowiadał za kierowanie pracami renowacyjnymi na Zamku Królewskim. To miejsce i przywołana postać po raz kolejny odegrały ważną rolę na etapie studiowania architektury. Z zarządzenia ówczesnego dziekana wydziału (wspomnianego Adolfa Szyszko-Bohusza) zajęcia odbywały się „w takim otoczeniu, jakiego nie ma żaden student na świecie, otoczony tysiącem lat architektury"[4] – wspominał. Czas studiowania na wawelskim wzgórzu oraz zetknięcie się z takimi tuzami nauki i architektury jak: Juliusz Żurawski, Jerzy Struszkiewicz, Władysław Tatarkiewicz czy Tadeusz Tołwiński kształtowały osobowość przyszłego architekta. Jeszcze podczas studiów otrzymał od Szyszko-Bohusza propozycję asystentury w jego katedrze, którą przyjął. Należałoby dodać, iż był niezwykle ambitnym i wyróżniającym się studentem, który ukończył studia w 1950 r., posiadając trzynaście stopni celujących w indeksie (drugie tyle miała cała reszta studentów).

Wydarzenie, które głęboko zapisało się w jego pamięci, związane jest z II wojną światową. Wtenczas, za namową czterech starszych braci, zaangażował się w partyzancką działalność Armii Krajowej. Wziął udział w przegranej bitwie pod Jaksicami w ramach akcji „Burza", w której w pierwszych minutach walki zginął znajomy oraz ranna została jego dziewczyna. Do tego tragicznego epizodu często powracał we wspomnieniach[5]. Należy nadmienić, iż wychował się jako najmłodszy syn w rodzinie wyznającej patriotyczne wartości w Nowym Brzesku. Przyjęty

[3] Poza dwoma pierwszymi projektami – przedszkolem/prewentorium w Przegorzałach (1952–1954) i biurowcem dyrekcji PKP w Krakowie (1950–1954) – które utrzymane zostały w dominującej wówczas stylistyce socrealizmu, oraz domem letniskowym w Kościelisku (1980–1981) zaprojektowanym w stylistyce neoregionalizmu.

[4] Wypowiedź Witolda Cęckiewicza w filmie pt. *Lekcja życia: prof. dr hab. arch. Witold Cęckiewicz, prof. dr hab. arch. Stanisław Juchnowicz*, reż. J. Michalczak, prod. Małopolska Okręgowa Izba Architektów, Kraków 2014.

[5] *Witold Cęckiewicz: Tom I. Rozmowy o architekturze. Projekty*, red. M. Karpińska, D. Leśniak-Rychlak, M. Wiśniewski, Kraków 2015, s. 13.

and public buildings of a non-sacred nature, he consistently and faithfully applied modernist style[3]. It would be advisable to look at the circumstances of their creation, historical background, their author's motivations, significant life events, as well as changes in design trends over the years.

Breakthrough moments

An important experience in Witold Cęckiewicz's teenage years was the period of his residence in a post-Austrian building built within the Wawel Royal Castle. In that period, he was staying with his mother's friends while studying at a junior high school in Kraków. During that time, he met the legendary architect Adolf Szyszko-Bohusz, who was responsible for managing the renovation of the Royal Castle. Both the place and the person played an important role in his life again when he was studying architecture. By order of the then dean of the faculty (the above-mentioned Adolf Szyszko-Bohusz), classes were held "in an environment that no other student in the world has, surrounded by a thousand years of architecture,"[4] he recalled. The period of study on the Wawel Hill and contact with such greats of science and architecture as: Juliusz Żurawski, Jerzy Struszkiewicz, Władysław Tatarkiewicz and Tadeusz Tołwiński shaped the personality of the future architect. While still a student, he received an offer from Szyszko-Bohusz to become an assistant in his university department, which he accepted. It should be added that he was an extremely ambitious and outstanding student, who graduated in 1950 with thirteen excellent grades (i.e. as many as all the other students received in total).

An event that became deeply etched in his memory is related to World War II. Then, encouraged and introduced by his four older brothers, he became involved in the partisan activities of the Home Army. As part of Operation Tempest, he took part in the lost battle of Jaksice, in which a friend was killed and his girlfriend was injured in the first minutes of the fight. He often returned to that tragic episode in his memories[5]. It should be mentioned that he had been raised

[3] Apart from his first two projects – a kindergarten/preventorium in Przegorzały (1952–1954) and an office building for the Polish State Railways headquarters in Kraków (1950–1954) – which were maintained in the then dominant style of socialist realism, and a summer house in Kościelisko (1980–1981) in the style of neo-regionalism. (Translator's note: unless specified otherwise, all quotations from Polish sources are rendered in English by the translator of this article.)

[4] Witold Cęckiewicz's statement in the film entitled *Lekcja życia: prof. dr hab. arch. Witold Cęckiewicz, prof. dr hab. arch. Stanisław Juchnowicz*, directed by J. Michalczak, and produced by the Małopolska Okręgowa Izba Architektów, Kraków 2014.

[5] *Witold Cęckiewicz: Tom I. Rozmowy o architekturze. Projekty*, eds. M. Karpińska, D. Leśniak-Rychlak, M. Wiśniewski, Kraków 2015, p. 13.

as the youngest son in a family with patriotic values in Nowe Brzesko. The pseudonym "Aspergillum" that he adopted could announce his numerous future religious projects, proving the significance of the religious sphere for him – which, apparently, was an important dimension in his life. The reason for its adoption was, however, more prosaic and resulted from his then fascination with Adam Mickiewicz's epic poem *Pan Tadeusz* [Master Thaddeus].

After graduation, he combined his work at the university with design work at the Central Railway and Air Transport Project Office. Cęckiewicz's first projects – the office building of the Polish State Railways in Lubicz Street in Kraków (1949–1952) and the kindergarten-preventorium in Przegorzały (1953–1955) – were still characterised by the aesthetics of socialist realism, which he quickly abandoned to move towards modernist tendencies. At the age of 30, he became a deputy professor at the university, and already at the age of 31 he took the position of Chief Architect of the city of Kraków (which is important to emphasise, as he did not belong to the Polish United Workers' Party). His conscientious approach towards his new position obliged Cęckiewicz to suspend his design activities in Kraków. Holding such a responsible position undoubtedly developed his awareness of the inextricable connection between architecture and urban planning, as well as their connections with the development of a place. His future projects were to be characterised by a very careful approach to matters in this field, and he would remain a valued authority in the field of urban design.

A trip to France in 1956 was an experience of great importance in the life and work of Witold Cęckiewicz. It was organised as part of the official delegation of the Polish Architects' Association as a month-longstudy seminar. It is worth mentioning that during that period the Polish People's Republic (1952–1989) was a country that remained a non-sovereign State, being behind the so-called Iron Curtain and under the political domination of the USSR. The experience of the other, so-called "Western world," a visit to Paris and projects such as the Marseilles Unit (Unité d'habitation) by Le Corbusier opened Cęckiewicz's eyes to a completely different quality and reality. It was so shocking that, after his return, he did not leave the house for a week, unable to come to terms with the surrounding gray and dirty architecture and the prevailing reality[6]. However, he quickly mobilised himself. "This trip opened my eyes and made me realise that there can be a different world,

[6] M. Wiśniewski, *Architekt jeszcze większego Krakowa*, in: *Witold Cęckiewicz: Tom II. Socrealizm, socmodernizm, postmodernizm. Eseje*, eds. M. Karpińska, D. Leśniak-Rychlak, M. Wiśniewski, Kraków 2015, p. 38; and *Witold Cęckiewicz: Tom I...* 2015, as in fn. 5, p. 48.

pseudonim „Kropidło" mógłby zwiastować przyszłe liczne realizacje sakralne, świadcząc o ważkości dlań sfery religijnej – która, jak się wydaje, stanowiła ważny wymiar w jego życiu. Powód jego przyjęcia był jednak bardziej prozaiczny, a wynikał z ówczesnej fascynacji *Panem Tadeuszem* Adama Mickiewicza.

Po studiach pracę na uczelni łączył z pracą projektową w Centralnym Biurze Projektów Transportu Kolejowego i Lotniczego. Pierwsze realizacje Cęckiewicza – biurowiec PKP przy ul. Lubicz w Krakowie (1949–1952) oraz przedszkole-prewentorium w Przegorzałach (1953–1955) – cechowała jeszcze estetyka socrealizmu, od której szybko odszedł, by skierować swoje kroki w stronę modernistycznych tendencji. W wieku 30 lat został zastępcą profesora na uczelni, a kończąc 31 lat (sic!), objął posadę Głównego Architekta miasta Krakowa (co ważne podkreślenia, nie należąc do PZPR). Uczciwość wobec nowej pełnionej funkcji nakazywała Cęckiewiczowi zawieszenie działalności projektowej w Krakowie. Piastowanie tak odpowiedzialnego stanowiska niewątpliwie rozwinęło jego świadomość na temat nierozerwalnego związku architektury i urbanistyki, a także ich powiązań z rozwojem miejsca. Jego przyszłe projekty cechować będzie bardzo uważne podejście do spraw z tego zakresu, a w dziedzinie projektowania urbanistycznego pozostanie cenionym autorytetem.

Doświadczeniem o niebagatelnym znaczeniu w życiu i twórczości Witolda Cęckiewicza była podróż do Francji w 1956 roku. Odbyła się w ramach oficjalnej delegacji SARP jako miesięczne seminarium studyjne. Warto nadmienić, iż Polska Rzeczpospolita Ludowa (1952–1989) była w tym okresie krajem, który pozostawał państwem niesuwerennym, znajdując się za tzw. żelazną kurtyną oraz pod polityczną dominacją ZSRR. Doświadczenie innego, tzw. „zachodniego świata", odwiedzenie Paryża i takich projektów jak jednostka marsylska (Unité d'habitation) autorstwa Le Corbusiera otworzyło Cęckiewiczowi oczy na diametralnie inną jakość i realia. Było ono na tyle wstrząsające, że po powrocie przez tydzień nie wychodził z domu, nie mogąc pogodzić się z otaczającą szarą i brudną architekturą oraz panującą rzeczywistością[6]. Jednakowoż szybko się zmobilizował. „Ten wyjazd otworzył mi oczy i uświadomił, że może być inny świat, a ja mogę w tworzeniu tego nowego świata jakoś współuczestniczyć"[7] – po latach wspominał. W projektach **hotelu Cracovia** (1959–1965) [**il. 1, 2**] i **kina Kijów** (1959–1967) [**il. 3**] zaczęły się urzeczywistniać te

[6] M. Wiśniewski, *Architekt jeszcze większego Krakowa*, w: *Witold Cęckiewicz: Tom II. Socrealizm, socmodernizm, postmodernizm. Eseje*, red. M. Karpińska, D. Leśniak-Rychlak, M. Wiśniewski, Kraków 2015, s. 38; oraz *Witold Cęckiewicz: Tom I…* 2015, jak przyp. 5, s. 48.

[7] *Witold Cęckiewicz: Tom I…* 2015, jak przyp. 5, s. 48.



1. Witold Cęckiewicz, *Hotel Cracovia*, 1959–1965, Kraków, fot. B. Pyrzyk

1. Witold Cęckiewicz, *Hotel Cracovia*, 1959–1965, Kraków, photo: B. Pyrzyk

ambicje i marzenia projektanta. Cęckiewicz stał się pionierem kilku rozwiązań w polskiej architekturze tego czasu. Między innymi, mimo zakazu władz, udało mu się zrealizować w budynku hotelu przeszklone ściany kurtynowe o długości 150 metrów ze stolarką aluminiową w charakterystycznym układzie szachownicowym[8], co było wydarzeniem bez precedensu. Finalny efekt błyszczącego aluminium, które kontrastowało z ciemnym szkleniem o rytmicznej kompozycji, robił w owym czasie piorunująco nowoczesne wrażenie. Ta realizacja wraz z sąsiednim kinem Kijów oraz założeniami pomnikowymi – wygranym w konkursie projektem **Pomnika Zwycięstwa Grunwaldzkiego** (1959–1960, współautor Jerzy Bandura, konstrukcja Roman Ciesielski), **Pomnikiem Ofiar Faszyzmu** (1960–1963, współ-

and I can somehow participate in creating this new world[7]," he recalled years later. In the designs of **the Cracovia hotel** (1959–1965) [**fig. 1, 2**] and **Kino Kijów** [Kyiv Cinema] (1959–1967) [**fig. 3**], these ambitions and dreams of the designer began to come true. Cęckiewicz became the pioneer of several solutions in Polish architecture of that time. Among other things, despite the authorities' prohibition, he managed to build in the hotel building 150-meter-long glass curtain walls with aluminium joinery in a characteristic checkerboard pattern[8], which was an unprecedented event. The final effect of shiny aluminium, which contrasted with dark glass with a rhythmic composition, made a stunningly modern impression at that time. This project, together with

[8] Aluminiowe ściany kurtynowe zastosowano m.in. w projekcie budynku kwatery głównej ONZ w Nowym Jorku (1948–1952). Aluminium było w owym czasie wyznacznikiem nowoczesności, a w tym okresie PRL-u materiałem niedostępnym ze względu na obowiązujące zarządzenie premiera o zakazie stosowania go w budownictwie. Historię o podjętym ryzyku zamówienia aluminium Witold Cęckiewicz opisuje w jednym z esejów. Por. W. Cęckiewicz, *Opłacalne ryzyko*, w: idem 2008, jak przyp. 2, s. 119.

[7] *Witold Cęckiewicz: Tom I… 2015*, as in fn. 5, p. 48.

[8] Aluminium curtain walls were used, among others, in the design of the UN headquarters building in New York (1948–1952). At that time, aluminium was a sign of modernity, and in the period of the Polish People's Republic, a material unavailable due to the Prime Minister's decree banning its use in construction. In one of his essays, Witold Cęckiewicz describes the story of taking the risk of ordering aluminium. Cf. W. Cęckiewicz, *Opłacalne ryzyko*, in: idem 2008, as in fn. 2, p. 119.



2. Makieta: Onimo Makiety Architektoniczne z kolekcji Narodowego Instytutu Architektury, *Hotel Cracovia*, Muzeum Narodowe w Krakowie (Kamienica Szołajskich), fot. J. Turbasa

2. Mock-up: Onimo Architectural Models from the collection of the National Institute of Architecture, *Hotel Cracovia*, National Museum in Krakow (Szołayski Tenement House), photo by J. Turbasa

the neighbouring Kijów cinema and the monumental projects, namely: the competition-winning design of **the Grunwald Victory Monument** (1959–1960, co-authored with Jerzy Bandura, construction by Roman Ciesielski), **the Monument to the Victims of Fascism** (1960–1963, in cooperation with Ryszard Szczypczyński) on the site of the former concentration camp in Płaszów [**fig. 4**] and **the Monument to the Revolutionary Act** in Sosnowiec (1966–1967, demolished in 1990, in cooperation with Helena Husarska and Roman Husarski, construction by Jan Grabacki) brought Cęckiewicz widespread recognition. He became one of the most recognisable figures among architects of that time. Monument designs in particular were widely publicised in the media, as the authorities of the Polish People's Republic also used the fields of art and architecture as a tool of ideological indoctrination[9]. This, however, does not in

[9] "The significance of these objects [the monuments designed by Witold Cęckiewicz] built a symbolic and propaganda dimension," notes Marta Karpińska. Cf. M. Karpińska, Scenografie polityki historycznej. Realizacje pomnikowe Witolda Cęckiewicza z epoki rządów Władysława Gomułki, in: Witold Cęckiewicz: Tom II … 2015, as in fn. 6, p. 86.

praca Ryszard Szczypczyński) na terenie byłego obozu koncentracyjnego w Płaszowie [**il. 4**] oraz **Pomnikiem Czynu Rewolucyjnego** w Sosnowcu (1966–1967, rozebrany w 1990 r., współpraca Helena i Roman Husarscy, konstrukcja Jan Grabacki) – przyniosły Cęckiewiczowi powszechne uznanie. Stał się jedną z najbardziej rozpoznawalnych postaci architektury tego czasu. Szczególnie realizacje pomnikowe były medialnie nagłaśniane, gdyż władze PRL posługiwały się także dziedzinami sztuki i architektury jako narzędziem ideologicznej indoktrynacji[9]. Nie umniejsza to jednak w żadnym stopniu ich wysokiego artystycznego poziomu. Zresztą od jakichkolwiek powiazań z ówczesną władzą pod względem ideologicznym profesor zdecydowanie się odcinał.

Poza wspomnianym wyjazdem do Francji to podróże oraz zetknięcie z wybitnymi dziełami architektury kształtowały i inspirowały Witolda Cęckiewicza.

[9] „Znaczenie tych obiektów [pomników projektu Witolda Cęckiewicza] zbudował wymiar symboliczny i propagandowy" odnotowuje Marta Karpińska. Por. M. Karpińska, *Scenografie polityki historycznej. Realizacje pomnikowe Witolda Cęckiewicza z epoki rządów Władysława Gomułki*, w: *Witold Cęckiewicz: Tom II…* 2015, jak przyp. 6, s. 86.



3. Witold Cęckiewicz, *kino Kijów* (na pierwszym planie) *z hotelem Cracovia* (w tle), 1959–1967, Kraków, fot. J. Turbasa

3. Witold Cęckiewicz, *Kijów [Kyiv] Cinema* (in the foreground) *with the Cracovia Hotel* (in the background), 1959–1967, Kraków, photo by J. Turbasa

Doceniał atmosferę gotyckich katedr, takich jak paryska Notre-Dame czy te w Chartes i Reims[10]. Doświadczył „olśnienia absolutnym pięknem" mauzoleum Taj Mahal[11]. Wspominał nie tylko budowle z poprzednich epok, ale i współczesne. Szczególnie często odwoływał się do dwóch niedawnych realizacji – Wielkiego Łuku Braterstwa (*Grande Arche de la Fraternité*) w paryskiej dzielnicy *La Défense* projektu Johanna Ottona von Spreckelsena oraz Opery w Sydney projektu Jørna Utzona. Poświęcał im wiele miejsca w esejach, a nawet zadedykował im wiersze[12]. Wracał pamięcią do wyjazdu do Berlina (1957 r.), gdzie odwiedził wystawę Interbau zorganizowaną przez Międzynarodową Unię Architektów, prezentującą budownictwo mieszkaniowe w odbudowującym się po wojnie mieście. Podczas wyjazdu miał okazję zetknąć się z blokami projektu takich tuzów architektury, jak Alvar Aalto oraz Oscar Niemeyer. Podkreślał, że było to na tyle inspirujące przeżycie, iż „wpłynęło

[10] Cęckiewicz 2008, jak przyp. 2, s. 113.

[11] W. Cęckiewicz, *Tadż Mahal; Majestat*, w: ibidem, s. 107.

[12] W. Cęckiewicz, *Łuk na Defense (1993), Opera w Sydney / Epitafium dla Jörge Utona (1995)* [pisownia oryginalna], w: ibidem, s. 387.

any way diminish their high artistic level. Moreover, the professor strongly distanced himself from any ideological connections with the then authorities.

Apart from the above-mentioned trip to France, it was travels and contact with outstanding works of architecture that shaped and inspired Witold Cęckiewicz. He appreciated the atmosphere of Gothic cathedrals such as Notre Dame in Paris or those in Chartes and Reims[10]. He was "dazzled by the absolute beauty" of the Taj Mahal mausoleum[11]. He often mentioned not only buildings from previous eras, but also contemporary ones. Most frequently, he referred to two recent projects: the *Grande Arche de la Fraternité* in the Parisian district of *La Défense,* designed by Johann Otto von Spreckelsen, and the Sidney Opera House, designed by Jørn Utzon. He devoted a lot of space to them in his essays and even dedicated poems to them[12]. He recalled his trip to Berlin (in 1957), where he visited the Interbau ex-

[10] Cęckiewicz 2008, as in fn. 2, p. 113.

[11] W. Cęckiewicz, *Taj Mahal; Majestat*, in: ibidem, p. 107.

[12] W. Cęckiewicz, Łuk na *Defense (1993), Opera w Sydney / Epitafium dla Jörge Utona (1995)* [original spelling], in: ibidem, p. 387.

hibition organised by the International Union of Architects, presenting the housing construction in the city which was rebuilding after the war. During the trip, he had the opportunity to see blocks of flats designed by such architectural greats as Alvar Aalto and Oscar Niemeyer. He emphasised that it was such an inspiring experience that "it influenced [his] thinking about housing estates, in which [he could] fulfil [himself] in terms of design, but only on an urban scale, because housing solutions were limited by [state] norms"[13]. Witold Cęckiewicz was also able to admire Igor Mitoraj's sculptures,[14] handicrafts and nature in the form of the majestic Himalayas while traveling around Kathmandu[15]. In the context of analyses of works intended for sacred purposes, it would also be advisable to mention moments of experiencing beauty. Perhaps these were moments of the kind described by Joseph Ratzinger (Benedict XVI) with the words: "Beauty is knowledge, a higher form of knowledge, since it strikes man with all the grandeur of truth"[16]. This feeling could have accompanied Cęckiewicz while participating in the morning prayer with the Liturgy of the Hours sung by the choir of monks in the cathedral of Chartres[17]. Later, he experienced a similar state in a small village church in the region of Podhale in Poland, when elderly women and men sang "hours." "I experienced the feeling of being transported to another, old world […] And again that slow flow of peace. Resulting from the awareness of remaining in a timeless, deeply penetrating harmony created by the atmosphere of the place: a beautiful interior and a dignified song,"[18] as he noted down.

The 1970s brought another great success in Witold Cęckiewicz's developing career. This time, together with another distinguished architect, Stanisław Deńko, he won a closed competition (1973) for **the design of the Polish People's Republic embassy in New Delhi** (1975–1978, construction by Kazimierz Flaga) [**fig. 5**]. This implementation is considered one of the most outstanding examples of all Polish architecture of the 20th century. The professor himself admitted without hesitation that this was his "greatest achievement in architecture"[19]. The design was innovative, in line with the global design trends of

[13] *Witold Cęckiewicz: Tom I…* 2015, as in fn. 5, p. 57.

[14] W. Cęckiewicz, *Pamiątka z Indii; Koegzystencja epok*, in: idem 2008, as in fn. 2, pp. 89, 137.

[15] W. Cęckiewicz, *Taj Mahal; Majestat*, in: ibidem, p. 135.

[16] This quotation from J. Ratzinger's *On the way to Jesus Christ*, was obtained from https://twitter.com/ThinkerCatholic/status/468109992332374016(translator's note).

[17] W. Cęckiewicz, *Podróż w czasie*, in: idem 2008, as in fn. 2, pp. 97, 113.

[18] Ibidem.

[19] W. Cęckiewicz, *Witold Cęckiewicz – twórczość*, ed. J. Gyurkovich, Kraków 2016, p. 74.



4. Witold Cęckiewicz (autor), Ryszard Szczypczyński (współpraca), *Pomnik Ofiar Faszyzmu*, 1960–1963, Kraków (na terenie byłego obozu koncentracyjnego w Płaszowie), fot. J. Turbasa

4. Witold Cęckiewicz (author), Ryszard Szczypczyński (collaboration), *Monument to the Victims of Fascism*, 1960–1963, Kraków (on the site of the former concentration camp in Płaszów), photo by J. Turbasa

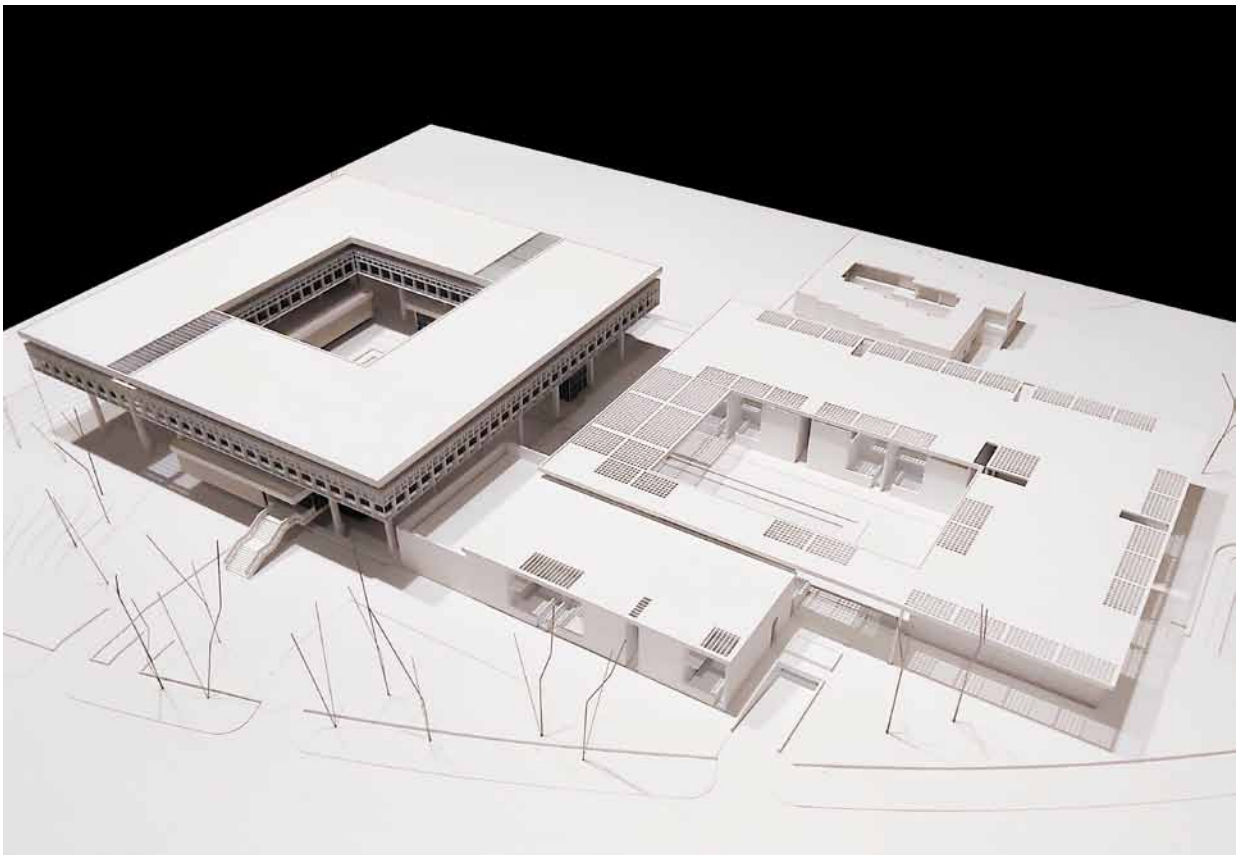
na [jego] myślenie o osiedlach, przy których [mógł] się wyżyć projektowo, ale tylko w skali urbanistycznej, bo rozwiązania mieszkaniowe ograniczał normatyw"[13]. Witold Cęckiewicz potrafił zachwycić się także rzeźbami Igora Mitoraja[14], rękodziełem oraz naturą w postaci majestatycznych Himalajów podczas podróży po Katmandu[15]. W kontekście analiz dzieł o przeznaczeniu sakralnym wskazane byłoby także wspomnieć o chwilach doświadczenia piękna. Być może były to momenty tego rodzaju, które opisuje Joseph Ratzinger (Benedykt XVI) słowami: „piękno jest poznaniem, co więcej, jest najwyższą formą poznania, gdyż poprzez piękno człowiek zostaje dotknięty prawdą w całej jej wielkości"[16]. Tym odczuciem mogło być uczestnictwo w porannej modlitwie liturgii godzin śpiewanej przez chór zakonników w katedrze

[13] *Witold Cęckiewicz: Tom I…* 2015, jak przyp. 5, s. 57.

[14] W. Cęckiewicz, *Pamiątka z Indii; Koegzystencja epok*, w: idem 2008, jak przyp. 2, s. 89, 137.

[15] W. Cęckiewicz, *Tadż Mahal; Majestat*, w: ibidem, s. 135.

[16] J. Ratzinger, *W drodze do Jezusa Chrystusa*, Kraków 2004, s. 36.



5. Makieta: Onimo makiety architektoniczne z kolekcji Narodowego Instytutu Architektury, *Ambasada PRL w New Delhi*, Muzeum Narodowe w Krakowie (Kamienica Szołajskich), fot. J. Turbasa

5. Mock-up: Onimo architectural models from the collection of the National Institute of Architecture, *Embassy of the Polish People's Republic in New Delhi*, National Museum in Krakow (Szołayski Tenement House), photo by J. Turbasa

w Chartres[17]. Później przeżył podobny stan w małym wiejskim kościółku na Podhalu podczas śpiewu „godzinek" przez starsze kobiety i mężczyzn. „Doznałem uczucia przeniesienia w inny, dawny świat […]. I znów ten powolny przypływ spokoju. Wynikający ze świadomości trwania w ponadczasowej, przenikającej do głębi harmonii stworzonej atmosferą miejsca: pięknego wnętrza i dostojnej pieśni"[18] – odnotował.

Lata 70. przyniosły kolejny wielki sukces w rozwijającej się karierze Witolda Cęckiewicza. Tym razem wraz z innym znamienitym architektem Stanisławem Deńką wygrał zamknięty konkurs (1973) na **projekt ambasady PRL w New Delhi** (1975–1978, konstrukcja Kazimierz Flaga) [**il. 5**]. Tę realizację uznaje się za jeden z najznamienitszych przykładów całej polskiej architektury XX wieku. Sam profesor bez wahania przyznawał, że jest to jego „największe osiągnięcie realizacyjne w architekturze"[19]. Projekt był nowatorski, the time, with a unique expression and functional layout solutions. It referred in a creative way to the principles promoted by Le Corbusier.[20] The building respected the prevailing climatic conditions by using openwork light breakers, an atrium-inspired space with a water pool cooling the air, a division of functions into structures, one of which, "raised" above the ground, provides shade for the lower parts, etc. The modernist-brutalist expression of the concrete and glass forms on filigree supports and the awareness of constructing an avant-garde building with the use of traditional methods and the participation of low-skilled builders still arouse respect for the authors' courage and design consistency.

During those years, in the professor's studio, with the participation of other architects, significant urban designs were created for housing estates and university campuses – mainly in Kraków and Rzeszów. Among the numerous concepts, it is particularly worth mentioning **the urban design of the Podwawelskie**

[17] W. Cęckiewicz, *Podróż w czasie*, w: idem 2008, jak przyp. 2, s. 97, 113.

[18] Ibidem.

[19] W. Cęckiewicz, *Witold Cęckiewicz – twórczość*, red. J. Gyurkovich, Kraków 2016, s. 74.

[20] The so-called five design principles, formulated by Le Corbusier, included the use of: load-bearing columns, open plan, free façade, horizontal window strips, and flat (utility) roof.

Housing Estate (1965–1972)[21], which he considered the third largest and so consistently implemented urban layout on the map of Kraków[22]. The 1970s in Cęckiewicz's work were mainly a period of work on the constructions and designs of public buildings and large-scale housing estates. However, the economic crisis in the country in the 1980s resulted in the end of large state commissions. On the horizon appeared a demand for religious construction, in which he excelled as a designer of high standing and renown.

Sacred spaces. Transformations

The period of erecting religious buildings in Poland after World War II is a phenomenon unprecedented on a global scale. It is estimated that in the period of the Polish People's Republic alone, over three thousand churches were built over forty years,[23] and at least 1,500 religious buildings were under construction just in the years 1972–1989[24]. Over the course of almost 50 years of design activity, Witold Cęckiewicz completed several churches, a cathedral, chapels, one of the most frequently visited sanctuaries in Poland, the expansion of a cemetery, his family tomb, and was also responsible for the reconstruction of existing churches. The first church designed by the professor was built in the 1960s. It was a period when buildings of this type were very rarely constructed in Poland. The difficult relations between the communist authorities and the Catholic Church did not support this process. The ideological struggle between the State and the Church resulted in a ban on their construction. It was also the period of the ongoing Second Vatican Council (1962–1965), whose reform, including the shape of modern churches, was undoubtedly one of the most important factors that affected what was built in Poland and around the world. One should put aside the question of how well the proposed changes were understandable to clients and designers, and, what follows, implemented consciously. Nevertheless, guidelines such as moving the altar away from the presbytery wall and the suggestion to resign from the longitudinal plan in favor of plans closer to the central one undoubtedly left an impact on many new buildings.

[21] Author: Witold Cęckiewicz. Collaboration: Bernard Drynda, Sławomir Lewczuk, Rafał Molin, Jerzy Slapa, Stefan Szolc, Maria and Jerzy Chronowski.

[22] Next to the Old Town, built according to Magdeburg law, and Nowa Huta, designed by Tadeusz Ptaszycki, Bolesław Skrzybalski, Tadeusz Rembiesa and Stanisław Juchnowicz. Cf. Wiśniewski 2015, as in fn. 6, p. 38; and *Witold Cęckiewicz: Tom I...* 2015, as in fn. 5, p. 75.

[23] I. Cichońska, K. Popera, K. Snopek, *Architektura VIII dnia*, Wrocław 2016.

[24] K. Kucza-Kuczyński, A.A. Mroczek (photos), *Nowe kościoły w Polsce*, Warszawa 1991, p. 12.

wpisujący się w ówczesne światowe tendencje projektowe, o nietuzinkowym wyrazie i rozwiązaniach układu funkcjonalnego. Nawiązywał w twórczy sposób do zasad propagowanych przez Le Corbusiera[20]. Budowla respektowała panujące warunki klimatyczne poprzez zastosowanie ażurowych łamaczy światła, reminiscencji atrium, zbiornika wodnego schładzającego temperaturę powietrza, podziału funkcji na bryły, z których jedna, „wyniesiona" ponad teren zapewnia cień niższym partiom itp. Modernistyczno-brutalistyczny wyraz betonowo-szklanych form na filigranowych podporach oraz świadomość wznoszenia awangardowej budowli tradycyjnymi metodami przy udziale mało wykwalifikowanej kadry budowniczych wciąż budzą respekt wobec odwagi i konsekwencji projektowej autorów.

W tych latach w pracowni profesora, przy współudziale innych architektów i architektek, powstawały znaczące projekty urbanistyczne osiedli mieszkaniowych oraz kampusów uczelnianych – głównie w Krakowie oraz Rzeszowie. Spośród licznych koncepcji szczególnie warto wymienić **projekt urbanistyczny Osiedla Podwawelskiego** (1965–1972)[21], który uważał za trzeci największy i tak konsekwentnie zrealizowany układ urbanistyczny na mapie Krakowa[22]. Lata 70. w twórczości Cęckiewicza to głównie okres pracy nad realizacjami i projektami budynków publicznych oraz wielkoskalowych osiedli. Natomiast związany z latami 80. kryzys gospodarczy w kraju spowodował koniec wielkich państwowych zleceń. Na horyzoncie pojawiło się zapotrzebowanie na budownictwo sakralne, w którym jako projektant o wysokiej pozycji i renomie znakomicie się odnalazł.

Przestrzenie sacrum. Przeobrażenia

Czas wznoszenia budowli sakralnych w Polsce po II wojnie światowej jest zjawiskiem bezprecedensowym oraz stanowi fenomen na skalę światową. Przyjmuje się, że w samym okresie PRL w czasie czterdziestu kilku lat wzniesionych zostało ponad trzy tysiące kościołów[23], a tylko w latach 1972–1989 w budowie było co najmniej 1500 obiektów sakral-

[20] Do sformułowanych przez Le Corbusiera tzw. pięciu zasad projektowania należało zastosowanie: słupów nośnych, otwartego planu, swobodnej elewacji, poziomych pasów okiennych, płaskiego dachu (użytkowego).

[21] Autor: Witold Cęckiewicz. Współpraca: Bernard Drynda, Sławomir Lewczuk, Rafał Molin, Jerzy Slapa, Stefan Szolc, Maria i Jerzy Chronowscy.

[22] Obok Starego Miasta zrealizowanego według prawa magdeburskiego oraz Nowej Huty projektu Tadeusza Ptaszyckiego, Bolesława Skrzybalskiego, Tadeusza Rembiesy i Stanisława Juchnowicza. Por. Wiśniewski 2015, jak przyp. 6, s. 38; oraz *Witold Cęckiewicz: Tom I…* 2015, jak przyp. 5, s. 75.

[23] I. Cichońska, K. Popera, K. Snopek, *Architektura VII dnia*, Wrocław 2016.



6. Witold Cęckiewicz, Helena i Roman Husarscy, Maria Ledkiewicz, *kościół Chrystusa Króla*, 1965–1968, Kielce, fot. A. Zarzecki, na licencji CC BY-SA 3.0, źródło: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=33290219 [dostęp 23.10.2023].

6. Witold Cęckiewicz, Helena Husarska, Roman Husarski and Maria Ledkiewicz, *Church of Christ the King*, 1965–1968, Kielce, photo by A. Zarzecki, under CC BY-SA 3.0 license, source: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=33290219 [accessed 23rd October 2023].

nych[24]. Na przestrzeni niemal 50 lat działalności projektowej Witold Cęckiewicz zrealizował kilkanaście kościołów, katedrę, kaplice, jedno z najliczniej odwiedzanych w Polsce sanktuariów, rozbudowę cmentarza, grobowiec rodzinny, a także odpowiadał za przebudowy istniejących świątyń. Realizacja pierwszego kościoła według projektu profesora przypada na lata 60. Był to okres, w którym w zasadzie nie budowało się tego typu obiektów w Polsce. Trudne relacje komunistycznej władzy i Kościoła katolickiego nie sprzyjały temu procesowi. Ideologiczna walka państwa z Kościołem skutkowała zakazem ich budowy. To także okres trwającego Soboru Watykańskiego II (1962–1965), którego reforma dotycząca między innymi kształtu współczesnych świątyń była niewątpliwe jednym z najważniejszych czynników wywierających wpływ na realizacje w Polsce i na świecie. Na bok należy odłożyć kwestię, na ile zaproponowane zmiany były zrozumiałe dla zleceniodawców i projektantów, a co za tym idzie, świadomie wdrażane. Niemniej jednak takie wytyczne, jak odsunięcie ołtarza od ściany prezbiterialnej, sugestia odejścia od planu podłużnego na rzecz planów

[24] K. Kucza-Kuczyński, A.A. Mroczek (fot.), *Nowe kościoły w Polsce*, Warszawa 1991, s. 12.

The first design of a house of prayer on which Witold Cęckiewicz had started working in the 1950s (in collaboration with Janusz Gawor) was **the Church of Christ the King in the Baranówek district of Kielce** (1965–1968)[25]. It was characterised by the style of socialist realism, still "imposed" by the authorities[26], which the authors managed to combine with pre-war classicism[27]. However, due to the excessively high costs of constructing that monumental work, a much more modest building was erected according to other designers' concept (co-authors: Helena Husarska, Roman Husarski and Maria Ledkiewicz) [**fig. 6**]. This house of prayer together with the next one – **the Church of Our Lady of Częstochowa**

[25] The Church of Christ the King in the Baranówek district of Kielce was built on foundations according to the design concept of Franciszek Mączyński. Cf. K. Kępiński, *Ruch tektoniczny. Przewodnik po powojennej architekturze województwa świętokrzyskiego*, Warszawa 2023, pp. 66–67.

[26] The aesthetic expression of architecture preferred by the then authorities of the Polish People's Republic was to be characterised by the so-called "practical socialist realism," which was supposed to explain the no less enigmatic statement: "national in form, socialist in content."

[27] *Witold Cęckiewicz: Tom I…* 2015, as in fn. 5, p. 80.



7. Witold Cęckiewicz, *kościół pw. Matki Boskiej Częstochowskiej*, 1969–1978, Rodaki, fot. J. Turbasa

7. Witold Cęckiewicz, *Church of Our Lady of Częstochowa*, 1969–1978, Rodaki, photo by J. Turbasa

in Rodaki (1969–1978) [**fig. 7**] – were designed already in the spirit of modernist architecture and functionalism. Both concepts are characterised by simplicity, a relatively small scale, the interior layout narrowing towards the presbytery zone and a reminiscence of the so-called overlap perspective in architecture[28]. A particularly noteworthy and bold solution that characterises the church in Rodaki consisted in the use of an entirely glazed presbytery wall. Thanks to it – along with the changing times of the day and year, as well as the aura and weather – the character of the interior undergoes transformation, thus becoming dependent on the forces of nature. The architect compares the glazing to an "immaterial stained glass window"[29]. This solution makes Wincenty Kućma's sculpture of the crucified Christ [**fig. 8**] look unique against the background of the Eagle Nest Landscape Park of the Kraków-Częstochowa Upland. The combination of the sa-

[28] The overlap perspective in architecture is based on providing the observer with a wide field of view, where the interior elements (such as the backstage) constitute bands behind which the depth is revealed. A historical example where such a solution was used is the church of St Saint Bernard of Siena in Kraków.

[29] Cęckiewicz 2016, as in fn. 19, p. 168.

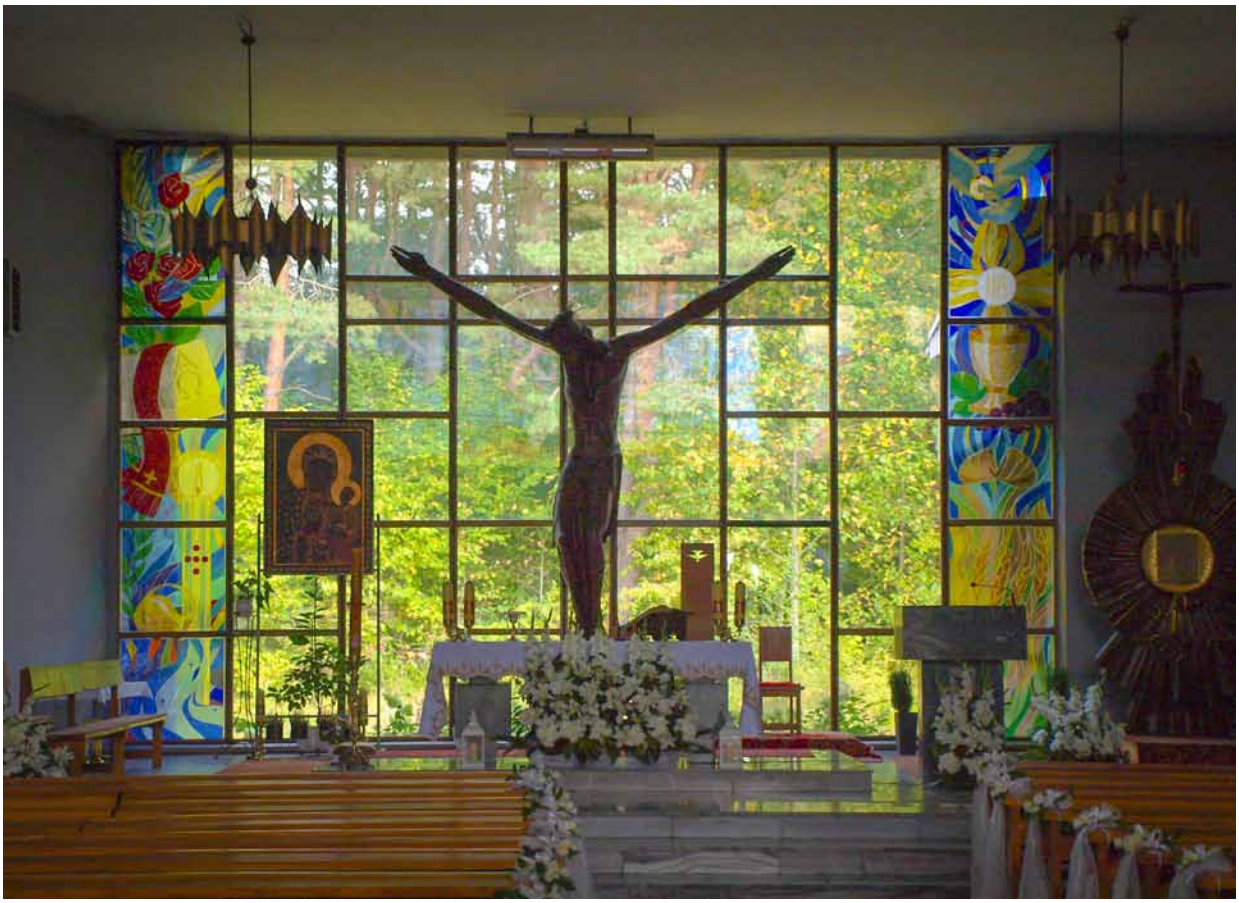
bliższych centralnemu, niewątpliwie odcisnęły ślad na wielu nowych realizacjach.

Pierwszym projektem domu modlitwy, nad którym Witold Cęckiewicz rozpoczął pracę jeszcze w latach 50. (współpraca Janusz Gawor), był **kościół Chrystusa Króla w kieleckiej dzielnicy Baranówek** (1965–1968)[25]. Cechowała go jeszcze „narzucana" przez władze stylistyka socrealizmu[26], którą udało się powiązać autorom z przedwojennym klasycyzmem[27]. Niemniej ze względu na zbyt wysokie koszty realizacji monumentalizującego dzieła wzniesiona została budowla znacznie skromniejsza według kolejnej koncepcji projektanta (współautorzy: Helena i Roman Husarscy, Maria Ledkiewicz) [**il. 6**]. Ten dom modlitwy wraz z następnym – **kościołem pw. Matki**

[25] Kościół Chrystusa Króla w kieleckiej dzielnicy Baranówek zrealizowany został na fundamentach wg koncepcji projektowej Franciszka Mączyńskiego. Por. K. Kępiński, *Ruch tektoniczny. Przewodnik po powojennej architekturze województwa świętokrzyskiego*, Warszawa 2023, s. 66–67.

[26] Preferowany przez ówczesne władze PRL wyraz estetyczny architektury miał cechować się „praktycznym socrealizmem", który miało wyjaśniać nie mniej enigmatyczne stwierdzenie: „narodowy w formie, socjalistyczny w treści".

[27] *Witold Cęckiewicz: Tom I…* 2015, jak przyp. 5, s. 80.



8. Witold Cęckiewicz (architektura), Wincenty Kućma (rzeźba), wnętrze kościoła w Rodakach z rzeźbą ukrzyżowanego Chrystusa, 1969–1978, Rodaki, fot. J. Turbasa

8. Witold Cęckiewicz (architecture), Wincenty Kućma (sculpture), interior of the church in Rodaki with the sculpture of the crucified Christ, 1969–1978, Rodaki, photo by J. Turbasa

Boskiej Częstochowskiej w Rodakach (1969–1978) [**il. 7**] – zaprojektowane zostały już w duchu architektury modernistycznej i funkcjonalizmu. Obie koncepcje cechuje prostota, stosunkowo niewielka skala, układ wnętrza zwężający się ku strefie prezbiterialnej oraz reminiscencja tzw. układu kulisowego w architekturze[28]. Szczególnie wartym odnotowania i odważnym rozwiązaniem, które charakteryzuje kościół w Rodakach, było zastosowanie całkowicie przeszklonej ściany prezbiterialnej. Za jej przyczyną – wraz ze zmieniającymi się porami dnia, roku, a także aurą i pogodą – charakter wnętrza ulega przeobrażeniom, stając się przez to zależnym od sił natury. Architekt porównuje przeszklenie do „niematerialnego witraża"[29]. Dzięki temu zabiegowi rzeźba ukrzyżowanego Chrystusa autorstwa Wincentego Kućmy [**il. 8**] wyjątkowo prezentuje się na tle Parku Krajobrazowego

cred with nature exposed in this way may testify to Witold Cęckiewicz's courage as a designer following avant-garde and innovative trends[30]. This concept echoes the Finnish chapel of the Technical University in Otaniemi, designed by Heikki and Kaija Siren (1957), in which – it is assumed – a similar solution was applied for the first time in the history of religious (Christian) buildings. Another means of integrating the church with its surroundings is the stone cladding of the façade. In the face of problems with obtaining an allocation for building materials, it was fortunately possible to obtain granite road curbs with which the façades were finished. Both of the abovementioned projects feature the motif of the Greek cross inscribed in a square (in the church in Kielce as a concrete block ornament on the façade; in the church in Rodaki in the form of brass door handles),

[28] Układ kulisowy w architekturze polega na umożliwieniu obserwatorowi szerokiego pola widzenia, gdzie elementy wnętrza (niczym kulisy) stanowią pasma, za którymi odsłania się głębia. Historycznym przykładem, w którym zastosowano takie rozwiązanie, jest np. kościół pw. św. Bernarda ze Sieny w Krakowie.

[29] Cęckiewicz 2016, jak przyp. 19, s. 168.

[30] Transparent walls behind the altar were not and usually are still not practiced in Christian sacred architecture. This is due to the fact that such a solution sometimes has pantheistic connotations. Cf. C. Wąs, *Antynomie współczesnej architektury sakralnej*, Wrocław 2008, p. 177.

which would then be repeated in many subsequent projects – mainly as brass handles with a cut-out in the form of a cross in the entrance doors to churches [**fig. 9**]. Inside the church in Kielce, it is worth paying attention to an artistically high-quality mosaic depicting the figure of Christ in the presbytery area, created by Helena Husarska and Roman Husarski. Throughout the entire period of his creative activity, Witold Cęckiewicz invited renowned artists – sculptors, painters, stonemasons and stained glass artists – to cooperate in his projects.

In the 1970s, the architect created the concepts of three churches: **the Church of St Andrew Bobola in Kostomłoty** (1970–1980, cooperation with Janina Zgrzenicka), **the Church of Our Lady of La Salette in Rzeszów** (1978–1983, cooperation with Andrzej and Leszek Gonciarz) and **the Cathedral of The Sacred Heart of Jesus in Rzeszów** (1977–1990, cooperation between Andrzej and Leszek Gonciarz), all of which had to wait for their building. It was only at the end of the 1970s that the church construction boom began in Poland. It was also a time of prevailing postmodernist tendencies in Western architecture, which – although with some delay – also reached Poland. The new trend of marrying modern and historical forms had an impact on Witold Cęckiewicz's work, although the author himself would later be critical of the phenomenon[31]. The professor's design concepts mentioned above were saturated with symbolism and reminiscences of forms and solutions from the past. According to the architect, "the best search is the knowledge of tradition and the awareness that we need to add another step to what history has given us over the two thousand years of building Catholic churches, knowing what the essence of the matter is, and not breaking with everything that has existed"[32]. The drawing depicting the façade of the Church of Our Lady of La Salette displays forms and lines with some "baroque" features, which gave that façade a unique expression. The line of the attic climbs asymmetrically and gently towards the bell tower, and the form of a split exedra leads the faithful into the church interior. This project featured for the first time such an extensive form of ramps/stairs leading to the main entrance raised above the ground level, which was to become the designer's *modus operandi* in many later religious projects. In the tent-shaped church in Kostomłoty, one can also see a cut in the front façade, which divides the rose window filled



9. Witold Cęckiewicz, *Mosiężny pochwyt przy drzwiach wejściowych do kościoła pw. św. Brata Alberta*, 1985–1994, Kraków, fot. J. Turbasa

9. Witold Cęckiewicz, *Brass handrail at the entrance door to the Church of St Brother Albert*, 1985–1994, Kraków, photo by J. Turbasa

Orlich Gniazd Jury Krakowsko-Częstochowskiej. Złączenie świętości z tak wyeksponowaną naturą świadczyć może o odwadze projektowej Witolda Cęckiewicza według awangardowych i nowatorskich trendów[30]. W tej koncepcji można odnaleźć analogię do fińskiej kaplicy Uniwersytetu Technicznego w Otaniemi projektu Heikki i Kaija Sirenów (1957), w której – jak się przyjmuje – po raz pierwszy w historii budowli sakralnych (chrześcijańskich) zastosowano podobne rozwiązanie. Kolejnym środkiem integrującym kościół z otoczeniem jest kamienna okładzina elewacji. W obliczu problemów ze zdobyciem przydziału na materiały budowlane szczęśliwie udało się pozyskać granitowe krawężniki drogowe, którymi wykończono fasady. W obu wspomnianych realizacjach pojawił się motyw krzyża greckiego wpisanego w kwadrat (w kościele w Kielcach jako betonowy ornament bloczków na fasadzie; w kościele w Rodakach w formie mosiężnych klamek), który następnie będzie się powtarzał w wielu kolejnych projektach – głównie jako mosiężne pochwyty z wyciętą formą krzyża w drzwiach wejściowych do świątyń [**il. 9**]. We wnętrzu kościoła w Kielcach warto zwrócić uwagę na wysokiej klasy mozaikę przedstawiającą postać Chrystusa w strefie prezbiterialnej autorstwa Heleny i Romana Husarskich. Witold Cęckiewicz w całym okresie swojej twórczej działalności zapraszał do współpracy przy projektach uznanych artystów – rzeźbiarzy, malarzy, kamieniarzy czy witrażystów.

[31] Cęckiewicz 1995, as in fn. 1, p. 118.

[32] Prof. W. Cęckiewicz's statement in the film entitled *Architekt Witold Cęckiewicz o papieskich ołtarzach i sanktuarium w* Łagiewnikach, made by The Centre for the Thought of John Paul II (an interview conducted by T. Sobiecki), on 17th December 2010 in Kraków.

[30] Transparentne ściany za ołtarzem nie były i nie są raczej praktykowane w chrześcijańskiej architekturze sakralnej. Wynika to stąd, że takiemu rozwiązaniu bywają przypisywane panteistyczne konotacje. Por. C. Wąs, *Antynomie współczesnej architektury sakralnej*, Wrocław 2008, s. 177.

W latach 70. architekt stworzył koncepcje trzech kościołów – **pw. św. Andrzeja Boboli w Kostomłotach** (1970–1980, współpraca Janina Zgrzebnicka), **pw. Matki Bożej Saletyńskiej w Rzeszowie** (1978–1983, współpraca Andrzej i Leszek Gonciarz) oraz katedrę pw. Najświętszego Serca Jezusowego w Rzeszowie (1977–1990, współpraca Andrzej i Leszek Gonciarz), które na realizacje musiały poczekać. Dopiero pod koniec lat 70. rozpoczął się bum budowlany kościołów w Polsce. To także czas panujących tendencji postmodernistycznych w zachodniej architekturze, które – choć z pewnym opóźnieniem – dotarły także do Polski. Nowy trend polegający na mariażu nowoczesnych form z historycznymi nie pozostał bez wpływu na twórczość Witolda Cęckiewicza, choć sam autor po latach krytycznie będzie odnosił się do zaistniałego zjawiska[31]. Wspomniane koncepcje projektowe profesora nasycone zostały symboliką oraz reminiscencjami form i rozwiązań z przeszłości. Zdaniem architekta „najlepsze poszukiwanie to jest znajomość tradycji i świadomość, że do tego, co dała historia w dwóch tysiącach lat budowy świątyń katolickich, trzeba dodawać następny krok, wiedząc, w czym tkwi sedno sprawy, a nie zrywać z tym wszystkim, co było"[32]. W rysunku elewacji kościoła pw. Matki Bożej Saletyńskiej pojawiły się noszące znamiona „barokowych" formy i linie, które nadały wyrazu fasadzie. Linia attyki pnie się asymetrycznie i łagodnie w stronę dzwonnicy, a forma rozciętej eksedry wprowadza wiernych do wnętrza świątyni. W tym projekcie po raz pierwszy pojawiła się tak rozbudowana forma ramp/schodów prowadzących do wyniesionego ponad poziom terenu głównego wejścia, która w wielu późniejszych realizacjach o przeznaczeniu sakralnym będzie swoistym *modus operandi* twórcy. W kościele w Kostomłotach o namiotowej formie również dostrzec można rozcięcie w elewacji frontowej, które przedziela wypełnioną witrażami rozetę. Natomiast najciekawszą realizacją tego okresu pod względem formalnym oraz urbanistycznym wydaje się **katedra pw. Najświętszego Serca Jezusowego w Rzeszowie** [**il. 10**]. Zrealizowana została na peryferiach miasta w obszarze jednorodzinnej i szeregowej zabudowy. Kompleks składa się z trzech kubatur – strzelistej bryły świątyni, formalnie rozrzeźbionej strefy z plebanią oraz części parafialnej z domem katechetycznym. W układzie przestrzennym świątyni widoczna jest inspiracja jej wezwaniem – kształtem serca – oraz motywem skały. Pierwsza ujawnia się w obrysie jed-



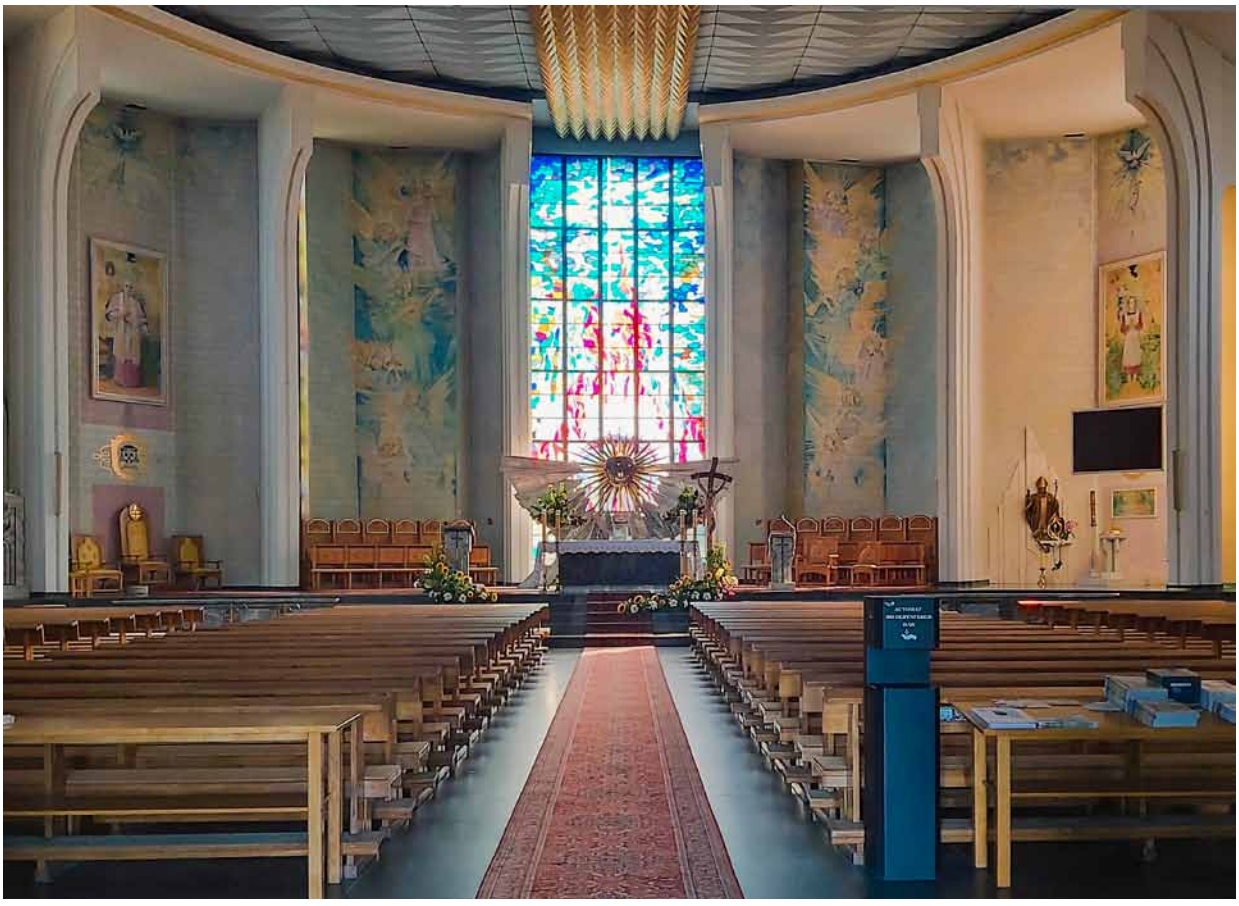
10. Witold Cęckiewicz (autor), Andrzej i Leszek Gonciarz (współpraca), *katedra pw. Najświętszego Serca Jezusowego*, 1977–1990, Rzeszów, fot. J. Turbasa

10. Witold Cęckiewicz (author), Andrzej and Leszek Gonciarz (collaboration), *Cathedral of the Sacred Heart of Jesus*, 1977–1990, Rzeszów, photo by J. Turbasa

with stained glass. However, what seems to be the most interesting construction of that period in terms of formal and urban planning is **the Cathedral of St Sacred Heart of Jesus in Rzeszów** [**fig. 10**]. It was built on the outskirts of the city in an area of detached and terraced houses. The complex consists of three building volumes: a soaring shape of the church, a formally designed area with the priest's house and a part with the parish house. The spatial arrangement of the church is inspired by its invocation – the shape of a heart – and the motif of a rock. The former is visible within the outline of a single-nave plan [**fig. 11**]. The proposed arrangement allows the faithful to gather at a short distance from the altar, which is closer to the post-conciliar recommendations, as it strengthens the sense of communal experience of the Eucharist. In many other projects, Witold Cęckiewicz preferred the use of a longitudinal system (among others for structural reasons). Originally, the cathedral's body was planned to be smaller (it had originally been designed as a parish church) and was to have sloping walls, which would further emphasise the association with a mountain

[31] Cęckiewicz 1995, jak przyp. 1, s. 118.

[32] Wypowiedź prof. W. Cęckiewicza w filmie pt. *Architekt Witold Cęckiewicz o papieskich ołtarzach i sanktuarium w Łagiewnikach* zrealizowanym przez Centrum Myśli Jana Pawła II (prowadzący: T. Sobiecki), w dn. 17.12.2010 w Krakowie.



11. Witold Cęckiewicz (autor), Andrzej i Leszek Gonciarz (współpraca), wnętrze katedry pw. Najświętszego Serca Jezusowego, 1977–1990, Rzeszów, fot. J. Turbasa

11. Witold Cęckiewicz (author), Andrzej and Leszek Gonciarz (collaboration), interior of the Cathedral of the Sacred Heart of Jesus, 1977–1990, Rzeszów, photo by J. Turbasa

peak[33]. The sculptured façades may resemble shards of rock cut by vertical cracks – stripes of glass through which natural light penetrates the interior. The abovementioned glass stripes illuminating the interior are another recurring motif in Witold Cęckiewicz's work. His projects in Rzeszów – the church and the cathedral – are the beginning of a new trend in his design work, heading towards monumentalism.

Starting from the 1980s until the end of Witold Cęckiewicz's activity as a designer, almost all projects of churches and chapels according to his design were built in Kraków. The exceptions are the reconstruction of existing churches and **the Parish Church of the Holy Cross** (1983–1991, cooperation with Robert Ornatowski) in the very heart of Zakopane in Chałubiński Street [**fig. 12**]. It definitely stands out from the rest of Cęckiewicz's works – perhaps because the designer himself had special regard for Podhale, where in Kościelisko, in a vast clearing, he designed and built his own wooden, shingled summer house

[33] Perhaps then the cathedral would be closer to another charismatic work of the architect Gottfried Böhm: the Sanctuary of Our Lady Queen of Peace in Neviges (1968).

nonawowego rzutu [**il. 11**]. Zaproponowany układ pozwala wiernym gromadzić się w niewielkiej odległości od ołtarza, co jest bliższe posoborowym zaleceniom, gdyż wzmacnia poczucie wspólnotowego przeżywania eucharystii. W wielu innych realizacjach Witold Cęckiewicz preferował stosowanie układu podłużnego (między innymi ze względów konstrukcyjnych). Pierwotnie bryła katedry planowana była jako mniejsza (kościół projektowany był jako parafialny) oraz miała posiadać skośne ściany, co jeszcze bardziej miało podkreślać skojarzenie z górskim szczytem[33]. Zrealizowane rozrzeźbione elewacje mogą przypominać odłamki skał poprzecinane pionowymi szczelinami – pasami przeszkleń, przez które wnika do wnętrza naturalne światło. Wspomniane pasy doświetlające wnętrze to kolejny powtarzający się motyw w twórczości Witolda Cęckiewicza. Rzeszowskie projekty – kościół oraz katedra – stają się zaczynem nowego trendu w twórczości projektowej Cęckiewicza zmierzającego w stronę monumentalizmu.

[33] Być może wtenczas katedra bliższa byłaby innemu charyzmatycznemu dziełu architekta Gottfrieda Böhma – Sanktuarium Matki Bożej Królowej Pokoju w Neviges (1968).

Poczynając od lat 80. aż do końca działalności projektowej Witolda Cęckiewicza niemal wszystkie projekty kościołów i kaplic według jego projektu zrealizowane zostały na terenie Krakowa. Wyjątek stanowią przebudowy istniejących świątyń oraz **kościół parafialny pw. św. Krzyża** (1983–1991, współpraca Robert Ornatowski) w samym sercu Zakopanego przy ul. Chałubińskiego [**il. 12**]. Zdecydowanie wyróżnia się on na tle pozostałych jego autorstwa. Być może dlatego, iż sam projektant szczególnymi względami darzył Podhale, gdzie w Kościelisku na rozległej polanie zaprojektował i wybudował swój drewniany, kryty gontem dom letniskowy (1980–1981) z widokiem na panoramę Tatr. Nazywał go swoją przystanią i schroniskiem w czasie „zmagań z kolejnymi falami dobrych i gorszych chwil pracowitego życia"[34]. Te dwie realizacje (dom letniskowy i kościół) odbiegają od modernistycznych czy postmodernistycznych tendencji projektowych Cęckiewicza. Udane powiązanie nowoczesnej formy kościoła z rodzimymi cechami regionu wpisuje się w światowe tendencje krytycznego regionalizmu[35]. Główną ideą projektu domu modlitwy były poszukiwania oparte na tradycji miejsca w zakresie regionalnej architektury Podhala oraz próba ich wyrażenia za pomocą współczesnych środków – m.in. korzystając z lokalnych materiałów, takich jak szary granit czy drewno, oraz formą skośnych dachów o znacznym nachyleniu. Dominującą rolę odgrywa wspomniany dach, którego sylwetka, a co za tym idzie, rysunek elewacji, przypomina poszarpaną tatrzańską grań. Nad całością góruje smukła dzwonnica – kolejny charakterystyczny element w twórczości sakralnej Witolda Cęckiewicza[36]. We wnętrzu warto zwrócić uwagę na wyeksponowaną, imponującą konstrukcję więźby dachowej – dzieło lokalnych cieśli. Podobnie jak w świątyni w Rodakach, tak i w tym projekcie pojawił się motyw przeszklonej ściany. Niemniej nie jest to już część prezbiterialna, lecz wejściowa ukazująca osobom opuszczającym świątynię widok na pasmo gór z Giewontem w tle.



12. Witold Cęckiewicz (autor), Robert Ornatowski (współpraca), *Kościół parafialny pw. św. Krzyża*, 1983–1991, Zakopane, fot. T. Skowronski, na licencji CC BY-SA 3.0, źródło: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=10133588 [dostęp 23.10.2023]

12. Witold Cęckiewicz (author), Robert Ornatowski (collaboration), *Parish Church of St Cross*, 1983–1991, Zakopane, photo by T. Skowronski, under the CC BY-SA 3.0 license, source: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=10133588 [accessed 23rd October 2023]

(1980–1981) with a view of the Tatra Mountains. He called it his haven and shelter during his "struggle with successive waves of good and bad moments of a busy life"[34]. These two projects (the summer house and the church) differ from Cęckiewicz's modernist or postmodernist design tendencies. The successful combination of the modern form of the church with the native features of the region fits into the global tendencies of critical regionalism[35]. The main idea behind the design of the house of prayer was a search based on the tradition of the place in the field of regional architecture of Podhale and an attempt to express it using contemporary means, including: the use of local materials, such as gray granite or wood,

[34] Cęckiewicz 2016, jak przyp. 19, s. 390.

[35] Zjawisko krytycznego regionalizmu szeroko opisywał Kenneth Frampton. Polegać ono miało na „pośredniczeniu w spotkaniu uniwersalnej cywilizacji i elementów utworzonych niebezpośrednio z osobliwości konkretnego miejsca". Por. K. Frampton, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, przeł. Ł. Stępniak, w: *Anti–Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, red. Hal Foster, Seattle 1983.

[36] Nie wszystkie zaprojektowane przez Witolda Cęckiewicza wieże przy kościołach zostały zrealizowane. Wynikało to z etapowania inwestycji oraz oszczędności i problemów finansowych (dzwonnice odkładano w procesie budowy jako ostatnie do realizacji). Z tej przyczyny w późniejszym okresie architekt zaczął łączyć wieże z bryłą kościoła (by nie stała jako osobna budowla). Wieży do dziś nie zrealizowano m.in. przy projekcie kościoła pw. Matki Bożej Saletyńskiej na Osiedlu Cegielnianym.

[34] Cęckiewicz 2016, as in fn. 19, p. 390.

[35] The phenomenon of critical regionalism has been widely described by Kenneth Frampton. It was to involve "mediating the impact of universal civilization with elements derived indirectly from the peculiarities of a particular place." Cf. K. Frampton, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, in: *Anti–Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster, Seattle 1983.



13. Witold Cęckiewicz (autor), Andrzej Lorek (współpraca), *kościół pw. Miłosierdzia Bożego*, 1980–1988, Wzgórza Krzesławickie (Nowa Huta), fot. J. Turbasa

13. Witold Cęckiewicz (author), Andrzej Lorek (collaboration), *Church of Divine Mercy*, 1980–1988, Wzgórza Krzesławickie (Nowa Huta), photo by J. Turbasa



14. Witold Cęckiewicz (autor), Wincenty Chlipała, Piotr Chwastarz (współpraca), *rzeźba św. Jana Chrzciciela*, 2011, przed kościołem pw. Miłosierdzia Bożego na Wzgórzach Krzesławickich (Nowa Huta), fot. J. Turbasa

14. Witold Cęckiewicz (author), Wincenty Chlipała, Piotr Chwastarz (collaboration), *Sculpture of St John the Baptist*, 2011, in front of the Church of Divine Mercy on the Krzesławice Hills (Nowa Huta), photo by J. Turbasa

and the form of sloping roofs with a large gradient. The dominant role is played by the roof, whose silhouette, and therefore the design of the façade, resembles a jagged Tatra ridge. The whole is dominated by a slender bell tower, another characteristic element in the sacred works of Witold Cęckiewicz[36]. Inside, it is worth paying attention to the exposed, impressive roof truss structure, the work of local carpenters. Just like in Rodaki, the motif of a glass wall appeared in this project. However, it was not in the presbytery part but the entrance part, showing people leaving the church a view of the mountain range with Mt Giewont in the background.

Spośród dziesięciu zrealizowanych do tej pory kościołów na terenie Nowej Huty, aż trzy powstały według projektu Witolda Cęckiewicza. Wszystkie wpisują się w tendencje postmodernistyczne, szczególnie popularne w tym czasie w Krakowie. Pierwsza realizacja w Krakowie – **kościół pw. Miłosierdzia Bożego na Wzgórzach Krzesławickich** (1980–1988, współpraca Andrzej Lorek) [**il. 13**] – posiada monumentalny wyraz, który został podkreślony obszernym placem poprzedzającym główne wejście oraz prowadzącymi do niego szerokimi asymetrycznymi rampami. Elewację frontową wyróżniają: rozcięcie przeszkloną szczeliną oraz reminiscencje, a zarazem dekonstrukcje historycznych form, takich jak eksedra czy archiwolta (powtarzające się motywy w twórczości architekta). Kościół pełen jest symboli oraz rozwiązań zaczerpniętych z barokowej i renesansowej architektury, takich jak: wprowadzenie światła do wnętrza poprzez ukryte szczeliny, miękkie „kapitele" filarów czy kasetonowy strop[37]. Charakterystycznym

[36] Not all church towers designed by Witold Cęckiewicz were actually built. This was due to the staging of the investment as well as savings and financial problems (the bell towers were postponed during the construction process as the last ones to be constructed). For this reason, later the architect began to combine the tower with the body of the church (so that it would not stand as a separate building). Among the towers that have not been built to this day is one that was part of the design of the Church of Our Lady of La Salette in the Cegielniane Housing Estate.

[37] J.S. Wroński, *Architektura nowohuckich kościołów 1967–*



15. Witold Cęckiewicz (autor), Wojciech Oktawiec (współpraca), *kościół pw. św. Brata Alberta*, 1985–1994, Czyżyny (Nowa Huta), fot. J. Turbasa

15. Witold Cęckiewicz (author), Wojciech Oktawiec (collaboration), *Church of St Brother Albert*, 1985–1994, Czyżyny (Nowa Huta), photo by J. Turbasa

elementem wnętrza kościoła jest wspomniany drewniany strop oraz nastawa ołtarzowa przypominająca świecznik, menorę lub monstrancję. Kościół zaplanowany został jako dwupoziomowy z zagłębioną w ziemi kaplicą, którą poprzedza kolista sadzawka z rzeźbą św. Jana Chrzciciela projektu Witolda Cęckiewicza (współpraca: Wincenty Chlipała, Piotr Chwastarz) [**il. 14**].

Do najbardziej oryginalnych i na swój sposób awangardowych projektów Witolda Cęckiewicza zaliczyć należy **kościół pw. św. Brata Alberta na osiedlu Dywizjonu 303** (1985–1994, współpraca Wojciech Oktawiec) w Czyżynach (Nowa Huta) [**il. 15, 16**] oraz o dziewięć lat młodszą, niewielką **kaplicę pw. Wszystkich Świętych na Cmentarzu Salwatorskim** (2002–2003, współpraca Jan Siuta, Małgorzata Toborowicz) w Krakowie [**il. 17a**]. Pierwszy usytuowany został przy pasie startowym nieczynnego lotniska,

Of the ten churches completed until then in Nowa Huta, three were built according to the design of Witold Cęckiewicz. All of them fit into postmodern tendencies, especially popular in Kraków at that time. The first implementation in Kraków – **the Church of Divine Mercy on the Krzesławice Hills** (1980–1988, cooperation with Andrzej Lorek) [**fig. 13**] – has a monumental expression, which was emphasised by a spacious square in front of the main entrance and wide asymmetric ramps leading to it. The front façade is distinguished by a cut with a glass slit as well as the reminiscences and deconstructions of historical forms, such as an exedra or an archivolt (repeating motifs in the architect's work). The church is full of symbols and solutions derived from Baroque and Renaissance architecture, such as introducing light into the interior through hidden gaps, soft "chapiters" of the pillars or a coffered ceiling[37].

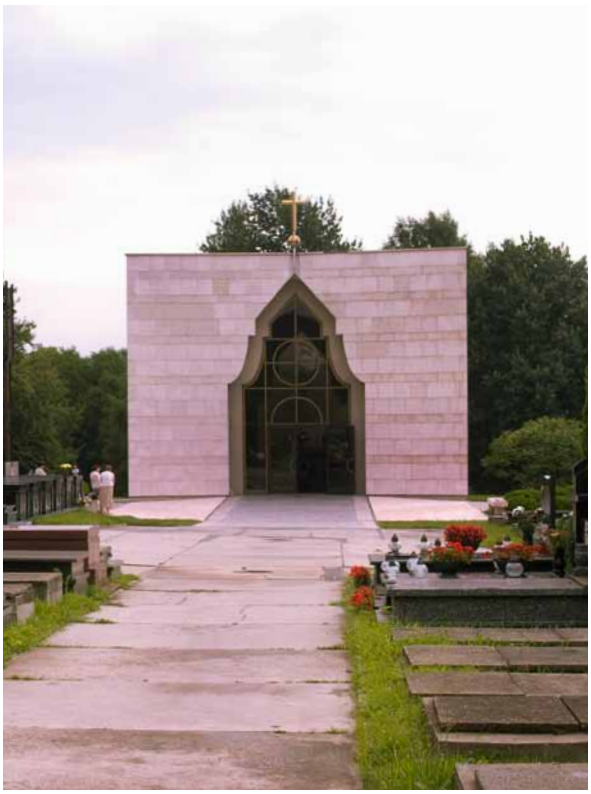
2009, w: *Budujemy kościół. Współczesna architektura sakralna w Nowej Hucie*, red. M. Niezabitowski, Kraków 2010, s. 52–56.

[37] J.S. Wroński, *Architektura nowohuckich kościołów 1967–2009*, in: *Budujemy kościół. Współczesna architektura sakralna*



16. Witold Cęckiewicz (autor), Wojciech Oktawiec (współpraca), *kaplica adoracji w kościele pw. św. Brata Alberta*, 1985–1994, Czyżyny (Nowa Huta), fot. J. Turbasa

16. Witold Cęckiewicz (author), Wojciech Oktawiec (collaboration), *Adoration Chapel in the Church of St Brother Albert*, 1985–1994, Czyżyny (Nowa Huta), photo by J. Turbasa



17a. Witold Cęckiewicz (autor), Jan Siuta, Małgorzata Toborowicz (współpraca), *kaplica pw. Wszystkich Świętych*, 2002–2003, Cmentarz Salwatorski (Kraków), fot. J. Turbasa

17a. Witold Cęckiewicz (author), Jan Siuta, Małgorzata Toborowicz (collaboration), *Chapel of All Saints*, 2002–2003, Salwator Cemetery (Kraków), photo by J. Turbasa



17b. Witold Cęckiewicz, *grobowiec rodziny Cęckiewiczów*, Cmentarz Salwatorski (Kraków), fot. J. Turbasa

17b. Witold Cęckiewicz, *The Cęckiewicz family tomb*, Salwator Cemetery (Kraków), photo by J. Turbasa

A characteristic element of the church interior is its wooden ceiling and the altarpiece resembling a candlestick, menorah or monstrance. The building was planned as a two-storey church with a chapel sunk into the ground, preceded by a circular pond with a sculpture of St John the Baptist designed by Witold Cęckiewicz (collaboration: Wincenty Chlipała, Piotr Chwastarz) [**fig. 14**].

One of the most original and somehow avant-garde projects by Witold Cęckiewicz is **the Church of St Brother Albert at the Dywizjonu 303 Housing Estate** (1985–1994, cooperation with Wojciech Oktawiec) in Czyżyny (Nowa Huta) [**fig. 15, 16**] and, nine years later, a small **Chapel of All Saints at the Salwator Cemetery** (2002–2003, cooperation: Jan Siuta, Małgorzata Toborowicz) in Kraków [**fig. 17a**]. The former is located next to the runway of a closed airport, and the latter in the new part of the cemetery (2002), *nota bene* also designed by Witold

w Nowej Hucie, ed. M. Niezabitowski, Kraków 2010, pp. 52–56.

a drugi w nowej części cmentarza (2002), notabene zaprojektowanej również przez Witolda Cęckiewicza. To na jej terenie, przy głównej alei, znajduje się również jego projektu rodzinny grobowiec, w którym został pochowany [**il. 17b**]. Nowohucki kościół i cmentar-



18. Witold Cęckiewicz (autor), Andrzej Lorek (współpraca), *kościół pw. Matki Bożej Pocieszenia*, 1997–2012, Nowa Huta, fot. J. Turbasa

18. Witold Cęckiewicz (author), Andrzej Lorek (collaboration), *Church of Our Lady of Consolation*, 1997–2012, Nowa Huta, photo by J. Turbasa

ną kaplicę łączy zbliżona forma. W obu realizacjach architekt posłużył się bryłą podobną do sześcianu, wycinając w niej fragmenty. W przypadku kościoła w Nowej Hucie w ich miejscach pojawiły się (w narożniku) arkady z łukowymi podcięciami parafrazującymi gotyckie maswerki, zaś w kaplicy na Salwatorze (w ścianie frontowej) syntetyczny obrys renesansowej elewacji kościoła. Motywy „wyżłobień" w fasadach tworzą główne wejścia do wnętrz.

W projekcie jednego z najmłodszych **kościołów Nowej Huty – pw. Matki Bożej Pocieszenia** (1997–2012, współpraca Andrzej Lorek) [**il. 18**] – pojawiały się kolejne nowe litery alfabetu architektury, którymi Witold Cęckiewicz zaczął się posługiwać. Tym razem wybrzmiały echa wczesnochrześcijańskich rozwiązań. Rzut kościoła z kolumnadą przypomina sylwetkę ryby – jeden z najstarszych chrześcijańskich symboli[38]. Znajdujący się przed kościołem wspomniany rząd kolumn może przywodzić na myśl wczesnochrześcijańskie atrium, które poprzedzało wejścia do

[38] Symbol ryby powstał w ten sposób, że poszczególnym literom starogreckiego słowa *ichthys* (ryba) przypisano słowa *Iēsoûs Christós Theoû Hyiós Sōtér*, które w tłumaczeniu oznaczają „Jezus Chrystus Boga Syn Zbawiciel".

Cęckiewicz. It is on its premises, along the main avenue, that one can find his family tomb (also of his design), in which he was buried [**fig. 17b**]. The church in Nowa Huta and the cemetery chapel have a similar form. In both projects, the architect used a cube-like shape, cutting out fragments in it. In the case of the church in Nowa Huta, arcades with arched undercuts paraphrasing Gothic tracery appeared in their places (in the corner), while in the chapel in Salwator (in the front wall) there is a synthetic outline of the Renaissance church façade. Motifs of "grooves" in the façades form the main entrances to the interiors.

The design of one of the most recent churches of the Nowa Huta district, **the Church of Our Lady of Consolation** (1997–2012, cooperation with Andrzej Lorek) [**fig. 18**] reveals the appearance of new letters in Witold Cęckiewicz's architectural alphabet. In this case, these are the echoes of early Christian solutions. The plan of the church with a colonnade resembles the silhouette of a fish, one of the oldest Christian symbols[38]. The row of columns in front of the church

[38] The fish symbol was created by assigning the words *Iēsoûs Christós Theoû Hyiós Sōtér* ('Jesus Christ Son of God, Saviour') to the subsequent letters of the ancient Greek word *ichthys* ('fish').



19. Witold Cęckiewicz (autor), Andrzej Lorek (współpraca), *wnętrze kościoła pw. Matki Bożej Pocieszenia*, 1997–2012, Nowa Huta, fot. J. Turbasa

19. Witold Cęckiewicz (author), Andrzej Lorek (collaboration), *interior of the Church of Our Lady of Consolation*, 1997–2012, Nowa Huta, photo by J. Turbasa

may bring to mind the early Christian atrium, which preceded the entrances to the vestibules of the first basilicas: a space not yet *sacred*, but no longer *profane*. This plan with these inspirations is also in line with the votive character of the church: the period of its construction included the Holy Year 2000, a momentous event in the history of the Church[39]. The presbytery zone was better illuminated with natural light through stained glass windows, the scale of which increases as one approaches this part (a formally similar confluence also appeared in the design of the Sanctuary of Divine Mercy) [**fig. 19**]. Unfortunately, over the years, the brick façades of the Nowa Huta prayer house were plastered, which undoubtedly took away the charm of this project. Next to the church, there is a cross, also designed by Witold Cęckiewicz. The cross was transferred there from the altar on Błonia Krakowskie, erected for John Paul II's pilgrimage in 1997. It is worth mentioning here that Witold Cęckiewicz was the author of **two papal altars** (in cooperation with Anna Franta in 1987 and Jan Grabacki in 1997), constructed for the pope's pilgrimages in the above-mentioned years.

[39] Wroński 2010, as in fn. 37, p. 78.

przedsionków pierwszych bazylik – przestrzeń jeszcze nie *sacrum*, ale już nie *profanum*. Memoratywny plan wpisuje się także w wotywny charakter świątyni, której realizacja obejmowała Rok Święty 2000 – doniosłe wydarzenie w dziejach Kościoła[39]. Strefa prezbiterialna została mocniej rozświetlona naturalnym światłem poprzez okna witrażowe, których skala rośnie w miarę zbliżania się do tej części (zbliżony formalnie zbieg pojawił się także w projekcie sanktuarium Miłosierdzia Bożego) [**il. 19**]. Niestety z biegiem lat elewacje ceglane nowohuckiego domu modlitwy zostały otynkowane, co niewątpliwie odebrało uroku tej realizacji. Przy kościele stanął krzyż przeniesiony z ołtarza na Błoniach Krakowskich – skądinąd również projektu Witolda Cęckiewicza – z czasu pielgrzymki Jana Pawła II w 1997 roku. Warto w tym miejscu nadmienić, iż Witold Cęckiewicz był autorem **dwóch papieskich ołtarzy** (przy współpracy z Anną Frantą w 1987 roku oraz Janem Grabackim w 1997 roku), zrealizowanych na czas pielgrzymek papieża we wspomnianych latach.

