

Woodcarving works on religious themes made in the circle of the Cyprian Kamil Norwid State Secondary School of Fine Arts in Lublin

Religious inspirations are rare in contemporary art. Certainly it is possible to find people or milieus where they remain significant, but this does not change the fact that in the landscape of 21st century art the sacred is a niche phenomenon. It may come as a surprise, then, that in the circle of artists associated with the Secondary School of Fine Arts in Lublin¹ since the 1990s to the present, more than 50 works with Christian connotations have been created by the students of the woodcarving specialisation and as part of sculpture classes and specialties in “sculpture techniques”². I use the term “circle” broadly, including in its orbit students, graduates and teachers. However, these divisions are fluid, as more than half of the present teaching staff is made up of graduates of the Secondary School of Fine Arts in Lublin, who

¹ More than 90 years old, the institution has changed its name several times. On 10 October 1927, the Independent School of Painting and Drawing in Lublin, a branch of the Kraków school, began operating. Its founder, owner and first director was Ludwika Mehofferowa, Józef Mehoffer's sister-in-law. After her death in 1930, the school was taken over by the Lublin painter Janina Miłosiowa. In 1947 the owner was forced to hand the school over to the Youth Organisation of the Workers' University Association (OMTUR). Although the school was transformed into the OMTUR Fine Arts Secondary School, it remained private. Finally nationalised in 1951, it changed its name to the State Secondary School of Fine Arts in Lublin (PLSP). Renamed the State Secondary School of Artistic Techniques in Lublin, in 1957 it returned to its previous name, PLSP, which remained unchanged until 1999, i.e. until the educational reform. On 25 March 1972 the school was named after Cyprian Kamil Norwid. In the years 1999–2002, a 6-year General School of Fine Arts was created, and in 2002 – the Secondary School of Fine Arts. Thus, the Fine Arts Schools Group in Lublin (ZSP) was created, merging a 3-year middle school and a 4-year high school. Since the closure of middle schools in 2019 until the graduation of the middle and secondary school students the school has been operating as C.K. Norwid Fine Art Schools Group in Lublin. In September 2022, the name of the State Secondary School of Fine Arts in Lublin (PLSP) and the five-year education cycle are going to return. Therefore, in this article I will use the above name of the institution.

² I omit works made in other techniques, such as painting or fabric, which would significantly expand the list beyond the scope of this article.

Obiekty snycerskie o tematyce religijnej zrealizowane w kręgu Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych im. Cypriana Kamila Norwida w Lublinie

DOI: 10.15584/setde.2021.14.5

Inspiracje religijne to rzadkość we współczesnej twórczości artystycznej. Oczywiście można wskazać osoby czy środowiska, dla których pozostają istotne, co nie zmienia faktu, iż w panoramie sztuki XXI wieku sacrum jest zjawiskiem niszowym. Może więc budzić zdziwienie, że w kręgu twórców skupionych wokół lubelskiego liceum plastycznego¹ od lat 90. XX wieku po czasy obecne na specjalizacji „snycerstwo”, w ramach przedmiotu „rzeźba” tudzież specjalności „techniki rzeźbiarskie”, powstało ponad 50 dzieł o konotacjach chrześcijańskich². Pojęcie „kręgu” rozumiem szeroko, włączając w jego orbitę uczniów, absolwentów i nauczycieli. Podziały te są jednak płynne, bowiem ponad połowa obecnej kadry dydaktycznej re-

¹ Licząca ponad 90 lat instytucja kilkakrotnie zmieniała nazwę. 10 X 1927 roku rozpoczęła działalność Wolna Szkoła Malarstwa i Rysunku w Lublinie, filia szkoły krakowskiej. Jej założycielką, właścicielką i pierwszym dyrektorem była Ludwika Mehofferowa, bratowa Józefa Mehoffera. Po jej śmierci w 1930 roku szkołę przejęła lubelska malarka Janina Miłosiowa. W roku 1947 właścicielkę zmuszono do przekazania placówki na rzecz Organizacji Młodzieży Towarzystwa Uniwersytetu Robotniczego (OMTUR). Szkoła przekształcona w Liceum Sztuk Plastycznych OMTUR pozostała jednak prywatna. Ostatecznie upaństwowiona w roku 1951, zmieniła nazwę na Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w Lublinie (PLSP). Przemianowana na Państwowe Liceum Technik Plastycznych w Lublinie, w 1957 roku powróciła do poprzedniej nazwy PLSP, która obowiązywała do 1999 roku, czyli do reformy szkolnictwa. 25 III 1972 roku szkole nadano imię Cypriana Kamila Norwida. W latach 1999–2002 utworzono sześciolletnią Ogólnokształcącą Szkołę Sztuk Pięknych (cykl kształcenia podzielony był na trzyletnie gimnazjum oraz trzyletnie liceum), a w 2002 roku – Liceum Plastyczne (czterolletnie). Tym samym powstał Zespół Szkół Plastycznych w Lublinie (ZSP) scalający klasy Ogólnokształcącej Szkoły Sztuk Plastycznych i Liceum Plastycznego. Od likwidacji gimnazjów w 2019 roku do wygaśnięcia roczników gimnazjalnych i licealnych, szkoła działa jako ZSP im. C.K. Norwida w Lublinie. We wrześniu 2022 roku powróci nazwa Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych im. C.K. Norwida w Lublinie (PLSP) i pięcioletni cykl kształcenia. W związku z tym w artykule będę posługiwać się powyższą nazwą instytucji.

² Pomijam prace wykonane w innych technikach, jak malarstwo czy tkanina, które znacząco poszerzając listę, wykroczyłyby poza przyjęte ramy artykułu.

krutuje się z grona dawnych uczniów, którzy edukację plastyczną w PLSP w Lublinie rozpoczynali w latach 70., 80., a nawet w początkach lat 90. XX wieku.

Wybór problematyki religijnej jest autonomiczną decyzją ucznia bądź wynikiem inspiracji prowadzących. Z zasady temat ten podejmowany jest w ramach prac dyplomowych, rzadziej w klasach młodszych, jako jedno z zadań ujętych w cyklu kształcenia. Lista realizacji jest zróżnicowana: od ołtarzy, relikwiarzy, poprzez kompleksowy rzeźbiarski wystrój kaplic, drogi krzyżowe, szopki bożonarodzeniowe, po pojedyncze rzeźby. Część z tych obiektów powstała na zlecenie Kościoła, inne trafiły do miejsc kultu jako dary bądź zakupy poczynione przez instytucje kościelne. Reszta jest własnością autorów lub pozostaje w szkolnym archiwum.

Ów obszerny zbiór łączy problematyka, różnią koncepcja plastyczna, skala i zakres realizacji, materiał i stopień jego rzeźbiarskiego opracowania. Na bazie własnej wiedzy, doświadczeń i umiejętności warsztatowych tudzież wniosków wynikających z pracy dydaktycznej nauczyciele wypracowywali stopniowo autorską, dychotomiczną koncepcję kształcenia obliczoną na uzyskanie określonych rezultatów zawodowych i artystycznych³. Jeden jej nurt opiera się na studiowaniu (kopiowaniu, kompilowaniu) wzorów historycznych. Dzięki nim uczniowie doskonalą warsztat, poznają historyczne techniki i technologie (polichromia, pozłotnictwo), style, ikonografię. Drugi oferuje swobodę wizji plastycznej, gdyż wychodząc od klasycznej definicji rzeźby rozumianej jako sztuka wklęsłości i wypukłości uzyskiwana przez dodawanie lub odejmowanie materiału, poszerza ją o eksperymenty z materiałem, formą, przestrzenią, ruchem. W obu kierunkach adepci podążają pod opieką tych samych pedagogów, którzy wprowadzają je wymiennie, celowo różnicując zadania. Nie ma kategoryzacji albo–albo. Przeciwnie, traktowane komplementarnie skutkują interesującymi rezultatami w trakcie edukacji, jak i w samodzielnej twórczości absolwentów. Zaproponowany przeze mnie wybór bynajmniej nie pretenduje do wyczerpującego ujęcia zagadnienia obecności sacrum w pracach snycerskich powstałych w kręgu szkoły. Staralam się natomiast dobrać obiekty reprezentatywne dla każdego z obu porządków kształcenia.

Nurt „studiów” obejmuje szerokie spektrum historycznych inspiracji. Poczesne miejsce zajmuje w nim sztuka dojrzałego i późnego średniowiecza, gdy kunszt snycerski osiągnął apogeum w gotyckich ołtarzach szafistych. Adam Labuda wysunął tezę, że rzeźba w średniowieczu uchodziła za medium godne uobecniania sacrum. Z tej racji sytuowano ją w uroczystej wer-

began their artistic education at the school in the 1970s, 1980s and even in the early 1990s.

The choice of religious themes is an autonomous decision of a student or the result of the inspiration of the teachers. As a rule, this topic is taken up as part of diploma projects, and less frequently in lower classes as one of the tasks included in the curriculum. The list of works is varied, ranging from altarpieces, reliquaries, through complex sculptural decoration of chapels, the Way of the Cross, Christmas cribs, to individual sculptures. Some of these objects were commissioned by the Church, while others found their way to places of worship as gifts or purchases made by Church institutions. The rest are the property of their authors or remain in the school archives.

While this extensive collection is united by its subject matter, it differs in artistic conception, scale and scope of execution, material and the degree of its sculptural development. On the basis of their own knowledge, experience and technical skills, as well as findings resulting from their didactic work, the teachers gradually developed their own two-part concept of education aimed at achieving specific professional and artistic results³. One of its currents is based on studying (copying, compiling) historical patterns. Thanks to them, students perfect their skills, learn historical techniques and technologies (polychrome, gilding), styles, iconography. The second offers freedom of artistic vision, starting from the classical definition of sculpture understood as the art of concavity and convexity obtained by adding or subtracting material, and extending it by experiments with material, form, space and movement. In both cases adepts follow the same educators, who introduce them interchangeably, deliberately varying the tasks. It is not an either/or situation. On the contrary, treated complementarily, they result in interesting outcomes both in the course of training and in the independent work of the graduates. The selection of works I am proposing by no means aspires to be an exhaustive account of the question of the presence of the sacred in the woodcarving works created by the people associated with the school. Instead, I have tried to select objects representative of each of the two educational disciplines.

The “study” current covers a wide spectrum of historical inspirations. A prominent place in it is occupied by the art of the high and late Middle Ages, when the woodcarving craft reached its apogee in Gothic cabinet altars. Adam Labuda proposed a thesis that sculpture in the Middle Ages was considered a medium worthy of representing the sacred. For that

³ Ogólnie o specjalizacji „snycerstwo” w polskich szkołach plastycznych zob. K. Dąbek, *O snycerstwie w szkołach plastycznych*, „Szkoła Artystyczna. Seria wydawnicza Centrum Edukacji Artystycznej” 3 (7), 2019, s. 119–128.

³ For a general overview of the woodcarving specialisation in Polish art schools cf. K. Dąbek, *O snycerstwie w szkołach plastycznych [On Woodcarving in Art Schools]*, „Szkoła Artystyczna. Seria wydawnicza Centrum Edukacji Artystycznej” 3 (7), 2019, pp. 119–128.

reason, it was placed in the ceremonial version of the altar, while painting – in the more ordinary one. The differentiation was due to the powers attributed to each artistic discipline: “representational, timeless, dogmatic representations were associated with the sculptural medium, narrative, historical – with painting”⁴. In second place in the school ranking of historical inspirations is Baroque art with its concept of synaesthesia, which, in spite of its age, turns out to be a very contemporary approach. Learning by copying is a classic way of artistic education on both institutional and individual levels. In the history of art we come across artists who, learning from the works of their predecessors, gradually developed their own individual style. The copy is only a starting point, a necessary stage on the way to the concretisation of individual expression in art.

The copy of the Hildesheim altarpiece

The 1994 diploma piece in the “woodcarving” specialisation, prepared under the direction of sculptors Jan Maria Marek and Krzysztof Kijewski, turned out to be pioneering and at the same time groundbreaking for the methodology of training. Kijewski in 1993, while working with the diploma project as a vocational teacher, helped students with technical and technological aspects in making several small woodcarving forms based on historical patterns and craft techniques⁵. The experience gained at that time led him to propose to the graduating students in the following year that they make one large-scale object requiring the cooperation of the whole team. The choice of the model monument was determined somewhat by chance, that is access to high-quality reproductions that enable an in-depth analysis of the work. The young people chose the late Gothic Marian triptych from around 1520 by Master Johannes, set in the western choir of St Michael’s Church in Hildesheim⁶. Its feast day version displays the sculptures of the Virgin with Child, St John the Evangelist and John the Baptist in the central frame, St James and St Andrew in the wings and St Barbara and St Elizabeth of Thuringia. Eight students took part in the project⁷. Seven of them were

sji ołtarza, podczas gdy malarstwo – w powszedniej. Zróżnicowanie wynikało z kompetencji przydanych każdej z dziedzin artystycznych: „przedstawienia reprezentacyjne, ponadczasowe, dogmatyczne związane były z medium rzeźbiarskim, narracyjne, historyczne – z malarskim”⁴. Na drugim miejscu w szkolnym rankingu historycznych inspiracji plasuje się sztuka barokowa z jej koncepcją synestezji, która na przekór metryce okazuje się bardzo współczesnym podejściem. Nauka przez kopiowanie to klasyczna droga kształcenia artystycznego na poziomie instytucjonalnym, jak i indywidualnym. W historii sztuki co krok natrafiamy na artystów, którzy ucząc się na dziełach poprzedników, wypracowywali stopniowo własny, indywidualny styl. Kopia jest bowiem tylko punktem wyjścia, koniecznym etapem na drodze do konkretyzacji indywidualnej wypowiedzi w sztuce.

Kopia ołtarza z Hildesheim

Pionierska, a zarazem przełomowa dla metodyki kształcenia, okazała się praca dyplomowa z 1994 roku na specjalizacji „snycerstwo” wykonana pod kierunkiem rzeźbiarzy Jana Marii Marka i Krzysztofa Kijewskiego. Ten drugi, pracując w 1993 roku przy dyplomach jako nauczyciel zawodu, od strony technicznej i technologicznej pomógł wykonać uczniom kilka małych form snycerskich opartych na historycznych wzorach i technikach warsztatowych⁵. Zebrane wówczas doświadczenia skłoniły go, aby w kolejnym roku zaproponować dyplomantom realizację jednego obiektu dużej skali, wymagającego współdziałania całego zespołu. O wyborze zabytku-wzoru zdecydował poniekąd przypadek, czyli dostęp do wysokiej jakości reprodukcji dającej możliwość wnikliwej analizy dzieła. Młodzież wskazała późnogotycki tryptyk maryjny z około 1520 roku dłuta Johannesza Meistersa, ustawiony w zachodnim chórze kościoła św. Michała w Hildesheim⁶. Jego odsłona świąteczna prezentuje w szafie głównej pełnoplastyczne figury Matki Bożej z Dzieciątkiem, św. Jana Ewangelistę i Jana Chrzcziciela, na skrzydłach św. apostołów Jakuba i Andrzeja oraz św. Barbarę i Elżbietę z Turyngii. Do pracy przystąpiło ośmioro uczniów⁷. Siedmioro otrzymało zadanie wyrzeźbienia po jednej z figur, ósmy miał wykonać

⁴ A. Labuda, *Wrocławski ołtarz św. Barbary i jego twórcy* [The Wrocław Altar of St Barbara and its Makers], Poznań 1984, p. 101.

⁵ The works from 1993 include e.g.: Katarzyna Krygier *The Marian Triptych* (pear wood, wax), Monika Mazur *St Catherine* (linden wood, wood stain, wax), Renata Dybuchowicz *The Silesian Madonna* (polychromed, gilded).

⁶ The two external wings depicting The Meeting with St Elizabeth and The Nativity were made by the painter Hans Raphon active in Westphalia. Cf. <https://kirchengemeindelexikon.de/einzelgemeinde/hildesheim-st-michaelis/>

⁷ Wojciech Gilewicz, Jakub Gryglicki, Sylwia Jakubowska, Mariusz Kozik, Rafał Ludian, Marcin Mierzicki, Zbigniew Oleszczuk, Agnieszka Oleszek.

⁴ A. Labuda, *Wrocławski ołtarz św. Barbary i jego twórcy*, Poznań 1984, s. 101.

⁵ Z 1993 roku pochodzą np.: Katarzyny Krygier *Tryptyk maryjny* (grusza, wosk), Moniki Mazur *św. Katarzyna* (lipa, bejca, wosk), Renaty Dybuchowicz *Madonna śląska* (polichromia, złocenie).