Ceglane elewacje zachowała inna krakowska **świątynia pw. Matki Bożej Saletyńskiej na Osie-**

[39] Wroński 2010, jak przyp. 37, s. 78.

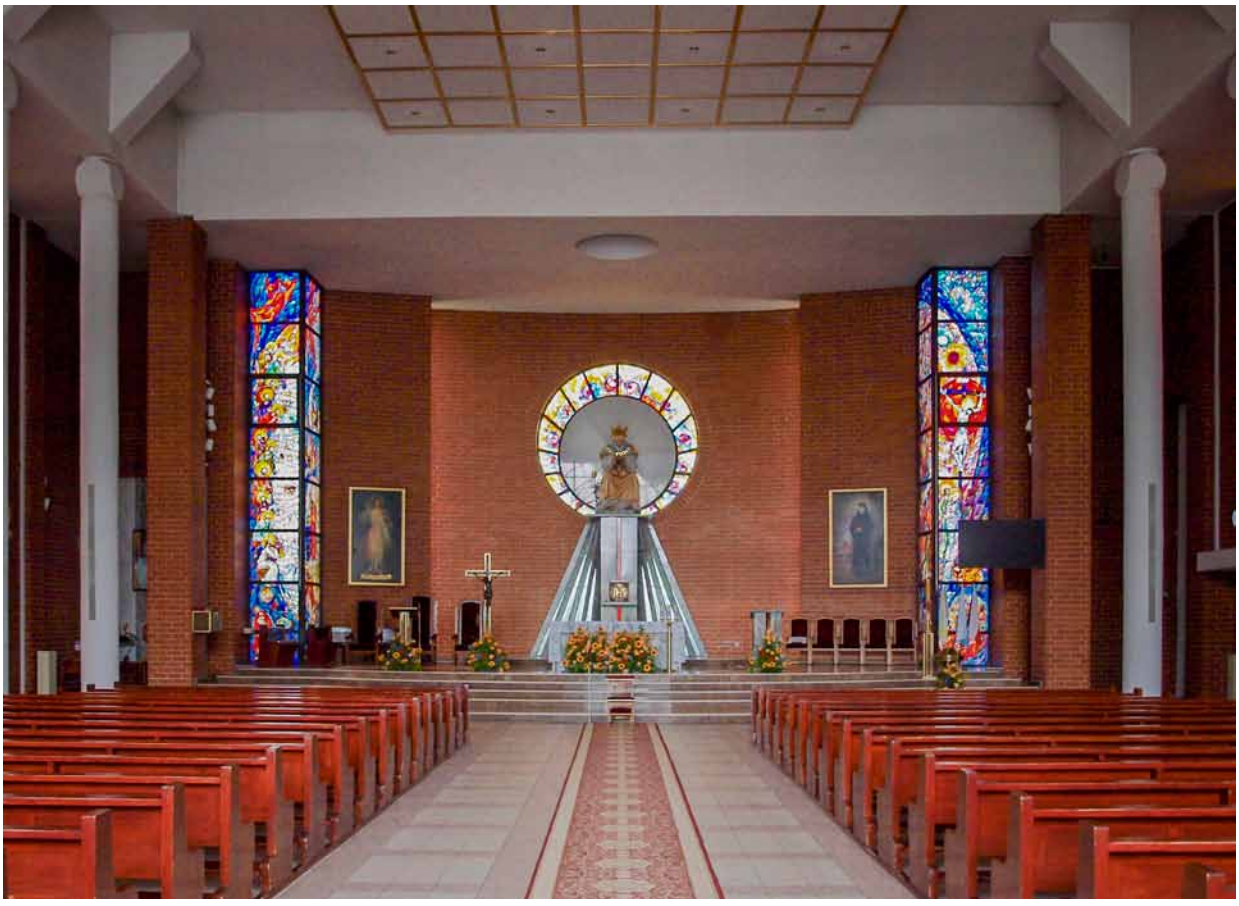


20. Witold Cęckiewicz, *kościół pw. Matki Bożej Saletyńskiej*, 1987–1999, Osiedle Cegielniane (Kraków), fot. J. Turbasa

20. Witold Cęckiewicz, *Church of Our Lady of La Salette*, 1987–1999, Cegielniane Housing Estate (Kraków), photo by J. Turbasa

dlu Cegielnianym (1987–1999) [**il. 20**]. Witold Cęckiewicz zaprojektował ją na istniejących fundamentach według niezmiernie oryginalnej koncepcji projektowej autorstwa Dariusza Kozłowskiego i Wacława Stefańskiego. Ze względów finansowych zrezygnowano z jej realizacji na etapie wykonania fundamentów. W formalnie i budżetowo znacznie skromniejszym projekcie wybrzmiewają echa klasycystycznych i (neo)racjonalistycznych tendencji, nomen omen bliskich grupie „La Tendenza", do której należeli m.in. Mario Botta czy ikona postmodernizmu Aldo Rossi. Zastosowany motyw pasiastego układu cegieł na elewacjach kościoła bliski jest twórczości wspomnianego Maria Botty. Wybór cegieł o dwóch barwach jako budulca ma jednak swoje uzasadnienie. Dom modlitwy powstał w miejscu dawnej cegielni. Ważnym elementem jest wariacja na temat stosowanego we wcześniejszych projektach układu kulisowego, który tym razem pojawił się w formie wgłębnego, uskokowego portalu wejściowego. We wnętrzu, na filarze z tabernakulum, stanęła rzeźba Matki Bożej z La Salette (rzeźbiarz Sulisław Przemysł Ćwiertnia), wokół której „nimb" tworzy rozeta wypełniona witrażami (artysta Maciej Kauczyński) [**il. 21**].

Brick façades have been preserved in Kraków's **Church of Our Lady of La Salette in the Cegielniane Housing Estate** (1987–1999) [**fig. 20**]. Witold Cęckiewicz designed it on the existing foundations according to an extremely original design concept by Dariusz Kozłowski and Wacław Stefański, which, for financial reasons, had been abandoned at the stage of laying the foundations. In the existing realisation, much more modest formally and financially, there are echoes of classicist and (neo)rationalist tendencies, *nomen omen* close to the "La Tendenza" group, which included, among others, Mario Botta and the icon of postmodernism Aldo Rossi. The motif of a striped arrangement of bricks on the church façades is close to the work of the above-mentioned Mario Botta. However, the choice of two-coloured bricks as a building material has its justification. The house of prayer was built on the site of a former brickyard. An important element is a variation on the overlap perspective, also applied in previous projects, which this time appeared in the form of a recessed, stepped entrance portal. Inside, on a pillar with a tabernacle, there is a sculpture of Our Lady of La Salette (sculptor: Sulisław Przemysł Ćwiertnia), around which a ro-



21. Witold Cęckiewicz, *Wnętrze kościoła pw. Matki Bożej Saletyńskiej*, 1987–1999, Osiedle Cegielniane (Kraków), fot. J. Turbasa

21. Witold Cęckiewicz, *Interior of the Church of Our Lady of La Salette*, 1987–1999, Cegielniane Housing Estate (Kraków), photo by J. Turbasa

sette filled with stained glass (created by the artist Maciej Kauczyński) forms a "halo" [**fig. 21**].

A project in which stained glass plays an important role in the interior is **the Church of the Descent of the Holy Spirit** (1991–2006, cooperation with Andrzej Lorek) in the Ruczaj–Zaborze Housing Estate in Kraków [**fig. 22**]. The design features typical motifs previously used by the artist: a split façade, a colonnade preceding the entrance, a rosette on the front façade, extensive stairs, a high tower, an elongated plan, a symmetrical composition and a visible entablature. All sacred works by Witold Cęckiewicz – including the house of prayer described here – are characterised by a plan with an altar placed on the axis of the main entrance. The author explained this solution as follows: "[…] in my designs I use a clear, so-called sacred axis and I try to emphasise the entrance. […] The church entrance is supposed to be a gate to the sacred, not just a door in the wall"[40]. An original and unique solution in the interior is the form of the upper part of the apse cut at an angle of 45 degrees, displaying an illusionistic painting by Maria Samborska and Jerzy Witkowski. It shows

Realizacją, w której witraże odgrywają ważką rolę we wnętrzu, jest **kościół pw. Zesłania Ducha Świętego w Krakowie** (1991–2006, współpraca Andrzej Lorek) na osiedlu Ruczaj-Zaborze [**il. 22**]. W projekcie pojawiają się typowe dla wcześniej stosowanych przez artystę motywy – rozcięta fasada, kolumnada poprzedzająca wejście, rozeta na elewacji frontowej, rozległe schody, wysoka wieża, podłużny plan, symetryczna kompozycja czy widoczne belkowanie. Wszystkie dzieła sakralne Witolda Cęckiewicza – w tym opisywany dom modlitwy – cechuje rzut z umieszczonym na osi głównego wejścia ołtarzem. Takie rozwiązanie autor tłumaczył słowami: „[…] w moich projektach stosuję czytelną, tak zwaną świętą, oś i staram się podkreślić wejście. […] Kościelne wejście ma być bramą do *sacrum*, a nie tylko drzwiami w ścianie"[40]. Oryginalnym i unikatowym rozwiązaniem we wnętrzu jest forma ściętej pod kątem 45 stopni górnej części absydy, na której znalazł się iluzjonistyczny obraz autorstwa Marii Samborskiej i Jerzego Witkowskiego. Ukazuje on promienie na tle nieba symbolizujące – zgodnie z wezwaniem świątyni – zesłanie Ducha Świętego lub też starotestamental-

[40] *Witold Cęckiewicz: Tom I…* 2015, as in fn. 5, pp. 84–85.

[40] *Witold Cęckiewicz: Tom I…* 2015, jak przyp. 5, s. 84–85.



22. Witold Cęckiewicz (autor), Andrzej Lorek (współpraca), *kościół pw. Zesłania Ducha Świętego*, 1991–2006, Kraków, fot. J. Turbasa

22. Witold Cęckiewicz (author), Andrzej Lorek (collaboration), *Church of the Descent of the Holy Spirit*, 1991–2006, Kraków, photo by J. Turbasa



23. Witold Cęckiewicz (autor), Andrzej Lorek (współpraca), *strefa prezbiterium kościoła pw. Zesłania Ducha Świętego*, 1991–2006, Kraków, fot. J. Turbasa

23. Witold Cęckiewicz (author), Andrzej Lorek (collaboration), *Presbytery zone of the Church of the Descent of the Holy Spirit*, 1991–2006, Kraków, photo by J. Turbasa

ną formę obecności Stwórcy w postaci słupa obłoku (Wj 13, 21) [**il. 23**].

Sanktuarium

Projekt **sanktuarium Bożego Miłosierdzia w Łagiewnikach** (1997–2002) stanowi ukoronowanie zróżnicowanej i wielowątkowej twórczości sakralnej Witolda Cęckiewicza[41] [**il. 24**]. Realizacja została poprzedzona zamkniętym konkursem w 1997 roku, który nie przyniósł satysfakcjonującego rezultatu. Z tego względu podjęto decyzję o zwróceniu się z prośbą do cieszącego się ogromnym zaufaniem i autorytetem w środowisku kościelnym Witolda Cęckiewicza. Pielgrzymie centrum, będące światową stolicą kultu Miłosierdzia Bożego (odwiedzane rokrocznie przez około dwa miliony osób), jest jego *opus magnum* tej dziedziny architektury. Na przygotowanie koncepcji projektowej miał jedynie trzy miesiące. Związane to

[41] Nie jest to ostatni projekt o przeznaczeniu sakralnym autorstwa Witolda Cęckiewicza. Po sanktuarium zrealizował jeszcze wspomnianą kaplicę pw. Wszystkich Świętych na Cmentarzu Salwatorskim w Krakowie oraz przebudowy kościołów w Kobylanach, Szarowej i Węgrzcach.

rays against the sky, which, in accordance with the invocation of the church, symbolises the sending of the Holy Spirit or the Old Testament form of the Creator's presence in the form of a pillar of cloud (Exod. 13:21) [**fig. 23**].

The Sanctuary

The project of **the Sanctuary of Divine Mercy in** Łagiewniki (1997–2002) is the culmination of Witold Cęckiewicz's diverse and multi-threaded oeuvre of sacred projects[41] [**fig. 24**]. This one was preceded by a closed competition in 1997, which did not bring a satisfactory result. For this reason, a decision was made to turn to Witold Cęckiewicz, who enjoyed great trust and authority in the Church circles. The pilgrim centre, which is the world capital of the worship of Divine Mercy (visited annually by approximately two million people), is his *magnum opus* in this area of architecture. He had only

[41] This is not the last religious project by Witold Cęckiewicz. After the sanctuary, he also built the above-mentioned Chapel of All Saints at the Salwator Cemetery in Kraków as well as reconstructions of the churches in Kobylany, Szarowa and Węgrzce.



24. Witold Cęckiewicz, *sanktuarium Miłosierdzia Bożego*, 1997–2002, Łagiewniki (Kraków), fot. J. Turbasa

24. Witold Cęckiewicz, *Sanctuary of Divine Mercy*, 1997–2002, Łagiewniki (Kraków), photo by J. Turbasa

three months to prepare the design concept. This was related to the pilgrimage of Pope John Paul II to Poland, during which the design of the sanctuary was to be personally approved by the Holy Father. His concept included a two-storey basilica capable of accommodating up to 5,000 pilgrims, numerous chapels, a pastoral house, a commercial pavilion, an assembly hall, a field altar with an amphitheatre, a parking lot and a landscape design. The sanctuary was established in the immediate vicinity of the convent of the Sisters of Our Lady of Mercy, where one of the most important mystics and visionaries in the Catholic Church, Sister Faustyna (Helena Kowalska, 1905–1938), spent the last years of her life. The image of Merciful Jesus, which is revered in the Church, was created according to the instructions given to Sister Faustyna by Jesus himself during the apparitions. The above-mentioned painting (to be precise, a copy of it, as the original is located in the neighbouring monastery chapel of the nuns) takes up the central place on the basilica's presbytery wall, and its composition showing the "rays of mercy" (water and blood) coming from the heart of Jesus became the basis for the interior design of the church [**fig. 25**].

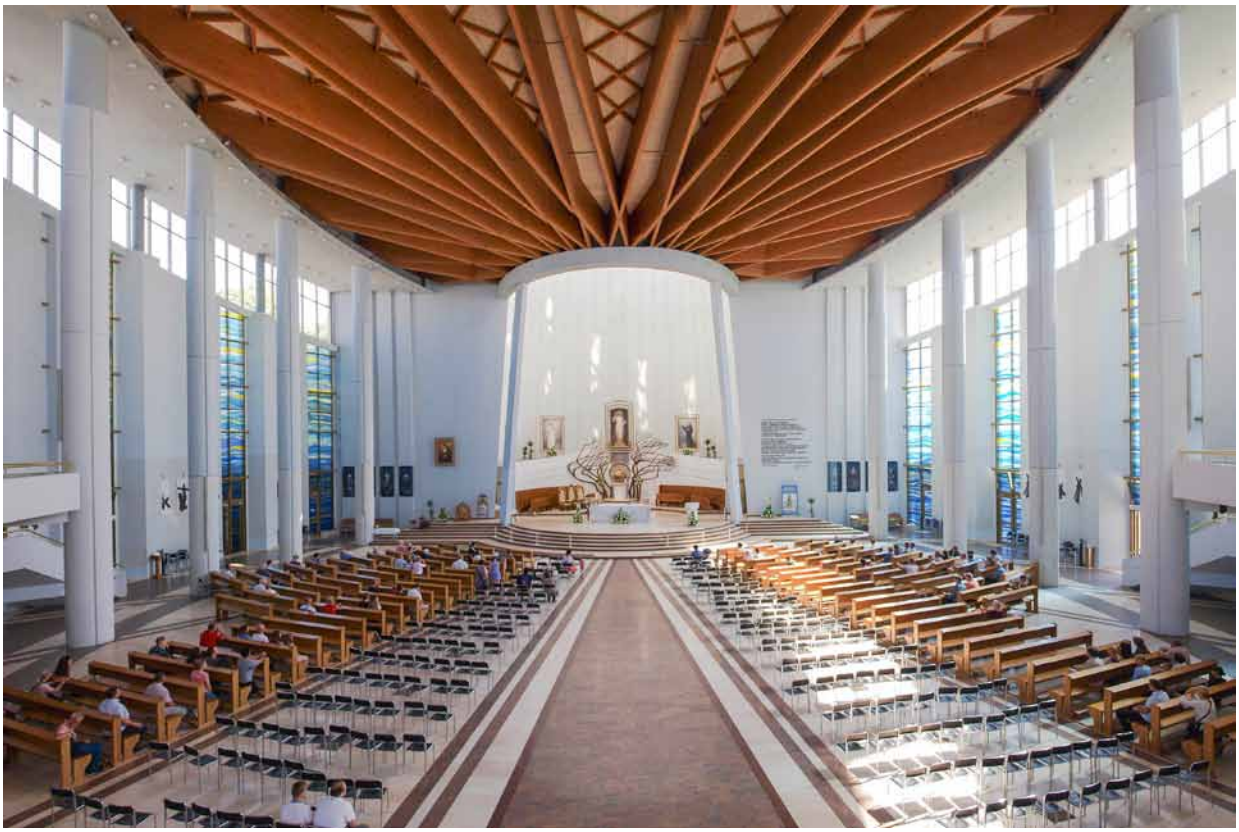
było z pielgrzymką papieża Jana Pawła II do Polski, w trakcie której projekt sanktuarium miał zostać osobiście zatwierdzony przez Ojca Świętego. Jego koncepcja objęła dwupoziomową bazylikę zdolną pomieścić do 5000 pielgrzymów, liczne kaplice, dom duszpasterski, pawilon handlowy, aulę, ołtarz polowy z amfiteatrem, parking oraz zagospodarowanie terenu. Sanktuarium powstało w najbliższym sąsiedztwie klasztoru sióstr Matki Bożej Miłosierdzia, gdzie ostatnie lata życia spędziła jedna z najważniejszych w Kościele katolickim mistyczek i wizjonerek – siostra Faustyna (Helena Kowalska, 1905–1938). Otaczany kultem w Kościele wizerunek Jezusa Miłosiernego miał powstać według wskazówek udzielanych s. Faustynie przez samego Jezusa podczas objawień. Wspomniany obraz (gwoli ścisłości jego kopia, gdyż oryginał mieści się w sąsiedniej klasztornej kaplicy sióstr zakonnych) znajduje się w centralnym miejscu ściany prezbiterialnej bazyliki, a jego kompozycja ukazująca „promienie miłosierdzia" (wodę i krew) wychodzące z serca Jezusa stała się podstawą projektu wnętrza świątyni [**il. 25**]. Motyw promieni rozchodzących się w stronę wiernych ujawnia się w rysunku posadzki, układzie filarów i miejsc siedzących oraz belek stropowych z drewna klejonego. Intencją profesora była próba odzwierciedlenia w architekturze sanktuarium ducha czasów oraz ich dynamiki[42], z tego względu podjął decyzję o wyborze nowoczesnej formy w kontekście neogotyckiej, ceglanej zabudowy klasztornej. Budowlę cechuje bogata symbolika. Została oparta na syntezie dwóch idei – symbolu arki (bazyliki) z latarnią morską (wieżą[43]), a także wspomnianych promieni. W zamierzeniu autora projekt miał budzić konotacje z okrętem „pokonującym ciągle nowe fale niepokoju dzisiejszego świata" oraz latarnią (kampanilą) ukazującą „cel pielgrzymich wędrówek [dla] szukających […] schronienia, spokoju, pocieszenia"[44]. Czytelność metafory arki wzmacniają pasy przeszkleń, które wypełnione zostały błękitnymi witrażami ukazującymi morską toń oraz krzyż na tle wschodzącego słońca [**il. 26**]. Cęckiewicz świadomie operuje naturalnym światłem we wnętrzu. Jego natężenie stopniowo rośnie, a najwyższy poziom osiąga w strefie prezbiterialnej. Rezultat uwydatniają coraz większych rozmiarów witraże. Natomiast szczególny efekt w środku dają promienie słoneczne wnikające od góry przez zwężający się (wraz ze zmianą wysokości) tubus[45], a następnie padające na półkolistą konchę

[42] *Transatlantyk z latarnią morską: rozmowa z prof. Witoldem Cęckiewiczem*, rozm. K. Kurzydło, „Arkada" 3, 2002, nr 27, s. 26–27.

[43] Projekt wieży na etapie koncepcji różnił się od wzniesionej. Nie posiadał tak dynamicznej formy, przez co pierwotna koncepcja wieży harmonijniej korespondowała z owalną formą sanktuarium.

[44] Cęckiewicz 2016, jak przyp. 19, s. 240.

[45] Rozwiązanie bliskie projektom Maria Botty, w których w podobny sposób wprowadzone zostaje światło do wnętrz. Motyw ściętego walca z przeszkleniem/świetlikiem w części górnej przyna-



25. Witold Cęckiewicz, *wnętrze bazyliki sanktuarium Bożego Miłosierdzia*, 1997–2002, Łagiewniki (Kraków), fot. J. Turbasa

25. Witold Cęckiewicz, *interior of the Basilica of the Sanctuary of Divine Mercy*, 1997–2002, Łagiewniki (Kraków), photo by J. Turbasa

prezbiterium. Wart odnotowania jest fakt, że zbliżona do powstałej forma pojawiła się już w jednej z niezrealizowanych koncepcji osiedla z 1977 roku – modelowej jednostce Chełmońskiego[46]. Świadczyć to może, iż bryła ściętego graniastosłupa o eliptycznej podstawie ze zwężającym się tubusem „dojrzewała" w autorze sanktuarium przez dekady, by zostać zmaterializowaną w nowym tysiącleciu. Bardzo szybkie tempo budowy w ciągu trzech lat (1999–2002) skutkowało tym, iż nie ze wszystkich efektów i uzyskanej jakości Witold Cęckiewicz był w pełni usatysfakcjonowany. Najbardziej kontent pozostawał z niewielkiej rotundy – **kaplicy wieczystej adoracji Najświętszego Sakramentu** [**il. 27**], która jako jedyna z całego zespołu budynków została, jego zdaniem, doprowadzona w realizacji do efektów zgodnych z projektem oraz przedłożonymi detalami[47].

The motif of rays spreading towards the faithful is visible in the floor design, the arrangement of pillars and seats, and the ceiling beams made of glued timber. The professor's intention was to try to reflect the spirit of the times and their dynamics in the architecture of the sanctuary,[42] which is why he decided to choose a modern form in the context of the neo-Gothic, brick monastery buildings. The building is characterised by extensive symbolism. It was based on the synthesis of two ideas: the symbol of the ark (basilica) with a lighthouse (tower[43]), as well as the above-mentioned rays. The author intended the project to evoke connotations of a ship "constantly overcoming new waves of anxiety in today's world" and a lighthouse (campanile) showing "the destination of pilgrimage journeys [for] those looking for […] shelter, peace, comfort"[44]. The clarity of the ark metaphor is enhanced by stripes of wall openings filled with blue stained glass representing the depths of the sea

leży do *modus operandi* szwajcarskiego architekta. Por. kościół pw. św. Jana Chrzciciela w Mogno, kościół pw. bł. Odoryka w Podenone, katedra pw. Zmartwychwstania w Évry.

[46] Charakterystycznej owalnej bryle sanktuarium z wieżą nie sposób odmówić podobieństwa z projektem, który pojawił się na modelu fizycznym jednej z wersji osiedla jednostki Chełmońskiego. Zob. Plan urbanistyczny i zdjęcie makiety w: *Witold Cęckiewicz: Tom I…* 2015, jak przyp. 5, s. 176.

[47] Cęckiewicz 2016, jak przyp. 19, s. 272.

[42] *Transatlantyk z latarnią morską: rozmowa z prof. Witoldem Cęckiewiczem*, an interview hosted by K. Kurzydło, "Arkada" 3, 2002, no. 27, pp. 26–27.

[43] The design of the tower at the conceptual stage had been different from the one erected. It did not have such a dynamic form, which made the original concept of the tower correspond more harmoniously with the oval form of the sanctuary.

[44] Cęckiewicz 2016, as in fn. 19, p. 240.

and a cross against the background of the rising sun [**fig. 26**]. Cęckiewicz consciously used natural light in the interior. Its intensity gradually increases and reaches its highest level in the presbytery zone. The result is highlighted by the stained glass windows becoming increasingly larger. However, a special effect inside is created by sunlight penetrating from above through a narrowing tube (as the height changes),[45] and then falling on the semi-circular conch of the presbytery. It is worth noting that a form similar to the one created here had already appeared in one of the unrealised housing estate concepts from 1977: the model Chełmoński unit housing estate[46]. This may indicate that the shape of a truncated prism with an elliptical base and a narrowing tube had "matured" in the author of the sanctuary for decades, only to be materialised in the new millennium. The very fast pace of construction over three years (1999–2002) meant that Witold Cęckiewicz was not fully satisfied with all the results and the quality achieved. He was most satisfied with the small rotunda: **the Chapel of Perpetual Adoration of the Blessed Sacrament** [**fig. 27**], which was the only building in the entire complex that, in his opinion, managed to achieve the results consistent with the design and the submitted details.[47]

A versatile creator

To sum up, the oeuvre of Professor Witold Cęckiewicz in the field of sacred architecture is characterised by enormous diversity, and his creative freedom in creating subsequent buildings can be appreciated. The above-mentioned projects show an attempt to tune them to the rhythm and sound of the era. At the same time, the designer made full use of the rich heritage of the history of architecture, both past and contemporary. Despite the abovementioned diversity, one can find many recurring motifs and spatial solutions to which he was faithful over the decades, and which the present author has tried to highlight in this article. The projects mentioned are only a fragment of the professor's enormous achievements. It should be mentioned that he was a valued specialist in the field of architecture in church circles and was appointed a member

[45] A solution similar to Mario Botta's designs, which introduce light into the interior in a similar way. The motif of a truncated cylinder with glazing/a skylight in the upper part belongs to the *modus operandi* used by the Swiss architect. Cf. Church of St Saint John the Baptist in Mogno, church of blessed Odorico in Podenone, Cathedral of the Resurrection in Évry.

[46] It cannot be denied that there is a similarity between the characteristic oval shape of the sanctuary with a tower and the design that appeared on the physical model of one of the versions of the Chełmoński unit housing estate. Cf. the urban plan and photo of the model in: *Witold Cęckiewicz: Tom I...* 2015, as in fn. 5, p. 176.

[47] Cęckiewicz 2016, as in fn. 19, p. 272.



26. Witold Cęckiewicz (architektura), Małgorzata Toborowicz (współpraca), Elżbieta Zarzycka, Jan Nowak (realizacja witraży), *jeden z witraży przy strefie chóru w sanktuarium Bożego Miłosierdzia*, 1997–2002, Łagiewniki (Kraków), fot. J. Turbasa

26. Witold Cęckiewicz (architecture), Małgorzata Toborowicz (collaboration), Elżbieta Zarzycka, Jan Nowak (design of stained glass windows), *One of the stained glass windows near the choir area in the Sanctuary of Divine Mercy*, 1997–2002, Łagiewniki (Kraków), photo by J. Turbasa

Twórca wszechstronny

Twórczość profesora Witolda Cęckiewicza w zakresie architektury sakralnej cechuje olbrzymia różnorodność, a swoboda twórcza w kreowaniu kolejnych budowli może budzić uznanie. We wspomnianych realizacjach widać próbę dostrojenia ich do rytmu i brzmienia epoki. Jednocześnie projektant czerpał pełnymi garściami z bogatego dziedzictwa historii architektury – zarówno dawnej, jak i jemu współczesnej. Pomimo wspomnianego zróżnicowania można odnaleźć wiele powtarzających się motywów oraz rozwiązań przestrzennych, którym na przestrzeni dekad był wierny, a które to starano się uwydatnić w niniejszej pracy. Przytoczone projekty są jedynie wycinkiem budzącego uznanie olbrzymiego dorobku profesora. Należałoby nadmienić, iż był cenionym specjalistą w dziedzinie architektury w kręgach kościelnych oraz został mianowany członkiem Archidiecezjalnej Komisji Kurialnej ds. Architektury



27. Witold Cęckiewicz, *kaplica wieczystej adoracji Najświętszego Sakramentu przy sanktuarium Bożego Miłosierdzia*, 1997–2002, Łagiewniki (Kraków), fot. J. Turbasa

27. Witold Cęckiewicz, *Chapel of Perpetual Adoration of the Blessed Sacrament at the Sanctuary of Divine Mercy*, 1997–2002, Łagiewniki (Kraków), photo by J. Turbasa

Sakralnej opiniującej oraz zatwierdzającej projekty nowych kościołów. O głębszym rozumieniu natury kościoła jako budynku służącego wiernym i kultowi mogą świadczyć wypowiedzi samego projektanta – „Wszystkie podręczniki architektury, szczególnie współczesne, jeżeli pokazują architekturę sakralną, to przede wszystkim z zewnątrz. Myślenie o architekturze sakralnej nie sięga do istoty. […] A można powiedzieć, że [forma zewnętrzna] jest to zaledwie jedna trzecia problemu. Dwie trzecie to wnętrze”[48].

Niemniej jednak Witold Cęckiewicz nie ograniczał się jedynie do aktywności projektowej. Jego nietuzinkowym życiorysem można by obdzielić wielu twórców, naukowców i społeczników. Z wykształcenia architekt i urbanista, zajmował się także rzeźbą i pisaniem wierszy, których wydał trzy tomiki. Jak sam zauważał, być może wrażliwość i artystyczne ukierunkowanie były sprawą genów po dziadku rzeźbiarzu. Jego działalność społeczna oraz patriotyczna także godne są szacunku i upamiętnienia. Za wspomnianą aktywność podczas II wojny światowej jako żołnierz Armii Krajowej uhonorowany został licznymi odznaczeniami[49]. Warto odnotować choćby niektó-

[48] *Wywiad. Zakopane 4 VIII 2004*, materiał B. Malinowskiej-Petelenz, w: B. Malinowska-Petelenz, *Miejsce kościoła w mieście: analiza myśli kompozycyjnej w wybranych obiektach sakralnych autorstwa Witolda Cęckiewicza*, Kraków 2006, s. 66.

[49] Witold Cęckiewicz odznaczony został przez Prezydenta RP Krzyżem Partyzanckim, Krzyżem Armii Krajowej, Krzyżem Walecznych I kl. za udział w akcji „Burza” oraz Krzyżem z Mieczami Orderu Krzyża Niepodległości.

of the Archdiocesan Curial Commission for Sacred Architecture, which gave opinions and approved the designs of new churches. A deeper understanding of the nature of a church as a building that serves the faithful and the purposes of worship can be seen in the words of the designer himself: “All architecture textbooks, especially modern ones, if they show sacred architecture, they do it primarily from the outside. Thinking about sacred architecture does not reach the essence. […] But one could say that this [external form] is only one third of the problem. Two-thirds are the interior”[48].

Nevertheless, Witold Cęckiewicz did not limit himself only to design activity. His extraordinary biography could be divided between many artists, scientists and social activists. Trained as an architect and urban planner, he also practised sculpture and wrote poems, publishing three volumes of them. As he himself noted, perhaps sensitivity and artistic orientation were a matter of genes from his grandfather, a sculptor. His social and patriotic activities are also worthy of respect and commemoration. For the above-mentioned activity during World War II, he was awarded numerous decorations as a soldier of the Home Army[49]. It is worth noting at least some of the public and social functions he performed. In addition to the above-mentioned position of Chief Architect of the city of Kraków, he was a member of the Polish Academy of Sciences and the Polish Academy of Arts and Sciences, in whose headquarters (in Kraków) he designed busts for the Gallery of Great Poles.

Moreover, the comprehensive academic activity of Witold Cęckiewicz is worth emphasizing and commemorating, primarily due to the fact that he became an educator of a few generations of architects and urban planners. Many of them remained research workers in Poland and abroad. He himself

[48] *Wywiad. Zakopane 4 VIII 2004* , material by B. Malinowska-Petelenz, in: B. Malinowska-Petelenz, *Miejsce kościoła w mieście: analiza myśli kompozycyjnej w wybranych obiektach sakralnych autorstwa Witolda Cęckiewicza*, Kraków 2006, p. 66.

[49] Witold Cęckiewicz was awarded the Partisan Cross, the Home Army Cross, and the Cross of Valour of the 1st Class by the President of the Republic of Poland for participation in Operation Tempest as well as the Cross with Swords of the Order of the Cross of Independence.

supervised about 600 designers in obtaining their Master's degree, and was the supervisor of 28 doctors of science, 10 of whom later received the title of professor. His academic achievements include over 100 publications, in addition to study and research works in the field of architecture and urban planning.

It is important to mention the professor's numerous honours, awards and distinctions. However, an attempt to list all of them would take up too many pages of this article[50]. It is particularly worth noting the Honorary Award of the Polish Architects' Association (1980) for achievements in architectural work, the 1st degree State Award granted by the Prime Minister for all creative and academic achievements (2006) and the "Building of the Year" Award granted by the Government of India (1978) for the project of the embassy of the Polish People's Republic in New Delhi. In addition, the architect won 42 awards and distinctions as author or co-author in architectural and urban competitions. The above commemoration of the late Witold Cęckiewicz and his oeuvre will be best concluded with the professor's own words: "the pursuit of finite beauty is as pointless as the pursuit of total happiness. However, the power of striving, which is a measure of talent or character, makes the world more beautiful and happier"[51]. Beyond any doubt, the Professor tried to make the world such a place.

Summary

The late Professor Witold Cęckiewicz (1924–2023) was one of the leading figures in Polish architecture and urban planning after World War II. His achievements in these areas cannot be overestimated. Sacred objects played a special role in his work. Over the course of almost 50 years, he designed several churches, a cathedral, chapels, a sanctuary, the extension of a cemetery, and was also responsible for the reconstruction of existing churches. The article discusses the circumstances of their creation, the author's motivations, values, guiding ideas and significant events from his life. It is also an attempt to analyse the evolution of design trends as exemplified by the objects of architecture designed for the above-mentioned purposes. Compared to other buildings, they show the greatest transformations of the architectural alphabet that he used: from concepts in the spirit of interwar classicism and socialist realism, to modernist tendencies, references to the features of the region, and ending with postmodernist inclinations.

[50] A complete list of honours, awards and distinctions of prof. Witold Cęckiewicz can be found, among others, in: Cęckiewicz 2016, as in fn. 19, p. 401.

[51] Cęckiewicz 2008, as in fn. 2, p. 237.

re funkcje publiczne i społeczne, jakie pełnił. Poza wspomnianym stanowiskiem Głównego Architekta m. Krakowa był członkiem Polskiej Akademii Nauk oraz Polskiej Akademii Umiejętności, w której siedzibie (w Krakowie) zaprojektował zrealizowane popiersia w ramach Galerii Wielkich Polaków.

Ponadto godna podkreślenia i upamiętnienia jest wszechstronna działalność naukowa Witolda Cęckiewicza, przede wszystkim ze względu na to, iż stał się wychowawcą kilku generacji architektów i urbanistów. Wielu z nich pozostało pracownikami naukowymi na uczelniach krajowych i zagranicznych. Sam wypromował około 600 projektantów, został promotorem 28 doktorów nauk, z których 10 otrzymało tytuł profesora. Do jego dorobku naukowego należy zaś zaliczyć ponad 100 publikacji obok prac studialno-badawczych z zakresu architektury i urbanistyki.

O licznych odznaczeniach, nagrodach oraz wyróżnieniach profesora nie sposób nie wspomnieć. Jednakże próba przytoczenia wszystkich mija się z celem. Zajęłaby zbyt wiele stron niniejszej pracy[50]. Szczególnie warto odnotować Nagrodę Honorową SARP (1980) za osiągnięcia w twórczości architektonicznej, Nagrodę Państwową I stopnia przyznaną przez Prezesa Rady Ministrów za całokształt osiągnięć twórczych i naukowych (2006) czy Nagrodę „Building of the Year" przyznaną przez rząd Indii (1978) za projekt ambasady PRL w New Delhi. Ponadto architekt zdobył 42 nagrody i wyróżnienia jak autor lub współautor w konkursach architektonicznych i urbanistycznych. Zakończeniem niniejszego wspomnienia o śp. Witoldzie Cęckiewiczu i jego twórczości niech pozostaną słowa samego profesora: „dążenie do skończonego piękna jest równie bezcelowe, jak dążenie do całkowitego szczęścia. Jednakże siła dążenia będąca miarą talentu lub charakteru czyni świat piękniejszym i szczęśliwszym"[51]. Ponad wszelką wątpliwość Profesor starał się takim czynić świat.

Streszczenie

Śp. profesor Witold Cęckiewicz (1924–2023) był jedną z czołowych postaci polskiej architektury i urbanistyki po II wojnie światowej. Jego zasługi w tych dziedzinach są nie do przecenienia. Szczególną rolę w jego twórczości odegrały obiekty o przeznaczeniu sakralnym. Na przestrzeni niemal 50 lat zrealizował kilkanaście kościołów, katedrę, kaplice, sanktuarium, rozbudowę cmentarza, a także odpowiadał za przebudowy istniejących świątyń. Artykuł porusza tematy

[50] Pełną listę odznaczeń, nagród oraz wyróżnień prof. Witolda Cęckiewicza można odnaleźć m.in. w: Cęckiewicz 2016, jak przyp. 19, s. 401.

[51] Cęckiewicz 2008, jak przyp. 2, s. 237.

dotyczące okoliczności ich powstawania, motywacje autora, wartości, przyświecające idee oraz istotne wydarzenia z życia. Stanowi także próbę analizy ewolucji tendencji projektowych na przykładach realizowanych obiektów o wspomnianym przeznaczeniu. Na tle innych budowli ukazują największe przeobrażenia alfabetu architektury, którym się posługiwał – od koncepcji w duchu międzywojennej klasycystycznej stylistyki i socrealizmu, poprzez tendencje modernistyczne, odwołania do cech regionu, po postmodernistyczne inklinacje.

Słowa kluczowe: Witold Cęckiewicz, architektura sakralna, przestrzenie sacrum, wartości

dr inż. arch. Jakub Turbasa
architekt, adiunkt w Katedrze Architektury Miejsc Pracy, Sportu i Usług na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej im. T. Kościuszki. Założyciel pracowni architektonicznej – Jakub Turbasa Architektura (www.jakubturbasa.pl).
jakub.turbasa@pk.edu.pl
ORCID: 0000–0002–1078–4422

Bibliografia

Budujemy kościół. Współczesna architektura sakralna w Nowej Hucie, red. M. Niezabitowski, Kraków 2010.

Cęckiewicz W., *Architekci 2000: [wywiad]*, rozm. M. Lovell, „Architektura & Biznes" 11, 1993, nr 16.

Cęckiewicz W., *Architektura współczesna. Ewolucja i kryzys podstawowych wartości*, w: *Prace polskich architektów na tle kierunków twórczych w architekturze i urbanistyce w latach 1945–1995*, red. Z. Białkiewicz, A. Kadłuczka, B. Zin, Kraków 1995.

Cęckiewicz W., *Krótkie eseje i najkrótsze myśli o architekturze*, Kraków 2008.

Cęckiewicz W., *Witold Cęckiewicz: twórczość*, red. J. Gyurkovich, Kraków 2016.

Cichońska I., Popera K., Snopek K., *Architektura VII dnia*, Wrocław 2016.

Kępiński K., *Ruch tektoniczny. Przewodnik po powojennej architekturze województwa świętokrzyskiego*, Warszawa 2023.

Kucza-Kuczyński K., Mroczek A.A. (fot.), *Nowe kościoły w Polsce*, Warszawa 1991.

Malinowska-Petelenz B., *Miejsce kościoła w mieście: analiza myśli kompozycyjnej w wybranych obiektach sakralnych autorstwa Witolda Cęckiewicza*, Kraków 2006.

Peters L., *Artysta architektury*, „Nasza Politechnika" 2, luty 2023, nr 234.

Ratzinger J. (Benedykt XVI), *W drodze do Jezusa Chrystusa*, Kraków 2004.

Keywords: Witold Cęckiewicz, sacred architecture, sacred spaces, values

Dr Eng. Arch. Jakub Turbasa
Architect, assistant professor at the Department of Architecture of Workplaces, Sports and Services at the Faculty of Architecture of the Cracow University of Technology. Founder of the architectural studio: Jakub Turbasa Architektura (www.jakubturbasa.pl).
jakub.turbasa@pk.edu.pl
ORCID: 0000–0002–1078–4422

Translated by Agnieszka Gicala

Bibliography

Budujemy kościół. Współczesna architektura sakralna w Nowej Hucie, ed. M. Niezabitowski, Kraków 2010.

Cęckiewicz W., *Architekci 2000: [an interview]*, hosted by M. Lovell, "Architektura & Biznes" 11, 1993, no. 16.

Cęckiewicz W., *Architektura współczesna. Ewolucja i kryzys podstawowych wartości*, w: *Prace polskich architektów na tle kierunków twórczych w architekturze i urbanistyce w latach 1945–1995*, eds. Z. Białkiewicz, A. Kadłuczka, B. Zin, Kraków 1995.

Cęckiewicz W., *Krótkie eseje i najkrótsze myśli o architekturze*, Kraków 2008.

Cęckiewicz W., *Witold Cęckiewicz: twórczość*, ed. J. Gyurkovich, Kraków 2016.

Cichońska I., Popera K., Snopek K., *Architektura VII dnia*, Wrocław 2016.

Kępiński K., *Ruch tektoniczny. Przewodnik po powojennej architekturze województwa świętokrzyskiego*, Warszawa 2023.

Kucza-Kuczyński K., Mroczek A.A. (authors of photographs), *Nowe Kościoły w Polsce*, Warszawa 1991.

Malinowska-Petelenz B., *Miejsce kościoła w mieście: analiza myśli kompozycyjnej w wybranych obiektach sakralnych autorstwa Witolda Cęckiewicza*, Kraków 2006.

Peters L., *Artysta architektury*, " „Nasza Politechnika" 2, February 2023, no. 234.

Ratzinger J. (Benedykt XVI), *W drodze do Jezusa Chrystusa*, Kraków 2004.

Szafer P., *Nowa architektura polska: diariusz lat 1966–1970*, Warszawa 1972.

Szafer P., *Nowa architektura polska: diariusz lat 1971–1975*, Warszawa 1979.

Szafer P., N*owa architektura polska: diariusz lat 1976–1980*, Warszawa 1981.

Transatlantyk z latarnią morską: rozmowa z prof. Witoldem Cęckiewiczem, interview hosted by K. Kurzydło, "Arkada" 3, 2002, no. 27.

Udział pracowników Politechniki Krakowskiej w życiu Kościoła katolickiego za pontyfikatu Jana Pawła II, eds. K. Flaga, M. Paluch, B.M. Pawlicki, Kraków 1998.

Wąs C., *Antynomie współczesnej architektury sakralnej*, Wrocław 2008.

Wąs C., *Bunt kwiatu przeciw korzeniom. Polska architektura sakralna lat 1980–2005 wobec modernizmu*, "Quart" 1, 2006.

Witold Cęckiewicz: Tom I. Rozmowy o architekturze. Projekty, eds. M. Karpińska, D. Leśniak-Rychlak, M. Wiśniewski, Kraków 2015.

Witold Cęckiewicz: Tom II. Socrealizam, socmodernizm, postmodernizm. Eseje, eds. M. Karpińska, D. Leśniak-Rychlak, M. Wiśniewski, Kraków 2015.

Wroński J. Sz., *Kościoły Krakowa zbudowane w latach 1945–1989: jako wyraz przemian architektury sakralnej w Polsce na tle rozwoju architektury na świecie: studium historyczno-architektoniczne*, Kraków 2010.

Filmography

Film titled: *Lekcja* życia*: prof. dr hab. arch. Witold Cęckiewicz, prof. dr hab. arch. Stanisław Juchnowicz*, directed by J. Michalczak, produced by Małopolska Okręgowa Izba Architektów, Kraków 2014.

Film entitled: *Architect Witold Cęckiewicz about the papal altars and the sanctuary in* Łagiewniki , Centre for the Thought of John Paul II (an interview conducted by T. Sobiecki), Kraków, 17th December 2010, https://jp2online.pl/obiekt/architekt-witold-ceckiewicz-o-papal-altars-and-sanctuary-in-lagiewniki;T2JqZWN0OjE4NjU= [accessed 28th September 2023].

Szafer P., *Nowa architektura polska: diariusz lat 1966–1970*, Warszawa 1972.

Szafer P., *Nowa architektura polska: diariusz lat 1971–1975*, Warszawa 1979.

Szafer P., N*owa architektura polska: diariusz lat 1976–1980*, Warszawa 1981.

Transatlantyk z latarnią morską: rozmowa z prof. Witoldem Cęckiewiczem, rozm. K. Kurzydło, „Arkada" 3, 2002, nr 27.

Udział pracowników Politechniki Krakowskiej w życiu Kościoła katolickiego za pontyfikatu Jana Pawła II, red. K. Flaga, M. Paluch, B.M. Pawlicki, Kraków 1998.

Wąs C., *Antynomie współczesnej architektury sakralnej*, Wrocław 2008.

Wąs C., *Bunt kwiatu przeciw korzeniom. Polska architektura sakralna lat 1980–2005 wobec modernizmu*, „Quart" 1, 2006.

Witold Cęckiewicz: Tom I. Rozmowy o architekturze. Projekty, red. M. Karpińska, D. Leśniak-Rychlak, M. Wiśniewski, Kraków 2015.

Witold Cęckiewicz: Tom II. Socrealizam, socmodernizm, postmodernizm. Eseje, red. M. Karpińska, D. Leśniak-Rychlak, M. Wiśniewski, Kraków 2015.

Wroński J.Sz., *Kościoły Krakowa zbudowane w latach 1945–1989: jako wyraz przemian architektury sakralnej w Polsce na tle rozwoju architektury na świecie: studium historyczno-architektoniczne*, Kraków 2010.

Filmografia

Lekcja życia: prof. dr hab. arch. Witold Cęckiewicz, prof. dr hab. arch. Stanisław Juchnowicz, reż. J. Michalczak, prod. Małopolska Okręgowa Izba Architektów, Kraków 2014.

Architekt Witold Cęckiewicz o papieskich ołtarzach i sanktuarium w Łagiewnikach, Centrum Myśli Jana Pawła II (prowadz. T. Sobiecki), Kraków 17.12.2010, https://jp2online.pl/obiekt/architekt-witold-ceckiewicz-o-papieskich-oltarzach-i-sanktuarium-w-lagiewnikach;T2JqZWN0OjE4NjU= [dostęp: 28.09.2023].

Šárka Belšíková
Muzeum Sztuki w Ołomuńcu

Nowo powstałe kościoły i kaplice w Republice Czeskiej w latach 1948–1989[1]

DOI:10.15584/setde.2024.17.2

Sytuacja Kościoła rzymskokatolickiego w Czechosłowacji w okresie 1948–1989

Tereny byłej Czechosłowacji nie zostały tak dotknięte wojenną dewastacją, jak zdarzyło się to w sąsiednich krajach. Po 1948 roku następowała znaczna desakralizacja społeczeństwa, która między innymi spowodowała zaniedbywanie i niszczenie pamiątek sakralnych. Po objęciu władzy przez komunistyczny reżim w 1948 roku pozycja Kościoła w Czechosłowacji uległa gruntownej zmianie, a po uchwaleniu nowego prawa kościelnego w 1949 roku od razu przystąpiono do jego wyraźnego i surowego egzekwowania. Majątki kościelne zostały zagarnięte i kontrolowane przez krajowe urzędy[2]. Prześladowanie Kościoła w latach pięćdziesiątych XX wieku polegało na aranżowanych procesach sądowych przeciw jego przedstawicielom, internowaniu biskupów, likwidowaniu zakonów męskich, wyraźnym ograniczeniu działania zgromadzeń żeńskich i innych brutalnych interwencjach czy ograniczeniach[3].

W latach sześćdziesiątych nastąpiło pewne polityczne rozluźnienie, co pozytywnie wpłynęło na niekorzystną sytuację kościołów. W roku 1968, podczas Praskiej Wiosny, wznowiono na przykład działalność Kościoła greckokatolickiego, formowało się tak zwane Dzieło Odbudowy Soborowej, którego celem było

[1] Niniejszy tekst opiera się na badaniach przeprowadzanych w ramach przygotowań do projektu wystawowego Posvátné umění v nesvaté době / české sakrální umění 1948–1989 *[Sztuka sakralna w niesakralnych czasach / czeska sztuka sakralna 1948–1989]* zorganizowanego przez Muzeum Sztuki w Ołomuńcu (27.10.2022–9.04.2023) i publikacji wydanej z okazji wystawy, red. Š. Belšíková, I. Binder, *Posvátné umění v nesvaté době / české sakrální umění 1948–1989 [Sztuka sakralna w niesakralnych czasach / czeska sztuka sakralna 1948–1989]*, Olomouc 2022.

[2] R.J. Tretera, *Zákony o církvích ze 14. října 1949 a likvidace autonomie církví v Československu v letech 1948–1950*, „Revue církevního práva" 2, 2015, s. 69–85.

[3] M. Sklenář, *Přítelky někrásných umění? Římskokatolická církev, českézemě a sakrální uměnímezilety 1948 a 1989*, w: *Posvátné umění v nesvatédobě, českésa krální umění 1948*–1989, red. Š. Belšíková, I. Binder, Olomouc 2022, s. 33–39.

Šárka Belšíková
Olomouc Museum of Art

Newly built churches and chapels in the Czech Republic in 1948–1989[1]

The situation of the Roman Catholic Church in Czechoslovakia in the period 1948–1989

The area of former Czechoslovakia was not as affected by war devastation as the neighbouring countries. After 1948, there followed a significant desacralisation of society, which, among other things, resulted in the neglect and destruction of sacred art monuments. When the communist regime took power in 1948, the position of the Church in Czechoslovakia changed fundamentally, and after the adoption of new church law in 1949, its clear and strict enforcement immediately began. Church properties were seized and controlled by state offices[2]. The persecution of the Church in the 1950s consisted of arranged trials against its representatives, the internment of bishops, the liquidation of men's orders, an evident limitation of the activities of women's congregations and other brutal interventions or restrictions[3].

In the 1960s there followed some political relaxation, which had a positive impact on the unfavourable situation of churches. In 1968, during the Prague

[1] This text refers to and is based on research carried out in preparation for the exhibition project *Posvátné umění v nesvaté době / české sakrální umění 1948–1989 [Sacred art in non-sacred times / Czech sacred art 1948–1989]* organised by the Olomouc Museum of Art (27th October 2022–9th April 2023) and the publication issued on the occasion of the exhibition: Š. Belšíková, I. Binder (eds.), *Posvátné umění v nesvaté době / české sakrální umění 1948–1989 [Sacred art in non-sacred times / Czech sacred art 1948–1989]* , Olomouc 2022.

[2] R.J. Tretera, *Zákony o církvích ze 14. října 1949 a likvidace autonomie církví v Československu v letech 1948– 1950*, "Revue církevního práva" 2, 2015, pp. 69–85.

[3] V. Vaško, *Neumlčená, kronika katolické církve v Československu po druhé světové válce,* Praha 1990; P. Fiala, J. Hanuš (eds.), *Katolická církev a totalitarismus v českých zemích*, Brno 2001; S. Balík, J. Hanuš, *Katolická církev v* Československu *1945–1989*, Brno 2007; M. Fiamová, P. Jakubčin (eds.), *Prenasledovanie cirkví v komunistických štátoch strednej a východnej Európy*, Bratislava 2010; M. Sklenář, *Přítelkyně krásných umění? Římskokatolická církev, české země a sakrální umění mezi lety 1948 a 1989,* in: *Posvátné umění v nesvaté době, české sakrální umění 1948–1989*, Š. Belšíková , I. Binder (eds.), Olomouc 2022, pp. 33–39.

Spring, for example, the activity of the Greek Catholic Church was resumed, the Post-Conciliar Reform was initiated with the aim to promote the decisions of the Second Vatican Council, after many years some bishops were allowed to return to governing several dioceses, and many priests who had been deprived of state approval were allowed to return to clerical administration. Thanks to the actions of individual citizens, primarily as part of grassroots initiatives, it was even possible to negotiate and implement the construction of several new church buildings. This sip of freedom was crushed again in August 1968 by the invasion of Warsaw Pact troops and the Soviet occupation of Czechoslovakia. There followed a period of so-called normalisation, which again manifested itself in an anti-church orientation, lasting until the Velvet Revolution on 17th November 1989, which was associated with the fall of the communist regime.

Throughout the analysed period, from the end of the 1940s to the end of the 1980s, targeted atheisation of society was carried out and Marxist-Leninist ideology was consistently promoted. This involved the deliberate destruction and devastation of church buildings[4]. At that time, all artistic activity in the field of sacred art was severely suppressed. It was difficult to promote new artistic projects and adaptations in sacred spaces, especially in new churches and chapels. If they were created, it was only on the initiative of parishioners or priests, and they were often based on personal ties. Behind them was often the personal courage, determination and dedication of both priests as project commissioners and artists, who, especially in the 1950s, were prosecuted and punished for collaborating with the Church. They were not allowed to organise exhibitions, did not receive commissions, and in the worst case scenarios, they faced internment and imprisonment. Therefore, projects were carried out mainly independently (the original Czech term "svépomocí" means "self-help").

New religious buildings

In the individual communist countries of Central Europe controlled by the Soviet Union, the position of the Church varied, as evidenced by the number of Roman Catholic sacred buildings constructed. In Poland, the Church was allowed the broadest scope of activity compared to other Eastern Bloc

[4] As part of activities aimed at atheisation of society and suppression of religion, religious rituals were replaced and changed. For example, funeral ceremonies were moved from churches to state-built mourning houses and crematoria, which paradoxically often took the form of sacred architecture (Sklenář 2022, as in fn. 3, pp. 302–305). R. Vrabelová, M. Šolc, P. Svoboda, *Funkce výtvarného umění v architektuře smutečních síní z pohledu památkové péče*, "Zprávy památkové péče" 3, 2023, pp. 270–286.

promowanie ustaleń Soboru Watykańskiego II, po wielu latach niektórym biskupom pozwolono powrócić do kierowania kilkoma diecezjami, a wielu kapłanom, którzy zostali pozbawieni zatwierdzenia przez państwo, pozwolono powrócić do administracji duszpasterskiej. Dzięki działaniom poszczególnych obywateli, przede wszystkim w ramach oddolnych inicjatyw, udało się nawet wynegocjować i zrealizować budowę kilku nowych budynków kościelnych. Ten powiew wolności został ponownie zduszony w sierpniu 1968 roku przez inwazję wojsk Układu Warszawskiego i sowiecką okupację Czechosłowacji. Nastał okres tak zwanej normalizacji, który z powrotem przejawiał się orientacją antykościelną i trwał aż do aksamitnej rewolucji 17 listopada 1989 roku, z którą związany jest upadek reżimu komunistycznego.

W całym okresie od końca lat 40. do końca późnych lat 80. XX wieku prowadzono celową ateizację społeczeństwa i konsekwentnie wpajano marksistowsko-leninowską ideologię. Z tymi działaniami wiązało się również umyślne niszczenie budynków sakralnych[4]. Działalność artystyczna w ramach sztuki sakralnej była w tym okresie całkowicie tłumiona. Z trudem udawało się forsować nowe realizacje, a rekonstrukcje w przestrzeniach sakralnych czy budowa nowych kościołów i kaplic stawały się prawie niemożliwe do wykonania. Jeśli powstawały, to wyłącznie z inicjatywy parafian czy księży, często opierały się na osobistych związkach (z wiarą i Kościołem – *dop. tłumacza*). Nierzadko stała za nimi osobista odwaga, determinacja i poświęcenie zarówno księży – zleceniodawców projektów – jak i twórców, którzy zwłaszcza w latach pięćdziesiątych byli ścigani i karani za współpracę z Kościołem. Nie wolno im było organizować wystaw, nie dostawali zleceń, w najgorszym przypadku czekało na nich internowanie i więzienie. Realizacje były więc wykonywane głównie samodzielnie (oryginalne czeskie określenie „svépomocí" oznacza „samopomoc").

Nowe budynki sakralne

W poszczególnych komunistycznych państwach Europy Środkowej kontrolowanych przez Związek Radziecki pozycja Kościoła była różna, o czym świadczy liczba wybudowanych rzymskokatolickich obiektów sakralnych. W Polsce Kościół miał najszersze pole działania w porównaniu z innymi krajami blo-

[4] W ramach ateizacji społeczeństwa i tłumienia religii dochodziło do zastępowania i zmiany rytuałów religijnych. Na przykład ceremonie pogrzebowe przenoszono z kościołów do zbudowanych przez państwo domów żałoby i krematoriów, które paradoksalnie często przyjmowały formy architektury sakralnej. Sklenář 2022, jak przyp. 3, s. 302–305. R. Vrabelová, M. Šolc, P. Svoboda, *Funkce výtvarného umění v architektuře smutečních síní z pohledu památkové péče,* „Zprávy památkové péče" 3, 2023, s. 270–286.

ku wschodniego[5]. Na jej terytorium między 1945 a 1989 rokiem powstało łącznie 3000 nowych kościołów[6], w zasadzie najwięcej w porównaniu z innymi krajami zdominowanymi przez ZSRR. Pozycja Kościoła rzymskokatolickiego na Słowacji znacznie różniła się od tej w Czechach, choć oba kraje tworzyły jedno czesko-słowackie państwo. Tamtejszy Kościół, pomimo prześladowań i nacisku, zachował znacznie większą autonomię. W omawianym czasie powstały tu 143 nowe kościoły[7]. Podobnie na Węgrzech wdrażana była polityka antykościelna, która nie sprzyjała powstawaniu architektury sakralnej, a mimo to w latach 1950–1990 wzniesiono tam 70 nowych kościołów[8]. Natomiast na terytorium dzisiejszej Republiki Czeskiej w latach 1948–1989 powstało jedynie 30 nowych rzymskokatolickich budynków sakralnych (dziewięć kościołów i 21 kaplic)[9]. W porównaniu z pozostałymi środkowoeuropejskimi krajami bloku wschodniego jest to najmniejsza liczba nowych budynków, która prawdopodobnie wynika z konsekwentnego zwalczania Kościoła przez władze komunistyczne. Mimo politycznej nieprzychylności i innych trudności, które towarzyszyły budowaniu nowych kościołów i kaplic, udało się w kilku przypadkach zrealizować progresywne formy architektoniczne, często nawiązujące do aktualnych „zachodnich" nurtów.

Niniejsza publikacja koncentruje się na tych nowo powstałych budynkach, które wyróżniają się architektoniczną jakością, a więc na czterech rzymskokatolickich: kaplicy Boskiego Serca Pana Jezusa w Ołomuńcu, kościele św. Józefa w Senetářovie, kościele św. Mikołaja we wsi Tichá i kościele św. Wacława w Moście – oraz jednej zbudowanej w środowisku ewangelickim, gdzie udało się wznieść kościół Drabiny Jakubowej w Pradze-Kobylisach. Za każdą z tych budowli stoi wyjątkowa historia powstania, ściśle związana z ogromnym wysiłkiem i determinacją zaangażowanych w nią osób.

Kaplica Boskiego Serca Pana Jezusa w Ołomuńcu [il. 1–6]

W początkach największych zmian politycznych przypadających na przełom lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku udało się zrealizować budowę domu Zgromadzenia Sióstr Miłosierdzia III Zakonu św. Franciszka w Ołomuńcu z kaplicą Boskiego Serca

[5] M. Sklenář, *Postave nonavzdory, vznik nových římskokatolických sakrálních staveb v českých zemích v letech 1948–1989*, Brno–Praha 2022, s. 82.

[6] I. Cichońska, K. Popera, K. Snopek, *Day-VII Architecture, A catalogue of Polish Churches post 1945*, Berlin 2019.

[7] Sklenář 2022, jak przyp. 5, s. 84–85.

[8] Ibidem, s. 87–89.

[9] Ibidem, s. 202.

countries[5]. Between 1945 and 1989, over 3,000 new churches were built on the Polish territory, the largest number among all Eastern Bloc countries[6]. The position of the Roman Catholic Church in Slovakia was significantly different from that in the Czech Republic, although both countries formed one state of Czechoslovakia. Despite persecution and pressure, the Slovak Church retained much greater autonomy. During the period in question, 143 new churches were built there[7]. Similarly, Hungary also implemented an anti-church policy which did not allow the creation of sacred architecture, and yet 70 new churches were built in that country between 1950 and 1990[8]. In contrast, in the territory of today's Czech Republic, only 30 new Roman Catholic religious buildings (nine churches and 21 chapels) were erected between 1948 and 1989[9]. Compared to other Central European countries belonging to the Eastern Bloc, this was the smallest number of new buildings, which is due to the particularly consistent suppression of the Church by the communist authorities. Despite political adversities and other difficulties that accompanied the creation of new churches and chapels, several of them managed to promote and implement progressive architectural morphology related to current "Western" trends.

This paper focuses on those newly constructed buildings that stand out for their architectural quality. These include four Roman Catholic buildings: the Chapel of the Divine Heart of the Lord in Olomouc, the Church of St Joseph in Senetářov, the Church of St Nicholas in the village of Tichá and the Church of St Wenceslas in Most as well as one built in the Evangelical milieu, namely Jacob's Ladder Church in Prague-Kobylisy. Behind each of these buildings there is a unique story of its creation, closely related to the enormous effort and determination of the people involved.

The Chapel of the Divine Heart of the Lord in Olomouc [fig. 1–6]

At the beginning of the greatest political changes at the turn of the 1940s and 1950s, it was possible to build a house for the Congregation of the Sisters of Charity of the Third Order of St Francis in Olomouc, along with the Chapel of the Divine Heart of the Lord. Due to post-war events, in 1946 the General Chapter

[5] M. Sklenář, *Postaveno navzdory, vznik nových římskokatolických sakrálních staveb v českých zemích v letech 1948–1989*, Brno–Praha 2022, p. 82.

[6] I. Cichońska, K. Popera, K. Snopek, *Day-VII Architecture, A catalogue of Polish Churches post 1945*, 2019, p. 11.

[7] Sklenář 2022, as in fn. 5, pp. 84–85.

[8] Ibidem, pp. 87–89.

[9] Ibidem, p. 202.

1. Jaroslav Čermák, poświęcenie budowy kaplicy Boskiego Serca Pana Jezusa w Ołomuńcu, 1950, fot. archiwum prywatne

1. Jaroslav Čermák, consecration of the building of the Chapel of the Divine Heart of the Lord in Olomouc, 1950, photo: private archive



of the Order moved from Opava to Olomouc and the need for a new home arose. Construction of the new building began in 1947, and it was ready in 1950.

The project was developed by the Prague architect Jaroslav Čermák (1901–1990), who had designed several churches before World War II. After graduating in architecture, he worked in several leading Prague studios that created designs in the then existing modern style, which clearly influenced his further work[10]. As an active Catholic and member of the Third Order of St Francis, he founded his own studio of sacred architecture designs in 1937, which he called Huť.

Before World War II, he designed several churches in which he combined the functionalist style with traditionalist elements (e.g. the Church of St Adalbert in České Budějovice-Čtyři Dvory, 1937). Čermák's most important pre-war building is the Church of St John of Nepomuk (1938–1942) in Prague-Košíře, which was finished despite the ongoing war but, because of the war, the liturgical equipment of his design was not completed.

In the Huť studio, the architect gathered many experts and advisors with whom he planned and carried out commissioned projects. They designed churches with all details and internal furnishings, from the altar to the pews, and even liturgical objects. Čermák's most important collaborators included the professor of classical archeology and art historian Růžena Vacková (1901–1982)[11] as well as

[10] In the 1930s, Jaroslav Čermák worked in the architectural studios of: František Albert Libra, Josef Havlíček and Karl Honzík, Jaroslav Fragner.

[11] In addition to art theory and history, Růžena Vacková also lectured on classical archeology and theatre history. During the war, she became friends with Josef Zvěřina and converted to Catholicism. After February 1948, she was the only professor who, with her students, showed support for President Edvard Beneš, which resulted in her being banned from lecturing. In 1951 she was arrested and in June 1952 sentenced in a staged trial together with the priest and theologian Oto Mádr to 22 years in prison for espionage for the Vatican. She spent 15 years in prison, but even there she was active and organised lectures. After leaving prison, she signed Charta 77 [Charter 77] and organised seminars on clerical life and art history in private apartments – cf. M. Morávková, M. Pochybová, *Růžena Vacková. Historička statečného srdce*, Praha 2015.

Pana Jezusa. Z powodu powojennych wydarzeń kapituła generalna zakonu przeniosła się z Opawy do Ołomuńca w 1946 roku. Powstała wtedy potrzeba budowy nowej siedziby, którą rozpoczęto w 1947 roku, a do użytku oddano w 1950 roku.

Projekt opracował praski architekt Jaroslav Čermák (1901–1990), który przed drugą wojną światową zaprojektował kilka kościołów. Po studiach architektonicznych pracował w paru czołowych praskich pracowniach projektujących wówczas w funkcjonalistycznym nowoczesnym stylu, co wyraźnie wpłynęło na jego dalszą twórczość[10]. Jako aktywny katolik i członek III Zakonu św. Franciszka założył w 1937 roku własną sakralną pracownię architektoniczną, którą nazwał Huť.

Przed drugą wojną światową zaprojektował kilka kościołów, w których połączył styl funkcjonalistyczny z elementami tradycjonalistycznymi (np. kościół św. Wojciecha w Czeskich Budziejowicach-Čtyři Dvory, 1937). Najważniejszą przedwojenną budowlą Čermáka jest kościół św. Jana Nepomucena (1938–1942) w Pradze-Košíře, który został ukończony pomimo sytuacji wojennej, ale wyposażenie liturgiczne według jego projektu nie zostało zrealizowane z powodu wojny.

[10] W latach 30. XX wieku Jaroslav Čermák pracował w pracowniach architektonicznych: Františka Alberta Libry, Josefa Havlíčka i Karla Honzíka, Jaroslava Fragnera.

W pracowni Huť architekt zgromadził wielu ekspertów i doradców, z którymi planował i realizował zlecenia. Projektowano w niej kościoły ze wszystkimi detalami i wewnętrznym wyposażeniem, od ołtarza przez ławki aż po przedmioty liturgiczne. Do współpracowników Čermáka należeli przede wszystkim: profesorka archeologii klasycznej i historyczka sztuki – Růžena Vacková (1901–1982)[11], oraz teolog, historyk a zarazem ksiądz – Josef Zvěřina (1913–1990)[12], którzy razem z nim byli wiodącymi teoretykami Huť. Wśród artystów współpracujących z pracownią byli między innymi: Jan Zrzavý (1890–1977)[13], po wojnie Miloslav Troup (1917–1993)[14], Václav Boštík (1913–2005)[15], Jiří Mrázek (1920–2008)[16].

Budynek zgromadzenia sióstr z kaplicą w Ołomuńcu udało się zbudować w dość trudnym dla zakonów okresie, dzięki finansowaniu z kongrega-

[11] Růžena Vacková poza teorią i historią sztuki wykładała również archeologię klasyczną i historię teatru. Podczas wojny zaprzyjaźniła się z Josefem Zvěřiną i przeszła na katolicyzm. Po lutym 1948 roku razem ze studentami jako jedyna profesorka wykazała poparcie dla prezydenta Edvarda Beneša, co spowodowało, że otrzymała zakaz wykładania, w 1951 roku została aresztowana i w czerwcu 1952 roku skazana w inscenizowanym procesie razem z księdzem i teologiem Oto Mádrem za szpiegostwo na rzecz Watykanu na 22 lata więzienia. W więzieniu spędziła 15 lat, ale nawet tam była aktywna i organizowała wykłady. Po wyjściu z więzienia podpisała Charta 77 [Karta 77], w mieszkaniach organizowała seminaria o życiu duchownym i historii sztuki, zob. M. Morávková, M. Pochybová, *Růžena Vacková. Historička statečného srdce*, Praha 2015.

[12] Josef Zvěřina po studiach w Rzymie został wyświęcony na księdza w 1937 roku, podczas wojny był internowany za swoją antyniemiecką postawę, a po niej rozpoczął pracę w katedrze teologicznej w Pradze jako asystent na Wydziale Archeologii Chrześcijańskiej i Historii Sztuki. Podobnie jak Růžena Vacková został aresztowany i skazany w procesie pozorowanym w 1952 roku na 22 lat więzienia. Wypuszczony warunkowo w 1965 roku. W latach siedemdziesiątych stracił państwową zgodę na wykonywanie posługi duchownej, więc zaczął prowadzić nieoficjalne wykłady, podpisał Charta 77 i pisał samizdatowe teologiczne listy. Po roku 1989 został dziekanem Wydziału Teologicznego w Litomierzycach (czes. Litoměřice), założył Czeską Akademię Chrześcijańską, zob. V. Novotný, *Odvaha být církví, Josef Zvěřina v letech 1913–1967*, Karolinum, Praha 2014.

[13] Jan Zrzavý – wybitny czeski malarz, grafik i ilustrator, przedstawiciel czeskiej awangardy pierwszej połowy XX wieku. Współzałożyciel grupy Sursum, członek Związku Artystów Mánes i grupy Tvrdošíjní. Pod wpływem symbolizmu i ekspresjonizmu wytworzył osobliwy liryczny artystyczny styl.

[14] Miloslav Troup – czeski malarz, grafik i ilustrator. Wyraźnie natchniony powojennym pobytem we Francji i międzywojenną europejską awangardą. Po współpracy z architektem Čermákiem przy tworzeniu obiektów sakralnych, z powodu niesprzyjającej sytuacji politycznej, jego źródłem utrzymania stała się praca ilustratorska, w której realizował swój ekspresywny styl pisarski i uzyskał wiele nagród.

[15] Václav Boštík – czeski malarz, grafik i ilustrator, członek stowarzyszenia Umělecké besedy i grupy UB 12. Po wczesnej fazie malarstwa realistycznego dołączył do nurtu lirycznej abstrakcji i minimalizmu.

[16] Jiří Mrázek – czeski malarz i twórca tekstyliów. Członek grupy UB 12. W swej twórczości najpierw realizował nurt lirycznej abstrakcji, później dominował u niego prawidłowy geometryczny rys.

the theologian, historian and priest Josef Zvěřina (1913–1990)[12], who together with him were the leading theoreticians of Hut'. The artists collaborating with the studio included: Jan Zrzavý (1890–1977)[13], after the war: Miloslav Troup (1917–1993)[14], Václav Boštík (1913–2005)[15], Jiří Mrázek (1920–2008)[16].

The building of the sisters' congregation along with the chapel in Olomouc was constructed thanks to financing from the congregation, in a period quite difficult for religious orders. It was built in the immediate vicinity of the Olomouc hospital, where the sisters worked as nurses. The chapel was consecrated by the then Archbishop of Olomouc, Josef Matocha (1988–1961)[17], just before his internment in 1950. The ruling regime liquidated the congregation in 1950, similarly to other religious orders[18]. However, the liquidation was not complete because the sisters in Olomouc still carried out their work in health care as the state had no replacement for them. They could therefore use the building until 1957.

The external appearance of the Chapel of the Divine Heart of the Lord originates from the tradi-

[12] After studying in Rome, Josef Zvěřina was ordained a priest in 1937. He was interned during the war for his anti-German attitude, and after the war he began working at the theological cathedral in Prague as an assistant at the Faculty of Christian Archeology and Art History. Like Růžena Vacková, he was arrested and sentenced in a mock trial in 1952 to 22 years in prison, and released on parole in 1965. In the 1970s, he lost the state's permission to perform clerical duties, and therefore he began to give unofficial lectures, signed Charta 77 and wrote theological letters, circulated underground. After 1989, he became dean of the Faculty of Theology in Litoměřice, and founded the Czech Christian Academy – cf. V. Novotný, *Odvaha být církví, Josef Zvěřina v letech 1913–1967*, Karolinum, Praha 2014.

[13] Jan Zrzavý – an outstanding Czech painter, graphic artist and illustrator, representative of the Czech avant-garde of the first half of the 20th century. Co-founder of the *Sursum* group, member of the *Mánes* Artists' Union and the *Tvrdošíjní* group (lit. 'the stiff-necked' – translator's note). Influenced by symbolism and expressionism, he developed a unique lyrical artistic style.

[14] Miloslav Troup – Czech painter, graphic artist and illustrator, strongly inspired by his post-war stay in France and the interwar European avant-garde. After collaborating with the architect Čermák on the creation of religious buildings, due to the unfavourable political situation, he made a living by doing illustrative work, in which he exhibited his expressive writing style and for which he received many awards.

[15] Václav Boštík – Czech painter, graphic artist and illustrator, member of the association *Umělecká beseda and UB12 group*. After an early stage of realistic painting, he joined the trend of lyrical abstraction and minimalism.

[16] Jiří Mrázek – Czech painter and textile creator. A member of the *UB 12* group. In his work, he first pursued the trend of lyrical abstraction, later his geometric drawings became dominant.

[17] Josef Matocha – Archbishop of Olomouc, illegally interned and isolated in his residence by the communist government in 1950–1961.

[18] "Akce K" ('action K' – translator's note) is the name of the forceful, illegal liquidation of Catholic monasteries and men's orders, while "Akce Ř" is the name of the unlawful liquidation of women's orders and monasteries in communist Czechoslovakia in 1950.



2. Jaroslav Čermák, *kaplica Boskiego Serca Pana Jezusa w Ołomuńcu*, 1947–1950, fot. Z. Sodoma – Muzeum Sztuki w Ołomuńcu

2. Jaroslav Čermák, *Chapel of the Divine Heart of the Lord in Olomouc*, 1947–1950, photo: Z. Sodoma – Olomouc Museum of Art

tion of functionalist architecture. The basic shape of the chapel, located on the second floor of the sisters' house, is a parallelogram with a façade rhythmically divided by narrow, high windows. The dominant element is the tower situated on the building's axis. Čermák distinguished the chapel from the rest of the building by using differently designed plasters. In its interior, he worked with a different morphology, contrasting with the outside part. He resigned from functionalist geometry: the chapel shows some signs of the so-called Brussels style[19] as evidenced by the rounded trapezoidal shapes of the triumphal arch, diagonal triangular window rows and the diagonal grid of the coffered ceiling.

The look of the chapel was influenced by Čermák's collaborators, associated with the above-mentioned Huť architectural studio, who had prepared all the designs for its interior furnishing. The mosaic image of Christ in the main altar is the work of the Slovak painter

cji. Budowla powstała w bezpośrednim sąsiedztwie ołomuńskiego szpitala, gdzie siostry wykonywały niezbędne prace pielęgniarskie. Kaplica została poświęcona przez ówczesnego arcybiskupa ołomuńskiego Josefa Matochę (1888–1961)[17] tuż przed jego internowaniem w 1950 roku. Panujący reżim zlikwidował kongregację w 1950 roku, stało się z nią podobnie jak z innymi zakonami[18]. Likwidacja nie była jednak całkowita, ponieważ siostry w Ołomuńcu wciąż wykonywały swoją pracę w ochronie zdrowia, gdyż państwo nie miało dla nich zastępstwa. Mogły więc korzystać z budynku aż do 1957 roku.

Wygląd zewnętrzny kaplicy Boskiego Serca Pana Jezusa wywodzi się z tradycji architektury funkcjonalistycznej. Podstawową bryłę budynku kaplicy umieszczonej na drugim piętrze domu sióstr tworzy równoległobok z fasadą rytmicznie podzieloną wąskimi wysokimi oknami. Dominującym elementem jest wieża umieszczona w osi budynku. Čermák

[19] The style of art that was adopted in architecture and art in Czechoslovakia in the late 1950s and in the 1960s. It is a derivative of Czechoslovakia's success at Expo 58 in Brussels – *Bruselský sen* ('the Brussels dream' – translator's note), exhibition catalogue, Prague City Gallery, 14th May–21st September 2008; Moravian Gallery in Brno, 21st Nov 2008–1st March 2009, Arbor vitae 2008.

[17] Josef Matocha – arcybiskup ołomuński, w latach 1950–1961 bezprawnie internowany i izolowany przez komunistyczny rząd w swej rezydencji.

[18] „Akce K" to nazwa siłowej, bezprawnej likwidacji klasztorów i męskich zakonów katolickich, natomiast „Akce Ř" to bezprawna likwidacja żeńskich zakonów i klasztorów w komunistycznej Czechosłowacji w roku 1950.



3. Jaroslav Čermák, pierwotny wygląd wnętrza kaplicy Boskiego Serca Pana Jezusa w Ołomuńcu, 1950, fot. archiwum prywatne

3. Jaroslav Čermák, original appearance of the interior of the Chapel of the Divine Heart of the Lord in Olomouc, 1950, photo: private archive

wyróżnił kaplicę względem całego obiektu różnymi rodzajami tynku. We wnętrzu, w odróżnieniu od fasady, pracował z innymi stylami. Surowa funkcjonalistyczna geometria została porzucona, a w budowli widać zwiastuny tak zwanego stylu brukselskiego[19], o czym świadczą zaokrąglone trapezoidalne kształty łuku triumfalnego, skośne trójkątne szpalery okienne i ukośna siatka kasetonowego sufitu.

Na wygląd kaplicy wpływała praca współpracowników Čermáka zrzeszonych we wspomnianej pracowni architektonicznej Huť, którzy przygotowali wszystkie projekty wyposażenia jej wnętrza. Mozaikowy obraz Chrystusa w ołtarzu głównym jest dziełem słowackiego malarza Ladislava Záborského (1921–2016)[20]. Drewniany krucyfiks dla tegoż ołtarza został stworzony przez rzeźbiarza Antonína Berkę

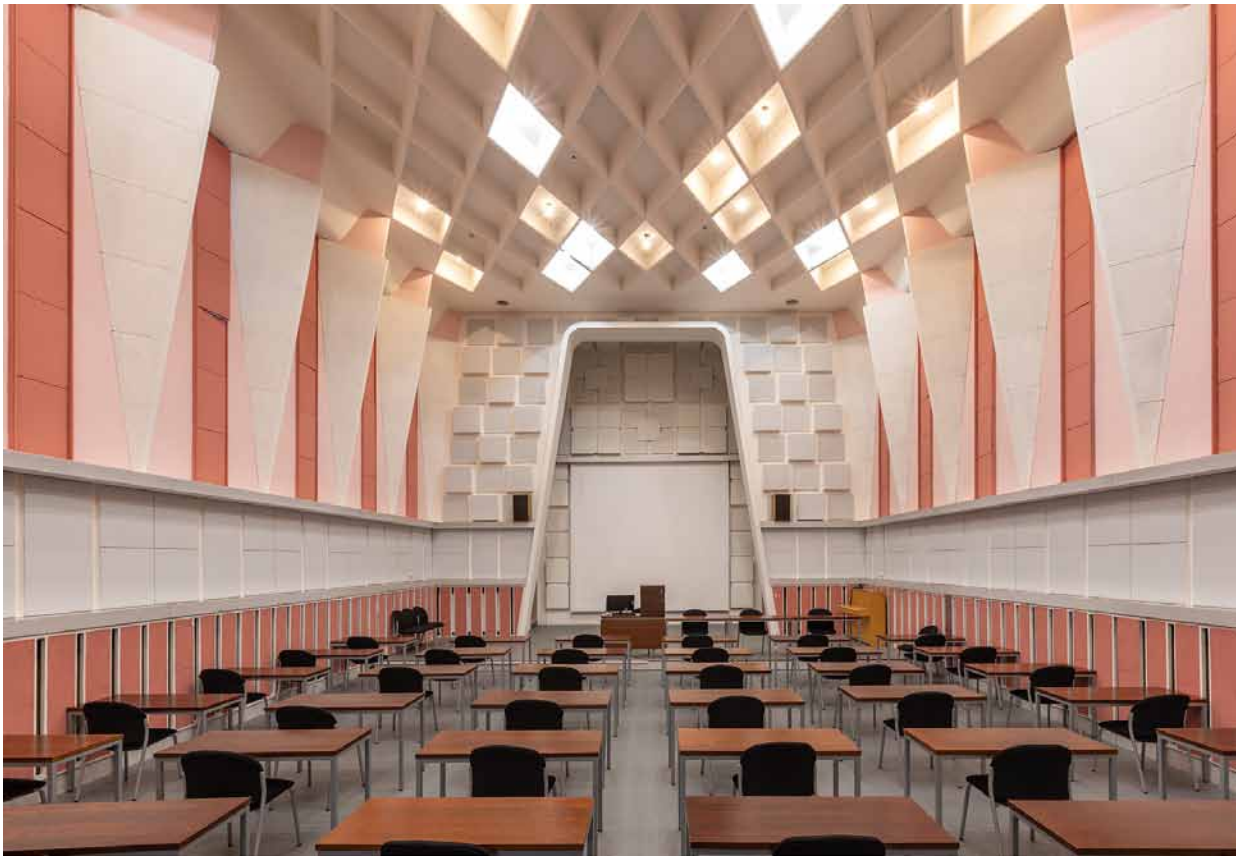
Ladislav Záborský (1921–2016)[20]. The wooden crucifix for this altar was created by the sculptor Antonín Berka (1905–1955)[21] from nearby Zábřeh in Moravia. The decoration of the gilded tabernacle placed in the main altar was designed by the painter Miloslav Troup. All these works are known thanks to old photographs, because the only surviving element of the original interior of the chapel is the colorful stained glass window in the vestibule. After the nationalisation of the building in 1957, it became a lecture hall of the Medical Faculty of the University of Olomouc and it serves this function to this day. The basic spatial layout has remained intact, although religious symbols and artistic decorations were removed. At that time, the Chapel of the Divine Heart of the Lord was a modern, well-thought-out building, successfully completed despite the politically and socially unfavourable situation.

[19] Styl w sztuce, który został przyjęty w architekturze i sztuce w Czechosłowacji pod koniec lat pięćdziesiątych i w szóstej dekadzie XX wieku. Jest pochodną sukcesu Czechosłowacji na Expo 58 w Brukseli. *Bruselský sen*, katalog výstavy, Galerie hlavního města Prahy, 14 May–21 Sep 2008, Moravská galerie v Brně 21 Nov 2008–1 March 2009, Arbor vitae 2008.

[20] Ladislav Záborský – słowacki malarz, przedstawiciel katolickiej moderny. Za swoje przekonania religijne więziony w latach 1953–1957.

[20] Ladislav Záborský – Slovak painter, representative of Catholic modernism. He was imprisoned for his religious beliefs from 1953 to 1957.

[21] Antonín Berka – Moravian sculptor; before the war he was the head of the sculpture studio in the Church Association in Pelhřimov. After 1945, he carried out smaller commissions for the Church. In his work, he referred to the traditional line of Czech modernist sculpture.