⁶ Dwie kwatery zewnętrzne przedstawiające *Spotkanie ze św. Elżbietą* i *Boże Narodzenie* wykonał malarz Hans Raphon czynny w Westfalii. Zob. <https://kirchengemeindelexikon.de/einzelgemeinde/hildesheim-st-michaelis/>

⁷ Wojciech Gilewicz, Jakub Gryglicki, Sylwia Jakubowska, Mariusz Kozik, Rafał Ludian, Marcin Mierzicki, Zbigniew Oleszczuk, Agnieszka Oleszek.



1. Praca zbiorowa, *Kopia tryptyku z Hildesheim*, Gdańsk, kaplica prowincjała oo. Franciszkanów przy kościele pw. św. Trójcy, stan z 2020 roku, fot. M. Kozik

1. Collective work, *The copy of the Hildesheim altarpiece*, Gdańsk, the chapel of the Minister Provincial in the Franciscan Church of the Holy Trinity, as of 2020, phot. M. Kozik

nastawę z jej różnorodną dekoracją, tj. maswerkami, reliefowym i połączonym tłem (za figurą Maryi także polichromowanym), płaskorzeźbionymi liliami na zewnętrznych skrzydłach.

Uczniowie dysponowali fotografią z widokiem ołtarza en face. Znali kompozycję, ale samodzielnie musieli odnaleźć wolumen ciał, zinterpretować przestrzennie kierunki, gesty postaci. Tym samym stopień ich własnej interpretacji był znaczący i zdecydował o efekcie końcowym [il. 1]. Zamianę rysunku w bryłę ułatwiały gliniane bozzetta. Figury zatwierdzone do realizacji były przeskalowywane, odlewane w gipsie i służyły za wzorce w procesie rzeźbienia⁸. Zasadniczy etap za-

given the task of carving one of the figures each, while the eighth had to make the retable with its various decorations, i.e. with tracery, relief and gilded background (behind the figure of Mary also polychromed), and relief lilies on the outer wings.

The students had a photograph with an en face view of the altar. They knew the composition, but they had to find the volume of the bodies and interpret the directions and gestures of the figures spatially on their own. Thus, the degree of their own interpretation was significant and determined the final effect [fig. 1]. The transformation of the drawing into a solid was facilitated by clay bozzetti. The figures approved for realisation were rescaled, cast in plaster and served as models in the process of sculpting⁸. The main stage was completed with finishing

⁸ Proces przygotowania rzeźby w drewnie jest długotrwały. Po szkicach rysunkowych projektuje się bozzetto, tj. trójwymiarowy szkic w małej skali wykonany zazwyczaj w szarej plastelinie. Na jego podstawie rysuje się szablon w skali 1:1 i nanosi się na przygotowane drewno. Rzeźbę wykonać można z jednego kawałka drewna (w przypadku większych prac z jednej kłody) lub z posklejanych ze sobą grubych bali. Materiał musi mieć odpowiednią wilgotność, aby nie popękał w trakcie pracy. Niekontrolowane spękania osłabiają techniczną wytrzymałość dzieła, mogą obniżyć wartość estetyczną, a nawet spowodować jego destrukcję (o ile nie są intencjonalnie przewidziane przez autora). Po odrysowaniu szablonu większe zbędne fragmenty usuwa się piłą łańcuchową lub siekierą. Kolejny etap to proces rzeźbienia dłutami, poczynając od dużych, zdejmując większe partie drewna,

⁸ The process of preparing a wood sculpture is a long one. After drawing sketches, a bozzetto is designed, i.e. a three-dimensional sketch on a small scale made usually in grey plasticine. On its basis templates are drawn on a scale of 1:1 and applied to the prepared wood. The sculpture can be made from a single piece of wood (in the case of larger works from a single log) or from thick beams glued together. The material must have sufficient moisture content so that it does not crack during the work. Uncontrolled cracks weaken technical durability, may reduce aesthetic value even cause its destruc-

works: chiselling, polychrome, gilding and installation of sculptures in the altar frame. The realisation of the diploma project proved to be exemplary in terms of methodology. From then on, making plaster models of the sculptures on a scale of 1:1 became an obligatory point of the design process. Using them, problems connected with movement, composition, and development of the figure's surface were solved without wasting precious material.

After the diploma in April 1994, the altarpiece remained in the school hall. Less than half a year later, it was bought by the Franciscans from Gdańsk owing to the offer of Fr. Edward Iwo Zieliński, OFM Conv, Head of the Department of the History of Ancient and Medieval Philosophy at the Catholic University of Lublin (1990–2008) and Custodian of the Chapter of St. Maksymilian Province OFM Conv (1989–1996). Father Prof. Edward Iwo Zieliński had some handicraft skills (he painted, sculpted, and carried out minor restorations of wooden sculptures). His artistic interest led him to visit the PLSP at the invitation of Krzysztof Kijewski. During the visit, the idea of buying the object and using it in worship was born. Before the altarpiece left the school, it underwent some modifications: the anatomy and faces of the figures were re-carved, and polychrome and fine gilding were applied⁹. In late autumn 1994, the retable was transported to Gdańsk and placed in the chapel of the Minister Provincial in the Franciscan Church of the Holy Trinity.

A year later, the Franciscans commissioned Krzysztof Kijewski to make an altar table matching the retable. The whole process, from the design to the installation of the finished object in the chapel, was completed within the twelve months of 1995¹⁰. The segmented base of the altar resembles the bases of Gothic liturgical vessels. Each of its five projections constitutes a platform for a statue of the holy representatives the Order of Friars Minor: Anthony, Bonaventure, Duns Scotus, Yolanda, and Clare. The openwork tracery forms a kind of arcaded canopy over them, a clear sign of the distinction of the person who stands under it [fig. 2]. Kijewski skilfully

tion. After tracing the template, larger unnecessary fragments are removed with a chain saw or an axe. The next stage is the process of carving with chisels, starting with large ones, removing larger pieces of wood, gradually replacing them with smaller ones to define precisely and refine the form. The surface is smoothed with sandpaper or tool marks may be deliberately left. The final stage is protection of the wood – usually with wax, oil or varnish.

⁹ Sculpting corrections were made by Krzysztof Kijewski and Mariusz Kozik, polychrome by Krzysztof Kijewski, gilding by Sylwia Jakubowska.

¹⁰ Design and execution by Krzysztof Kijewski – stipes and antependium (linden); polychrome by Krzysztof Kijewski, gilding by Sylwia Jakubowska; the mensa (ash wood) was made with the help of Andrzej Mazuś.

mykały prace wykończeniowe: cyzelowanie, polichromowanie, złocenie, montaż rzeźb w szafie ołtarzowej. Realizacja dyplomu okazała się wzorcowa pod względem metodycznym. Za obligatoryjny punkt procesu projektowego przyjęto odtąd wykonywanie gipsowych modeli rzeźb w skali 1:1. Na nich, bez straty cennego materiału, rozwiązywano problemy związane z ruchem, kompozycją, opracowaniem powierzchni figury.

Po obronie w kwietniu 1994 roku ołtarz pozostał w auli szkolnej. Niespełna pół roku później odkupili go franciszkanie z Gdańska z inicjatywy o. prof. Edwarda Iwo Zielińskiego OFMConv – kierownika Katedry Historii Filozofii Starożytnej i Średniowiecznej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego (1990–2008) i kustosa kapituły Prowincji św. Maksymiliana OFMConv (1989–1996). Ojciec prof. Edward Iwo Zieliński przejawiał zdolności manualne (malował, rzeźbił, przeprowadzał drobne konserwacje rzeźb drewnianych). Jego zainteresowanie arkanami sztuki sprawiło, że odwiedził PLSP na zaproszenie Krzysztofa Kijewskiego. Podczas wizyty zrodził się pomysł zakupu obiektu i wykorzystania go w kulcie. Zanim ołtarz opuścił szkołę, został poddany przeróbkom: przerzeźbiono anatomię i twarze figur, wykonano polichromię, drobne złocenia⁹. Późną jesienią 1994 roku nastawę przewieziono do Gdańska i ustawiono w kaplicy prowincjała przy kościele oo. Franciszkanów pw. św. Trójcy.

Rok później franciszkanie zamówili u Krzysztofa Kijewskiego wykonanie korelującego z nastawą stołu ołtarzowego. Cały proces, od projektu po montaż gotowego obiektu w kaplicy, zamknął się w dwunastu miesiącach 1995 roku¹⁰. Rozczłonkowana podstawa ołtarza przypomina stopy gotyckich naczyń liturgicznych. Każdy z jej pięciu występów stanowi podest dla pełnoplastycznych figur świętych reprezentantów zakonu braci mniejszych: Antoniego, Bonawentury, Jana Dunsza Szkota, Jolandy, Klary. Ażurowe maswerki formują nad nimi rodzaj arkady-baldachimu, czytelny znak wyróżnienia osoby, która pod nim stoi [il. 2]. Kijewski umiejętnie scalał „koronkową” dekorację architektoniczną z figurami o zindywidualizowanych, nacechowanych psychologicznie twarzach. Za bezpośrednie źródło inspiracji posłużyła mu rzeźbiarska dekoracja katedry św. Szczepana w Wiedniu, zwłaszcza ambona z 1. ćwierci XVI wieku, z popiersiami czterech pierwszych doktorów Kościoła, hipotetycznie łączona z Antonem Pilgramem.

stopniowo zmieniając je na mniejsze, aby precyzyjnie określić i wy-czelować formę. Powierzchnię wygładza się papierem ściernym lub celowo pozostawia się na niej ślad narzędzi. Końcowym etapem jest zabezpieczenie drewna – przeważnie za pomocą wosku, oleju, lakieru.

⁹ Korekty rzeźbiarskie wykonali: Krzysztof Kijewski i Mariusz Kozik, polichromię Krzysztof Kijewski, złocenia Sylwia Jakubowska.

¹⁰ Projekt i wykonanie – Krzysztof Kijewski – stipes i antependium (lipa); polichromia – Krzysztof Kijewski, złocenia – Sylwia Jakubowska; przy wykonaniu mensy (jesion) pomagał Andrzej Mazuś.



Kopia późnogotyckiego tryptyku św. Jana Chrzciciela z kościoła św. Floriana na Kleparzu w Krakowie

W roku szkolnym 1999/2000 trzynastoosobowa grupa dyplomantów na specjalizacji snycerstwo¹¹ wykonała obiekt pomyślany jako wotum milenijne. Uczniowie odtworzyli wysoki na niemal pięć metrów ołtarz św. Jana Chrzciciela przypisywany warsztatowi Wita Stwosza. Po raz kolejny źródło ikonograficzne stało u podstaw powstania dzieła rzeźbiarskiego. Tym razem była to rycina dołączona do broszury z 1870 roku traktującej o ołtarzu¹². Początkowo młodzi snycerze byli przekonani, że obiekt nie zachował się bądź jego elementy uległy rozproszeniu. Ich entuzjazm osłabł, kiedy w bocznej nawie kościoła pw. św. Floriana w Krakowie rozpoznali „swoje” retabulum. Po chwili zwątpienia podjęli pierwotny pomysł,

¹¹ Uczniowie: Tomasz Błażejczyk (konstrukcja, płaskorzeźba), Zbigniew Kolasa (konstrukcja, kolumny, korony), Artur Pluta (zwieńczenia, ornament na plecach), Michał Próchniak (konstrukcja korony nad główną grupą), Bartosz Rejmak (koronka główna), Magdalena Rudko (płaskorzeźba), Jarosław Skoczylas (grupa główna), Magdalena Sprawka (wieńczenie – góra), Marcin Stefański (konstrukcja, zwieńczenia skrzydeł, balkony), Beata Urniaż (grupa główna), Weronika Wójcik (płaskorzeźba), Artur Zdun (płaskorzeźba), Joanna Żurawska (portrety grupy na balkonach); Artur Pluta, Artur Zdun, Dawid Małek (serwis fotograficzny). Opiekunowie: Agnieszka Kasprzak, Krzysztof Kijewski, Waldemar Figiel.

¹² *Wiadomość o ołtarzu św. Jana Chrzciciela dzieła Wita Stwosza w kościele ś. Floryjana na Kleparzu. Z 5 tablicami. W Cieszyńie czcionkami Karola Prochaski, 1870.*

2. Krzysztof Kijewski, *Stół ołtarzowy*, Gdańsk, kaplica prowincjała oo. Franciszkanów przy kościele pw. św. Trójcy, fot. M. Kozik

2. Krzysztof Kijewski, *Altar table*, Gdańsk, the chapel of the Minister Provincial in the Franciscan Church of the Holy Trinity, phot. M. Kozik

merged the “lace” architectural decoration with figures that have individualised, emotional faces. His direct source of inspiration was the sculptural decoration of St Stephen’s Cathedral in Vienna, especially the pulpit from the first quarter of the 16th century, with the busts of the first four doctors of the Church, tentatively linked with Anton Pilgram.

The copy of the late Gothic triptych of St John the Baptist from St Florian’s Church in Kleparz in Kraków

In the school year 1999/2000 a group of thirteen graduates specialising in woodcarving¹¹ created an object intended as a millennium votive offering. There had never been such a large and complicated work in the history of the PLSP. The students recreated the nearly five-metre high altar of St John the Baptist, attributed to the workshop of Veit Stoss. Once again, an iconographic source was at the origin

¹¹ The students: Tomasz Błażejczyk (construction, relief), Zbigniew Kolasa (construction, columns, crowns), Artur Pluta (finials, ornaments on the backs), Michał Próchniak (construction of the crown over the main group), Bartosz Rejmak (main tracery), Magdalena Rudko (relief), Jarosław Skoczylas (main group), Magdalena Sprawka (finial – top), Marcin Stefański (construction, wing finials, balconies), Beata Urniaż (main groups), Weronika Wójcik (relief), Artur Zdun (relief), Joanna Żurawska (portraits of the group in the balconies); Artur Pluta, Artur Zdun, Dawid Małek (photo service). Tutors: Agnieszka Kasprzak, Krzysztof Kijewski, Waldemar Figiel.



3. Praca zbiorowa, *Ołtarz milenijny* (kopia późnogotyckiego tryptyku św. Jana Chrzciciela z kościoła św. Floriana na Kleparzu w Krakowie), widok całości, stan z 2000 roku, fot. W. Koryciński

3. Collective work, *The Millennium altarpiece* (the copy of the late Gothic triptych of St John the Baptist from St Florian's Church in Kraków), overall view, as of 2000, phot. W. Koryciński



4. Praca zbiorowa, *Ołtarz milenijny* – galeria autorów na skrzydle lewym, płaskorzeźbiona kwaterna na skrzydle, stan z 2000 roku, fot. W. Koryciński

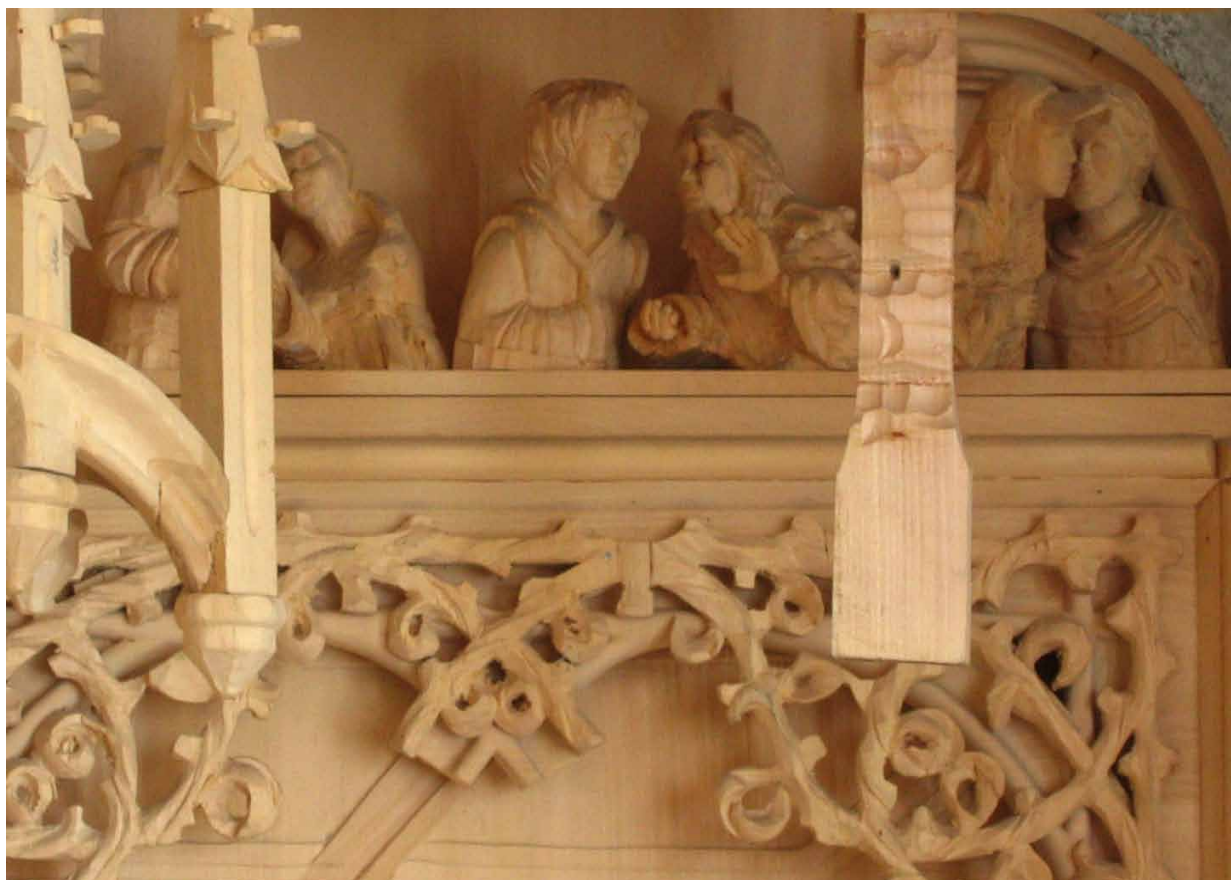
4. Collective work, *The Millennium altarpiece* – the gallery of authors on the left wing, relief section on the side wing, as of 2000, phot. W. Koryciński