4. Jaroslav Čermák, obecny stan wnętrza dawnej kaplicy Boskiego Serca Pana Jezusa w Ołomuńcu, fot. Z. Sodoma – Muzeum Sztuki w Ołomuńcu

4. Jaroslav Čermák, current state of the interior of the former Chapel of the Divine Heart of the Lord in Olomouc, photo: Z. Sodoma – Olomouc Museum of Art

***

As opposed to the 1950s, when the Church was intensely suppressed, the following decade saw some political relaxation. That atmosphere allowed for the erection of only a few new churches and chapels which the local communities had been trying to build for a long time, and which were pushed through and carried out under those favourable conditions. These included the Roman Catholic Churches of St Joseph in Senetářov and St Nicholas in the village of Tichá near Frenštát as well as the Evangelical Jacob's Ladder Church in Prague-Kobylisy. Thanks to these buildings, Western European architectural and artistic trends, which the communist regime had tried to avoid, penetrated the Czech territory. In the Czech milieu of that time, these were unusual buildings, characterised by a progressive form.

The Church of St Joseph in Senetářov [fig. 7–13]

The village of Senetářov is located in southern Moravia in the Blansko district and falls under the Roman Catholic parish of Jedovnice. The commune

(1905–1955)[21] z niedalekiego Zábřehu na Morawach. Wystrój pozłacanego tabernakulum umieszczonego w ołtarzu głównym zaprojektował malarz Miloslav Troup. Wszystkie te dzieła są znane dzięki starym fotografiom, bowiem z pierwotnego wystroju kaplicy zachował się jedynie kolorowy witraż w jej przedsionku. Po nacjonalizacji budynku w 1957 roku stała się ona salą wykładową Wydziału Medycznego Uniwersytetu Ołomuńskiego i pełni tę funkcję do dziś. Podstawowy układ przestrzenny pozostał nienaruszony, choć usunięto symbole religijne i artystyczny wystrój. Kaplica Boskiego Serca Pana Jezusa była w swoim czasie nowoczesną, głęboko przemyślaną budowlą, którą udało się zrealizować pomimo politycznie i społecznie niesprzyjających okoliczności.

***

W przeciwieństwie do lat pięćdziesiątych, kiedy Kościół był intensywnie tłumiony, w kolejnej deka-

[21] Antonín Berka – morawski rzeźbiarz, przed wojną kierownik pracowni rzeźbiarskich w Chrámovém družstvu w Pelhřimov. Po roku 1945 realizował mniejsze zlecenia dla Kościoła. W swej twórczości nawiązywał do tradycyjnej linii czeskiego modernistycznego rzeźbiarstwa.



5. Miloslav Troup, *witraż w przedsionku kaplicy Boskiego Serca Pana Jezusa w Ołomuńcu*, 1950, fot. archiwum prywatne

5. Miloslav Troup, *stained glass window in the vestibule of the Chapel of the Divine Heart of the Lord in Olomouc*, 1950, photo: private archive



6. Miloslav Troup, *projekt witrażu do przedsionka kaplicy Boskiego Serca Pana Jezusa*, 1950, tusz, gwasz, papier, 64 x 64 cm, fot. Z. Sodoma – Muzeum Sztuki w Ołomuńcu

6. Miloslav Troup, *design of the stained glass window for the vestibule of the Chapel of the Divine Heart of the Lord*, 1950, ink, gouache, paper, 64 x 64 cm, photo: Z. Sodoma – Olomouc Museum of Art

dzie nastąpiło polityczne rozluźnienie. W tej atmosferze udało się zbudować jedynie kilka nowych kościołów i kaplic, o które miejscowe wspólnoty starały się od dłuższego czasu, a co w sprzyjających warunkach udało się przeforsować i zrealizować. Były to: rzymskokatolickie kościoły św. Józefa w Senetářovie i św. Mikołaja w miejscowości Tichá w pobliżu Frenštátu oraz ewangelicki kościół Drabiny Jakubowej w Pradze-Kobylisach. Wraz z tymi budowlami na tereny Czech przenikały zachodnioeuropejskie trendy w architekturze i sztuce, którymi reżim komunistyczny gardził i których zabraniał. W ówczesnym czeskim środowisku były to ikoniczne, niezwykłe budynki, absolutnie rewolucyjne zarówno pod względem przeznaczenia, jak i postępowej formy.

Kościół św. Józefa w Senetářovie [il. 7–13]

Wieś Senetářov leży na południowych Morawach w powiecie Blansko i podlega rzymskokatolickiej parafii w Jedovnicach. Gmina starała się o budowę nowego kościoła już od czasów drugiej wojny światowej w związku z przymusowymi przesiedleniami miejscowych obywateli przez armię niemiecką i z planem

had been trying to build a new church since World War II due to the forced resettlement of local citizens by the German army and the plan to raze the village to the ground. The displaced people then promised that if the village was preserved, they would build a chapel in it. That promise was fulfilled only around the 1960s, when what was actually built was not a chapel but a new church dedicated to St Joseph. The local parish priest František Vavříček (1913–1995) had a major contribution to the construction as he initiated not only the construction of the church in Senetářov but also advanced renovations of the church in nearby Jedovnice and the chapel in Kotvrdovice in the 1960s. The Brno artist Ludvík Kolek (1933–2021)[22] was chosen to design the Senetářov church.

This painter and sculptor devoted his entire artistic career primarily to the creation of sacred in-

[22] Ludvík Kolek – philosophical and theological artist who, apart from artistic solutions for church buildings, devoted himself to commissions for public spaces (e.g. a monument to the victims of Nazism for Masaryk University in Brno). In his works, he moved from purely figural compositions to abstract forms and a unique technology of dispersed colours. Among his numerous religious projects, in addition to works for the parish of Jedovnice, the most outstanding ones are wall paintings for the Church of St John in

teriors. In the 1960s, he managed to establish contacts with Francophone partners from the milieu of Salon d'Art Sacré. Through foreign publications, but also thanks to his stay in Paris in 1968, he learned about contemporary techniques of sacred art and architecture[23]. He was fascinated by the works of the architect Le Corbusier, especially the groundbreaking building of the Chapel in Ronchamp, and Oscar Niemeyer, the architect of the cathedral in Brasilia[24]. Kolek's experience was obviously broader; he knew modern church and chapel buildings not only from the French, but also from the Swiss and German circles. He brought current Western cultural influences to Czechoslovakia and applied them in his cooperation with the parish in Jedovnice. In addition to designing the new church in Senetářov, he also collaborated on the renovation of the church in Jedovnice and the chapel in Kotvrdovice[25].

The cornerstone of the Church of St Joseph in Senetářov was laid in June 1969, and the entire construction was financed solely thanks to the donations and work of local parishioners. The church was consecrated only in 1971, during the new trend of political normalisation, which again limited the activities of the Church. Therefore, the consecration was forcibly replaced by its blessing, which was also not without restrictions and police interventions[26]. Nevertheless, the opening of the church on 11th July 1971 became a significant celebration, attended by a very large number of the faithful.

The building, highlighted by wide stairs leading to the main entrance, occupies a dominant position in the centre of the village. Ludvík Kolek designed the church as a basilica on an irregular floor plan, with a load-bearing structure of reinforced concrete and light plaster made of coarse-grained brick. The fact that the designer was not an architect by profession, but a sculptor and painter, clearly influenced the formation of the appearance of the church, which was derived from sculptural principles. The facade is dominated

Brno Bystrc (1961), a wall painting and the liturgical design in the Chapel of St Roch in Hustopeče near Brno (1964–1965) and the new building of the Church of St. Wenceslas in Břeclav (1992–1995). P. Vieweghová, *Ludvík Kolek. Osobnost a dílo*, "Dialog Evropa XXI" 1, 1995, pp. 13–17; I. Kotrlá, *Ludvík Kolek*, „AKORD" 10, 2008.

[23] Since 1964, Ludvík Kolek's works have been presented at collective exhibitions abroad, e.g. Biennale Christlicher Kunst der Gegenwart in Salzburg (1964, 1968), Salon d'Art Sacré in Paris (1966, 1967, 1968) and others. The list of exhibitions is available in the parish magazine at the Church of St Thomas in Brno, *Tomášek* 4, 1995, p. 5.

[24] J. Mazanec, *Potřebuji světlo i odjinud než ze své hlavy*, "Katolický týdeník" 27–28, 2003, p. 5.

[25] For the Church of St Peter and Paul in Jedovnice, he designed post-conciliar liturgical finishing, stained glass windows and the entrance door (1970–1979). For the Chapel of the Divine Heart of the Lord in Kotvrdovice, he designed the altar, tabernacle and pulpit (1980).

[26] The consecration could only take place in 1991.

zrównania wsi z ziemią. Wysiedleńcy wtedy obiecali, że jeśli wieś zostanie zachowana, zbudują w niej kaplicę. To zobowiązanie zostało wypełnione dopiero około lat sześćdziesiątych, kiedy zbudowano nie tyle kaplicę, co nowy kościół poświęcony św. Józefowi. Zasadniczy wkład w budowę miał miejscowy proboszcz František Vavříček (1913–1995), który w latach sześćdziesiątych zainicjował budowę kościoła nie tylko w Senetářovie, lecz także zaawansowane poprawki kościoła w pobliskich Jedovnicach i kaplicy w Kotvrdovicach. Do zaprojektowania senetarovskiego kościoła został wybrany brneński artysta Ludvík Kolek (1933–2021)[22].

Ten malarz i rzeźbiarz poświęcił całe swoje artystyczne życie twórczości przede wszystkim wnętrz sakralnych. W latach sześćdziesiątych udało mu się nawiązać kontakty z frankofońskimi partnerami z kręgu Salonu d´Art Sacré. Za pośrednictwem zagranicznych publikacji, ale również dzięki wizycie w 1968 roku w Paryżu, poznał ówczesne techniki sztuki sakralnej i architektury[23]. Zafascynowały go prace architekta Le Corbusiera, a zwłaszcza przełomowa budowla – kaplica w Ronchamp, i Oscara Niemeyera – architekta katedry w Brasilii[24]. Doświadczenie Kolka było oczywiście szersze, znał nowoczesne budynki kościołów i kaplic nie tylko z francuskiego, ale również ze szwajcarskiego i niemieckiego środowiska. Przyniósł aktualne zachodnie wpływy kulturalne do Czechosłowacji i zastosował je podczas współpracy z parafią w Jedovnicach. Oprócz zaprojektowania nowego kościoła w Senetářovie współpracował również przy remoncie kościoła w Jedovnicach i kaplicy w Kotvrdovicach[25].

Kamień węgielny senetarovskiego kościoła św. Józefa został położony w czerwcu 1969 roku, a cała budowa była sfinansowana wyłącznie dzięki darmowej

[22] Ludvík Kolek – artysta filozoficzny i teologiczny, który poza artystycznymi rozwiązaniami dla budynków kościelnych poświęcał się zleceniom dla przestrzeni publicznych (np. pomnik ofiar nazizmu dla Uniwersytetu Masaryka w Brnie). W swych pracach przesunął się od czysto figuralnych kompozycji do abstrakcyjnych form i osobliwej technologii rozproszonych kolorów. Wśród licznych realizacji sakralnych, oprócz prac dla parafii Jedovnice, do najwybitniejszych należą malowidła ścienne dla kościoła św. Jana w Brnie Bystrcu (1961), malowidło ścienne i aranżacja liturgiczna w kaplicy św. Rocha w Hustopeče koło Brna (1964–1965) oraz nowy budynek kościoła św. Wacława w Breclaviu (1992–1995).

[23] Dzieła Ludvíka Kolka były od roku 1964 przedstawiane na zbiorowych wystawach zagranicznych, np. Biennale Christlicher Kunst der Gegenwart w Salzburgu (1964, 1968), Salon d'Art Sacré w Paryżu (1966, 1967, 1968) i innych. Lista wystaw – zob. parafialne czasopismo przy kościele św. Tomasza w Brnie, *Tomášek* 4, 1995, s. 5.

[24] J. Mazanec, *Potřebuji světlo i odjinud než ze svéhlavy*, „Katolický týdeník" 27–28, 2003, s. 5.

[25] Dla kościołów śś. Piotra i Pawła w Jedovnicach zaprojektował nowoczesne wykończenie liturgiczne, witraże i wrota wejściowe (1970–1979). Dla kaplicy Boskiego Serca Pana Jezusa w Kotvrdovicach zaprojektował ołtarz, tabernakulum i ambonę (1980).



7. Ludvík Kolek, model kościoła św. Józefa w Senetářovie, 1961, glina, drewno, metal, 50 x 66 x 41 cm, fot. Z. Sodoma – Muzeum Sztuki w Ołomuńcu

7. Ludvík Kolek, model of the Church of St Joseph in Senetářov, 1961, clay, wood, metal, 50 x 66 x 41 cm, photo: Z. Sodoma – Olomouc Museum of Art

pracy miejscowych parafian. Poświęcenie kościoła nastąpiło dopiero w 1971 roku w czasie nowego normalizacyjnego kursu politycznego, który ponownie ograniczał działalność Kościoła. W związku z tym konsekracja świątyni została przymusowo zastąpiona przez jej poświecenie, które również nie obyło się bez ograniczeń i policyjnych interwencji[26]. Niemniej jednak otwarcie kościoła dokładnie w 1971 roku stało się znaczącą uroczystością z bardzo dużą frekwencją wiernych.

Budynek, który podkreślają szerokie schody prowadzące do głównego wejścia, zajmuje dominującą pozycję w centrum wsi. Ludvík Kolek zaprojektował kościół w charakterze bazylikalnym na nieregularnym planie z nośną konstrukcją z żelbetu i jasnym tynkiem z gruboziarnistego bryzolu. Fakt, że projektant świątyni nie był z wykształcenia architektem, tylko rzeźbiarzem i malarzem, wyraźnie wpłynął na formowanie wyglądu kościoła, który wywodził się z zasad rzeźbiarskich. Fasada jest zdominowana przez główny przeszklony portal. Prawa nawa boczna mieści kaplicę chrzcielną i, podobnie jak przednia ściana lewej nawy bocznej, jest oświetlona nieregularnie rozmieszczonymi wąskimi prostokąt-

[26] Konsekracja mogła nastąpić dopiero w 1991 roku.

by the glass main portal. The right aisle includes the baptismal chapel and, like the front wall of the left aisle, it is lit by irregularly spaced, narrow, rectangular stained-glass windows[27]. The key element affecting the appearance of the church is its roof made of a reinforced concrete shell in the shape of an opening gutter. Above the roof, resembling a boat in shape, there is a high cross and a metal sculpture symbolising Christ's crown of thorns, which has an eternal light inside. Ludvík Kolek divided the interior of the church into three parts: the nave and two aisles, which, apart from the different ceiling heights, are not clearly separated from each other. The space is dominated by the nave with a triangular floor plan. The raised ceiling with a lattice structure is illuminated by stained glass windows depicting the creation of the world and fire. The artist also designed the entire artistic decoration of the church, including the main altar. The triptych of altar paintings depicts, in a highly stylised form, the creation of the universe and man, the Cross of Redemption, the Last Supper and the Sanctification. The tabernacle with the symbols of ears of corn and

[27] M. Motyčka, P. Kopeček, *Vitraje pro senetářovský kostel, jejich ikonologie a teologie*, "Studia Theologica" 25, no. 3, 2023, pp. 65–87.



8. Ludvík Kolek, fasada kościoła św. Józefa w Senetářovie, 1968–1971, fot. M. Lehečková – Muzeum Sztuki w Ołomuńcu

8. Ludvík Kolek, facade of the Church of St Joseph in Senetářov, 1968–1971, photo: M. Lehečková – Olomouc Museum of Art

bread, and the relief sculpture of St Joseph, placed on a pillar behind the pulpit, were also created according to Kolek's design. The left aisle leads to the baptismal chapel, which, thanks to the light penetrating from the ceiling and subtle stained glass windows as well as the minimalistically designed baptismal font, creates a very intimate atmosphere. The long wall of the right aisle is dedicated to the unique Way of the Cross, which is the work of the important Prague painter Mikuláš Medek (1926–1974), with whom František Vavříček had already collaborated on the church in Jedovnice[28]. The artist, condemned by the communist regime, depicted individual stations quite unusually as a series of paintings hanging close to each other. Instead of a descriptive story, in some cases he used only elementary signs: a crown of thorns, a cross, nails and a veil. The images harmonise with his contemporary work. These paintings belong to the last period of Medek's work, when he was suffering from an illness, which makes the theme of pain and death even more visible in them[29].

[28] L. Makówka, *The Way of the Cross by Mikuláš Medek*, "Sacrum et Decorum" 15, 2022, pp. 79–92.

[29] L. Bydžovská, M. Novotný, K. Srp (eds.), *Mikuláš Medek. Nahý v trní*, Praha 2020, pp. 161–164.

nymi oknami z witrażami[27]. Kluczowym elementem wpływającym na wygląd kościoła jest jego zadaszenie wykonane z żelbetowej skorupy w kształcie otwierającej się rynny. Nad dachem, przypominającym kształtem łódź, wznoszą się wysoki krzyż i metalowa rzeźba symbolizująca koronę cierniową Chrystusa, w środku której znajduje się wieczne światło. Ludvík Kolek rozdzielił wnętrze kościoła na trzy nawy, które poza różną wysokością stropu jakoś wyraźnie nie są od siebie oddzielone. W przestrzeni dominuje centralna nawa, o trójkątnym planie. Podwyższony strop z kratownicową konstrukcją oświetlają witraże przedstawiające stworzenie świata i ognia. Tenże artysta zaprojektował także całą artystyczną dekorację kościoła, w tym ołtarz główny. Tryptyk obrazów ołtarzowych przedstawia w znacznej stylizacji stworzenie wszechświata i człowieka, Krzyż Odkupienia, Ostatnią Wieczerzę i Poświęcenie. Tabernakulum z symbolami kłosów i chleba oraz reliefowa rzeźba św. Józefa umieszczona na filarze za amboną również powstały według projektu Kolka. Z lewej bocznej nawy można wejść do wspomnianej kaplicy chrzcielnej, która dzięki światłu przenikającemu ze stropu

[27] M. Motyčka, P. Kopeček, *Vitraje pro senetářovský kostel, jejich ikonologie a teologie*, „Studia Theologica" 25, č. 3, 2023, s. 65–87.



9. Ludvík Kolek, kościół św. Józefa w Senetářovie, 1968–1971, fot. M. Lehečková – Muzeum Sztuki w Ołomuńcu

9. Ludvík Kolek, the Church of St Joseph in Senetářov, 1968–1971, photo: M. Lehečková – Olomouc Museum of Art



10. Ludvík Kolek, wnętrze kościoła św. Józefa w Senetářovie, 1968–1971, Mikuláš Medek, Droga krzyżowa, 1971, fot. M. Lehečková – Muzeum Sztuki w Ołomuńcu

10. Ludvík Kolek, interior of the Church of St Joseph in Senetářov, 1968–1971, Mikuláš Medek, The Way of the Cross, 1971, photo: M. Lehečková – Olomouc Museum of Art



11. Ludvík Kolek, wnętrze kościoła św. Józefa w Senetářovie, 1968–1971, fot. M. Lehečková – Muzeum Sztuki w Ołomuńcu

11. Ludvík Kolek, interior of the Church of St Joseph in Senetářov, 1968–1971, photo: M. Lehečková – Olomouc Museum of Art

i subtelnym oknom witrażowym oraz minimalistycznie zaprojektowanej chrzcielnicy tworzy bardzo intymną atmosferę. Długa ściana prawej bocznej nawy jest przeznaczona dla wyjątkowej drogi krzyżowej, która jest dziełem ważnego praskiego malarza Mikuláša Medka (1926–1974), z którym František Vavříček współpracował już przy kościele

The Church of St. Joseph in Senetářov designed by Ludvík Kolek is one of the most famous Czech religious projects of the years 1948–1989. The progressivism of this unique building erected in a small village in southern Moravia lies not only in its concrete shell with a parabolic cross-section, but also in *The Way of the Cross* by Mikuláš Medek or the altar



12. Ludvík Kolek, kaplica chrzcielna w kościele św. Józefa w Senetářovie, 1968–1971, fot. M. Lehečková – Muzeum Sztuki w Ołomuńcu

12. Ludvík Kolek, baptismal chapel in the Church of St Joseph in Senetářov, 1968–1971, photo: M. Lehečková – Olomouc Museum of Art



13. Ludvík Kolek, witraże w kościele św. Józefa w Senetářovie, 1968–1971, fot. M. Lehečková – Muzeum Sztuki w Ołomuńcu

13. Ludvík Kolek, stained glass windows in the Church of St Joseph in Senetářov, 1968–1971, photo: M. Lehečková – Olomouc Museum of Art

triptych by Ludvík Kolek. Thanks to this extraordinary work, the parish priest František Vavříček boldly introduced a radically new (although based on the Western model) artistic expression of the unofficial artistic trend of that time to the conservative Moravian countryside landscape.

The Church of St Nicholas in Tichá [**fig. 14–19**]

In the village of Tichá near Frenštát pod Radhoštěm in northern Moravia, there used to be a historic wooden church that burned down after being struck by lightning in the 1960s. In the period preceding the Prague Spring, local believers initiated the construction of a new church and, after consistent pressure on the state authorities, managed to obtain permission. In an architectural competition organised then, the design that won was created by Lubomír Šlapeta

w Jedovnicach[28]. Twórca potępiany przez komunistyczny reżim przedstawił poszczególne stacje dość nietypowo jako serię obrazów wiszących blisko siebie. Zamiast opisowego opowiadania w niektórych przypadkach wykorzystał jedynie elementarne znaki – koronę cierniową, krzyż, gwoździe i chustę. Obrazy współgrają z jego ówczesną twórczością. Malowidła te należą do ostatniego okresu twórczości Medka, kiedy był dotknięty chorobą, co sprawia, że w ich treści jeszcze bardziej widać temat bólu i śmierci[29].

Kościół św. Józefa w Senetářovie zaprojektowany przez Ludvika Kolka jest jedną z najbardziej znanych czeskich realizacji sakralnych z lat 1948–1989. Progresywizm tej wyjątkowej budowli powstałej w małej wsi na południowych Morawach ujawnia się nie tylko w betonowej skorupie o parabolicznym przekroju, ale również w drodze krzyżowej Mikulasa Medka czy też ołtarzowym tryptyku Kolka. Dzięki temu niezwykłemu dziełu proboszcz František Vavříček odważnie wprowadził na konserwatywną morawską wieś radykalnie nowy wyraz artystyczny nieoficjalnego nurtu artystycznego tamtych czasów, co prawda na wzór zachodni.

Kościół św. Mikołaja w miejscowości Tichá [**il. 14–19**]

W wiosce Tichá niedaleko Frenštátu pod Radhoštěm na północnych Morawach stał historyczny drewniany kościółek, który spłonął po uderzeniu pioruna w latach sześćdziesiątych XX wieku. W okresie poprzedzającym Praską Wiosnę miejscowi wierni zainicjowali budowę nowego kościoła i po konsekwentnym nacisku na władze państwowe udało się im uzyskać na nią zgodę. W zorganizowanym konkursie architektonicznym wygrał projekt Lubomíra Šlapety (1908–1983), który wraz ze swoim bratem Čestmírem, również architektem, działał przede wszystkim na Morawach – w Ostrawie i w Ołomuńcu. Po ukończeniu studiów u architekta Hansa Scharouna (1893–1972) w śląskim Wrocławiu ostatecznie zamieszkał w Ołomuńcu. Pod wpływem swojego nauczyciela Lubomír Šlapeta kierował się ku funkcjonalistycznej architekturze organicznej. Po wojnie spotkał się z niechęcią reżimu komunistycznego. Dopiero w drugiej połowie lat sześćdziesiątych udało mu się ponownie nawiązać współpracę ze swoim nauczycielem Hansem Scharounem, który zaprosił go do Berlina Zachodniego i zatrudnił w swoim studiu. Pracował tam nad różnymi pro-

[28] L. Makówka, *Droga krzyżowa Mikuláša Medka*, „Sacrum et Decorum" 15, 2022, s. 79–92.

[29] L. Bydžovská, M. Novotný, K. Srp (red.), *Mikuláš Medek. Nahý v trní*, Praha 2020, s. 161–164.



14. Lubomír Šlapeta, kościół św. Mikołaja w miejscowości Tichá, lata 70. XX wieku, fot. archiwum Muzeum Sztuki w Ołomuńcu

14. Lubomir Šlapeta, Church of St Nicholas in Tichá, 1970s, photo: archive of the Olomouc Museum of Art

jektami[30]. Zajmował się między innymi planami ewangelickiego kościoła w Wolfsburgu czy kościoła św. Jana w Bochum.

Lubomír Šlapeta w projekcie kościoła do miejscowości Tichá, który rozpoczął podczas swojego pobytu zawodowego w Berlinie, prawdopodobnie zinterpretował ważny temat architektoniczny swojego nauczyciela Hansa Scharouna, którym była przestrzeń amfiteatru. Oryginalnie dopracował ten motyw i w latach 1967–1968 zaprojektował dla tejże wioski kościół z centralnym układem dostosowanym do potrzeb liturgii według zaleceń przyjętych przez Sobór Watykański II. Szeroką amfiteatralną przestrzeń głównej nawy połączył optycznie od południowej strony z kaplicą chrzcielną i uzupełnił o empory zawieszone w przestrzeni na konstrukcji stropu. Budowa kościoła trwała od 1969 do 1976 roku. Podczas prac budowlanych architekt Šlapeta musiał zmodyfikować projekt i pod naciskiem parafian opracować plan dzwonnicy. Budowie kościoła towarzyszyły różne trudności, ponieważ prace odbywały się w okresie następującej normalizacji. Ponadto ówczesny miejscowy proboszcz traktował zebrane fundusze dość frywolnie[31]. Bieg prac zwalniał, a ich szybkiemu zakończeniu sprzyjało dopiero mianowa-

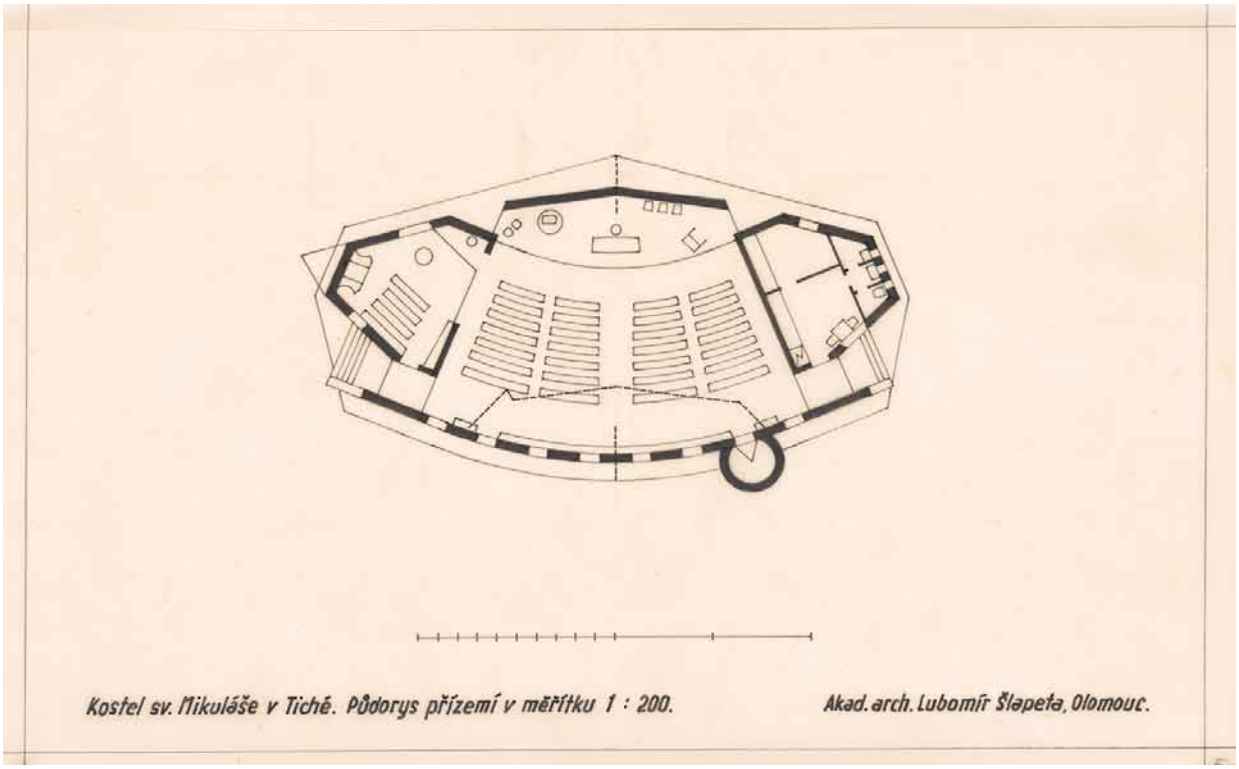
[30] V. Šlapeta, *Lubomír Šlapeta a kostel sv. Mikuláše v Tiché u Frenštátu 1967–1976*, „Prostor Zlín" 2023, č. 2, s. 43–47.

[31] Sklenář 2022, jak przyp. 5, s. 272–273.

(1908–1983), who, together with his brother Čestmír, also an architect, was active primarily in Moravia, in Ostrava and Olomouc. After completing his studies under the supervision of the architect Hans Scharoun (1893–1972) in Wrocław, Silesia, he finally settled in Olomouc. Under the influence of his teacher, Lubomír Šlapeta moved towards functionalist organic architecture. After the war, he was met with hostility from the communist regime. Only in the second half of the 1960s did he manage to re-establish cooperation with his teacher Hans Scharoun, who invited him to West Berlin and employed him in his studio, where he worked on various projects[30], among which were the designs of the Evangelical church in Wolfsburg and the Church of St John in Bochum.

In the design of the church for the village of Tichá, which he had started during his professional stay in Berlin, Lubomír Šlapeta probably interpreted an important architectural theme of his teacher Hans Scharoun, namely the space of an amphitheatre. He refined this motif in a unique way, and in 1967–1968 designed for that village a church with a central layout adapted to the needs of the liturgy established by the Second Vatican Council. He optically connected the wide amphitheater space of the nave on the southern side with the baptismal

[30] V. Šlapeta, *Lubomír Šlapeta a kostel sv. Mikuláše v Tiché u Frenštátu 1967–1976*, "Prostor Zlín" 2, 2023, pp. 43–47.



15. Lubomír Šlapeta, plan kościoła św. Mikołaja w miejscowości Tichá, 1968, kalka, tusz, ołówek, 23 x 32 cm, fot. archiwum Muzeum Sztuki w Ołomuńcu

15. Lubomir Šlapeta, plan of the Church of St Nicholas in Tichá, 1968, tracing paper, ink, pencil, 23 x 32 cm, photo: archive of the Olomouc Museum of Art



16. Lubomír Šlapeta, zewnętrzna część kościoła św. Mikołaja w Tiché, 1967–1976, fot. M. Lehečková – Muzeum Sztuki w Ołomuńcu

16. Lubomir Šlapeta, exterior of the Church of St Nicholas in Tichá, 1967–1976, photo: M. Lehečková – Olomouc Museum of Art



17. Lubomír Šlapeta, zewnętrzna część kościoła św. Mikołaja w Tiché, 1967–1976, fot. M. Lehečková – Muzeum Sztuki w Ołomuńcu

17. Lubomir Šlapeta, exterior of the Church of St Nicholas in Tichá, 1967–1976, photo: M. Lehečková – Olomouc Museum of Art



18. Lubomír Šlapeta, wnętrze kościoła św. Mikołaja w Tiché, 1967–1976, fot. M. Lehečková – Muzeum Sztuki w Ołomuńcu

18. Lubomir Šlapeta, interior of the Church of St Nicholas in Tichá, 1967–1976, photo: M. Lehečková – Olomouc Museum of Art

nie nowego proboszcza. Artystyczne wykończenie wnętrza kościoła zostało uzupełnione dopiero po roku 1989, kiedy na podstawie wyboru rady parafialnej zamontowano witraże i mozaiki autorstwa czeskiego artysty Antonina Kloudy (1929–2010)[32]. Pomimo trudności podczas budowy kościoła w wiosce Tichá powstała architektonicznie wartościowa budowla, która łączy późnofunkcjonalistyczne formy z organicznymi elementami. Dzięki niej architekt Lubomír Šlapeta zyskał rozgłos i w późniejszym okresie mnóstwo zleceń na modyfikacje wnętrz sakralnych. Od lat siedemdziesiątych zaprojektował więcej niż 69 ołtarzy, odwróconych w kierunku wiernych, zgodnie z liturgicznymi zasadami Soboru Watykańskiego II. W latach 2004–2005 kościół w Tiché został poddany swoistym modyfikacjom, między innymi zmieniono kolor fasady oraz podwyższono wieżę według projektu brneńskiego architekta Marka Štěpána (*1967), którego dorobek architektoniczny budownictwa sakralnego należy już do kolejnego historycznego etapu czeskich dziejów[33].

chapel and supplemented it with galleries suspended on the ceiling structure. The building process lasted from 1969 to 1976. During the construction, Šlapeta had to modify the project and, under pressure from the parishioners, develop the design of a bell tower. The construction of the church was accompanied by various difficulties as the work took place during the period of normalisation. Moreover, the then local parish priest treated the collected funds quite arbitrarily[31]. The progress of the work was slowing down, and its quick completion was only facilitated by the appointment of a new parish priest. The artistic finishing of the church interior was completed as late as after 1989, when, based on the choice made by the parish council, stained glass windows and mosaics by the Czech artist Antonin Klouda (1929–2010) were installed[32]. Despite the difficulties during the construction of the church, the village of Tichá received an architecturally valuable building, combining late functionalist forms with organic elements. Thanks to it, the architect Lubomír Šlapeta gained recognition and later received numerous commissions for modifications of church interiors. From the 1970s, he designed more than 69 altars arranged so as to face the faithful, in accordance with the liturgical

[32] Antonín Klouda z powodów politycznych nie mógł dokończyć studiów teologicznych, został absolwentem szklarskiej szkoły w Železném Brodě i twórcą mozaik. Pracował w studiu mozaik Związku Rzemiosła Artystycznego, wytwarzał nowe i restaurował starsze. Mozaice poświęcał się również teoretycznie, z Františkem Tesařem wydał w 1988 roku podręcznik do tworzenia mozaik. Mozaiki tworzył od lat siedemdziesiątych dla przestrzeni sakralnych i to nie tylko w czeskim środowisku (Kotvrdovice, Zlín, Velehrad), ale też za granicą (Nazaret, Erfurt).

[33] Architekt Marek Štěpán wybudował po roku 2000 na Morawach kilka nagrodzonych budynków sakralnych, np.: kościół św. Ducha w Šumné (2008), kościół św. Wacława w Sazovicích (2015–2017), kościół błogosławionej Marii Restituty w Brně-Lesné (2017–2020).

[31] Sklenář 2022, as in fn. 5, pp. 272–273.

[32] For political reasons, Antonín Klouda could not complete his theological studies; he graduated from the glass school in Železný Brod and he created mosaics. He worked in the mosaic studio of the Association of Artistic Crafts, producing new works and restoring older ones. He also devoted himself to the theory of mosaics, and together with František Tesař he published a manual for creating mosaics in 1988. He made mosaics for sacred spaces from the 1970s onwards, not only in the Czech territory (Kotvrdovice, Zlín, Velehrad), but also abroad (Nazareth, Erfurt).



19. Lubomír Šlapeta, wnętrze kościoła św. Mikołaja w Tiché, 1967–1976, fot. M. Lehečková – Muzeum Sztuki w Ołomuńcu

19. Lubomir Šlapeta, interior of the Church of St Nicholas in Tichá, 1967–1976, photo: M. Lehečková – Olomouc Museum of Art

principles of the Second Vatican Council. In the years 2004–2005, the church in Tichá was subjected to specific modifications: among others, the colour of the facade was changed and the tower was made higher according to the design of the Brno architect Marek Štěpán (*1967), whose achievements in the field of sacred architecture belong to the next stage in Czech history[33].

Jacob's Ladder Church in Prague-Kobylisy[34] [fig. 20–24]

The construction of this church took place in the same years as the Church of St Joseph in Senetářov but, in contrast to it, this is an example of a new building of the Evangelical Church of the Czech Brethren. Founded in 1918 by the merger of two Evangelical Churches, the Helvetian and the Lutheran one, it is the largest Protestant Church in the country. Several

[33] The architect Marek Štěpán built several award-winning religious buildings in Moravia after 2000, e.g. the Church of the Holy Spirit in Šumné (2008), the Church of St Wenceslas in Sazovice (2015–2017), the Church of Blessed Maria Restituta in Brno-Lesná (2017–2020).

[34] The Evangelical Church often uses the name of "Evangelical Congregation of Czech Brethren," and the name "Jacob's Ladder" comes from the shape of the bell tower added to it. It received the name in 1997.

Kościół Drabiny Jakubowej w Pradze-Kobylisach[34] [il. 20–24]

Budowa tej świątyni odbywała się w tych samych latach, co kościoła św. Józefa w Senetářovie. W przeciwieństwie do niego stanowi ona przykład nowego budynku Ewangelickiego Kościoła Braci Czeskich. Kościół ten, założony w 1918 roku przez połączenie dwóch Kościołów ewangelickich, helweckiego i luterańskiego, jest największym Kościołem protestanckim w kraju. Kilka ewangelickich domów modlitwy powstało pod koniec lat czterdziestych i pięćdziesiątych, na przykład w Pradze-Braníku, Pradze-Malešicach czy w Rožnovie pod Radhoštěm, według projektów architektów Bohumila Bareše (1906–1965) i Pavla Bareše (1904–1984). Dla kościołów wybierali oni zazwyczaj prosty prostokątny plan, a fasady akcentowali wyrazistymi trójkątnymi szczytami. Zupełnie inne architektoniczne podejście zostało wybrane pod koniec lat sześćdziesiątych właśnie dla realizacji budowy kościoła Drabiny Jakubowej[35].

[34] Kościół ewangelicki często używa nazwy „Ewangelickie Zgromadzenie Braci Czeskich", a nazwa Przy Drabinie Jakuba pochodzi od kształtu dobudowanej dzwonnicy. Została mu nadana w 1997 roku.

[35] Szczegółowe opracowanie historii kościoła zob. A. Boučková, *Příběh evangelického kostela v Praze-Kobylisích,* Praha 2021.



20. Ernst Gisel, model kościoła Drabiny Jakubowej w Pradze-Kobylisach, pierwszy szkic, 1967, balsa, 47,5 x 32,5 x 15 cm, Zgromadzenie Ewangelickiego Kościoła Braci Czeskich w Pradze-Kobylisach, fot. M. Lehečková – Muzeum Sztuki w Ołomuńcu

20. Ernst Gisel, model of Jacob's Ladder Church in Prague-Kobylisy, first sketch, 1967, balsa, 47.5 x 32.5 x 15 cm, Congregation of the Evangelical Church of the Czech Brethren in Prague-Kobylisy, photo: M. Lehečková - Olomouc Museum of Art



21. Ernst Gisel, model kościoła Drabiny Jakubowej w Pradze-Kobylisach, pierwszy szkic, 1967, balsa, 47,5 x 32,5 x 15 cm, Zgromadzenie Ewangelickiego Kościoła Braci Czeskich w Pradze-Kobylisach, fot. M. Lehečková – Muzeum Sztuki w Ołomuńcu

21. Ernst Gisel, model of Jacob's Ladder Church in Prague-Kobylisy, first sketch, 1967, balsa, 47.5 x 32.5 x 15 cm, Congregation of the Evangelical Church of the Czech Brethren in Prague-Kobylisy, photo: M. Lehečková – Olomouc Museum of Art

Zbór Ewangelickiego Kościoła Braci Czeskich w Pradze-Kobylisach, który od dłuższego czasu borykał się z niewystarczającymi przestrzeniami, zdołał w latach sześćdziesiątych włączyć budowę nowego kościoła do oficjalnych planów miasta. Na konkurs architektoniczny dotyczący projektu budowli decydujący wpływ miał pastor Eugen Zelený (1903–1995),

Evangelical prayer houses were erected in the late 1940s and 1950s, for example in Prague-Braník, Prague-Malešice or in Rožnov pod Radhoštěm, according to the designs of architects Bohumil Bareš (1906–1965) and Pavel Bareš (1904–1984). They usually designed churches on a simple rectangular floor plan and accentuated their facades with expressive triangular ga-



22. Ernst Gisel, kościół przy Drabinie Jakubowej w Pradze-Kobylisach, 1967–1971, Radovan Schaufler, Jakub Roskovec, dokończenie budowy trzeciego piętra kościoła i dzwonnicy, 1995–2001, fot. M. Lehečková – Muzeum Sztuki w Ołomuńcu

22. Ernst Gisel, Jacob's Ladder Church in Prague-Kobylisy, 1967–1971, Radovan Schaufler, Jakub Roskovec, addition of the third floor of the church and the bell tower, 1995–2001, photo: M. Lehečková – Olomouc Museum of Art

bles. A completely different architectural approach was chosen in the late 1960s for the construction of Jacob's Ladder Church[35].

The Congregation of the Evangelical Church of the Czech Brethren in Prague-Kobylisy, which had been struggling with insufficient space for a long time, managed to include the construction of their new church in the city's official plans in the 1960s. The person who had the decisive influence on the architectural competition for the design of the building was Pastor Eugen Zelený (1903–1995). To design the church, he invited the Swiss architect Ernst Gisel (1922–2021)[36], who had already built several religious buildings at that time and is now considered one of the most important architects of post-war Switzerland. Pastor Zelený, as secretary of the Synod Council, was responsible for ecumenical relations, and that function had made him travel to Switzerland in the 1960s, where he met the architect[37].

Ernst Gisel studied and lived in Zurich, and before establishing his own architectural studio, he had worked in the design office of Alfred Roth, an outstanding Swiss modernist and collaborator of Le Corbusier.[38] During his career, he was mainly involved in the design of public buildings, especially housing, educational institutions and buildings for Christian communities. The architectural nature of Gisel's designs was combined with his belief that every building is a sculpture. He eagerly combined various forms and materials. It is also worth mentioning that in the years 1966–1971 he ran an architectural studio in Berlin, where he became acquainted with the architect Hans Scharoun, with whom the previously mentioned Lubomír Šlapeta worked exactly at that

[35] For a detailed study of the history of the church, cf. A. Boučková, *Příběh evangelického kostela v Praze – Kobylisích,* Praha 2021.

[36] *Ernst Gisel Architekt*, Maurer, Bruno, und Werner Oechslin with Almut Grunewald, Hg., 2nd ed., Zurich 2010.

[37] Ibidem, p. 21.

[38] Ibidem, p. 82.

który do prac nad nim zaprosił szwajcarskiego architekta Ernsta Gisela (1922–2021)[36], mającego już za sobą kilka sakralnych budów (dziś uważanego za jednego z najwybitniejszych architektów powojennej Szwajcarii). Pastor Zelený jako sekretarz Rady Synodalnej odpowiadał za stosunki ekumeniczne, a ta funkcja zaprowadziła go w latach sześćdziesiątych do Szwajcarii, gdzie poznał architekta[37].

Ernst Gisel studiował i mieszkał w Zurychu, przed założeniem własnej pracowni architektonicznej pracował w biurze projektowym Alfreda Rotha, wybitnego szwajcarskiego modernisty i współpracownika Le Corbusiera[38]. W ciągu swojego twórczego życia zajmował się głównie projektowaniem budynków użyteczności publicznej, zwłaszcza budownictwa mieszkaniowego, instytucji edukacyjnych i budynków dla wspólnot chrześcijańskich. Architektoniczny charakter projektów Gisela był połączony z jego przeświadczeniem, że każdy budynek jest rzeźbą. Chętnie łączył różne formy i materiały. Warto również wspomnieć, że w latach 1966–1971 prowadził pracownię architektoniczną w Berlinie, gdzie nawiązał znajomość z architektem Hansem Scharounem, u którego w tym samym czasie pracował wspomniany wcześniej Lubomír Šlapeta. Ernst Gisel projektował kościoły i centra wspólnotowe głównie dla wspólnot protestanckich w Szwajcarii i Niemczech. Do jego najważniejszych projektów należą: reformowany kościół w Effretikonie (1956–1961), w Reinachu (1958–1963) i protestanckie centra wspólnotowe w Stuttgarcie-Sonnenbergu (1963–1966). Charakterystyczną cechą jego budowli sakralnych jest masywna, rzeźbiarsko ujęta dzwonnica. Jednak tego motywu nie zastosował w praskim kościele.

Pastorowi Eugenowi Zelenému z Kobylis udało się pozyskać nie tylko renomowanego architekta z za-

[36] *Ernst Gisel Architekt*, hg. von B. Maurer u. W. Oechslin, 2nd ed., Zurich 2010.

[37] Ibidem, s. 21.

[38] Ibidem, s. 82.



23. Ernst Gisel, kościół U Jakubowej drabiny w Pradze-Kobylisach, 1967–1971, Radovan Schaufler, Jakub Roskovec, dobudowanie trzeciego piętra kościoła, 1995–2001, fot. M. Lehečková – Muzeum Sztuki w Ołomuńcu

23. Ernst Gisel, Jacob's Ladder Church in Prague-Kobylisy, 1967–1971, Radovan Schaufler, Jakub Roskovec, addition of the third floor of the church, 1995–2001, photo: M. Lehečková – Olomouc Museum of Art

granicy, ale także darowizny i wsparcie finansowe parafian, które umożliwiły budowę praskiego kościoła. Ernst Gisel, pracujący w tym przypadku pro bono, rozpoczął projektowanie w 1967 roku. Zastosował grę form i materiałów, która była bliższa nurtowi brutalistycznemu w architekturze. Kościół zaprojektował jako niską, dwukondygnacyjną budowlę składającą się z dwóch sześciennych mas. W jednej z nich znajdowały się zaplecze administracyjne i miejsca do zakwaterowania, druga obejmowała salę modlitwy i pomieszczenia wspólne. Zewnętrzną część budynku podzielił nieregularnym rastrem okien, a na fasadzie zastosował surowe tynki w połączeniu z betonem ekspozycyjnym. Budynek, który został uroczyście otwarty w 1971 roku, z wyglądu nie przypomina budowli sakralnej. Wewnątrz projektant zastosował swój ulubiony element architektoniczny – ruchomą ścianę – czym uzyskał swoistą elastyczność przestrzeni sali modlitwy. Jedyną jej ozdobą jest zestaw ręcznie tkanych obrusów, w różnych liturgicznych kolorach, które stworzyła i podarowała zborowi żona architekta Marianne Gisel[39].

[39] Po roku 1989 częścią pomieszczenia modlitewnego został wielki ścienny obraz Miroslava Rady *Ježíš Kristus včera i dnes ten-*

time. Ernst Gisel designed churches and community centres mainly for Protestant Churches in Switzerland and Germany. His most important projects include: the reformed church in Effretikon (1956–1961), in Reinach (1958–1963) and Protestant community centres in Stuttgart-Sonnenberg (1963–1966). A characteristic feature of his religious buildings is constituted by a massive, sculptural bell tower. However, he did not use this motif in the Prague church.

The Kobylisy pastor Eugen Zelený managed to attract not only a renowned architect from abroad, but also donations and financial support from parishioners, which enabled the construction of that Prague church. Ernst Gisel, working *pro bono* in this case, started the design in 1967. He used the play of forms and materials that was closer to the brutalist trend in architecture. He designed the church as a low, two-storey building consisting of two cubic forms. One of them contained administrative facilities and accommodation, the other included a prayer room and common rooms. He divided the exterior of the building by means of an irregular window grid, and on the façade he used raw plasters combined with exposure concrete. The church, which was officially opened



24. Ernst Gisel, wnętrze kościoła Drabiny Jakubowej w Pradze-Kobylisach, 1967–1971, Radovan Schaufler, Jakub Roskovec, współczesna aranżacja przestrzeni liturgicznej, 1995–2001, fot. M. Lehečková – Muzeum Sztuki w Ołomuńcu

24. Ernst Gisel, interior of Jacob's Ladder Church in Prague-Kobylisy, 1967–1971, Radovan Schaufler, Jakub Roskovec, contemporary arrangement of the liturgical space, 1995–2001, photo: M. Lehečková – Olomouc Museum of Art

in 1971, does not look like a sacred building. Inside, the designer used his favourite architectural element – a movable wall – to achieve a certain flexibility of the prayer room space. Its only decoration was a set of hand-woven tablecloths in various liturgical colours, created and donated to the congregation by the architect's wife, Marianne Gisel[39].

The Church of the Czech Brethren in Prague-Kobylisy was, at that time, a unique building in the Czech church circles, with an innovative "Western" approach of the architect and an architectural expression that was quite current in communist Czechoslovakia. In the new political conditions after 1989, architectural improvements were made to the church. According to the design of architects Radovan Schaufler (*1959) and Jakub Roskovec (*1967), the building was supplemented with a third floor and highlighted by the metal structure of a new bell tower. This reconstruction significantly influenced the original form of the church.

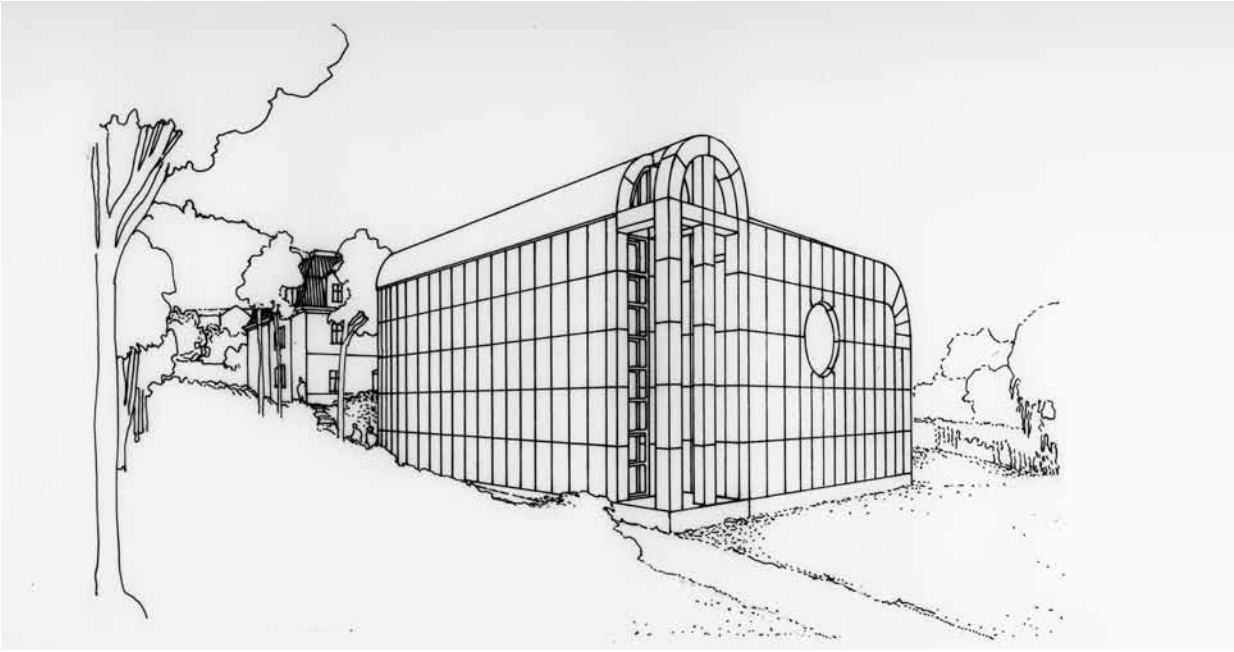
[39] After 1989, the prayer room received a large wall painting by Miroslav Rada, entitled *Ježíš Kristus včera i dnes tentýž i na věky,* which was moved there from the prayer hall in Prague-Vršovice. In the 1990s, the spatial orientation of the room also changed.

Kościół ewangelicki w Pradze-Kobylisach był w tym okresie unikalną budowlą w kościelnym środowisku na terenie Czech, z nowatorskim „zachodnim" podejściem architekta i całkiem aktualnym architektonicznym wyrazem w komunistycznej Czechosłowacji. W nowych politycznych warunkach po 1989 roku wykonano architektoniczne poprawki kościoła. Zgodnie z projektem architektów Radovana Schauflera (*1959) i Jakuba Roskoveca (*1967) budynek został uzupełniony o trzecie piętro i podkreślony metalową konstrukcją nowej dzwonnicy. Ta przebudowa w znaczącym stopniu wpłynęła na pierwotną formę kościoła.

***

Po politycznym rozluźnieniu w latach sześćdziesiątych i inwazji wojsk Układu Warszawskiego w 1968 roku nastąpiła w Czechosłowacji tak zwana normalizacja. Ponownie doszło do zahamowania jakiegokolwiek życia religijnego. Surowe represje jak z lat pięćdziesiątych nie były już jednak stosowane, ideologiczny nadzór państwa nie był tak konsekwentny,

týž i na věky, który został tu przeniesiony z sali modlitwy z Pragi-Vršovic. W latach dziewięćdziesiątych nastąpiła również zmiana zorientowania sali.



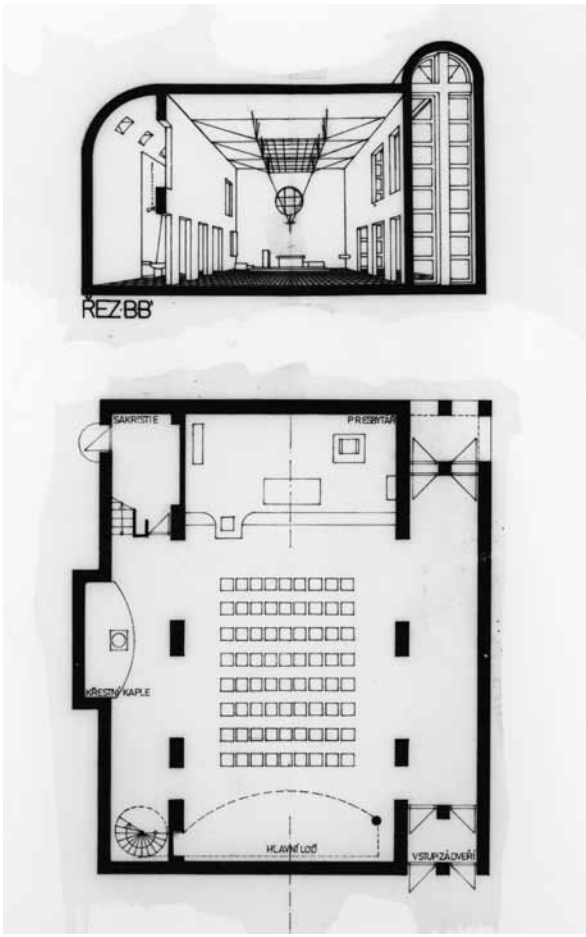
25. Michal Sborwitz, projekt kościoła św. Wacława w Moście, 1981–1982, fot. archiwum Muzeum Sztuki w Ołomuńcu

25. Michal Sborwitz, design of the Church of St Wenceslas in Most, 1981–1982, photo: archive of the Olomouc Museum of Art

a zatem na podstawie osobistych działań jednostek, czy to artystów, czy proboszczów, zrealizowano pewne artystyczne zmiany w przestrzeniach sakralnych. Na początku normalizacji powyższe i niektóre inne projekty z końca lat sześćdziesiątych były jeszcze w trakcie realizacji. Jednak tylko jeden z nowych kościołów zaprojektowanych później został zbudowany, kościół św. Wacława w Moście.

Kościół św. Wacława w Moście [il. 25–29]

Znajdujące się w północnych Czechach miasto Most jest usytuowane w węglowej niecce. W latach sześćdziesiątych z powodu wydobycia węgla brunatnego zdecydowano o bezprecedensowej likwidacji jego cennego historycznego centrum. W okresie od szóstej do ósmej dekady XX wieku stopniowo zniknęło także sześć lokalnych historycznych kościołów wraz z otaczającą zabudową. Uratowano tylko jeden – gotycki kościół Wniebowzięcia Panny Marii, który w 1975 roku został przeniesiony na inne miejsce. Oczywiście po tym przeniesieniu stracił swoją sakralną funkcję i zaczął być wykorzystywany jako muzeum. W związku z tymi wydarzeniami doszło do porozumienia między państwem a Kościołem i wyjątkowo zezwolono na budowę nowego kościoła. Miał być jednak niepozorny, umieszczony w ukryciu w ogrodzie parafii Most, pozbawiony zewnętrznych dominant, które zwracałyby uwagę na jego sakralną funkcję. Rzeźbiarz Bořivoj Rak (*1932), który praco-



26. Michal Sborwitz, projekt kościoła św. Wacława w Moście, 1981–1982, fot. archiwum Muzeum Sztuki w Ołomuńcu

26. Michal Sborwitz, Church of St Wenceslas in Most, 1981–1989, photo: archive of the Olomouc Museum of Art



27. Michal Sborwitz, kościół św. Wacława w Moście, 1981–1989, fot. Z. Sodoma – Muzeum Sztuki w Ołomuńcu

27. Michal Sborwitz, Church of St Wenceslas in Most, 1981–1989, photo: Z. Sodoma – Olomouc Museum of Art

***

After the political relaxation in the 1960s and the invasion of Warsaw Pact troops in 1968, the so-called normalisation followed in Czechoslovakia. Once again, all religious life was suppressed. However, the severe repression of the 1950s was no longer applied, the ideological supervision of the state was not as consistent, and therefore, based on the personal actions of individuals, whether artists or parish priests, some artistic changes were implemented in sacred spaces. At the beginning of the normalisation, some projects from the late 1960s – both the above ones and some others –were still under way. However, only one of the new churches designed later, namely the Church of St Wenceslas in Most, was actually built.

The Church of St Wenceslas in Most [**fig. 25–29**]

The town of Most, located in northern Bohemia, is situated in a coal basin. In the 1960s, due to lignite mining, an unprecedented decision was taken to liquidate its valuable historical centre. In the period from the sixth to the eighth decade of the 20th century, six local historic churches and the surrounding buildings also gradually disappeared. The only one that was saved was the Gothic Church of the Assumption of the Virgin Mary, which was moved to

wał w Moście jako konserwator przeniesionych zabytków i próbował je ocalić, polecił dziekanowi Mostu Stanislavowi Češlíkowi (1930–1986) praskiego architekta Michala Sborwitza (*1944) do zaprojektowania nowego kościoła.

Architekt Michal Sborwitz po ukończeniu studiów architektury na Politechnice Praskiej został ukształtowany głównie przez współpracę z wybitną czeską architektką Alenou Šrámkovou (1929–2022). Przed 1989 rokiem zajmował się głównie remontami wnętrz i projektowaniem sklepów. Od lat dziewięćdziesiątych stworzył wiele bardzo delikatnych i inwencyjnych rekonstrukcji budynków historycznych i zespołów urbanistycznych, w których zajmował się związkiem pomiędzy nową a starą architekturą[40].

Projekt kościoła w Moście opracował w latach 1981–1982, a w budowie kościoła pomagali mieszkańcy (*jako niewykwlifikowani pracownicy tymczasowi* dop. tłumacza) w latach 1983–1989[41]. W ogrodzie parafii Michal Sborwitz zaprojektował trójnawowy kościół, który swoimi formami nawiązywał do tradycji czeskiego funkcjonalizmu z pierwszej połowy XX wieku. Tę tradycję wzbogacił o inspiracje archi-

[40] Np. remont budynku Muzeum Sztuki w Ołomuńcu z lat 1993–2000.

[41] Rozmowa historyka architektury Rostislava Šváchy z architektem Michalem Sborwitzem o budowie kościoła w Moście: https://cosa.tv/kaple-sv-vaclava-v-moste-a-architekt-michal-sborwitz/.



28. Bořivoj Rak, Michal Sborwitz, wnętrze kościoła św. Wacława w Moście, 1981–1989, fot. Z. Sodoma – Muzeum Sztuki w Ołomuńcu

28. Bořivoj Rak, Michal Sborwitz, interior of the Church of St Wenceslas in Most, 1981–1989, photo: Z. Sodoma – Olomouc Museum of Art

tekturą śródziemnomorską. Bryłową, zwartą budowlę pokryła jasna okładzina fasadowa ze szlifowanego wapienia. W zewnętrznej części kościoła nie mogły znaleźć się elementy, które wskazywałyby na jego sakralny charakter, dlatego symbol krzyża architekt Sborwitz zmyślnie ukrył w wyróżnionej monumentalnej części wejściowej kościoła będącej swoistą namiastką wieży kościelnej. Ta półokrągła konstrukcja ramowa służyła także jako dzwonnica.

Rzeźbiarz Bořivoj Rak zaprojektował wystrój wnętrza nowego kościoła, stworzył dla niego reliefową brązową drogę krzyżową i chrzcielnicę, obie umieszczone w bocznych nawach. Podobnie jak na fasadzie, we wnętrzu zastosowano jasny wapień, kontrastowo uzupełniony granatowymi ławkami. Ta symboliczna kolorystyka niebieskiego i białego, dopełniona srebrnym, była przemyślana i wybrana właśnie przez Bořivoja Raka. Wyposażenie kościoła finalnie nie zostało ukończone w pierwotnie zaprojektowanej formie, ponieważ po śmierci dziekana Stanislava Češlíka wystąpiły komplikacje związane z ukończeniem budowy. Mimo to w Moście powstało wartościowe dzieło postmodernistycznej architektury. W okresie komunistycznej normalizacji totalitarnej była to jedyna rzymskokatolicka budowla powstała na terenie Czech, pozostałe opisane wyżej znajdowały się na terenie Moraw. Niestety, another location in 1975. Of course, after that transfer, it lost its sacred function and began to be used as a museum. Due to those events, an agreement was reached between the state and the Church and, as an exception, the construction of a new church was allowed. However, it was supposed to be inconspicuous, situated hidden in the garden of the Most parish, devoid of external dominants that would draw attention to its sacred function. The sculptor Bořivoj Rak (*1932), who worked in Most as a conservator of the relocated monuments and tried to save them, recommended to the dean of Most Stanislav Češlík (1930–1986) that the new church should be designed by the Prague architect Michal Sborwitz (*1944).

Having graduated in architecture from the Prague University of Technology, Michal Sborwitz was shaped mainly by cooperation with the outstanding Czech architect Alena Šrámková (1929–2022). Before 1989, he was mainly involved in interior renovations and store design. Since the 1990s, he has created many very delicate and inventive reconstructions of historical buildings and urban complexes, in which he dealt with the relationship between new and old architecture[40].

[40] One such example is the renovation of the building of the Olomouc Museum of Art in the years 1993–2000.

He developed the design of the church in Most in 1981–1982, and town residents helped in its construction in the parish garden in the years 1983–1989[41]. Michal Sborwitz designed a three-nave church whose forms referred to the tradition of Czech functionalism of the first half of the 20th century. He enriched this tradition with inspirations from Mediterranean architecture. The solid, compact building was covered with a lightly coloured facade cladding, made of polished limestone. The external part of the church could not display any elements that would indicate its sacred character, so Sborwitz cleverly hid the symbol of the cross in the distinctive monumental entrance part of the church, which was a kind of substitute for the church tower. This semicircular frame structure also served as a bell tower.

The sculptor Bořivoj Rak designed the interior of the new church, creating a bronze relief of the Stations of the Cross and a baptismal font, both placed in the aisles. Similarly to the façade, the interior uses lightly coloured limestone, contrasted with navy blue benches. This symbolic colour scheme of blue and white, complemented by silver, was well thought out and chosen by Bořivoj Rak himself. The church furnishings were ultimately not completed in the originally designed form because, after the death of Dean Stanislav Češlík, there followed complications related to the completion of the construction. Nevertheless, the church created in Most was a valuable work of postmodern architecture. During the period of communist totalitarian normalisation, this was the only Roman Catholic building erected in the Czech Republic; the remaining ones described above were located in Moravia. Unfortunately, in the post-revolutionary 1990s, the main altar was tactlessly changed and the lighting was completed without the supervision of the architect Michal Sborwitz and the sculptor Bořivoj Rak.

Conclusions

In the period discussed, many churches and chapels remained only in the form of plans and proposals, which could not be implemented due to political adversities at that time. For example, liturgically thoughtful and architecturally high-quality designs by the architects Jan Sokol or Tomáš Černoušek have been preserved mainly in the form of sketches. Jan Sokol (1904–1987), an important Czech architect, was involved in the design and modification of religious buildings already before World War II. After the war, he focused on re-

[41] Conversation of the architectural historian Rostislav Švácha with the architect Michal Sborwitz about the construction of the church in Most: https://cosa.tv/kaple-sv-vaclava-v-moste-a-architekt-michal-sborwitz/.



29. Bořivoj Rak, Michal Sborwitz, wnętrze kościoła św. Wacława w Moście, 1981–1989, fot. Z. Sodoma – Muzeum Sztuki w Ołomuńcu

29. Bořivoj Rak, Michal Sborwitz, interior of the Church of St Wenceslas in Most, 1981–1989, photo: Z. Sodoma – Olomouc Museum of Art

w porewolucyjnych latach dziewięćdziesiątych doszło do nieudanej zmiany ołtarza głównego i dokończenia oświetlenia już bez nadzoru architekta Michala Sborwitza i rzeźbiarza Bořivoja Raka.

Wnioski

Wiele kościołów i kaplic pozostało w omawianym okresie jedynie w planach i propozycjach, nie udało się ich zrealizować z powodu ówczesnych przeciwności politycznych. Na przykład liturgicznie przemyślane i architektonicznie wysokiej jakości projekty architektów Jana Sokola lub Tomáša Černouška zachowały się głównie w formie szkiców. Jan Sokol (1904–1987), ważny czeski architekt, był zaangażowany w projektowanie i modyfikację budynków sakralnych już przed drugą wojną światową. Po wojnie skoncentrował się na rekonstrukcjach i adaptacjach zabytków. Oprócz nowych kościołów zaprojektował również szeroką gamę obiektów liturgicznych. Jedną z najważniejszych modyfikacji, które przeprowadził, była liturgiczna modyfikacja katedry św. Wita na

Zamku Praskim (1970–1973)[42]. Spośród tych niezrealizowanych warto wspomnieć kościół dla miasta Luhačovice, dla którego plany stworzył w latach 1966–1968. Jan Sokol pracował tam z całkowicie nieregularnym organicznym planem, wokół którego wzniósł skorupę zwieńczoną kratownicową konstrukcją, z podsadzoną linią górnego oświetlenia[43]. Z pokorą, głęboką znajomością historii, z naciskiem na artystyczny i duchowny charakter zdołał stosować nowe materiały i konstrukcje. Niestety, rok 1968 pokrzyżował plany realizacji tego niezwykłego kościoła[44].

Podobnie liczne projekty kościołów (dla miast Břeclav, Suchá Loz, Znojmo) ołomuńskiego architekta Tomáša Černouška (1927–2001) nie doczekały się realizacji przed rokiem 1989[45]. Lista niezrealizowanych jakościowych projektów mogłoby stanowić odrębne badanie. Tutaj wymienione są tylko te przykłady, aby zarysować sytuację, w jakiej czeskie społeczeństwo się wówczas znajdowało. Podejmowano starania, organizowano zbiórki, przygotowywano projekty, jednak komunistyczny reżim wprowadził tak surowe ograniczenia, że praktycznie umożliwiono realizację jedynie niewielkiej liczby budowli sakralnych. Wyżej wymienione nowe budynki są wyjątkowe w swej funkcji, czasie powstania i jakości architektury[46]. Choć to tylko kilka budynków, zwrócenie uwagi na ich istnienie i warunki ich powstania jest również hołdem dla księży, architektów, artystów i zwykłych ludzi, którzy je zainicjowali i odważnie, pomimo czasów, podjęli niezmierzone wysiłki, aby je zrealizować.

Streszczenie

Podczas reżimu komunistycznego w byłej Czechosłowacji w latach 1948–1989 życie religijne było ograniczone. Funkcjonowanie kościołów ściśle kontrolowały władze państwowe, a kościoły były generalnie tłumione i prześladowane. Wiązało się to z nacjonalizacją, zniszczeniem lub dewastacją budynków kościelnych. W tym wrogim kościołom środowisku społeczno-politycznym budowa nowych obiektów sakralnych stała się niemal niemożliwa. Jednak kilka z nich zostało zrealizowanych, i to w postępowej formie architektonicznej i artystycznej.

[42] J. Sokol, *Moje plány, paměti architekta*, Triáda 2004, s. 254–257.

[43] Ibidem, s. 260–263.

[44] Kościół św. Rodziny w Luhačovicích powstał w latach 1990–1997 według planów architekta Michala Brixe.

[45] Zaprojektował więcej niż 80 poprawek przestrzeni liturgicznych, wybudować kościół zdołał dopiero w latach dziewięćdziesiątych, zob. T. Černoušek et al., *Svými kořeny se dotýkáme hvězd*, Olomouc 2003.

[46] Oprócz nich powstawało również kilka budowli sakralnych z tradycyjnym charakterem architektonicznym.

constructions and adaptations of historical monuments. In addition to designing new churches, he also designed a wide range of liturgical buildings. One of the most important modifications that he carried out was the liturgical modification of St Vitus Cathedral in the Prague Castle (1970–1973)[42]. Among those not completed, it is worth mentioning the church for the town of Luhačovice, for which he created plans in the years 1966–1968. Jan Sokol worked there with a completely irregular organic plan, around which he built a shell topped with a lattice structure, with a line of overhead lighting[43]. With humility, deep knowledge of history, and with an emphasis on artistic and spiritual character, he succeeded in using new materials and structures. Unfortunately, the year 1968 thwarted the plans to build this extraordinary church[44].

Similarly, numerous church designs (for the cities of Břeclav, Suchá Loz, Znojmo) by the Olomouc architect Tomáš Černoušek (1927–2001) were not completed before 1989[45]. The list of quality projects which were not carried out could constitute a separate study. The present paper mentions only a few examples in order to outline the situation in which the Czech society found itself at that time. Efforts were made, collections were organised, projects were prepared, but the communist regime introduced such severe restrictions that only a small number of sacred buildings was actually allowed to be constructed. The above-mentioned new buildings are unique in their function, time of construction and quality of architecture[46]. Although these are only a few buildings, drawing attention to their existence and the circumstances of their creation is also a tribute to the priests, architects, artists and ordinary people who initiated them and who, despite difficulties, had the courage to make the huge effort to construct them.

Abstract

During the communist regime that was in power in the former Czechoslovakia from 1948 to 1989, religious life was restricted. The functioning of churches was strictly controlled by state authorities, and churches were generally suppressed and persecuted. This involved the nationalisation and destruction or

[42] J. Sokol, *Moje plány, paměti architekta*, Triáda 2004, pp. 254–257.

[43] Ibidem, pp. 260–263.

[44] The Holy Family Church in Luhačovice was built in 1990–1997 according to the design of the architect Michal Brix.

[45] He designed more than 80 changes to liturgical spaces and managed to build a church only in the 1990s; cf. T. Černoušek et al., *Svými kořeny se dotýkáme hvězd*, Olomouc 2003.

[46] Apart from them, several religious buildings with traditional architectural character were also built.

devastation of church buildings. In that socio-political environment that was hostile to churches, the construction of new sacred buildings became almost impossible. However, despite the passage of time, several of them were actually constructed, retaining their progressive architectural and artistic form. The text focuses on the description of the origins and architectural characteristics of several new religious buildings, the first of which is the extraordinary Chapel of the Divine Heart of the Lord in Olomouc from the turn of the 1940s and 1950s, built for the Congregation of the Sisters of Charity of the Third Order of St Francis. Also unique and architecturally valuable are the buildings erected in the Moravian countryside at the turn of the 1960s and 1970s: the Church of St. Joseph in Senetářov and the Church of St Nicholas in Tichá. The text then presents the church of the Czech Evangelical Brothers in Prague-Kobylisy, known today as Jacob's Ladder Church, which was built according to a unique design by a Swiss architect in the late 1960s in what was then Czechoslovakia. Finally, the paper describes the only new church building, constructed in the 1980s in the spirit of architectural postmodernism: the Church of St Wenceslas in Most.

Keywords: church, architecture, sacred art, Czech Republic, Moravia, 2nd half of the 20th century

Šárka Belšíková, MA
Olomouc Museum of Art
phone: +420 585 514 292, +420 608 567 430
e-mail: belsikova@muo.cz

Translated by Agnieszka Gicala

Bibliography

Archival sources

The archives of the architect Jaroslav Čermák, National University of Technology in Prague, Museum of Architecture and Construction, Archive of Architecture, fond no. 2016.

Archives of the Congregation of the Sisters of Charity of the Third Order of St Francis in Opava.

Publications

Balík S., Hanuš J., *Katolická církev* v Československu *1945–1989*, Brno 2007.

Belšíková Š., Binder I., *Posvátné umění* v *nesvaté době* / české *sakrální umění 1948–1989*, Olomouc 2022.

Boučková A., *Příběh evangelického kostela v Praze – Kobylisích,* Praha 2021.

Bydžovská L., Novotný M., Srp K. (eds.), *Mikuláš Medek. Nahý v trní*, Praha 2020.

Słowa kluczowe: kościół, architektura, sztuka sakralna, Czechy, Morawy, 2. połowa XX wieku

Mgr Šárka Belšíková
Muzeum umění Olomouc
tel.: +420 585 514 292, +420 608 567 430
e-mail: belsikova@muo.cz

Z języka czeskiego przełożył: Jakub Jaša

Bibliografia

Źródła archiwalne

Pozostałości arch. Jaroslava Čermáka, Politechnika narodowa w Pradze, Muzeum architektury i budownictwa, Archiwum architektury, fond nr 2016.

Archiv Kongregace Milosrdných sester III. řádusv. Františka, Opava.

Publikacje

Balík S., Hanuš J., *Katolická církev v Československu 1945–1989*, Brno 2007.

Belšíková Š., Binder I., *Posvátné umění v nesvaté době* / *české sakrální umění 1948–1989*, Olomouc 2022.

Boučková A., *Příběh evangelického kostela v Praze – Kobylisích,* Praha 2021.

Bydžovská L., Novotný M., Srp K. (eds.), *Mikuláš Medek. Nahý v trní*, Praha 2020.

Černoušek T. et al., *Svými kořeny se dotýkáme hvězd,* Olomouc 2003.

Fiala P., Hanuš J. (eds.), *Katolická církev a totalitarismus v českých zemích*, Brno 2001.

Fiamová M., Jakubčin P. (eds.), *Prenasledovanie cirkví v komunistických štátoch strednej a východnej Európy*, Bratislava 2010.

Hartmann A., *Jedovnice – Kotvrdovice – Senetářov*, „Umění a řemesla" 3, 1991, s. 14 –19.

Kopeček P., *Liturgie a architektura. Moderní sakrální architektura v Čechách a na Moravě*, Olomouc 2013.

Makówka L., *Droga krzyżowa Mikuláša Medka*, „Sacrum et Decorum" 15, 2022, s. 79 –92.

Morávková M., Pochybová M., *Růžena Vacková. Historička statečného srdce*, Praha 2015.

Motyčka M., Kopeček P., *Vitraje pro senetářovský kostel, jejich ikonologie a teologie*, „Studia Theologica" 25, č. 3, 2023, s. 65–87.

Nešpor Z.R., *Encyklopedie moderních evangelických (a starokatolických) kostelů Čech, Moravy a českého Slezska,* Praha 2009.

Nešpor Z.R., *Malý slovník českých nekatolických náboženských osobností 20. a 21. století*, Praha 2019.

Novotný V., *Odvaha být církví, Josef Zvěřina v letech 1913–1967*, Praha 2014.

Sklenář M., *Postaveno navzdory, vznik nových římskokato-*

lických sakrálních staveb v českých zemích v letech 1948–1989, Brno-Praha 2022.
Sokol J., *Moje plány, paměti architekta*, Triáda 2004.
Šlapeta V., *Chrámové stavby 20. století (v našich zemích),* „Umění a řemesla" 3, 1991, s. 33–41.
Šlapeta V., *Lubomír Šlapeta a kostelsv. Mikuláše v Tiché u Frenštátu 1967–1976*, „Prostor Zlín" č. 2, 2023, s. 43–47.
Vaško V., *Neumlčená, kronika katolické církve v Československu po druhé světové válce,* Praha 1990.
Vaverka J. (red.). *Nové kostely a kaple z konce 20. století v České republice,* Kostelní Vydří 2001.
Zatloukal P. (ed.), *Lubomír Šlapeta – Čestmír Šlapeta, Architektonické dílo*, Olomouc-Brno 2003.

Czasopisma

Architekt, č. 12, 2008
Umění a řemesla, č. 3, 1991
ERA 21, č. 4, 2004
Salve, č. 4, 2004

Černoušek T. et al., *Svými kořeny se dotýkáme hvězd*, Olomouc 2003.
Fiala P., Hanuš J. (eds.), *Katolická církev a totalitarismus v českých zemích*, Brno 2001.
Fiamová M., Jakubčin P. (eds.), *Prenasledovanie cirkví v komunistických štátoch strednej a východnej Európy*, Bratislava 2010.
Hartmann A., *Jedovnice – Kotvrdovice – Senetářov*, "Umění a řemesla" 3, 1991, pp. 14 –19.
Kopeček P., *Liturgie a architektura. Moderní sakrální architektura v Čechách a na Moravě*, Olomouc 2013.
Makówka L., *The Way of the Cross by Mikuláš Medek*, "Sacrum et Decorum" 15, 2022, pp. 79 –92.
Morávková M. – Pochybová M., *Růžena Vacková. Historička statečného srdce*, Praha 2015.
Motyčka M., Kopeček P., *Vitraje pro senetářovský kostel, jejich ikonologie a teologie*, „Studia Theologica" 25, no. 3, 2023, pp. 65–87.
Nešpor Z. R., *Encyklopedie moderních evangelických (a starokatolických) kostelů Čech, Moravy a českého Slezska,* Praha 2009.
Nešpor Z. R., *Malý slovník českých nekatolických náboženských osobností 20. a 21. století*, Praha 2019.
Novotný V., *Odvaha být církví, Josef Zvěřina v letech 1913–1967*, Praha 2014.
Sklenář M., *Postaveno navzdory, vznik nových římskokatolických sakrálních staveb v českých zemích v letech 1948–1989*, Brno-Praha 2022.
Sokol J., *Moje plány, paměti architekta*, Triáda 2004.
Šlapeta V., *Chrámové stavby 20. století (v našich zemích),* „Umění a řemesla" 3, 1991, pp. 33–41.
Šlapeta V., *Lubomír Šlapeta a kostel sv. Mikuláše v Tiché u Frenštátu 1967–1976*, "Prostor Zlín" no. 2, 2023, pp. 43–47.
Vaško V., *Neumlčená, kronika katolické církve v Československu po druhé světové válce,* Praha 1990.
Vaverka J. (ed.). *Nové kostely a kaple z konce 20. století v České republice,* Kostelní Vydří 2001.
Zatloukal P. (ed.), *Lubomír Šlapeta – Čestmír Šlapeta, Architektonické dílo*, Olomouc-Brno 2003.

Journals

Architect, no. 12, 2008
Umění a řemesla, no. 3, 1991
ERA 21, no. 4, 2004
Salve, no. 4, 2004

Fr. Janusz Królikowski
The Pontifical University of John Paul II in Krakow
ORCID: 0000-0003-3929-6008

The sacred image in the liturgy as seen by Cardinal Joseph Ratzinger

Cardinal Joseph Ratzinger, later Pope Benedict XVI, influenced significantly the field of late 20th-century theology with his contributions, which included valuable insights and writings. This paper will examine one of the key areas of his theology, namely the extensive presence of liturgical issues in his theology, which also encompasses the topic of art, and in particular, the question of the sacred image. It is important to note that Ratzinger also reflected and wrote extensively on the subject of music. However, this is a separate issue that is not considered here. Nevertheless, it is worth noting that the 'musical icon' is a complementary element to the sacred image[1]. In discussing the role of the image in the Church, it is important to note that Ratzinger did not develop a distinct theological aesthetic or propose a separate theology of the image. His reflections on these subjects are primarily oriented towards the Church's liturgy and are situated within it.

We will begin with a general overview of Ratzinger's understanding of the liturgy, which provides the foundation for his theological approach to the image and the theological perspective he takes in dealing with it[2]. The concept of liturgy can be defined

[1] Cf. J. Waloszek, *Poglądy J. Ratzingera – Benedykta XVI na muzykę kościelną [J. Ratzinger – Benedict XVI's Views on Sacred Music]*, in: *W kręgu teologii Josepha Ratzingera – Benedykta XVI. Wykłady otwarte w zamiejscowym ośrodku Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego w Gliwicach (2006/2007) [In the Circle of the Theology of Joseph Ratzinger – Benedict XVI. Open Lectures at the Gliwice Branch of the Faculty of Theology at the University of Opole (2006/2007)]*, ed. K. Wolsza, Opole 2008, pp. 189–202; T. Samulnik, *Główne tezy teologii muzyki Josepha Ratzingera / Benedykta XVI [The Main Theses of the Theology of Music of Joseph Ratzinger / Benedict XVI]*, „Teologia w Polsce" 11 (2017), no. 2, pp. 217–235.

[2] Cf. D. Brzeziński, *"Szczególnie piękna możliwość": w poszukiwaniu liturgicznych korzeni Benedykta XVI ["A Particular Possibility of Beauty: In Search of Benedict XVI's Liturgical Roots]*, „Studia Płockie" 32 (2006), pp. 45–56; A. Michalik, *Zraniony strzałą piękna. Piękno i misja Kościoła według Josepha Ratzingera [Pierced by an Arrow of Beauty: The Beauty and Mission of the Church According to Joseph Ratzinger]*, „Tarnowskie Studia Teologiczne" 33 (2014), no. 2, pp. 79–90; M. Zdenkowska, *Sztuka w rozumieniu Josepha Ratzingera – Benedykta XVI na przykładzie krytyki sztuki współczesnej [Art as Understood by Joseph Ratzinger – Benedict XVI*

ks. Janusz Królikowski
Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
ORCID: 0000-0003-3929-6008

Święty obraz w liturgii w ujęciu kardynała Josepha Ratzingera

DOI:10.15584/setde.2024.17.3

Kardynał Joseph Ratzinger, później papież Benedykt XVI, zapisał się w końcu XX wieku w dziejach teologii wieloma wartościowymi przemyśleniami. W artykule zostanie podjęty jeden z ważnych wątków jego teologii, a mianowicie szeroka obecność w niej problematyki liturgicznej, do której należy także zagadnienie sztuki, a zwłaszcza kwestia świętego obrazu. Trzeba oczywiście pamiętać, że Ratzinger podjął również refleksję i zapisał ważne karty na temat muzyki, ale jest to zagadnienie odrębne, którego tutaj nie uwzględniamy, chociaż „ikona muzyczna" na pewno stanowi element komplementarny w stosunku do świętego obrazu[1]. Mówiąc na temat obrazu w Kościele, musimy od razu zauważyć, że Ratzinger nie wypracował jakiejś własnej estetyki teologicznej ani nawet nie zaproponował odrębnej teologii obrazu, gdyż jego refleksja jest podporządkowana naczelnemu zagadnieniu liturgii Kościoła i jest rozwijana w jej obrębie.

Na początku sformułujmy kilka ogólnych uwag na temat pojmowania liturgii przez Ratzingera, gdyż ono wyznacza ramy jego teologicznego rozumienia obrazu, a także wskazuje na sens zajmowania się nim w perspektywie teologii[2]. Liturgia jest więc spotkaniem z Bogiem, który jest prawdą i pięknem, a sztuka kościelna jest jednym z wyrażeń tego spotkania. Piękno spotkania z Bogiem znalazło odzwierciedlenie w życiu wielu ludzi, dla których stało się źródłem świętości, czyniąc ich żywą manifestacją miłości Bożej w świecie. Piękno znalazło także zewnętrzny wyraz w celebracjach za pośrednictwem sztuki, któ-

[1] Por. J. Waloszek, *Poglądy J. Ratzingera – Benedykta XVI na muzykę kościelną*, w: *W kręgu teologii Josepha Ratzingera – Benedykta XVI. Wykłady otwarte w zamiejscowym ośrodku Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego w Gliwicach (2006/2007)*, red. K. Wolsza, Opole 2008, s. 189–202; T. Samulnik, *Główne tezy teologii muzyki Josepha Ratzingera / Benedykta XVI*, „Teologia w Polsce" 11 (2017), nr 2, s. 217–235.