of the sculptural work. This time, it was an engraving attached to an 1870 booklet about the altar¹². Initially, the young woodcarvers were convinced that the object had not survived or its elements had been dispersed. Their enthusiasm waned when they recognised “their” retable in the side nave of St Florian's Church in Kraków. After a moment's doubt, they took up the original idea, and the carefully examined and photographed original served them as supporting material. It took the young people seven months to complete the project, the scale and scope of which went far beyond the school curriculum requirements. The first to be created were clay prototypes of the figures on a scale of 1:1, which were used to make moulds from which plaster positives were obtained. This stage took three months. Four more were taken

¹² *Wiadomość o ołtarzu św. Jana Chrzciciela dzieła Wita Stwosza w kościele ś. Floryjana na Kleparzu. Z 5 tablicami. W Cieszynie czcionkami Karola Prochaski, 1870. [The News about the Altarpiece of St John the Baptist by Veit Stoss at St Florian's Church in Kleparz, With 5 Illustrations. Cieszyn: Karol Prochaska, 1870].*

zaś wnikliwie obejrzany i sfotografowany oryginał posłużył im za materiał pomocniczy. Realizacja, której skala i zakres wykraczały daleko poza programowe wymagania szkoły, zajęła młodzieży siedem miesięcy. Jako pierwsze powstały gliniane pierwowzory figur w skali 1:1. Posłużyły one do wykonania form, z których uzyskano gipsowe pozytywy. Ten etap trwał trzy miesiące. Cztery kolejne pochłonęło rzeźbienie, co należy uznać za zawrotne tempo. Wykonanie tak złożonego obiektu stanowiło novum i wyzwanie dla zespołu. Metodyka pracy przypominała warsztat średniowieczny, w którym podział obowiązków i rytm dyktowała przyjęta technologia. I tym razem uczniowie podeszli do tematu twórczo, nie kopiując wierne gotyckiej nastawy. W oryginale w scenie głównej brakuje figury św. Jana Chrzciciela i to zostało utrzymane [il. 3]. Ołtarz lubelski jest pomniejszony w stosunku do zabytku¹³, zaś autorzy „sygnowali” go, sytuując ponad kwaterami skrzydeł bocznych galerię

¹³ Rysunek ołtarza przeskalowano, rzutując go na ścianę auli – najwyższego pomieszczenia w szkole.



5. Praca zbiorowa, *Ołtarz milenijny – galeria autorów na skrzydle prawym*, płaskorzeźbiona kwatera na skrzydle, stan z 2000 roku, fot. W. Koryciński

5. Collective work, *The Millennium altarpiece – the gallery of authors on the right wing* relief section on the side wing, as of 2000, phot. W. Koryciński

swoich rzeźbiarskich popiersi [il. 4]. Ujęcia są wolne od hieratyzmu, swobodne, realistyczne (nie wyłączając stroju), stąd jedna z postaci na prawym skrzydle ma na głowie czapkę z daszkiem (bejsbolówkę) [il. 5]. Decyzja młodzieży, z pozoru bulwersująca, wpisuje się w długą tradycję autoportretów i kryptoportretów, które artyści zręcznie wkomponowywali w narrację lub strukturę dzieł o charakterze sakralnym.

Nastawa powstająca we fragmentach w pracowniach realizacyjnych na początku kwietnia 2000 roku została przeniesiona i złożona w auli szkolnej. Montaż trwał blisko 20 godzin, lecz przebiegł bez komplikacji. Po przeprowadzonej obronie pracy dyplomowej została przewieziona do Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, gdzie od 10 do 15 kwietnia 2000 roku odbywał się Tydzień Eklezjologiczny. Obrady toczyły się w scenerii dzieł o tematyce sakralnej autorstwa uczniów lubelskiego PLSP. Pośród zgromadzonych prac tkackich i snycerskich właśnie ona robiła na obecnych największe wrażenie¹⁴. W połowie kwietnia 2000 roku powróciła do liceum. W lutym 2005 roku kupiło ją

up by carving, which should be considered a dizzying pace. Carving such a complex object was a novelty and a challenge for the team. The working methodology was reminiscent of a medieval workshop, where the division of responsibilities and the rhythm of work were dictated by the technology adopted. This time, too, the students approached the subject creatively, without faithfully copying the Gothic setting. In the original, in the main scene, the figure of St John the Baptist is missing and this has been preserved [fig. 3]. The size of the Lublin altarpiece is reduced in comparison with the historic one¹³, and its authors “signed” it by placing a gallery of their sculptural busts above the sections of the side wings [fig. 4]. The portraits are informal, casual, realistic (including the clothes), hence one of the figures on the left is wearing a baseball cap on his head [fig. 5]. The decision of the young people, seemingly shocking, is a part of a long tradition of self- and cryptoportraits which the artists skilfully incorporated into the narration or the structure of sacred works.

¹⁴ Stwierdzenie oparte na afirmatywnym tonie notek, które ukazały się w lokalnej prasie.

¹³ The drawing of the altar was scaled by projecting it onto the wall of the auditorium – the highest room in the school.

The retable, created in fragments in the production studios, was moved and assembled in the school auditorium in early April 2000. The assembly took nearly twenty hours but proceeded without any setbacks. After defence of the thesis, it was transported to the Catholic University of Lublin, where from 10 to 15 April 2000 the Ecclesiology Week was being held. The proceedings took place among sacred-themed works by students of Lublin's PLSP. Among the weaving and woodcarving works on display, this was the one that made the greatest impression on those present¹⁴. In mid-April 2000 it returned to the secondary school. In February 2005 it was bought by the Catholic Association Civitas Christiana. After the sale it was sent to Wojciech Koryciński's workshop for finishing works and adaptation for the needs of worship. The sculptural corrections were made by Marcin Michalak (a graduate of the PLSP in Lublin), the polychrome and gilding were done by Anna and Wojciech Koryciński. The work took a long time. It was not until October 2011 that it arrived in Ukraine, at the church of St Bartholomew the Apostle in Drohobych in the Lviv archdiocese. In this church, it served as the temporary main altar for five years¹⁵. Since 2016, it has been in the church of St. Anthony of Padua in Voloshcha – a filial church to the parish in Drohobych. Set up as the main altar, it was solemnly consecrated on 17 June 2017¹⁶ [il. 6]. The retable, made by the young people from Lublin, benefited from being moved. Its scale corresponds with the interior of a small church, and a close perspective reveals the craftsmanship and level of precision with which it was made.

The Way of the Cross at “Poczekajka”

It was not copying of historical works of art, but rather being inspired by them that lay behind the artistic conception of the Way of the Cross for the Church of the Immaculate Heart of Mary and St Francis in the Lublin district of Poczekajka, which is run by the Capuchin Fathers. In 2008, commissioned by Father Waldemar Grubka¹⁷, Krzysztof Kijewski made the initial design for the cycle, assisted by Wojciech Koryciński, a former student of his who at the time had joined the teaching staff of



6. Praca zbiorowa, *Ołtarz milenijny*, stan z 2017 roku, Wołoszcza (Ukraina), kościół pw. św. Antoniego, fot. A. Woźniak

6. Collective work, *The Millennium altarpiece*, as of 2017, Voloshcha (Ukraine), St Anthony's Church, phot. A. Woźniak

Katolickie Stowarzyszenie Civitas Christiana. Po sprzedaży trafiła do pracowni Wojciecha Korycińskiego celem przeprowadzenia prac wykończeniowych i adaptacji do potrzeb kultu. Poprawki rzeźbiarskie wprowadził Marcin Michalak (absolwent PLSP w Lublinie), polichromię oraz pozłocenia wykonali Anna i Wojciech Korycińscy. Prace przeciągnęły się w czasie. Dopiero w październiku 2011 roku ołtarz dotarł na Ukrainę, do kościoła pw. św. Bartłomieja Apostoła w Drohobyczu w archidiecezji lwowskiej. W tej świątyni przez pięć lat pełnił funkcję tymczasowego ołtarza głównego¹⁵. Od 2016 roku znajduje się w kościele pw. św. Antoniego z Padwy w Wołoszczy – filialnym względem parafii w Drohobyczu. Ustawiona jako ołtarz główny, została uroczystie konsekrowana 17 czerwca 2017 roku¹⁶ [il. 6]. Nastawa wykonana przez młodzież z Lublina

¹⁴ Based on the approving tone of the notes published in the local press.

¹⁵ The five-metre high altar, although placed on a kind of predella, visually disappeared in the interior of the church. For this reason, the then parish administrator, Fr Mirosław Lech, took steps to reconstruct the baroque retable, which was made specifically for this church in 1760.

¹⁶ <https://bonifratrzy.pl/klasztor-drohobycz/2017/06/17/konsekracja-kosciola-pw-sw-antoniego-wołoszczy>

¹⁷ Parish priest in 2006–2018.

¹⁵ Wysoki na pięć metrów ołtarz, pomimo ustawienia na rozdaju predelli, optycznie zniknął we wnętrzu świątyni. Z tej przyczyny ówczesny administrator parafii ks. Mirosław Lech podjął starania zmierzające do rekonstrukcji barokowej nastawy, którą wykonano specjalnie dla tegoż kościoła w 1760 roku.

¹⁶ <https://bonifratrzy.pl/klasztor-drohobycz/2017/06/17/konsekracja-kosciola-pw-sw-antoniego-wołoszczy>

zyskała dzięki przeniesieniu. Jej skala konweniuje z wnętrzem niewielkiej świątyni, a bliska perspektywa ujawnia kunszt i poziom precyzji, z jaką została wykonana.

Droga krzyżowa w kościele oo. Kapucynów nazywanym często od nazwy dzielnicy, w której się mieści – „Na Poczekajce”

Już nie kopiowanie dzieł sztuki lat minionych, lecz inspiracja nimi legła u podstaw plastycznej koncepcji stacji Drogi krzyżowej dla kościoła pw. Niepokalanego Serca Maryi i św. Franciszka w Lublinie, pozostającego pod kuratelą ojców kapucynów. W 2008 roku na zlecenie ojca Waldemara Grubki¹⁷ wstępny projekt cyklu wykonał Krzysztof Kijewski wspomagany przez Wojciecha Korycińskiego, swojego byłego ucznia, który wówczas dołączył do grona dydaktyków macierzystej placówki edukacyjnej. Rok trwało gromadzenie materiałów i żmudne projektowanie. Rysunki stacji, które zaaprobował zamawiający, snycerze adaptowali na bozzetta i wedle tych trójwymiarowych, pomniejszonych szkiców z plasteliny przystępowali do prac snycerskich. Wykonanie pojedynczej stacji o wymiarach 130 x 310 cm zajmowało im blisko trzy miesiące. Po czterech latach (2009–2013) powstał czterdziestotrzymetrowy fryz, który wypełnił cały pas balustrady chóru [il. 7]¹⁸.

Cykl prezentuje klasyczne podejście do materii rzeźbiarskiej. W jawny sposób czerpie z dorobku sztuki barokowej, zwłaszcza z malarstwa iluzjonistycznego z jego zamiłowaniem do otwartej kompozycji zacierającej granicę pomiędzy światem ludzi a sacrum. Żłudne wychodzenie postaci poza lico ściany czy płótna zostało przetransponowane na drewno, dzięki mistrzowskiemu operowaniu wolumenem rzeźby. Artyści zróżnicowali wielkość figur i stopień rzeźbiarskiego opracowania detalu, wprowadzając pełną skalę różnic wysokości motywów, od trójwymiarowych po znacznie zagłębione w tło. Ich interpretacyjne i wykonawcze możliwości ujawnia już pierwsza stacja [il. 8]. Popiersie Piłata na pierwszym planie to rzeźba pełna w partii głowy i dłoni. Wielkością, wolumenem i opracowaniem detalu dominuje nad postacią Chrystusa przesuniętą na drugi plan, ukazaną *en trois quarts*, stąd po części zagłębioną w tło. Analogiczne rozwiązanie formalne zastosowano w scenie śmierci Jezusa, lecz z odmiennym rozłożeniem znaczeń [il. 10]. Głównym elementem kompozycji jest krucyfiks, który odłączony od płyty mógłby funkcjonować jako autonomiczna rzeźba peł-

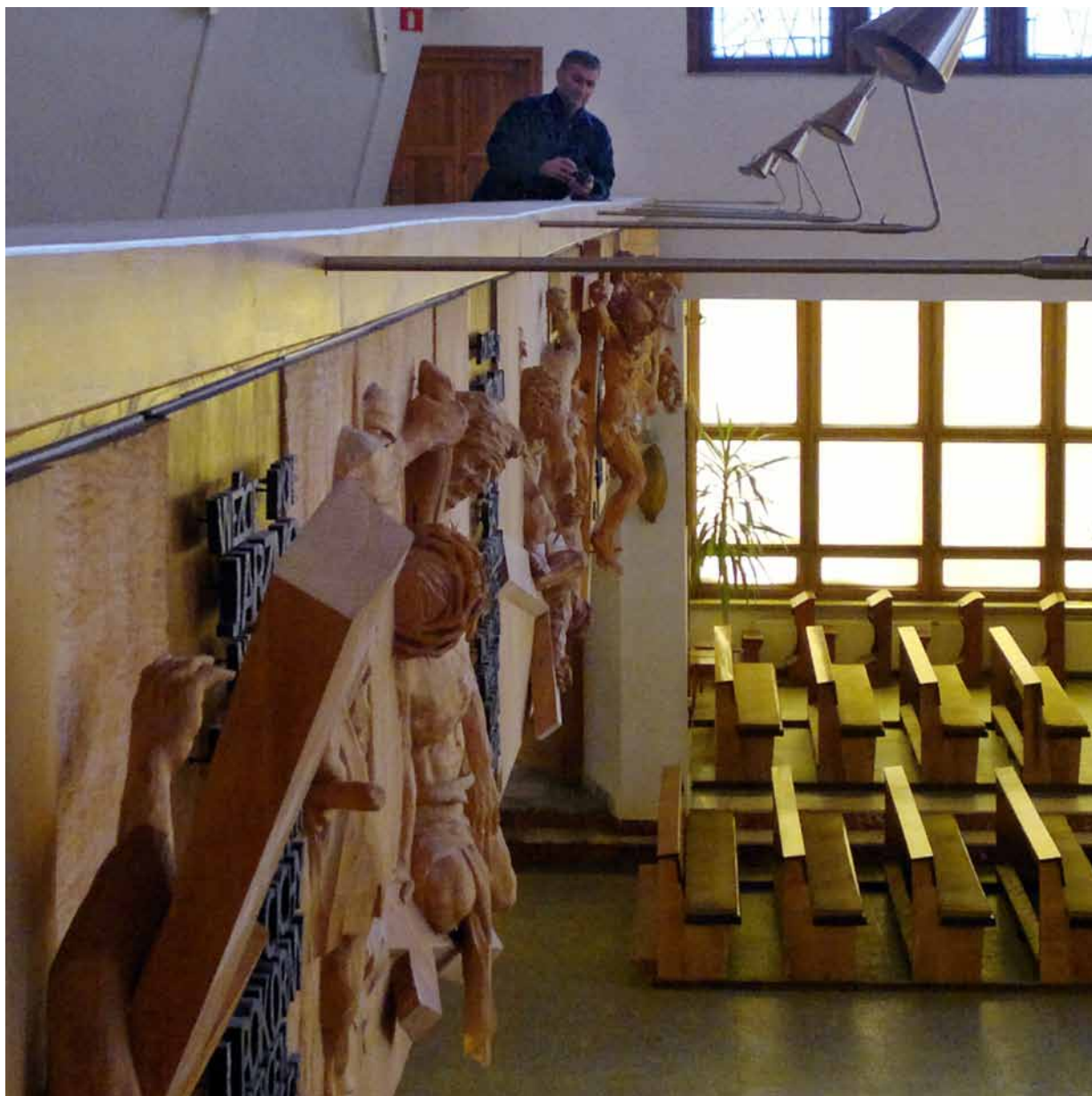
his former school. The collection of materials and the painstaking design process took a year. The drawings of the stations, which were approved by the client, were adapted by the woodcarvers to bozzetti, and on the basis of these three-dimensional, scaled-down sketches made of plasticine, the woodcarvers began their work. It took them nearly three months to make a single station measuring 130 x 310 cm. After four years (2009–2013), a forty-three-metre-long frieze was created, which filled the entire strip of the choir balustrade [fig. 7]¹⁸.