[2] Por. D. Brzeziński, *„Szczególnie piękna możliwość": w poszukiwaniu liturgicznych korzeni Benedykta XVI*, „Studia Płockie" 32 (2006), s. 45–56; A. Michalik, *Zraniony strzałą piękna. Piękno i misja Kościoła według Josepha Ratzingera*, „Tarnowskie Studia Teologiczne" 33 (2014), nr 2, s. 79–90; M. Zdenkowska, *Sztuka w rozumieniu Josepha Ratzingera – Benedykta XVI na przykładzie krytyki sztuki współczesnej*, „Studia Gdańskie" 50 (2022), s. 107–118.

ra sugestywnie je ozdobiła i na którą Kościół coraz śmielej i w coraz większym stopniu wyrażał zapotrzebowanie. Ratzinger w swoich refleksjach opiera się na przekonaniu, że „prawdziwą apologią wiary chrześcijańskiej, najbardziej przekonującym wykazaniem jej prawdy wbrew wszelkim negacjom, są z jednej strony święci, a z drugiej – piękno, które zrodziła wiara”[3].

Czym jest w tym przypadku piękno? „Piękno jest poznaniem, wyższą formą poznania, ponieważ uderza człowieka całą wielkością prawdy”[4]. Tym, co piękno porusza w człowieku, jest pragnienie wyższe w stosunku do jego własnych sił, dążenie do spotkania z Chrystusem jako jedynym źródłem tego bardziej realnego i bardziej wewnętrznego poznania, które byłoby w stanie zrodzić miłość. Pojawia się oczywiście pytanie, jak dokonuje się to spotkanie z Bogiem przez sztukę – to wyjście z siebie, które pozwala spotkać się z Innym. W poszukiwaniu odpowiedzi na to pytanie sztuka, podobnie jak liturgia, może zostać porównana do czegoś w rodzaju „ram”, które jakoś obejmują tajemnicę, wskazują na nią i do niej kierują. Ratzinger wyjaśnia: „Spotkanie z pięknem może stać się uderzeniem strzały, która rani duszę i tak otwiera jej oczy, że teraz dusza, wychodząc od doświadczenia, zyskuje kryteria osądu, a zarazem jest w stanie poprawnie oceniać argumenty”[5].

Tylko przez tajemnicę męki Chrystusa człowiek dochodzi jednak do kontemplacji tego piękna, które wykracza poza zewnętrzną estetykę, doświadczając, że Jezus Chrystus jest jedynym, który napełnił sensem i pięknem to, co było mu przeciwne, czyli śmierć. Człowiekowi nie wystarczy pojęcie piękna, które wskazuje jedynie na wyróżniające je proporcje, harmonię, jak chcieli starożytni, ponieważ jawi się ono jako iluzja w zestawieniu z grozą cierpienia, przemocy i zła, które od zawsze poruszają ludzkość. W męce Chrystusa ujawnia się natomiast piękno w jego pełni, które nie eliminuje ideału starożytnego, ale go przekracza. Ratzinger tak pisze: „Ten, który jest samym Pięknem, pozwolił uderzyć się w oblicze, pozwolił się opluć i ukoronować cierniami. […] Ale właśnie w tym, tak zniekształconym Obliczu ukazuje się autentyczne, najwyższe piękno – piękno miłości dochodzi «aż do końca» i właśnie w tym okazuje się silniejsze od kłamstwa i przemocy”[6].

Tym, co wzbudza podziw, jest spotkanie z pięknem w cierpieniu. Jeśli widzimy w nim to, co piękne, dziwimy się. Źródłem tego zdziwienia jest jednak tak wielka miłość, która staje się cierpieniem, aby nas as an encounter with the divine, which is perceived as truth and beauty. This encounter is reflected in church art, which is one of the many expressions of this experience. The beauty of this encounter has been reflected in the lives of many people, who have experienced it as a source of holiness, thereby becoming a living manifestation of God's love in the world. Furthermore, beauty has been expressed outwardly in the celebrations through the arts, which have adorned them in an evocative manner and which have been increasingly urgently demanded by the Church. Ratzinger's reflections are based on the conviction that "the true apologia of the Christian faith, the most convincing demonstration of its truth against all negation, are the saints, on the one hand, and, on the other, the beauty which faith has given birth to"[3].

In this context, what is meant by the term "beauty"? "Beauty is cognition, a higher form of cognition, because it strikes man with all the greatness of truth"[4]. The desire for beauty in man is a longing that transcends his own strength. It is a striving for an encounter with Christ as the sole source of that more authentic and profound knowledge which would be capable of giving birth to love. The question naturally arises as to how this encounter with God is achieved through art – this stepping out of oneself to meet the Other. In seeking an answer to this question, art, like the liturgy, can be likened to a kind of 'framework' that somehow embraces the mystery, points to it and directs us towards it. Ratzinger explains: "The encounter with beauty can become the arrow strike that wounds the soul and so opens its eyes that now the soul, starting from experience, acquires criteria of judgment and at the same time is able to judge arguments correctly"[5].

It is only through the mystery of Christ's passion that man arrives at the contemplation of that beauty which transcends external aesthetics, experiencing Jesus Christ as the only one who filled with meaning and beauty that which was opposed to him, namely death. It is insufficient for man to possess a concept of beauty that merely points to distinctive proportions and harmony, as the ancients desired. This concept appears as an illusion when juxtaposed with the horror of suffering, violence, and evil that has always moved humankind. In contrast, the passion of Christ reveals beauty in its fullness, which does not eliminate the ancient ideal but transcends it. Ratzinger writes that: "He who is Beauty itself allowed himself to be struck in the face, allowed himself to be spat upon,

[3] J. Ratzinger, *Davanti al Protagonista. Alle radici della liturgia*, Siena 2009, s. 65.

[4] Ibidem.

[5] Ibidem, s. 67.

[6] Ibidem, s. 69.

on the Example of Contemporary Art Criticism], „Studia Gdańskie” 50 (2022), pp. 107–118.

[3] J. Ratzinger, *Davanti al Protagonista. Alle radici della liturgia*, Siena 2009, p. 65.

[4] Ibidem.

[5] Ibidem, p. 67.

and crowned with thorns. [...] However, it is in this distorted face that authentic, supreme beauty is revealed. The beauty of love endures all, proving itself to be stronger than falsehood and violence"[6].

The encounter with beauty in suffering is a source of awe. If we perceive the beauty in it, we are filled with wonder. The source of this wonder is a profound love that becomes suffering in order to imbue with meaning that which was previously devoid of it. One then comes to understand the words spoken by Jesus himself: "And when I am lifted up from the earth, I will draw everyone to myself." (J 12: 32). It is in solitude, in the contemplation of the gaze that awaits him, that man experiences the nearness of God's love. In the experience of love, he experiences the truth that sets him free and enables him to love. Therefore, in the encounter with beauty, a gaze is born that turns to Beauty itself, to eternity and to oneself, which makes possible the adoration of God. The liturgical celebration occupies a privileged place in the life of the Christian, serving as the fundamental and essential encounter with God and His love. The depth of this encounter must be reflected in the liturgy, which must manifest beauty in all its richness and completeness. Beauty is also a mission, and therefore should participate in the expression of the Church in history. Consequently, there is a need for missionary art. As early as in the 1980s, Ratzinger, in his celebrated *Ratzinger Report*, posed a question and provided an answer:

If the Church is to continue to transform and humanize the world, how can she dispense with beauty in her liturgies, that beauty which is so closely linked with love and with the radiance of the Resurrection? No. Christians must not be too easily satisfied. They must make their Church into a place where beauty – and hence truth – is at home. Without this the world will become the first circle of hell[7].

The sacred image as a challenge

Cardinal Ratzinger dedicated a significant portion of his theological and aesthetic reflection to elucidating the significance of the sacred image, which represents the convergence of liturgy and art. His original thesis, which is both simple yet distinct and transparent, posits that the sacred image is born of prayer, leads to prayer, and is itself prayer. Consequently, the image is a liturgy, as both the image and the lit-

[6] Ibidem, p. 69.

[7] J. Ratzinger with Vittorio Messori. *The Ratzinger Report: An Exclusive Interview on the State of the Church*. Transl. by Salvator Attanasio and Graham Harrison. San Francisco, p. 130. [the original text quotes J. Ratzinger, *Raport o stanie wiary*, in: idem, *Opera omnia*, vol. XIII/1: *W rozmowie z czasem*, Lublin 2017, p. 131.]

pełnić sensem to, co było go pozbawione. Dochodzi się wówczas do rozumienia słów wypowiedzianych przez samego Jezusa: „A Ja, gdy zostanę nad ziemię wywyższony, przyciągnę wszystkich do siebie" (J 12, 32). Właśnie tutaj, w byciu sam na sam, w kontemplacji tego spojrzenia, które go oczekuje, człowiek doświadcza bliskości miłości Bożej; w doświadczeniu miłości doświadcza zaś prawdy, która go wyzwala i uzdalnia do miłości. Dlatego w spotkaniu z pięknem rodzi się spojrzenie zwracające się do samego Piękna, do wieczności i do siebie, które umożliwia adorację Boga. Uprzywilejowanym miejscem tego podstawowego i istotnego dla życia chrześcijanina spotkania jest celebracja liturgiczna. Głębia spotkania z Bogiem i Jego miłością musi mieć swoje odbicie w liturgii, a więc musi być manifestacją piękna w całym jego bogactwie i kompletności. Piękno jest także misją, dlatego może i powinno uczestniczyć w wyrażaniu się Kościoła w dziejach, w związku z czym zachodzi także potrzeba tworzenia sztuki o charakterze misyjnym. Już w latach osiemdziesiątych Ratzinger w słynnym *Raporcie o stanie wiary* pytał i równocześnie odpowiadał:

Jeżeli Kościół ma nadal nawracać, czyli uczłowieczać świat – jak może odrzucać z liturgii piękno? Piękno tak mocno splecione z miłością, a także ze wspaniałością Zmartwychwstania? Nie, chrześcijanin nie powinien zadowalać się czymś łatwym. Nie powinien ustawać w dążeniu, by Kościół stał się ojczyzną piękna prawdziwego, bez którego świat stanie się początkiem piekła[7].

Święty obraz jako wyzwanie

Kardynał Ratzinger poświęcił pewną część swojej refleksji teologiczno-estetycznej pogłębieniu znaczenia świętego obrazu, w którym wyraża się jedność między liturgią i sztuką. Jego niejako pierwotna teza jest stosunkowo prosta, a zarazem bardzo wyrazista i przejrzysta: święty obraz rodzi się z modlitwy, prowadzi do modlitwy i sam jest modlitwą. Jako taki obraz jest liturgią, gdyż zarówno obraz, jak i liturgia są środkami wiodącymi do poznania Boga; dokonuje się w nich i przez nie wejście do wnętrza człowieka, który się modli, a zarazem ich celem jest doprowadzenie do wyjścia z siebie, aby wyrazić swoje doświadczenie w adoracji, czyli w spotkaniu z Bogiem.

Chociaż przywołane stwierdzenia jawią się niemal jako oczywiste, to ich afirmacja nie jest bynajmniej tak samo oczywista, ponieważ sytuacja duchowa naszych czasów dokonuje ich poważnego zakłócenia. Podstawowa przeszkoda w rozumieniu i przyjęciu tak mocnej wizji sztuki w liturgii – czyli

[7] J. Ratzinger, *Raport o stanie wiary*, w: idem, *Opera omnia*, t. XIII/1: *W rozmowie z czasem*, Lublin 2017, s. 131.

w podstawowym dziele wiary katolickiej – wynika z tego, że nie mamy dzisiaj do dyspozycji adekwatnego rozumienia, czym jest święty obraz. Ratzinger wyraźnie i wielokrotnie wyrażał przekonanie, że mamy obecnie do czynienia z nową falą ikonoklazmu (obrazoburstwa), czyli odrzucania świętego obrazu w ramach wiary chrześcijańskiej. Na pierwszy rzut oka taka diagnoza może wydawać się zaskakująca i trudno szybko zaakceptować, że taka sytuacja może dotyczyć epoki, która jak żadna inna stała się zgodnie z powszechnie wyrażaną opinią „epoką obrazu". Aby zbliżyć się do rozumienia wspomnianego odrzucenia, trzeba równocześnie zwrócić uwagę, że żyjemy też w epoce w sposób ewidentny naznaczonej głębokim kryzysem wiary we wcielenie Syna Bożego, a więc silnym rozdziałem między Bogiem i człowiekiem. W tej sytuacji, gdy brakuje odniesienia do Boga bliskiego, „sztuka staje się eksperymentowaniem ze stworzonymi przez siebie samą światami, czczą «kreatywnością», która nie dostrzega już *Creator Spiritus*"[8].

Sztuka jest zawsze owocem poszukiwania prawdy, która jednak w dzisiejszej kulturze została naznaczona podwójnym rozbiciem: rozbiciem relacji między Bogiem i człowiekiem oraz rozbiciem człowieka w sobie samym. Człowiek, który może adekwatnie rozumieć siebie w kontemplacji Boga, ponieważ został stworzony na Jego obraz i podobieństwo, nie widzi już Boga, a nie widząc Boga, nie rozumie siebie samego, a jeszcze bardziej nie rozumie konieczności nawiązania więzi między sobą i Bogiem w sztuce. Jasna świadomość tej więzi jest tymczasem nieodzowną podstawą, aby sztuka mogła znaleźć w liturgii swoje właściwe wyrażenie i aby nadal mogła owocnie przekazywać swoje zasadnicze przesłanie duchowo-teologiczne.

Z racji tego podwójnego rozbicia święty obraz, nawet jeśli człowiek nosi w sobie pragnienie piękna, pozostaje od człowieka odległy. Dochodzi w nim do głosu wewnętrzny chaos, z powodu którego, zamiast szukać jedynego i rzeczywistego Piękna, redukuje sztukę do narzędzia ukazywania piękna względnego, odpowiadającego jedynie subiektywnej wrażliwości i doraźnej potrzebie, a w skrajnym przypadku sztuka staje się dlań świadomie wybraną opcją na rzecz brzydoty, czego przykłady można by niestety mnożyć. Taka jednoznacznie antropocentryczna i subiektywistyczna twórczość artystyczna, niezdolna do sięgania „ponad" to, co dawane bezpośrednio z powodu braku wewnętrznej otwartości, odzwierciedla się również w sztuce liturgicznej, co w gruncie rzeczy prowadzi do jej zanegowania. Prawdziwa sztuka

[8] J. Ratzinger, *Duch liturgii. Wprowadzenie*, w: idem, *Opera omnia*, t. XI: *Teologia liturgii. Sakramentalne podstawy życia chrześcijańskiego*, tłum. W. Szymona, Lublin 2012, s. 109.

urgy are means of attaining knowledge of God. An entrance into the interior of the person who prays is accomplished through them, and simultaneously, their purpose is to prompt a stepping out of oneself in order to express one's experience in adoration, that is, in an encounter with God.

Although these statements appear to be self-evident, their affirmation is not as straightforward as it may seem, given the significant disruptions to the spiritual landscape of our time. The primary challenge to comprehending and embracing a vision of art in the liturgy – that is, in the fundamental work of the Catholic faith – lies in the lack of an adequate understanding of what constitutes a sacred image. Ratzinger explicitly and repeatedly expressed his conviction that we are currently confronted with a new wave of iconoclasm, or the rejection of the sacred image within the Christian faith. At first glance, such a diagnosis may appear surprising, and it is challenging to swiftly accept that such a situation could apply to an age that, according to prevailing opinion, has become the "age of the image." In order to gain a deeper understanding of this rejection, it is essential to acknowledge that we are also living in an era marked by a profound crisis of faith in the incarnation of the Son of God, which has led to a significant divergence between God and humanity. In such a situation, where a sense of divine proximity is lacking, "Art turns into experimenting with self-created worlds, empty 'creativity', which no longer perceives the *Creator Spiritus*, the Creator Spirit."[8].

Art is always the fruit of the search for truth. However, in today's culture, there has been a double breakdown: the breakdown of the relationship between God and man and the breakdown of man in himself. Man, who is capable of comprehending himself through contemplation of God, given that he has been created in his image and likeness, is no longer able to perceive God. Consequently, he is unable to comprehend himself, and even less so the necessity of establishing a bond between himself and God in art. A clear awareness of this bond is an indispensable basis for art to find its proper expression in the liturgy and for it to continue to fruitfully convey its essential spiritual-theological message.

Because of this double breakdown, the sacred image, even if man carries within him a desire for beauty, remains distant from man. It gives rise to an inner chaos in him, because of which, instead of looking for the one and only real Beauty, he reduces

[8] J. Ratzinger, *The Spirit of the Liturgy*. Transl. by John Saward. San Francisco, 2000, p. 131. [The original text quotes *Duch liturgii. Wprowadzenie*, in: idem, *Opera omnia*, vol. XI: *Teologia liturgii. Sakramentalne podstawy życia chrześcijańskiego*, transl. W. Szymona, Lublin 2012, p. 109.]

art to a tool for showing relative beauty, corresponding only to his subjective sensitivity and immediate need, and in the extreme case art becomes for him a consciously chosen option in favour of ugliness, of which there are unfortunately many examples. Such an unequivocally anthropocentric and subjectivist artistic creation, incapable of reaching "beyond" what is given directly due to a lack of inner openness, is also reflected in liturgical art, which essentially leads to its negation. True sacred art is – and must remain – Christocentric. Precisely for this reason, if the problem of art is the relationship with transcendence, in sacred art it clearly appears as a problem of faith. Ratzinger draws a very clear conclusion from this: "Inspiration is not something one can choose for oneself. It has to be received, otherwise it is not there. One cannot bring about a renewal of art in faith by money or through commissions. Before all things it requires the gift of a new kind of seeing. And so it would be worth our while to regain a faith that sees. Wherever that exists, art finds its proper expression"[9].

Ratzinger places greater emphasis on the spiritual dimension of artistic expression than on the specific content, style, or placement of an image within a church space. His focus is on the manner in which art and images are imbued with a sense of reverence and devotion towards God, and on the relationship between sensory perception and the inward gaze that leads to contemplation. In light of this, Ratzinger undertakes a historical reappraisal of the transformations occurring in sacred art, demonstrating how Jesus Christ serves as the focal point of the relationship between image and liturgy. This relationship is founded upon Scripture, which is interpreted and lived in accordance with the living tradition of the Church.

The sacred image and the reciprocity between the "old" and the "new"

In examining the origins and religious significance of the image in the Church, it is essential to consider the connection between the creation of man in the image and likeness of God and the manifestation of God's face in his Son, Jesus Christ, through his incarnation, death, and resurrection. God, who had previously been invisible, became visible in the Son, thereby subverting the view of the relationship between God and man in history and the significance of the products of human labour and creation. In the Old Testament, images were forbidden (cf. Ex. 20:4; Deut. 5:8). However, there was one "notable exception" to this rule, namely the *kapporeth*, or the covering on the Ark of the Covenant (Ex. 25:18–20). This was the place of reconciliation, on which representation is – and must remain – Christocentric. For this reason, if the problem of art is the relationship with transcendence, in sacred art it clearly appears as a problem of faith. Ratzinger draws a very clear conclusion from this: "Inspiration is not something one can choose for oneself. It has to be received, otherwise it is not there. One cannot bring about a renewal of art in faith by money or through commissions. Before all things it requires the gift of a new kind of seeing. And so it would be worth our while to regain a faith that sees. Wherever that exists, art finds its proper expression"[9].

Tym, co interesuje Ratzingera bardziej niż konkretna treść takiego czy innego przedstawienia artystycznego, opcja na rzecz jakiegoś określonego stylu, usytuowania obrazu w świątyni, jest modlitewne ukierunkowanie sztuki/obrazu na Boga oraz – w ramach tego ukierunkowania – relacja między oglądem zmysłowym i spojrzeniem wewnętrznym, które prowadzi do kontemplacji. Mając to na uwadze, Ratzinger dokonuje historycznej relektury przemian dokonujących się w sztuce sakralnej, pokazując, jak sam Jezus Chrystus stanowi centrum relacji między obrazem i liturgią oraz jak taka relacja opiera się na Piśmie Świętym odczytywanym i przeżywanym w świetle żywej tradycji Kościoła.

Święty obraz a wzajemność między „starym" i „nowym"

Patrząc na genezę i na religijną wartość obrazu w Kościele, trzeba mieć na uwadze więź zachodzącą między stworzeniem człowieka na obraz i podobieństwo Boże oraz ukazaniem się oblicza Bożego w Jego Synu, Jezusie Chrystusie, za pośrednictwem Jego wcielenia, śmierci i zmartwychwstania. Bóg, który nie był widzialny, stał się widzialny w Synu, dokonując tym samym przewrotu w spojrzeniu na relacje Boga i człowieka w dziejach oraz na znaczenie wytworów ludzkiej pracy i twórczości. W Starym Testamencie obowiązywał zakaz wykonywania obrazów (por. Wj 20, 4; Pwt 5, 8) z jednym, „dziwnym wyjątkiem", którym był *kapporeth*, czyli pokrywa na Arce Przymierza (Wj 25, 18–20) – miejsce pojednania, na którym były umieszczone przedstawienia dwóch cherubinów. Jak stwierdza Ratzinger, te tajemnicze istoty „mogą być przedstawione po to właśnie, by zakrywały tajemnicę obecności Boga"[10]. W nakazie Bożym danym Mojżeszowi dotyczącym sposobu wykonania *kapporeth* ujawnia się, jak te obrazy w Starym Testamencie ukrywają tajemnicę obecności Bożej, która – jak stwierdza List do Hebrajczyków

[9] Ibidem, p. 156 [the original p. 112.]

[9] Ibidem, s. 112.

[10] Ibidem, s. 97.

(9, 5–12) – manifestuje się ostatecznie w Chrystusie zmartwychwstałym.

Ta relacja między Izraelem i Kościołem ukazuje się zarazem w użyciu przedstawień figuralnych w starożytnych synagogach i świątyniach paleochrześcijańskich. W synagogach należących do kręgu syro-palestyńskiego, sięgających pierwszych wieków ery chrześcijańskiej, jest charakterystyczne zastosowanie przedstawień figuralnych na posadzkach wykonanych techniką mozaikową[11]. Prerogatywą takich przedstawień jest to, że „uważano je nie tylko za obrazy minionych wydarzeń i za swoiste nauczanie historii za pomocą obrazów, lecz także za pewien rodzaj opowiadania (*haggada*), które uobecnia to, co wspomina – w świętach liturgicznych są aktualnie obecne czyny dokonane przez Boga w przeszłości"[12].

Taki sam sposób ukazywania obecności stanowi ośrodek świętych przedstawień umieszczanych w pierwotnych świątyniach chrześcijańskich. Dochodzi do niego jednak element nowy, którym jest sakramentalny charakter obrazów: „Obrazy chrześcijańskie, takie, które widzimy w katakumbach, trzymają się w znacznej mierze po prostu kanonu obrazów ustalonego przez synagogę, wzbogacają je jednak o nowy typ obecności. Poszczególne wydarzenia są teraz odnoszone do chrześcijańskich sakramentów i do samego Chrystusa"[13].

Obrazy chrześcijańskie wykraczają zatem poza proste opowiadanie o charakterze dydaktycznym zaprezentowane przez dzieje biblijne. Zachowują one zawsze charakter tajemnicy, ale przez to, że odsyłają do sakramentów, wskazują, że prawdziwa obecność, która urzeczywistnia się w liturgii, jest obecnością Jezusa Chrystusa zmartwychwstałego, otwierając równocześnie wiernych na obecność eschatologiczną. Dzięki temu „obrazy nie opowiadają o rzeczach minionych, lecz wydarzenia historyczne włączają w sakrament. […] My sami stajemy się uczestnikami tych wydarzeń"[14]. Obraz niejako chwyta minione wydarzenie historyczne, urzeczywistnia je na nowo w sakramencie, a my, którzy żyjemy sakramentami, zostajemy nimi osobiście dotknięci oraz wprowadzeni w teraźniejszość Chrystusa. Zachodzi więc ścisła zależność między świętym obrazem i modlitwą liturgiczną: „Ikona rodzi się z modlitwy i do niej prowadzi"[15], a tym samym prowadzi do wiary. Za pośrednictwem spojrzenia zewnętrznego jest prowadzone spojrzenie wewnętrzne.

Powołując się na teologię ikony Paula Evdokimova, Ratzinger wyjaśnia:

[11] Por. L.I. Levine, *La sinagoga antica*, Brescia 2005.

[12] J. Ratzinger, *Duch liturgii*, s. 98.

[13] Ibidem.

[14] Ibidem.

[15] Ibidem, s. 102.

tations of two cherubim were placed. As Ratzinger asserts, these enigmatic beings "can be represented, precisely to conceal the mystery of the presence of God himself"[10]. In the command given to Moses by God on the making of the *kapporeth*, the images in the Old Testament are revealed to conceal the mystery of the divine presence, as stated by the Letter to the Hebrews (9:5–12). This presence is ultimately manifested in the risen Christ.

This relationship between Israel and the Church is simultaneously reflected in the use of figural representations in ancient synagogues and Palaeo-Christian temples. A distinctive feature of the synagogues belonging to the Syro-Palestinian circle, dating back to the first centuries of the Christian era, are figural representations on the floors made with the mosaic technique[11]. The prerogative of such representations is that "[t]hey were by no means regarded as mere images of past events, as a kind of pictorial history lesson, but as a narrative (*haggadah*), which, while calling something to mind, makes it present. On liturgical feasts, the deeds of God in the past are made present"[12].

The same method of demonstrating presence is the central focus of the sacred representations placed within the original Christian temples. However, this is accompanied by a new element, namely the sacramental character of the images: "The Christian images, as we find them in the catacombs, simply take up and develop the canon of images already established by the synagogue, while giving it a new modality of presence. The individual events are now ordered toward the Christian sacraments and to Christ himself"[13].

Christian images therefore transcend the simplistic narrative of a didactic nature presented by biblical history. They retain the character of mystery, yet by referencing the sacraments, they indicate that the real presence, made tangible in the liturgy, is that of Jesus Christ, risen from the dead. This simultaneously opens worshippers to an eschatological presence. Thanks to that "the point of the images is not to tell a story about something in the past, but to incorporate the events of history into the sacrament. … We are taken into the events."[14]. The image, in a sense, re-enacts a past historical event, thereby making it real again in the sacrament. Those who participate in the sacraments are personally touched by them and brought into the present of Christ. There is thus a close relationship between the sacred image and liturgical prayer: "The icon comes from prayer and

[10] Ibidem, pp. 115–116 [the original p. 97].

[11] Cf. L.I. Levine, *La sinagoga antica*, Brescia 2005.

[12] J. Ratzinger, *The Spirit of the Liturgy*, p. 117 [the original *Duch liturgii*, p. 98].

[13] Ibidem.

[14] Ibidem.

leads to prayer"[15], and thus leads to faith. Through the external gaze, the internal gaze is guided.

Citing Paul Evdokimov's theology of the icon, Ratzinger explains:

Paul Evdokimov, in a uniquely memorable way, pointed out the inner process that the icon presupposes. An icon is not simply a reproduction of what is graspable by the senses; rather, it presupposes, as he states, a 'fasting of the eyes'. Inner perception must liberate itself from the limitations of pure sense impressions and, in prayer and asceticism, develop a new and deeper capacity to see, moving from the superficial to the depths of reality. This enables the artist to recognise that the senses do not perceive as such and that what is sensuous is in fact the radiance of the glory of God, as expressed in the phrase "the glory of God on the face of Christ" (2 Cor 4:6). The contemplation of icons and other great works of Christian art generally leads the viewer on an inner path, one that transcends the self. This process of purification of the gaze, which is also a purification of the heart, reveals beauty to the viewer, or at least a ray of it[16].

The above text sets out the essential and foundational role of sacred images, which, through the power of the inner gaze, reveal a realm that is not accessible to the senses but is nevertheless attained through them. It is thus evident that the sole source of authentic artistic composition and its value lies in the gaze based on faith – the faith of the heart turning to the love of God.

Unity of the sacred image and the liturgy

The relationship between liturgy and image is founded upon a gaze that is capable of reaching the inner self, of learning to stand in the face of Christ, of moving towards the One who comes. The icon "is intended to draw us onto an inner path, the eastward path, toward the Christ who is to return. Its dynamism is identical with the dynamism of the liturgy as a whole. Its Christology is trinitarian"[17]. The sacred image is a form of prayer and, as such, is inherently characterised by the dimensions of the liturgy, which include history, mystery and cosmos.

The historical dimension of the image is founded upon the reciprocity between the Old and New Testaments, and the continuity of its meaning, which in the incarnation is realised in full newness. The Word becomes flesh and is made manifest. Similarly,

[15] Ibidem, p. 121 [the original p. 102].

[16] J. Ratzinger, *Davanti al Protagonista*, pp. 67–68.

[17] J. Ratzinger, *The Spirit of the Liturgy*, p. 122 [the original *Duch liturgii*, p. 102.]

Paul Evdokimov wskazał w sposób wyjątkowo nośny, jaki wewnętrzny proces zakłada ikona. Ikona nie jest zwyczajnie jakąś reprodukcją tego, co jest uchwytne zmysłami, ale raczej zakłada, jak on stwierdza, „post oczu". Percepcja wewnętrzna musi wyzwolić się od czystego wrażenia zmysłowego oraz w modlitwie i ascezie nabyć nową, głębszą zdolność widzenia, dokonać przejścia od tego, co jest czysto zewnętrzne, do głębi rzeczywistości, aby dzięki temu artysta zobaczył, że zmysły jako takie nie widzą, a tym, co jednak ukazuje się w tym, co zmysłowe, jest blask chwały Bożej, „chwały Bożej na obliczu Chrystusa" (2 Kor 4, 6). Podziwianie ikony, i w ogóle wielkich dzieł sztuki chrześcijańskiej, prowadzi nas drogą wewnętrzną – drogą przekraczania siebie, a więc w tym oczyszczaniu spojrzenia, będącego oczyszczeniem serca, objawia nam piękno bądź przynajmniej jego promyk[16].

Wyjaśnia się tutaj konieczna i podstawowa funkcja świętych obrazów, które za pośrednictwem spojrzenia wewnętrznego ukazują coś, co nie jest uchwytne zmysłami, a jednak dzięki nim jest osiągane przez człowieka. Rozumie się zatem, jak jedynym źródłem autentycznej kompozycji artystycznej i jej użyteczności jest spojrzenie oparte na wierze – wierze serca zwracającego się do miłości Bożej.

Jedność świętego obrazu i liturgii

Relacja zachodząca między liturgią i obrazem opiera się na spojrzeniu zdolnym do sięgnięcia do tego, co wewnętrzne, na nauczeniu się stania wobec Chrystusa, na pójściu w kierunku Tego, który przychodzi. Ikona „chce nas wprowadzić na drogę wewnętrzną, drogę prowadzącą ku «wschodowi», na spotkanie powracającego Chrystusa. Jej dynamizm jest identyczny z dynamizmem całej liturgii. Jej chrystologia jest trynitarna"[17]. Święty obraz jest modlitwą i jako taki charakteryzuje się wewnętrznie tym, że ma w sobie wymiary liturgii, którymi są: historia, tajemnica i kosmos.

Wymiar historyczny obrazu znajduje swoją podstawę we wzajemności między Starym i Nowym Testamentem, w ciągłości swojego znaczenia, które we wcieleniu urzeczywistnia się w pełnej nowości: Słowo staje się ciałem i ukazuje się w sposób widzialny. W taki sam sposób znajdujemy w obrazach wymiar tajemnicy, skoro tajemnica paschalna, dzieło całej Trójcy Świętej, jest ostatecznym wypełnieniem objawienia Boga, który ukazuje nam swoje miłujące oblicze. W końcu, w głębokiej więzi z innymi, znajdujemy w obrazie wymiar kosmiczny, gdyż kontempluje się w nim oblicze Stwórcy, słońce, które wstaje,

[16] J. Ratzinger, *Davanti al Protagonista*, s. 67–68.

[17] J. Ratzinger, *Duch liturgii*, s. 102.

zjednoczenie pierwotnego i ostatecznego, wypełnienie i spełnienie całego stworzenia w Tym, który przychodzi.

W ikonie jest nam dawana do dyspozycji ta więź historyczno-kosmiczno-tajemnicza, którą jest modlitwa chrześcijanina, a jej najbardziej właściwą postacią jest liturgia. Jako taka jest ona równocześnie otwarta na eschatologię i na współuczestniczenie, na komunię z całym Kościołem: „Wymiar eklezjalny jest istotny dla sztuki sakralnej i tak samo istotne jest dla niej wewnętrzne powiązanie z historią wiary, Pismem i Tradycją”[18]. Tylko w takich ramach możemy rozumieć, że „obraz Chrystusa jest zawsze także ikoną Eucharystii, w tym znaczeniu, że odsyła do sakramentalnej obecności misterium paschalnego”[19]. Jest tak samo zrozumiałe, że ikona jest modlitwą chrześcijanina, gdyż jasno wyrażają się w niej wszystkie wymiary liturgii.

Tego typu ujęcie nie dotyczy wyłącznie ikon związanych z tradycją chrześcijańskiego Wschodu, ale dobrze odpowiada również sztuce wypracowanej w ramach tradycji zachodniej. Znajdujemy w niej obecną jedność chrystologii, stworzenia i eschatologii, która charakteryzuje sztukę i jej wewnętrzną relację z liturgią:

Sztuka jest włączana w tajemnicę, która w liturgii staje się obecnością. Nadal jest ukierunkowana na liturgię niebieską. Figury aniołów sztuki romańskiej nie różnią się istotnie od figur malarstwa bizantyjskiego i one właśnie wskazują, że my – razem z cherubami i serafinami, ze wszystkimi mocami niebieskimi – uczestniczymy w sławieniu Baranka, wskazują, że w liturgii rozrywa się zasłona między niebem i ziemią, w ten sposób, że jesteśmy uczestnikami liturgii ogarniającej cały kosmos[20].

Ratzinger w *Duchu liturgii* dokonał krótkiego przeglądu niektórych epok w zachodniej sztuce figuralnej, w których wyraziły się przemiany w zakresie intencji w stosunku do świata wschodniego[21]. Jego zamiarem było głównie zwrócenie uwagi na intuicje, które doprowadziły człowieka zachodniego do tego, że dzisiaj inaczej niż kiedyś przeżywa sztukę, a tym samym także inaczej uczestniczy w celebracji liturgicznej. Te dwie kwestie są ze sobą mocno powiązane, oddziałując na siebie wzajemnie i dopełniając się między sobą.

Przemiany w stosunku do Wschodu odzwierciedlają się zatem w relacji między sztuką i liturgią, która traci część swego sensu jako podstawy w sto-

images possess a quality of mystery, as the paschal mystery, the work of the entire Trinity, represents the ultimate fulfilment of divine revelation, whereby God reveals his loving face to humanity. Finally, images are connected to the cosmic dimension through their ability to contemplate the face of the Creator, the sun that rises, the primordial and ultimate union, and the fulfilment of all creation in the One who comes.

The icon presents us with a historical-cosmic-mysterious bond that is available to us as a Christian prayer. The most appropriate form of this bond is the liturgy. Consequently, it is simultaneously open to eschatology and to co-participation, to communion with the whole Church. “The ecclesial dimension is essential to sacred art and thus has an essential connection with the history of the faith, with Scripture and Tradition”[18]. Only within this framework can we comprehend that “the image of Christ is always an icon of the Eucharist, that is, it points to the sacramental presence of the Easter mystery”[19]. It is understandable that the icon is the prayer of the Christian, since all dimensions of the liturgy are clearly expressed in it.

This approach is not limited to icons associated with the Christian Eastern tradition; it also corresponds well to the art developed within the Western tradition. In it, we find the present unity of Christology, creation and eschatology that characterises art and its intrinsic relationship with the liturgy.

The figures of the angels in Romanesque art are essentially no different from those in Byzantine painting. They show that we are joining with the cherubim and seraphim, with all the heavenly powers, in praise of the Lamb. In the liturgy the curtain between heaven and earth is torn open, and we are taken up into a liturgy that spans the whole cosmos[20].

In *The Spirit of the Liturgy*, Ratzinger provides a concise overview of the various eras in Western figurative art during which transformations in terms of intention in relation to the Eastern world were expressed[21]. His objective was to highlight the assumptions that have led Western man to perceive art in a different way today than in the past, and thus to engage with liturgical celebrations in a different manner. The two are inextricably linked, interacting and complementing each other.

The transformation in comparison to the East is therefore reflected in the relationship between art and liturgy, which loses some of its meaning as a ba-

[18] Ibidem, s. 111.
[19] Ibidem, s. 110.
[20] Ibidem, s. 104–105.
[21] Cf. ibidem, s. 105–108.

[18] Ibidem, p. 133 [the original p. 111].
[19] Ibidem, p. 133 [the original p. 110].
[20] Ibidem, p. 125 [the original pp. 104–105].
[21] Cf. ibidem, pp. 125–130 [the original pp. 105–108].

sis in relation to sacred representations. In the representations and paintings of the Romanesque and Gothic periods, there is a clear reciprocity between the Old and New Testaments. These works are open to novelty and eschatology. However, already in the paintings of the Gothic period, a didactic-pedagogical character emerges, emphasising the historicity of the events. As a result, "[t]he story is told of the historical events of the Passion, but the Resurrection is not made visible. The historical and narrative aspect of art comes to the fore. It has been said that the mysterial image has been replaced by the devotional image"[22]. It can be argued that figurative art appears to lose its cosmological dimension, despite the fact that it is still evident in stained glass windows, which assume the role of paintings, as well as in sculptural representations and the piety associated with the cross. The cross, in particular, is increasingly depicted in its essential form, becoming a proclamation of hope in suffering, a manifestation of mystery and thus also a proclamation of resurrection.

In examining the understanding of the aspirations inherent in each period in art, and taking into account the various historical transformations, Ratzinger identifies the manner in which the fundamental content of specific representations is preserved despite changes in the field of form. This highlights the increasingly fundamental bond between art and prayer. In this context, it is evident that the representations of the Crucified bring together all the dimensions of art that were expressed differently in the past, including the cosmic dimension. It can therefore be asserted that sacred art continues to be born of prayer, that it is prayer, and that it leads to prayer, maintaining the principle of the inner gaze which seeks a relationship with the Creator in the contemplation of Beauty.

In this context, a clear discontinuity can be identified during the Renaissance, when an element of influential novelty emerges: "Man experiences himself in his autonomy, in all his grandeur"[23]. However, in contrast to the potential for this beauty to become self-absorbed and lose sight of God, Baroque art "is intended to insert us into the liturgy of heaven. Again and again, we experience a Baroque church as a unique kind of *fortissimo* of joy, an *Alleluia* in visual form. 'The joy of the Lord is your strength' (Neh 10). These words from the Old Testament express the basic emotion that animates this iconography"[24].

It is not necessary to analyse and verify the entire historical discourse presented by Ratzinger here; it is sufficient to note that he highlights the essential re-

[22] Ibidem, p. 126 [the original p. 105].
[23] Ibidem, p. 129 [the original p. 107].
[24] Ibidem, p. 130 [the original p. 108].

sunku do przedstawień sakralnych. W przedstawieniach i w obrazach okresu romańskiego i gotyckiego jest obecna wzajemność między Starym i Nowym Testamentem, są one otwarte na nowość i na eschatologię, chociaż już w obrazach, które spotykamy w okresie gotyku, nabiera coraz większego znaczenia charakter dydaktyczno-pedagogiczny, kładący nacisk na historyczność wydarzeń. W rezultacie „nie ukazuje się Zmartwychwstania, lecz opowiada się o historycznym wydarzeniu Męki. Na pierwszy plan wysuwa się element historyczno-narracyjny – powiedziano, że obraz misteryjny ustąpił miejsca obrazowi dewocyjnemu"[22]. Sztuka figuralna zdaje się tracić w ten sposób swój wymiar kosmologiczny, choć w rzeczywistości jest on nadal ukazywany za pośrednictwem witraży, które biorą na siebie rolę obrazów, jak i za pośrednictwem przedstawień rzeźbiarskich oraz pobożności związanej z krzyżem, który coraz bardziej jawi się w tym, co dla niego istotne, stając się głoszeniem nadziei w cierpieniu, manifestacją tajemnicy, a tym samym także głoszeniem zmartwychwstania.

W odczytywaniu rozumienia dążeń właściwych dla każdego okresu w sztuce, uwzględniając w tym także różne przemiany historyczne, Ratzinger zatrzymuje się na sposobie, w jaki podstawowa treść konkretnych przedstawień zostaje zachowana mimo zmian w dziedzinie formy, uwypuklając coraz bardziej podstawową więź sztuki z modlitwą. W tym znaczeniu można zobaczyć, jak przedstawienia Ukrzyżowanego zbierają w sobie wszystkie wymiary sztuki, które w przeszłości były inaczej wyrażane, łącznie z wymiarem kosmicznym. Z tej racji można powiedzieć, że sztuka sakralna nadal rodzi się z modlitwy, że jest modlitwą i że prowadzi do modlitwy, zachowując żywą zasadę tego spojrzenia wewnętrznego, które w kontemplacji Piękna szuka relacji ze Stwórcą.

W tym znaczeniu wyraźne zerwanie ciągłości następuje w okresie renesansu, kiedy pojawia się element odznaczający się wpływową nowością: „Człowiek doświadcza siebie samego w całej swej wielkości i swej autonomii"[23]. W przeciwieństwie jednak do niebezpieczeństwa, że to piękno zamknie się w sobie, tracąc spojrzenie na Boga, sztuka barokowa „pragnie nas ponownie włączyć w liturgię w niebie, a kościół barokowy zawsze odczuwamy jako jedno *fortissimo* radości, jako *alleluja*, które stało się obrazem słów: «radość w Panu jest waszą ostoją» – słów Starego Testamentu (Ne 8, 10), wyrażających podstawowe uczucie, którym żyje ta ikonografia"[24].

Nie zachodzi tutaj potrzeba analizowania i weryfikowania całego dyskursu historycznego zaprezentowanego przez Ratzingera, ale wystarczy zauważyć,

[22] Ibidem, s. 105.
[23] Ibidem, s. 107.
[24] Ibidem, s. 108.

że uwypukla on istotną wartość religijną obrazów w Kościele oraz dowartościowuje znaczenie sztuki sakralnej w osobistym przeżywaniu wiary. Ta wartość wypływa zasadniczo z więzi zachodzącej między obrazem i dziejami zbawienia, zachowującej bezpośredni związek z sakramentami w Kościele, które zanurzają chrześcijanina w obecnego w nim Chrystusa za pośrednictwem „stawania się widzącym" dzięki temu spojrzeniu wewnętrznemu, które prowadzi do Boga.

Zakończenie

Zainteresowanie sztuką, wyraźnie obecne w teologii kardynała Ratzingera, ma jako właściwy przedmiot odpowiedź, której wierzący powinien udzielić Bogu, a która zakorzenia się w liturgii jako fundamentalnym akcie wiary chrześcijańskiej. Ta odpowiedź ma bezpośrednie odniesienie do podstawowych ludzkich doświadczeń, w tym także do doświadczenia estetycznego. Taka jest perspektywa, w której Ratzinger sytuuje swoje refleksje dotyczące sztuki sakralnej, a zwłaszcza świętego obrazu. Jest to perspektywa ściśle liturgiczna, wyznaczająca tej refleksji także pewne kryteria, w świetle których może być ona ujmowana. Jak zostało tu zaznaczone, Ratzinger nie zaprezentował w swojej teologii jakiejś odrębnej teorii estetycznej, ale ograniczył się do uzasadnienia prawomocności sztuki w Kościele, odwołując się do ogólnie przyjętych założeń teologicznych, których centrum stanowi tajemnica wcielenia Syna Bożego.

Przewodnim celem teologii Ratzingera, w której odzwierciedla się problematyka dotycząca sztuki, jest pragnienie obudzenia w człowieku spojrzenia zwróconego do kontemplacji i adoracji miłości Bożej objawionej w Jezusie Chrystusie. Jego refleksja odzwierciedla w znacznej mierze jego doświadczenie osobiste, które rodzi się z jego modlitwy jako chrześcijanina – z jego stania przed Obliczem Bożym. Także teologia obrazu Ratzingera jest więc teologią zrodzoną z modlitwy i stawiania sobie zadania prowadzenia do modlitwy, w czym refleksja nad sztuką nadal ma dużą użyteczność. Można zarazem powiedzieć, że refleksja teologiczno-estetyczna Ratzingera zawiera pierwiastki „misyjne", ponieważ służy zwracaniu człowieka do Stwórcy, a w ten sposób konfrontuje go także z sobą samym, w związku z czym służy odzyskiwaniu sensu życia. Refleksja nad sztuką i obrazem zaproponowana przez kard. Ratzingera ma charakter teocentryczny i ściśle teologiczny, sytuujący się w nurcie żywego doświadczenia wiary.

ligious value of images in the Church and values the importance of sacred art in the personal experience of faith. This value is derived from the interconnection between the image and the history of salvation, which establishes a direct link with the sacraments within the Church. This immersion in Christ is achieved through the act of becoming a seer, which is facilitated by the inner gaze that leads to God.

Conclusion

The interest in art, which is evident in Cardinal Ratzinger's theology, has as its object the response that the believer should give to God. This response is rooted in the liturgy as a fundamental act of Christian faith. This response is directly related to fundamental human experience, including aesthetic experience. This is the perspective in which Ratzinger situates his reflections on sacred art, in particular the sacred image. This reflection is situated within a strictly liturgical perspective, which also sets certain criteria by which it can be evaluated. As has been previously noted, Ratzinger did not present a distinct aesthetic theory within his theology. Instead, he confined himself to justifying the legitimacy of art in the Church by referring to generally accepted theological presuppositions, the centre of which is the mystery of the incarnation of the Son of God.

The overarching objective of Ratzinger's theology, which encompasses the subject of art, is to stimulate in man a contemplative and adoring gaze towards the divine love of God as revealed in Jesus Christ. His reflection is largely informed by his personal experience, shaped by his prayer as a Christian and his relationship with God. Similarly, Ratzinger's theology of the image is also a theology born of prayer and of setting himself the task of leading to prayer, in which reflection on art continues to have great utility. Concurrently, it can be posited that Ratzinger's theological-aesthetic reflection contains "missionary" elements, as it serves to turn man to the Creator and thus also confronts him with himself, thereby recovering the meaning of life. The reflection on art and the image proposed by Cardinal Ratzinger is theocentric and strictly theological, situated in the context of the lived experience of faith.

Abstract

In his theological reflections on the question of liturgy in the Church, Cardinal Joseph Ratzinger also addressed the issue of art and the sacred image. He did not develop any theological aesthetics of his own, but his theological remarks on the image are of great importance. Ratzinger demonstrated that the image is

an integral and integrating part of the liturgy and, as such, demands appropriate consideration within the Church. Two issues merit particular attention in the context of contemporary challenges, particularly the phenomenon of what has been termed 'new iconoclasm'. The first issue is that of the coherent presence of the image in the ongoing development of divine revelation, which moves from the Old to the New Testament. This clearly expresses the need for the image. Subsequently, the liturgy, which is rooted in the history of revelation and represents its lived experience within the Church, requires the image in order for it to reveal its full salvific meaning. The purpose of the image in the liturgy, and in a broader sense in the Church, is to prompt contemplation and adoration of the love of God revealed in Jesus Christ.

Keywords: liturgy, image, iconoclasm, divine revelation, salvation, biblical tradition, contemplation

Fr. Prof. dr hab. Janusz Królikowski
The Pontifical University of John Paul II in Krakow
e-mail: jkroliko@poczta.onet.pl
ORCID: 0000-0003-3929-6008

Translated by Monika Mazurek

Bibliography

Brzeziński D., *"Szczególnie piękna możliwość": w poszukiwaniu liturgicznych korzeni Benedykta XVI XVI ["A Particular Possibility of Beauty: In Search of Benedict XVI's Liturgical Roots]*, „Studia Płockie" 32 (2006), pp. 45–56.

Levine L.I., *La sinagoga antica*, Brescia 2005.

Michalik A., *Zraniony strzałą piękna. Piękno i misja Kościoła według Josepha Ratzingera [Pierced by an Arrow of Beauty: The Beauty and Mission of the Church According to Joseph Ratzinger]*, „Tarnowskie Studia Teologiczne" 33 (2014) no. 2, pp. 79–90.

Ratzinger J., *Davanti al Protagonista. Alle radici della liturgia*, Siena 2009.

Ratzinger J., *The Spirit of the Liturgy*. Transl. by John Saward. San Francisco, 2000 [the original quotes Ratzinger J., *Duch liturgii. Wprowadzenie*, in: J. Ratzinger, *Teologia liturgii. Sakramentalne podstawy życia chrześcijańskiego*, transl. W. Szymona, Opera omnia, vol. XI, Lublin 2012].

Ratzinger J.. *The Ratzinger Report: An Exclusive Interview on the State of the Church*. Transl. by Salvator Attanasio and Graham Harrison. San Francisco, p. 130. [the original quotes Ratzinger J., *Raport o stanie wiary*, in: J. Ratzinger, *W rozmowie z czasem*, Opera omnia, vol. XIII/1, Lublin 2017.]

Streszczenie

Kardynał Joseph Ratzinger, głównie w ramach refleksji teologicznej nad zagadnieniem liturgii w Kościele, zajął się także problematyką sztuki i świętego obrazu. Nie wypracował jakiejś własnej estetyki teologicznej, ale pokazał, że obraz stanowi integralną i integrującą część liturgii, a zatem domaga się odpowiedniego uwzględnienia w Kościele. Na uwagę zasługują w świetle aktualnych wyzwań, zwłaszcza tak zwanego nowego ikonoklazmu, dwie kwestie. Najpierw jest to sprawa spójnej obecności obrazu w dokonującym się rozwoju objawienia Bożego, które przechodzi od Starego do Nowego Testamentu, wyrażając jasno zapotrzebowanie na obraz. Następnie liturgia, zakorzeniona w dziejach objawienia i będąca jego przeżywaniem w Kościele, po prostu domaga się obrazu, aby mogła ukazać swój pełny sens zbawczy. Właściwym celem obrazu w liturgii, a w sensie szerszym – w Kościele, jest dążenie do obudzenia w człowieku spojrzenia zwróconego do kontemplacji i adoracji miłości Bożej objawionej w Jezusie Chrystusie.

Słowa kluczowe: liturgia, obraz, ikonoklazm, objawienie Boże, zbawienie, tradycja biblijna, kontemplacja

ks. prof. dr hab. Janusz Królikowski
Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
e-mail: jkroliko@poczta.onet.pl
ORCID: 0000-0003-3929-6008

Bibliografia

Brzeziński D., *„Szczególnie piękna możliwość": w poszukiwaniu liturgicznych korzeni Benedykta XVI*, „Studia Płockie" 32 (2006) s. 45–56.

Levine L.I., *La sinagoga antica*, Brescia 2005.

Michalik A., *Zraniony strzałą piękna. Piękno i misja Kościoła według Josepha Ratzingera*, „Tarnowskie Studia Teologiczne" 33 (2014) nr 2, s. 79–90.

Ratzinger J., *Davanti al Protagonista. Alle radici della liturgia*, Siena 2009.

Ratzinger J., *Duch liturgii. Wprowadzenie*, w: J. Ratzinger, *Teologia liturgii. Sakramentalne podstawy życia chrześcijańskiego*, tłum. W. Szymona, Opera omnia, t. XI, Lublin 2012.

Ratzinger J., *Raport o stanie wiary*, w: J. Ratzinger, *W rozmowie z czasem*, Opera omnia, t. XIII/1, Lublin 2017.

Samulnik T., *Główne tezy teologii muzyki Josepha Ratzingera / Benedykta XVI*, „Teologia w Polsce" 11 (2017) nr 2, s. 217–235.

Waloszek J., *Poglądy J. Ratzingera – Benedykta XVI na muzykę kościelną*, w: *W kręgu teologii Josepha Ratzingera – Benedykta XVI. Wykłady otwarte w zamiejscowym*

ośrodku Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego w Gliwicach (2006/2007), red. K. Wolsza, Opole 2008, s. 189–202.

M. Zdenkowska, *Sztuka w rozumieniu Josepha Ratzingera – Benedykta XVI na przykładzie krytyki sztuki współczesnej*, „Studia Gdańskie" 50 (2022) s. 107–118.

Samulnik T., *Główne tezy teologii muzyki Josepha Ratzingera / Benedykta XVI XVI [The Main Theses of the Theology of Music of Joseph Ratzinger / Benedict XVI],* „Teologia w Polsce" 11 (2017) no. 2, pp. 217–235.

Waloszek J., *Poglądy J. Ratzingera – Benedykta XVI na muzykę kościelną J. Ratzinger – [Benedict XVI's Views on Sacred Music]*, in: *W kręgu teologii Josepha Ratzingera – Benedykta XVI. Wykłady otwarte w zamiejscowym ośrodku Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego w Gliwicach (2006/2007) [In the Circle of the Theology of Joseph Ratzinger – Benedict XVI. Open Lectures at the Gliwice Branch of the Faculty of Theology at the University of Opole (2006/2007)],* ed. K. Wolsza, Opole 2008, pp. 189–202.

M. Zdenkowska, *Sztuka* w *rozumieniu Josepha Ratzingera – Benedykta XVI na przykładzie krytyki sztuki współczesnej [Art as Understood by Joseph Ratzinger – Benedict XVI on the Example of Contemporary Art Criticism]*, „Studia Gdańskie" 50 (2022), pp. 107–118.

Małgorzata Dąbrowska
independent scholar, Cracow
ORCID: 0009-0008-4134-8173

Maurice Denis – between the avant-garde and religious art

The birth of the calling of a painter and a critic

The aim of the article is to present Maurice Denis's views on religious art in connection with his activity as a critic in favour of pure painting. It is often forgotten that Denis, one of the greatest propagators of modernity, was a man of practice, engaged in a rational discussion on the essence of artistic activity within the sphere of the sacred, reflecting on the need to adapt it to the aesthetic preferences of the contemporary Catholic community.

The inspiration with sacred themes was one of the most important creative experiences, both at the beginning of his career and in his mature period. Already at the age of fifteen, the artist was aware of his calling. He noted in his *Journal* that he intended to become a painter involved in matters of faith:

I must become a Christian painter so *that I can celebrate all the miracles of Christianity. I feel that it is necessary*[1].

In 1896, he developed his earlier thought, clearly pointing to his spiritual leaders:

If God had allowed me to be born a few centuries earlier, in Florence, in the times of Brother Savonarola, I would certainly have been one of those who with naive zeal would have defended medieval aesthetics against the flood of paganism of classical origin. I would have counted myself among those […] *faithful to the hieraticism of the past, for whom new ideas meant the imminent arrival of decadence. As a little apprentice of Angelico, walking from San Marco to the Signoria on feast days, I would have stood among the crowd of believers, among painters repenting of their sins, I would have cursed the Renaissance*[2].

[1] M. Denis, *Journal*, volume I (1884–1904), (22nd May 1885), Paris, 1959, p. 59. (Translator's note: unless specified otherwise, all quotations from sources other than English are rendered in English based on the Polish version of this paper by the translator of this article.)

[2] M. Denis, *Notes sur la peinture religieuse*, first published

Małgorzata Dąbrowska
naukowiec niezależny, Kraków
ORCID: 0009-0008-4134-8173

Maurice Denis – między awangardą a sztuką religijną

DOI:10.15584/setde.2024.17.4

Narodziny powołania malarza i krytyka*

Celem artykułu jest przedstawienie poglądów Maurice`a Denisa na sztukę religijną w powiązaniu z jego aktywnością krytyczną na rzecz czystego malarstwa. Często zapomina się o tym, że jeden z największych propagatorów nowoczesności był człowiekiem praktykującym religijnie, zaangażowanym w racjonalną dyskusję na temat istoty działalności artystycznej w ramach sfery *sacrum*, snującym refleksję na temat potrzeby dostosowania jej do upodobań estetycznych współczesnej mu wspólnoty katolickiej.

Inspiracja tematyką sakralną stanowiła jedno z najbardziej istotnych doświadczeń twórczych, zarówno w początkach jego kariery, jak i w dojrzałym okresie. Już w wieku piętnastu lat artysta miał świadomość swego powołania. W *Dzienniku* odnotował, iż zamierza zostać malarzem zaangażowanym w sprawy wiary:

Muszę zostać malarzem chrześcijańskim, abym sławił wszystkie cuda chrześcijaństwa. Czuję, że tak trzeba[1].

W 1896 roku rozwinął wcześniejszą myśl, wskazując jednoznacznie na swych przywódców duchowych:

Gdyby Bóg zezwolił mi narodzić się kilka wieków wcześniej, we Florencji, w czasach brata Savonaroli, z pewnością należałbym do tych, którzy broniliby z naiwnym zapałem średniowiecznej estetyki przed zalewem pogaństwa o klasycznym rodowodzie. Zaliczałbym się do tych […], *którzy byliby wierni hieratyzmowi przeszłości, dla których nowe idee oznaczałyby bliskie nadejście dekadencji. Jak mały uczeń Angelico przechodzący w dni świąteczne od San Marco do Signorii, stałbym wśród wierzącego*

* Malarstwo Maurice`a Denisa i jego działalność krytyczna nie były przedmiotem badań polskich autorów, stąd wydaje się uzasadnione zarysowanie tej problematyki. Nie omawiam systematycznie całej jego twórczości, natomiast skupiam się na kilku tekstach i pracach, które uważam za kluczowe.

[1] M. Denis, *Journal*, t. I (1884–1904), (22 maja 1885), Paris 1959, s. 59.

tłumu pomiędzy malarzami żałującymi swych win, złorzeczyłbym na renesans[2].

Karen Stock określiła artystę mianem *pobożnego reakcjonisty, zarazem ikonoklasty i ikonofila*[3]. W swoich tekstach teoretycznych Denis wielokrotnie poruszał kwestie nurtujące ówczesną myśl katolicką. Na przekór opiniom, które z lubością dawały wyraz krytycznej ocenie sztuki jego czasów, malarz daleki był od defetyzmu. Twierdził, iż w czasie, w którym przyszło mu żyć, stworzone zostały wyjątkowo korzystne warunki dla rozwoju sztuki religijnej.

Od dawna nie było epoki, która byłaby tak silnie zaabsorbowana kwestią Piękna religijnego, a jeśli to zjawisko stało się modą, którą się gani, to wyraża to pewną prawdę[4].

Był natomiast nieprzejednany w swej negatywnej ocenie dziewiętnastego wieku, obarczał go winą za spadek poziomu twórczości sakralnej[5]. Opisując dzieje sztuki, Denis zawsze starał się znaleźć relację pomiędzy rozwojem środków plastycznych a duchem, który powołał je do życia. Na wiele zjawisk patrzył z perspektywy historyka, wyjaśniając istotę poczynań twórczych, uzasadniając przyczyny zmiany formy. Nie znosił kompromisów i jasno formułował swoje sceptyczne zdanie o kiepskim, nieszczerym malarstwie. Ganił nieudolną twórczość religijną pozostającą w kręgu akademizmu i źle rozumianej tradycji, tak jak krytykował okresy w myśli chrześcijańskiej, w których dawał się odczuć duch dogmatyzmu, co

Karen Stock described the artist as *a pious reactionary, both an iconoclast and an iconophile*[3]. In his theoretical texts, Denis repeatedly raised issues that bothered the Catholic thought of that time. Despite the opinions whose authors were eager to critically assess the art of his time, the painter was far from defeatist. He claimed that, in the period in which he lived, exceptionally favourable conditions were created for the development of religious art.

There has not been an era for a long time that would be so deeply absorbed in the question of religious beauty, and if this phenomenon has become a fashion that is criticised, then it expresses a certain truth[4].

He was, however, uncompromising in his negative assessment of the nineteenth century, blaming it for the decline in the level of sacred art[5]. Describing the history of art, Denis always tried to find a relationship between the development of artistic means and the spirit that brought them to life. He looked at many phenomena from the perspective of a historian, explaining the essence of creative activities and justifying the reasons for changing the form. He hated compromises and clearly expressed his sceptical opinion about bad, insincere painting. He criticised unskilful religious works which remained within the circle of academicism and misunderstood tradition, just as he criticised those periods in Christian thought in which the spirit of dogmatism prevailed at the expense of true religious feeling.

Maurice Denis very eagerly commented on the artistic reality of his times, described current exhibitions, systematised the knowledge of the oeuvre of

---

[2] M. Denis, *Notes sur la peinture religieuse*, opublikowane po raz pierwszy w 1896 roku, w: M. Denis, *Théories 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris 1913, 3. wyd., s. 30.

Warto nadmienić, iż odwołanie do sztuki średniowiecza pojawi się również w szerszym kontekście w manifeście Alberta Auriera *Symboliści (1892).* Istotne będą nie tylko wartości duchowe, które emanują z twórczości „prymitywów", ale lekcja formy – deformacja zbliżona do tej, którą będą stosować twórcy nowocześni: *Współcześni symboliści powołują się na prymitywów wszystkich szkół, mistrzów wszystkich epok, w których sztuka, jeszcze czysto tradycyjna, pozostawała nie splamiona świętokradczymi pożądaniami realizmu i iluzjonizmu. Są oni, mówiąc wyraźnie, potomkami w prostej linii wielkich artystów, twórców mitów z Asyrii, z Egiptu, z Grecji epoki królewskiej, potomkami florentczyków z XIV wieku, Niemców z XV, gotyckich artystów średniowiecza, a także trochę krewnymi Japończyków,* A. Aurier, *Symboliści,* w: *Moderniści o sztuce*, red. E. Grabska-Wallis, Warszawa 1971, s. 362.

[3] K. Stock, *Maurice Denis's Mission: to Reveal the Continuity between Byzantinism and Modernism*, w: „Byzantium in Dialogue with the Mediterranean", *The Medieval Mediterranean,* vol. 116, Feb. 2016, s. 245.

[4] Denis 1896, jak przyp. 2, s. 31.

[5] Współcześni określali pogardliwie jako *l'art saint-sulpicien* – masową produkcję niskiej jakości dewocjonaliów i wytworów rzemieślniczych, które stanowiły pastisz stylu Rafaela, bądź neobizantyńskie produkcje zainspirowane twórczością mnichów z Beuron.

---

in 1896, in: M. Denis, *Théories 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, 1913, 3rd ed., p. 30.

It is worth mentioning that a reference to medieval art also appears in a broader context in Albert Aurier's manifesto *Les Symbolists (1892).* What is important is not only the spiritual values that emanate from the work of the "primitives", but also a lesson concerning the form – a deformation similar to the one used by modern artists: *Contemporary symbolists refer to the primitives of all schools, masters of all eras in which art, still purely traditional, remained untainted by the sacrilegious desires of realism and illusionism. They are, to put it clearly, the direct descendants of the great artists, creators of myths from Assyria, from Egypt, from Greece of the royal era, descendants of the Florentines of the 14th century, the Germans of the 15th, the Gothic artists of the Middle Ages, as well as, in a way, relatives of the Japanese,* A. Aurier, *Symboliści,* in: *Moderniści o sztuce*, ed. E. Grabska-Wallis, Warszawa 1971, p. 362.

[3] K. Stock, *Maurice Denis's Mission: to Reveal the Continuity between Byzantinism and Modernism*, in: "Byzantium in Dialogue with the Mediterranean", *The Medieval Mediterranean,* vol. 116, Feb. 2016, p. 245.

[4] Denis 1896, as in fn. 2, p. 31.

[5] Contemporaries referred to it contemptuously *as l'art saint-sulpicien* – mass production of low-quality devotional items and crafts that were a pastiche of Raphael's style, or neo-Byzantine productions inspired by the work of the Beuron monks.

his contemporaries, and wrote texts which had the character of manifestos. It is worth looking at his preferences in the light of his experiences with art criticism, which established his position as an inspirer of the avant-garde. The titles of his most important texts: *La définition du néotraditionnisme* (1890), *Notes sur la peinture religieuse* (1896), *De la gaucherie des primitifs* (1904), *De Gauguin et de Van Gogh au classicisme* (1910), included in the volume with the meaningful title: *Théories 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique* (1912), illustrate the evolution of his work. *Nouvelles théories sur l'art moderne et sur l'art sacré, 1914–1921* (1922) is a treatise opening another era in his critical activity.

Denis's painting work began with his fascination with the *primitives* – Italian artists preceding the birth of the Renaissance[6]. The next stage was his participation in creating the foundations of symbolist art. Belonging to the group of the Nabis did not exclude further inspirations: folk art, non-European civilisations. The culmination of the artist's reflection was the crystallisation of the principles of a new artistic order, based on classical rules. The rapid turn towards *retour à l'ordre* meant that Denis was seen by many as a conservative. This incorrect assessment resulted from a misunderstanding of the essence of this metamorphosis – the artist was guided by the modern spirit, not the academic one. Jean-Pierre Bouillon, the author of the artist's monographic exhibition in 2006/2007,[7] divided Denis's work into the following periods: *beautiful icons* (1889–1897), *new classicism* (1898–1918) – the effect of contact with Raphael's painting, *secret anxiety* (1919–1943), when the artist's main interest focussed on sacred art workshops[8].

From an early age, Maurice Denis used his own, original, easily recognisable formula of expression. His contemporaries described him as *the Nabi of the beautiful icons*,[9] which refers to both the form of his works and their spiritualistic dimension. The very name of the movement he co-created has religious connotations: in Hebrew the word *nabis* means

[6] According to Denis, an interest in the art of the *primitives* stems from the deepening of nationalist tendencies in various parts of Europe and the need to build national identities by reaching for sources. The essay *De la gaucherie des primitifs* was published in the volume *Théories 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, 1912. It is worth noting that the text was soon published in Polish in *Sztuka (Miesięcznik poświęcony sztuce i literaturze)* [Art (A monthly devoted to art and literature)] in Paris, in July 1904, pp. 109 – 113, translated by Antoni Potocki.

[7] The exhibition took place at Musée d`Orsay in the period from 31st October 2006 to 21st January 2007.

[8] J.-P. Bouillon, *Maurice Denis: le spirituel dans l'art*, Paris, 2006.

[9] Each of the Nabis acquired a specific nickname, e.g. Pierre Bonnard was *the Japanising Nabi*, Paul Sérusier was the *Nabi with a blood-red beard.*

dokonało się kosztem prawdziwego uczucia religijnego.

Maurice Denis niezwykle chętnie komentował ówczesną rzeczywistość artystyczną, opisywał odbywające się wystawy, porządkował wiedzę o twórczości mu współczesnych, pisał teksty mające charakter manifestów. Warto spojrzeć na jego preferencje poprzez pryzmat doświadczeń z krytyką artystyczną, które ustaliły jego pozycję jako inspiratora awangardy. Tytuły najważniejszych tekstów: *La définition du néotraditionnisme* (1890), *Notes sur la peinture religieuse* (1896), *De la gaucherie des primitifs* (1904), *De Gauguin et de Van Gogh au classicisme* (1910) (zawarte w tomie o znaczącym tytule: *Théories 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique* (1912)) obrazują ewolucję jego dzieła. *Nouvelles théories sur l'art moderne et sur l'art sacré, 1914–1921* (1922) to rozprawa otwierająca kolejną epokę w jego działalności krytycznej.

Twórczość malarska Denisa rozpoczęła się od fascynacji *prymitywami* – włoskimi twórcami poprzedzającymi narodziny renesansu[6]. Następnym etapem był udział w tworzeniu podwalin sztuki symbolistycznej. Przynależność do ruchu nabistów nie wykluczała kolejnych inspiracji – sztuką ludową, cywilizacjami pozaeuropejskimi. Punktem kulminacyjnym refleksji artysty stała się krystalizacja zasad nowego ładu plastycznego, opartego na klasycznych prawidłach. Szybki zwrot w stronę *retour à l'ordre* sprawił, że Denis był postrzegany przez wielu jako konserwatysta. Nieprawidłowa ocena wynikała z niezrozumienia istoty tej metamorfozy – artyście przewodził duch nowoczesny, a nie akademizmu. Jean-Pierre Bouillon, autor monograficznej wystawy artysty w 2006/2007[7] roku, podzielił twórczość Denisa na następujące okresy: *piękne ikony* (1889–1897), *nowy klasycyzm* (1898–1918) – efekt zetknięcia z malarstwem Rafaela, *sekretny niepokój* (1919–1943), gdy głównym zainteresowaniem artysty była działalność w ramach warsztatów sztuki sakralnej[8].

Maurice Denis od najmłodszych lat posługiwał się własną, oryginalną, łatwo rozpoznawalną formułą ekspresji. Przez współczesnych określany był jako *nabista tworzący piękne ikony*[9], co odnosi się zarówno

[6] Zainteresowanie sztuką *prymitywów* wynika, zdaniem Denisa, z pogłębienia tendencji nacjonalistycznych w różnych częściach Europy i potrzeby budowania narodowych tożsamości poprzez sięganie do źródeł. Esej *De la gaucherie des primitifs* ukazał się w tomie *Théories 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris 1912. Warto zauważyć, że tekst doczekał się szybko polskiego wydania opublikowanego w paryskiej *Sztuce (Miesięczniku poświęconym sztuce i literaturze)* w lipcu 1904 roku, s. 109–113, tłumaczenie sporządził Antoni Potocki.

[7] Wystawa odbyła się Musée d`Orsay w okresie od 31 października 2006 do 21 stycznia 2007.

[8] J.-P. Bouillon, *Maurice Denis: le spirituel dans l'art*, Paris 2006.

[9] Każdemu z nabistów został nadany specyficzny przydomek,

do formy jego prac, jak i do ich spirytualistycznego wymiaru. Sama nazwa ruchu, który współtworzył, ma religijne konotacje – słowo *nabis* oznacza po hebrajsku *prorok*, ale też *z bożej inspiracji*, *ten, który słyszy słowa z zaświatów*.

Już we wczesnym okresie twórczości artysta unikał modelunku, na wzór Gauguina podkreślał płaskie powierzchnie pokryte jednolitym kolorem[10], zamykał je wyraźnym konturem. Z upodobaniem stosował formę arabeski, unikał natomiast tradycyjnej perspektywy, piętrząc plany nad sobą. Alison Morehead twierdzi, iż negatywna reakcja środowiska spowodowała, iż dążenie do deformacji, obecne we wczesnych pracach, zostało zahamowane[11]. Z biegiem czasu malarz wyciszył kontrasty barwne, stylizował: charakter dekoracyjny jego sztuki stał się coraz bardziej wyraźny. Ewolucja ta została pozytywnie odebrana. W 1906 roku Camille Mauclair przyznał mu wysoką notę wśród współczesnych:

To właśnie u Maurice`a Denis zauważamy najwyraźniej przywiązywanie wagi do stylu i poszanowanie malarskiego klasycyzmu. […] *Maurice Denis pragnie tworzyć sztukę zarazem katolicką i antyczną, powrócił z Rzymu z pełnym uwielbienia szacunkiem dla normy*[12].

Wyjazdy do Włoch i kontakt ze sztuką renesansu utwierdziły artystę na drodze poszukiwań równowagi i harmonii. W latach dziesiątych i dwudziestych taka postawa była zbieżna z dążeniami wielu twórców sięgających do inspiracji sztuką dawną i twórczo rozumianym realizmem. Dla zobrazowania tych zmian warto przytoczyć słowa samego artysty*: Wszystko się zmienia w naszych doznaniach – przedmiot i temat (objet et sujet)*[13]. Jak Cézanne, wracając do przedmiotu, ujmował go za każdym razem z innego punktu widzenia, mając w pamięci poprzedni obraz – tak też malarz niuansował swoje poglądy estetyczne, za każdym razem odwołując się do źródeł. Jego poszukiwania były spójne i konsekwentne, a szacunek dla tradycji wszechobecny. Dążenie do doskonałości, a także świadomość misji, która mu przyświecała, ukształtowały duchowe oblicze sztuki. Jak sam stwierdził:

np. Pierre Bonnard – *nabista japonizujący*, Paul Sérusier – *nabista o krwistoczerwonej brodzie.*

[10] Niekiedy wprowadzał traktowane dekoracyjnie kropki o pointylistycznej proweniencji, wyróżniając w ten sposób pewne fragmenty kompozycji.

[11] A. Morehead opisuje w swoich badaniach historię reakcji na *Décor* (1890–1891), podaje przykłady polemicznych recenzji krytyków i artystów, zob.: A. Morehead, *Defending deformation. Maurice`s Denis Positivist Modernism*, "Art History", vol. 38, 2015, November, Issue 5, s. 890–915.

[12] C. Mauclair, *Trois crises de l`art actuel*, Paris 1906, s. 281.

[13] M. Denis, *Definicja neotradycjonizmu* (1890), w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, s. 77.

prophet, but also *divinely inspired*, *one who hears words from the beyond*.

Already in the early period of his work, the artist avoided modelling; following Gauguin's example, he emphasised flat surfaces covered with a uniform colour[10] and enclosed them in a clear contour. He liked using the arabesque, but avoided the traditional perspective, piling planes one above another. Alison Morehead claims that the negative response of the milieu resulted in inhibition of the tendency towards deformation, present in his early works[11]. Over time, the painter muted colour contrasts and applied stylisation: the decorative character of his art became more and more pronounced. This evolution was positively received. In 1906, Camille Mauclair gave him a high rating among his contemporaries:

It is in Maurice Denis that we most clearly notice the importance of style and respect for classicism in painting. […] *Maurice Denis wants to create art that is both Catholic and ancient, he returned from Rome with adoring respect for the norm*[12].

Trips to Italy and contact with Renaissance art confirmed the artist's search for balance and harmony. In the 1910s and 1920s, this attitude was consistent with the aspirations of many artists who sought inspiration in ancient art and understood realism creatively. To illustrate these changes, it is worth quoting the words of the artist himself: *Everything changes in our experiences – the object and the topic (objet et sujet)*[13]. Just like Cézanne, who, returning to the object, each time approached it from a different point of view, keeping the previous painting in mind, Denis nuanced his aesthetic views, each time referring to sources. His searches were coherent and consistent, and his respect for tradition was omnipresent. His pursuit of perfection, as well as his awareness of the mission that guided him, shaped the spiritual face of art. As he himself stated:

painters are responsible for the visual beauty of religion,[14] *perfect relationships (between forms – M.D.)*

[10] Sometimes he introduced decorative dots of pointillist origin in order to distinguish certain fragments of a composition.

[11] A. Morehead describes the history of responses to *Décor* (1890–1891), and gives examples of polemical reviews by critics and artists, cf.: A. Morehead, *Defending deformation. Maurice Denis's Positivist Modernism*, "Art History", vol. 38, 2015, November, Issue 5, pp. 890–915.

[12] C. Mauclair, *Trois crises de l`art actuel*, Paris, 1906, p. 281.

[13] M. Denis, *Definicja neotradycjonizmu*(1890), in: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa, eds. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969,* p. *77.*

[14] Denis 1896, as in fn. 2, p. 31. Denis also argues that it is artists who give shape to the divine beauty appropriate to their times and convey its image. *Those who look see only through the forms created by painters*, ibid, p. 31.



1. Maurice Denis *Madonna w kwiecistym ogrodzie*, 1907, olej na płótnie, ilustracja zawarta w: Maurice Denis, *Histoire de l`art. religieux*, Paris, Flammarion, 1939, poprzednio w kolekcji Jean-Pierre Aubry, sprzedany na aukcji w Sotheby`s w Paryżu, 16 grudnia 2009, sala 5627, „Zwierciadło pasji pochodzące z kolekcji europejskiej"

1. Maurice Denis *Madonna in the Flowery Garden*, 1907, oil on canvas, illustration included in: Maurice Denis, *Histoire de l`art religieux*, Paris, Flammarion, 1939, previously in the collection of Jean-Pierre Aubry, sold at auction at Sotheby`s in Paris, December 16, 2009, room 5627, "Mirror of Passion from a European Collection"



2. Maurice Denis, *Sainte Blandine, ilustracja zawarta w Histoire de la nation française*, tom VI, Histoire religieuse, Plon, Nourrit et Cie, Paris, 1922

2. Maurice Denis, *Sainte Blandine*, illustration included in: *Histoire de la nation française*, vol. VI, Histoire religieuse, Plon, Nourrit et Cie, Paris, 1922

symbolise the truth coming from above: proportions represent concepts; one can equate the harmony of forms with the logic of dogma[15].

The solid philosophical preparation he received in his youth allowed him to freely explore the essence of art as well as to analyse the mysteries of faith and the artistic means capable of expressing them. The content should be in close relation to the form of a work of art. *Instead of representing our emotions towards an imagined subject, the work itself will evoke our emotions*[16]. From his earliest years, Maurice Denis was an opponent of what we call *literature in painting*[17].

[15] Denis 1896, as in fn. 2, p. 33.

[16] Denis 1896, ibidem.

[17] As he stated, *in all periods of decline, visual arts become lost in literary affectation and naturalistic negation*, Denis 1890, as in fn. 13, *Definicja neotradycjonizmu* (1890), p. 72.

malarze są odpowiedzialni za piękno plastyczne religii[14], *doskonałe związki (między formami – M.D.) symbolizują prawdę pochodzącą z góry: proporcje wyobrażają pojęcia; można postawić znak równości pomiędzy harmonią form a logiką dogmatu*[15].

Solidne przygotowanie filozoficzne, które otrzymał w młodości, sprawiło, że z pełną swobodą zgłębiał istotę sztuki, tak jak analizował tajemnice wiary i środki plastyczne zdolne je wyrazić. Treść powinna pozostawać w ścisłej relacji z formą dzieła sztuki. *Zamiast przedstawiać nasze emocje wobec wyobrażonego tematu, to dzieło samo w sobie wywoła w nas emocje*[16].

Od najwcześniejszych lat Maurice Denis był wrogiem tego, co określamy mianem *literatury w malarstwie*[17].

[14] Denis 1896, jak przyp. 2, s. 31. Denis dowodzi także, że to artyści nadają kształt pięknu boskiemu, właściwemu dla ich czasów i przekazują jego obraz. *Ci, którzy patrzą, widzą tylko przez formy stworzone przez malarzy*, ibidem, s. 31.

[15] Denis 1896, jak przyp. 2, s. 33.

[16] Ibidem.

[17] Jak stwierdził: *we wszystkich okresach upadku sztuki plastyczne gubią się w literackiej afektacji i naturalistycznym zaprzeczeniu*, Denis 1890, jak przyp. 13, *Definicja neotradycjonizmu* (1890), s. 72.

Miejsce *Definicji neotradycjonizmu* w refleksji krytycznej

Najważniejszym tekstem krytycznym z całego dorobku Denisa pozostanie dla następnych pokoleń *Definicja neotradycjonizmu* (1890)[18]. Ma on rangę manifestu, sygnalizuje odwrót od impresjonistycznego sposobu malowania, tworzy nową wizję opartą na antynaturalizmie, a zarazem na ścisłej konstrukcji. Zawarto w nim słynną dewizę:

(Należy) pamiętać, że obraz zanim stanie się koniem bitewnym, nagą kobietą lub jakąkolwiek inną anegdotą, jest przede wszystkim powierzchnią płaską pokrytą farbami w określonym porządku[19].

W 1890 roku, w chwili jej wygłoszenia, teza wydawała się obrazoburcza, otwierała bowiem drogę do stwierdzenia prymatu autonomicznego malarstwa nad tematem pracy artystycznej, nad zawartą w nim treścią. Dzieło sztuki zostało uwolnione od naśladowania natury, stanowi odtąd niezależną całość, rządzącą się własnymi prawami. Między teorią a praktyką artystyczną zaistniała jednak pewna rozbieżność. Jak słusznie zauważył Jean-Pierre Bouillon, niewiele prac malarza, poza *Plamą światła na tarasie* (1890), mogłoby stanowić ilustrację tej śmiałej, z emfazą wygłoszonej tezy[20]. Może nam się to wydawać paradoksalne ze względu na inspirującą rolę, jaką odegrał ów manifest – wyznanie wiary dla przyszłych pokoleń artystów[21].

[18] Albert Aurier używa określenia *neotradycjonizm* w znaczeniu szkoły, nurtu, który wyłonił się w ramach symbolizmu. Uzasadnienia tej nazwy należy jego zdaniem szukać w żywej, autentycznej więzi z dziedzictwem, której nie potrafili nawiązać malarze akademiccy: *czasami nazywano nową szkołę „neotradycjonizmem" i rzeczywiście jest ona chyba bliższa tradycji mistrzów i klasyków niż szkoły panów Jean Béraud i Détaille`a, lub nawet szkoły panów Bouguereau i Lefebvre`a*, A. Aurier, *Symboliści (1892),* w: *Moderniści o sztuce*, red. E. Grabska-Wallis, Warszawa 1971, s. 355.

[19] M. Denis, *Définition du néotraditionnisme,* w: *Théories 1890–1910. De van Gogh et de Cézanne au classicisme*, Paris 1913. Fragmenty rozprawy zostały przetłumaczone na język polski: M. Denis, *Definicja neotradycjonizmu* (1890), w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, s. 70–76. *Definicja neotradycjonizmu* została wydana po raz pierwszy w *Art et critique*, 23 i 30 sierpnia 1890, dwudziestoletni Denis opublikował artykuł pod pseudonimem Pierre-Louis. Zdaniem Jean-Pierre'a Bouillona powyższe twierdzenie nie stanowi zapowiedzi abstrakcji, ale jest konsekwencją myśli pozytywistycznej. W 1933 roku Denis miał przyznać, że zapożyczył sam zamysł od Hipolita Taine`a i w dalszej perspektywie od Herberta Spencera (psychologiczne uzasadnienie przekształcania obrazu świata zewnętrznego przez świadomość), za: J-P. Bouillon, *Maurice Denis. Théoricien. 1890–1914*, w: *Maurice Denis. Amour. 1888–1918*, Paryż 2021, red. F. Stahl, J-P. Bouillon, I. Cahn, s. 17–19, katalog wystawy, która odbyła się w Lozannie od 12 lutego do 16 maja 2021, s. 18–19.

[20] Ibidem, s. 19.

[21] Sam Denis zdawał sobie sprawę z tego, że jego późniejszą twórczość odebrano jako rodzaj *zwrotu wstecz*. Artysta przyznaje, że

The place of *La Définition du néotraditionnisme* [The Definition of neotraditionism] in critical reflection

In Denis's entire oeuvre, it is *La définition du néotraditionnisme* [The definition of neotraditionism][18] that will remain the most important text for future generations. It has the rank of a manifesto, signalling a rejection of the impressionistic way of painting and creating a new vision based on anti-naturalism and at the same time on strict construction. It contains the famous motto:

Remember that a picture—before being a war horse or a nude woman or an anecdote—is essentially a flat surface covered with colours assembled in a certain order[19].

In 1890, when it was announced, the thesis seemed iconoclastic as it opened the way to asserting the primacy of autonomous painting over the topic of a work of art and its content. A work of art had been freed from imitating nature and had become an independent whole, governed by its own laws. However, there was a certain discrepancy between artistic theory and practice. As Jean-Pierre Bouillon rightly noted, few of the painter's works, apart from *Spots of Sunlight on the Terrace* (1890), could illustrate this bold, emphatically stated thesis[20].

[18] Albert Aurier uses the term *néotraditionnisme* (*neotraditionism*) in the sense of a school, a trend that emerged within symbolism. In his opinion, justification for this name should be sought in a living, authentic bond with the heritage that academic painters were unable to establish: *sometimes the new school was called "neotraditionism" and indeed it is probably closer to the tradition of the masters and classics than the school of Messrs Jean Béraud and Détaille, or even the school of Messrs Bouguereau and Lefebvre.* A. Aurier, *Symboliści (1892),* in: *Moderniści o sztuce*, ed. E. Grabska-Wallis, Warszawa 1971, p. 355.

[19] M. Denis, *Définition du néotraditionnisme,* in: *Théories 1890–1910. De van Gogh et de Cézanne au classicisme*, Paris 1913 [this particular quotation comes from the entry "Maurice Denis" in *Oxford Reference* (https://www.oxfordreference.com/) – translator's note]. Fragments of the dissertation have been translated into Polish and published as: M. Denis, *Definicja neotradycjonizmu* (1890), in: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*,, eds. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, pp. 70–76. *Définition du néotraditionnisme* was first published in *Art et critique* on 23rd and 30th August 1890; Denis, twenty years old at that time, published the article under the pseudonym Pierre-Louis. According to Jean-Pierre Bouillon, the above statement is not an announcement of abstraction but a consequence of positivist ideas. In 1933, Denis was to admit that he had borrowed the idea from Hippolyte Taine and, in a longer perspective, from Herbert Spencer (psychological justification for transformation of an image of the external world by consciousness), after: J-P. Bouillon, *Maurice Denis. Théoricien. 1890–1914*, in: *Maurice Denis. Amour. 1888–1918*, Paris 2021, eds. F. Stahl, J-P. Bouillon, I. Cahn, pp. 17–19, catalogue of the exhibition that took place in Lausanne from 12th February to 16th May 2021, pp. 18– 19.

[20] J.-P. Bouillon, ibidem, p. 19.

This may seem paradoxical to us due to the inspiring role played by this manifesto – a declaration of faith for future generations of artists[21].

Maurice Denis draws attention to the fluidity of terms used so far in criticism. While agreeing with Zola, who defined art as *nature seen through a temperament*,[22] he argued emphatically that having a specific temperament and being faithful to nature are not sufficient to create a work of art. He continued:

Bouguereau's painting is nature seen through a temperament. Mr Rafaelli is an excellent observer, but do you believe in his sensitivity to the beauty of forms and colours?[23]

Denis asked a rhetorical question: *Where does a "painter's" temperament begin and where does it end?*[24]

It has become even more important because the very category of *nature* appears to be a subjective and relative concept, also conditioned by the time of creation of a work of art[25]. In this context, it is not surprising that the concept of *temperament* loses its importance in the face of the ability to express an atmosphere and mood, which is achieved through purely pictorial means, without reference to an anecdote[26]. The use of subjective deformation

Maurice Denis zwraca uwagę na płynność terminów używanych dotąd w krytyce. Przyznając rację Zoli, który definiował sztukę jako *naturę widzianą poprzez temperament*[22], dowodził dobitnie, iż posiadanie określonego temperamentu i wierność naturze nie są wystarczające, aby stworzyć dzieło sztuki. Kontynuował:

Malarstwo pana Bouguereau to natura widziana poprzez temperament. P. Rafaelli jest znakomitym obserwatorem, ale czy wierzycie w jego wrażliwość na piękno form i barw?[23]

Denis zadał retoryczne pytanie – *Gdzie się zaczyna i gdzie kończy temperament malarza?*[24].

Stało się ono tym bardziej istotne, że sama kategoria *natury* jawi się jako pojęcie subiektywne i relatywne, uwarunkowane także czasem powstania pracy[25]. W tym kontekście nie dziwi, że pojęcie *temperamentu* traci na znaczeniu wobec zdolności do wyrażenia atmosfery, nastroju, które dokonuje się za pośrednictwem środków czysto malarskich, bez odwołania do anegdoty[26]. Deformacja subiektywna stosowana przez malarzy nowoczesnych spowodowała odwrót od naśladowania natury[27],

---

[21] Denis himself was aware that his later work was perceived as a *backwards turn*. The artist admits that, acting under the influence of Gauguin and Sérusier, he wanted to place the concept of "image" at the centre of critical reflection, which resulted in a return to abstraction, while the aim of his actions was deformation, which became permanently rooted in the artistic practice of the time. The author regretted that the constructive message of the second part of his work was not fully understood – the search for principles led him to consider the imitation of nature and classical discipline. As a side remark, he notes a paradox: *the praise of classicism has made a career, it has been taken over by extremists and at almost every avant-garde exhibition, what is eccentric is seriously classified as classical,* M. Denis, *Théories 1890–1910. Préface à la deuxième* édition dated 25th July 1920, unnumbered page preceding the collection of critical texts (passage included in the fourth edition from 1920), available at: https:archive.org/details/theories189019100000/deni/page/n11/mode/2up

[22] Denis 1890, as in fn. 13, p. 72.

[23] Ibidem.

[24] Ibidem.

[25] Denis 1890, as in fn. 13, p. 71: *It is impossible to determine everything that may influence changes in modern vision; undoubtedly, however, the intellectual restlessness that most young artists experience results in real visual abnormalities.* […] *Thoughtless admiration for old paintings, in which, if they have to be admired, one looks for a conscientious representation of "nature," has certainly distorted the eye of the Academy professors.* […] *Has anyone noticed that this elusive "nature" is fashionable depending on your whim, just like dresses and hats?*, ibidem, p. 71.

[26] In the text *De Gauguin et de Van Gogh au classicisme* (1909), the artist stated directly that: ***Art is no longer a purely visual experience for us, even the subtlest photograph of nature. No, it is a creation of our mind, for which nature is only a pretext.*** Denis expanded on this idea: *In place of the concept of "nature as seen by a temperament" we have formulated the theory of an equivalent or symbols*, in: *Artyści działając pod wpływem Gauguina i Sérusiera, pragnął umieścić pojęcie „obrazu" w centrum refleksji krytycznej, co skutkowało odejściem od figuratywności, podczas gdy celem podjętych przez niego działań była deformacja, która na trwałe zakorzeniła się w ówczesnej praktyce artystycznej. Autor wyrażał ubolewanie, że nie zrozumiano w pełni konstruktywnego przesłania drugiej części jego dzieła – poszukiwanie zasad skłoniło go bowiem do rozważań nad naśladowaniem natury i dyscypliną klasyczną. Na marginesie stwierdza paradoks – *pochwała klasycyzmu zrobiła karierę, została przejęta przez ekstremistów i niemal na każdej wystawie awangardy to, co ekscentryczne, zostaje z pełną powagą zakwalifikowane jako klasyczne,* M. Denis, *Théories 1890–1910. Préface à la deuxième* édition z datą 25 lipca 1920, strona nienumerowana poprzedzająca zbiór tekstów krytycznych (pasaż zamieszczony w czwartym wydaniu z 1920 roku), dostęp: https:archive.org/details/theories189019100000/deni/page/n11/mode/2up

[22] Denis 1890, jak przyp. 13, s. 72.

[23] Ibidem.

[24] Ibidem.

[25] Denis 1890, jak przyp. 13, s. 71: *Nie sposób ustalić wszystkiego, co może wpłynąć na zmiany nowoczesnego widzenia; niewątpliwie jednak niepokój intelektualny, będący udziałem większości młodych artystów, rodzi w efekcie rzeczywiste nieprawidłowości wzrokowe.* […] *Bezmyślny podziw dla dawnych obrazów, w których szuka się, skoro trzeba je podziwiać, sumiennego przedstawienia natury, zniekształcił z pewnością oko profesorów Akademii.* […] *Czy zauważył ktoś, że owa nieuchwytna natura jest modna zależnie od kaprysu podobnie jak suknie i kapelusze?*, ibidem, s. 71.

[26] W tekście *Od van Gogha i Gauguina do klasycyzmu* (1909) artysta stwierdził wprost, że: *Sztuka nie jest już odbieranym przez nas czysto wzrokowym doznaniem, choćby najsubtelniejszą fotografią natury. Nie, jest ona tworem naszego umysłu, dla którego natura stanowi jedynie pretekst.* Denis rozwinął tę myśl: *Na miejsce koncepcji "natury widzianej przez temperament" sformułowaliśmy teorię równoważnika lub symboli*, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, s. 81.

[27] *Tak więc wyzwoliliśmy naszą wrażliwość i sztuka zamiast być naśladowaniem stała się subiektywną deformacą natury*, ibidem, s. 82.

deformacja obiektywna ze swej strony zmuszała artystę do przekształcania wszystkiego w Piękno[28].

Dla Denisa piękno stanowiło immanentną cechę dzieła boskiego. W tekście z 1890 roku dwudziestoletni wówczas krytyk przywodził bliskie mu duchowo skojarzenie:

Cały nastrój dzieła sztuki płynie nieświadomie lub prawie nieświadomie ze stanu duszy artysty. Kto chce malować sprawy Chrystusa, musi żyć z Chrystusem, mówił Fra Angelico. To jest truizm[29].

Catherine Verleysen twierdzi, iż Denis rozwinął problematykę *tematu wewnętrznego* nadającego walor ekspresyjny dziełu sztuki na podstawie wewnętrznego, intymistycznego przeżycia religijnego. Porównuje poglądy artysty z twierdzeniami Jacques'a Maritaina, dochodząc do konkluzji, iż nie można *wprowadzić się w stan duchowości bliski chrześcijaństwa*[30], należy do tego być zdeklarowanym wyznawcą katolicyzmu przeżywającym tajemnicę wiary. Temat sztuki religijnej pobudzał Denisa do refleksji nie tylko estetycznej, ale także etycznej natury.

W *Definicji neotradycjonizmu* Maurice Denis powtarzał za Gauguinem stwierdzenie: *Bądź szczery: wystarczy być szczerym, aby dobrze malować. Bądź naiwny. Robić bezmyślnie to, co się widzi*[31]. To właśnie świadomie wykreowana *naiwność* pozwalała pogodzić doznanie estetyczne z autentycznym przeżyciem religijnym.

Innym kluczem do twórczości Denisa, i to nie tylko religijnej, jest słowo *harmonia*. Wspomniane pojęcie odnosi się nie tylko do równowagi pomiędzy elementami składającymi się na kompozycję. Nastrój jego obrazów jest na ogół pogodny, nawet jeśli temat przedstawienia pobudza do głębokich przeżyć wewnętrznych. Trzecim istotnym terminem pojawiającym się w wielu tekstach jest *synteza*. Bernard Dorival, powołując się na Sérusiera, w ten oto sposób mówił o duchowych następcach Gauguina, do których zalicza się także Denisa:

dokonywać syntezy – (to pojęcie) nie musi koniecznie być równoznaczne z eliminacją pewnych części przedmiotu; oznacza to upraszczać, w znaczeniu «sprawiać, aby coś stawało się zrozumiałe». W sumie to ustalanie

[28] Denis 1909, jak przyp. 26, s. 82.

[29] Denis 1890, jak przyp. 13, s. 75.

[30] M. Denis, *L`importance du sujet dans la peinture religieuse*, wykład wygłoszony przez artystę i przedrukowany w *Questions liturgiques et paroissiales* wydanych w Leuvain, w: *Maurice Denis et la Belgique 1890–1939,* red. C. Verleysen, Leuwen 2010, s. 154.

[31] Denis kontynuuje: *A w Akademiach starano się wyprodukować poczciwe, nieomylne maszyny, precyzyjne i dokładne*, Denis 1890, jak przyp. 13, s. 75.

by modern painters resulted in rejection of the imitation of nature:[27]

objective deformation, for its part, forced the artist to transform everything into Beauty[28].

For Denis, beauty was an immanent feature of the work of God. In a text from 1890, the then twenty-year-old critic recalled an association that was spiritually close to him:

The entire mood of a work of art flows unconsciously or almost unconsciously from the state of the artist's soul. "He who wishes to paint Christ's story, must live with Christ," said Fra Angelico. This is a truism[29].

Catherine Verleysen claims that Denis developed the issue of *the internal theme* that gives an expressive value to a work of art on the basis of an internal, intimate religious experience. She compares the artist's views with the claims of Jacques Maritain, and concludes that one cannot *enter a state of spirituality close to Christianity*,[30] one must be a declared follower of Catholicism, experiencing the mystery of faith. The topic of religious art stimulated Denis to reflections that were not only aesthetic, but also ethical.

In *La définition du néotraditionnisme,* Maurice Denis repeated Gauguin's statement: *Be sincere: it is enough to be sincere to paint well. Be naïve. Do what you see without thinking*[31]. It was consciously created *naivety* that allowed for reconciliation of the aesthetic experience with the authentic religious experience.

Another key to Denis's works, and not only religious ones, is the word *harmony.* The concept refers not only to the balance between elements that make up a composition. The mood of his paintings is generally cheerful, even if the topic stimulates deep inner experiences. The third important term that appears in many texts is *synthesis*. Bernard Dorival, citing Sérusier, spoke in the following way about Gauguin's spiritual successors, which include Denis:

o sztuce. Od van Gogha do Picassa, eds. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, p. 81.

[27] *So we have liberated our sensitivity and, instead of being an imitation, art became a subjective deformation of nature*, ibidem, p. 82.

[28] Denis 1909, as in fn. 26, p. 82.

[29] Denis 1890, as in fn. 13, p. 75.

[30] M. Denis, *L'importance du sujet dans la peinture religieuse*, a lecture given by the artist and reprinted in *Questions liturgiques et paroissiales*, published in Leuvain, in: *Maurice Denis et la Belgique 1890–1939,* ed. C. Verleysen, Leuwen, 2010, p. 154.

[31] Denis continues: *But the Academies tried to produce honest, infallible machines, precise and accurate*, Denis 1890, as in fn. 13, p. 75.

to make a synthesis – (this concept) does not necessarily mean eliminating certain parts of the object; it means to simplify, in the sense of "making something understandable." All in all, it means establishing a hierarchy: subordinating each painting to one rhythm, one dominant […] *– making a generalisation*[32].

Religious painting – lasting inspiration in easel painting, wall painting, applied art

It is symbolic that the artist named his residence "Le Prieuré" – the priory. In 1914, he purchased the former buildings of the royal hospital in Saint-Germain-en-Laye, which he adapted to the needs of an apartment and a studio. Denis re-decorated the destroyed chapel with his own frescoes. In 1976, as a gift from the painter's heirs, the complex became a departmental museum. The opening took place in 1980. The exhibition space houses the largest collection of Nabi art in France[33]. The facility was at risk a few years ago – there were serious grounds for ceasing the financing of its maintenance[34].

For the Nabis, among whom Maurice Denis was the leading theoretician, religion was an important source of inspiration. Within this movement, the extreme Catholic line was represented by the convert Jan Verkade, who spent the rest of his life in the Benedictine monastery in Beuron, Germany[35]. Some artists from the Nabi circle, such as Paul Sérusier or Emile Bernard[36], who partici-

[32] Dorival draws attention to the distinction between synthesis and superficial stylisation. B. Dorival, *Les peintres du vingtième siècle. Nabis-fauves – cubistes*, Paris, 1957, p. 12.

[33] But also artists who preceded the Nabis, such as Gauguin and Ślewiński. The collection was created on the basis of objects donated by Denis's family as well as other generous donors.

[34] The increased scientific activity of the museum, work on the collections, organisation of conferences, and publication of critical studies were arguments for further funding of the institution.

[35] The French critic was clearly fascinated by the Benedictine community that Verkade had joined. Denis similarly admired 19th-century artistic associations based on the idea of confraternities, such as the Nazarenes and the Pre-Raphaelites; their examples became models for the French Nabis. Denis devoted to Verkade the text *L'esthétique de Beuron* (its first edition is a preface to the book by Peter Lenz under the same title) translated into French by Paul Sérusier – cf. Lenz Peter, Denis Maurice (préface), Sérusier Paul (traduction), *L'esthétique de Beuron*, Paris, 1905. During the Beuron period, Verkade used *sacred measures* and created hieratic and monumental compositions, based on strict calculations and close in expression to Byzantine or Egyptian works.

Denis' essay *L'esthétique de Beuron* was published in the collection of texts *Théories 1890–1910. De symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique* (1912), pp. 182–186. A few years earlier Denis had also dedicated to Verkade his famous 1896 essay *Notes sur la peinture religieuse*, put in print in *Théories 1890–1910. De symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique* (1912), pp. 30–43.

[36] The artist received a ten-year scholarship from Count de la Rochefoucauld, associated with the Rosicrucians, which allowed

hierarchii: podporządkowanie każdego obrazu jednemu rytmowi, jednej dominancie […] *– dokonywanie uogólnienia*[32].

Malarstwo religijne – trwała inspiracja w malarstwie sztalugowym, ściennym, sztuce stosowanej

Wymowę symbolu ma fakt, iż artysta nazwał swoją siedzibę „Le Prieuré" – przeorstwo. W 1914 roku zakupił dawne budynki szpitala królewskiego w Saint-Germain-en-Laye, które zaadaptował na mieszkanie oraz pracownię. Denis udekorował na nowo zniszczoną kaplicę freskami swego autorstwa. W 1976 roku na mocy daru spadkobierców malarza zespół stał się muzeum departamentalnym. Otwarcie nastąpiło w 1980 roku. Przestrzeń ekspozycyjna mieści największą we Francji kolekcję sztuki nabistów[33]. Obiekt był zagrożony kilka lat temu – istniały poważne podstawy do tego, aby zaprzestano finansowania jego utrzymania[34].

Dla nabistów, których czołowym teoretykiem był Maurice Denis, religia stanowiła ważne źródło inspiracji. W ramach tego ruchu skrajną linię katolicką reprezentował nawrócony Jan Verkade, przebywający do końca życia w benedyktyńskim klasztorze w Beuron w Niemczech[35]. Niektórzy artyści z kręgu nabistów, jak chociażby Paul Sérusier czy Emile Bernard[36] uczestniczący w słynnej wystawie

[32] Dorival zwraca uwagę na rozróżnienie pomiędzy syntezą a stylizacją mającą powierzchowny charakter. B. Dorival, *Les peintres du vingtième siècle. Nabis-fauves-cubistes*, Paris 1957, s. 12.

[33] Ale także artystów poprzedzających nabistów, jak chociażby Gauguina i Ślewińskiego. Kolekcja została stworzona w oparciu o obiekty przekazane przez rodzinę Denisa, ale także przez innych hojnych ofiarodawców.

[34] Wzmożona aktywność naukowa muzeum, praca nad zbiorami, organizacja konferencji, publikacja opracowań krytycznych stanowiły argument przemawiający za dalszym dofinansowaniem placówki.

[35] Francuski krytyk był wyraźnie zafascynowany benedyktyńską wspólnotą, do której wstąpił Verkade. Podobnie pozytywną reakcję wywoływały u Denisa dziewiętnastowieczne stowarzyszenia artystyczne tworzone na wzór konfraterni, jak chociażby nazareńczycy czy prerafaelici; ich przykłady stały się wzorem dla francuskich nabistów. Denis poświęci Verkademu tekst *L'esthétique de Beuron*, którego pierwsze wydanie to przedmowa do książki Petera Lenza, przetłumaczonej na język francuski przez Paula Sérusiera – cf. Lenz Peter, Denis Maurice (préface), Sérusier Paul (traduction), *L'esthétique de Beuron*, Paris 1905. Verkade w okresie Beuron stosował święte miary i tworzył hieratyczne i monumentalne kompozycje, oparte na ścisłych wyliczeniach, bliskie w wyrazie dziełom bizantyńskim czy egipskim.

Esej Denisa pt. *L'esthétique de Beuron* ukazał się w zbiorze tekstów *Théories 1890–1910. De symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique* (1912), s. 182–186. Wcześniej Denis zadedykował Verkademu opracowany w 1896 roku esej *Notes sur la peinture religieuse*.

[36] Artysta otrzymał dziesięcioletnie stypendium od związanego z różokrzyżowcami hrabiego de la Rochefoucaulda, które pozwoliło mu m. in. na pobyt twórczy we Włoszech.

organizowanej przez Sâra Péladana u Durand-Ruela w 1892 roku, znaleźli inspirację w pismach różokrzyżowców i w modnym pod koniec dziewiętnastego wieku okultyzmie. Paul-Elie Ranson nie stronił od magii, teozofii i spirytyzmu. Roussel, Valloton byli zdecydowanymi agnostykami.

Albert Aurier, autor przełomowego tekstu definiującego symbolizm w sztukach plastycznych, mówił w ich przypadku *o mistycyzmie jeszcze pogańskim*[37] i stawiał wyżej od nich sztukę religijną Maurice`a Denisa. W 1892 roku krytyk tak opisywał twórczość mu współczesną:

W przeciwieństwie do nich, dwaj malarze, których mam teraz wymienić, reprezentują bardziej prawowierny mistycyzm, zresztą tak widocznie szczery, tak daleki od dzisiejszego nieznośnego religijnego nieuctwa, że wydają się raczej natchnionymi twórcami obrazów z XIII wieku niż artystami wieku XIX. Są to: Charles Filiger, którego modlące się święte, bolesne głowy Chrystusa, Madonny na złotym tle, przypominają Cimabuego, lub Angelica i Maurice Denis, którego obrazów takich jak „Misterium katolickie", „Barka", ilustracje do „Mądrości", wystawianych w swoim czasie u Niezależnych, z pewnością nie zapomniano[38].

Odrzucając teatralność, rozbudowaną anegdotę, skomplikowaną ikonografię, synkretyzm religijny charakterystyczny dla różokrzyżowców, Maurice Denis wypracował własny, specyficzny kanon, łatwo rozpoznawalny styl. Artysta nigdy nie popadał w dogmatyzm i zdołał połączyć hołd składany wierze katolickiej z nowatorstwem formy.

Nabożne podejście do natury cechowało całą twórczość artysty i obejmowało prace o różnorodnej tematyce, nie tylko sakralnej.

Sztuka jest uświęceniem natury, owej natury stanowiącej powszechną własność, która zadowala się samym istnieniem. Czymże jest wielka sztuka, nazywana dekoracyjną, Hindusów, Asyryjczyków, Egipcjan, Greków, sztuka Średniowiecza i Renesansu i prawdziwie wybitne dzieła sztuki nowoczesnej? Czym, jeśli nie przemianą zwykłych wrażeń – rzeczywistych przedmiotów – w święte, skończone, dostojne ikony?[39]

Powyższy cytat wskazuje, jak szeroko artysta rozumiał odczucie religijne, które udziela się nie tylko w kontakcie ze sztuką dawną, ale także twórczością nowoczesną będącą efektem medytacji. Prace Denisa, niezależnie od tego, czy poruszają tematy z kręgu

[37] Aurier 1892, jak przyp. 2, s. 365.

[38] Ibidem.

[39] Denis 1890, jak przyp. 14, s. 76. Denisowi nadano przydomek „Nabi aux belles icônes".

pated in the famous exhibition organised by Sâr Péladan at Durand-Ruel's in 1892, found inspiration in the writings of the Rosicrucians and in occultism, fashionable at the end of the 19th century. Paul-Elie Ranson did not shy away from magic, theosophy and spiritualism. Roussel and Valloton were firm agnostics.

Albert Aurier, the author of a groundbreaking text defining symbolism in the visual arts, spoke in reference to them about *mysticism*[37] *which was still pagan* and placed the religious art of Maurice Denis above them. In 1892, the critic described the works of his contemporaries as follows:

In contrast, the two painters I am about to mention now represent a more orthodox mysticism, yet so evidently sincere, so far removed from today's intolerable religious ignorance, that they seem to be more like the inspired painters of the thirteenth century than artists of the nineteenth century. These are: Charles Filiger, whose praying holy, sorrowful heads of Christ and the Madonna on a golden background resemble Cimabue or Angelico, and Maurice Denis, whose paintings such as "Catholic Mystery," "Barge," illustrations for "Wisdom," exhibited some time ago at the Salon des Indépendents, have certainly not been forgotten[38].

Rejecting the theatricality, extensive anecdote, complicated iconography, and religious syncretism typical of the Rosicrucians, Maurice Denis developed his own specific canon, an easily recognisable style. The artist never fell into dogmatism and managed to combine homage to the Catholic faith with innovation in form.

A devotional approach to nature characterised the artist's entire oeuvre, including works on various topics, not only sacred ones.

Art is the sanctification of nature, the nature that constitutes universal property and is content with existence itself. What is the great art, called decorative, of India, of the Assyrians, Egyptians, Greeks, the art of the Middle Ages and the Renaissance, and the truly outstanding works of modern art? What if not the transformation of ordinary impressions – real objects – into sacred, complete, dignified icons?[39]

The above quote shows how broadly the artist understood religious feeling, which can be experienced not only in contact with old art, but also with modern works that stem from meditation. Denis's works,

him, among other things, a creative stay in Italy.

[37] Aurier 1892, as in fn. 2, p. 365.

[38] Ibidem.

[39] Denis 1890, as in fn. 14, p. 76. Denis was nicknamed "le Nabi aux belles icônes" [the Nabi of the beautiful icons].

regardless of whether they deal with *sacred* or *profane* topics, are characterised by an atmosphere of concentration, one can speak of the sacralisation of topics from everyday life, typical of this painter. Expressing his admiration for the decorative panels that make up the *Eternal Spring* series (1908), Paul Jamot spoke this way about the narrow boundary separating the sphere of experiences triggered by faith from everyday life:

they combine the religious with the secular so closely that it is sometimes difficult to distinguish the Blessed Virgin from a young mother[40].

Maurice Denis was one of few artists able to reconcile the decorative sense with true religious feeling. This is a common feature of both his easel works and the cycles he created covering the walls of secular and sacred buildings. However, such mature works could not have been created without his previous experiences in set design resulting from cooperation with, among others, Lugné-Poe's Théâtre de l'Œuvre and Antoine's Théâtre-Libre. They inspired him to create works based on the correspondence of arts, hence his paintings can be said to be poetic or musical. The artist received such prestigious commissions as the creation of frescoes for the Parisian residences of famous collectors: Gabriel Thomas, Denys Cochin[41], and covering with painted decorations the interior of the dome of the Théâtre des Champs-Elysées, one of the flagship works of modern architecture, designed by Auguste Perret. Denis's works are characterised by exceptional freedom in interpreting the topic, far from standard approaches.

In 1905, the separation of church and state took place in France, resulting in the disappearance of public commissions on sacred themes. In this context, it should be emphasised that the number of religious commissions that Denis received was impressive. The painter is the author of frescoes and cartoons for stained glass windows in historical interiors (Sainte-Marguerite Church in Le Vésinet), as well as for new projects, stylistically related to the past (the Church of Saint-Louis in Vincennes), and finally for religious complexes using new materials and a new way of understanding space (whose iconic implementation was in the Church of Notre-Dame in Le Raincy). It may be surprising that this eulogist of the avant-garde was one of the few who consciously and consistently turned to the past to search for repositories of form and to refer to spiritual sources. The artist successfully practised various fields of creativity: easel painting, wall

[40] P. Jamot, *Maurice Denis*, Paris, 1945, p. 20.

[41] Many depictions in Cochin's residence presented sacred themes, such as the stained-glass window entitled *Presentation in the Temple* (1898).

sacrum czy *profanum,* charakteryzują się nastrojem skupienia, można mówić o typowej dla tego malarza sakralizacji tematów z życia codziennego. Paul Jamot, wyrażając swój zachwyt nad panelami dekoracyjnymi składającymi się na cykl *Wieczna wiosna* (1908), w ten oto sposób mówił o wąskiej granicy oddzielającej sferę doznań wywoływanych przez wiarę od codzienności:

łączą tak blisko to, co religijne, z tym, co świeckie, że niekiedy trudno jest odróżnić Najświętszą Panienkę od młodej matki[40].

Jak mało kto, Maurice Denis umiał pogodzić zmysł dekoracyjny z prawdziwym odczuciem religijnym. To cecha wspólna zarówno jego prac sztalugowych, jak też tworzonych przez niego cykli pokrywających ściany budowli świeckich i sakralnych. Tak dojrzałe realizacje nie mogłyby jednak powstać bez wcześniejszych doświadczeń w zakresie scenografii, wynikających ze współpracy między innymi z Théâtre de l`oeuvre Lugné-Poe, Théâtre libre Antoine`a. Zainspirowały go one do tworzenia prac opartych na korespondencji sztuk, stąd można mówić o poetyckości czy muzyczności jego dzieł malarskich. Artyście przypadły w udziale tak prestiżowe zlecenia, jak wykonanie fresków do paryskich rezydencji znanych kolekcjonerów – Gabriela Thomasa, Denysa Cochina[41], oraz pokrycie dekoracją malarską wnętrza kopuły Théâtre des Champs-Elysées – jednego ze sztandarowych dzieł nowoczesnej architektury projektu Auguste'a Perreta. Kreacje Denisa charakteryzują się wyjątkową swobodą w interpretacji tematu, daleką od standardowych ujęć.

W 1905 roku we Francji nastąpił rozdział Kościoła i państwa, powodując zanik realizacji publicznych o tematyce sakralnej. W tym kontekście należy podkreślić, że liczba zleceń o tematyce religijnej, które Denis otrzymał, była imponująca. Malarz jest autorem fresków i twórcą kartonów do witraży do wnętrz historycznych (Sainte-Marguerite w Vésinet), jak i do nowych realizacji, stylistycznie powiązanych z przeszłością (kościół św. Ludwika w Vincennes), wreszcie do zespołów sakralnych operujących nowymi materiałami i nowym sposobem rozumienia przestrzeni (kultowa realizacja – kościół Notre-Dame w Raincy). Może zaskakiwać, że ten piewca awangardy jako jeden z nielicznych świadomie i konsekwentnie zwracał się ku przeszłości, aby szukać tam repozytoriów formy, tudzież nawiązać do źródeł duchowych. Artysta z powodzeniem uprawiał rozmaite dziedziny twórczości – malarstwo sztalugowe, malarstwo ścienne, scenografię, był autorem kartonów do witraży, ilu-

[40] P. Jamot, *Maurice Denis*, Paris 1945, s. 20.

[41] Wiele przedstawień w rezydencji Cochina poruszało tematykę sakralną, jak na przykład witraż *Prezentacja w świątyni* (1898).

stracji książkowych. Zdobyte doświadczenia wzajemnie się uzupełniały.

W okresie międzywojennym Denis był jednym z najbardziej poszukiwanych twórców do dekoracji wnętrz sakralnych, przekonanym o prymacie architektury nad innymi sztukami. Świadomy swego posłannictwa, tak oto definiował zadania stojące przed malarzem przystępującym do pracy we wnętrzu sakralnym:

Racją bytu malarstwa w budynku jest rozświetlenie ścian, a potem uwrażliwienie publiczności na duchowe znaczenie monumentu. […] *W ten sposób powrót do funkcji monumentalnej stanowi zarazem powrót do Natury i do Tematu*[42].

Denis aktywnie zaangażował się także w stworzenie platformy wymiany na polu odnowy sztuki religijnej – był jej reformatorem i jednym z inicjatorów powstania *Ateliers de l`art sacré*[43] pragnących pogodzić zasady sztuki nowoczesnej z produkcją sztuki religijnej na wielką skalę. Przekonany o konieczności krzewienia wartości chrześcijańskich, żarliwie zabiegał o stworzenie warunków dla rozwoju twórczości sakralnej. Denisowi przyświecała idea bliska prerafaelitom – powrót do tradycji warsztatowej, nawiązanie relacji mistrz–uczeń, praca w skupieniu w celu tworzenia przedmiotu łączącego boską inspirację, piękno z wymaganiami praktycznymi. Czesne uczniów i zlecenia pozwalały zapewnić środki umożliwiające prowadzenie tego ambitnego przedsięwzięcia. Pomimo wysiłków podjętych na polu popularyzacji nowoczesnej sztuki religijnej i tego, że większość międzynarodowych wystaw sztuki miała własne sekcje sztuki sakralnej, nie udało się zmienić gustu odbiorców ani wśród kleru, ani wśród osób praktykujących.

Sztuka sakralna w refleksji krytycznej Maurice`a Denisa

W licznych tekstach artysta porusza temat sztuki sakralnej – najobszerniejszym z nich jest *Histoire de la peinture religieuse*[44], książka wydana w 1939 roku, licząca 316 stron. Innymi istotnymi, o wiele wcześniejszymi wykładami stosunku do wiary będą wspomniane już *Notes sur la peinture religieuse* (1896) oraz *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré*

[42] M. Denis, *Le symbolisme dans l'art religieux moderne*, w: *Nouvelles théories sur l`art moderne, sur l`art sacré,* Paris 1922, s. 188–189.

[43] Ateliers d`art sacré powstały w reakcji na sztampową i kiczowatą sztukę religijną (patrz przyp. 5), funkcjonowały w latach 1919–1947. Do swej śmierci w 1943 roku Denis współpracował m.in. z Georgesem Desvallière`m, wykształcił przede wszystkim liczną rzeszę witrażystów.

[44] M. Denis, *Histoire de la peinture religieuse*, Paris 1939.

painting, scenography, he was the author of cartoons for stained glass windows and of book illustrations. The experiences gained complemented each other.

In the interwar period, Denis – convinced of the primacy of architecture over other arts – was one of the most sought-after artists for decorating church interiors. Conscious of his mission, he defined the tasks facing a painter starting to work in a sacred interior as follows:

The reason for the existence of painting in a building is to illuminate the walls and then sensitise the viewers to the spiritual meaning of the monument. […] *In this way, the return to the monumental function is also a return to Nature and to the Theme*[42].

Denis was also actively involved in creating an exchange platform in the field of renewal of religious art: he was its reformer and one of the initiators of the creation of *Ateliers de l'art sacré*,[43] aimed to reconcile the principles of modern art with the production of religious art on a large scale. Convinced of the need to promote Christian values, he passionately sought to create conditions for the development of sacred art. Denis was guided by an idea close to the Pre-Raphaelites – a return to the workshop tradition, establishing a master-disciple relationship, working in concentration to create an object combining divine inspiration and beauty with practical requirements. Student tuition fees and commissions helped provide the funds to run this ambitious venture. Despite the efforts made to popularise modern religious art, and the fact that most international art exhibitions had their own sections of sacred art, it was not possible to change the taste of the audience, either among the clergy or among practitioners.

Sacred art in the critical reflection of Maurice Denis

In numerous texts, the artist discusses the topic of sacred art – the most extensive of them is *Histoire de la peinture religieuse*,[44] a book published in 1939, with 316 pages. Other important, much earlier texts demonstrating his attitude to faith are the already mentioned *Notes sur la peinture religieuse* (1896) and *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré* (1922)[45]. They

[42] M. Denis, *Le symbolisme dans l'art religieux moderne*, in: *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré, Paris* 1922, pp. 188–189.

[43] Ateliers d'art sacré operated in the years 1919–1947. Until his death in 1943, Denis collaborated, among others, with Georges Desvallière and, above all, taught a large group of stained glass artists.

[44] M. Denis, *Histoire de la peinture religieuse*, Paris, 1939.

[45] M. Denis, *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art*

make it possible to learn about Denis's aesthetic preferences and find the inspirations that shaped his work. Denis's *Journal*, covering the years 1884–1943,[46] contains many valuable biographical facts, but above all it opens the way to the painter's inner world and illustrates his experiences in the face of the absolute. It is interesting to compare the above-mentioned publications with essays dedicated to painters and sculptors contemporary to the artist, as well as with other critical texts. Thorough, even erudite knowledge allowed the author to edit studies of a cross-sectional nature, containing theological and metaphysical aspirations.

The book *Histoire de l'art religieux* is of a popularising nature and presents a broad view of the evolution of religious art. The author's intention was to present the variety of manifestations of sacred art and their ideological basis. The historical analysis conducted by the critic is characterised by exceptional substantiveness and clarity of argument.

Byzantine art is one of the most common references in Denis's works, because in his opinion it is *the most perfect type of Christian painting*,[47] the fullest embodiment of perfect symbolist creativity:

A halo, […] *a visible sign of the radiation of what is abstract, immortal, close to the absolute.* […] *An aesthetic conducive to the development of Christian dogma! What an aid in depicting the supernatural!*[48]

It is to the artists of that period that we owe the development of iconographic types that are popular to this day. Byzantine art is an inexhaustible source of inspiration for an artist. It is understood not so much as a repository of forms but as a special state of mind that inspires contemporary artists:

In our age, so concerned with what is divine, the reaction of the religious spirit in painting consists in renewing the Byzantine world of ideas. Our painters, like Puvis de Chavannes, and especially Odilon Redon (to refer only to masters with Christian inspiration), influenced not only the intelligence but also the awareness of their times, giving back to painting, thanks to their courage and genius, the logic of fundamental laws, referring to the Christian tradition. As Verkade said of the Byzantines, "they imitated the Creator who created everything according to measure, number and weight, because He Himself is the highest order"[49].

(1922)[45]. Pozwalają one poznać preferencje estetyczne Denisa, odnaleźć inspiracje, które ukształtowały jego twórczość. *Dziennik* artysty obejmujący lata 1884–1943[46] zawiera wiele cennych faktów biograficznych, ale przede wszystkim otwiera drzwi do wewnętrznego świata malarza, ilustruje jego przeżycia w obliczu absolutu. Interesujące jest zestawienie wspomnianych publikacji z esejami dedykowanymi współczesnym artyście malarzom i rzeźbiarzom, a także z innymi tekstami krytycznymi. Ugruntowana, wręcz erudycyjna wiedza pozwoliła autorowi na zredagowanie opracowań o przekrojowym charakterze, w których obecne są teologiczne i metafizyczne aspiracje.

Książka *Histoire de l'art religieux* ma charakter popularyzatorski i prezentuje szerokie spojrzenie na ewolucję sztuki religijnej. Intencją autora było przedstawienie różnorodności przejawów sztuki sakralnej i ich ideowego podłoża. Analiza historyczna prowadzona przez krytyka odznacza się wyjątkową rzeczowością i klarownością wywodu.

Sztuka bizantyńska to jedno z najczęstszych odwołań pojawiających się w pracach Denisa, gdyż stanowi jego zdaniem *najdoskonalszy typ malarstwa chrześcijańskiego*[47], najpełniejsze wcielenie doskonałej twórczości symbolistycznej:

Aureola, […] *widomy znak promieniowania tego, co abstrakcyjne, nieśmiertelne, zbliżone do absolutu.* […] *Estetyka sprzyjająca rozwojowi dogmatu chrześcijańskiego! Co za pomoc w obrazowaniu tego, co nadnaturalne!* [48]

To twórcom tego okresu zawdzięczamy wykształcenie typów ikonograficznych popularnych aż do naszych czasów. Sztuka bizantyjska stanowi dla artysty niewyczerpane źródło inspiracji. Jest ona rozumiana nie tyle jako repozytorium form, ile raczej jako szczególny stan ducha, który stanowi natchnienie dla twórców czasów współczesnych:

W naszym wieku, tak zatroskanym tym, co boskie, reakcja ducha religijnego polega w malarstwie na odnowie bizantyjskiego świata idei. Nasi malarze, jak Puvis de Chavannes, a zwłaszcza Odilon Redon (cytując tylko mistrzów o inspiracji chrześcijańskiej), nie oddziałali wyłącznie na inteligencję, ale na świadomość swych czasów, zwracając malarstwu, dzięki odwadze i geniuszowi, logikę praw zasadniczych, nawiązali do tradycji chrześcijańskiej. Jak powiedział Verkade o bi-

sacré. 1914–1921, Paris, 1922.

[46] The publication appeared in three volumes: Maurice Denis, *Journal. Tome 1: "1884–1904"; Tome 2: "1905–1920"; Tome 3: "1921–1943"*, Paris, 1957.

[47] Denis 1896, as in fn. 2, p. 37.

[48] Denis 1896, as in fn. 2, p. 34.

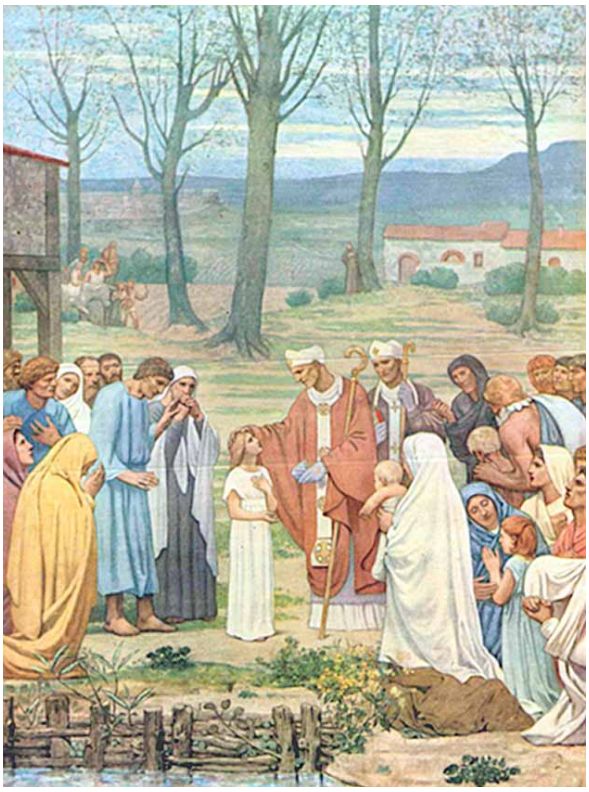
[49] Denis 1896, as in fn. 2, pp. 42–43.

[45] M. Denis, *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré. 1914–1921*, Paris 1922.

[46] Publikacja ukazała się w trzech tomach: Maurice Denis, *Journal. Tome 1: „1884–1904"*; *Tome 2: „1905– 1920"*; Tome 3*: „1921–1943"*, Paris 1957.

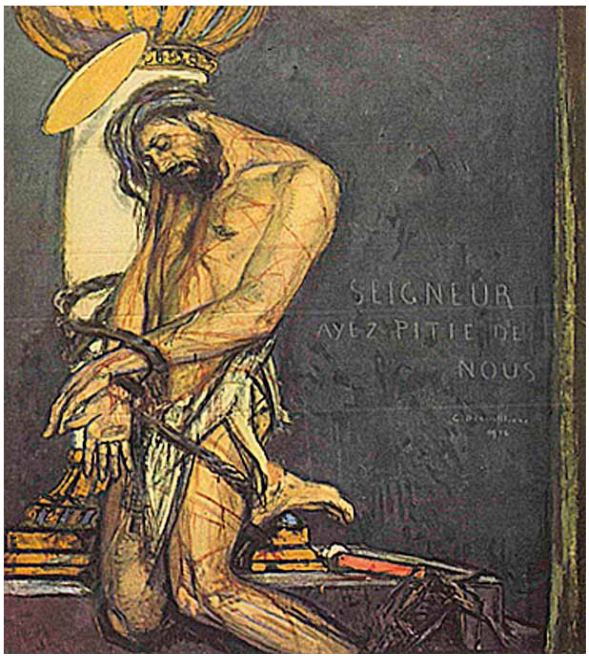
[47] Denis 1896, jak przyp. 2, s. 37.

[48] Denis 1896, jak przyp 2, s. 34.



3. Pierre Puvis de Chavannes, *Spotkanie świętej Genowefy ze Świętym Germain z Auxerre i świętym Loup z Troyes*, 1878, Panthéon, Paryż, 1878, ilustracja zawarta w: Maurice Denis, *Histoire de l`artreligieux*, Paris, Flammarion, 1939

3. Pierre Puvis de Chavannes, *The Meeting of Saint Genevieve with Saint Germain of Auxerre and Saint Loup of Troyes*, 1878, Panthéon, Paris, 1878, illustration included in: Maurice Denis, *Histoire de l`art religieux*, Paris, Flammarion, 1939



4. Georges Desvalières, *Chrystus przy kolumnie*, 1910, ilustracja zawarta w: Maurice Denis, *Histoire de l`art religieux*, Paris, Flammarion, 1939

4. Georges Desvalières, *Christ at the Column*, 1910, illustration included in: Maurice Denis, *Histoire de l`art religieux*, Paris, Flammarion, 1939

zantyńczykach „naśladowali Stwórcę, który stworzył wszystko według miary, liczby i wagi, gdyż sam jest najwyższym porządkiem"[49].

Kolejny istotny etap w historii myśli religijnej wiąże się z oddziaływaniem nauki św. Franciszka. Jej wpływ złagodził interpretację wiary, doprowadził do większej swobody i naturalizmu w przedstawianiu tematów zaczerpniętych z Ewangelii[50]. Konsekwencją tej postawy jest sztuka Giotta oddalająca się od wzorców bizantyńskich. Artysta mówi wprost o tym, że wysoki kościół w Asyżu stanowi ilustrację dogmatu, natomiast kościół niższy obrazuje przemianę wiary i malarstwa w XIII wieku. Uczniowie Giotta będą coraz bliżsi naturalizmu. Fascynacja twórczością włoskich *prymitywów* jest uzasadniona szczerością odczucia religijnego, zdolnością do osiągania kompromisu pomiędzy obserwacją a wiedzą o przedmiocie. Dokonania renesansu na polu sztuki religijnej są, zdaniem Denisa, zanegowane poprzez obecność

Another important stage in the history of religious thought is associated with the influence of the teachings of St Francis. Their influence softened the interpretation of faith and led to greater freedom and naturalism in presenting topics taken from the Gospel[50]. One consequence of this attitude is Giotto's art moving away from Byzantine patterns. The artist says directly that the high church in Assisi is an illustration of the dogma, while the lower church illustrates the transformation of faith and painting in the 13th century. Giotto's disciples would become increasingly closer to naturalism. Fascination with the work of the Italian *primitives* is justified by the sincerity of religious feeling and the ability to reach a compromise between observation and knowledge of the object. The achievements of the Renaissance in the field of religious art are, according to Denis, negated by the presence of pagan idealism. He was even more critical of Baroque art:

The Jesuits are the opposite of the Reformation – a peculiar product of tired imaginations, where nothing remains of what is surreal or what is aesthetic […] *a complete specimen of the decadence of ideas: the triumph of academic convention, expressive illusion, naturalism both theatrical and full of bigotry*[51].

[49] Denis 1896, jak przyp. 2, s. 42–43.
[50] Denis 1896, jak przyp. 2, s. 38, 39.

[50] Denis 1896, as in fn. 2, pp. 38, 39.
[51] Denis 1896, as in fn. 2, p. 39.

Denis's cult of the synthetic studies of Puvis de Chavannes is an expression of his rationalism and respect for the French spirit in art. It is expressed in the belief that for every clear idea, there is an artistic thought capable of expressing it. The artist hated empty idealism. He opposed Ingres's followers in the 19th century regarding the clarity of the religious message: in their works, affectation replaced religious fervour. He noticed a similar insincerity in Mukàcsy's *Christ* (1881), which was admired in his time – he claimed that the viewer's emotional reaction was evoked only by the topic, not by the visual layer, and he was particularly disgusted by the artificial pose[52].

I reject academicism because it sacrifices emotions in favour of convention and artificiality, because it is theatrical or insipid […] *I reject realism* […] *because it is prose while I want "Music first and foremost"*[53]. […] *I will proclaim beauty. Beauty is an attribute of Divinity*[54].

Denis did not limit himself only to praising symbolism, a trend which he was associated with and which developed at the time when his creative concept was being formulated.

A key place in the artist's reflection is occupied by the last two chapters of *Histoire de l'art religieux*, namely *Académisme et romantisme. L`art au XIXe siècle* [*Academicism and Romanticism. Art in the 19th century]* and *Dernier* état *de l`art religieux. Le XXe siècle [The last stage of religious art: the 20th century]*. They constitute a description of both positive and negative phenomena in the sacred art of recent centuries. The author precisely and clearly described instances of the art that was contemporary to him, paying attention to many different trends; among others, he positively assessed the reference to local traditions in architecture (vernacularism), the work of Perret, and emphasised the importance of the achievements of the Nabis. Among Polish artists, he admired Mehoffer (the Freiburg cartoons). An overview of achievements in the field of architecture, sculpture, painting, applied arts, going beyond the French context and describing projects from all over Europe, demonstrates his great knowledge and the pursuit of objective assessment. Denis, however, pogańskiego idealizmu. Jeszcze bardziej krytycznie wypowiadał się o sztuce baroku:

Jezuici stanowią przeciwieństwo Reformacji – osobliwy produkt zmęczonych wyobraźni, gdzie nie pozostało nic z tego, co nadrealne, ani z tego, co estetyczne […] *kompletny okaz dekadencji idei: triumf konwencji akademickiej, ekspresyjnego złudzenia, naturalizmu zarazem teatralnego, jak i pełnego bigoterii*[51].

Kult, jaki Denis żywił dla syntetycznych studiów Puvis de Chavannesa, to wyraz jego racjonalizmu i szacunku dla ducha francuskiego w sztuce. Wyraża się on w przekonaniu, że dla każdej jasnej idei istnieje myśl plastyczna zdolna ją wyrazić. Artysta nienawidził pustego idealizmu. Naśladowcom Ingresa w XIX wieku odmawiał właśnie klarowności religijnego przesłania – afektacja zastąpiła u nich żarliwość religijną. Podobną nieszczerość dostrzegał w podziwianym w jego czasach *Chrystusie* (1881) Mukàcsy`ego – twierdził, że tylko temat wywołał emocjonalną reakcję widza, a nie warstwa plastyczna, szczególnie raziła go sztuczna poza[52].

Odrzucam akademizm, gdyż poświęca emocje na rzecz konwencji i sztuczności, gdyż jest teatralny lub mdły […] *Odrzucam realizm* […], *gdyż to proza, a ja pragnę* «*muzyki przede wszystkim*»[53].[…] *Będę głosił piękno. Piękno jest atrybutem Boskości*[54].

Denis nie ograniczał się tylko do głoszenia pochwały symbolizmu, kierunku, z którym był związany i który rozwinął się w czasie, gdy formułowała się jego koncepcja twórcza.

Kluczowe miejsce w refleksji artysty zajmowały dwa ostatnie rozdziały *Histoire de l'art religieux*: *Académisme et romantisme. L`art au XIXe siècle* oraz *Dernier état de l`art religieux. Le XXe siècle*. Stanowią one analizę zarówno pozytywnych, jak i negatywnych zjawisk w sztuce sakralnej ostatnich wieków. Autor precyzyjnie i jasno opisał realizacje sztuki mu współczesnej, zwracając uwagę na wiele różnorodnych nurtów, między innymi pozytywnie oceniał nawiązanie do tradycji lokalnych w architekturze (wernakularyzm), twórczość Perreta, podkreślał wagę dokonań nabistów. Z polskich twórców dostrzegał Mehoffera (witraże fryburskie). Przedstawienie przeglądu dokonań na polu architektury, rzeźby, malarstwa, sztuk użytkowych, wyjście poza kontekst francuski i opis realizacji z całej Europy świadczą o wielkiej wiedzy

[52] Denis 1896, as in fn. 2, p. 40.

[53] An allusion to Paul Verlaine's poem *Art Poétique*, a manifesto of symbolism that begins with the words *Music first and foremost!* [the poem was translated into English under the title *Ars Poetica* by Norman R. Shapiro, cf. https://www.poetryfoundation.org/poems/55034/ars-poetica-56d2361d56078 – translator's note].

[54] M. Denis, *Dernier état de l'art chrétien et l'école d'art sacré,* in: *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré. 1914–1921*, Paris, 1922, pp. 283–284.

[51] Denis 1896, jak przyp. 2, s. 39.

[52] Denis 1896, jak przyp. 2, s. 40.

[53] Aluzja do wiersza Paula Verlaine'a *Sztuka poetycka,* manifestu symbolizmu, który rozpoczyna się od słów *Nade wszystko muzyki!*

[54] M. Denis, *Dernier état de l'art chrétien et l'école d'art sacré,* w: *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré. 1914–1921*, Paris 1922, s. 283–284.

i dążeniu do obiektywnej oceny. Denis ostrzegał jednak przed zbyt daleko idącą nowoczesnością – przed abstrakcją w malarstwie i w witrażu, przed oderwaniem od życia współczesnej architektury:

Niektóre z tych kościołów pozostaną na zawsze nowe […] *nie będą się starzeć, nie nabiorą patyny, nie przeniknie ich życie religijne, które chronią. Mają suchość teorematu i rygoryzm laboratoryjnego doświadczenia*[55].

Artysta zalecał zerwanie z pastiszami przeszłości i włączenie się w nurt odnowy religii i sztuki. Denis stosował dwa kryteria oceny dzieła sztuki – jakość środków plastycznych oraz szczerość wyrazu. Postawienie znaku równości pomiędzy talentem a stanem łaski zyskało głębsze uzasadnienie:

Istnieje inna precyzyjna nauka, Moralność chrześcijańska, której celem jest także naśladowanie Boga – ale nie Boga, który powołał świat do życia, ale Boga żyjącego wśród ludzkości. Wiadomo jakie jest pierwsze i ostatnie słowo tej nauki; nie znaczy ona nic bez łaski. Tak samo jest z estetyką […] *chrześcijańską! Jest ona bezpłodna bez geniuszu*[56].

Podsumowaniem rozważań Maurice`a Denisa na temat sztuki religijnej może być podział na obecne w niej dwa nurty; artysta dokonał go już w 1896 roku[57]. Pierwszy z nich obrazuje tendencję określaną jako kobieca – stanowi ona odzwierciedlenie pobożnych emocji, które emanują z przedstawionych werystycznie scen, pobudzających widza do przeżyć. Jej przeciwieństwem jest odłam męski, zdolny do wyobrażenia absolutu, oparty na matematycznych związkach pomiędzy liniami i kolorami. Tym razem wzruszenie nie bierze się z rozmyślań nad treścią przedstawionej sceny, ale jest efektem wniknięcia w warstwę plastyczną dzieła. Harmonia form i logika religijnego dogmatu wzajemnie się uzupełniają.

Jak mówił sam artysta, trawestując swoje *credo* z 1890 roku:

powiedziałem w zgodzie z wszystkimi amatorami malarstwa, że piękny obraz jest przede wszystkim płaską powierzchnią pokrytą pięknymi kolorami połączonymi w rytmicznych formach; w ten sposób każde arcydzieło jest symbolistyczne. Tak więc symbolizm jest teorią chrześcijańską[58].

W ten sposób, kolejny raz w myśli krytycznej Maurice`a Denisa szerokie rozumienie symbolizmu

er, warned against modernity being too far-reaching – against abstraction in painting and stained glass, against detachment of contemporary architecture from life:

Some of these churches will remain new forever […] *they will not age, they will not acquire a patina, they will not be permeated by the religious life they protect. They have the dryness of a theorem and the rigour of a laboratory experience*[55].

The artist recommended breaking with the pastiches of the past and joining the trend of renewal of religion and art. Denis used two criteria to evaluate a work of art: the quality of artistic means and sincerity of expression. Equating talent with the state of grace gained deeper justification:

There is another kind of precise teaching: Christian Morality, whose aim is also to imitate God – but not the God who brought the world into being, but the God who lives among humanity. We know what the first and last words of this teaching are; it means nothing without grace. It is the same with […] *Christian aesthetics! It is sterile without genius*[56].

Maurice Denis's reflections on religious art may be summed up by dividing them into two currents; the artist himself did so already in 1896[57]. One of them illustrates a trend defined as feminine – it is a reflection of pious emotions that emanate from scenes presented veristically and stimulate the viewer's experiences. Its opposite is a masculine trend, capable of depicting the absolute, based on mathematical relationships between lines and colours. In this latter trend, the emotion does not come from thinking about the content of the scene presented, but is the result of penetrating the visual layer of a work of art. The harmony of forms and the logic of religious dogma complement each other.

As the artist himself said, travesting his *credo* from 1890:

I said, in agreement with all enthusiasts of painting, that a beautiful painting is, first of all, a flat surface covered with beautiful colours combined in rhythmic forms; in this way every masterpiece is symbolistic. Therefore symbolism is a Christian theory[58].

Thus, once again, a broad understanding of symbolism made it possible to reconcile the search for

[55] M. Denis, *Histoire de l`art religieux*, Paris 1939, s. 297.
[56] Denis 1896, jak przyp. 2, s. 43–44.
[57] Denis 1896, jak przyp. 2, s. 32–33.
[58] Denis 1896, jak przyp. 2, s. 42.

[55] M. Denis, *Histoire de l'art religieux*, Paris, 1939, p. 297.
[56] Denis 1896, as in fn. 2, pp. 43–44.
[57] Denis 1896, as in fn. 2, pp. 32–33.
[58] Denis 1896, as in fn. 2, p. 42.

pure painting with religious themes in the critical thought of Maurice Denis.

Abstract

Maurice Denis is better known as an opinion-forming theoretician than as a religious artist and a tireless propagator of modern sacred art. His rich critical legacy includes essays on contemporary artists, exhibition reviews, art manifestos, and studies of the history of sacred art. His oeuvre illustrates a continuous dialogue between tradition and modernity, conducted both at the level of theory and artistic practice. The French artist was a deeply religious man who was aware of his mission in the field of art from an early age. Even in the most radical period of his work, proclaiming the superiority of artistic means of influence over illusionistically expressed anecdote, he addressed religious themes. Maurice Denis came to the belief that every outstanding work of art is symbolic, filled with mystical spirit, because it reflects the universal harmony that is the work of the Creator. His admiration for the oeuvre of Byzantine masters, the works of Italian primitives, the refined paintings of Poussin and then Puvis de Chavannes, found a natural continuation in his fascination with the discoveries of Gauguin and Cézanne. New classicism opened the next stage in his work and critical reflection. The artist managed to combine the modern form of expression with at love of tradition and spirituality, not only of religious provenance. It is the relationship between art, nature and religion that constitutes the most important theme in the artist's reflections.

Like other Nabis, Maurice Denis expressed himself in many artistic techniques and disciplines; aware of the need to shape taste, he attached great importance to applied art. He played a significant role in creating the foundations for modern sacred art, not only through his own works, but also through his activity in the field of Ateliers d'art sacré. It is worth studying the texts of Denis as a theoretician in order to see how the artist managed to fine-tune 20th century consciousness and innovative means of expression to convey profound mystical experiences, thus permanently contributing to the modernisation of religious art.

Keywords: symbolism, Nabism, theme in a work of art, autonomisation of painting, religious art

Dr Małgorzata Dąbrowska
independent scholar, Cracow
e-mail: ara1@o2.pl
ORCID: 0009-0008-4134-8173

Translated by Agnieszka Gicala

pozwoliło pogodzić poszukiwanie czystego malarstwa z tematyką religijną.

Streszczenie

Maurice Denis znany jest bardziej jako opiniotwórczy teoretyk niż jako twórca religijny i niestrudzony propagator nowoczesnej sztuki sakralnej. Bogata spuścizna krytyczna jego autorstwa obejmuje eseje na temat artystów mu współczesnych, recenzje z wystaw, manifesty programowe, opracowania dziejów sztuki sakralnej. Jego dzieło obrazuje ciągły dialog pomiędzy tradycją a nowoczesnością, prowadzony zarówno na płaszczyźnie teorii, jak i praktyki artystycznej. Francuski artysta był człowiekiem głęboko wierzącym, mającym od najmłodszych lat świadomość swego posłannictwa na polu sztuki. Nawet w najbardziej radykalnym okresie swojej twórczości, głosząc nadrzędność plastycznych środków oddziaływania nad iluzjonistycznie wyrażoną anegdotą, podejmował tematykę religijną. Maurice Denis doszedł do przekonania, iż każde wybitne dzieło jest symbolistyczne, przepełnione duchem mistycznym, gdyż oddaje powszechną harmonię będącą dziełem Stwórcy. Jego zachwyt nad twórczością mistrzów bizantyńskich, pracami włoskich prymitywów, wyrafinowanym malarstwem Poussina, a potem Puvis de Chavannes`a znajduje naturalną kontynuację w fascynacji odkryciami Gauguina i Cézanne`a. Nowy klasycyzm otworzył kolejny etap jego twórczości i refleksji krytycznej. Artysta zdołał pogodzić nowoczesną formę ekspresji z umiłowaniem tradycji i duchowością, o nie tylko religijnej proweniencji. To właśnie relacje pomiędzy sztuką, naturą i religią stanowią najistotniejszy temat przemyśleń artysty.

Jak inni nabiści Maurice Denis wypowiedział się w wielu technikach i dyscyplinach plastycznych; mając świadomość potrzeby kształtowania gustu, przykładał wielką wagę do sztuki użytkowej. Odegrał znaczącą rolę w tworzeniu podstaw dla nowoczesnej sztuki sakralnej, nie tylko poprzez własne realizacje, ale także przez aktywność na polu *Ateliers d'art sacré*. Warto prześledzić teksty Denisa-teoretyka, by zobaczyć, w jaki sposób artysta zdołał dostroić świadomość XX wieku i nowatorskie środki wyrazu do przekazywania głębokich mistycznych przeżyć, trwale przyczyniając się do modernizacji sztuki religijnej.

Słowa kluczowe: symbolizm, nabizm, temat w dziele sztuki, autonomizacja malarstwa, sztuka religijna

dr Małgorzata Dąbrowska
naukowiec niezależny, Kraków
e-mail: ara1@o2.pl
ORCID: 0009-0008-4134-8173

Bibliografia

Aurier A., *Symboliści* (1892), w: *Moderniści o sztuce*, red. E. Grabska-Wallis, Warszawa 1971, s. 352–366.

Bouillon J.-P., *Maurice Denis: le spirituel dans l`art*, Paris 2006.

Bouillon J.-P., *Maurice Denis; six essais*, Paris 2006.

Maurice Denis 1870–1943, katalog wystawy w Musée d`Orsay (31 października 2006 do 21 stycznia 2007, Montréal, Musée des Beaux-arts, 22 lutego do 20 maja 2007, Rovereto, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 23 czerwca do 23 września 2007), praca zbiorowa.

Maurice Denis. Amour. 1888–1918, katalog wystawy, która odbyła się w Musée cantonal w Lozannie (12 lutego do 16 maja 2021), red. F. Stahl, J.-P. Bouillon, I. Cahn, Paris 2021.

Maurice Denis. Bonheur rêvé, katalog wystawy, która odbyła się w Saint-Germain-en-Laye w Musée départemental Maurice Denis (18 września 2021 do 29 maja 2022), red. F. Stahl, Paris 2021.

Denis M., *De la gaucherie des primitifs* (pierwsze wydanie w 1904 roku), w: M. Denis, *Théories 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris 1913, trzecie wydanie, s. 167–173.

Denis M., *Dernier état de l'art chrétien et l'école d'art sacré*, *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré. 1914–1921,* Paris 1922, s. 259–287.

Denis M., *De van Gogh et de Gauguin au classicisme*, w: M. Denis, *Théories 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, trzecie wydanie, s. 254–270, *Od Gauguina i van Gogha do klasycyzmu*. *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, s. 77–87.

Denis M., *L'esthétique de Beuron*, opublikowany po raz pierwszy w 1905 roku, w: M. Denis, *Théories 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris 1913, trzecie wydanie, s. 178–180.

Denis M., *La définition du néotraditionnisme*, opublikowany po raz pierwszy w 1890 roku, w: M. Denis, *Théories 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris 1913, trzecie wydanie, s. 1–13, fragmenty tekstu w: *Artyści o sztuce*, red. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, s. 71–76.

Denis M., *Histoire de l`art religieux*, Paris 1939.

Denis M., *L`importance du sujet dans la peinture religieuse*, wykład wygłoszony przez artystę i przedrukowany w *Questions liturgiques et paroissiales* wydanych w Leuvain, w: *Maurice Denis et la Belgique 1890–1939,* red. C. Verleysen, Leuwen 2010.

Denis M., *Journal.* tom I: „1884–1904" ; tom II: „1905–1920"; tom III: „1921–1943", Paris 1957.

Denis M., *Notes sur la peinture religieuse*, opublikowany po raz pierwszy w 1896 roku, w: M. Denis, *Théories 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un*

Bibliography

Aurier A., *Symboliści* (1892), in: *Moderniści o sztuce*, ed. E. Grabska-Wallis, Warszawa 1971, s. 352–366.

Bouillon J.-P., *Maurice Denis: le spirituel dans l'art*, Paris 2006.

Bouillon J.-P., *Maurice Denis; six essais*, Paris 2006.

Maurice Denis 1870–1943, catalogue of the exhibition in Musée d'Orsay (31st October 2006 – 21st January 2007, Montréal, Musée des Beaux-arts, 22nd February – 20th May 2007, Rovereto, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 23rd June – 23rd September 2007), collective work.

Maurice Denis. Amour. 1888–1918, catalogue of the exhibition in Musée cantonal w Lausanne (12th February – 16th May 2021), eds. F. Stahl, J-P Bouillon, I. Cahn, Paris 2021.

Maurice Denis. Bonheur rêvé, catalogue of the exhibition in Musée départemental Maurice Denis in Saint-Germain-en-Laye (18th September 2021–29th May 2022), ed. F. Stahl, Paris 2021.

Denis M., *De la gaucherie des primitifs* (first published in 1904), in: M. Denis, *Théories 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris 1913, 3rd edition, pp. 167–173.

Denis M., *Dernier état de l'art chrétien et l'école d'art sacré*, *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré. 1914–1921,* Paris 1922, pp. 259–287.

Denis M., *De van Gogh et de Gauguin au classicisme*, in: M. Denis, *Théories 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, 3rd edition, pp. 254–270, *Od Gauguina i van Gogha do klasycyzmu*, *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, ed. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, pp. 77–87.

Denis M., *Histoire de l'art religieux*, Paris 1939.

Denis M., *Journal. Tome I: "1884–1904"; Tome II: "1905–1920"; Tom III: "1921–1943"*, Paris 1957.

Denis M., *L'esthétique de Beuron*, first published in 1905, in: M. Denis, *Théories 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris 1913, 3rd edition, pp. 178–180.

Denis M., *La définition du néotraditionnisme*, first published in 1890, in: M. Denis, *Théories 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris 1913, 3rd edition, pp. 1–13, selected passages in: *Artyści o sztuce*, eds. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, pp. 71–76.

Denis M., *Le symbolisme dans l'art religieux moderne*, in: *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré,* Paris 1922, pp. 168–193.

Denis M., *L'importance du sujet dans la peinture religieuse*, a lecture given by the artist and published in : *Questions liturgiques et paroissiales*, issued in Leuvain, in: *Maurice Denis et la Belgique 1890–1939,* ed. C. Verleysen, Leuwen 2010.

Denis M., *Notes sur la peinture religieuse*, first published in 1896, in: M. Denis, *Théories 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris 1913, 3rd edition, pp. 30–43.

Denis M., *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré. 1914–1921,* Paris 1922.

Denis M., *Théories 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris 1913, 3rd edition.

Dorival B., *Les peintres du vingtième siècle. Nabis-fauves – cubistes*, Paris, Editions, Pierre Tisne, 1957.

Gamboni D., *"Le symbolisme en peinture" et la littérature*: "Revue de l'Art" 1992, no. 96. pp. 13–23, accessed in May 2023 at : www.persee.fr./doc/rvart_0035–1326_1992_num_96_1_347981

Grabska E., Morawska H. (eds.), *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Warszawa 1969.

Grabska E. (ed.), *Moderniści o sztuce*, Warszawa, 1971.

Jamot P., *Maurice Denis*, Plon, Paris, 1945.

Lenz Peter, Denis Maurice (préface), Sérusier Paul (traduction), *L'esthétique de Beuron*, Paris, 1905.

Camille Mauclair *Trois crises de l'art actuel*, Paris, 1906.

Morehead A., *Defending deformation. Maurice Denis's Positivist Modernism*, "Art History"*,* vol. 38, 2015, November, Issue 5, pp. 890–915.

Stock K., *Maurice Denis's Mission: to Reveal the Continuity between Byzantinism and Modernism*, in: "Byzantium in Dialogue with the Mediterranean", in: "The Medieval Mediterranean"*,* vol. 116, February 2016, p. 245.

Verleysen C., *Maurice Denis et la Belgique 1890–1939*, Leuwen, 2010.

nouvel ordre classique, Paris 1913, trzecie wydanie, s. 30–43.

Denis M., *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré. 1914–1921,* Paris 1922.

Denis M., *Le symbolisme dans l'art religieux moderne*, w: *Nouvelles théories sur l`art moderne, sur l`art sacré,* Paris 1922, s. 168–193.

Denis M., *Théories 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris 1913, trzecie wydanie.

Dorival B., *Les peintres du vingtième siècle. Nabis-fauves-cubistes*, Paris, Editions, Pierre Tisne, 1957.

Gamboni D., „*Le symbolisme en peinture" et la littérature*, „Revue de l'Art" 1992, n°96. s. 13–23, dostęp elektroniczny maj 2023: www.persee.fr./doc/rvart_0035–1326_1992_num_96_1_347981

Grabska E., Morawska H. (red.), *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Warszawa 1969.

Grabska E. (red.), *Moderniści o sztuce*, Warszawa, 1971.

Jamot P., *Maurice Denis*, Plon, Paris 1945.

Lenz P., Denis M. (préface), Sérusier P. (traduction), *L'esthétique de Beuron*, Paris 1905.

Mauclair C., *Trois crises de l`art actuel*, Paris 1906.

Morehead A., *Defending deformation. Maurice Denis's Positivist Modernism*, "Art History"*,* vol. 38, 2015, November, Issue 5, s. 890–915.

Stock K., *Maurice Denis's Mission: to Reveal the Continuity between Byzantinism and Modernism*, w: „Byzantium in Dialogue with the Mediterranean", „The Medieval Mediterranean"*,* vol. 116, Luty 2016, s. 245.

Verleysen C., *Maurice Denis et la Belgique 1890–1939*, Leuwen 2010.

Oksana Triska
Narodowa Akademia Nauk Ukrainy
ORCID: 0000–0002–4717–4396

Huculsko-pokuckie ikony ludowe na szkle jako źródło inspiracji dla współczesnego ukraińskiego malarstwa oraz ikonopisarstwa

DOI: 10.15584/setde.2024.17.5

W coraz bardziej zglobalizowanym świecie kwestia kształtowania wewnętrznej tożsamości kulturowej, a zwłaszcza artystycznej, pozostaje wciąż aktualna. Jak dla innych krajów, tak też dla Ukrainy ważne jest ustalenie własnej hierarchii wartości artystycznych i sprawienie, by były one znane, rozumiane i traktowane priorytetowo w ojczystej kulturze.

W okresie, gdy Ukraina była częścią Związku Radzieckiego[1], większość rodzimych tradycji artystycznych podupadła. Tożsamość narodowa, której jednym z przejawów są dzieła sztuki ludowej, uznana została przez władze sowieckie za oznakę tak zwanego *nacjonalizmu burżuazyjnego*, dlatego znieważano ją i wykorzeniano na wszelkie możliwe sposoby. Praktyka ta dotyczyła również malowania ikon, ponieważ sztuka sakralna nie mogła istnieć w społeczeństwie ateistycznym. Sporadycznie artyści tworzyli święte obrazy, ale tylko dla Kościoła oficjalnie uznanego, czyli rosyjskiej Cerkwi prawosławnej.

Współczesny etap rozwoju malarstwa ikonowego związany jest ściśle z odzyskaniem niepodległości przez Ukrainę. Rozpad Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich umożliwił Ukraińcom powrót do własnej religijności i stworzył warunki dla odrodzenia dawnych tradycji artystycznych.

[1] W końcu XII 1922 roku Ukraińska Socjalistyczna Republika Radziecka weszła z innymi republikami sowieckimi w skład ZSRR. […]. Po drugiej wojnie na Ukrainie odbudowano reżim komunistyczny, bez zmiany statusu USRR. Dopiero 24 VIII 1991 roku Rada Najwyższa Ukrainy proklamowała pełną niepodległość i zdelegalizowała partię komunistyczną, https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Ukraina-Historia [dostęp 08 lipca 2024]. W okresie dwudziestolecia międzywojennego ziemie dzisiejszej zachodniej Ukrainy wraz z miastami takimi jak: Lwów, Tarnopol, Brody, Równe, Łuck leżały w granicach Drugiej Rzeczpospolitej Polskiej, https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Polska-Historia-Druga-Rzeczpospolita [dostęp 22.07.2024]. W konsekwencji postanowień konferencji w Teheranie, Jałcie i Poczdamie stały się one częścią USRR, po 1991 roku obecnej Ukrainy, https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/jaltanska-konferencja; 3916500.html [dostęp 22.07.2024] – przyp. Redakcja.

Oksana Triska
The National Academy of Sciences of Ukraine
ORCID: 0000-0002-4717-4396

The Hutsul-Pokuttia folk icons on glass as a source of inspiration for contemporary Ukrainian painting and iconography

In the context of an increasingly globalised world, the question of the formation of an internal cultural and especially artistic identity remains a pertinent one. As with other countries, it is crucial for Ukraine to establish its own hierarchy of artistic values and to disseminate, comprehend and prioritise them within its native culture.

During the period when Ukraine was part of the Soviet Union[1], the majority of indigenous artistic traditions experienced a decline. The Soviet authorities regarded national identity, as manifested in folk art, as an indication of so-called *bourgeois nationalism*. Consequently, this identity was disparaged and eradicated in any manner possible. This practice extended to the painting of icons, as sacred art was deemed incompatible with an atheist society. On occasion, artists did create sacred images, but solely for the officially recognised Church, namely the Russian Orthodox Church.

The contemporary stage in the development of icon painting is closely linked to Ukraine's independence. The dissolution of the Union of Soviet Socialist Republics enabled Ukrainians to reclaim their own religiosity and created the conditions for the revival of ancient artistic traditions.

[1] At the end of December 1922, the Ukrainian Soviet Socialist Republic became part of the USSR along with the other Soviet republics. [...]. After the Second World War, a communist regime was re-established in Ukraine without any change in the status of the USSR. It was not until 24 August 1991 that the Verkhovna Rada of Ukraine proclaimed full independence and outlawed the Communist Party, https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Ukraina-Historia [accessed 08 July 2024]. During the inter-war period, the territories of today's western Ukraine, together with cities such as Lviv, Ternopil, Brody, Rivne and Lutsk, were within the borders of the Second Polish Republic, https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Polska-Historia-Druga-Rzeczpospolita [accessed 22 July 2024]. As a result of the decisions of the Tehran, Yalta and Potsdam Conferences, they became part of the USSR, after 1991 the present Ukraine https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/jaltanska-konferencja;3916500.html [accessed 22.07.2024] – Editor's note.

In western Ukraine, the emergence of an association of artists engaged in the production of religious painting can be traced to the opening of the Department of Sacred Art at the Lviv State Academy of Arts in 1995. This marked the beginning of a new era in the study of ancient Ukrainian iconography and the search for innovative forms of sacred art. One of its fundamental tenets is the reference to the tradition of icon painting. This process involved artists of different generations and developed in two directions. The first of these was the creation of icons for liturgical space, that is to say, for churches. The second was the production of works on religious themes for domestic and exhibition use.

An important source of inspiration are glass folk icons, which are distinguished by their unique beauty[2]. During the latter half of the nineteenth century and the early decades of the twentieth, these icons enjoyed considerable popularity in the Hutsul region, Pokuttia[3], Bukovina (and, on occasion, in Opillia). This article aims to demonstrate the continuation of this tradition in the twenty-first century, with reference to the work of artists associated with the Lviv art centre, who have developed their own artistic language and introduced innovations to the traditional forms.

Folk icons on glass represent a special sub-genre of family icon painting, which was considered an example of anonymous art in the 19th century and became the domain of professional artists in the following century[4]. They constituted a marker of the ethnic space of the Ukrainian peasantry, as:

folk art, unlike professional art, for thousands of years has preserved and brought to our time archa-

[2] Created by self-taught painters.

[3] The Hutsuls - highlanders who inhabit the Eastern Carpathians in south-western Ukraine. Prior to 1918, the territories inhabited by the Hutsuls were part of the Austro-Hungarian Empire. Following this, they were divided between Czechoslovakia, Romania and Poland. After World War II, they were incorporated into the Ukrainian Soviet Socialist Republic. Cf. *Wielka Encyklopedia Powszechna PWN [Great Universal Encyclopedia PWN]*, vol. 4, Warsaw 1964, p. 762. Pokuttia is a historical district of Ruthenia, encompassing areas on the upper Prut and Cheremosh rivers, situated on the border of the former Lviv and Halych lands. [...] In 1531 it was annexed to Poland, during the First Partition of Poland in 1772 it came under Austrian rule, after World War I it was incorporated into the Polish state, after World War II it was incorporated into the Ukrainian Soviet Socialist Republic, cf. *Wielka Encyklopedia Powszechna PWN*, vol. 8, p. 810. Cf. Pokuttia (pl. Pokucie), a historical region situated on the upper Prut and Cheremosh rivers, on the border of the former Lviv and Halych lands. Since 1991, it has been part of Ukraine. https://encyklopedia.pwn.pl/szukaj/Pokuttia.html [accessed 08 July 2024] - Editor's note.

[4] The majority of contemporary authors of icon painting on glass have received professional training and work in a variety of styles. Consequently, the terms "artist" and "icon painter" are used synonymously in relation to them.

Na zachodniej Ukrainie zrzeszanie się twórców wokół malarstwa religijnego rozpoczęło się wraz z otwarciem Katedry Sztuki Sakralnej na Państwowej Akademii Sztuk we Lwowie w 1995 roku. Zapoczątkowało to najnowszy rozdział studiów nad dawną ikonografią ukraińską i poszukiwanie nowych form rozwoju sztuki sakralnej. Jednym z jej z fundamentów jest odwoływanie się do tradycji malarstwa ikonowego. Artyści różnych pokoleń rozwijają swoją twórczość w dwóch kierunkach malowania ikon. Pierwszy dotyczy dzieł przeznaczonych do przestrzeni liturgicznej, drugi zaś odnosi się do użytku domowego i wystawowego.

Ważnym źródłem inspiracji są szklane ikony ludowe, które wyróżniają się niepowtarzalnym pięknem[2]. Były one popularne w drugiej połowie XIX wieku i pierwszych trzech dekadach następnego stulecia na Huculszczyźnie, Pokuciu[3], Bukowinie (czasami na Opolu [zachodnia część Wyżyny Podolskiej, ukr. Opillia – przypis tłumacza]). Celem artykułu jest ukazanie kontynuacji tej tradycji w XXI wieku na przykładzie twórczości artystów związanych ze lwowskim ośrodkiem sztuki, którzy rozwijają własny język artystyczny i wprowadzają do form dawnych własne innowacje.

Ikony ludowe na szkle stanowią szczególną twórczość artystyczną, należącą do gatunku malowania ikon domowych, które w XIX wieku uchodziły za przykład sztuki anonimowej, a w kolejnym stuleciu stały się domeną profesjonalnych artystów[4]. Były wyznacznikiem przestrzeni etnicznej ukraińskiego chłopstwa, gdyż:

sztuka ludowa, w przeciwieństwie do sztuki zawodowej, przez tysiące lat zachowała i przyniosła do naszych czasów archaiczne formuły, symbole, motywy, teksty artystyczne, które mają wielką wartość[5].

[2] Tworzone przez malarzy, którzy byli samoukami.

[3] Huculi – górale zamieszkujący Karpaty Wschodnie (południowo-zachodnia Ukraina). Do 1918 roku obszary zamieszkałe przez Hucułów należały do Austro-Węgier, później podzielone między Czechosłowację, Rumunię i Polskę, po II wojnie światowej włączone do Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej, por. *Wielka Encyklopedia Powszechna PWN,* t. 4, Warszawa 1964, s. 762. Pokucie, historyczna dzielnica Rusi, obejmująca tereny nad górnym Prutem i Czeremoszem, na pograniczu dawnej ziemi lwowskiej i halickiej. […] W 1531 zostało przyłączone do Polski, podczas I rozbioru Polski w 1772 przeszło pod panowanie Austrii, po I wojnie światowej w granicach Polski, po II wojnie światowej należało do Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej, por. *Wielka Encyklopedia Powszechna PWN,* t. 8, s. 810. Por. Pokucie, Pokuttia, kraina historyczna nad górnym Prutem i Czeremoszem, na pograniczu dawnej ziemi lwowskiej i halickiej, od 1991 w Ukrainie, https://encyklopedia.pwn.pl/szukaj/Pokucie.html [dostęp 08 lipca 2024] – przyp. Redakcji.

[4] Współcześni autorzy malarstwa ikonowego na szkle (w większości) mają wykształcenie profesjonalne, pracują w różnych stylach, dlatego dalej w stosunku do nich używamy terminu *artysta, malarz ikon* w znaczeniu synonimicznym.

[5] M. Stankevych, *Etnoestetyka. Filozofia sztuki ludowej*, Lwów 2020, s. 163.



1. *Matka Boska, św. Jerzy*, ikona ludowa na szkle, Pokucie, ostatnia ćwierć XIX wieku, prywatna kolekcja, fot. R. Szyszak

1. *Virgin Mary, St George the Victorious*, folk icon on glass, Pokuttia, the last quarter of the 19th c., private collection, phot. R. Shyshak

Prace na szkle są wykonywane przy użyciu specyficznej techniki, która różni się od malowania na drewnie lub płótnie. Ogólnie rzecz biorąc, w różnych okresach kultury światowej szklane dzieła sztuki zawsze były zróżnicowane: mogły być biżuterią, rzeźbami, witrażami, ikonami itp. W każdym przypadku szkło zachowuje swoją niesamowitą właściwość zmiany koloru. W połączeniu ze szkłem kolor tworzy lekką harmonię, którą trudno znaleźć w artefaktach wykonanych innymi technikami.

Ikony na szkle powstają *od tyłu* (faktycznie na rewersie tafli szklanej stanowiącej pole obrazowe) i tworzone są w odwrotnej kolejności niż wspomniane przedstawienia na desce czy płótnie. Najpierw nakłada się rysunek i szczegóły obrazu, następnie pokrywa się duże obszary, a na końcu nanosi się złocenia. W ten sposób warstwa farby jest zabezpieczona, mniej podatna na czynniki zewnętrzne, a połysk szkła dodatkowo przyciąga wzrok oglądających [**il. 1**]. Malarze ludowi drugiej połowy XIX wieku zapożyczyli tę technikę od mistrzów z sąsiednich ziem regionu karpackiego spotykanych na jarmarkach, na których można było nabyć szklane ikony[6].

[6] Szklane ikony przywożono między innymi z terenów dzisiejszej Austrii, części Rumunii, czasem ze Śląska, Słowacji i Polski. W latach 1867–1918 wymienione tereny wchodziły w skład mo-

The creation of works on glass employs a distinct technique that differs from the methods used for painting on wood or canvas. Historically, glass artworks have encompassed a diverse range of forms, including jewellery, sculptures, stained glass, icons, and more. In each of these instances, glass retains its unique ability to alter its colour. When combined with glass, the resulting colour creates a distinctive light harmony that is challenging to achieve with other techniques.

The icons are created *front to back* (that is, on the reverse side of the glass sheet that forms the picture field). This process is conducted in a reverse sequence to the aforementioned representations on board or canvas. First, the drawing and details of the painting are applied, then large areas are covered and finally the gilding is applied. This method protects the paint layer from external influences, enhances the lustre of the glass and attracts the eye of the viewer [**fig. 1**]. The technique was borrowed by folk painters of the second half of the 19th century

[5] M. Stankevych. *Etnoestetyka. Filosofiia narodnoho mystetstva,* Lviv 2020, p. 163.

from masters from the neighbouring lands of the Carpathian region found at fairs where glass icons could be purchased[6].

Hutsul-Pokuttia paintings represent a significant and unified element of folk culture, situated within the primitive category. As the Ukrainian art critic and ethnographer Mykhailo Stankevich aptly remarked:

Primitive art lives by different laws. The less primitive art imitates academic principles of painting, composition and colour, the more original, luminous and charming it is[7].