The series takes a classical approach to the sculptural matter. It openly draws on the achievements of Baroque art, especially illusionist painting with its penchant for open composition that blurs the boundary between the human world and the sacred. The illusory protrusion of figures beyond the face of the wall or canvas was transposed onto wood thanks to the masterful handling of the sculpture's volume. The artists varied the size of the figures and the degree of sculptural detailing, introducing a full range of differences in the thickness of the motifs, from three-dimensional to considerably recessed into the background. Their interpretative and performance possibilities are revealed already in the first station [fig. 8]. The bust of Pilate in the foreground is a full sculpture with regard to its head and hands. With its size, volume and elaboration of details it dominates over the figure of Christ moved to the background, shown *en trois quarts*, hence partly recessed into the background. An analogous formal solution was applied in the scene of Jesus' death, but with the meanings distributed differently [fig. 10]. The main element of the composition is the crucifix which, detached from the panel, could function as an autonomous full sculpture. On the left, it is accompanied by small figures of the Virgin Mary fainting in the arms of St John, slightly protruding above the background. The drama of God and people is expressed in the sculpted body of the Saviour and the grimacing faces of those who accompanied him. The style of the scene is close to the expressive woodcarving of the late Gothic or to the sculptures of Johann Georg Pinzel (died between 1761 and 1762). The last acts of the Passion maintain the same intense tone. Convulsive spasms of hands and feet and the movement of bodies form an evocative picture of agony. Its level is increased by the volume of the figures, whose many segments and almost the entire body of Jesus free themselves from the background to enter

¹⁷ Proboszcz w latach 2006–2018.

¹⁸ Realizacji podjął się Krzysztof Kijewski, przy dwóch pierwszych stacjach pomagał Wojciech Koryciński, przy kolejnych Marcin Michalak – absolwent PLSP. Montaż gotowych stacji: Krzysztof Kijewski, Wojciech Koryciński, Krzysztof Kot, Kamil Wojcieszuk.

¹⁸ The execution was done by Krzysztof Kijewski, with the assistance from Wojciech Koryciński with the first two stations, and from Marcin Michalak – a graduate of the PLSP – with the following ones. The assembly of the completed stations: Krzysztof Kijewski, Wojciech Koryciński, Krzysztof Kot, Kamil Wojcieszuk.



7. Krzysztof Kijewski, Wojciech Koryciński, *Stacje Drogi krzyżowej*, stan z marca 2013 roku (w głębi Krzysztof Kijewski), Lublin, kościół pw. Niepokalanego Serca Maryi i św. Franciszka, fot. W. Koryciński

7. Krzysztof Kijewski, Wojciech Koryciński, *The Way of the Cross*, as of March 2013 (Krzysztof Kijewski in the background), Lublin, the Church of the Immaculate Heart of Mary and St Francis in Lublin, phot. W. Koryciński

the third dimension. The drapery in the scene of the *Entombment* behaves in a similar way. Raised in the air, in a moment it will cover the dead Christ, whose limp movement and classical beauty is a paraphrase of Michelangelo's *Pieta* [fig. 11]. Regarding the prototypes, the station with St Veronica is worth mentioning [fig. 9]. The scene is a kind of artistic quotation, as it transposes onto a solid material a painting from around 1580, where El Greco depicted Jerónima de las Cuevas as St Veronica¹⁹. Although Kijewski and

¹⁹ El Greco, oil on canvas, 84 x 91 cm, Museo de Santa Cruz, Toledo. Antonina Vallentin wrote: "In all the Madonnas and

na. Z lewej strony towarzyszą mu niewielkie, nieznacznie wystające ponad tło postacie Matki Bożej omdlewającej w ramionach św. Jana. Dramat Boga i ludzi uzewnętrznia się w werystycznie opracowanym ciele Zbawiciela i wykrzywionych grymasem bólu twarzach towarzyszących mu osób. Styl sceny bliski jest ekspresyjnej snycerce późnego gotyku czy rzeźbom spod znaku Jana Jerzego Pinzela († pomiędzy 1761 a 1762). W tym samym pełnym napięcia tonie utrzymane są ostatnie akty Pasji. Konwulsyjne skurcze dłoni, stóp, ruch ciał kształtują sugestywny obraz gehenny. Jej poziom wzmacnia wolumen postaci, które w licznych par-



8. Krzysztof Kijewski, Wojciech Koryciński, *Stacje Drogi krzyżowej – stacja I*, Lublin, kościół pw. Niepokalanego Serca Maryi i św. Franciszka, fot. M. Kierczuk-Macieszko

8. Krzysztof Kijewski, Wojciech Koryciński, *The Way of the Cross – station I*, Lublin, the Church of the Immaculate Heart of Mary and St Francis in Lublin, phot. M. Kierczuk-Macieszko

tiach, a ciało Jezusa niemal w całości, uwolnione od tła zyskują trzeci wymiar. Podobnie zachowuje się draperia w scenie *Złożenia do grobu*. Uniesiona w powietrzu za moment okryje martwego Chrystusa, którego bezwładny ruch i klasyczne piękno stanowią trawestację *Piety* Michała Anioła [il. 11]. Odnośnie do pierwowzorów warto zwrócić uwagę na stację ze św. Weroniką [il. 9]. Scena jest rodzajem plastycznego cytatu, gdyż transponuje na twardy materiał obraz z około 1580 roku, na którym El Greco przedstawił Jeronimę de las Cuevas jako św. Weronikę¹⁹. Choć Kijewski i Koryciński korzystali z różnorodnych źródeł inspiracji, osiągnęli harmonię stylistyczną wieloelementowego cyklu, który wydaje się spójny i jednorodny.

Pomimo historycznego kostiumu język wizualny, jakim posłużyli się, aby opowiedzieć historię męki Jezusa, jest współczesny. Stacje przypominają kadry filmowe z akcją rozpiętą na liczne grono bohate-



9. Krzysztof Kijewski, Wojciech Koryciński, *Stacje Drogi krzyżowej – stacja VI*, Lublin, kościół pw. Niepokalanego Serca Maryi i św. Franciszka, fot. M. Kierczuk-Macieszko

9. Krzysztof Kijewski, Wojciech Koryciński, *The Way of the Cross – station VI*, Lublin, the Church of the Immaculate Heart of Mary and St Francis in Lublin, phot. M. Kierczuk-Macieszko

¹⁹ El Greco, olej na płótnie, 84 x 91 cm, Museo de Santa Cruz, Toledo. Antonina Vallentin napisała: „łagodny smutek czy też ekstazy doni Jeronimy będziemy kolejno spotykać u wszystkich Madonn i świętych grzesznicy El Greca, którym użyczyła ona w przyszłości swoich rysów”. A. Vallentin, *El Greco*, tłum. H. Ostrowska-Grabska, Warszawa 1958, s. 130.