The folk artists developed their own concept of what a family icon on glass should look like. By drawing on the visual language of chromolithography, they reinterpreted the subject matter in a manner that reflected their own artistic vision. The figures of the saints were delineated with simplified lines and the garments with rapidly applied coloured brushstrokes, which gave the painting a rhythmic structure and graphic clarity. In their paintings, the masters employed a relatively constrained palette of approximately five or six colours, which they augmented through the use of gilding. This resulted in the paintings acquiring a lustre and a distinctive decorative quality. The painters paid close attention to the incorporation of ornamental motifs, which were employed to fill the majority of the available space. This observation was made by the Polish ethnographer Józef Grabowski, who in the 1930s collected a number of these works for the Art Museum in Stanisławów (now Ivano-Frankivsk). The researcher wrote:

The Pokuttia paintings, popularly known as Hutsul paintings, are among the most vigorous, direct, and decorative paintings on glass known to folk art. The floral ornamental decoration is particularly noteworthy for its simplicity and abundance, exhibiting a multitude of colour variations[8].

In the Ukrainian community in what is now western Ukraine, a systematic interest in this type

Obrazy huculsko-pokuckie stanowią dużą monolityczną kategorię kultury ludowej należącą do sztuki prymitywnej. Jak trafnie zauważył ukraiński krytyk sztuki i etnograf Mychajło Stankevych:

Sztuka prymitywna żyje według innych praw. Im mniej sztuka prymitywna naśladuje akademickie zasady malowania, kompozycji i koloru, tym bardziej jest oryginalna, jaśniejsza i czarująca[7].

Twórcy ludowi wypracowali własną wizję tego, jak powinna wyglądać ikona domowa na szkle. Zapożyczając tematykę z oleodruków, interpretowali ją według własnego uznania. Postaci świętych zaznaczano za pomocą uproszczonych linii, a ubrania – szybko naniesionymi kolorowymi pociągnięciami pędzla, które nadawały obrazowi rytmiczną strukturę i graficzną wyrazistość. Podczas malowania mistrzowie używali dość ograniczonej palety pięciu lub sześciu kolorów, którą wzbogacali złoceniami. To nadawało obrazom blasku i szczególnej dekoracyjności. Malarze zwracali uwagę na motywy zdobnicze, które zapełniały większość wolnych przestrzeni. Podkreślił to polski etnograf Józef Grabowski, który w latach trzydziestych XX wieku zgromadził kolekcję tych dzieł dla Muzeum Sztuki w Stanisławowie (obecnie Iwano-Frankiwsk). Badacz napisał:

Obrazy pokuckie, zwane popularnie huculskimi, należą do najbardziej żywiołowych, bezpośrednich i dekoracyjnych malowideł na szkle, jakie zna sztuka ludowa. Szczególnie bogaty jest tu przystrój dekoracyjny kwiatowy o motywach bardzo prostych, lecz licznych i zmiennych w kolorze[8].

W społeczności ukraińskiej na terenach należących obecnie do zachodniej Ukrainy systematyczne zainteresowanie tego typu sztuką ludową rozkwitło w latach trzydziestych XX wieku. W tym okresie muzea lwowskie tworzyły już kolekcje ikon na szkle[9]. Pierwsza monograficzna wystawa czasowa, na

[6] The glass icons were imported from a number of locations, including present-day Austria, parts of Romania, and occasionally from Silesia, Slovakia, and Poland. During the period between 1867 and 1918, these areas were part of the Austro-Hungarian monarchy. cf.: *Wielka Encyklopedia Powszechna PWN*, vol. 1, Warsaw 1968, pp. 483–484.

[7] M Stankevych. *Fenomen ikony na skli // Narodna ikona na skli.* Album. Kiyiv, 2008.

[8] J. Grabowski, *Ludowe malarstwo na szkle [Folk Glass Painting]*, Wrocław 1968, p. 54. The folk art of these areas was the subject of research conducted by Polish scholars, including Oskar Kolberg in the 19th century. Stanisław Vincenz's works were particularly influential, including the three-part series „Na wysokiej połoninie" ["On a High Polonyna"]. The Hutsul region also

narchii austro-węgierskiej, por.: *Wielka Encyklopedia Powszechna PWN*, t. 1, Warszawa 1968, s. 483–484.

[7] M. Stankevych, *Fenomen ikony na szkle // Folk Icon on Glass. Album*, Kijów 2008.

[8] J. Grabowski, *Ludowe malarstwo na szkle*, Wrocław 1968, s. 54. Badania nad sztuką ludową tych terenów były prowadzone przez polskich uczonych, m in.: Oskara Kolberga, już w XIX wieku. Dużą popularnością cieszyły się opracowania Stanisława Vincenza, a wśród nich trzyczęściowy cykl *Na wysokiej połoninie*. Huculszczyzna zachwycała również polskich artystów: L. Wyczółkowskiego, S. Sichulskiego, K. Maszkowskiego czy T. Axentowicza – red.

[9] W 1908 roku utworzono polskie Muzeum Narodowe im. Jana III, a w 1912 roku z inicjatywy Andrieja Szeptyckiego zostało założone muzeum przy ul. Mochnackiego 42, które stało się ukraińskim Muzeum Narodowym. Także inne lwowskie muzea, np. Muzeum Towarzystwa Naukowego im. Tarasa Szewczenki czy Muzeum Instytutu Stauropigjańskiego we Lwowie, tworzyły ko-

której zaprezentowano ikony ludowe na szkle szerokiej publiczności, odbyła się w 1939 roku[10]. Dziś we Lwowie, dzięki działalności kilku pokoleń prywatnych kolekcjonerów, znajduje się największa na Ukrainie kolekcja dawnych zabytków licząca około 400 pozycji. Były one wielokrotnie prezentowane na wystawach organizowanych przy współpracy muzealników i kolekcjonerów (1988[11], 1990[12], 2006). Pokazy te pozwoliły koneserom poczuć siłę tradycji sztuki ludowej. Wzruszało wszystko: nowatorski sposób interpretacji tematów religijnych, śmiałość łączenia kolorów, blask i efektowność czasem nadmiernego złocenia. W dużej mierze to właśnie bezpośredni kontakt z tymi pracami – możliwość ich zbadania i zrozumienia – skłonił wielu artystów do zajęcia się malowaniem na szkle.

Pierwsze próby lwowscy twórcy podejmowali już w latach pięćdziesiątych XX wieku. Były to jednak odosobnione eksperymenty artystyczne między innymi: Jarosławy Muzyki, później Margit Selskiej, Iwana Ostafijczuka, Mykoły Andruszczenki, Romana Petruka i innych. Natomiast w latach dziewięćdziesiątych przedstawiciele kolejnego pokolenia zaczęli systematycznie pracować w tej technice, rozwijając swój autorski styl. Należeli do nich: Oksana Andruszczenko, Eleonora Bilinska, Taras Łozynskyj, Wołodymyr Łucyk, Marjana Motyka, Oksana Romaniw-Triska, Wasyl Semeniuk, Hałyna i Orest Jakubyszyn, Andrij Chomyk. W 2010 roku do grupy dołączyli: Ostap Łozynskyj, Ulana Nyszczuk, później Ulana Krechowec i inni. W taki sposób tradycja zapożyczona od mistrzów ludowych dała impuls do rozwoju malarstwa na szkle, zarówno świeckiego, jak i religijnego, szczególnie zaś malarstwa ikon.

Większość autorów rozpoczynała swoje próby od wykonywania kopii obrazów ludowych. Jednak po zrozumieniu procesu szybko przeszli oni do poszukiwań własnego stylu. Najbardziej metodyczne podejście do tworzenia takich kopii miał utalentowany lwowski malarz ikon i artysta **Ostap Łozynskyj** (1983–2022). Jego celem było ożywienie i rozwinięcie tej tradycji, uważał bowiem, że została niesłusznie zapomniana i traktowana *jak biedna sierota na marginesie procesów twórczych*.

lekcje etnograficzne, jednak nie były one przedmiotem badania do niniejszego artykułu, por. https://muzeumpamieci.umk.pl/?p=6531 [dostęp 22.07.2024], https://lwow.home.pl/przewodnik36/muzea.html#szeptycki [dostęp 22.07.2024].

[10] *Wystawa galicyjskiej sztuki prymitywnej XVII–XIX wieku: katalog wystawy* / [noty autorskie: I. Sventsitsky, M. Fedyuk], Lwów, Fundacja Naukowa Muzeum Narodowego we Lwowie, 1939, s. 4.

[11] V. Otkovych, *Malarstwo na szkle – tradycja i nowoczesność*: *katalog wystawy*, Lwów 1988.

[12] V. Sventsitska, *Rysunek na szkle: katalog wystawy ze środków Muzeum i zbiorów kolekcjonerów lwowskich*, Lwów 1990, s. 7.

of folk art emerged in the 1930s. At that time, Lviv museums were already engaged in the process of assembling collections of icons on glass[9]. The first monographic temporary exhibition presenting folk icons on glass to the general public was held in 1939[10]. The largest collection of antiquities in Ukraine, comprising approximately 400 items, is currently housed in Lviv. This impressive assemblage has been amassed by several generations of private collectors and has been showcased on numerous occasions at exhibitions held in collaboration with museum professionals and collectors. (1988[11], 1990[12], 2006). These exhibitions enabled connoisseurs to appreciate the potency of the folk art tradition. The works exhibited demonstrated a dynamic quality, encompassing innovative interpretations of religious themes, bold chromatic combinations, and the striking brilliance and impact of gilding techniques that were, at times, lavish in their application. It was this direct engagement with these artistic creations, coupled with the opportunity to examine and comprehend their nuances, that prompted numerous artists to pursue glass painting as a medium.

The first attempts by Lviv artists can be traced back to the 1950s. However, these were largely isolated efforts, undertaken by a number of individuals, including: Iaroslav Muzyka, later Margit Selska, Ivan Ostafiichuk, Mykola Andrushchenko, Roman Petruk [**fig. 2**] and others. But in the 1990s, representatives of the next generation began to work systematically in this technique, developing their own original style. These included: Oksana Andrushchenko, Eleonora Bilinska, Taras Lozynskyi, Volodymyr Lutsyk, Mar'iana Motyka, Oksana Romaniv-Triska, Vasyl Semeniuk, Halyna and Orest Iakubyshyn, Andrii Khomyk. In 2010 the group was joined by: Ostap Lozynskyi, Uliana Nyshchuk, later Uliana Krekhovets and others. In this manner, the tradition derived from the folk masters provided a catalyst for the advance-

inspired Polish artists such as L. Wyczółkowski, S. Sichulski, K. Maszkowski and T. Axentowicz.

[9] In 1908, the King John III Polish National Museum was established, and in 1912, on the initiative of Andrei Sheptytskyi, a museum was founded at ul. Mochnackiego 42, which subsequently became the Ukrainian National Museum. Other museums in Lviv, such as the Museum of the Taras Shevchenko Academic Society and the Museum of the Stauropegial Institute in Lviv, also created ethnographic collections. However, these are not the subject of this article's research. Cf. https://muzeumpamieci.umk.pl/?p=6531 [a Iccessed on 22 July 2024], https://lwow.home.pl/przewodnik36/muzea.html#szeptycki [accessed on 22 July.2024].

[10] *Vystava Halytskoho prymityvu XVII – XIX. vv.: kataloh vystavky* / [author's notes: I. Svientsitskyi, M. Fediuk]. The Research Foundation of the National Museum in Lviv, Lviv, 1939, p. 4.

[11] V. Otkovych. *Zhyvopys na skli – tradytsii ta suchasnist: Kataloh vystavky*. Lviv, 1988.

[12] V. Svientsitska. *Maliuvannia na skli: Kataloh vystavky z fondiv Muzeiu ta zbirok lvivskykh kolektsioneriv*. Lviv, 1990, p. 7.

ment of glass painting, encompassing both secular and religious works, particularly icon painting.

Most artists began by copying folk paintings. But once they understood the process, they quickly moved on to finding their own style. The most methodical approach to making such copies was that of the talented Lviv icon painter and artist **Ostap Lozynskyi** (1983–2022). His aim was to revive and develop this tradition, which he believed had been unjustly forgotten and treated, *like a red-headed stepchild and sidelined within the broader creative landscape*.

To this end, the artist began to collect old works and work on copying them. He did not see himself as a collector, but rather as a custodian of icons on glass. In an interview he said:

I don't need these things for the purpose of collecting... They serve to establish an ambience and an environment that resonates with me. For me, it is a form of collecting imbued with a creative dimension[13].

Ostap Lozynskyi made more than 3,000 original copies. He undertook a comprehensive study of the creative processes, employing a rapid line style and utilising colours identical to those used in the past. The artist completed the motifs in a manner similar to that of folk masters, incorporating a variety of ornamental motifs that were often repeated. He succeeded in emulating the authentic style as closely as possible [**fig. 2**]. His academic art training helped him to paint in a primitive manner, while avoiding the obvious drawing flaws commonly associated with a country painter.

Having acquired proficiency in the conventional patterns of painting (consisting primarily of 18 subjects), the artist proceeded to compose according to his own personal principles. One particular work that references Hutsul iconography is a group painting created on three pieces of glass. The painting depicts ten scenes: Nativity, Our Lady of Intercession, the Apostles Peter and Paul, St Nicholas, Our Lady of Leżajsk, St Barbara, Archangel Michael, St George, the Crucifixion, John the Baptist and Jesus Christ as children [**fig. 3**]. The icon is notable for its considerable dimensions (55x165 cm), the dynamic quality of its lines and the vibrancy of its colours, which are enhanced by the use of gilding. The artist's objective was to exemplify the aesthetic principles underlying the creative thinking of the Hutsul and Pokuttia painters.

In order to enhance the expressiveness of the work, the artist frequently placed his pieces in old

[13] *Krykhkishi za sklo. Narodni ikony na skli. Kolektsiia Ostapa Lozynskoho. Albom-kataloh.* Edited by Roman Zilinko. The K. Sheptytsky Museum of Folk Architecture and Life, Lviv 2024, p. 176



2. Ostap Łozynskyj, *Matka Boska Leżajska*, 2010, szkło, tusz, akryl, złoto płatkowe, zbiory prywatne, fot. O. Łozynskyj

2. Ostap Lozynskyi, *Our Lady of Leżajsk*, 2010, glass, ink, acrylic, glass, ink, acrylic, gold leaf, private collection, phot. O. Lozynskyi

W tym celu artysta zaczął zbierać dawne dzieła i pracować nad ich kopiowaniem. Nie uważał się za kolekcjonera, ale raczej za kolekcjonera-strażnika ikon na szkle. W jednym z wywiadów stwierdził:

Nie potrzebuję tych rzeczy, żeby je gromadzić... Są potrzebne, żeby stworzyć aurę i środowisko, które będzie ze mną współpracować. Dla mnie jest to rodzaj kolekcjonowania z twórczym podtekstem[13].

Ostap Łozynskyj wykonał ponad 3000 autorskich kopii. Doskonale przestudiował wszystkie procesy tworzenia: rysował szybkimi liniami, używając kolorów identycznych z dawniej stosowanymi. Artysta uzupełniał wątki na wzór mistrzów ludowych – za każdym razem innymi, często powtarzającymi się motywami zdobniczymi. Udało mu się maksymalnie zbliżyć do autentycznego stylu [**il. 2**]. Posiadając akademickie wykształcenie artystyczne, świadomie tworzył w sposób prymitywny – jednak bez oczywistych wad rysunkowych domorosłego malarza.

Po opanowaniu typowych schematów obrazów (jest to przeważnie 18 tematów) artysta zaczął

[13] *Bardziej kruche niż szkło. Ikony ludowe na szkle. Kolekcja Ostapa Lozynskyjego. Album katalogowy*, opracował R. Zilinko, Muzeum Architektury Ludowej i Życia im. K. Szeptyckiego, Lwów 2024, s. 176.



3. Ostap Łozynskyj, *Boże Narodzenie, Bogurodzica Pokrowa, Apostołowie Piotr i Paweł, św. Mikołaj, Matka Boska Leżajska, św. Barbara, Archanioł Michał, św. Jerzy, Ukrzyżowanie, Jan Chrzciciel i Jezus Chrystus w dzieciństwie*, 2020, szkło, tusz, akryl, złoto płatkowe, prywatna kolekcja, fot. O. Łozynskyj

3. Ostap Lozynskyi, *Nativity, Our Lady of Intercession, the Apostles Peter and Paul, St Nicholas, Our Lady of Leżajsk, St Barbara, Archangel Michael, St George the Victorious, the Crucifixion, John the Baptist and Jesus Christ as Children,* 2020, glass, ink, acrylic, gold leaf, private collection, phot. O. Lozynskyi

komponować według własnych zasad. Szczególnym jego dziełem odwołującym się do ikonografii huculskiej jest obraz zbiorowy wykonany na trzech szkłach. Przedstawia 10 scen: Boże Narodzenie, Matkę Bożą Opiekuńczą, apostołów Piotra i Pawła, św. Mikołaja, Bogurodzicę Leżajską, św. Barbarę, Archanioła Michała, św. Jerzego, Ukrzyżowanie, Jana Chrzciciela i Jezusa Chrystusa jako dzieci [**il. 3**]**.** Ikona zachwyca rozmiarem (55x165 cm), dynamiką linii i bogactwem barw, które podkreślone są przez złocenia. Zamiarem artysty było ukazanie piękna twórczego myślenia malarzy Huculszczyzny i Pokucia.

Dla wzmocnienia ekspresji dzieła artysta często umieszczał swoje prace w starych ramach po zniszczonych obrazach lub innych, które wyróżniały się kształtem czy podziałem szkła. Autor z powodzeniem wykorzystywał je w swoich kompozycjach. Jedna z ikon prezentowana jest w ramie okiennej składającej się z ośmiu szyb. W centrum, w dominującym wielkością owalu, ukazana jest Matka Boska z Dzieciątkiem, po lewej stronie wizerunku: Archanioł Michał, Apostoł Paweł, św. Katarzyna, św. Mikołaj, zaś po prawej: św. Jan Nepomucen, św. Barbara, Apostoł Piotr, św. Jerzy [**il. 4**]. Wszyscy święci przedstawieni są według dawnej ikonografii, a mimo to można tu mówić o profesjonalnie zreinterpretowanym dziele autorskim.



4. Ostap Łozynskyj, *Matka Boska z Dzieciątkiem, Archanioł Michał, Apostoł Paweł, św. Katarzyna, św. Mikołaj, św. Jan Nepomucen, św. Barbara, Apostoł Piotr, św. Jerzy,* 2020, szkło, tusz, akryl, złoto płatkowe, zbiory prywatne, fot. O. Łozynskyj

4. Ostap Lozynskyi, *The Virgin Mary with Child, the Archangel Michael, Apostle Paul, St Catherine, St Nicholas, St John Nepomucene, St Barbara, Apostle Peter, St George the Victorious*, 2020, glass, ink, acrylic, gold leaf, private collection, phot. O. Lozynskyi



5. Ostap Łozynskyj, *św. Paraskewa, św. Dmytro, św. Magdalena, św. Ustyna, św. Marek, św. Kłymentij Szeptyckyj, św. Seweryn,* ikona rodzinna, 2020, szkło, tusz, akryl, złoto płatkowe, własność prywatna, fot. O. Łozynskyj

5. Ostap Lozynskyi, *St Paraskevi, St Demetrius, St Magdalene, St Justina, St Mark, St Klymentiy Sheptytsky, St Severinus,* family icon, 2020, glass, ink, acrylic, gold leaf, private collection, phot. O. Lozynskyi

frames that had been salvaged from damaged canvases or that possessed distinctive shapes or divisions in the glass. The artist was able to successfully utilise these elements within his compositions. One of the most notable examples is presented in a window frame comprising eight panes of glass. The composition is dominated by an oval depicting the Virgin Mary and Child, with the Archangel Michael, Apostle Paul, St Catherine, St Nicholas positioned to the left, and St John Nepomucene, St Barbara, St Peter the Apostle, St George the Victorious on the right [**fig. 4**]. All the saints are depicted in accordance with traditional iconography, yet the work can be considered a professionally reinterpreted piece of art.

Ostap Lozynskyi not only reproduced popular themes, but also added many others, such as saints, which he depicted in the same style. In this way, he created icons of various family patron saints [**fig. 5**], which are a vivid example of the development of the tradition of painting family icons, which was particularly widespread in the area of present-day Ukraine in the second half of the 19th and early 20th century. Thanks to his commitment, the artist succeeded in rescuing from oblivion the artistic tradition of family icons on glass.

Some Lviv artists such as Orest and Myroslava Hnativ employ a methodology of artistic reinter-

Ostap Łozynskyj nie tylko odtwarzał popularne wśród ludu tematy, ale uzupełniał je wieloma innymi, na przykład postaciami świętych, których przedstawiał w takiej samej stylistyce. W ten sposób powstały ikony z różnymi patronami rodzinnymi [**il. 5**], które są żywym przykładem rozwoju tradycji malowania ikon domowych, szczególnie rozpowszechnionej na całym obszarze dzisiejszej Ukrainy w drugiej połowie XIX i początku XX wieku. Dzięki swojemu zaangażowaniu artyście udało się przywrócić artystyczną tradycję ikony domu na szkle.

Niektórzy lwowscy artyści, zwłaszcza Orest i Myrosława Hnatiwowie, pracują w oparciu o zasadę artystycznej reinterpretacji malarstwa ikon ludowych na szkle. Tak tworzyła również **Oksana Wynnyczok** (1966–2022). Początkowo zapożyczała ikonografię z dawnych wzorów, ale od razu odzwierciedlała ją we własnym stylu. Artystka preferowała cienką linię graficzną i częściowo malarskie modelowanie płaszczyzn. Unikała plakatowego używania kolorów i przedstawiała twarze świętych w kolorze ochry, a nie białe. Szczególną wagę przywiązywała do różnorodności zdobnictwa. Autorka dekorowała sceny wzorami rozpoznawalnych form roślinnych, w przeciwieństwie do bardziej abstrakcyjnych, ludowych. Zwłaszcza ikona przedstawiająca św. Jerzego, Ukrzyżowanie, Matkę Boską z Dzieciątkiem oparta jest na typowym sche-



6. Oksana Wynnyczok, *św. Jerzy, Ukrzyżowanie, Matka Boska z Dzieciątkiem*, 2010, szkło, tusz, akryl, złoto płatkowe, własność prywatna, fot. O. Triska

6. Oksana Vynnychok, *St George the Victorious, the Crucifixion, Virgin Mary with Child,* 2010, glass, ink, acrylic, gold leaf, private collection, phot. O. Triska

macie ludowym, choć należy stwierdzić, że gałązki winorośli z kwiatami nie są charakterystyczne dla malarzy karpackich [**il. 6**]. Interesująca jest ikona domowa przedstawiająca Matkę Boską z Dzieciątkiem, Ukrzyżowanie, św. Jana, św. Jana Nepomucena i św. Bazylego. Jest ułożona podobnie jak poprzednie dzieło, ale z własnymi dodatkami. Z typowej ikonografii artystka zaczerpnęła tylko dwa motywy: Matkę Boską z Dzieciątkiem i Ukrzyżowanie, natomiast pozostali święci to patroni rodziny, dla której powstał ten wizerunek [**il. 7**]. Oprócz ikon domowych autorka stworzyła także unikalny ikonostas do kaplicy klasztoru Bazylianów Przemienienia Pańskiego we wsi Dzembronia na Wyżynie Karpackiej. Można śmiało powiedzieć, że stanowi on zwieńczenie twórczości Oksany Wynnyczok w malarstwie na szkle. Jest to zespół o wymiarach 400x370 cm, o pełnej strukturze czterorzędowego ikonostasu cerkiewne-

pretation of folk icon painting on glass as a fundamental tenet of their creative practice. Similarly, **Oksana Vynnychok** (1966–2022) employed a comparable methodology. In her initial works, she adopted iconographic elements from ancient patterns but subsequently transformed them into a style of her own. The artist employed a thin graphic line and partly painterly modelling of planes. Furthermore, she eschewed the use of colour in a manner akin to a poster, instead depicting the saints' faces in ochre rather than white. She paid particular attention to the variety of ornamentation. The artist employed recognisable plant forms in lieu of more abstract, folkloric motifs in the decoration of her scenes. In particular, the icon depicting St George the Victorious, the Crucifixion, and the Virgin Mary with Child is based on a typical folk scheme, although it should be noted that vine branches with flowers are not



7. Oksana Wynnyczok, *Matka Boska Leżajska, Ukrzyżowanie z Czcigodnym Iwanem i Janem Nepomucenem, św. Bazyli*, ikona rodzinna, 2017, szkło, tusz, akryl, złoto płatkowe, własność prywatna, fot. A. Wynnyczok

7. Oksana Vynnychok, *Our Lady of Leżajsk, the Crucifixion with John the Apostle and John Nepomucene, St. Basil,* family icon, 2017, glass, ink, acrylic, gold leaf, private collection, phot. A. Vynnychok

characteristic of Carpathian painters [**fig. 6**]. The family icon, which depicts the Virgin and Child, the Crucifixion, St John, St John Nepomucene and St Basil, is interesting. It is arranged in a similar manner to the previous work, but with its own additional elements. The artist took only two motifs from typical iconography: the Virgin with Child and the Crucifixion. The remaining saints are the patron saints of the family for whom the image was created [**fig. 7**].

In addition to family icons, the author also created a unique iconostasis for the chapel of the Basilian Monastery of the Transfiguration in the village of Dzembronia, located in the Carpathian Upland. It is safe to say that it represents the pinnacle of Oksana Vynnychok's achievement in glass painting. It is a 400x370 cm ensemble with the full structure of a four-tiered Orthodox church iconostasis. It consists of 34 paintings and royal doors [**fig. 8**]. According to the iconography, these are church icons filled with a variety of ornamental motifs. The clothing of the saints is clearly reminiscent of folk embroidery, while the background is more abstract and schematic. In contrast, the centrally located icons of the Virgin with Child and Christ the Saviour are characterised by their expressive floral settings [**fig. 9**]. The saturation of the surfaces with decorative elements



8. Oksana Wynnyczok, ikonostas kaplicy klasztoru Przemienienia Pańskiego, wieś Dzembronia, obwód iwanofrankiwski, 2014, szkło, tusz, olej, złoto płatkowe, fot. O. Triska

8. Oksana Vynnychok, the iconostasis in the chapel of the Transfiguration Monastery, village Dzembronia, Ivano-Frankiwsk oblast, 2014, glass, ink, oil, gold leaf, phot. O. Triska

go. Składa się z 34 obrazów i carskich wrót [**il. 8**]. Według ikonografii są to ikony kościelne wypełnione różnorodnymi motywami zdobniczymi. Ubrania świętych wyraźnie przypominają haft ludowy, natomiast tło jest bardziej abstrakcyjne i schematyczne. Z kolei centralnie wiszące ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem i Chrystusa Zbawiciela wyróżniają się



9. Oksana Wynnyczok, fragment ikonostasu, fot. O. Triska

9. Oksana Vynnychok, a fragment of the iconstasis, phot. O. Triska



10. Oksana Andruszczenko, *Matka Boska Huculska*, 1996, szkło, tusz, olej, kolekcja prywatna, fot. O. Andruszczenko

10. Oksana Andrushchenko, *The Hutsul Virgin Mary*, 1996, glass, ink, oil, private collection, photo O. Andrushchenko

wyrazistą oprawą kwiatową [**il. 9**]**.** Nasycenie płaszczyzn elementami dekoracyjnymi kojarzy się z malarstwem ludowym na szkle, które cechuje *horror vacui*.

Kolejną autorką malującą na szkle od lat dziewięćdziesiątych jest **Oksana Andruszczenko**. Wszystkie jej prace przeznaczone są do użytku domowego i wystawowego. Zainteresowanie tym kierunkiem artystycznym przejęła od ojca, słynnego artysty monumentalnego Mykoły Andruszczenki, który, jak wspomniano powyżej, należał do pokolenia lat 1960–1970, które sporadycznie malowało na szkle. Jej styl charakteryzuje się wyrazistą grafiką, która stanowi podstawę każdej pracy, a także własną geometryczną ornamentyką. Motywy dekoracyjne zapożycza z różnych wyrobów sztuki ludowej, ale stylizuje i komponuje po swojemu. Na przykład ikona Matki Bożej Huculskiej (1996) odwzorowuje wyraziste atrybuty huculskiego stroju ludowego, a jednocześnie tło i aureole świętych malowane są krzyżami, kwadratami i liniami charakterystycznymi dla miejscowej snycerki [**il. 10**]. W kolejnych pracach artystka uprościła podejście rysunkowe, szukając formy artystycznej opierającej się na zdobnictwie. Ostatecznie całkowicie odeszła od realistycznej wizji i wybrała ekspresyjną geometrię form, niekiedy nadając im elementy kubizmu. Na przykład ikona ze św. Jerzym przedstawia monumentalną, uogólnioną sylwetkę, której detale zdają się być utkane z różnych

is associated with folk painting on glass, which is characterised by horror vacui.

Another author who has been painting on glass since the 1990s is **Oksana Andrushchenko**. All her works are intended for domestic and exhibition use. She was inspired to pursue this artistic direction by her father, the renowned monumental artist Mykola Andrushchenko, who, as previously mentioned, belonged to the generation that painted on glass between the 1960s and 1970s. Her style is defined by the use of expressive graphics, which serve as the foundation for each piece, as well as her own unique geometric ornamentation. She draws upon a variety of folk art motifs, adapting and reinterpreting them in a manner that is distinct from their original forms. For example, the icon of the Hutsul Virgin Mary (1996) reproduces the expressive attributes of Hutsul folk costume, while simultaneously depicting the background and halos of the saints with crosses, squares and lines characteristic of local woodcarving [**fig. 10**]. In subsequent works, the artist's approach to drawing was simplified in order to create an artistic form based on ornamentation. Eventually, she wholly eschewed the realistic vision, instead embracing an expressive approach characterised by geometric forms, which were occasionally imbued with elements of cubism. For instance, the



11. Oksana Andruszczenko, *św. Jerzy*, 2015, szkło, tusz, olej, kolekcja prywatna, fot. O. Andruszczenko

11. Oksana Andrushchenko, *St George the Victorious*, 2015, glass, ink, oil, private collection, photo O. Andrushchenko

icon of St George the Victorious depicts a monumental, generalised silhouette, the details of which appear to be 'woven' from various decorative structures [**fig. 11**]. Notwithstanding the abstract interpretation, the artist retained all the iconographic nuances associated with the subject story. In compositions on sacred themes, Oksana Andrushchenko employs an expressive, primitive style. The artist's approach to her paintings is characterised by a minimalist use of specific marks. For instance, she draws faces with a circle and angels' wings with a wavy line [**fig. 12**]. This style evokes the carved wooden elements of hand crosses, a common feature of Hutsul and Pokuttia in the second half of the 19th century. The artist

struktur dekoracyjnych [**il. 11**]. Mimo tak abstrakcyjnej interpretacji, autorka zachowała wszystkie ikonograficzne niuanse związane z fabułą. W kompozycjach o tematyce sakralnej Oksana Andruszczenko posługuje się wyrazistym, prymitywnym stylem. Jej podejście do obrazów sprowadza się do konkretnych znaków, na przykład twarze rysuje kołem, a skrzydła aniołów linią falistą [**il. 12**]. Taka stylistyka nawiązuje do rzeźbionych elementów drewnianych krzyży ręcznych, powszechnych na Huculszczyźnie i Pokuciu w drugiej połowie XIX wieku. Artystka często wykorzystuje własne skojarzenia w tworzeniu wizerunków Matki Boskiej z Dzieciątkiem [**il. 13**] i innych świętych. Charakterystyczne jest, że Oksana Andruszczenko po-



12. Oksana Andruszczenko, *Szczęśliwe aniołki*, 2020, szkło, tusz, olej, kolekcja prywatna, fot. O. Andruszczenko

12. Oksana Andrushchenko, *Happy Angels*, 2020, glass, ink, oil, private collection, photo O. Andrushchenko



13. Oksana Andruszczenko, *Bogurodzica z Dzieciątkiem*, 2023, szkło, tusz, olej, kolekcja prywatna, fot. O. Andruszczenko

13. Oksana Andrushchenko, *The Virgin Mary with Child*, 2023, glass, ink, oil, private collection, photo O. Andrushchenko

trafi dostosować wypracowany styl autorski w malarstwie na szkle do pracy twórczej na drewnie i płótnie.

Od trzydziestu lat malarstwem na szkle zajmuje się również lwowska artystka **Oksana Romaniw-Triska**. Bodźcem do jej pracy stała się także tradycja ludowa. Podróżując w latach dziewięćdziesiątych XX wieku po Karpatach w poszukiwaniu antyków, malarka odnalazła w wiejskich domach autentyczne obrazy na szkle.

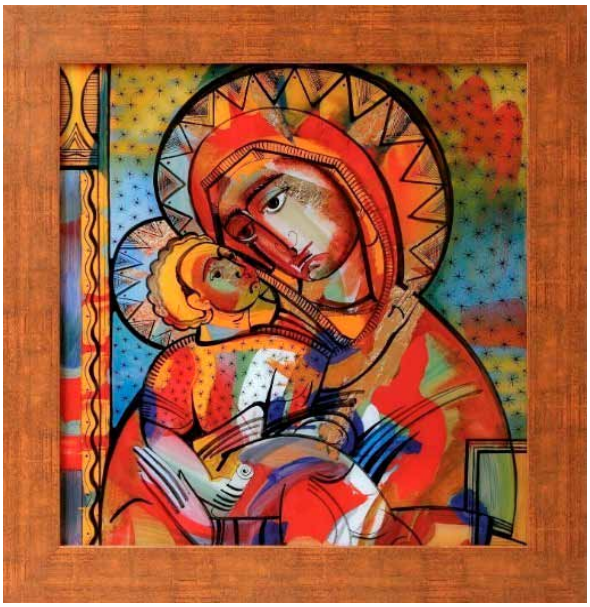
Nie interesowało jej kopiowanie, tylko zasada tworzenia ikon polegająca na zastosowaniu dwóch rodzajów farb – wodnych do konturów (głównie czarnego tuszu) i olejnych do kolorowego wypełnienia. Takie podejście technologiczne pozwala na swobodne operowanie kolorem. Ciekawym zabiegiem w pracy malarki jest stosowanie folii, za pomocą której można uzyskać nie tylko efekt złocenia, lecz także różne niuanse malarskie. Podstawa graficzna pozostaje jednak niezmieniona. Artystka zajmuje się głównie malarstwem ikon. Jest przekonana, że współczesna sztuka sakralna nie powinna naśladować dawnych zabytków, lecz wyczuwać siłę tradycji ikonograficznej. Ważne jest, aby zachęcić odbiorcę do przeżycia historii biblijnej w nowy sposób, przy pomocy nowoczesnych form wizualnych.

Dla Oksany Romaniw-Triski wzorem do naśladowania są ukraińskie ikony cerkiewne z XV–XVI wieku. Do dziś pozostają one niezrównanymi przykładami doskonałości kompozycyjnej. Charakterystycznym dziełem jest Matka Boska Eleusa, w którym artystka łączy wyrazistą graficzność obrazu z ekspresją koloru



16. Oksana Romaniw-Triska, *Chodzący anioł*, 2016, szkło, tusz, olej, folia, zbiory prywatne, fot. O. Romaniw-Triska

16. Oksana Romaniv-Triska, *The Walking Angel*, 2016, glass, ink, oil, foil, private collection, photo O. Romaniw-Triska



14. Oksana Romaniw-Triska, *Matka Boska Eleusa*, 2010, szkło, tusz, olej, folia, zbiory prywatne, fot. O. Romaniw-Triska

14. Oksana Romaniv-Triska, *The Eleusa Virgin*, 2010, glass, ink, oil, foil, private collection, photo O. Romaniw-Triska



15. Oksana Romaniw-Triska, *św. Jerzy*, 2015, szkło, tusz, olej, folia, zbiory prywatne, fot. O. Romaniw-Triska

15. Oksana Romaniv-Triska, *St George the Victorious*, 2015, glass, ink, oil, foil, private collection, photo O. Romaniw-Triska



17. Oksana Romaniw-Triska, *św. Mikołaj*, 2022, szkło, tusz, olej, folia, kolekcja prywatna, fot. O. Romaniw-Triska

17. Oksana Romaniv-Triska, *St Nicholas*, 2022, glass, ink, oil, foil, private collection, photo O. Romaniw-Triska



18. Taras Łozynskyj, *św. Jan Ewangelista*, 1998, szkło, tusz, olej, folia, zbiory Ukraińskiego Uniwersytetu Katolickiego, fot. R. Szyszak

18. Taras Lozynskyi, *St John the Evangelist*, 1998, glass, ink, oil, foil, the collection of the Ukrainian Catholic University, phot. R. Shyshak

[**il. 14**]. W celu dekoracyjnego urozmaicenia malarka zastosowała ozdobne tło oraz wyrazisty linearny dobór nimbów świętych. Na innej ikonie przedstawiła św. Jerzego na lakonicznym monochromatycznym tle. Wizerunek świętego oddzielony od drugiego planu postrzegany jest jako ekspresyjna dynamiczna sylwetka, której części opracowane są graficznie i wyróżnione złoceniami [**il. 15**]. Artystka czerpie z różnego rodzaju zdobnictwa ikon cerkiewnych i domowych, jednak jej przedstawienia połączone ze swobodnym użyciem koloru odbierane są jako nowoczesne. Przykładem jest tło *Chodzącego anioł*a namalowane w kwiaty nawiązujące do wystroju domowych wizerunków z regionu Dniepru [**il. 16**], podobne elementy znajdują się także na szatach *św. Mikołaja* [**il. 17**].

Artysta i kolekcjoner **Taras Łozynskyj** (1959–2023) preferował zupełnie inne zasady malarstwa na szkle. W latach osiemdziesiątych pozyskał pierwsze dawne obrazy i podjął próbę ich renowacji, a później skopiowania. Będąc osobą pełną temperamentu, bardzo szybko odszedł od naśladownictwa i zaczął rozwijać własny język artystyczny. Jego twórczość to symboliczny i skojarzeniowy ciąg tematów sakralnych, daleki od wzorów ludowych.

frequently incorporates her own associations in the creation of images of the Virgin Mary with Child [**fig. 13**] and others. Oksana Andrushchenko demonstrates an ability to adapt her established authorial style in glass painting to her creative work on wood and canvas.

Another example is the work of the Lviv-based artist Oksana Romaniv-Triska, who has been engaged in the practice of painting on glass for three decades. Her creative process has also been influenced by the traditions of folk art. During her travels through the Carpathian Mountains in the 1990s, in pursuit of antiques, the painter found examples of authentic glass paintings in local homes.

She was not concerned with replicating existing works, but rather with understanding the fundamental principles of making icons. This involves the use of two distinct types of paint: water-based for the outlines (predominantly black ink) and oil-based for the coloured filling. This approach permits the free handling of colour. An intriguing technique employed by the painter is the use of foil, which not only produces a gilding effect but also enables the creation of diverse painting nuances. Despite these alterations, the underlying graphic structure remains intact. The artist's primary focus is on icon painting. She believes that contemporary sacred art should not merely imitate ancient works but draw inspiration from the strength of the iconographic tradition. It is crucial to encourage viewers to engage with biblical narratives in a novel manner, utilising contemporary visual forms.

For Oksana Romaniv-Triska, the icons of the Ukrainian Orthodox Church from the 15th and 16th centuries are her role models. To this day they remain unsurpassed examples of compositional excellence. A characteristic work is the Eleusa Virgin, in which the artist combines the expressive graphic nature of the image with the expressiveness of colour [**fig. 14**]. For decorative variety, the painter used an ornamental background and an expressive linear highlighting of the saints' nimbuses. In another icon, she depicted St George the Victorious on an austere monochrome background. The image of the saint, separated from the background, is perceived as an expressive dynamic silhouette, the parts of which are graphically developed and highlighted with gilding [**fig. 15**]. The artist draws on various types of ornamentation found in church and family icons, but her depictions, combined with a free use of colour, are perceived as modern. For example, the background of *The Walking Angel* is painted with flowers, alluding to the decoration of domestic images from the Dnipro region [**fig. 16**], and similar elements can be found on the robes of *St Nicholas* [**fig. 17**].



19. Taras Łozynskyj, *Matka Boska z Jezusem*, 2008, szkło, tusz, olej, folia, zbiory prywatne, fot. O. Triska

19. Taras Lozynskyi, *The Virgin Mary with Jesus*, 2008, glass, ink, oil, foil, private collection, phot. O. Triska

The artist and collector **Taras Lozynskyi** (1959–2023) espoused a distinct set of principles in his glass painting practice. In the 1980s, he acquired his first old paintings and attempted to restore and later copy them. As a highly individualistic figure, he quickly moved away from the practice of imitation, instead pursuing the development of his own distinctive artistic idiom. His oeuvre represents a symbolic and associative sequence of sacred themes, markedly distinct from the conventions of folk art. As the art critic Andrii Dorosh observed in 2005, these compositions initially explored the interpretation of New Testament themes in a contemporary context, reflecting an authorial approach to the canonical texts[14]. He wrote that:

only an individual who has internalised Scripture, not in a perfunctory manner, but as an integral aspect of their worldview, without which such a man ceases to exist as a personality, is capable of presenting ancient truths in a novel manner, thereby elevating them to a higher level of universal comprehension[15].

As a subtle colourist, he reproduced iconography through the expression of painterly patches, thereby

[14] A. Dorosh, *T. Lozynskyi // Khrestu Tvoiemu. Taras Lozynskyi. Albom*, Lviv–Kyiv, 2006. p. 8.

[15] Ibidem.



20. Taras Łozynskyj, *Boże Narodzenie*, 2010, szkło, tusz, olej, folia, zbiory prywatne, fot. O. Łozynskyj

20. Taras Lozynskyi, *Nativity*, 2010, glass, ink, oil, foil, private collection, phot. O. Lozynskyi

Początkowo były to odrębne kompozycje o tematyce nowotestamentowej, w których wypracowany został autorski sposób współczesnego odczytania tekstów kanonicznych…

– tak twórczość artysty scharakteryzował krytyk sztuki Andrij Dorosz[14] w 2005 roku. Pisał, że:

tylko osoba, która przyjęła Pismo Święte nie formalnie... ale dla której stało się ono częścią światopoglądu, bez którego taka osoba przestaje istnieć jako osobowość, jest w stanie przedstawić starożytne prawdy w nowy sposób, podnosząc je na inny poziom powszechnego zrozumienia[15].

Jako subtelny kolorysta odtwarzał ikonografię za pomocą ekspresji plam malarskich. W swoich pracach minimalizował czynnik graficzny – cienkimi konturami zarysowywał główne linie tematyczne i określał rytmikę. We wczesnych ikonach autor nadal posługiwał się środkami graficznymi i liniowymi. W ten sposób nadał św. Janowi Ewangeliście cechy portretu słynnego lwowskiego kolekcjonera obrazów na szkle Iwana Hreczki [**il. 18**]. W kolejnych latach artysta odszedł od specyfiki rysunku. Ikona Matki Boskiej z Dzieciątkiem nie odtwarza już elementów ikonografii klasycznej. Malarz zaproponował postrzeganie fabuły na poziomie obrazowych skojarzeń [**il. 19**]. W podobny sposób zinterpretowane jest także *Narodzenie Chrystusa*. Wypełnia go ciepło

[14] A. Dorosz, *Taras Łożyński // Pod Twój Krzyż. Taras Lozynsky. Album*, Lwów–Kijów 2006, s. 8.

[15] Ibidem.



21. Taras Łozynskyj, *św. Jerzy*, 2011, szkło, tusz, olej, folia, zbiory prywatne, fot. O. Triska

21. Taras Lozynskyi, *St George the Victorious*, 2011, glass, ink, oil, foil, private collection, phot. O. Triska

gamy kolorystycznej ochry i terakoty, która emanuje zarówno spokojem, jak i wdziękiem [**il. 20**].

Żywym przykładem pewnych alegorii emocjonalnych są kompozycje Tarasa Łozynskiego ze św. Jerzym. W szczególności jedno z dzieł powstałe pod wpływem rzeźby o tym samym tytule autorstwa Johanna Georga Pinzla (1706–1762(?)), która znajduje się na frontonie katedry św. Jerzego we Lwowie. Artysta odtworzył wyimaginowaną kopułę świątyni ze świętym. Całość przepełniona jest napięciem barokowych form architektonicznych, które sugerują nastrój odwiecznej walki dobra ze złem [**il. 21**]. Na innej ikonie artysta przedstawił tego świętego w sposób bardziej spersonifikowany. Jest to jeździec o twarzy przypominającej nieco Kozaka

creating a visual language that was both evocative and enigmatic. In his works, he reduced the graphic element by employing thin contours to delineate the principal thematic elements and establish a rhythm. In his early icons, the artist continued to employ graphic and linear techniques. Thus, his St John the Evangelist has the facial features of the renowned Lviv collector of paintings on glass, Ivan Hrechko [**fig. 18**]. In the following years, the artist moved away from the specific techniques and conventions of drawing. The icon of the Virgin and Child no longer references elements of classical iconography. Instead, the painter proposed a new approach to interpreting the story, one that was based on the formation of pictorial associations [**fig. 19**].



22. Taras Łozynskyj, *św. Jerzy*, 2001, szkło, tusz, olej, folia, zbiory prywatne, fot. O. Triska

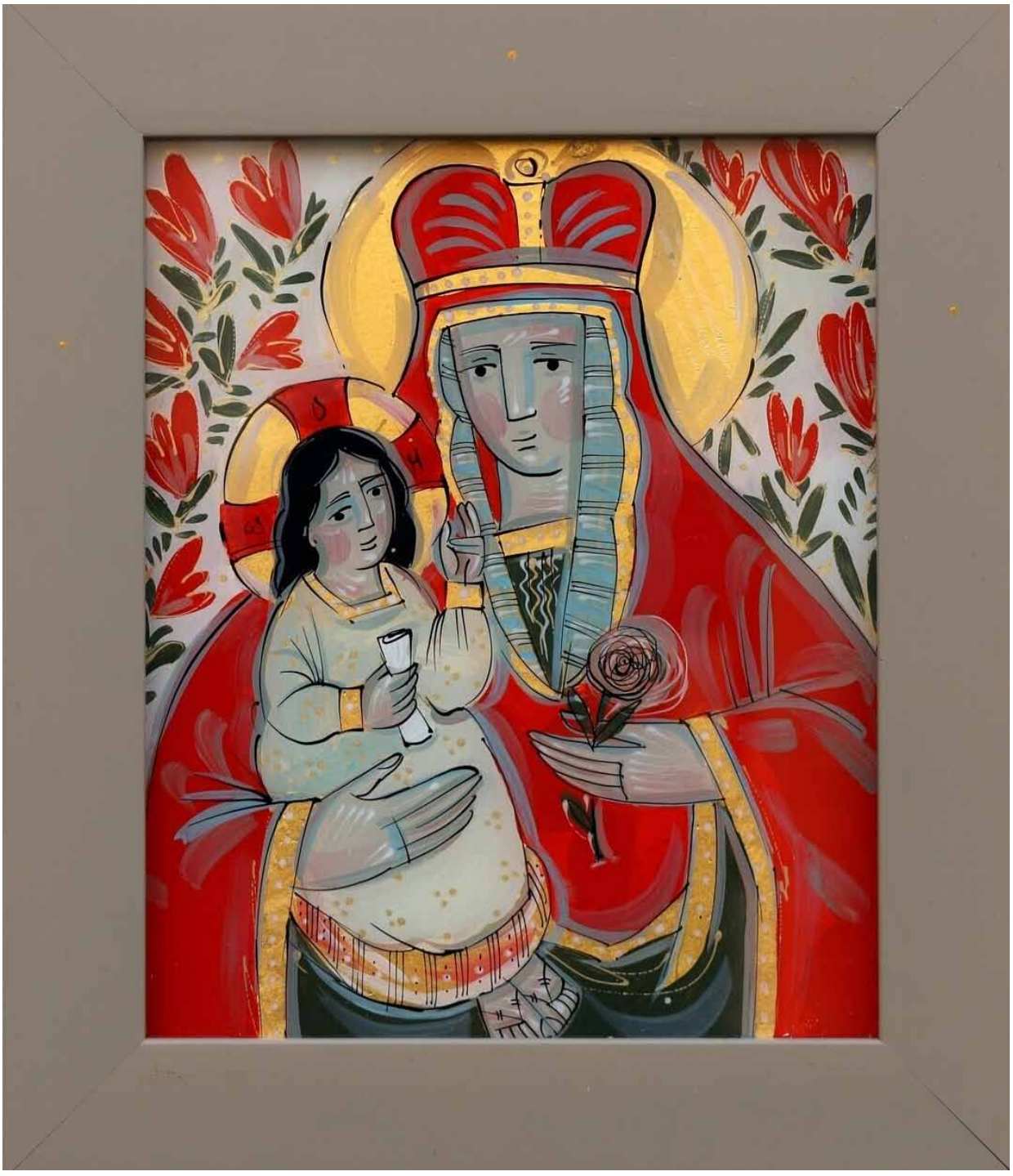
22. Taras Lozynskyi, *St George the Victorious*, 2001, glass, ink, oil, foil, private collection, phot. O. Triska

This same approach was also applied to the Nativity of Christ, which was filled with the warmth of the colour range of ochre and terracotta, exuding both serenity and grace [**fig. 20**).

A notable illustration of the utilisation of emotional allegories can be observed in T. Lozynskyi's compositions featuring St George the Victorious. In particular, one of the works was painted under the influence of the sculpture by Johann Georg Pinsel (1706–1762?), which is installed on the pediment of the gate of St. George's Cathedral in Lviv. The artist created an imaginary dome of the church behind the saint. The entire composition is imbued with the tension characteristic of Baroque architectural forms, evoking the mood of the eternal struggle between

zaporoskiego, który niszczy zło [**il. 22**]. Na styl autora duży wpływ miała twórczość wybitnego ukraińskiego malarza Oleksy Nowakiwskiego, mieszkającego obok katedry greckokatolickiej, dla którego *Święty Jur* był jednocześnie uosobieniem twierdzy narodowej i religijnej. To od Nowakiwskiego Taras Łozynskyj przejął myślenie symboliczno-alegoryczne i ekspresjonizm obrazowy. Jego sztukę sakralną można postrzegać jako żywy przykład nowoczesnej ikony domowej.

Jedną z najwybitniejszych przedstawicielek młodego pokolenia pracującą w tej technice jest Ulana Krechowec. Artystka podkreśla, że kolekcja obrazów ludowych na szkle, którą kolekcjoner Iwan Hreczko podarował Ukraińskiemu Uniwersytetowi



23. Ulana Krechowec, *Matka Boża Kwiat Niewiędnący*, 2022, szkło, akryl, tempera, tusz, zbiory prywatne, fot. U. Krechowec

23. Uliana Krekhovets, *Mother of God Everlasting Flower*, 2022, glass, acrylic, tempera, ink, private collection, photo U. Krekhovets

Katolickiemu w 2013 roku, zainspirowała ją i skierowała w stronę tej tradycji artystycznej. Młoda twórczyni celowo wybrała styl prymitywny. Od mistrzów ludowych przejęła szybki i wyrazisty sposób rysowania ze swobodnym konturem, zarówno na szkle, jak i na papierze. Tematy Ukrzyżowania czy Matki Boskiej z Dzieciątkiem i świętymi, które przedstawia, w dużej mierze kojarzone są z odpowiednikami ludowymi. Łączy je prostota i lakoniczność wyrazu. Bliskość tę

good and evil [**fig. 21**]. In another icon, the artist presents this saint in a more personalised manner. The figure depicted is that of a rider whose face bears a resemblance to that of a Cossack engaged in the destruction of evil [**fig. 22**]. In general, the author's style was significantly influenced by the work of the renowned Ukrainian painter Oleks Novakivskyi, who resided next to the Greek Catholic Cathedral and for whom *Sviati Iur* represented a symbol of na-



24. Ulana Krechowec, *św. Mikołaj, Dziewica Maryja* (z cyklu *Moi mili Bozie*), 2020, szkło, akryl, tempera, tusz, własność prywatna, fot. U. Krechowec

24. Uliana Krekhovets, *St Nicholas, Virgin Mary* (from the cycle "My Dear Gods"), 2020, glass, acrylic, tempera, ink, private collection, photo U. Krekhovets



25. Ulana Krechowec, *Chcę odpocząć w Twoich dłoniach*, 2022, papier, podkłady, markery akwarelowe, własność prywatna, fot. U. Krechowec

25. Uliana Krekhovets, *I Want to Repose in Your Palms*, 2022, paper, liners, watercolour markers, private collection, photo U. Krekhovets

tional and religious resilience. T. Lozynskyi adopted the symbolic and allegorical thinking and pictorial expressionism of Novakivskyi. The sacred art of this author can be perceived as a vivid example of a contemporary family icon.

One of the most prominent representatives of the younger generation engaged in this technique is **Uliana Krekhovets**. The artist states that it was a collection of folk images on glass, which was presented to the Ukrainian Catholic University by collector Ivan Hrechko in 2013, that inspired her to turn to this artistic tradition. The artist deliberately opted for a primitive style, emulating the rapid and expressive technique of folk artists who drew free contours on glass, as well as on paper. Her compositions of the Crucifixion, the Virgin and Child, and saints are largely inspired by folk models, characterised by their simplicity and brevity. This proximity is further reinforced by the straightforward and unassuming painted ornaments, such as branches and clusters of flowers arranged around central subjects [**fig. 23**].

Krekhovets is the author of the series *My Dear Gods*. The images in question depict the figures of guardian saints, presented in a figurative style [**fig. 24**][16].

From the beginning of the full-scale war, Ulyana responded to Russian aggression with daily paper sketches. In these sketches she depicts the bloody

[16] Glass is a suitable material for reproducing images – the artist offers many personalised saints as Christmas gifts.

wzmacniają także łatwo i bezpretensjonalnie rysowane ornamenty – gałązki, wiązanki kwiatów, ułożone wokół tematów centralnych [**il. 23**].

Ulana Krechowec jest autorką serii *Moi mili Bozie*. Są to wizerunki świętych stróżów przedstawione jako figuratywe ujęcia [**il. 24**][16].

Wraz z początkiem pełnoskalowej wojny Ulana zareagowała na rosyjską agresję codziennymi papierowymi szkicami. Odzwierciedla w nich krwawe wydarzenie konkretnego dnia wojny lub zwraca się do niebiańskich patronów z prośbą o ochronę i opiekę [**il. 25**].

Byłam zafascynowana ikoną na szkle. Połączyłam nawet mój oryginalny sposób pisania ikon z tym stylem i techniką ikony na szkle. W istocie te „szkice wojenne" stały się swego rodzaju kontynuacją tej ikony na szkle, tej naiwności, prostoty i szczerości obrazowania[17].

[16] Szkło jest odpowiednim materiałem do reprodukcji obrazów – artystka oferuje ikony wielu spersonalizowanych świętych jako prezenty świąteczne.

[17] U. Krekhovets, *My service in time of war is to do well and sincerely everything I can and where I am* // https://center.ucu.edu.ua/blog/ulyany-krehovets-dopomagaty-vsim-shho-ty-vmiyesh-shho-mozhesh-i-na-tomu-mistsi-de-ty-ye/



26. Ulana Krechowec, *I będzie Syn, i będzie Matka...*, 2022, papier, linijki, markery akwarelowe, kolekcja prywatna, fot. U. Krechowec

26. Uliana Krekhovets, *There Will Be a Son and a Mother*, 2022, paper, liners, watercolour markers, private collection, photo U. Krekhovets



27. Ulana Krechowec, *I będzie Syn, i będzie Matka...*, 2022, szkło, akryl, tempera, tusz, złoto płatkowe, zbiory prywatne, fot. U. Krechowec

27. Uliana Krekhovets, *There Will Be a Son and a Mother*, 2022, glass, acrylic, tempera, ink, gold leaf, private collection, photo U. Krekhovets

W ten sposób artystka uaktualnia swoją twórczość. Żywym przykładem takiej symbiozy jest szkic *I będzie Syn, i będzie Matka*, oparty na słowach poezji Tarasa Szewczenki [**il. 26**]. Praca poświęcona jest Dniu Matki, który w czasie wojny nabiera szczególnego znaczenia. Wizerunek matki wzorowany jest na Matce Bożej Huculsko-Pokuckiej. Otaczają ją twarze synów ziemi, nad którymi powiewają ukraińskie flagi. Z tego rysunku malarka stworzyła ikonę na szkle dość bliską ludowemu pierwowzorowi. Artystka namalowała suknię Marii z motywem roślinnym huculskim, bardzo ściśle interpretującym koronę Bogurodzicy [**il. 27**]. Natomiast pola ikony z ukraińskimi flagami i ludźmi po obu stronach wskazują już na współczesne realia.

Jak widać, lwowscy artyści na wiele sposobów rozwijają tradycje artystyczne i techniki wykonania minionych wieków. Stają się one coraz bardziej atrakcyjne i popularne na kulturowej mapie Ukrainy. W dużej mierze pomaga w tym działalność Galerii Sztuki Sakralnej *Ikonart* (Lwów, 2010). W latach 2010–2023 prezentowano tu szereg wystaw indywidualnych i zbiorowych, na których pokazywano zarówno

events of the day or appeals to the heavenly patrons for protection and care [**fig. 25**]. She said,

I was fascinated by the icon on glass. I even combined my own style of icon painting with the style and technique of icons on glass. In fact, these 'war sketches' became a kind of continuation of this icon on glass, of this naivety, simplicity and sincerity of the image[17].

This is how the artist updates her current work. A compelling illustration of this intertwining of elements is the sketch entitled *There Will Be a Son and a Mother*, which draws inspiration from Taras Shevchenko's poem [**fig. 26**]. The work is dedicated to Mother's Day, which is particularly important in times of war. The image of the Mother is modelled on the Hutsul-Pokuttia Virgin Mary. The figure is surrounded by the faces of her earthly sons, with Ukrainian flags flying above them. The artist has

[17] U. Krekhovets U. *Moie sluzhinnia u chasi viiny u tomu, shchob robyty dobre i shchyro vse, shcho vmiiu, i tam, de ia ie* // https://center.ucu.edu.ua/blog/ulyany-krehovets-dopomagaty-vsim-shho-ty-vmiyesh-shho-mozhesh-i-na-tomu-mistsi-de-ty-ye/

recreated this drawing on glass, which is similar to the folk model. Mary's dress is painted with a floral ornament typical of the Hutsul region, and the crown of the Virgin Mary is interpreted in a way that closely resembles the traditional iconography [**fig. 27**). However, the inclusion of Ukrainian flags and people on both sides of the icon suggests a connection to contemporary realities.

It is evident that Lviv artists are developing artistic traditions and techniques that have been inherited from the previous century in a multitude of ways. Such artists are becoming increasingly prominent on the Ukrainian artistic scene. *The Iconart* Gallery of Sacred Art (Lviv, 2010) has made a significant contribution to this development. During the period between 2010 and 2023, the gallery presented a number of solo and group exhibitions featuring both replicas of folk images and contemporary works. The exhibition *"Red Images" Icons on Glass from the Collection of Ivan Hrechko*, represented a significant turning point in this long tradition (Iconart, 2012). The exhibition *Everlasting Flower. Folk Tradition in Contemporary Iconography* provided a compelling illustration of authentic glass painting, as revived by O. Lozynskyi. (2014), [**ill. 28**][18]. The authorial experiments with the technique on glass were presented in the joint project *Update. Windows* (2020). It was created by a collective of six artists (Oksana Andrushchenko, Lilia Babiak, Ihor Ivaniv, Volodymyr Lutsyk, Oksana Romaniv-Triska, Petro Starukh). The artists collaborated on the creation of glass images within the frames of twelve destroyed window units. These works were conceived as potential domestic amulets, symbolizing the familial warmth that once resided within the houses or apartments that these frames once enclosed [**fig. 29**][19].

Conclusions

It can be observed that the activities of museum staff, private collectors and artists have contributed to the transformation of Lviv into a centre for the preservation of ancient collections, as well as a hub for the revitalisation of the artistic tradition of folk painting on glass and the advancement of original iconography on glass in the early twenty-first century. The contribution of **Ostap Lozynskyi** to the revival of this type of folk art is invaluable. He created over 3,000 replicas of ancient images, thereby reviving the tradition of the family icon on glass in

[18] Tsymbalista M. *Nevianuchyi tsvit. Narodna tradytsiia v suchasnomu ikonopysi* //https://iconart-gallery.com/uk/exhibitions/by-id/105

[19] O. Romaniv-Triska. *Aktualizatsiia. Vikna* // https://iconart- gallery.com/uk/exhibitions/by-id/179

repliki obrazów ludowych, jak i współczesne dzieła twórców. Wystawa *«Czerwone obrazy». Ikony na szkle z kolekcji Iwana Hreczki* (Ikonart, 2012) stała się swoistym kamertonem dawnej tradycji. Z kolei ekspozycja *Niewiędnący Kwiat. Tradycja ludowa we współczesnym malarstwie ikon*, 2014. [**il. 28**][18] wyraziście demonstrowała autentyczne malarstwo na szkle wskrzeszone przez Łozynskiego. Autorskie eksperymenty w technice malowania na szkle zostały zaprezentowane we wspólnym projekcie *Aktualizacja. Okna* (2020) zrealizowanym przez sześciu artystów (Oksanę Andruszczenkę, Liliję Babiak, Ihora Iwaniwa, Wołodymyra Łucyka, Oksanę Romaniw-Triskę, Petra Starucha). Koledzy podzielili między sobą zniszczone ramy okienne (12 sztuk) i stworzyli w nich szklane obrazy. Z założenia prace te mogą być amuletami domowymi, gdyż kiedyś owe ramy chroniły rodzinne ciepło jakiegoś mieszkania lub domu [**il. 29**][19].

Podsumowanie

Dzięki działalności muzealników, prywatnych kolekcjonerów i artystów na początku XXI wieku Lwów stał się wiodącym ośrodkiem odrodzenia tradycji artystycznej malarstwa ludowego na szkle i rozwoju autorskiego malarstwa ikonowego w tej technice. Nieoceniony wkład w uwspółcześnienie tego rodzaju twórczości wniósł **Ostap Łozynskyj**. Wykonał ponad 3000 replik dawnych obrazów i przywrócił tradycję domowej ikony na szkle do domów współczesnych Ukraińców. W oparciu o stylistykę ludową malarz ikon stworzył także wiele nowych typów ikon rodzinnych. Jego mistrzowskie kopie popularyzują ukraińską sztukę ludową i dodają szczególnego wyrazu naszej tożsamości etnicznej.

Ważnym kierunkiem rozwoju tradycji jest wykonywanie dzieł sakralnych według autorskiej interpretacji. Mimo indywidualnego podejścia, twórców takich jak: Oksana Wynnyczok, Oksana Andruszczenko, Oksana Romaniw-Triska, Taras Łozynskyj i Ulana Krechowec cechuje dekoracyjność, charakterystyczna także dla prymitywizmu malarstwa ludowego na szkle. W poszukiwaniu swojej stylistyki artyści z powodzeniem wykorzystują technologiczne zalety tej sztuki, łącząc powierzchnię graficzną, malarską i podłoże foliowe. Nadaje to tematyce sakralnej nowatorską interpretację i cechy kolażu.

Autorzy czerpią ikonografię z różnych źródeł i przedstawiają ją według własnej wizji. W szczególności Oksana Wynnyczok wypełniła ikony wyjątko-

[18] M. Cymbalista, *Niegasnący kolor. Tradycja ludowa we współczesnej ikonografii* // https://iconart-gallery.com/uk/exhibitions/by-id/105

[19] O. Romaniv-Triska, *Actualisation. Windows* // https://iconart-gallery.com/uk/exhibitions/by-id/179



28. Na wernisażu wystawy *Kwiat niewiędnący. Tradycja ludowa we współczesnym malarstwie ikonowym: Ołeksandr Bryndikow, Ulana Nyszczuk, Roman Zilinko, Ostap Łozynskyj,* sierpień 2014, galeria „Ikonart"

28. At the inauguration of the exhibition *Everlasting Flower. Folk Tradition in Contemporary Iconography*: *Oleksandr Bryndikov, Uliana Nyshchuk, Roman Zilinko, Ostap Lozynskyi*, August 2014, gallery "Iconart"



29. Ekspozycja wystawy *Aktualizacja. Okna, 2020,* galeria „Ikonart", fot. O. Triska

29. The exhibition *Update. Windows 2020*, gallery "Iconart", phot. O. Triska

the homes of modern Ukrainians. Based on the folk style, the icon painter also developed a number of new types of family icons. Overall, his masterful copies popularise Ukrainian folk art and serve to reinforce our ethnic identity.

An important direction in the development of the tradition is the rendering of sacred works in the authorial interpretation. The artists Oksana Vynnychok, Oksana Andrushchenko, Oksana Romaniv-Triska, Taras Lozynskyi and Ulyana Krekhovets, despite their individual approaches, are united by their emphasis on decorativeness, which is also a hallmark of primitive folk painting on glass. In their pursuit of a distinctive style, the artists effectively utilise the technological capabilities of this medium, combining a graphic surface, a painting surface and a foil background. This approach offers a novel interpretation of the sacred themes and lends them a collage-like quality.

The authors employ a variety of iconographic sources and present their findings in accordance with their own interpretative framework. In particular, Oksana Vynnychok fills her icons with a distinctive chromatic and ornamental palette, drawing upon embroidery and folk painting traditions. In contrast, Oksana Andrushchenko employs a more abstract methodology, exhibiting a proclivity towards geometrization of pictorial forms and ornaments characteristic of folk woodcarving. The integration of diverse graphic and pictorial techniques affords boundless potential for attaining heterogeneous textures and effects. Oksana Romaniv-Triska effectively harnesses these principles in her oeuvre. In contrast to the works of the abovementioned artists, Taras Lozynskyi's religious subjects are characterised by a rich pictorial quality. He conveyed his theological understanding of the themes through the use of colour, emotion and paint fields. The only formative influence that the artist borrowed from folk images was the canonical use of gilding (to indicate halos and attributes of holiness). In contrast, Ulyana Krekhovets demonstrates the versatile use of folk tradition. She immersed herself in the primitive style and created her own *decorated* microcosm of a family icon, just like the ancient masters did. An important milestone in her reflections is her daily sketches documenting the course of the Ukrainian-Russian war.

The work of Lviv artists expands the boundaries of perception of folk techniques and, at the same time, sacred painting on glass. And this is an undeniable development of the universally recognised national heritage, which allows the formation of common artistic trends. Its growth depends on the preservation of artefacts, their systematisation and further artistic reception.

wą kolorystyką i zdobieniami, zaczerpniętymi z haftu i malarstwa ludowego. Z kolei Oksana Andruszczenko prezentuje podejście bardziej abstrakcyjne, skłaniając się ku geometryzacji form obrazowych i ozdób charakterystycznych dla ludowej snycerki. Połączenie różnych zasad realizacji graficznych i malarskich daje nieograniczone możliwości uzyskiwania różnorodnych faktur i efektów. Oksana Romaniw-Triska z powodzeniem wykorzystuje je w swojej pracy. W przeciwieństwie do dzieł wymienionych artystek, tematyka religijna Tarasa Łozynskiego jest pełna malowniczości. Swoje teologiczne rozumienie tematów przekazywał plamą, kolorem, emocją. Jedynym narzędziem formalnym, jakie artysta zapożyczył z obrazów ludowych, było kanoniczne użycie złoceń (dla podkreślenia aureoli i atrybutów świętości). Natomiast Ulana Krechowec demonstruje wszechstronne zastosowanie tradycji ludowej. Zanurzyła się w stylu prymitywizmu i niczym dawni mistrzowie tworzy swój *kwiecisty* mikrokosmos ikony domowej. Ważnym kamieniem milowym w jej rozważaniach stały się codzienne szkice, którymi dokumentuje przebieg wojny ukraińsko-rosyjskiej.

Twórczość lwowskich artystów poszerza granice postrzegania technik ludowych i jednocześnie sakralnego malarstwa na szkle. Jest przykładem kreowania wspólnych trendów artystycznych opartych na powszechnie uznanym dziedzictwie. Dla jej rozwoju ważne jest zachowanie artefaktów, ich usystematyzowanie i dalsza artystyczna recepcja.

Ołeksandr Bohomazow, znany ukraiński modernista i kubofuturysta, w traktacie *Malarstwo i żywioły* wyjaśniał, w jaki sposób tempo i rytm życia zewnętrznego przekłada się na osobowość twórczą, na język malarstwa[20]. Podobne zadanie pojawia się na obecnym etapie rozwoju ukraińskiej sztuki sakralnej. Aktywne poszukiwanie nowych refleksji w malarstwie ikon wymaga bowiem zrozumienia, w jaki sposób realia życia i światowe trendy wpływają na jego przemiany teologiczne i artystyczne.

Streszczenie

Od lat dziewięćdziesiątych XX wieku artyści na Ukrainie zaczęli powracać do źródeł etnicznych jako ikonicznych wyznaczników tożsamości narodowej. Część z nich zainteresowała się ludowym malarstwem huculsko-pokuckim na szkle, powszechnym w drugiej połowie XIX wieku w regionie karpackim. W artykule podkreślono specyfikę odrodzenia i twór-

[20] Mówimy o futuryzmie, jako kardynalnej metodzie obrazowo-strukturalnej transformacji. Nie mam na myśli teoretycznych podstaw futuryzmu, a jedynie jego wizualne przejawy. Uważam, że w oparciu o nowatorstwo ikonograficzne i stylistyczne również powinny pojawiać się traktaty teoretyczne, które wyjaśniałyby zmiany w funkcjonowaniu współczesności w malarstwie ikon (i to nie dotyczy tylko malowania ikon na szkle).

czej interpretacji tej tradycji w środowisku artystycznym Lwowa. W popularyzację tego rodzaju sztuki ludowej wielki wkład wniósł malarz ikon **Ostap Łozynskyj,** który wykonał ponad 3000 replik, a w oparciu o tę stylistyką stworzył nowe typy ikon rodzinnych. W ten sposób artysta przywrócił do domów Ukraińców tradycję domowej ikony na szkle. W przeszłości huculska i pokucka sztuka ludowa była zjawiskiem regionalnym, dziś stopniowo staje się rozpoznawalna na całej Ukrainie i częściowo za granicą. Kilku lwowskich artystów: Oksana Wynnyczok, Oksana Andruszczenko, Oksana Romaniw-Triska, Taras Łozynskyj, Ulana Krechowec rozwija sakralną tematykę obrazów na szkle w swoim własnym stylu. Czerpią ikonografię ze znanych dawnych źródeł i przedstawiają ją w różnym stopniu dekoracyjności. Autorzy wykorzystują własne koncepcje twórcze, poszerzając możliwości tematyczne i technologiczne rozwoju wymienionego kierunku. Lwowskie centrum współczesnego malarstwa na szkle świadczy o odrodzeniu tradycji ikony ludowej w innych, już zmodyfikowanych formach.

Słowa kluczowe: ikona ludowa na szkle, tradycje artystyczne, kopiowanie, replika, ikonografia, dekoracyjność, motywy zdobnicze, interpretacja twórcza, styl autora, tożsamość narodowa

dr Oksana Triska
Narodowa Akademia Nauk Ukrainy
ORCID: 0000–0002–4717–4396
Instytut Narodoznawstwa
Narodowej Akademii Nauk Ukrainy
Wydział Sztuki Narodowej
Lwów, Swobody 158, 79000,
m. Lwów, Ukraina
e-mail: oksana_triska@yahoo.de

Bibliografia

Bardziej kruche niż szkło. Ikony ludowe na szkle. Kolekcja Ostapa Łozyńskiego. *Album katalogowy*, opracował R. Zilinko, Muzeum Architektury Ludowej i Życia im. K. Szeptyckiego, Lwów 2024.

Cymbalista M., *Zanikający kwiat. Tradycja ludowa we współczesnej ikonografii*, https://iconart-gallery.com/uk/exhibitions/by-id/105

Dorosz A., *Taras Łozyński // Do krzyża Twego. Taras Łozyński. Album*, Lwów–Kijów 2006.

Grabowski J., *Ludowe malarstwo na szkle*, Wrocław 1968.

Krechowiec U., *Moją służbą w czasie wojny jest robić wszystko dobrze i szczerze, i gdzie jestem* // https://center.ucu.edu.ua/blog/ulyany-krehovets-dopomagaty-vsim-shho-ty-vmiyesh-shho-mozhesh-i-na-tomu-mistsi-de-ty-ye/

In his treatise, *Painting and Elements*, Oleksandr Bohomazov, a renowned Ukrainian modernist and Cubist, explained how the pace and rhythm of external reality are translated by a creative individual into the idiom of painting[20]. A comparable issue arises at the current stage of the evolutionof Ukrainian sacred art. Indeed, an active pursuit of new interpretations in icon painting requires an understanding of the impact of life realities and global trends on its theological and artistic evolution.

Abstract

Since the 1990s, artists in Ukraine have deliberately sought to draw upon ethnic sources as iconic markers of national identity. Some artists have become interested in Hutsul and Pokuttia folk painting on glass, which was prevalent in the second half of the nineteenth century in the Carpathian region. The article highlights the peculiarities of the revival and creative interpretation of this tradition in the artistic environment of Lviv. The icon painter Ostap Lozynskyi made a significant contribution to the popularisation of this type of folk art. He developed an almost exact reproduction of ancient models and created more than 3,000 copies in this style, which he then used to create new types of family icons. In this way, the artist revived the tradition of the domestic glass icon in the homes of Ukrainians. While in the past Hutsul and Pokuttia folk art was only a regional phenomenon, it is now becoming recognisable throughout Ukraine and abroad. A number of Lviv artists – Oksana Vynnychok, Oksana Andrushchenko, Oksana Romaniv-Triska, Taras Lozynskyi, and Ulyana Krekhovets – have developed the paintings on glass of sacred subjects in their own style. The artists draw iconography from familiar ancient sources and present it in varying degrees of decorativeness. They apply their own creative approaches, expanding the thematic and technological possibilities of the development of this trend. Overall, the Lviv centre of contemporary glass painting demonstrates the revival of the folk icon tradition in modified forms.

Keywords: folk icon on glass, artistic traditions, copying, replica, iconography, decorativeness, ornamental motifs, creative interpretation, authorial style, national identity

Translated by Monika Mazurek

[20] The term 'futurism' is used here to denote a cardinal method of pictorial and structural transformation. It is not intended to refer to the theoretical foundations of futurism, but only to its visual manifestations. I believe that, on the basis of iconographic and stylistic innovation, theoretical treatises should also be published that would explain the changes in the functioning of contemporary icon painting (and this applies not only to icons on glass). Note by the author.

Dr Oksana Triska
Institute of Ethnic Studies of the
National Academy of Sciences of Ukraine
Faculty of National Arts
Lviv, prospekt Svobody 15, 79000,
city of Lviv, Ukraine
e-mail: oksana_triska@yahoo.de

Bibliography

Dorosh A. *Taras Lozynskyi // Khrestu Tvoiemu. Taras Lozynskyi. Albom* –– Lviv-Kyiv, 2006. p. 8.

Grabowski J. *Ludowe malarstwo na szkle*. Wrocław, 1968.

Krekhovets U. *Moie sluzhinnia u chasi viiny u tomu, shchob robyty dobre i shchyro vse, shcho vmiiu, i tam, de ia ie* // https://center.ucu.edu.ua/blog/ulyany-krehovets-do-pomagaty-vsim-shho-ty-vmiyesh-shho-mozhesh-i-na-tomu-mistsi-de-ty-ye/

Krykhkishi za sklo. Narodni ikony na skli. Kolektsiia Ostapa Lozynskoho. Albom-kataloh. Edited by Roman Zilinko. Lviv, The K. Sheptytsky Museum of Folk Architecture and Life, 2024.

Otkovych V. *Zhyvopys na skli – tradytsii ta suchasnist: Kataloh vystavky*. Lviv, 1988.

Romaniv-Triska O. *Aktualizatsiia. Vikna* // https://iconart-gallery.com/uk/exhibitions/by-id/179

Stankevych M. *Etnoestetyka. Filosofiia narodnoho mystetstva*. Lviv: SKIM, 2020.

Stankevych M. *Fenomen ikony na skli // Narodna ikona na skli*. Album. Kyiv, 2008.

Svientsitska V. *Maliuvannia na skli: Kataloh vystavky z fondiv Muzeiu ta zbirok lvivskykh kolektsioneriv.* Lviv,1990.

Tsymbalista M. *Nevianuchyi tsvit. Narodna tradytsiia v suchasnomu ikonopysi* //https://iconart-gallery.com/uk/exhibitions/by-id/105

Vystava Halytskoho prymityvu XVII – XIX. vv.: kataloh vystavky / [article by Svientsitskyi I., Fediuk M.]. The Research Foundation of the National Museum in Lviv, Lviv, 1939.

Otkowicz W., *Malarstwo na szkle – tradycje i współczesność: Katalog wystawy*, Lwów 1988.

Romaniv-Triska O., *Actualisation. Windows* // https://iconart – gallery.com/uk/exhibitions/by-id/179

Stankevych M., *Etnoestetyka. Filozofia sztuki ludowej*, Lwów 2020.

Stankevych M., *Fenomen ikony na szkle // Folk icon on glass. Album,* Kijów 2008.

Sventsitska V., *Malarstwo na szkle: Katalog wystawy ze środków Muzeum i zbiorów lwowskich kolekcjonerów,* Lwów 1990.

Wielka Encyklopedia Powszechna PWN, t. 4, Warszawa 1964, s. 762.

Wielka Encyklopedia Powszechna PWN, t. 8, s. 810.

Wystawa prymitywów galicyjskich XVII–XIX wieku: katalog wystawy / [aut. oprac. Sventsitskyi I., Fediuk M.], Fundacja Naukowa Muzeum Narodowego we Lwowie, Lwów 1939.

https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/jaltanska-konferencja

https://encyklopedia.pwn.pl/szukaj/Pokucie

https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Polska-Historia-Druga-Rzeczpospolita

https://lwow.home.pl/przewodnik36/muzea.html#szeptycki

https://muzeumpamieci.umk.pl/?p=6531

Monika Paś
Muzeum Narodowe w Krakowie
ORCID: 0000–0003–4566–3863

Laska spacerowa zdobiona motywami biblijnymi w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie

DOI:10.15584/setde.2024.17.6

W 1888 roku w najstarszym inwentarzu Muzeum Narodowego w Krakowie pod pozycją 801 wpisano następujący zabytek: „Rzeźba w drzewie z końca XVI wieku / Laska podróżna z drzewa z wyrzeźbione / mi scenami Starego Testamentu mająca / u wierzchu maszkarony en face i dwa / w profilu łamigłówkowe – wierzch oku / ty srebrem cyzelowanym. Napis w dolnej / części IBIRACE.F. odnosi się zapewne do autora. Długość około jednego metra. Dar ks. Szajnoka"[1]. Równie krótko odnotowano zabytek w Księdze Darów pod rokiem 1888: „J.W Ks. Kanonik Szajnok Fr. 801 Laska rzeźbiona w sceny figuralne pochodząca z końca XVI wieku / wyrób niemiecki – sceny ze starego testamentu dołem, u wierzchu / maszkarony – długość zwykłej spacerowej laski grubej – okucie srebrną / blachą u góry"[2]. Na karcie tak zwanego starego inwentarza nr 7187 widnieje podobny opis: „Laska rzeźbiona w drzewie, barwy / bronzowawej. U wierzchu kilka / maskaron, na końcu srebrna, / cyzelowana róża w owalu. Od ma / skaron ku dolnemu końcowi / sceny biblijne z Starego Testa / mentu, pierwsza przedstawia / grzech pierworodny, ostatnia sąd / Salomona. Okucie mosiężne z że / laznym końcem". Datowania nie zmieniono, ale pod przytoczonym opisem ołówkiem dopisano informację „uznano za falsyfikat". W 1894 roku zabytek był eksponowany we Lwowie na wystawie zabytków starożytnych, a w katalogu w kategorii rzeźby w kruszcu, drzewie i kości pod pozycją 797 jako własność Muzeum Narodowego w Krakowie figuruje „Laska cała rzeźbą okryta; u rączki maskarony, poniżej sceny biblijne w płaskorzeźbie, jak Adam i Ewa w Raju, potop,

[1] Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie, Kancelaria Łuszczkiewicza, Inwentarz zbiorów, sygn. 94/10, s. 126.

[2] Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie, Kancelaria Łuszczkiewicza, Księga Darów Muzeum Narodowego w Krakowie, sygn. 94/7, s. 81–82.

Monika Paś
National Museum in Kraków
ORCID: 0000–0003–4566–3863

Walking staff decorated with biblical motifs in the collection of the National Museum in Kraków

The National Museum in Kraków's oldest inventory, dated 1888, listed an antique item under number 801: "a wooden travelling staff from the late 16th century/carved with scenes from the Old Testament/the top of the staff features mascarons en face and two/puzzle-like in profile – the top encas/ed in chiselled silver. The inscription in the lower part/ IBIRACE.F., probably refers to the author. The staff is approximately one metre in length and was gifted by Rev. Szajnok."[1] The Book of Donations also mentions the item only briefly, under the year 1888: "Rev. Canon Szajnok Fr. 801. The walking staff carved with figural scenes from the late 16th century/German origin – scenes from the Old Testament at the bottom/ and mascarons at the top – length of an ordinary thick walking staff – silver sheet/ metal fitting at the top"[2]. The card of the so-called old inventory number 7187 shows a similar description: "Wooden walking staff of a/brownish colour. The staff features several/mascarons at the top and a silver/ chiselled rose in an oval at the end/From the mascarons at the top along the length of the stick/ biblical scenes from the Old Testament/with the first depicting the original sin and the last depicting/the judgment of Solomon. Brass fitting with/ an iron end". The dating of the object remained unchanged, but a note was added in pencil underneath the quoted description "considered as a forgery". In 1894, the object was displayed at the exhibition of ancient relics in Lviv. It was listed in the catalogue under the category of metal, wood, and bone sculptures as entry 797, identified as the property of the National Museum of

[1] Archive of the National Museum in Kraków, Łuszczkiewicz Chancery, Collection inventory, ref. no 94/10, p. 126.

[2] Archive of the National Museum in Kraków, Łuszczkiewicz Chancery, The Book of Donations of the National Museum in Kraków, ref. no. 94/7, pp. 81–82.

Art and described as "A walking stick covered with carving with mascarons on the handle and biblical scenes in bas-relief below, including Adam and Eve in Paradise, the Flood, Noah intoxicated with wine, Abraham's sacrifice, Esau and Jacob, etc."[3]. The catalogue does not provide information on the date of the antique's creation. Thus, it can be assumed that the date given in the museum documents was already doubtful, which is the reason for the above-mentioned note on the inventory card. Additionally, the object was not included in the provisional catalogue of antique objects from the 12th to the 17th centuries, which were exhibited in the early 20th century in the Cloth Hall[4]. The artefact has survived two world wars and is now housed in the Department of Art, Material Culture and Militaria[5]. To date, according to the department's documentation, it has not been exhibited outside the aforementioned exhibition, nor has it received a separate study.

None of the quoted descriptions provide a comprehensive list of the scenes that decorate the cane. As the object's decoration cannot be fully captured through standard photographic documentation, accurate description is necessary.

The walking stick is made from a single piece of wood (possibly boxwood). It is slightly curved and thickened at the top, and has been preserved in its natural light brown colour. The top of the staff is adorned with an oval badge made of thin silver plate, featuring an embossed decoration with rocaille motifs. The lower end is enclosed in a brass ferrule and fitted with an iron spearhead. The staff's entire surface is covered with bas-relief figural representations that narrate a story in horizontal segments, spiralling downwards from the top. The staff is 90.0 cm long, approximately 4.0 cm in diameter at the upper end and approximately 2.5 cm at the lower end. The upper part features eight faces carved in three tiers, arranged tightly next to each other and contorted in somewhat macabre grimaces. The first two faces are covered from above with a shawl or hood. Between the two middle faces, there is a standing naked human figure looking through the eye socket of one of them. The other face has its tongue protruding on its chin. The last two faces are shown in profile and facing each other. These images can also be seen when the staff is turned upside down. Thus, there are eight representations and not six as would appear at first glance. The heads seem to be



1. Laska spacerowa, ok. poł. XIX wieku, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK: J. Płoszaj, K. Kowalik

1. Walking staff, mid-19th c., National Museum in Kraków [MNK], phot. Photographic Studio of MNK: J. Płoszaj, K. Kowalik

[3] *Katalog wystawy zabytków starożytnych we Lwowie w r. 1894 [Catalogue of the Exhibition of Ancient Relics in Lviv in 1894]*, Lwów 1894, p. 123.

[4] *Katalog tymczasowy zabytków sztuki retrospektywnej wiek XII – XVIII [Provisional Catalogue of Retrospective Art Relics from the 12th to the 18th Century]*, Kraków 1906.

[5] National Museum in Kraków, inv. No. MNK IV-MO-1069.

2. Laska spacerowa, ok. poł. XIX wieku, fragment z maszkaronami, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK: J. Płoszaj, K. Kowalik

2. Walking staff, mid-19th c., fragment with mascarons, National Museum in Kraków [MNK], phot. Photographic Studio of MNK: J. Płoszaj, K. Kowalik



Noe upojony winem, Ofiara Abrahama, Ezaw i Jakób i t.p."[3]. W katalogu nie określono czasu powstania zabytku, można zatem przypuszczać, że datowanie wpisane do muzealnych dokumentów już wówczas budziło wątpliwości i stąd wziął się wspomniany dopisek na karcie inwentarza. Obiekt ten nie został również uwzględniony w tymczasowym katalogu zabytków, datowanych od XII do XVII wieku, eksponowanych na początku XX wieku w Sukiennicach[4]. Zabytek przetrwał dwie wojny światowe i obecnie przechowywany jest w Dziale Rzemiosła Artystycznego, Kultury Materialnej i Militariów[5]. Jak dotąd, zgodnie z dokumentacją działową, poza wzmiankowaną wyżej wystawą nie był eksponowany, jak i nie doczekał się również osobnego opracowania.

Żaden z przytoczonych opisów nie wymienia wszystkich scen zdobiących laskę. Ze względu na specyfikę przedmiotu standardowa dokumentacja fotograficzna nie jest w stanie odzwierciedlić zdobiącej go dekoracji, stąd wynika konieczność dokładnego opisu.

Laskę wykonano z jednego odcinka drewna (bukszpanu?), w górnej części nieznacznie zakrzywionego i pogrubionego, zachowanego w naturalnym, jasnobrązowym kolorze. Na jej szczycie przymocowano owalną plakietkę z cienkiej, srebrnej blachy, z wytłaczaną dekoracją motywów rocaille'owych, a dolny koniec ujęto mosiężnym okuciem i zaopatrzono w żelazny grot. Całą powierzchnię laski o wysokości dziewięćdziesięciu cm oraz średnicy około czterech cm w górnej i około dwóch i pół cm w dolnej części pokryto płaskorzeźbionymi przedstawieniami figuralnymi, których narracja rozwija się od góry w poziomych segmentach, nieco spiralnie prowadzonych ku dołowi. W górnej partii w trzech poziomach wy-

[3] *Katalog wystawy zabytków starożytnych we Lwowie w r. 1894*, Lwów 1894, s. 123.

[4] *Katalog tymczasowy zabytków sztuki retrospektywnej wiek XII–XVIII*, Kraków 1906.

[5] Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inwentarza MNK IV-MO-1069.



3. Laska spacerowa, ok. poł. XIX wieku, fragmenty ze sceną grzechu pierworodnego, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK: P. Jezierski

3. Walking staff, mid-19th c., fragments with the scene of the Original Sin, National Museum in Kraków [MNK], phot. Photographic Studio of MNK: P. Jezierski

protruding from sacks that are bound with ropes. When the staff is turned over, these 'sacks' become head covers.

The artefact features a sequence of scenes inspired by the Old Testament. The first scene depicts Adam and Eve standing to the right of a tree, which is entwined with a bird-headed serpent. Both Adam and Eve cover their intimate body parts with their hands, suggesting that they have already tasted the forbidden fruit [Genesis 3:1–7]. On the opposite side of the tree, a seated monkey holds a round fruit. Below, there is an altar with flames and a naked Abel kneeling in front of it. Behind Abel, there is a kneeling Cain, also naked, holding a club in his hand. Behind Cain, there is another altar with clouds of smoke rising above it [Genesis 4:3–8].

Another scene is linked to the story of the Flood. It depicts a naked man wading through the water, carrying a naked woman on his back. He extends his arms towards a naked figure kneeling on a rock with prayerfully folded hands. Behind the kneeling figure, an ark is visible in the background. The

rzeźbiono osiem twarzy, ułożonych ciasno obok siebie i wykrzywionych w nieco makabrycznych grymasach. Dwie pierwsze nakryto od góry rodzajem chusty lub kaptura. Pomiędzy dwiema środkowymi widoczna jest stojąca, naga postać ludzka wyglądająca przez oczodół jednej z nich, drugą przedstawiono z wysuniętym na brodę językiem. Ostatnie twarze ukazano w ujęciu profilowym i skierowane ku sobie, przy czym wizerunki te można oglądać również po odwróceniu laski „do góry nogami", stąd widnieje tam osiem, a nie sześć przedstawień, jak wydawałoby się na pierwszy rzut oka. Oglądane sprawiają wrażenie głów wystających z worków związanych sznurami, zaś po odwróceniu laski „worki" te stają się nakryciami głów. Poniżej wyrzeźbiono ciąg scen inspirowanych Starym Testamentem, rozpoczynając od przedstawienia Adama i Ewy stojących po prawej stronie drzewa, które oplata wąż o ptasiej głowie. Oboje zasłaniają dłońmi intymne części ciała, co sugeruje, że już skosztowali zakazanego owocu [Rdz 3:1–7]. Po drugiej stronie drzewa ukazano siedzącą małpę, trzymającą okrągły owoc. Poniżej przedsta-



4. Laska spacerowa, ok. poł. XIX wieku, fragment z postacią Abla, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK: K. Kowalik

4. Walking staff, mid-19th c., fragment with the figure of Abel, National Museum in Kraków [MNK], phot. Photographic Studio of MNK: K. Kowalik



5. Laska spacerowa, ok. poł. XIX wieku, fragment sceny potopu, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK: K. Kowalik

5. Walking staff, mid-19th c., fragment of the Flood scene, National Museum in Kraków [MNK], phot. Photographic Studio of MNK: K. Kowalik

wiono ołtarz z płomieniami i klęczącą przed nim nagą postać Abla, za którym widać klęczącego – również nagiego Kaina z pałką w ręku, a za nim ołtarz, nad którym unoszą się kłęby dymu [Rdz 4:3–8]. Kolejna scena wiąże się z historią potopu. Ukazuje nagiego, brodzącego w wodzie mężczyznę, niosącego na plecach nagą kobietę i wyciągającego ręce w stronę nagiej postaci klęczącej na skale, z modlitewnie złożonymi rękami, za którą w tle widoczna jest arka. Kroczący mężczyzna trzyma w lewej ręce wydłużony, trudny do zidentyfikowania przedmiot, którym dotyka kolana postaci klęczącej. Sposób ukazania sceny uniemożliwia jej jednoznaczną interpretację. Może to być zarówno scena wejścia [Rdz 7:7], jak i wyjścia z arki [Rdz 8:18]. Trudno jednak rozstrzygnąć, czy klęczącą postać można identyfikować z Noem składającym ofiarę Bogu [Rdz 8:20]. Następnie na tle schematycznie zaznaczonego namiotu przedstawiono Noego, trzymającego kielich w lewej wzniesionej dłoni, półleżącego z odsłoniętymi kolanami oraz trzech jego synów odzianych w półdługie szaty, z których jeden zakrywa twarz połą długiego płaszcza [Rdz 9:21–23]. Dalej widoczny jest stojący Abraham, trzymający lewą

walking man holds an elongated object in his left hand, which is difficult to identify, and uses it to touch the knees of the kneeling figure. The scene is depicted in a way that makes it impossible to interpret clearly. It could be either a scene of entering the ark [Genesis 7:7] or of leaving the ark [Genesis 8:18]. However, it is hard to determine if the kneeling figure represents Noah offering a sacrifice to God, as described in Genesis 8:20. In the next scene, in front of a schematically outlined tent, Noah is shown holding a cup in his raised left hand, half lying down with his knees exposed, and his three sons dressed in half-length robes, one of whom covers his face with the hem of a long cloak [Gen 9:21–23].

Next is Abraham, standing with his left hand on the head of a kneeling Isaac, behind whom the head of a ram emerges from a bush; Abraham's right hand with a sword, raised above an altar with a burning fire, is held back by an angel hovering behind him [Genesis 22:9–13]. In the next scene, a bearded man is sitting on a stool against a wall with a window. Three men in half-length robes are standing in front of him, with the first



6. Laska spacerowa, ok. poł. XIX wieku, fragment z postacią Noego, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK: K. Kowalik

6. Walking staff, mid-19th c., fragment with the figure of Noah, National Museum in Kraków [MNK], phot. Photographic Studio of MNK: K. Kowalik



7. Laska spacerowa, ok. poł. XIX wieku, fragment z postacią Abrahama, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK: K. Kowalik

7. Walking staff, mid-19th c., fragment with the figure of Abraham, National Museum in Kraków [MNK], phot. Photographic Studio of MNK: K. Kowalik

holding a cloth or sack. This scene may represent messengers showing Joseph's bloodstained coat to Jacob [Genesis 37:31–33] or Joseph's meeting with his brothers in Egypt [Genesis 41:1–25]. Another scene depicts Moses standing with his outstretched, upraised hands, holding a staff in his right hand. Behind him, a crowd of standing Israelites is shown, with only the three men in the foreground visible in their entirety, supporting themselves with staffs, while further away only three rows of heads are visible. The man on the left has a sack (?) slung over his shoulder, while the one on the right, wearing a long robe, supports Moses' right hand. The scene represents the events of the Israelites' journey through the desert. Moses is shown holding a staff in his raised hand, which may refer to the bringing of water out of the rock [Exodus 17:5–6] as well as the victory over the Amalekites [Exodus 17:8–13].

The following scene depicts Daniel seated in a cave surrounded by three lions [Dan 6:17–23], and another, in a crudely marked interior, shows Samson lying with his head on the lap of Delilah, who holds a pair of scissors in her right hand and points with

rękę na głowie klęczącego Izaaka, za którym widać łeb barana wyłaniającego się z krzewu; jego prawą rękę z mieczem, uniesioną nad ołtarzem z płonącym ogniem, powstrzymuje unoszący się za nim anioł [Rdz 22:9–13]. Następnie przedstawiono brodatego mężczyznę siedzącego na zydlu, na tle ściany z oknem, a przed nim stojących trzech mężczyzn w półdługich szatach, z których pierwszy trzyma w rękach tkaninę lub worek. Scena ta może przedstawiać posłańców pokazujących Jakubowi zakrwawioną szatę Józefa [Rdz 37:31–33] lub spotkanie Józefa z braćmi w Egipcie [Rdz 41:1–25]. Kolejna scena ukazuje Mojżesza stojącego z rozpostartymi, wzniesionymi rękami, w prawej trzymającego laskę. Za nim przedstawiono tłum stojących Izraelitów, przy czym jedynie trzej mężczyźni na pierwszym planie – wspierający się na laskach – widoczni są w całości, dalej zaś widoczne są jedynie trzy rzędy głów. Mężczyzna po lewej ma zarzucony na ramię worek (?), zaś ten po prawej, w długiej szacie, podtrzymuje prawą rękę Mojżesza. W ten sposób ukazano zdarzenia z wędrówki Izraelitów przez pustynię, przy czym postać Mojżesza z laską w uniesionej ręce równocześnie może odnosić się do wypro-



8. Laska spacerowa, ok. poł. XIX wieku, fragment z postacią brata Józefa z jego szatą (?), Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK: K. Kowalik

8. Walking staff, mid-19th c., fragment with the figure of Joseph's brother with his coat (?), National Museum in Kraków [MNK], phot. Photographic Studio of MNK: K. Kowalik



9. Laska spacerowa, ok. poł. XIX wieku, fragment ze sceną wędrówki Izraelitów przez pustynię, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK: J. Płoszaj, K. Kowalik

9. Walking staff, mid-19th c., fragment with the scene of the Israelites wandering through the desert, National Museum in Kraków [MNK], phot. Photographic Studio of MNK: J. Płoszaj, K. Kowalik



10. Laska spacerowa, ok. poł. XIX wieku, fragment z postacią Daniela wśród lwów, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK: fot. J. Płoszaj, K. Kowalik

10. Walking staff, mid-19th c., fragment with the figure of Daniel among lions, National Museum in Kraków [MNK], phot. Photographic Studio of MNK: J. Płoszaj, K. Kowalik

wadzenia wody ze skały [Wj 17:5–6], jak i zwycięstwa nad Amalekitami [Wj 17:8–13]. Następna scena prezentuje Daniela siedzącego w grocie w otoczeniu trzech lwów [Dn 6:17–23], a kolejna, w sumarycznie zaznaczonym wnętrzu, Samsona leżącego z głową wspartą na kolanach Dalili, która w prawej ręce trzyma nożyczki, a uniesioną lewą kieruje w stronę widocznych w głębi Filistynów, z których pierwszy, odziany w schematycznie zaznaczoną zbroję, trzyma długi kij i sakiewkę (?) [Sdz 16:19–21]. Pomiędzy tą a kolejną sceną, przedstawiającą wniebowzięcie Eliasza w rydwanie zaprzężonym w dwa konie [2 Krl 2:11], widoczny jest napis: „ISAAC [?] E.F.". Mniejsza postać poniżej, ukazana od tyłu, klęcząca ze wzniesionymi rękami, to Elizeusz chwytający płaszcz Eliasza [2 Krl 2:13]. Następna scena ukazuje sąd Salomona [1 Krl 3: 24–28]. Król siedzący na tronie wyciąga prawą rękę w stronę mężczyzny zamierzającego się mieczem na dziecko trzymane za nogę w górze oraz w stronę stojącej za nim, powstrzymującej go kobiety. Poniżej postaci Salomona ukazano jeszcze dwie, fragmentarycznie widoczne postaci – jedną leżącą

her raised left hand towards the Philistines in the background, the first of whom, dressed in schematically marked armour, holds a long stick and a purse (?) [Judg 16:19–21]. Between this scene and another depicting the assumption of Elijah in a chariot pulled by two horses [2 Kings 2:11], there is an inscription that reads 'ISAAC [?] E.F.'. Below, a smaller figure is shown from behind, kneeling with his hands raised. This figure is Elisha grasping Elijah's mantle [2 Kings 2:13]. The following scene portrays the judgment of Solomon [1 Kings 3: 24–28]. The painting depicts King Solomon seated on a throne, extending his right hand towards a man who is aiming a sword at a child held aloft by his leg. Behind the man stands a woman holding him back. Two more fragmentary figures are shown below the figure of Solomon – one lying down and one kneeling with folded hands. These are presumably representations of the other mother and her dead child.

To analyse the described relic objectively, it is essential to verify the cited inventory records regarding its time and place of creation and function.



11. Laska spacerowa, ok. poł. XIX wieku, fragment z postaciami Samsona i Dalili, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK: fot. J. Płoszaj, K. Kowalik

11. Walking staff, mid-19th c., fragment with the figures of Samson and Delilah, National Museum in Kraków [MNK], phot. Photographic Studio of MNK: J. Płoszaj, K. Kowalik



12. Laska spacerowa, ok. poł. XIX wieku, fragment z postacią Elizeusza chwytającego płaszcz Eliasza, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK: J. Płoszaj, K. Kowalik

12. Walking staff, mid-19th c., fragment with the figure of Elisha grabbing the mantle of Elijah, National Museum in Kraków [MNK], phot. Photographic Studio of MNK: J. Płoszaj, K. Kowalik



13. Laska spacerowa, ok. poł. XIX wieku, fragment z postacią matki powstrzymującej żołnierza ze sceny Sądu Salomona, Muzeum Narodowe w Krakowie; fot. Pracownia Fotograficzna MNK: J. Płoszaj, K. Kowalik

13. Walking staff, mid-19th c., fragment with the figure of the mother stopping the soldier in the scene of Solomon's Judgement, National Museum in Kraków [MNK], phot. Photographic Studio of MNK: J. Płoszaj, K. Kowalik

As mentioned above, the cane was donated to the Museum's collection by Father Franciszek Szajnok. Franciszek Wincenty Szajnok [Szaynok] (1806–1895) was born in Brzozów as the son of a merchant. He was ordained a priest in 1830 and served as a vicar in Czudec until 1832. From 1832 to 1835, he worked as an administrator of the parish of Blizne. He then served as a pastor of the parish of Targowiska until 1841, after which he became the pastor of the parish of Jedlicze. He was sentenced to twelve years' imprisonment for his involvement in pro-independence conspiracies. According to some sources, he was imprisoned in Špilberk from 3 June 1847 to 24 March 1848[6]. The obituaries, however, indicated

[6] W. Czaplicki, *Pamiętnik więźnia stanu [Memoirs of a State Prisoner]*, Lwów 1862, pp. 203, 259, 327 (here in the text sentenced to 12, in the index to 15 years in Špilberk and in prison since 1846); J. Radimsky, *Wykaz polskich więźniów politycznych w Szpilbergu 1839–1848 [The List of Polish Political Prisoners in* Špilberk*]*, in: „Sobótka. Organ Wrocławskiego Towarzystwa Miłośników Historii", 6, 1951, p. 180; H. Bogdański, *Pamiętnik 1832–1848 [The Diaries 1832–1848]*. Edited from the manuscript, with an introduction and footnotes by Antoni Knot, Kraków 1971,

i jedną klęczącą ze złożonymi rękami. Zapewne jest to przedstawienie drugiej matki i jej martwego dziecka.

Analizując opisany zabytek, należy poddać weryfikacji przytoczone zapisy inwentarzowe dotyczące czasu i miejsca powstania oraz jego funkcji.

Jak wspomniano, laskę do zbiorów Muzeum ofiarował ksiądz Franciszek Szajnok. Franciszek Wincenty Szajnok [Szaynok] (1806–1895) urodził się w Brzozowie jako syn kupca. W 1830 roku przyjął święcenia kapłańskie i do 1832 roku był wikarym w Czudcu. W latach 1832–1835 pracował jako administrator parafii Blizne, a następnie, do 1841 roku, w parafii Targowiska. W tym roku został proboszczem parafii Jedlicze. Za aktywny udział w działaniach konspiracyjnych na rzecz niepodległości otrzymał wyrok dwunastu lat więzienia. Według jednych źródeł został osadzony w Szpilbergu, gdzie przebywał od 3 czerwca 1847 do 24 marca 1848 roku[6].

[6] W. Czaplicki, *Pamiętnik więźnia stanu*, Lwów 1862, s. 203, 259, 327 (tu w tekście skazany na 12, w indeksie na 15 lat na Hradczy Kopiec i uwięziony od 1846 roku); J. Radimsky, *Wykaz polskich więźniów politycznych w Szpilbergu 1839–1848*, „Sobótka. Organ

W nekrologach zaś jako miejsce uwięzienia wskazano Kufstein[7]. Uwolniony na mocy amnestii, powrócił do kraju i objął probostwo parafii w Raniżowie, gdzie zmarł[8]. Nie wiadomo, niestety, kiedy i w jakich okolicznościach ksiądz Szajnok wszedł w posiadanie omawianej laski. Poza przywołanymi archiwalnymi zapisami brak innych dokumentów, które zawierałyby dodatkowe informacje[9]. Być może była ona darem od wiernych lub przyjaciół, nie można wykluczyć też, że nabył ją sam. Najprawdopodobniej jednak nie wiedział, kiedy została wykonana, skoro w inwentarzu figuruje mało prawdopodobne – przypuszczalnie zasugerowane przez ofiarodawcę – datowanie na koniec XVI wieku. Sygnatura (?) widniejąca między sceną obcięcia włosów Samsonowi a przedstawieniem wniebowzięcia Eliasza jest nieczytelna. Pierwsze litery są zatarte, co sprawia, że istnieje możliwość różnych lekcji inskrypcji. Dlatego przytoczona wersja – odnotowana w inwentarzu (IBIRACE .F.) – różni się od tej podanej w opisie zabytku (ISAAC [?] E.F.). Niezależnie od wersji nie udało się powiązać sygnatury z konkretnym artystą lub rzemieślnikiem, co ułatwiłoby datowanie i wskazanie miejsca powstania zabytku.

Laska nie wydaje się przedmiotem wykonywanym seryjnie. Szczegóły pokrywającej ją dekoracji skłaniają do przypuszczeń, że jej autor (rzemieślnik lub zamawiający, według którego wskazówek ją wykonano) był wykształcony i obeznany z symboliką chrześcijańską. Świadczy o tym choćby postać małpy umieszczona w scenie grzechu pierworodnego. Jak pisze Dorothea Forstner, w chrześcijaństwie małpa jest symbolem szatana, „małpy Boga", który naśladuje to, co święte, w sposób przeciwny woli Bożej[10]. Może być interpretowana też jako symbol grzechu pierworodnego i podobnie jak na obrazie „Raj i grzech pierworodny" namalowanym ok. 1617 roku przez Jana Brueghla i Petera Paula Rubensa jest tu zwiastunem jego popełnienia[11].

Nie wydaje się również właściwe określenie „falsyfikat" w stosunku do tego przedmiotu. Zgodnie ze słownikową definicją falsyfikat to „świadome naśladowanie dzieła sztuki określonego autora lub okresu, uprawiane przeważnie z chęci zysku poprzez sprze-

Kufstein as the place of imprisonment[7]. Released under an amnesty, he returned to Poland and became a parish priest in Raniżów, where he passed away[8]. Unfortunately, it is not known when and under what circumstances Father Szajnok came into possession of the stick in question. Aside from the archival records cited, there are no other documents that provide further information[9]. The origin of the gift is uncertain, as it may have been received from the congregation or friends, or acquired by the recipient himself. The inventory lists a questionable date of creation in the late 16th c., which was presumably suggested by the donor. This implies that the recipient was unaware of the actual date of creation. The signature (?) between the scene of Samson's hair being cut and the depiction of Elijah's ascension is illegible. The initial letters are missing, which raises the possibility of different interpretations. As a result, the quoted version – recorded in the inventory (IBIRACE .F.) – differs from the one provided in the artefact's description (ISAAC [?] E.F.). Despite these variations, it was not feasible to associate the signature with a particular artist or craftsman, which would have facilitated the dating and localization of the artefact.

The staff does not appear to be a mass-produced item. The decoration details on the staff suggest that its creator (either the craftsman or the client who provided instructions) was knowledgeable and familiar with Christian symbolism. This is evident, for instance, in the depiction of the monkey in the scene of original sin. According to Dorothea Forstner, in Christianity, the monkey is a symbol of Satan, the 'monkey of God', who imitates the sacred in a way that is contrary to God's will.[10]. It can also be interpreted as a symbol of original sin. In the painting 'The Garden of Eden with the Fall of Man', painted around 1617 by Jan Brueghel and Peter Paul Rubens, it is a harbinger of its commission[11].

It does not appear appropriate to label this object as a 'forgery'. As per the dictionary definition, a forgery is "a deliberate imitation of a work of art of a particular author or period, practised chiefly for the purpose of making a profit by selling such

Wrocławskiego Towarzystwa Miłośników Historii" 6, 1951, s. 180; H. Bogdański, *Pamiętnik 1832–1848*. Z rękopisu wydał, wstępem i przypisami opatrzył A. Knot, Kraków 1971, s. 456; B. Łopuszański, *Udział księży diecezji przemyskiej w konspiracjach galicyjskich w latach 1831–1846*, „Nasza Przeszłość", t. 43, 1975, s. 196.

[7] „Kurier Lwowski", 1895, 13, nr 47 (16 lutego), s. 3.

[8] N. Fitał, *Barokowa perła Raniżowa*, Raniżów 2017, s. 60.

[9] Brak sprawozdania z działalności Muzeum za rok 1888.

[10] D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 281.

[11] P. de Rynck, *Jak czytać opowieści biblijne i mitologiczne w sztuce*, Kraków 2009, s. 29.

p. 456; B. Łopuszański, *Udział księży diecezji przemyskiej w konspiracjach galicyjskich w latach 1831–1846 [Participation of Priests of the Przemyśl Diocese in Galician Conspiracies in 1831–1846]*, „Nasza Przeszłość", vol. 43, 1975, p. 196.

[7] „Kurier Lwowski", 1895, 13, no. 47 (16 Feb), p. 3.

[8] N. Fitał, *Barokowa perła Raniżowa [The Baroque Pearl of Raniżów]*, Raniżów 2017, p. 60.

[9] No reports on the Museum's work for 1888.

[10] D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej [Die Welt der christlichen Symbole]*, Warszawa 1990, p. 281.

[11] P. de Rynck, *Jak czytać opowieści biblijne i mitologiczne w sztuce [How to Read Bible Stories and Myths in Art]* Kraków 2009, p. 29.

a creation as genuine"[12]. The staff's decoration with scenes from the Old Testament suggests that it was meant for a person of deep faith, whether clerical or lay, who wished to display their religious beliefs. Although the staff was not intended for liturgical use, as indicated by the term 'travelling' used in the inventory description (which can be interpreted as 'ordinary', serving as a support), the inspiration for the decoration covering it appears to have been drawn from ceremonial staffs used in the Catholic Church. According to the *Catholic Encyclopaedia*, a staff is "a wooden or metal rod with a decorative handle or head, which is a symbol of power, dignity, and authority. In ancient times, it was used by monks and is now given to abbots and abbesses during consecrations. The terms ferula and crozier refer to specific types of staffs"[13]. The author goes on to give a brief encyclopaedic account of the symbolism of the staff in antiquity, the Bible and Christian iconography. When discussing the symbolism of the staff, Dorothea Forstner confirms that the use of the staff by abbots and abbesses is attested by testimonies from the early 5th century and that it originally referred to the monk's staff, which in the early days of monastic life (4th century) was part of the complete monastic costume. Forstner also notes that monks now receive a 'staff of old age' on the occasion of their golden jubilee[14]. The absence of detailed descriptions of these staff spars' appearance is due to the lack of historical material. Surviving elements of medieval bishops' croziers and abbots' staffs are generally limited to those made of ivory, silver or gold. This is related to the custom of burying abbots, and especially bishops, with their insignia[15]. Since around the 11th century, the crozier has been regarded as a symbol of a bishop's dignity. Its pur-

daż takiego wytworu jako autentyku"[12]. Ozdobienie laski scenami zaczerpniętymi ze Starego Testamentu nasuwa przypuszczenie, że wykonana była dla osoby duchownej lub świeckiej, głęboko wierzącej, eksponującej swoje przekonania religijne. Choć laska nie była przeznaczona do użytku liturgicznego, na co wskazuje zawarte w inwentarzowym opisie określenie „podróżna" (które można interpretować jako „zwykła", służąca jako podpora), wydaje się, że inspiracji pokrywającej ją dekoracji poszukiwać można w ceremonialnych laskach używanych w Kościele katolickim. Według *Encyklopedii Katolickiej* laska to „drewniany kij lub metalowy pręt, zagięty na górze, zakończony ozdobną rączką albo głowicą, będący oznaką władzy, godności, autorytetu, potęgi i dostojeństwa; w starożytności używana przez mnichów, wręczana jest opatom i ksieniom podczas konsekracji; szczególny jej rodzaj stanowi ferula i pastorał"[13]. Dalej autor z założenia krótkiego hasła encyklopedycznego skupia się na wskazaniu symboliki laski w starożytności, Biblii i ikonografii chrześcijańskiej. Dorothea Forstner, szerzej omawiając symbolikę laski, pisze, że używanie jej przez opatów i ksienie potwierdzają świadectwa z początku V wieku i że pierwotnie nawiązywała ona do laski mnicha, która w początkach życia monastycznego (IV w.) należała do kompletnego stroju mniszego. Wspomina także, że obecnie zakonnicy z okazji złotego jubileuszu otrzymują „laskę starości"[14]. Brak dokładniejszych opisów wyglądu drzewców lasek spowodowany jest brakiem materiału zabytkowego. Ze średniowiecznych pastorałów biskupich i lasek opatów zachowały się na ogół jedynie elementy wykonane z kości słoniowej, srebra lub złota, co wiąże się z panującym wówczas zwyczajem grzebania (zwłaszcza biskupów) wraz z insygniami[15]. Pastorał, od ok. XI wieku traktowany jako atrybut godności biskupa, miał być znakiem rozpoznawczym

[12] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych [Dictionary of Fine Arts Terminology]*, Warszawa 1996, p. 109.

[13] J. Janowski, entry: Laska [Staff], in: *Encyklopedia Katolicka [Catholic Encyclopedia]*, vol. X, Lublin 2004, col. 513–514.

[14] D. Forstner 1990 as in footnote 10, p. 416; Cf. e.g. a description of the celebrations of the 50th anniversary of the priesthood of Fr Filip Gołaszewski (1808–1895), a priest of the Congregation of the Missionary Fathers in Kraków: *Jubileusz kapłański ks. Fil. Gołaszewskiego, rektora seminarium duchownego [Priestly Jubilee of Fr Fil. Gołaszewski, Rector of the Seminary]* „Wiadomości Kościelne", 10, 1882, no. 23 (11 November), p. 180; *Ceremoniał WW. PP. Zakonu Św. Norberta na Zwierzyńcu [The Ceremonies of the Norbertine Sisters in Zwierzyniec]*, Kraków 1910, pp. 90–92.

[15] I. de Kernier, *»Une crosse a baston de boy sou est figuré la Passion Nostre Seigneur…« Étude sur un groupe de bâtons pastoraux en buis sculpté*, La revue des musées de France-N°1/01.2020, p. 26; Archaeological finds in Poland confirm that bishops and abbots were buried with their insignia from the 11th century onwards, cf. K. Bogacka, *Pastorały w Polsce XI-XVIII w. [The Croziers in Poland 11th–18th c.]*, Marki 2004, pp. 55–58, cat. nos. 1–2, 4–11, 15. The author catalogued and discussed croziers preserved in Poland, but none of them are analogous to the relic in question.

[12] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 1996, s. 109.

[13] J. Janowski, hasło: Laska, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. X, Lublin 2004, kol. 513–514.

[14] Forstner 1990, jak przyp. 10, s. 416; Zob. np. opis uroczystości pięćdziesiątej rocznicy kapłaństwa ks. Filipa Gołaszewskiego (1808–1895), kapłana Zgromadzenia Księży Misjonarzy w Krakowie: *Jubileusz kapłański ks. Fil. Gołaszewskiego, rektora seminarium duchownego*, „Wiadomości Kościelne" 10, 1882, nr 23 (11 listopada), s. 180; *Ceremoniał WW. PP. Zakonu Św. Norberta na Zwierzyńcu*, Kraków 1910, s. 90–92.

[15] I. de Kernier, *»Une crosse a baston de boy sou est figuré la Passion Nostre Seigneur…« Étude sur un groupe de bâtons pastoraux en buis sculpté*, La revue des musées de France-N°1/01.2020, s. 26. Znaleziska archeologiczne w Polsce potwierdzają istnienie zwyczaju grzebania biskupów i opatów z insygniami od XI w., zob. K. Bogacka, *Pastorały w Polsce XI–XVIII w.*, Marki 2004, s. 55–58, kat. 1–2, 4–11, 15. Autorka podjęła próbę skatalogowania i omówienia pastorałów zachowanych w Polsce, jednak żaden z opisanych nie stanowi analogii do omawianego zabytku.

w pośmiertnej drodze[16]. W europejskich zbiorach publicznych i prywatnych przetrwało zaledwie kilka zachowanych w całości lub większych fragmentach zabytków dających pewne wyobrażenie o dekoracji drewnianych trzonów lasek opackich i biskupich tego okresu. Jeden z nich w 1902 roku przekazała do zbiorów Musée National du Moyen Age-Musée de Cluny w Paryżu Charlotte baronowa Rothschild (1825–1899). Prezentowany uprzednio w jej posiadłości w Vaux de Cernay w Yvelines, został nabyty od ojca Cordiera, kapłana katedry Saint-Maclou w Pontoise, gdzie został złożony w czasie Rewolucji Francuskiej. Wcześniej czczono go w opactwie Saint--Martin w Pontoise jako pastorał założyciela, św. Waltera z Pontoise (zm. 1099)[17]. Drugi, pochodzący z Ecouis, gdzie był czczony jako pastorał patrona parafii – św. Albina (zm. 549), biskupa Angers, a w rzeczywistości należał do Jeana de Marigny (zm. 1351), biskupa Beauvais w latach 1313–1347, następnie arcybiskupa Rouen od 1347 roku, po Rewolucji Francuskiej znalazł się w kolekcji ojca Jouen (1795–1885), którą ten zapisał testamentem Musée d'Art, Histoire et Archeologie w Evreux[18]. Kolejny, znany jako krzyż św. Adelgundy (zm. ok. 684 r.), założycielki klasztoru w Maubeuge, znajduje się obecnie w skarbcu kościoła Sainte-Aldegonde, zwrócony tamże w 1855 roku przez baronową Tornaco, byłą kanoniczkę tamtejszej kapituły[19]. Następny zabytek pochodzi z opactwa Saint-Remi, w którym do czasów Rewolucji Francuskiej czczony był jako „laska świętego Gibriena", pustelnika z Szampanii zmarłego w 509 roku. Zachowały się jedynie trzy z sześciu segmentów drzewca, z których jeden w połowie XIX wieku przechowywany był w skarbcu tamtejszej katedry, zaś dwa trafiły do kolekcji Eugene Clicquot (1812–1885). Obecnie wszystkie części znajdują się w Musée Saint-Remi w Reims[20]. Ostatni zabytek, także zachowany w trzech fragmentach, przechowywany jest w zbiorach Victoria & Albert Museum w Londynie, do których został zakupiony od kanoników regularnych z opactwa w Klosterneuburgu w Dolnej Austrii w roku 1933 za pośrednictwem wiedeńskiego marszanda[21]. Zgodnie z przekazem trafił tam w XVI wieku z opactwa augustianów w Reims. Zakładając prawdziwość tego przekazu, byłby on –

[16] A. Gulczyński, *Pastorały biskupów poznańskich*, „Kronika Miasta Poznania" 71, 2003, nr 1, s. 329.

[17] https://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&IID=2C6NU0AYTV7XC [dostęp 27.10.2023].

[18] de Kernier 2020, jak przyp. 15, s. 29, il. 5.

[19] https://www.sainte-aldegonde.com/page-20671-tresor-sainte-aldegonde.html [dostęp 27.10.2023].

[20] https://musees-reims.fr/oeuvre/baton-dit-de-saint-gibrien--secundus [dostęp 27.10.2023].

[21] https://collections.vam.ac.uk/item/O251478/crozier-shaft--unknown/ [dostęp 27.10.2023].

pose is to distinguish the bishop on his posthumous journey[16]. Only a few objects preserved in whole or in fragments in European public and private collections give an idea of the decoration of the wooden shafts of abbots' and bishops' staffs of this period. One such object was donated to the Musée National du Moyen Age-Musée de Cluny in Paris in 1902 by Charlotte Baroness Rothschild (1825–1899). The crozier was previously on display at her estate at Vaux de Cernay in the Yvelines and was acquired by Father Cordier, priest of the cathedral of Saint-Maclou in Pontoise, where it had been deposited during the French Revolution. The crozier was previously venerated at the Abbey of Saint-Martin in Pontoise as the crozier of its founder, Saint Walter of Pontoise (d. 1099)[17]. The second item is from Ecouis, where it was venerated as the crozier of the parish's patron saint, St Albin (d. 549), bishop of Angers. However, it actually belonged to Jean de Marigny (d. 1351), bishop of Beauvais from 1313 to 1347, and then archbishop of Rouen from 1347. After the French Revolution, it became part of the collection of Father Jouen (1795–1885), which he bequeathed to the Musée d'Art, Histoire et Archeologie in Evreux[18]. Another cross, known as the Cross of St. Aldegund (d. c. 684), founder of the Maubeuge monastery, is now in the treasury of the Church of Sainte-Aldegonde. It was returned there in 1855 by Baroness Tornaco, a former canoness of the local chapter[19]. The next relic comes from the abbey of Saint-Remi, where it was venerated until the French Revolution as the 'staff of Saint Gibrien', a Champagne hermit who died in 509. The spar was originally composed of six segments, but only three have survived. One of the segments was kept in the treasury of the local cathedral in the mid-19th century, while the other two were added to the collection of Eugene Clicquot (1812–1885). Today, all three segments are housed in the Musée Saint-Remi in Reims[20]. The final piece, also preserved in three fragments, is held in the collection of the Victoria & Albert Museum in London. It was purchased from the Canons Regular of the Abbey of Klosterneuburg in Lower Austria in 1933 through a Viennese dealer[21]. Reportedly, the artefact ended up in its current location during the 16th century af-

[16] A. Gulczyński, *Pastorały biskupów poznańskich [The Croziers of Poznań Bishops]*, „Kronika Miasta Poznania", 71, 2003, no.1, p. 329.

[17] https://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&IID=2C6NU0AYTV7XC [access date: 27.10.2023].

[18] I. de Kernier 2020 as in footnote 15, p. 29, ill. 5.

[19] https://www.sainte-aldegonde.com/page-20671-tresor-sainte-aldegonde.html [access date: 27.10.2023].

[20] https://musees-reims.fr/oeuvre/baton-dit-de-saint-gibrien-secundus [access date: 27.10.2023].

[21] https://collections.vam.ac.uk/item/O251478/crozier-shaft-unknown/ [access date: 27.10.2023].

ter being transferred from the Augustinian abbey in Reims. If this account is accurate, it would be the second artefact from Reims, alongside the artefact from the Musée Saint-Remi[22].

All of these artefacts share an identical structure. They consist of multiple segments, each approximately 2.5 cm in diameter, which when combined, reach a length of over one metre (ranging from 109.0 cm to 152.0 cm). Each segment is adorned with bas-relief arcaded scenes, arranged horizontally in one or more bands, separated by distinct rings of dotted lines. The three fully preserved relics from Maubeuge, Cluny, and Evreux depict scenes from the New Testament, ranging from the Annunciation to Pentecost (the fragmentary preserved artefact from Reims is also adorned with images from the Gospel). In contrast, the antique in the collection of the Victoria & Albert Museum features scenes from the Old Testament, depicting events from the Creation to the destruction of Sodom and Gomorrah. In the light of recent research revealing numerous parallels in design, style and iconographic programme, a hypothesis has been put forward that the artefacts described were created in a carving workshop located between Paris and Hinaut, operating in the first half of the 14th century[23].

The decoration of ceremonial staff spars with cycles of biblical scenes also appears in a later period. However, the surviving artefacts differ from those described above in function, material, and technique of execution. For instance, one could mention a staff made in Italy by an unknown artist and acquired in 1855 for the collection of the Victoria & Albert Museum in London[24]. This antique ivory staff consists of two sections, a shaft and a finial, which are connected by screw threads. The parts are decorated with twenty scenes from the Old Testament, engraved and inset with black mastic, and separated by bands of leafy ornamentation. The staff is crowned with an ovoidal knob bearing the coat of arms and portrait of Paul V, who was the pope from 1605–1621, and the coat of arms and portrait of Orazio Lancellotti (1571–1620), who was a cardinal at San Salvatore in Lauro from 1611. Based on the depictions, it can be inferred that Lancellotti used it for ceremonial occasions. The staff was created between 1611 and 1620. Additionally, the British Museum has had the preserved upper part of a staff made of cane (or bamboo) since 1862. The staff is decorated with engraved scenes from the Old Testament, composed in ten medallions. The inscription states that Don

[22] I. de Kernier 2020 as in footnote 15, p. 30.

[23] Ibid, p. 26.

[24] https://collections.vam.ac.uk/item/O153931/staff-of-office-or-staff-staff-unknown/ [access date: 8.11.2023].

obok zabytku z Musée Saint-Remi – drugim artefaktem pochodzącym z Reims[22].

Wszystkie te zabytki odznaczają się identyczną strukturą. Składają się z kilku segmentów o średnicy ok. 2,5 cm, które po połączeniu osiągają wysokość powyżej jednego metra (od 109,0 cm do 152,0 cm). Każdy z nich na całej powierzchni zdobiony jest płaskorzeźbionymi, ujętymi arkadami scenami, ułożonymi po jednej lub kilka w poziomych pasach rozdzielonych wyraźnymi pierścieniami z kropkowanych linii. Na trzech w całości zachowanych zabytkach z Maubeuge, Cluny i Evreux są to sceny z Nowego Testamentu – od Zwiastowania do Zesłania Ducha Świętego (fragmentarycznie zachowany artefakt z Reims także dekorowany jest obrazami z Ewangelii Jezusa). Natomiast zabytek w zbiorach Victoria & Albert Museum zdobią sceny zaczerpnięte ze Starego Testamentu – od Stworzenia po zagładę Sodomy i Gomory. W świetle ostatnich badań ujawniających liczne analogie w opracowaniu, stylistyce i programie ikonograficznym wysunięto hipotezę o powstaniu opisanych zabytków w warsztacie rzeźbiarskim zlokalizowanym między Paryżem a Hinaut, działającym w pierwszej połowie XIV wieku[23].

Dekorowanie drzewców ceremonialnych lasek cyklami scen biblijnych pojawia się również w późniejszym okresie, jednak zachowane zabytki różnią się od opisanych wyżej funkcją oraz materiałem i techniką wykonania. Jako przykład można przywołać laskę wykonaną we Włoszech przez nieznanego artystę, zakupioną w 1855 roku do zbiorów Victoria & Albert Museum w Londynie[24]. Zabytek ten, wykonany z kości słoniowej, złożony jest z dwóch odcinków trzonu i zwieńczenia zakończonego gałką o jajowatym kształcie. Połączone gwintami części zdobione są grawerowanymi i zapuszczonymi czarnym mastyksem dwudziestoma scenami ze Starego Testamentu, rozdzielonymi pasami ornamentu liściastego. Laska wieńczona jest owoidalną gałką, na której widnieje herb i portret Pawła V, papieża w latach 1605–1621, oraz herb i portret Orazio Lancellotti (1571–1620), od 1611 roku kardynała w San Salvatore in Lauro. Dzięki tym przedstawieniom można przypuszczać, że była używana przez Lancellottiego podczas uroczystych okazji, i określić czas jej powstania na lata 1611–1620.

Z kolei w zbiorach British Museum od 1862 roku znajduje się zachowana górna część laski z trzciny (bambus ?), zdobiona rytymi scenami ze Starego Testamentu zakomponowanymi w dziesięciu me-

[22] de Kernier 2020, jak przyp. 15, s. 30.

[23] Ibidem, s. 26.

[24] https://collections.vam.ac.uk/item/O153931/staff-of-office-or-staff-staff-unknown/ [dostęp 8.11.2023].

dalionach. Zgodnie z inskrypcją wykonał ją Don Petrus w 1612 roku, niestety nie wskazano miejsca powstania tego zabytku[25]. W tym muzeum przechowywana jest też druga, zakupiona w 1929 roku bambusowa laska, zachowana w czterech segmentach, zdobiona siedemdziesięcioma pięcioma rytymi, owalnymi medalionami, w których widnieją sceny ze Starego Testamentu i życia Jezusa oraz przedstawienia apostołów i świętych[26]. Opisujący ją R.A. Skelton uważał, że te opatrzone inskrypcjami przedstawienia inspirowane są religijnymi drzeworytami produkowanymi w czasach reformacji w Niderlandach i Niemczech. Na tej podstawie datował zabytek na koniec XVII wieku, a jako miejsce jego powstania wskazał Jamajkę, stąd obecnie internetowy katalog muzeum podaje jako proweniencję Karaiby[27].

Kolejna laska z bardzo podobną dekoracją znajduje się w Geistliche Schatzkammer w Wiedniu. Jej pięć bambusowych segmentów zdobi sto osiem rytych medalionów ze scenami z Księgi Rodzaju i życia Chrystusa, przedstawieniami apostołów oraz scenami z życia świętych z zakonu karmelitów, opatrzonych inskrypcjami w języku łacińskim i włoskim, ułożonych w trzydziestu sześciu poziomych rzędach. Segmenty połączone pierścieniami wieńczy gałka ze srebra złoconego, na której widnieją herb Bawarii i inicjały odnoszące się do Wilhelma V księcia Bawarii oraz data 1606. Ikonografia przedstawień i inskrypcje wskazują, iż części bambusowe powstały na Sycylii, natomiast ich złotniczą oprawę wykonano w południowych Niemczech. Nie wiadomo, w jaki sposób laska znalazła się w posiadaniu księcia Wilhelma, a następnie przed 1758 rokiem trafiła do skarbca wiedeńskiego, w inwentarzu którego odnotowano ją jako laskę patriarchy[28].

Prawdopodobnie z tego samego warsztatu pochodzi laska znajdująca się w kolekcji Bayerisches Nationalmuseum w Monachium, datowana na XVII wiek. Ten fragmentarycznie zachowany zabytek (bez uchwytu i dolnego okucia) zdobi pięćdziesiąt niemal kwadratowych medalionów z wyobrażeniami świętych z zakonu franciszkanów oraz scen z Księgi Rodzaju i życia Chrystusa, opatrzonych łacińskimi inskrypcjami[29]. Warto przy tym dodać, że określenie

[25] https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1862–0416–1 [dostęp 8.11.2023].

[26] https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1929–1018–1 [dostęp 8.11.2023].

[27] R.A. Skelton, *A bamboo staff of dignity*, w: „The British Museum Quarterly", Vol. 4, 1929, No. 3, s. 85.

[28] *Wallfahrt kennt keine Grenzen*. Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum, München 28. Juni bis 7. Oktober 1984; eine Veranstaltung des Bayerischen Nationalmuseums in Zusammenarbeit mit dem Adalbert Stifter Verein und dem Bayerischen Rundfunk [Redaktion: Thomas Raff], München [1984], s. 123–124.

[29] Ibidem, s. 124.

Petrus made it in 1612. However, the place of creation of this artefact is not indicated[25]. The museum also houses a second bamboo staff, which was purchased in 1929. It is preserved in four segments and decorated with seventy-five engraved oval medallions depicting scenes from the Old Testament, the life of Jesus, and the Apostles and Saints[26]. According to R. A. Skelton, who described it, the inscribed representations were inspired by religious woodcuts produced during the Reformation in the Netherlands and Germany. Based on this, he dated the antique to the late 17th century and identified Jamaica as its place of origin. Therefore, the museum's current online catalogue lists the Caribbean as its provenance[27]. A similar staff with comparable decoration can be found in the Geistliche Schatzkammer in Vienna. The staff consists of five bamboo segments, each adorned with 108 engraved medallions depicting scenes from Genesis and the life of Christ, representations of the Apostles, and scenes from the lives of saints from the Carmelite order. The medallions are inscribed in Latin and Italian and arranged in 36 horizontal rows. The segments, which are joined by rings, are topped with a gilt silver knob that bears the coat of arms of Bavaria and the initials referring to William V, Duke of Bavaria, and the date 1606. The iconography of the depictions and inscriptions indicates that the bamboo parts were made in Sicily, while their gold setting was made in southern Germany. The origin of Duke William's possession of the staff and its subsequent acquisition by the Viennese treasury before 1758 is unknown. The Viennese treasury's inventory records it as the staff of the patriarch[28]. A 17th-century staff from the collection of the Bayerisches Nationalmuseum in Munich is believed to have originated from the same workshop. The relic, which is only partially preserved (missing the handle and lower ferrule), is adorned with fifty nearly square medallions depicting saints from the Franciscan order, as well as scenes from Genesis and the life of Christ[29]. It is worth adding here that the term 'pilgrim staff' is inadequate in the case of both these objects, as their appearance does not correspond to the shapes of such

[25] https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1862–0416–1 [access date 8.11.2023].

[26] https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1929–1018–1 [access date 8.11.2023].

[27] R.A. Skelton, *A Bamboo Staff of Dignity*, in: "The British Museum Quarterly", Vol. 4, 1929, No. 3, p. 85.

[28] *Wallfahrt kennt keine Grenzen*. Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum, München 28. Juni bis 7. Oktober 1984; eine Veranstaltung des Bayerischen Nationalmuseums in Zusammenarbeit mit dem Adalbert Stifter Verein und dem Bayerischen Rundfunk [Redaktion: Thomas Raff], München [1984], pp. 123–124.

[29] Ibid, p. 124.

staffs from the 16th–17th centuries recorded in iconography, and whose decoration refers to a specific place of pilgrimage[30]. However, it can be assumed that they were brought back as souvenirs from pilgrimages to Italy and were seen by their original owners as "pilgrim's staffs"[31]. The Museo Sacro in the Vatican houses a staff, similar to the previous one, which is preserved without a handle and lower ferrule. The bamboo shaft of the staff is covered in ink drawings. Arranged in horizontal segments separated by strips of floral tendrils, these drawings depict the coat of arms of Pope Innocent X (1644–1655), a view of St Peter's Basilica, God blessing Noah's Ark on Mount Ararat, the façade of St Peter's again, with the Trinity above, Christ walking on water and handing the keys to St Peter. Paul A. Underwood linked the timing of the relic to Innocent X's proclamation of 1650 as the Jubilee year. During this year, the cardinals undertook pilgrimages to set an example for the faithful, walking from one to another of the seven churches which, according to tradition, were to be visited[32]. Participants in such penitential pilgrimages were customarily dressed in a cloak, hat and gloves, and carried a stick or pilgrim's staff. Considering the significant number of pilgrims who visited Rome that year, the author suggests that this type of staff must have been produced in considerable numbers. One such processional staff is a unique signed staff in the collection of the Victoria & Albert Museum in London. It was made in Italy between 1580 and 1615 by Antonio Spano, an artist from Calabria who was active in Naples and Spain. The four remaining bamboo segments are adorned with engraved circular medallions that depict scenes from the Gospels and the Apocalypse. The medallions have inscriptions in Latin on their rims, and the space between them is filled with grotesque motifs[33]. Another item in this museum's collection, preserved in a single piece of bamboo, is decorated with engraved scenes from the life of the Virgin Mary, in this case in horizontal stripes. This relic was probably also made in Italy around 1600[34].

Identifying parallels to the staff in question among relics intended for everyday, secular use is

[30] Cf. e.g. C. Ripa, *Iconologia, ouero, Descrittione di diuerse imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione*, Roma 1603, p. 134; M. von Boehn, *Modes & Manners Ornaments. Lace, Fans, Gloves, Walking-sticks, Parasols, Jewelry and Trinkets*, London-Toronto 1929, pp. 99–100.

[31] *Wallfahrt* [1984] as in footnote 28, p. 124.

[32] P.A. Underwood, *Drawings of Saint Peter's on a Pilgrim's Staff in the Museo Sacro*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", Vol. 3, Oct., 1939 – Jan., 1940, No. 1/2, p. 147–153.

[33] https://collections.vam.ac.uk/item/O301248/cane-spano-antonio-tropiensis / [access date 8.11.2023].

[34] https://collections.vam.ac.uk/item/O118375/cane-unknown/?carousel-image=2006AE6102 [access date 15.11.2023].

„laska pielgrzymia" w przypadku obu tych przedmiotów jest nieadekwatne, bowiem ich wygląd nie odpowiada kształtom takich lasek z XVI–XVII wieku utrwalonych w ikonografii, a których dekoracja nawiązuje do konkretnego miejsca pielgrzymki[30]. Można jednak przypuszczać, że przywożono je jako pamiątki z pielgrzymek do Włoch i były one postrzegane przez pierwotnych właścicieli jako „laski pielgrzymie"[31].

W zbiorach Museo Sacro w Watykanie znajduje się laska, podobnie jak poprzednia zachowana bez uchwytu i dolnego okucia, której bambusowy trzon pokryty jest rysunkami wykonanymi atramentem. Ułożone w poziomych segmentach oddzielonych pasami wici roślinnej rysunki przedstawiają herb papieża Innocentego X (1644–1655), widok bazyliki św. Piotra, Boga błogosławiącego arkę Noego na górze Ararat, ponownie fasadę bazyliki św. Piotra, nad którą wyobrażono Trójcę Świętą, Chrystusa kroczącego po wodzie oraz przekazującego klucze św. Piotrowi. Analizujący ikonografię przedstawień Paul A. Underwood powiązał czas powstania tego zabytku z ogłoszeniem przez Innocentego X roku 1650 jako jubileuszowego, w którym kardynałowie – aby dać przykład wiernym – odbywali pielgrzymki, chodząc od jednego do drugiego z siedmiu kościołów, które zgodnie z tradycją należało odwiedzić[32]. Zwyczaj nakazywał uczestnikom takich pokutnych pielgrzymek przywdziać pelerynę, kapelusz i rękawice, oraz wziąć kij lub laskę pielgrzymią. Ze względu na znaczną liczbę pielgrzymów, którzy odwiedzili Rzym w tym roku, autor przypuszcza, że takie laski musiały być produkowane w znacznej ilości. Do tego rodzaju lasek procesyjnych można zaliczyć wyjątkową, sygnowaną laskę z kolekcji Victoria & Albert Museum w Londynie, wykonaną we Włoszech między 1580 a 1615 rokiem przez Antonio Spano, artystę pochodzącego z Kalabrii, działającego w Neapolu i Hiszpanii. Jej cztery zachowane bambusowe segmenty zdobione są grawerowanymi, okrągłymi medalionami, w których ukazano sceny zaczerpnięte z Ewangelii i Apokalipsy opatrzone w otokach inskrypcjami w języku łacińskim. Przestrzeń między medalionami wypełniają motywy groteski[33]. Kolejna laska, także przechowywana w zbiorach tego mu-

[30] Zob. np. C. Ripa, *Iconologia, ouero, Descrittione di diuerse imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione*, Rzym 1603, s. 134; M. von Boehn, *Modes & Manners Ornaments. Lace, fans, gloves, walking-sticks, parasols, jewelry and trinkets*, London–Toronto 1929, s. 99–100.

[31] *Wallfahrt* 1984, jak przyp. 28, s. 124.

[32] P.A. Underwood, *Drawings of Saint Peter's on a Pilgrim's Staff in the Museo Sacro*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", Vol. 3, Oct., 1939 – Jan., 1940, No. 1/2, s. 147–153.

[33] https://collections.vam.ac.uk/item/O301248/cane-spano-antonio-tropiensis/[dostęp 8.11.2023].

zeum, zachowana w jednym odcinku bambusa, zdobiona jest rytymi scenami z życia Marii, które ukazano w poziomych pasach. Przypuszczalnie także i ten zabytek wykonano we Włoszech około 1600 roku[34].

Dużo trudniej jest wskazać analogie do omawianej laski spośród zabytków przeznaczonych do codziennego, świeckiego użytku. Dekoracja artefaktów zachowanych w różnych kolekcjach nie osiąga poziomu artystycznego pastorałów biskupich i zazwyczaj ogranicza się do uchwytu lub jednego przedstawienia na trzonie. Ulrich Klever, niemiecki dziennikarz i właściciel kolekcji lasek, opublikował w swej książce drewnianą laskę z uchwytem w kształcie zbliżonym do tzw. „crutch handle", zdobioną płaskorzeźbionym wizerunkiem Ukrzyżowanego z jednej i opłakującej go Marii z drugiej strony[35]. Przedstawienia te, dosyć silnie wygładzone i zatarte wskutek trzymania w ręce, łączył z warsztatem działającego w Dolnej Bawarii i Górnej Austrii rzeźbiarza Josepha Teutschmanna [Deutschmanna] (1717–1787), autora między innymi pastorału o rokokowych formach dla opata klasztoru Niederaltaich.

Temat Chrystusa na krzyżu w dekoracji lasek był w Bawarii zapewne dosyć popularny, bowiem w zbiorach Bayerisches Nationalmuseum w Monachium znajduje się drewniana laska z podobną płaskorzeźbioną dekoracją, przedstawiającą wizerunek Ukrzyżowanego i Marii z jednej strony oraz postać świętego (patrona jej właściciela?) z drugiej, datowana na koniec XIX wieku[36]. W muzeum tym przechowywana jest też laska rzeźbiona z korzenia bukszpanu, datowana na początek XVIII wieku, będąca zapewne wyrobem niemieckim. Jej uchwyt o nieregularnym kształcie dekorowany jest sceną Chrztu Chrystusa[37]. Z kolei w prywatnej kolekcji Catherine Dike znajdowało się kilka, zapewne dziewiętnastowiecznych (?), lasek rzeźbionych w bukszpanie o trzonach zdobionych motywami religijnymi przedstawiającymi między innymi wizerunek głowy Chrystusa otoczonej różańcem, sceny z jego życia, sceny z życia apostołów i świętych oraz wyjątkowe przedstawienie kuszenia św. Antoniego[38]. Jednakże kompozycja dekoracji żadnej z nich nie układa się w regularnych, poziomych sekcjach jak na zabytku z Muzeum Narodowego w Krakowie. Taką regularną, segmentową kompozycją odznacza się laska z kolekcji Eduarda H. Pinto, najprawdopodobniej wykonana w Anglii, obecnie przechowywana w zbiorach

[34] https://collections.vam.ac.uk/item/O118375/cane-unknown/?carousel-image=2006AE6102 [dostęp 15.11.2023].

[35] U. Klever, *Walkingsticks. Accessory, tool and symbol*, Schiffer Publisching Ltd, 1996, s. 81.

[36] C. Dike, G. Bezzaz, *La canne objet d'art*, Paris–Geneve 1988, s. 129, il. 6.

[37] Ibidem, pl. 12 a.

[38] Ibidem, pl. 12 c; s. 130, il. 10.

challenging. The decoration of the artefacts preserved in various collections is not as artistic as that of episcopal croziers. Usually, it is limited to the handle or a single representation on the shaft. In his book, Ulrich Klever, a German journalist and collector of walking sticks, features a wooden cane with a handle similar in shape to the 'crutch handle'. The handle is decorated with a bas-relief depiction of the Crucified Christ on one side and the mourning Mary on the other[35]. The images, which had been heavily smoothed and obliterated by being held in the hand, were linked to the workshop of the sculptor Joseph Teutschmann [Deutschmann] (1717–1787). Teutschmann was active in Lower Bavaria and Upper Austria and authored a rococo-style crozier for the abbot of the Niederaltaich monastery. The decoration of walking sticks with the theme of Christ on the cross appears to have been popular in Bavaria. The Bayerisches Nationalmuseum in Munich has a wooden walking stick from the late 19th century with similar relief decoration. One side depicts the image of the Crucified Christ and Mary, while the other side shows a figure of a saint, possibly the patron saint of the owner[36]. The museum also holds an early 18th-century walking stick carved from a boxwood root, probably a German product. The handle is irregularly shaped and decorated with a scene depicting the Baptism of Christ[37]. In turn, the private collection of Catherine Dike contained several canes, probably from the 19th century (?), carved from boxwood, with shafts decorated with religious motifs, including an image of the head of Christ surrounded by a rosary, scenes from his life, scenes from the lives of the apostles and saints, and a unique depiction of the temptation of St Anthony[38]. However, none of them have a decoration arranged in regular, horizontal sections like the relic from the National Museum in Kraków. Such a regular, segmented composition is found on the cane from the collection of Eduardo H. Pinto, probably made in England and now in the collection of the Birmingham Museum. Its shaft, made of naturally curved root, is adorned with intricately carved scenes depicting the Stations of the Cross. The scenes are captioned on the flat rings that separate them[39].

From this rather cursory and certainly incomplete survey of staffs decorated with biblical motifs – especially those intended for private, secular use – it can be concluded that their decoration was much

[35] U. Klever, *Walking sticks. Accessory, Tool and Symbol*, Schiffer Publishing Ltd, 1996, p. 81.

[36] C. Dike, G. Bezzaz, *La canne objet d'art*, Paris-Geneve 1988, p. 129, ill. 6.

[37] Ibid, pl. 12 a.

[38] Ibid, pl. 12 c; p. 130, ill. 10.

[39] Ibid, p. 129, ill. 8.

more often inspired by the New Testament than by the Old. In the context of the relic that is the subject of this article, the iconography of the decoration – taken exclusively from the Book of Genesis – allows us to refer to the already mentioned relic from the Victoria & Albert Museum, which consists of three segments divided into twenty horizontal sections depicting scenes from the Creation of the World, the story of Adam and Eve, Cain and Abel, Noah's Ark and Sodom and Gomorrah[40]. The Kraków staff is decorated with twelve carved scenes, but it is considerably shorter than the London one, which measures 124.2 cm in total. In the Kraków relic, the scenes are not framed by arcades or enclosed in medallions, as in the later staffs, and the individual levels are not marked by clear rings. A special feature is the vertically grooved background, which is clearly visible in scenes set in open space. The shape of the figures and other details of the representations on the staffs in question do not conform to the forms characteristic of medieval or modern fine art. It is also worth noting that the lower ferrule of the staff is relatively low, which further suggests that it was probably made no earlier than the 19th century. In the seventeenth and eighteenth centuries, the lower ferrules of walking sticks were usually made of brass sheet; they were in the form of a tapered sleeve from which an iron tip protruded and made contact with the ground (the sleeves were then 9 to 20 cm long; in the nineteenth century, the ferrules were gradually shortened, and by 1850 they were on average only about 5 cm long)[41]. The lack of comparative material makes it difficult to draw direct parallels between the relic in question and the region from which it may have come. Perhaps it is a German product, as recorded in the National Museum's Book of Donations quoted above[42]. However, it seems that Lower Austria, for example, cannot be ruled out as its place of origin. It is worth remembering that, from the 16th century (?) until 1933, a staff was kept in the abbey of Klosterneuburg, which, according to tradition, came from Reims and is now in the Victoria & Albert Museum[43]. It is possible that the author had seen it before, and although they did not replicate the exact selection of scenes that adorned it, it served as their inspiration.

Although the staff's place of origin remains unknown, it can be concluded that the covering sculptural decoration, particularly the mascarons in the upper part, requires further research. The staff was

[40] I. de Kernier 2020 as in footnote 15, pp. 34–35.

[41] K. Stein, *Canes and Walking Sticks*, York, PA: Liberty Cap Books 1974, pp. 25 and 31, ill. 14 on p. 29.

[42] Cf. footnote 2.

[43] I. de Kernier 2020 as in footnote 15, p. 30.

Birmingham Museum. Jej trzon z naturalnie powyginanego korzenia zdobią misternie płaskorzeźbione sceny przedstawiające Drogę Krzyżową, podpisane na rozdzielających je płaskich pierścieniach[39].

Jak wynika z tego dosyć pobieżnego i z pewnością niepełnego przeglądu lasek zdobionych motywami biblijnymi – zwłaszcza tych przeznaczonych do prywatnego, świeckiego użytku – można stwierdzić, że ich dekoracja inspirowana była znacznie częściej Nowym, a nie Starym Testamentem. W kontekście zabytku stanowiącego przedmiot niniejszego artykułu, ze względu na ikonografię zdobień zaczerpniętą wyłącznie z Księgi Rodzaju, można się odwołać do wspomnianego już eksponatu z Victoria & Albert Museum – składa się on z trzech segmentów podzielonych na dwadzieścia horyzontalnych sekcji, w których przedstawiono sceny stworzenia świata, historię Adama i Ewy, Kaina i Abla, Arki Noego oraz Sodomy i Gomory[40]. Na omawianej lasce z Muzeum Narodowego wyrzeźbiono dwanaście scen, jest ona jednak znacznie krótsza od zabytku londyńskiego, który w całości ma 124,2 cm. W zabytku krakowskim sceny nie są ujęte arkadami czy też – jak w późniejszych, rytowanych laskach – zamknięte w medalionach, a poszczególne poziomy nie są zaznaczone wyraźnymi pierścieniami. Cechą szczególną jest pionowo żłobkowane tło, wyraźnie widoczne w scenach rozgrywających się w otwartej przestrzeni. Kształtowanie postaci i innych detali przedstawień na omawianej lasce nie wpisuje się w formy charakterystyczne dla plastyki średniowiecznej czy nowożytnej. Warto też zwrócić uwagę na stosunkowo niewysokie okucie dolne laski, które dodatkowo wskazuje, że powstała ona prawdopodobnie nie wcześniej niż w XIX wieku. W wiekach XVII i XVIII dolne okucia lasek spacerowych wykonywano przeważnie z blachy mosiężnej; miało ono kształt zwężającej się ku dołowi tulei, z której wystawała żelazna końcówka stykająca się z gruntem (tuleje wówczas miały od 9 do 20 cm długości; w XIX wieku okucia stopniowo ulegały skróceniu i już ok. 1850 roku przeciętnie mały ok. 5 cm)[41].

Z powodu braku materiału porównawczego trudno jest wskazać bezpośrednie analogie omawianego zabytku i region, w którym mógł powstać. Być może, jak zapisano w cytowanej Księdze Darów Muzeum Narodowego, jest on wyrobem niemieckim[42]. Jednak wydaje się, że nie można wykluczyć na przykład dolnej Austrii jako miejsca jego powstania. Warto przypomnieć, że tam, w opactwie w Klosterneuburgu, od

[39] Ibidem, s. 129, il. 8.

[40] de Kernier 2020, jak przyp. 15, s. 34–35.

[41] K. Stein, *Canes and Walking Sticks*, York, PA: Liberty Cap Books 1974, s. 25 i 31, il. 14 na s. 29.

[42] Por. przyp. 2.

XVI wieku (?) do 1933 roku przechowywano laskę, zgodnie z tradycją pochodzącą z Reims, a znajdującą się obecnie w Victoria & Albert Museum[43]. Być może autor miał okazję ją widzieć i choć nie powtórzył dokładnie doboru zdobiących ją scen, to stanowiła ona jego inspirację.

Mimo iż wskazanie miejsca powstania laski jak dotąd pozostaje kwestią otwartą, a program ikonograficzny pokrywającej dekoracji rzeźbiarskiej – zwłaszcza maszkaronów widniejących w górnej partii – wymaga dalszych badań, można stwierdzić, że powstała ona najprawdopodobniej około połowy XIX wieku i przeznaczona była do użytku świeckiego. Należy do kategorii przedmiotów, które wprawdzie nie wyszły z użytku, ale w większości ich obecny wygląd, determinowany przede wszystkim funkcjonalnością, pozostaje impersonalny. Niniejszy tekst, mający na celu przede wszystkim wprowadzenie do obiegu naukowego tego interesującego zabytku rzemiosła pozwoli być może w przyszłości ujawnić jego bliższe analogie i tym samym zweryfikować dotychczasowe hipotezy oraz ustalenia.

Streszczenie

W Muzeum Narodowym w Krakowie przechowywana jest drewniana laska spacerowa na całej swej powierzchni zdobiona płaskorzeźbionymi scenami ilustrującymi wydarzenia opisane w Starym Testamencie. Ten interesujący zabytek rzemiosła ofiarowany został do zbiorów w 1888 roku przez księdza Franciszka Szajnoka. Poza wystawą w 1894 roku we Lwowie nie był później eksponowany i jak dotąd nie doczekał się odrębnego opracowania, na które niewątpliwie zasługuje. Laskę w momencie przyjęcia do muzeum opisano jako „podróżną" i datowano na koniec XVI wieku, później zaś uznano za falsyfikat. Niniejsze opracowanie, poza weryfikacją zapisów inwentarzowych dotyczących czasu i miejsca powstania zabytku, przede wszystkim ma na celu wprowadzenie tego artefaktu do szerszego obiegu naukowego. Publikacja pozwoli być może w przyszłości ujawnić jego bliższe analogie i tym samym zweryfikować dotychczasowe hipotezy oraz ustalenia.

Słowa kluczowe: Muzeum Narodowe w Krakowie, laski spacerowe, motywy biblijne, Franciszek Szajnok

Monika Paś
Kustosz w Dziale Rzemiosła Artystycznego, Kultury Materialnej i Militariów Muzeum Narodowego w Krakowie
mpas@mnk.pl
ORCID: 0000–0003–4566–3863

[43] de Kernier 2020, jak przyp. 15, s. 30.

likely made for secular use in the mid-19th century. The object belongs to a category of items that, although still in use, have an impersonal appearance primarily determined by their functionality. This article, whose main purpose is to introduce this interesting relic of craftsmanship to the academic world, will perhaps make it possible in the future to discover its closer parallels and thus verify previous hypotheses and findings.

Abstract

The National Museum in Kraków holds a wooden walking staff adorned with bas-relief scenes depicting events from the Old Testament. The staff was donated to the collection in 1888 by Father Franciszek Szajnok. Although it was exhibited in Lviv in 1894, it has not been displayed since and has not yet received a separate study, which it undoubtedly deserves. Upon its admission to the Museum, the staff was described as a 'travelling staff' and dated to the end of the 16th century. However, it was later described as a forgery. The purpose of this study is to verify the inventory records regarding the time and place of the relic's creation and to introduce this artefact into wider scholarly circulation. Perhaps in the future, the publication will reveal its closer parallels, verifying previous hypotheses and findings.

Keywords: National Museum in Kraków, walking staffs, biblical motif, Franciszek Szajnok

Monika Paś
Curator in the Decorative Arts Department, Crafts, Material Culture and Militaria of the National Museum in Kraków
mpas@mnk.pl
ORCID: 0000–0003–4566–3863

Translated by Monika Mazurek

Bibliography

Archive of the National Museum in Kraków, Łuszczkiewicz Chancery, Collection inventory, ref. no 94/10.

Archive of the National Museum in Kraków, Łuszczkiewicz Chancery, The Book of Donations of the National Museum in Kraków, ref. no. 94/7.

Bohen M. von, *Modes & Manners Ornaments. Lace, Fans, Gloves, Walking-sticks, Parasols, Jewelry and Trinkets*, London—Toronto 1929.

Bogacka, K., *Pastorały w Polsce XI-XVIII w. [The Croziers in Poland 11th – 18th c.]*, Marki 2004.

Bogdański, H., *Pamiętnik 1832–1848 [The Diaries 1832–1848]*. Edited from the manuscript, with an introduction and footnotes by Antoni Knot, Kraków 1971.
Ceremoniał WW. PP. Zakonu Św. Norberta na Zwierzyńcu [The Ceremonies of the Norbertine Sisters in Zwierzyniec], Kraków 1910.
Czaplicki, W., *Pamiętnik więźnia stanu [Memoirs of a State Prisoner]*, Lwów 1862.
Dike, C., Bezzaz, G., *La canne objet d'art*, Paris-Geneve 1988.
Fitał, N., *Barokowa perła Raniżowa [The Baroque Pearl of Raniżów]*, Raniżów 2017.
Forstner, D., *Świat symboliki chrześcijańskiej [Die Welt der christlichen Symbole]*, Warszawa 1990.
Gulczyński, A., *Pastorały biskupów poznańskich [The Croziers of Poznań Bishops]*, in: „Kronika Miasta Poznania", 71, 2003, no.1, pp. 313–332.
Janowski, J., entry: Laska [Staff], in: *Encyklopedia Katolicka [Catholic Encyclopedia]*, vol. X, Lublin 2004, col. 513–514.
Jubileusz kapłański ks. Fil. Gołaszewskiego, rektora seminarium duchownego [Priestly Jubilee of Fr. Fil. Gołaszewski, Rector of the Seminary] in: „Wiadomości Kościelne", 10, 1882, no. 23 (11 November).
Katalog tymczasowy zabytków sztuki retrospektywnej wiek XII – XVIII [Provisional Catalogue of Retrospective Art Relics from the 12th to the 18th Century], Kraków 1906.
Katalog wystawy zabytków starożytnych we Lwowie w r. 1894 [Catalogue of the Exhibition of Ancient Relics in Lviv in 1894], Lwów 1894.
de Kernier, I., *»Une crosse a baston de boy sou est figuré la Passion Nostre Seigneur…« Étude sur un groupe de bâtons pastoraux en buis sculpté*, „La revue des musées de France" N°1/01.2020.
Klever, U., *Walking sticks. Accessory, Tool and Symbol*, Schiffer Publishing Ltd, 1996.
„Kurier Lwowski", 1895, 13, no. 47 (16 Feb).
Łopuszański, B., *Udział księży diecezji przemyskiej w konspiracjach galicyjskich w latach 1831–1846 [Participation of Priests of the Przemyśl Diocese in Galician Conspiracies in 1831–1846]*, „Nasza Przeszłość", vol. 43, 1975, pp. 171–199.
Radimsky, J., *Wykaz polskich więźniów politycznych w Szpilbergu 1839–1848 [The List of Polish Political Prisoners in* Špilberk*]*, „Sobótka. Organ Wrocławskiego Towarzystwa Miłośników Historii", 6, 1951, pp. 173–188.
Ripa, C., *Iconologia, ouero, Descrittione di diuerse imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione*, Roma 1603.
de Rynck, P., *Jak czytać opowieści biblijne i mitologiczne w sztuce [How to Read Bible Stories and Myths in Art]*, Kraków 2009.
Skelton, R.A., *A Bamboo Staff of Dignity*, "The British Museum Quarterly", Vol. 4, 1929, No. 3, p. 85.

Bibliografia

Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie, Kancelaria Łuszczkiewicza, Inwentarz zbiorów, sygn. 94/10
Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie, Kancelaria Łuszczkiewicza, Księga Darów Muzeum Narodowego w Krakowie, sygn. 94/7
Bohen M. von, *Modes & Manners Ornaments. Lace, fans, gloves, walking-sticks, parasols, jewelry and trinkets*, London–Toronto 1929.
Bogacka K., *Pastorały w Polsce XI–XVIII w.*, Marki 2004.
Bogdański H., *Pamiętnik 1832–1848*. Z rękopisu wydał, wstępem i przypisami opatrzył Antoni Knot, Kraków 1971.
Ceremoniał WW. PP. Zakonu Św. Norberta na Zwierzyńcu, Kraków 1910.
Czaplicki W., *Pamiętnik więźnia stanu*, Lwów 1862.
de Kernier I., *»Une crosse a baston de boy sou est figuré la Passion Nostre Seigneur…« Étude sur un groupe de bâtons pastoraux en buis sculpté*, „La revue des musées de France" N°1/01.2020.
de Rynck P., *Jak czytać opowieści biblijne i mitologiczne w sztuce*, Kraków 2009.
Dike C., Bezzaz G., *La canne objet d'art*, Paris–Geneve 1988.
Fitał N., *Barokowa perła Raniżowa*, Raniżów 2017.
Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990.
Gulczyński A., *Pastorały biskupów poznańskich*, „Kronika Miasta Poznania", 71, 2003, nr 1, s. 313–332.
Janowski J., Laska, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. X, Lublin 2004, kol. 513–514.
Jubileusz kapłański ks. Fil. Gołaszewskiego, rektora seminarium duchownego, „Wiadomości Kościelne", 10, 1882, nr 23 (11 listopada).
Katalog tymczasowy zabytków sztuki retrospektywnej wiek XII–XVIII, Kraków 1906.
Katalog wystawy zabytków starożytnych we Lwowie w r. 1894, Lwów 1894.
Klever U., *Walking sticks. Accessory, tool and symbol*, Schiffer Publisching Ltd, 1996.
„Kurier Lwowski", 13, 1895, nr 47 (16 lutego).
Łopuszański B., *Udział księży diecezji przemyskiej w konspiracjach galicyjskich w latach 1831–1846*, „Nasza Przeszłość" 43, 1975, s. 171–199.
Radimsky J., *Wykaz polskich więźniów politycznych w Szpilbergu 1839–1848*, „Sobótka. Organ Wrocławskiego Towarzystwa Miłośników Historii" 6, 1951, s. 173–188.
Ripa C., *Iconologia, ouero, Descrittione di diuerse imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione*, Rzym 1603.
Skelton R.A., *A bamboo staff of dignity*, „The British Museum Quarterly", Vol. 4, 1929, No. 3, s. 85.
Słownik terminologiczny sztuk pięknych, Warszawa 1996.
Stein K., *Canes and Walking Sticks*, York, PA: Liberty Cap Books 1974.

Underwood Paul A., *Drawings of Saint Peter's on a Pilgrim's Staff in the Museo Sacro*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" , Vol. 3, Oct., 1939 – Jan., 1940, No. 1/2, s. 147–153.

Wallfahrt kennt keine Grenzen. Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum, München 28. Juni bis 7. Oktober 1984; eine Veranstaltung des Bayerischen Nationalmuseums in Zusammenarbeit mit dem Adalbert Stifter Verein und dem Bayerischen Rundfunk [Redaktion: Thomas Raff], München [1984].

Słownik terminologiczny sztuk pięknych, *[Dictionary of Fine Arts Terminology]*, Warszawa 1996.

Stein, K., *Canes and Walking Sticks*, York, PA: Liberty Cap Books 1974.

Underwood Paul A., *Drawings of Saint Peter's on a Pilgrim's Staff in the Museo Sacro*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", Vol. 3, Oct., 1939–Jan., 1940, No. 1/2, pp. 147–153.

Wallfahrt kennt keine Grenzen. Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum, München 28. Juni bis 7. Oktober 1984; eine Veranstaltung des Bayerischen Nationalmuseums in Zusammenarbeit mit dem Adalbert Stifter Verein und dem Bayerischen Rundfunk [Redaktion: Thomas Raff], München [1984].

Matilde Olivera
independent artist, Madrid

Notes on my artistic journey

When I was little, I really liked drawing. At 3 or 4 years old, I often entertained myself by doodling on the walls at home and scratching small chips in the paint with my finger, carving small reliefs. I do not remember my parents scolding me for it, but I do recall a punishment I received in first grade for scribbling on a desk in my class with a pencil; the teacher deprived me of recess time and made me clean it. Another childhood memory is my first visit to the Prado Museum on a school visit, when I must have been around 6 or 7 years old. The impression that Velázquez's painting *The Surrender of Breda* made on me is vivid in my memory. The accompanying teacher told us to focus on the lower right corner, where a handkerchief painted as a trompe-l'oeil could be seen. Due to the painting's large size, that lower corner was roughly at eye level for me. I stopped to look intensely because I could not believe that the handkerchief was painted; I wanted to verify for myself that it was not a real piece of fabric that someone had attached to the surface of the painting. When I made sure that it was indeed painted, I remember thinking, "if it's possible to paint like this, I want to." It is the first memory I have of the idea of becoming a painter. My mother noticed how much I was drawn to the visual arts and bought me art books for children—large books with colourful pages featuring reproductions of paintings by great artists from all eras. Those books fascinated me, and I would look at them for hours. However, as I grew older, an idea that adults instilled in me gradually entered my mind: you cannot make a living from painting. So, I never considered painting as an option, and even today I do not understand why, at 17 years old, after finishing high school, I enrolled in Fine Arts at the Complutense University of Madrid.

My university years plunged me into an artistic debate of which I had no previous knowledge. I could see that the faculty was divided between professors who supported contemporary conceptual trends and those who insisted on teaching traditional artistic tech-

Matilde Olivera
artystka niezależna, Madryt

Notatki z mojej podróży artystycznej

DOI:10.15584/setde.2024.17.7

Kiedy byłam mała, bardzo lubiłam rysować. W wieku trzech lub czterech lat często w zabawie bazgrałam po ścianach w domu i zeskrobywałam palcem niewielkie odpryski farby, tworząc małe płaskorzeźby. Nie pamiętam, żeby rodzice mnie za to karcili, za to nie zapomniałam o karze, jaką dostałam w pierwszej klasie za pisanie ołówkiem po ławce w sali: nauczyciel zabronił mi iść na przerwę i kazał to wyczyścić. Kolejnym wspomnieniem z dzieciństwa jest moja pierwsza wizyta szkolna w Muzeum Prado; miałam chyba około sześciu lub siedmiu lat. Wrażenie, jakie wywarł na mnie obraz Velázqueza *Poddanie Bredy*, pozostaje wciąż żywe w mojej pamięci. Towarzysząca nauczycielka kazała nam skupić się na prawym dolnym rogu, gdzie widniała chusteczka namalowana w stylu trompe-l'oeil. Ze względu na duży rozmiar obrazu dla mnie dolny róg znajdował się mniej więcej na wysokości oczu. Zatrzymałam się, żeby dokładnie się przyjrzeć, bo nie mogłam uwierzyć, że chusteczka jest namalowana; chciałam sama sprawdzić, czy nie jest to prawdziwy kawałek materiału, który ktoś przykleił do powierzchni obrazu. Kiedy upewniłam się, że rzeczywiście został namalowany, pamiętam, że pomyślałam: „Jeśli można tak malować, to chcę to robić". To moje pierwsze wspomnienie związane z myślą o zostaniu malarką. Mama zauważyła, jak bardzo pociągają mnie sztuki wizualne, i kupiła mi książki o sztuce dla dzieci – duże z kolorowymi stronami zawierającymi reprodukcje obrazów wielkich artystów wszystkich epok. Te książki mnie fascynowały i patrzyłam w nie godzinami. Jednak w miarę dorastania w mojej głowie stopniowo zakorzeniała się myśl, którą wpajali mi dorośli: z malowania nie można się utrzymać. Dlatego nigdy nie myślałam o nim jako opcji i do dziś nie rozumiem, dlaczego w wieku 17 lat, po ukończeniu szkoły średniej, zapisałam się na studia sztuk pięknych na Uniwersytecie Complutense w Madrycie.

W latach studenckich zagłębiłam się w artystycznej debacie, o której wcześniej nie miałam pojęcia. Widziałam, że wydział był podzielony na profesorów

popierających współczesne nurty konceptualne i tych, którzy kładli nacisk na nauczanie tradycyjnych technik artystycznych. Studenci nieuchronnie skłaniali się w stronę jednego lub drugiego obozu. Wybrałam ten drugi. To były lata, w których nauczyłam się wielu rzeczy i odkryłam rzeźbę, która od tamtego czasu stała się jedną z moich największych pasji. Był to także czas frustracji związanej z brakiem świetnych nauczycieli z zakresu malarstwa. Pomyślałam wtedy nawet, że wiedza dawnych mistrzów została utracona i dlatego nigdy nie będę mogła malować tak jak oni. Bardzo podobały mi się zajęcia i towarzystwo przyjaciół, ale jednocześnie nie mogłam pozbyć się myśli, że po ukończeniu studiów prawdopodobnie będę musiała znaleźć pracę niezwiązaną ze studiami artystycznymi. Któregoś dnia rzeźbiłam na zajęciach na drugim roku i pamiętam, że pomyślałam: „wszystko to jest świetne i naprawdę mi się to podoba, ale po ukończeniu studiów nigdy więcej nie dotknę żadnego narzędzia do modelowania". Oczywiście, myliłam się. Zaraz po otrzymaniu dyplomu podjęłam pierwszą pracę w firmie zajmującej się sztuką sakralną. Początkowo trudniłam się tworzeniem fotomontaży dla klientów, później jednak przerzuciłam się na rzeźbienie wizerunków świętych w pracowni rzeźbiarskiej firmy. Po półtora roku nabrałam wystarczającej pewności siebie, aby spróbować pozyskać własnych klientów i dać szansę życiu ze sztuki.

Na pytanie, jak zdecydowałam się zostać zawodową artystką, odpowiadam, że nie podjęłam tej decyzji świadomie. Zamiast tego dostrzegam, że zostałam poprowadzona, że istnieje wola wykraczająca poza moją, o wiele zdolniejsza i potężniejsza, otwierająca drzwi, przez które w końcu przechodzę. Osobiście utożsamiam to z tym, co wierzący nazywają Opatrznością. To skłania mnie do mówienia o powołaniu artystycznym. Rozpoczynając moją podróż po świecie sztuki, jednocześnie pogłębiałam wiedzę i doświadczenie swojej wiary katolickiej. Rozwojowi temu towarzyszyły wnikliwe lektury, które wzbogaciły mój umysł i rzuciły światło na sztukę i życie w ogóle. Istnieją teksty, które głęboko mnie naznaczyły i do dziś, po wielu latach, są wciąż jak filary podtrzymujące mnie w chwilach zwątpienia.

Pierwszą z lektur, o których chcę wspomnieć, jest testament artystyczny Rodina, który przeczytałam jeszcze na studiach. Zaczyna się następująco:

Młodzi ludzie, którzy dążycie do bycia kapłanami Piękna, znajdziecie tutaj podsumowanie długiego doświadczenia[1].

[1] P. Gsell, *El arte. Auguste Rodin*, Madryt: Editorial Síntesis, 2010, s. 155. Przekład polski na podstawie tłumaczenia własnego autorki niniejszego artykułu (wszystkie cytaty, których nie opisano inaczej, zostały przetłumaczone z języka artykułu – przyp. tłum.).

niques. Inevitably, students leaned towards one camp or the other. I chose the latter. These were years in which I learned many things and discovered sculpture, henceforth one of my great passions. They were also years in which I experienced the frustration of not having great teachers in the field of painting. At that time, I even came to think that the knowledge of past masters had been lost, and therefore I could never get to paint like them. I enjoyed classes and the company of my friends immensely, but at the same time I could not help thinking that after completing my degree I would probably have to find a job unrelated to my artistic studies. One day I was sculpting in class in my second year and I remember thinking, "all of this is great and I'm really enjoying it, but I'll never touch a modelling tool again once I finish the degree." Of course, I was wrong. Right after graduating, I began my first job at a sacred art company. Initially, I worked on creating photomontages for clients, but later I transitioned to sculpting images of saints in the company's sculpture workshop. After a year and a half, I gained enough confidence to try securing my own clients and give living from art a chance.

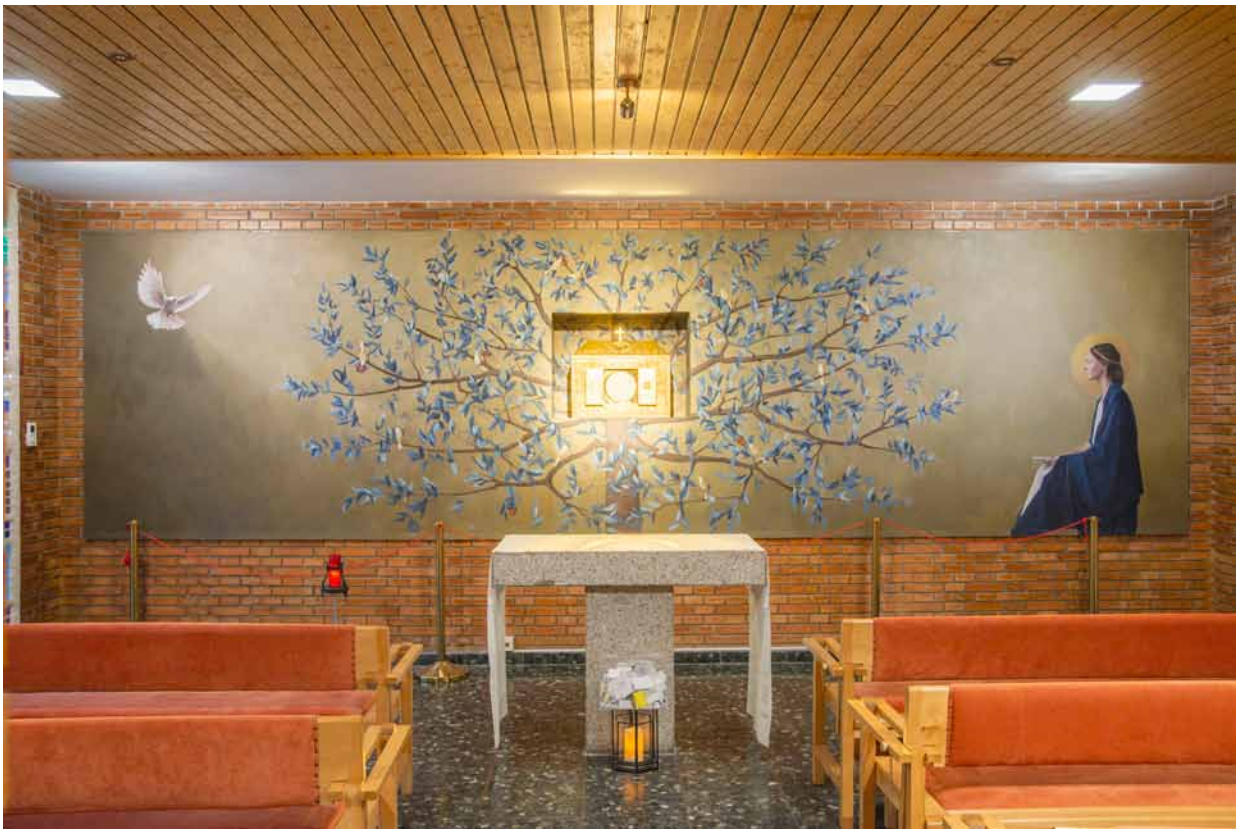
Therefore, when I am asked how I decided to become a professional artist, I respond that it is not something I consciously decided. Instead, I perceive that I have been guided, that there is a will beyond mine, much more capable and powerful, opening the doors through which I end up passing. Personally, I identify this with what believers call Providence. This leads me to speak about artistic vocation. As I embarked on my journey in the art world, I was simultaneously growing in knowledge and experience of my Catholic faith. This growth has been accompanied by insightful readings that have furnished my mind and shed light on art and life in general. There are some texts that have profoundly affected me, and to this day, after many years, they remain like pillars that support me in moments of doubt.

The first one I would like to mention is Rodin's Artistic Testament, which I read while still at university. It begins as follows:

Young people who aspire to be the priests of Beauty, you may find here the summary of long experience[1].

He goes on to discuss many things, which I will explore later, but for now, I would like to focus on the expression he uses to refer to artists: "priests of beauty." Those words struck a chord within me. I sensed they encapsulated something profound that I did not fully understand at the time but was intensely attractive to me. It was the first glimpse of

[1] P. Gsell, *El arte. Auguste Rodin*, Madrid: Editorial Síntesis, 2010, p.155. Own translation.



1. Matilde Olivera, *El Árbol de la Vida (Drzewo Życia)*, 2016, malowidło ścienne, olej na płótnie, 2x7 m, kościół św. Jana Chryzostoma, Madryt, fot. A. Hidalgo. W tym malowidle ściennym wybraliśmy przedstawienie Drzewa Życia, ponieważ jest to temat eucharystyczny i chrystologiczny. Cała kompozycja została zaprojektowana tak, aby skupiać uwagę na tabernakulum, które znajduje się w centrum

1. Matilde Olivera, *El* Árbol *de la Vida (The Tree of Life)*, 2016, mural painting, oil on canvas, 2x7 m, St John Chrysostom Church, Madrid, phot. by A. Hidalgo. For this mural painting we chose to represent the Tree of Life because it is a Eucharistic and Christological theme. The entire composition is designed to keep the attention on the tabernacle, which is situated in the centre

what, over the years, I have come to understand as my vocation. Shortly afterward, a book by Juan Plazaola fell into my hands; at one point it says the following [**fig. 1**]:

Creative ability is, in the natural order, one of the highest gifts that God bestows upon a person. When that capacity is directly oriented towards the service of the Church and divine worship, one can speak of a special charisma, a vocation in the highest sense of the word, a special "calling" from the Lord[2].

Upon reading this short paragraph, I sensed an internal stirring that made me realise that this was my path. However, I was still at university and did not believe that I could make a living from art, so, for the time being, I did not dwell on it too much and went about doing what I had to do without concerning myself too heavily about the future. When I started working at the abovementioned sacred art company, I once again recalled these texts and ac-

[2] J. Plazaola, *Arte sacro actual*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2006, p. 35. Own translation.

Następnie omawia wiele spraw, które opiszę później, ale na razie chciałabym skupić się na wyrażeniu, którym Rodin posługuje się w odniesieniu do artystów: „kapłani Piękna". Te słowa uderzyły mnie wewnętrznie. Wyczułam, że zawierały w sobie coś głębokiego, co wówczas nie do końca rozumiałam, ale co niezwykle mnie pociągało. To był pierwszy przebłysk tego, co w ciągu lat zaczęłam rozumieć jako swoje powołanie. Niedługo potem w moje ręce wpadła książka Juana Plazaoli, który w pewnym miejscu stwierdza [**il. 1**]:

Zdolność twórcza jest w porządku naturalnym jednym z najwyższych darów, którymi Bóg obdarza człowieka. Kiedy ta zdolność jest bezpośrednio ukierunkowana na służbę Kościołowi i kult Boży, można mówić o szczególnym charyzmacie, powołaniu w najwyższym tego słowa znaczeniu, szczególnym „powołaniu" od Pana[2].

[2] J. Plazaola, *Arte sacro actual*, Madryt: Biblioteca de Autores Cristianos, 2006, s. 13–13. 35. Przekład polski na podstawie tłumaczenia własnego autorki niniejszego artykułu.



1 b. Matilde Olivera, *El* Árbol *de la Vida (Drzewo Życia)*, 2016, malowidło ścienne, olej na płótnie, fragment, kościół św. Jana Chryzostoma, Madryt, fot. A. Hidalgo

1b. Matilde Olivera, *El* Árbol *de la Vida (The Tree of Life)*, 2016, mural painting, oil on canvas, detail, phot. by A. Hidalgo

Czytając ten krótki akapit, poczułam wewnętrzne poruszenie, które uświadomiło mi, że to jest moja droga. Jednak byłam jeszcze na studiach i nie wierzyłam, że można się utrzymać ze sztuki, więc na razie nie zaprzątałam sobie tym zbytnio głowy, a zajmowałam się tym, co do mnie należało, nie troszcząc się za bardzo o sprawy przyszłości. Kiedy rozpoczęłam pracę we wspomnianej firmie zajmującej się sztuką sakralną, ponownie przypomniałam sobie te teksty i aktywnie poszukiwałam sensu w rozwijającej się przede mną ścieżce. To właśnie w tym okresie zetknęłam się z *Listem Jana Pawła II do artystów*[3] i przeczytałam go. Wszystko w mojej głowie zaczęło się układać. Papież porusza w tym dokumencie wiele kwestii i nie jest moim celem odtwarzanie ich tutaj, ale gorąco polecam, by wyszukał ten list w Internecie i przeczytał go. Nie mogę wyrazić nic, co byłoby tak głębokie i wszechstronne jak jego treść.

Z biegiem lat utwierdziłam się w przekonaniu, że Bóg obdarzył mnie konkretnymi darami w określonym celu i nie mogę ich zmarnować; raczej muszę uczynić je płodnymi, jak w przypowieści o talentach (Mt 25, 14–30). Moją działalność artystyczną zasila-

[3] Jan Paweł II, *List do artystów,* s. 2, https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pl/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.pdf [dostęp 15.03.2024].

tively sought to find meaning in the path unfolding before me. It was during this period that I encountered and read Saint John Paul II's *Letter to Artists*[3]. Everything began to fall into place in my mind. The Pope addresses numerous points in that document, it is not my intent to reproduce them here, but I strongly recommend anyone reading this to please search for it online and read it. There is nothing I can express that would be as profound and comprehensive as the content of that letter.

Over the years, I have become convinced that God has endowed me with specific gifts for a particular purpose, and I cannot squander them; rather, I must make them fruitful, as in the parable of the talents (Matthew 25:14–30). There is a mixture of motivations that fuel my artistic activity, all rooted in perceiving the world as a gift emanating from God's hands. On one hand, as I contemplate the world, I find many things that fill me with awe and admiration. There is a certain need to recognise the value of all this and respond with gratitude and praise to God [**fig. 1a. 1b**]. In my case, I can say artistic expression serves as a way of channelling thanksgiving

[3] John Paul II, *Letter to Artists*. Available at https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/en/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html [access date 28.02.2024].



1 a. Matilde Olivera, *El Árbol de la Vida (Drzewo Życia)*, 2016, malowidło ścienne, olej na płótnie, fragment, fot. A. Hidalgo

1a. Matilde Olivera, *El Árbol de la Vida (The Tree of Life)*, 2016, mural painting, oil on canvas, detail, phot. by A. Hidalgo

and acknowledging the beauty that surrounds me. My work is an attempt at prayer and an offering to God. I recognise the accuracy of the words of Saint John Paul II in his *Letter to Artists*:

That is why artists, the more conscious they are of their "gift", are led all the more to see themselves and the whole of creation with eyes able to contemplate and give thanks, and to raise to God a hymn of praise. This is the only way for them to come to a full understanding of themselves, their vocation and their mission[4].

Another of the internal motivations that drive me in artistic creation is related to a longing to grasp the beauty I perceive, to capture the reality that surrounds me, and simultaneously to unveil it for others. Art has a revealing capacity. Auguste Rodin, in that text that left a mark on me during my university days, stated that the mission of the artist is to understand the world and make it understood:

Art is contemplation. It is the pleasure of the spirit that penetrates nature and intuits within it the spirit that animates it in turn. It is the joy of the intellect that sees clearly in the universe and recreates it by il-

[4] Ibidem. 1.

ją różne motywacje, a wszystkie one opierają się na postrzeganiu świata jako daru pochodzącego z rąk Boga. Z jednej strony, kontemplując świat, znajduję wiele rzeczy, które napawają mnie zdumieniem i podziwem. Istnieje pewna potrzeba uznania wartości tego wszystkiego i odpowiedzenia Bogu z wdzięcznością i uwielbieniem [**il. 1a, 1b**]. W moim przypadku mogę powiedzieć, że ekspresja artystyczna służy jako sposób wyrażania dziękczynienia i uznania piękna, które mnie otacza. Moja praca jest próbą modlitwy i ofiarowania się Bogu. Uznaję trafność słów św. Jana Pawła II z *Listu do artystów*:

Dlatego artysta im lepiej uświadamia sobie swój «dar», tym bardziej skłonny jest patrzeć na samego siebie i na całe stworzenie oczyma zdolnymi do kontemplacji i do wdzięczności, wznosząc do Boga hymn uwielbienia. Tylko w ten sposób może do końca zrozumieć samego siebie, swoje powołanie i misję[4].

Kolejna z wewnętrznych motywacji, którymi kieruję się w twórczości artystycznej, związana jest z pragnieniem uchwycenia piękna, które dostrzegam, zrozumienia otaczającej mnie rzeczywistości i jednocześnie odsłonięcia jej innym. Sztuka ma zdolność odkryw-

[4] Ibidem, s. 2.

2. Matilde Olivera, *Virgen en oración (Dziewica w modlitwie)*, 2016, olej na płótnie, 130x89 cm, fot. M. Olivera. Studium przygotowawcze do malowidła ściennego „Drzewo Życia". Najświętsza Dziewica przedstawiona jest w modlitwie na jednym końcu kompozycji, którą Duch Święty dopełnia jako gołębica na drugim końcu – jest to moment Wcielenia. Maryja, ukazana z profilu, patrzy na tabernakulum, gdzie naprawdę jest Jezus – mówi nam, gdzie skierować wzrok

2. Matilde Olivera, *Virgen en oración (Virgin in prayer),* 2016, oil on canvas, 130x89 cm, phot. by M. Olivera. Preparatory study for the mural painting "The Tree of Life". The blessed Virgin appears in prayer at one end of the composition, which is completed by the Holy Spirit as a dove at the opposite end. It is the moment of the Incarnation. Mary is in profile looking at the tabernacle, where Jesus truly is, she is telling us where to direct our gaze



czą. Auguste Rodin w tekście, który odcisnął na mnie piętno już na studiach, stwierdził, że misją artysty jest rozumieć świat i sprawiać, by był zrozumiały:

Sztuka to kontemplacja, to rozkosz umysłu, który rozumie przyrodę i odnajduje w niej ożywiającego ją ducha; to rozkosz umysłu, zdającego sobie jasno sprawę ze świata i stwarzającego go po raz drugi, objawiając jego duszę. Sztuka jest najwznioślejszym posłannictwem człowieka, ponieważ jest pracą myśli, chcącej świat zrozumieć i uczynić zrozumiałym dla innych[5].

Św. Jan Paweł II w *Liście do artystów* podkreśla, że *[k]ażda autentyczna inspiracja artystyczna wykracza bowiem poza to, co postrzegają zmysły, i przenikając rzeczywistość stara się wyjaśnić jej ukrytą tajemnicę*[6].

Kolejna motywacja moich działań artystycznych wiąże się z tym odsłonięciem, ze zdolnością sztuki do ukazywania tej „ukrytej tajemnicy", o której mówił papież. Ma to związek z zadaniem apostolskim i misyjnym, które dotyczy wszystkich ochrzczonych. Często słyszałam, jak eksperci mówili, że w obecnym momencie historycznym drogi prawdy i dobra nie są tak skutecznym środkiem krzewienia wiary. W przeciwieństwie do nich ścieżka piękna (*via pulchritudinis*) okazuje się bardziej sprawnym narzędziem w społeczeństwie, w którym odrzucane są argumenty logiki i moralności [**il. 2**]. Św. Jan Paweł II wyjaśnia, dlaczego sztuka, ze względu na swą odsłaniającą moc, jest odpowiednim środkiem wyrażania wiary:

[5] A. Rodin, *Aforyzmy o sztuce*, w: *Museion 1911–1913. Publicystyka artystyczna i literacka*, red. G.P. Bąbiak i D. Knysz-Tomaszewska, tłum. J. Masłowska, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2013, s. 54.

[6] Jan Paweł II, jak przyp. 3. (Polska wersja *Listu do artystów* zawiera słowo *inspiracja*, a inne wersje językowe, w tym angielska, francuska i niemiecka, mają tam odpowiedniki słowa *intuicja* – przyp. tłum.).

luminating it with consciousness. Art is the most sublime mission of humanity because it is the exercise of thought that seeks to understand the world and make it understood[5].

Saint John Paul II, again in his *Letter to Artists*, emphasises that *every genuine artistic intuition goes beyond what the senses perceive and, reaching beneath reality's surface, strives to interpret its hidden mystery*[6].

Another motivation in my artistic endeavour is related to this unveiling, to art's ability to manifest that "hidden mystery" mentioned by John Paul II. It has to do with the apostolic and missionary mandate that concerns all baptised individuals. I have often heard experts say that, given the current historical moment, the ways of truth and goodness are often not an effective means of proposing faith. In contrast, the path of beauty (*via pulchritudinis*) turns out to be more capable in a society where the arguments of logic and morality are rejected [**fig. 2**]. Saint John Paul II explains why art, due to its revealing capacity, is a suitable means of expressing faith:

Every genuine art form in its own way is a path to the inmost reality of man and of the world. It is therefore a wholly valid approach to the realm of faith, which gives

[5] Gsell 2010, as in footnote 1, p. 14. Own translation.

[6] John Paul II, as in footnote 3, 6.

human experience its ultimate meaning. That is why the Gospel fullness of truth was bound from the beginning to stir the interest of artists, who by their very nature are alert to every "epiphany" of the inner beauty of things[7].

To give a brief overview, I have come to realise that praising and expressing gratitude, acknowledging the goods of the created world, offering them back to God, understanding and helping others comprehend reality, presenting signs that point towards God for others to discover – this is what constitutes the priesthood of beauty that Rodin spoke of, and this is the essence of my artistic calling. I must emphasise here that I aspire to fulfil this unique priesthood in all the works that come out of my studio, even those that are not specifically of a religious nature. The desire for my works to capture and reveal truth and to pave the way towards God is not exclusive to pieces intended for worship or devotion. I believe that any work, regardless of its theme, can be a means for this purpose. Just as we are moved by a sunset or a turbulent sea, as the beauty of creation serves as a conduit for an encounter with God, any work of art that manifests the "inner beauty of things" also possesses this capacity. Conversely, it sometimes happens that not all works of religious art can bring us closer to God. In fact, I consider that when they fall into ugliness or kitsch, they end up conveying the opposite of what they intend.

I would like to briefly talk about beauty, as inevitably I repeatedly mention it in these lines. I lack the philosophical knowledge to discuss this subject with authority, and I am not capable of saying anything new. Many authors have delved into this topic and can shed light on it for those who wish to have a deeper understanding. I can only speak from my experience as an artist and how, when I read someone who truly knows what they are saying, I recognise their explanations as true. Once again, this happened to me with the text by Rodin, in which he said:

Everything is beautiful for the artist, since in every being and in every thing, his penetrating gaze discovers the character, that is, the inner truth beneath the form. And this truth is beauty itself[8].

Rodin identifies beauty with inner truth. Plato also understood beauty as an ultimate value comparable to truth and goodness, and correlated with them. This understanding of the trio as inseparable was absorbed by Christian theology, which found in God the totality of all three: Supreme Good, Supreme Truth, and Supreme Beauty. For centuries, many

[7] Ibidem.
[8] Gsell 2010, as footnote 1, p.155. Own translation.

Każda autentyczna forma sztuki jest swoistą drogą dostępu do głębszej rzeczywistości człowieka i świata. Tym samym stanowi też bardzo trafne wprowadzenie w perspektywę wiary, w której ludzkie doświadczenie znajduje najpełniejszą interpretację. Oto dlaczego pełnia prawdy zawarta w Ewangelii musiała od samego początku wzbudzić zainteresowanie artystów, z natury wrażliwych na wszelkie przejawy ukrytego piękna rzeczywistości[7].

Krótko mówiąc, zdałam sobie sprawę, że głoszenie chwały i wyrażanie wdzięczności, uznawanie dóbr stworzonego świata, oddawanie ich Bogu, zrozumienie i pomaganie innym w zrozumieniu rzeczywistości, ukazywanie znaków wskazujących na Stwórcę, aby inni mogli je odkryć – to właśnie stanowi kapłaństwo Piękna, o którym mówił Rodin, i to jest istotą mojego artystycznego powołania. Muszę w tym miejscu podkreślić, że dążę do urzeczywistnienia tego wyjątkowego kapłaństwa we wszystkich pracach, które powstają w mojej pracowni, nawet tych, które nie mają specjalnie tematyki religijnej. Pragnienie, aby moje prace uchwyciły i odsłoniły prawdę oraz torowały drogę do Boga, nie dotyczy wyłącznie dzieł przeznaczonych do kultu lub pobożności prywatnej. Wierzę, że każda praca, niezależnie od jej tematyki, może być środkiem do tego celu. Tak jak porusza nas zachód słońca czy wzburzone morze, tak piękno stworzenia służy spotkaniu z Bogiem, i tak każde dzieło sztuki, które ukazuje „wewnętrzne piękno rzeczy", również posiada tę zdolność. I odwrotnie, czasami zdarza się, że nie wszystkie dzieła sztuki sakralnej mogą przybliżyć nas do Boga. Tak naprawdę uważam, że kiedy popadają one w brzydotę lub kicz, przekazują w efekcie coś odwrotnego niż zamiar artysty.

Chciałabym krótko porozmawiać o pięknie, jako że ciągle wspominam o nim w tym tekście. Brakuje mi wiedzy filozoficznej, aby dyskutować na ten temat autorytatywnie; nie jestem też w stanie powiedzieć nic nowego. Wielu autorów zagłębiło się w ten temat, co może rzucić na niego światło tym, którzy chcą uzyskać lepsze zrozumienie. Ja mogę mówić jedynie na podstawie własnego doświadczenia jako artystki lub czytelniczki, bo gdy czytam kogoś, kto naprawdę wie, co przekazuje, to również uznaję jego wyjaśnienia za prawdziwe. I znowu – tak mi się przydarzyło z tekstem Rodina, w którym powiedział:

Dla artysty godnego tej nazwy wszystko w Naturze jest piękne, ponieważ gdy odważnie zgodzi się na prawdę zewnętrzną, jego oczy czytają bez trudności prawdę wewnętrzną[8].

[7] Ibidem, s. 6.
[8] Rodin 2013, jak przyp. 5, s. 57.

Rodin utożsamia piękno z wewnętrzną prawdą. Także Platon rozumiał je jako wartość ostateczną, porównywalną z prawdą i dobrem, i z nimi skorelowaną. Takie rozumienie tej trójcy jako nierozłącznej zostało wchłonięte przez teologię chrześcijańską, która odnalazła w Bogu całość wszystkich trzech elementów: Najwyższego Dobra, Najwyższej Prawdy i Najwyższego Piękna. Przez wieki wielu tak to rozumiało, ja po prostu trzymam się tej długiej tradycji. Sir Roger Scruton, angielski filozof, napisał esej o pięknie, który również pomógł mi w zrozumieniu wszystkich tych tematów. Mówi on, co następuje:

Nasze ulubione dzieła sztuki zdają się prowadzić nas do prawdy o kondycji człowieka i, ukazując zrealizowane przykłady ludzkich działań i namiętności, wyzwolonych od przygodności codzienności, pokazywać wartość bycia człowiekiem[9].

Scruton wyjaśnia dalej, że to odsłonięcie prawdy o kondycji ludzkiej prowadzi nas nie tylko do zrozumienia, co to znaczy być człowiekiem, ale także do świadomości, że warto nim być. Choć w tym tekście filozof odwołuje się jedynie do prawdy o kondycji człowieka, sztuka także prowadzi nas do prawdy wszystkiego, co spotykamy w życiu.

Pamiętam, jak niedawno rozmawiałam na ten temat ze znajomym. Zwiedzaliśmy Muzeum Prado w Madrycie. Głęboko nas poruszył obraz José Moreno Carbonero zatytułowany *El Principe don Carlos de Viana*. W tej scenie książę Don Carlos jest przedstawiony samotnie, otoczony książkami, z pustym spojrzeniem i gorzkim wyrazem twarzy. U jego stóp leży śpiący pies. Razem z koleżanką stwierdziłyśmy, że wiemy, jaki jest taki pies: lojalny, zwinięty w kłębek, spokojnie śpiący u stóp swojego pana. Cała rzeczywistość psa, z jego fizycznością, anatomią, sierścią, postawą itp., staje się na tym obrazie namacalna; prawda o psie została przekonująco przedstawiona. Ta prawda, czyli esencja – w tym przypadku psa – przeszła przez filtr artysty jako człowieka, poprzez jego unikalny sposób rozumienia i postrzegania tego zwierzęcia. Później artysta swoim osobistym gestem i pociągnięciem pędzla przywraca go na płótno i nadaje mu taki kształt, że kontemplując go, możemy powiedzieć: „Taki właśnie jest pies, ja też go widziałem!". Cudownie jest oglądać prace, w których artysta zrozumiał jakiś fragment rzeczywistości i pozwolił nam to tak wyraźnie zrozumieć; kiedy tak się dzieje, wynik nie może być daleki od piękna. W związku z tym Scruton cytuje angielskiego poetę Keatsa: *Piękno jest prawdą, prawda pięknem, – oto / Co wiesz*

[9] R. Scruton, *Beauty, a very short introduction*, New York: Oxford University Press, 2011. s. 13–13. 108.

have understood it this way, I simply adhere to this long tradition. Sir Roger Scruton, the English philosopher, has an essay on beauty that has also helped me in my journey to understand all these topics. At one point, he says the following:

Our favourite works of art seem to guide us to the truth of the human condition and, by presenting completed instances of human actions and passions, freed from the contingences of everyday life, to show the worthwhileness of being human[9].

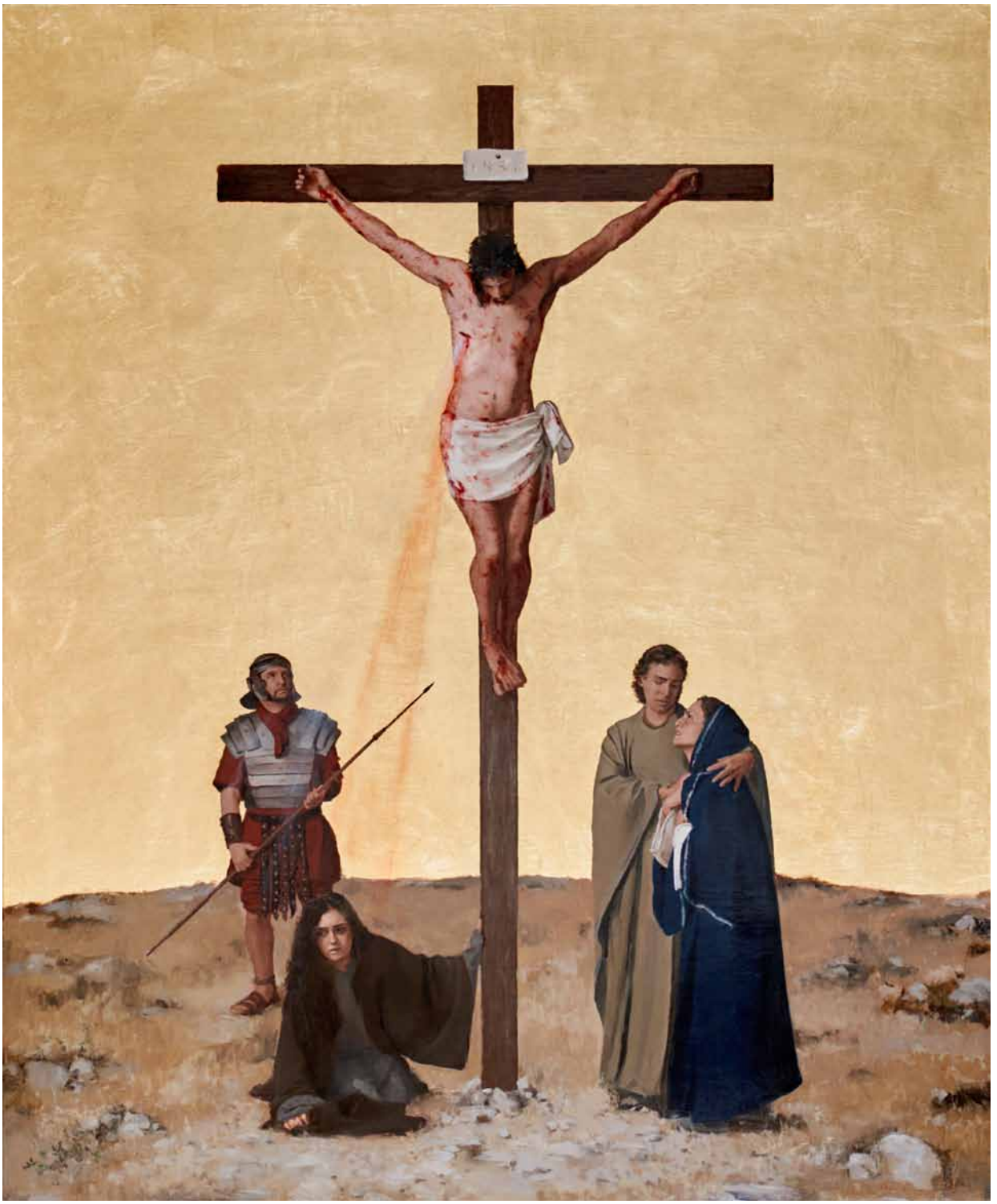
In this case, Scruton further clarifies that this unveiling of the truth of the human condition leads us not only to an understanding of what it means to be human but also to being aware of the worthiness of being so. Although in these lines the philosopher refers only to the truth of the human condition, art also guides us to the truth of anything we encounter in life.

I recall discussing this not long ago with a friend. We were visiting the Prado Museum in Madrid. There is a painting by José Moreno Carbonero, titled *El Príncipe don Carlos de Viana*, that struck us profoundly. In the scene, Prince Don Carlos is depicted alone, surrounded by books, with a vacant gaze and a bitter expression. At his feet lies a sleeping dog. My friend and I commented that we knew what such a dog was like: loyal, curled up, peacefully sleeping at the feet of its master. The entire reality of the dog, with its physicality, anatomy, fur, posture, etc., becomes palpable in that painting; the truth of the dog is convincingly portrayed. This truth or essence, in this case, of the dog, has passed through the human filter of the artist, through his unique way of understanding and perceiving that animal. Later, with his personal gesture and stroke, he returns it to the canvas and gives it shape so that, upon contemplating it, we can say: "This is how a dog is; I have seen it too!" It is a marvel to behold works in which the artist has comprehended some piece of reality and makes us understand it so clearly; when this happens, the result cannot be far from beauty. In connection with all of this, Scruton quotes a verse from the English poet Keats: *Beauty is truth, truth beauty, that is all / Ye know on earth, and all ye need to know*[10]. The idea that it is all I need to know might be slightly exaggerated, but it is certainly a point that I consider essential and, for today, the only one on which I will dwell.

So, as a painter and a sculptor, I can (and do) attempt in every possible way to ensure that my works express, even minimally, something that is true, some-

[9] R. Scruton, *Beauty, a very short introduction*, New York: Oxford University Press, 2011, p. 108.

[10] Ibidem.



3. Matilde Olivera, *Ukrzyżowanie Bożego Miłosierdzia,* 2023, olej na desce, 86x71 cm, fot. S.G. Barros. Obraz ten przedstawia śmierć Chrystusa na krzyżu, z Maryją stojącą i wspieraną przez św. Jana, który od tego momentu przyjmuje Ją jako matkę; Maria Magdalena, w przeciwieństwie do Marii Matki, załamuje się w obliczu bólu; rzymski setnik, który właśnie przebił bok Chrystusa, woła: „Prawdziwie był to Syn Boży". Z boku Chrystusa wypływają krew i woda, znaki chrztu i Eucharystii

3. Matilde Olivera, *The crucifixion of Divine Mercy*, 2023, oil on wood panel, 86x71 cm, phot. by S.G. Barros. This painting represents the death of Christ on the cross, with Mary standing supported by Saint John, who from that moment receives her as a mother; Mary Magdalene, in contrast to Mary the Mother, collapses in the face of pain; the Roman centurion who has just pierced the side of Christ exclaims: "truly this was the Son of God". Blood and water flow from Christ's side, signs of the Baptism and the Eucharist



4. Matilde Olivera, *Estoy a la puerta y llamo (Stoję u drzwi i pukam)*, 2020, olej na desce, 80x40 cm, fot. S.G. Barros. Chrystus podchodzi do widza z mocą i majestatem, ale jednocześnie szanuje wolność tego, kto przyjmuje Jego zaproszenie: „jeśli ktoś posłyszy mój głos i drzwi otworzy, przyjdę do niego i będę z nim wieczerzał, a on ze Mną"

4. Matilde Olivera, *Estoy a la puerta y llamo (I am at the door and knock)*, 2020, oil on wood panel, 80x40 cm, phot. by S.G. Barros. Christ walks towards the viewer with power and majesty, but at the same time respecting the freedom of the one who receives his invitation: "if anyone hears my voice and opens the door, I will come to him and eat with him, and he with me"

na ziemi, i co wiedzieć trzeba[10]. Być może to, że to jest wszystko, co muszę wiedzieć, jest trochę przesadzone, ale z pewnością jest to kwestia, którą uważam za podstawową i jak na razie jedyną, nad którą się zatrzymam.

Zatem jako malarka i rzeźbiarka mogę na wszelkie możliwe sposoby próbować (i próbuję), aby moje prace wyrażały, choćby w minimalnym stopniu, coś, co jest prawdziwe, coś, co odsłania ów „charakter kryjący się pod formami" lub „ukrytą tajemnicę rzeczywistości" [**il. 3, 4**]. Jeśli tak się stanie, mogę być pewna, że piękno będzie obecne w moich pracach. Lubię o tym myśleć w ten sposób, ponieważ uważam, że w procesie tworzenia dzieła poszukiwanie piękna jest o wiele większym wyzwaniem niż poszukiwanie prawdy. Co więcej, jeśli skupiamy się na

thing that reveals that "character beneath the forms" or that "hidden mystery of reality" [**fig. 3, 4**]. If that happens, I can be certain that beauty will be present in my work. I like to think of it this way because I believe that, in the act of creating a piece, seeking beauty is much more challenging than seeking truth. Moreover, if one focuses on directly pursuing beauty, the risk of getting lost in superficial beauty is quite high. By superficial beauty, I mean what is cheesy, kitschy, or a certain empty beauty, like a cosmetic advertisement that captivates the eyes but lacks life. Once again, Rodin explains it masterfully:

There is nothing ugly in art except that which lacks character, that is, that which shows no inner or outer truth. In art, it is ugly what is false, what is artificial, what pretends to be pretty or beautiful instead of expressive, what is affected and precious, what smiles without reason, what postures without cause, what arches or straightens without reason, everything that lacks soul and truth, everything that is nothing but a display of prettiness and grace, everything that lies[11].

But the essence of things, the truth that is captured, the resulting beauty, are not qualities that appear in a work just arbitrarily. Whether a painting is able to express something depends to a large extent on how the paint strokes that compose it are put onto the canvas. As the painter Richard Schmid puts it:

Qualities such as excitement, inner fire and soul do not come in paint tubes, nor do they emerge from my brush. They only materialize when I use my skill to convert my fervor into bits of color, the way a pianist conveys emotion through appropriate pressures on piano keys. (And it takes the same amount of practice)[12].

[10] J. Keats, *Oda do greckiej urny*, tłum. Z. Przesmycki, https://wiersze.fandom.com/wiki/Oda_do_greckiej_urny [dostęp 15.03.2024].

[11] Gsell 2010, as footnote 1, pp. 34–35. Own translation.

[12] R. Schmid, *Alla prima: everything I know about painting*, p.15. Available at: https://archive.org/details/richard-schmid-alla-prima_202104/page/14/mode/2up [access date: 28.02.2024]



5. Matilde Olivera, *Día Quinto (Dzień Piąty)*, 2017, olej na płótnie, 97x195 cm, fot. M. Olivera. Obraz ten, zainspirowany Księgą Rodzaju, przywołuje rzeczy stworzone przez Boga aż do piątego dnia, przed stworzeniem człowieka

5. Matilde Olivera, *Día Quinto (Fifth Day)*, 2017, oil on canvas, 97x195 cm, phot. by M. Olivera. Inspired by the book of Genesis, this painting evokes the things created by God up to the fifth day, before the creation of Man

The expressive qualities of a work must materialise; as a painter and sculptor, my concern cannot and should not remain at the conceptual level where everything gets lost in abstract ideas (that is the job of philosophers). My job is to give a physical form to all this. My tools are pigments, clay, plaster, or stone. The success of a work in unveiling something true depends on how those pigments, that clay, or that stone are arranged, such that the new reality created from them reflects at least something of the reality they seek to capture [**fig. 5, 6**].

As I mentioned, during my years at University, I experienced significant frustration in the field of painting because I was not fortunate enough to have good teachers to instruct me in technique. For years, I had to fight against my lack of knowledge; pictorial creation often entailed a titanic struggle in which I tried to master the canvas and prevent the canvas from mastering me. Thanks to social media, I could see many contemporary painters creating more or less realistic works with very solid technique. I realised that there was a powerful figurative movement existing in the world, operating outside the official circuits of contemporary art. I also became aware that there were several academies of realistic art that revived teaching methods from the old academies of the 18th and 19th centuries. I do not believe it makes sense to paint in the 21st century imitating the painters of the 19th century, but I do believe it is good and necessary to understand the techniques

bezpośrednim dążeniu do piękna, ryzyko zagubienia się w powierzchownym pięknie jest dość wysokie. Przez piękno powierzchowne rozumiem to, co tandetne, kiczowate, lub też pewnego rodzaju piękno puste, niczym reklama kosmetyków, która przyciąga wzrok, ale brakuje jej życia. Rodin wyjaśnia to po mistrzowsku:

Brzydkim jest w Sztuce wszystko, co jest fałszywe lub sztuczne, co chce być ładne, zamiast być wyrazistym, co jest wymuskane, co bez potrzeby uśmiecha się, bez podstawy umizga się, bez powodu rozpiera się, co nie ma duszy i prawdy, co kłamie[11].

Ale istota rzeczy, uchwycona prawda, wynikające z niej piękno, to nie cechy, które pojawiają się w dziele po prostu arbitralnie. To, czy obraz jest w stanie coś wyrazić, zależy w dużej mierze od tego, jak składające się na niego pociągnięcia farby zostaną nałożone na płótno. Jak to ujął malarz Richard Schmid:

Takie cechy jak podekscytowanie, wewnętrzny ogień i dusza nie pojawiają się w tubach z farbami ani nie wyłaniają się z mojego pędzla. Urzeczywistniają się one tylko wtedy, gdy używam swoich umiejętności, aby zamienić swój zapał w plamy barw, tak jak pianista przekazuje emocje poprzez odpowiednie naciskanie klawiszy fortepianu (i wymaga to takiej samej ilości praktyki)[12].

[11] Rodin 2013, jak przyp. 5, s. 56.

[12] R. Schmid, *Alla prima: everything I know about pain-*



6. Matilde Olivera, *Virgen de la Esperanza (Dziewica Nadziei)*, 2020, tynk ceramiczny, 20x20x28 cm, fot. M. Olivera. Ta niewielka rzeźba przedstawia Matkę Bożą oczekującą Jezusa w swoim łonie. Jest to postać adwentowa, która w modlitwie czeka na przyjście Syna, ma nam przypominać, na co my także czekamy

6. Matilde Olivera, *Virgen de la Esperanza (Virgin of Hope)*, 2020, ceramic plaster, 20x20x28 cm, phot. by M. Olivera. This small sculpture represents Our Lady expecting Jesus in her womb. It is an Advent figure, she is in prayer waiting for the Son to come, and it intends to remind us what we are also waiting for

Muszą się urzeczywistnić wyraziste cechy dzieła; moje zainteresowanie jako malarki i rzeźbiarki nie może i nie powinno pozostać na poziomie pojęciowym, gdzie wszystko ginie w abstrakcyjnych ideach

they mastered, which are useful and effective in constructing a painting. As I mentioned, I see technique as absolutely essential, just as a person cannot communicate without knowing the necessary words; in painting, an artist cannot express himself without sufficiently controlling basic aspects such as draw-

ting, s. 15, https://archive.org/details/richard-schmid-alla-prima_202104/page/14/mode/2up [dostęp 28.02.2024].

ing, modelling, or colour. These skills become even more necessary when an artist seeks greater realism in his creations.

Therefore, when I began to realise that I could indeed make a living from art, I decided to enhance my painting education and address the significant gaps in my training. So, I chose to go to Florence, first to take an intensive course at the Florence Academy of Art and later to complete three terms of the drawing and painting program at the Angel Academy of Art. Thanks to this, I was able to improve my technique and put it in the service of expression. I believe that technique is a tool, not an end in itself. Sometimes, a work may possess an exquisite technical quality but at the same time it can fail to express anything meaningful. Technique is absolutely necessary but must serve expression. How to achieve this is something each artist must explore on their own, but I sense that truth comes into play in this realm once again. The application of technique should be sincere, not contrived.

The technique, how materials are used, how colours are juxtaposed in a painting, or how clay describes a volume, as I mentioned, is what allows art to unveil truth. This is a topic that particularly interests me because I discover how there is an almost sacramental character in the work of art. I have been trying to gradually understand this better. In the Catholic Church, we define sacraments as *efficacious signs of grace perceptible to the senses*[13], meaning that God uses what the senses can grasp, ultimately matter, to make His life present and communicate it to us. In a certain sense, it can be said that art has a sacramental dimension because it uses material realities—colours, shapes, sounds, etc.—to make present intangible realities. Art has the ability to make the invisible visible. As I have been suggesting, among other things, I believe that is why art is a suitable means to express the truths of faith.

In the history of Christian art, the Eastern Church, due to the iconoclastic controversy, developed a whole theology about the image. In the East, the icon is understood as much more than a mere representation of Christ or the saints; it has a sacred character because, in some way, it participates in the very reality of the saint it represents, acquiring an almost sacramental quality. I very much like this way of understanding the icon, as I have emphasised before, I believe that every true work of art, whether sacred or not, somehow has the ability to be a window that opens to a reality on the other side, or a bridge that leads to a reality beyond the image itself, but in which it participates.

[13] Compendium of the Catechism of the Catholic Church. 224.

(to jest zadanie filozofów). Moim celem jest nadanie temu wszystkiemu fizycznej formy. Moimi narzędziami są pigmenty, glina, gips lub kamień. Sukces dzieła polegający na odsłonięciu czegoś prawdziwego zależy od tego, czy te pigmenty, ta glina, ten kamień zostaną ułożone tak, aby stworzona z nich nowa rzeczywistość odzwierciedlała przynajmniej część rzeczywistości, którą starają się uchwycić [**il. 5, 6**].

Jak wspomniałam, w czasie studiów na uniwersytecie doświadczyłam znacznej frustracji w dziedzinie malarstwa, ponieważ nie miałam szczęścia trafić na dobrych nauczycieli, którzy mogliby mnie nauczyć techniki. Przez lata musiałam zmagać się z brakiem wiedzy; twórczość malarska często wiązała się z tytaniczną walką, w której próbowałam zapanować nad płótnem i uniemożliwić mu zapanowanie nade mną. Dzięki mediom społecznościowym mogłam zobaczyć wielu współczesnych malarzy tworzących mniej lub bardziej realistyczne dzieła w bardzo solidnej technice. Zdałam sobie sprawę, że na świecie istnieje potężny ruch figuratywny działający poza oficjalnymi obiegami sztuki współczesnej. Dowiedziałam się też, że istnieje kilka akademii sztuki realistycznej, które przywróciły metody nauczania ze starych akademii z XVIII i XIX wieku. Nie sądzę, żeby w XXI wieku miało sens malowanie naśladujące dziewiętnastowiecznych malarzy, ale uważam, że dobre i konieczne jest zrozumienie opanowanych przez nich technik, które są przydatne i skuteczne w konstruowaniu obrazu. Jak wspomniałam, technikę uważam za absolutnie niezbędną, gdyż jak nie można się porozumieć, nie znając niezbędnych słów, tak w malarstwie nie można się wyrazić bez wystarczającej kontroli nad podstawowymi aspektami, takimi jak rysunek, modelowanie czy kolor. Umiejętności te stają się jeszcze bardziej potrzebne, gdy twórca poszukuje w swoich dziełach większego realizmu.

Kiedy zaczęłam zdawać sobie sprawę, że rzeczywiście mogę zarabiać na sztuce, postanowiłam poszerzyć swoją edukację malarską i uzupełnić istotne luki w moim wykształceniu. Zdecydowałam się pojechać do Florencji, najpierw na intensywny kurs w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych, a później, aby ukończyć trzy semestry programu rysunku i malarstwa w Angel Academy of Art. Dzięki temu udało mi się udoskonalić swoją technikę i oddać ją w służbę ekspresji. Wierzę, że technika jest narzędziem, a nie celem samym w sobie. Czasami dzieło może mieć wyjątkową jakość techniczną, a jednocześnie nie wyrażać niczego znaczącego. Technika jest absolutnie konieczna, ale musi służyć ekspresji. Każdy artysta musi samodzielnie zbadać, jak to osiągnąć, ale czuję, że w tej sferze ponownie wchodzi w grę prawda. Stosowanie techniki powinno być szczere, a nie wykoncypowane.

Jak już wspominałam, technika, sposób użycia materiałów, zestawienie kolorów na obrazie czy sposób, w jaki glina ujmuje objętość, pozwalają sztuce odsłonić prawdę. Jest to temat, który szczególnie mnie interesuje, bo odkrywam, że dzieło sztuki ma charakter niemal sakramentalny. Stopniowo staram się to lepiej rozumieć. W Kościele katolickim definiujemy sakramenty jako *widzialne i skuteczne znaki łaski*[13], co oznacza, że Bóg używa tego, co zmysły mogą uchwycić, ostatecznie materii, aby uobecnić swoje życie i przekazać je nam. W pewnym sensie można powiedzieć, że sztuka ma wymiar sakramentalny, ponieważ wykorzystuje rzeczywistości materialne – kolory, kształty, dźwięki itp. – do uobecniania rzeczywistości nieuchwytnych. Sztuka ma zdolność czynienia niewidzialnego widzialnym. Jak już sugerowałam, uważam, że właśnie dlatego sztuka jest odpowiednim środkiem do wyrażania prawd wiary.

W historii sztuki chrześcijańskiej Kościół wschodni na skutek kontrowersji ikonoklastycznych wypracował całą teologię obrazu. Na Wschodzie ikona jest rozumiana jako coś więcej niż zwykłe przedstawienie Chrystusa czy świętych; ma charakter sakralny, ponieważ w jakiś sposób uczestniczy w samej rzeczywistości świętego, którego reprezentuje, nabierając charakteru niemal sakramentalnego. Bardzo podoba mi się ten sposób rozumienia ikony; jak już podkreślałam, uważam, że każde prawdziwe dzieło sztuki, sakralne czy nie, ma w jakiś sposób zdolność bycia oknem otwierającym się na rzeczywistość po drugiej stronie czy też mostem prowadzącym do rzeczywistości poza samym obrazem, w której jednak uczestniczy.

W tym akcie materia odgrywa wiodącą rolę. Poprzez transformację materiałów artysta tworzy nowe dzieła, które uczestniczą w prawdzie i pięknie zarówno samego materiału, jak i tego, co chcą reprezentować. Jak wszyscy wiemy, decydującym argumentem rozstrzygającym kwestię ikonoklazmu była tajemnica Wcielenia. Św. Jan Damasceński, odpierając obrazoburców, powiedział w VIII wieku:

Gardzisz materią i nazywasz ją niegodną czci. Tak też czynią manichejczycy. Pismo Święte uważa ją jednak za dobrą. Mówi bowiem: „Bóg widział wszystko, co uczynił, a oto było bardzo dobre" (Rdz 2, 31). Ja więc potwierdzam, że materia jest dziełem Bożym i rzeczą dobrą. […] *Nie czczę materii, ale czczę Stwórcę materii, który dla mnie stał się materią, który obrał sobie materialny świat za mieszkanie i poprzez materię dokonał mojego zbawienia. „A Słowo stało się ciałem i zamieszkało pośród nas" (J 1, 14). Jest rzeczą oczywistą dla wszystkich, że ciało jest materią i jest stworzeniem. Oddaję więc cześć materii i zbliżam się do niej z szacunkiem. Oddaję hołd tej, przez którą dokonało się moje zbawienie. Czczę ją*

[13] Kompendium Katechizmu Kościoła Katolickiego, 224.

It is at this point where matter takes on a leading role. Through the transformation of materials, the artist creates new works that partake in the truth and beauty of both the material itself and of that which they seek to represent. As we all know, the decisive argument that settled the issue of iconoclasm was the mystery of the Incarnation. Saint John Damascene, refuting the iconoclasts, said in the 8th century:

You look down upon matter and call it contemptible. This is what the Manicheans did, but holy Scripture pronounces it to be good; for it says, 'And God saw all that He had made, and it was very good.' I say matter is God's creation and a good thing. […] *It is not matter which I adore; it is the Lord of matter, becoming matter for my sake, taking up His abode in matter and working out my salvation through matter. For the Word was made Flesh, and dwelt amongst us. It is evident to all that flesh is matter, and that it is created. I reverence and honour matter, and worship that which has brought about my salvation. I honour it, not as God, but as a channel of divine strength and grace. Was not the thrice blessed wood of the Cross matter? and the sacred and holy mountain of Calvary? Was not the holy sepulchre matter, the life-giving stone the source of our resurrection? Was not the book of the Gospels matter, and the holy table which gives us the bread of life? Are not gold and silver matter, of which crosses, and holy pictures, and chalices are made? And above all, is not the Lord's Body and Blood composed of matter?*[14]

He goes further, but I simply find it beautiful and I think it has a special relationship with how artists perceive matter or how we use it for our creations. I would like to talk about this next, about how each material, with its own qualities, influences the creation of the artwork. I am going to discuss this from the perspective of painting and sculpture, which are the means of expression I commonly use [**fig. 7**]. In my case, I like to respect the inherent nature of the materials and let them express what they are. For example, when I model with clay, I like the imprints left by modelling tools or fingers to be visible. I do not try to conceal the malleability of the clay; on the contrary, I am interested in making it evident. I enjoy making marks and incisions, allowing all these textures to be seen. In my works, although I may leave more rendered areas (usually the faces), there is a treatment in the way I model or paint that reveals the expressiveness and plastic gesture of the process.

[14] John Damascene, *On holy images*. Available at: http://theology.balamand.edu.lb/index.php/works/147-st-john-of-damascus/works/1007-joicons2 [consulted 15–02–2024]



7. Matilde Olivera, *Virgen con Niño (Dziewica z Dzieciątkiem)*, 2020, tynk ceramiczny, 30x27 cm, fot. M. Olivera. Ta niewielka płaskorzeźba jest próbą uchwycenia czułości macierzyństwa i ukazania Maryi jako Matki Boga i naszej własnej Matki

7. Matilde Olivera, *Virgen con Niño (Virgin with Child)*, 2020, ceramic plaster, 30x27 cm, phot. by M. Olivera. This small relief is an attempt at capturing the tenderness of motherhood and presenting Mary as the Mother of God and our own Mother

In respecting the inherent nature of each material and using it as an enhancer of expressiveness, there is also a certain reverence toward the material itself and a desire to *unveil the sacred eloquence of the pigment*[15]. Part of what a work of art can reveal is the goodness and beauty of the material itself, connecting with what I quoted earlier from Saint John Damascene. There is a phrase by Juan Plazaola that I particularly like: *The artist investigates the simple elements of the material world because in them, he seeks the imprint of the Creator's modelling fingers*[16]. Sometimes it is mentioned that in a society with a materialistic mindset, there is a tendency towards idolising matter. It is important to remember that every evil is a perversion of a good, materialism also stems from something true and good, which is matter. If we approach it in the right way, if we go beyond the material itself and look to the One who created it, matter can return our gaze to God [**fig. 8**]. Similarly, a work of art can become an idol if we are unable to look beyond it, but if we take it for what it is, it can be a vehicle for us to open ourselves to transcendence.

[15] Plazaola 2006, as footnote 2, p. 374. Own translation.

[16] Ibidem, p. 371.

jednak, nie jako Boga, ale jako pełną boskiej mocy i łaski. Czyż nie było materią drzewo Krzyża, potrójnie błogosławione i potrójnie uwielbione? Czy nie była też materią dostojna i święta góra – miejsce czaszki? I czy nie była materią życiodajna skała, Święty Grób, źródło naszego zmartwychwstania? A atrament i skóra, na której została spisana Ewangelia – czyż i one nie były materią?[14]

Po prostu uważam to za piękne i sądzę, że ma to szczególny związek z tym, jak artyści postrzegają materię lub jak wykorzystujemy ją w naszych dziełach. Chciałabym teraz porozmawiać, o tym, jak każdy materiał, dzięki swoim właściwościom, wpływa na powstawanie dzieła sztuki. Omówię to z perspektywy malarstwa i rzeźby, czyli środków wyrazu, którymi powszechnie się posługuję [**il. 7**]. Osobiście lubię szanować wrodzoną naturę materiałów i pozwalać im wyrażać to, czym są. Na przykład, kiedy modeluję w glinie, chcę, aby odciski pozostawione przez narzędzia modelarskie lub palce były widoczne. Nie próbuję ukryć plastyczności gliny; wręcz przeciwnie, troszczę się, żeby to pokazać. Lubię robić znaki i nacięcia, pozwalające zobaczyć wszystkie te tekstury. W moich pracach, chociaż mogę pozostawić więcej dopracowanych obszarów (zazwyczaj twarze), w sposobie modelowania lub malowania stosuję obróbkę, która ujawnia ekspresyjność i plastyczny gest procesu.

W respektowaniu wrodzonej natury każdego materiału i w wykorzystaniu go jako wzmocnienia wyrazistości kryje się także pewien szacunek dla samego surowca i chęć *odsłonięcia świętej wymowy pigmentu*[15]. Częścią tego, co dzieło sztuki może ujawnić, jest dobro i piękno samego materiału, łączące się z tym, co cytowałam wcześniej ze św. Jana Damasceńskiego. Jest takie zdanie Juana Plazaoli, które szczególnie mi się podoba: *Artysta bada proste elementy świata materialnego, bo szuka w nich odcisku modelujących palców Stwórcy*[16]. Mówi się, że w społeczeństwie o nastawieniu materialistycznym istnieje tendencja do bałwochwalstwa materii. Należy pamiętać, że każde zło jest wypaczeniem dobra, materializm również wywodzi się z czegoś prawdziwego i dobrego, czyli z materii. Jeśli podejdziemy do tego we właściwy sposób, jeśli wyjdziemy poza samą materię i spojrzymy na Tego, który ją stworzył, materia może zwrócić nasze spojrzenie ku Bogu [**il. 8**]. Podobnie dzieło sztuki może stać się bożkiem, jeśli nie potrafimy spojrzeć poza nie, ale jeśli przyjmiemy je takim, jakie jest, może być ono dla nas narzędziem otwarcia się na transcendencję.

[14] Św. Jan Damasceński, *Mowa obronna przeciw tym, którzy odrzucają święte obrazy*, "Vox Patrum" 25 (2005), t. 28, tłum. M.M. Dylewska, s. 387 (przekład polski, z języka greckiego, nieco różni się od przekładu angielskiego, który cytuje autorka artykułu – przyp. tłum.).

[15] Plazaola 2006, jak przyp. 2, s. 374. Przekład polski na podstawie tłumaczenia własnego autorki niniejszego artykułu.

[16] Ibidem, s. 371.



8. Matilde Olivera, *Maria Sedes Sapientiae (Maryja, Tron Mądrości)*, 2012, tynk ceramiczny polichromowany, 70x50 cm, fot. M. Olivera. Ta płaskorzeźba przedstawia Maryję pod wezwaniem Maryi jako Tronu Mądrości. Było to studium przygotowawcze do większego projektu, który nigdy nie powstał, ale które posłużyło jako sposób na eksperymentowanie z polichromią

8. Matilde Olivera, *Maria Sedes Sapientiae (Mary, Seat of Wisdom)*, 2012, polychromed ceramic plaster, 70x50 cm, phot. by M. Olivera. This bas-relief depicts Mary under the advocation of Mary as Throne of Wisdom. It was a preparatory study for a larger project that never came to be, but served as a way of experimenting with polychromy



9. Matilde Olivera, *San Juan Crisóstomo* (Święty Jan Chryzostom), 2017, brąz, wys. 80 cm, kościół św. Jana Chryzostoma w Madrycie, fot. A. Hidalgo. Rzeźba ta powstała na zamówienie kościoła w Madrycie, który znajduje się pod patronatem tego świętego. Występują tu tradycyjne elementy ikonograficzne pomagające go rozpoznać: dłoń w geście błogosławieństwa z palcami w pozycji tworzącej anagram IC-XC, stuła biskupia z krzyżami i księga jako znak mądrości świętego

9. Matilde Olivera, *San Juan Crisóstomo (Saint John Chrysostom)*, 2017, bronze, 80 cm height, St John Chrysostom Church, Madrid, phot. by A. Hidalgo. This sculpture was a commission for the church in Madrid that is under the patronage of the Saint. The traditional iconographic elements that help recognize the saint are all present: the hand in a gesture of blessing with its fingers in a position that produce the Christogram IC-XC, the episcopal stole with its crosses and the book as a sign of the saint's wisdom

Choć każda twórczość może być oknem na transcendencję, to dzieła przeznaczone do celów liturgii lub pobożności prywatnej powinny szczególnie skupiać się na próbie jej osiągnięcia. Uważam, że sztuka sakralna potrzebuje pewnego stopnia figuracji, aby móc to zrobić. W swoich początkach sztuka chrześcijańska miała głównie charakter symboliczny. Ze względu na potrzebę potajemnego praktykowania wiary pierwsi chrześcijanie stworzyli system znaków, które pozwalały im identyfikować się i wyrażać tajemnice wiary. Po wydaniu edyktu Konstantyna, gdy uzyskali swobodę wyrażania siebie bez obawy przed prześladowaniami, rozwinęli sztukę mającą na celu manifestowanie wiary oraz po-

While any work of art can be a window to transcendence, artworks intended for liturgy or devotion should especially be focused on trying to achieve this. In my very personal and subjective opinion, to be able to accomplish this sacred art needs a certain degree of figuration. In its early days, Christian art was mostly symbolic. Due to the need to practice their faith clandestinely, the early Christians created a series of signs that allowed them to identify themselves and express the mysteries of the faith. Following the Edict of Constantine, once they were free to express themselves without fear of persecution, they developed an art aimed at manifesting

the faith and assisting in worship and prayer. This trend continued over the centuries. It is also important to remember that Christian art has always had a didactic and catechetical function, which is now becoming very necessary, especially in post-Christian Western societies. It is striking to see how new generations are unable to recognise the most famous scenes from the history of salvation. Recently, I was talking to a priest who confessed that he used to be more inclined to use a more abstract art, but over the years he has observed how, when he visits old churches with groups, the ensemble of images raises many questions that facilitate catechesis. Completely abstract art is incapable of being a didactic tool, of illustrating the sacred history, or prompting questions about the meaning of liturgy or the sacraments.

At the same time, I believe it is good to be aware, as an artist, that there is an artistic tradition in the Church, both in iconographic principles and in the use of materials and techniques. It has a lot to do with being aware that there is a Tradition, with a capital ‚T,' that is essential for understanding the transmission of faith. Just as we are aware that we cannot change the deposit of faith, that we are links in the chain of transmission and must pass it on intact to the next generations, artists must also be aware that they cannot completely escape an artistic tradition that precedes them [**fig. 9**]. An artist might feel a little overwhelmed by the thought that they are just a link in a long chain moving through time, or they may even feel that if they consider a tradition that precedes them, they will cease to be free to create according to their own feelings, and their works will therefore have less value or be less genuine. I believe these fears are misgiven. Since the 20th century, novelty in art seems to have become a kind of quality seal or guarantee certifying the validity of works, to the point where all art that remotely smells of the past is rejected and deemed invalid. Also, there can often be a certain artistic arrogance that places the author's personality above any other consideration, so much so that many reject even the option of undertaking a commission because they see it as an undignified situation for an artist, as if submitting the knowledge and talent they have developed to another person's criteria were an unbearable imposition. It is true that the commissioning of works can sometimes make their execution challenging; clients may be ignorant or have a different taste than ours. However, putting one's gifts at the service of others does not necessarily mean the work will have serious shortcomings. Proof of this can be found in the entire history of art! I like to think that if Michelangelo, Bernini, Velázquez, or Sorolla created their greatest works on commission,

maganie w kulcie i modlitwie. Tendencja ta utrzymywała się przez wieki. Należy także pamiętać, że sztuka chrześcijańska zawsze pełniła funkcję dydaktyczną i katechetyczną, która obecnie staje się bardzo potrzebna, zwłaszcza w postchrześcijańskich społeczeństwach Zachodu. Uderzające jest to, jak nowe pokolenia nie są w stanie rozpoznać najsłynniejszych scen z historii zbawienia. Niedawno rozmawiałam z księdzem, który wyznał, że kiedyś skłaniał się do sięgania po sztukę bardziej abstrakcyjną, ale z biegiem lat zaobserwował, że kiedy w grupach zwiedza stare kościoły, zespół obrazów rodzi wiele pytań, które prowadzą do możliwości katechezy. Sztuka całkowicie abstrakcyjna nie może być narzędziem dydaktycznym, ilustrującym historię sakralną, ani stawiać pytań o sens liturgii i sakramentów.

Jednocześnie uważam, iż będąc twórcą, warto mieć świadomość, że w Kościele istnieje tradycja artystyczna, zarówno w zakresie zasad ikonograficznych, jak i stosowania materiałów i technik. Jest to Tradycja pisana przez wielkie „T", niezbędna do zrozumienia przekazu wiary. Tak jak zdajemy sobie sprawę, że nie możemy zmienić depozytu wiary, że jesteśmy ogniwami w łańcuchu przekazu i musimy podać go w nienaruszonym stanie kolejnym pokoleniom, tak artyści muszą wiedzieć, że nie mogą całkowicie uciec od poprzedzającej ich tradycji artystycznej [**il. 9**]. Artysta może czuć się nieco przytłoczony myślą, że jest jedynie ogniwem w długim łańcuchu ciągnącym się w czasie, a może nawet mieć wrażenie, że jeśli weźmie pod uwagę tradycję, która go poprzedza, utraci swobodę tworzenia w zgodzie ze swoimi własnymi uczuciami, przez co jego prace będą miały mniejszą wartość i staną się mniej autentyczne. Uważam, że te obawy są błędem. Wydaje się, że od XX wieku nowość w sztuce stała się swego rodzaju znakiem jakości lub gwarancją poświadczającą ważność dzieł do tego stopnia, że wszelka sztuka, która choć trochę pachnie przeszłością, jest odrzucana i uznawana za nieważną. Często też pojawia się pewna arogancja artystyczna, która stawia osobowość autora ponad wszelkie inne względy do tego stopnia, że wielu twórców odrzuca nawet możliwość podjęcia się zlecenia, uznając to za sytuację niegodną artysty, jakby dostosowywanie wiedzy i talentu, który rozwinęli, do kryteriów innej osoby, było upadkiem nie do zniesienia. Prawdą jest, że prace zlecone mogą czasami utrudniać wykonanie; klienci mogą być ignorantami lub mieć inny gust niż nasz. Jednakże oddanie swoich darów w służbę innym nie musi oznaczać, że praca będzie miała poważne braki. Dowodem na to jest cała historia sztuki! Lubię myśleć, że skoro Michał Anioł, Bernini, Velázquez czy Sorolla tworzyli największe dzieła na zamówienie, to nie będę od nich większa i nie będę uważać, że takie prace są poniżej mnie.

Reasumując, sądzę, że dobrze jest, by sztuka sakralna czerpała inspiracje z mistrzów przeszłości, zachowywała ciągłość w stosowaniu symboliki i ikonografii, potrafiła sięgać po określone materiały lub techniki, które nabrały szczególnego znaczenia i zaznaczyły swą obecność na przestrzeni wieków. Widzę potrzebę pewnego stopnia figuracji, która umożliwi rozpoznanie postaci i scen biblijnych, służąc tym samym jako narzędzie katechetyczne. Jednocześnie jestem przekonana, że to wszystko nie jest równoznaczne z powtórzeniem; jest wystarczająco dużo miejsca, aby każdy artysta mógł rozwijać swoją osobowość i być dzieckiem swoich czasów. Przynajmniej ja staram się to robić i dążę do tego, aby moje obrazy i rzeźby jednoznacznie wskazywały na przynależność do XXI wieku, zachowując przy tym tradycyjne elementy, takie jak aureole przedstawiające świętych, użycie złota czy symbolikę błękitu w płaszczu Marii, by wymienić tylko kilka przykładów.

W niniejszym tekście opowiedziałam o podróży, jaką odbyłam dotychczas, o tym, jak się rozwinęłam i czego nauczyłam na poziomie artystycznym oraz jak staram się bardziej pogłębiać swoje refleksje na temat sztuki, jej związku z prawdą i pięknem oraz jej zdolności bycia narzędziem odkrywania Boga. To droga, która mnie pasjonuje i z roku na rok przemierzam ją z nieco większą pewnością siebie. Mimo że jestem w to zaangażowana już od około 18 lat (licząc lata uniwersyteckie), wciąż mam wrażenie, jakbym dopiero zaczynała. Jeszcze wiele muszę się nauczyć i odkryć, ale wszystko to pokrywa się z tęsknotą i pragnieniem, które znów ktoś wyraził lepiej niż ja:

Jest po prostu coś fundamentalnego w ludzkim duchu, który pragnie sięgnąć poza siebie i znajduje swój głos w tworzeniu sztuki […]. *Sztuka sama przekracza wszelkie granice, przekracza wszelki język, przekracza wszelki czas i w jakiś fundamentalny sposób czyni nas wszystkich jednym, ponieważ pochodzi z naszego wspólnego źródła*[17].

Streszczenie

Kiedy patrzę wstecz, rozpoznaję to, że istniała wola inna niż moja, która prowadziła mnie w stronę ścieżki twórczości artystycznej i potem tą ścieżką. Jako osoba wierząca utożsamiam tę wolę z Opatrznością Bożą, otwierającą drzwi, przez które muszę przejść. Tym samym uznaję w swojej pracy artystycznej powołanie, wezwanie, na które muszę odpowiedzieć, i czuję potrzebę wykorzystania otrzymanych talentów w służbie tej szczególnej misji. Na swojej drodze natknęłam się na różne teksty, które pomogły mi zrozumieć, na czym polega to powołanie, a wśród nich

[17] K. Nerburn, *Dancing with the gods: reflections on life and art*, Edinburgh: Canongate Books, 2018, s. 213.

I will not be better than them and consider such works beneath me.

In summary, I believe it is good for sacred art to take inspiration from the masters of the past, to maintain continuity in the use of symbology and iconography, to be able to resort to the use of certain materials or techniques that have acquired special meaning and presence over the centuries. I see a need for a certain degree of figuration that allows the recognition of biblical characters and scenes, thus serving as a catechetical vehicle. At the same time, I am convinced that all of this is not synonymous with repetition; there is enough space for each artist to develop their personality and be a child of their time. At least, that is what I attempt to do, and I try to ensure that my paintings and sculptures unequivocally show that they belong to the 21st century while maintaining traditional elements, such as halos for saints, the use of gold, or the symbolism of blue in Mary's mantle, to give a few examples.

In these paragraphs, I have talked about the journey I have undertaken so far, how I have progressed and learned at an artistic level, and how I am trying to delve deeper into my reflections on art, its relationship with truth and beauty, and its capacity to be a vehicle for discovering God. It is a path that impassions me, and I traverse it each year with a little more confidence. Despite having been in this field for about 18 years (counting my university years), it still feels like I have only just begun. There is much more for me to learn and discover, but everything corresponds to a longing and a desire that, once again, someone has expressed better than I can:

There is simply something fundamental in the human spirit that yearns to reach beyond itself, and it finds its voice in the creation of art […]. *Art alone reaches across all boundaries, transcends all language, transcends all time, and in some fundamental way makes us all one because it comes from our common source*[17].

Abstract

When I look back, I recognise that there has been a will other than mine that has been guiding me towards and along the path of artistic creation. As a believer, I identify this will with divine Providence, which opens the doors through which I must pass. Thus, I acknowledge in my artistic work a vocation, a call to which I must respond, and I find myself in the need to put the talents I have received at the service of this special mission. Along my journey, I have encountered various texts that have helped

[17] K. Nerburn, *Dancing with the gods: reflections on life and art*, Edinburgh: Canongate Books, 2018, p. 213.

me understand what this vocation consists of, among them two have deeply touched me, Rodin's Artistic *Testament* and Saint John Paul II's *Letter to Artists*. Thanks to them, I have discovered that art can be a good means to understand reality and make it understood, or that it can be a suitable means to praise and give thanks to God for all the blessings He gives us.

Beauty plays a leading role in all of this. Its relationship with truth particularly interests me because it serves me as a guide in my creations. As Rodin has taught me, I seek above all that my works reveal the true character that lies beneath the forms, since when we find truth, inevitably we find beauty as well. To achieve this, I use both painting and sculpture, working with very specific materials that I try to shape. Material reality makes physical what is not, art has the ability to make the invisible visible, I consider it to have an almost sacramental dimension and therefore the materials and the way of using them are of great importance. I highly value technique, which I try to master in order to express myself with true freedom.

Every work of art can be an open window to transcendence, but sacred art destined for liturgy or devotion must strive to achieve this. To do this, I believe it is good to draw from the masters of the past, to maintain continuity in the use of symbolism and iconography, and I see a certain degree of figuration is necessary to make the biblical characters and scenes recognisable and thus be a catechetical vehicle. All this does not equate to imitating styles of the past since there is room for each artist to express themselves according to their own personality and for the result to be a product of their time.

Keywords: sacred art, contemporary art, beauty, truth, via pulchritudinis, Auguste Rodin, John Paul II

Matilde Olivera
matilde.olivera.tovar@gmail.com
https://www.matildeolivera.com/

Tłumaczyła: Agnieszka Gicala

Bibliography

Compendium of the Catechism of the Catholic Church. 224.

Gsell P., El arte. Auguste Rodin, Madrid: Editorial Síntesis, 2010, p.155.

John Damascene, On holy images. Available at: http://theology.balamand.edu.lb/index.php/works/147-st-john-of-damascus/works/1007-joicons2

dwa, które głęboko mnie poruszyły: testament artystyczny Rodina i *List do artystów* św. Jana Pawła II. Dzięki nim odkryłam, że sztuka może być dobrym środkiem do tego, by zrozumieć rzeczywistość i by czynić ją zrozumiałą, lub że może być odpowiednim sposobem uwielbienia i dziękczynienia Bogu za wszystkie błogosławieństwa, którymi nas obdarza.

Wiodącą rolę odgrywa w tym wszystkim piękno. Jego związek z prawdą interesuje mnie szczególnie, gdyż służy mi jako przewodnik w mojej twórczości. Jak nauczył mnie Rodin, staram się przede wszystkim, aby moje prace odsłoniły prawdziwy charakter kryjący się pod formami, ponieważ gdy odnajdziemy prawdę, nieuchronnie odnajdziemy także piękno. Aby to osiągnąć, wykorzystuję zarówno malarstwo, jak i rzeźbę, pracując z bardzo specyficznymi materiałami, które staram się kształtować. Rzeczywistość materialna czyni fizycznym to, co takie nie jest, sztuka ma zdolność uwidaczniania tego, co niewidzialne; uważam to za wymiar niemal sakramentalny, dlatego ogromne znaczenie mają materiały i sposób ich wykorzystania. Bardzo cenię technikę, którą staram się opanować, aby móc wyrazić siebie z prawdziwą swobodą.

Każde dzieło sztuki może być otwartym oknem na transcendencję, jednak sztuka sakralna przeznaczona do liturgii lub indywidualnych aktów pobożności musi do tego dążyć. Sądzę, że w tym celu dobrze jest czerpać z dawnych mistrzów, zachować ciągłość w stosowaniu symboliki i ikonografii, i uważam, że niezbędny jest pewien stopień figuracji, aby postacie i sceny biblijne były rozpoznawalne, a tym samym przekaz był katechetyczny. Wszystko to nie jest równoznaczne z naśladowaniem stylów z przeszłości, ponieważ każdy artysta może wyrazić siebie zgodnie ze swoją osobowością, tak by efekt był wytworem jego czasów.

Słowa kluczowe: sztuka sakralna, sztuka współczesna, piękno, prawda, *via pulchritudinis*, Auguste Rodin, Jan Paweł II

Matilde Olivera
matilde.olivera.tovar@gmail.com
https://www.matildeolivera.com/

Bibliografia

Gsell P., *El arte. Auguste Rodin*, Madryt: Editorial Síntesis, 2010, s. 155.

Jan Damasceński, *Mowa obronna przeciw tym, którzy odrzucają święte obrazy*, "Vox Patrum" 25 (2005), t. 28, tłum. M.M. Dylewska, s. 387.

Jan Paweł II, *List do artystów*, s. 2, https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pl/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.pdf [dostęp 15.03.2024]

Keats J., *Oda do greckiej urny*, tłum. Z. Przesmycki, https://wiersze.fandom.com/wiki/Oda_do_greckiej_urny [dostęp 15.03.2024].
Kompendium Katechizmu Kościoła Katolickiego, 224.
Nerburn K., *Dancing with the gods: reflections on life and art*, Edinburgh: Canongate Books, 2018, s. 213.
Plazaola J., *Arte sacro actual*, Madryt: Biblioteca de Autores Cristianos, 2006, s. 13–13. 35.
Rodin A., *Aforyzmy o sztuce*, w: *Museion 1911–1913. Publicystyka artystyczna i literacka*, red. G.P. Bąbiak i D. Knysz-Tomaszewska, tłum. J. Masłowska, Warszawa 2013, s. 54.
Schmid R., *Alla prima: everything I know about painting*, s. 15, https://archive.org/details/richard-schmid-alla-prima_202104/page/14/mode/2up [dostęp 28.02.2024].
Scruton R., *Beauty, a very short introduction*, New York: Oxford University Press, 2011, s. 13–13. 108.
John Paul II, Letter to Artists. Available at https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/en/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html
Nerburn K., Dancing with the gods: reflections on life and art, Edinburgh: Canongate Books, 2018, p. 213.
Plazaola J., Arte sacro actual, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2006, p. 35.
Schmid R., Alla prima: everything I know about painting, p.15. Available at: https://archive.org/details/richard-schmid-alla-prima_202104/page/14/mode/2up
Scruton R., Beauty, a very short introduction, New York: Oxford University Press, 2011, p. 108.

SACRUM ET DECORUM
MATERIALS AND STUDIES
ON THE HISTORY OF SACRED ART

PUBLICATION GUIDELINES

1. The annual *SACRUM ET DECORUM. Materials and studies on the history of sacred art* is a journal primarily published in print, in a book format.

2. The journal accepts unpublished original articles of up to 20 pages of typescript that are concerned with the sacred art of the last two centuries. In exceptional cases (following agreements with the editors), some of these articles may exceed 20 pages.

3. Besides articles, the journal also publishes reviews of books on topics suitable to the profile of the journal, as well as short notices on current artistic and academic events such as exhibitions or conferences. These articles should not generally exceed 5 pages of typescript.

4. All texts should be accompanied by: a short note on the author, including their full name, academic credentials, place of work.

5. Technical requirements:
   a) Texts should be sent in one copy (print-out and electronic version).
   b) Texts of articles should include an abstract of around half a page and five or six keywords.
   c) References should conform to the stylesheet available on the website www.sacrumetdecorum.pl.
   d) One page of standardised typescript should consist of 30 lines of text with approximately 60 characters per line, and therefore an approximate total of 1800 characters per page.

6. The editors reserve the right to modify the text of articles, following permission given by the authors.

7. The editors do not return texts that are un-commissioned.

8. The rules for the submission, evaluating and reviewing process are in accordance with the guide-

SACRUM ET DECORUM
MATERIAŁY I STUDIA
Z HISTORII SZTUKI SAKRALNEJ

ZASADY PUBLIKOWANIA

1. Rocznik „SACRUM ET DECORUM. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej" to czasopismo, którego wersję pierwotną stanowią tomy wydawane w formie tradycyjnego nośnika informacji – druku na papierze, ujętego w formę kodeksu.

2. Do druku przyjmowane są dotychczas niepublikowane artykuły o objętości do 20 stron maszynopisu, w wyjątkowych przypadkach – po wcześniejszym uzgodnieniu z zespołem redakcyjnym – dopuszczalne jest zwiększenie objętości tekstu.

3. Oprócz artykułów Redakcja zamieszcza recenzje merytoryczne oraz informacje o książkach bądź wydarzeniach artystycznych (m.in. wystawy, konferencje) o objętości do pięciu stron maszynopisu.

4. Do tekstu prosimy dołączyć: krótką informację o autorze, zawierającą jego imię, nazwisko, tytuł i stopień naukowy, miejsce pracy.

5. Wymogi techniczne:
   a) teksty prosimy przesyłać w jednym egzemplarzu (wydruk komputerowy oraz w wersji elektronicznej);
   b) teksty artykułów winny zawierać streszczenie (ok. 0,5 strony) i pięć lub sześć słów kluczowych;
   c) forma zapisu odnośników została podana na stronie internetowej www.sacrumetdecorum.pl;
   d) strona znormalizowanego maszynopisu zawiera 30 wersów tekstu z ok. 60 znakami w wersie (ok. 1800 znaków na stronie).

6. Redakcja zastrzega sobie możliwość wprowadzania zmian bądź skrótów w tekstach artykułów, po uprzednim uzgodnieniu z autorami.

7. Materiałów niezamówionych Redakcja nie zwraca.

8. Zasady przyjmowania, oceny i proces recenzji tekstów są zgodne z wytycznymi Ministerstwa Edukacji i Nauki oraz standardami Komitetu do spraw Etyki Publikacyjnej (COPE – Committee on Publication Ethics), szczegółowo opisanymi na stronie internetowej www.sacrumetdecorum.pl.

9. Redakcja stosuje sugerowane przez Ministerstwo Edukacji i Nauki oraz Komitet do spraw Etyki Publikacyjnej (COPE) procedury zabezpieczające oryginalność publikacji naukowych.

10. O wszelkich przejawach nierzetelności naukowej i naruszania zasad etyki obowiązujących w nauce Redakcja będzie informować odpowiednie podmioty, posiadające możliwość jurysdykcji wobec autora niepodporządkowującego się obowiązującym normom.

11. Odpowiedzialność prawną wynikającą z wykorzystania zdjęć towarzyszących artykułom ponoszą autorzy.

12. Złożenie artykułu do druku jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na publikację danych kontaktowych autora, abstraktu artykułu, artykułu (lub jego fragmentu) nie tylko w „Sacrum et Decorum" (wersja papierowa i internetowa), ale i w bazach danych, z którymi „Sacrum et Decorum" współpracuje.

Wszelką korespondencję proszę kierować na adres:
Redakcja „Sacrum et Decorum"
Uniwersytet Rzeszowski
Centrum Dokumentacji
Współczesnej Sztuki Sakralnej
35–002 Rzeszów, pl. Ofiar Getta 4–5/35
tel. +48 661 928 362, +48 17 872 20 98

lines of the Ministry of Education and Science and Committee on Publication Ethics – COPE – and are described in detail on the web page www.sacrumetdecorum.pl.

9. The Editorial Board follows the guidelines of the Ministry of Education and Science and Committee on Publication Ethics (COPE) for safeguarding the originality of academic publications.

10. All instances of academic dishonesty and breaches of the academic code of conduct will be reported by the Editorial Board to the appropriate institutional bodies.

11. The authors will be held liable for infringement of copyright of the images published in their articles.

12. By submitting their work authors agree to their contact details, the abstract, and the full text of the article or its fragments being published not only in "Sacrum et Decorum" (both in paper and internet editions), but also in the databases indexing "Sacrum et Decorum".

Correspondence should be sent to:
Redakcja „Sacrum et Decorum"
Uniwersytet Rzeszowski
Centrum Dokumentacji
Współczesnej Sztuki Sakralnej
35–002 Rzeszów, pl. Ofiar Getta 4–5/35
tel. +48 661 928 362

ZAMÓWIENIE ROCZNIKA „SACRUM ET DECORUM"

Uprzejmie informujemy, że zamówienia na zakup rocznika „Sacrum et Decorum" przyjmuje Dział Kolportażu Wydawnictwa Uniwersytetu Rzeszowskiego, 35–959 Rzeszów, ul. prof. S. Pigonia 6, tel. 17 872 13 69. Przyjmujemy także zamówienia wysyłane listem, faksem: 17 872 14 26, pocztą elektroniczną na adres: wydaw@ur.edu.pl, oraz za pośrednictwem strony internetowej: https://wydawnictwo.ur.edu.pl

Zamówienia przyjmuje również Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej Uniwersytetu Rzeszowskiego (35–002 Rzeszów, pl. Ofiar Getta 4–5/35, tel. 17 872 20 98, 661 982 362).

Zamówiony numer pisma zostanie przesłany pod wskazany adres. Opłaty dokonuje się przy odbiorze.

For international orders please contact our distribution department (wydaw@ur.edu.pl) or our sales representative:
M. Woliński, Lexicon Bookstore
Ul. M. Sengera „Cichego" 24/2A
tel./fax + 48 22 648 41 23
02–790 Warszawa, Poland,
e-mail: lexicon@lexicon.net.pl



WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU RZESZOWSKIEGO