10. Krzysztof Kijewski, Wojciech Koryciński, *Stacje Drogi krzyżowej – stacja XII*, Lublin, kościół pw. Niepokalanego Serca Maryi i św. Franciszka, fot. M. Kierczuk-Macieszko

10. Krzysztof Kijewski, Wojciech Koryciński, *The Way of the Cross – station XII*, Lublin, the Church of the Immaculate Heart of Mary and St Francis in Lublin, phot. M. Kierczuk-Macieszko



11. Krzysztof Kijewski, Wojciech Koryciński, *Stacje Drogi krzyżowej – stacja XIV*, Lublin, kościół pw. Niepokalanego Serca Maryi i św. Franciszka, fot. M. Kierczuk-Macieszko

11. Krzysztof Kijewski, Wojciech Koryciński, *Stations of the Cross – station XIV*, Lublin, the Church of the Immaculate Heart of Mary and St Francis in Lublin, phot. M. Kierczuk-Macieszko



12. Krzysztof Kijewski, *Projekt ołtarza głównego ze św. Franciszkiem dla kościoła pw. Niepokalanego Serca Maryi i św. Franciszka w Lublinie* – makieta, technika własna (projekt niezrealizowany), fot. W. Koryciński

12. Krzysztof Kijewski, *The project of the main altarpiece with St Francis for the Church of the Immaculate Heart of Mary and St Francis in Lublin* – model, mixed media (unrealised project), phot. W. Koryciński

rów, w której główny nurt oplatają wątki poboczne. Większość kompozycji oparta jest na wypracowanej w fotografii zasadzie „mocnych punktów”, z powodzeniem stosowanej przez operatorów filmowych. Neutralne płaszczyzny drewnianych blatów sugerują umowną przestrzeń rodem z teatru bądź kina. Za pomocą całej palety środków formalnych artyści osiągnęli wrażenie kompozycji, której akcja rozgrywa się na dwóch, trzech planach. Całość nosi cechy niemal fotorelacji, reportażu z wydarzenia Męki Pańskiej.

W przypadku części stacji autorzy przyjęli założenie, że wierni staną się mimowolnie uczestnikami dramatu. Kompozycje mają otwarty charakter,

Koryciński used various sources of inspiration, they achieved a stylistic harmony of the multi-part cycle, which seems coherent and homogeneous.

Despite the historical costume, the visual language they used to tell the story of Jesus' passion is contemporary. The stations resemble film frames with the action divided among a number of characters, the main thread being entwined with numer-

Magdalens to whom Doña Jeronima lent her features, one finds by turn her tender sorrow or her ecstasies”. A. Vallentin, *El Greco*, transl. Andrew Réval and Robin Chancellor, London 1954, p. 105. [the original text A. Vallentin, *El Greco*, transl. H. Ostrowska-Grabska, Warszawa 1958, p. 130].

ous side plots. Most of the compositions are based on the principle of “focal points” developed in photography and successfully used by cinematographers. Neutral planes of wooden surfaces suggest a conventional theatre or cinema-like space. Using a whole range of formal means, the artists achieved the impression of a composition whose action takes place on two or three planes. The whole work is almost like a photoreport, a reportage on the Passion of Christ.

In the case of some of the stations, the authors assumed that the worshippers would involuntarily become participants in the drama. The compositions are open in character, entering into a dialogue with those present in the church, revealing new realms of the visualisation of religious experience. An example is the scene in which Pilate points to Christ with his left hand, while with his right he reaches out to people who are not shown on the panel [fig. 8]. Willingly or not, the role of the crowd demanding the Saviour’s death is assumed by the worshippers gathered under the choir. The statue of the Roman governor is almost life-size to make it plausible that he is one of us. It is to us that the Holy Face imprinted on the veil is presented [fig. 9]. Christ looks at us, taking the cross on his shoulders and falling under its weight for the first time. Simon of Cyrene turns towards us, while Jesus extends his hand frozen in the air. Thanks to such formal treatments, meanings are transmitted and the work of art makes its value more concrete in relation to the viewer.

The monumentalised cross is always visible, presented in many shortened forms and from various perspectives. Its beams sink in or detach themselves and go beyond the rectangle of the panel, and freed from the ground they become a three-dimensional sculpture. It is only during the *Crucifixion* that the instrument of torment stands still, as if it were dying together with the body nailed to it [fig. 10].

In 2013, Krzysztof Kijewski designed the overall sculptural decoration of St Francis Church in Lublin. Apart from the Way of the Cross, it consisted of an unrealised altarpiece conceived as an openwork materialised vision suspended in space, with the figure of the saint at its centre. The three-dimensional composition was to expand in height as well as in depth and form a stylistic whole with the stations. What remains are photographs of the model [fig. 12] and the bozzetto of the figure of the saint.

Statue of Christ in the chapel of the Poor Clares convent in Sitaniec

The crucifix is one of the most difficult challenges for the sculptor. In its historical dimension, it is the culminating moment of the Passion; in its

wchodzą w dialog z osobami obecnymi w świątyni, odsłaniając nowe obszary wizualizacji doświadczenia religijnego. Przykładem jest scena, w której Piłat lewą ręką wskazuje Chrystusa, prawą zaś wyciąga do ludzi, których na płycie nie pokazano [il. 8]. Chcąc nie chcąc, rolę gawiedzi żądnej śmierci Zbawiciela przejmują wierni zebrani pod chórem. Figura rzymskiego namiestnika ma niemal naturalną wielkość, aby uprawdopodobnić, że jest jednym z nas. To nam prezentowane jest święte Oblicze utrwalone na chustce [il. 9]. Na nas patrzy Chrystus, biorąc krzyż na ramiona i pierwszy raz upadając pod jego ciężarem. Ku nam zwraca się Szymon z Cyreny, zaś Jezus wysuwa zastygłą w powietrzu dłoń. Dzięki takim zabiegom formalnym dochodzi do transmisji znaczeń, dzieło sztuki konkretyzuje swoją wartość w relacji do odbiorcy.

Zmonumentalizowany krzyż jest zawsze widoczny, ujęty w wielu skrótach i z różnych perspektyw. Jego belki zagłębiają się bądź odrywają i wykraczają poza prostokąt płyty, a uwolnione od podłoża stają się trójwymiarową rzeźbą. Jedynie podczas *Ukrzyżowania* narzędzie męki nieruchomieje, jakby zamierało razem z przybitym doń ciałem [il. 10].

W 2013 roku Krzysztof Kijewski zaprojektował całościowy wystrój rzeźbiarski kościoła św. Franciszka w Lublinie. Oprócz Drogi krzyżowej składał się nań niezrealizowany ołtarz pomyślany jako ażurowa, zawieszona w przestrzeni zmaterializowana wizja z centralną postacią świętego. Trójwymiarowa kompozycja miała rozwijać się na wysokość, jak i w głąb oraz tworzyć stylistyczną całość ze stacjami. Pozostały po niej zdjęcia makiety [il. 12] oraz bozzetto figury świętego.

Figura Chrystusa w kaplicy klasztoru Sióstr Klarysek w Sitańcu

Krucyfiks to jedno z trudniejszych wyzwań dla rzeźbiarza. W wymiarze historycznym jest kulminacyjnym momentem Pasji, w teologicznym – znakiem odkupienia. Rzesze artystów starały się oddać dostępnymi sobie środkami dramat, jak i zwyczajny wymiar śmierci Zbawiciela na Golgocie. Fundamentalny dla chrześcijaństwa temat był podejmowany i w PLSP w Lublinie, najczęściej w nawiązaniu do jego ekspresyjnych, czyli późnogotyckich bądź barokowych interpretacji²⁰. Reprezentatywnym przykładem tych twórczych poszukiwań jest figura Chrystusa w kaplicy klasztoru Sióstr Klarysek pw. Niepokalanego Serca Maryi w Zamościu-Sitańcu. To wysokiej klasy arty-

²⁰ Np. Andrzej Wolski (1992, nauczyciele Jan M. Marek, Artur Fornalski), Paulina Piątek (2006, nauczyciele Agnieszka Kasprzak-Czekaj, Krzysztof Kijewski); Agnieszka Kasprzak-Czekaj (2006, dla kościoła pw. Miłosierdzia Bożego w Lublinie), Mateusz Maciąg (2014, nauczyciele Krzysztof Kijewski, Wojciech Koryciński).



13. Krzysztof Kijewski, *Figura Chrystusa*, stan podczas realizacji, marzec 2004 roku, fot. K. Kijewski

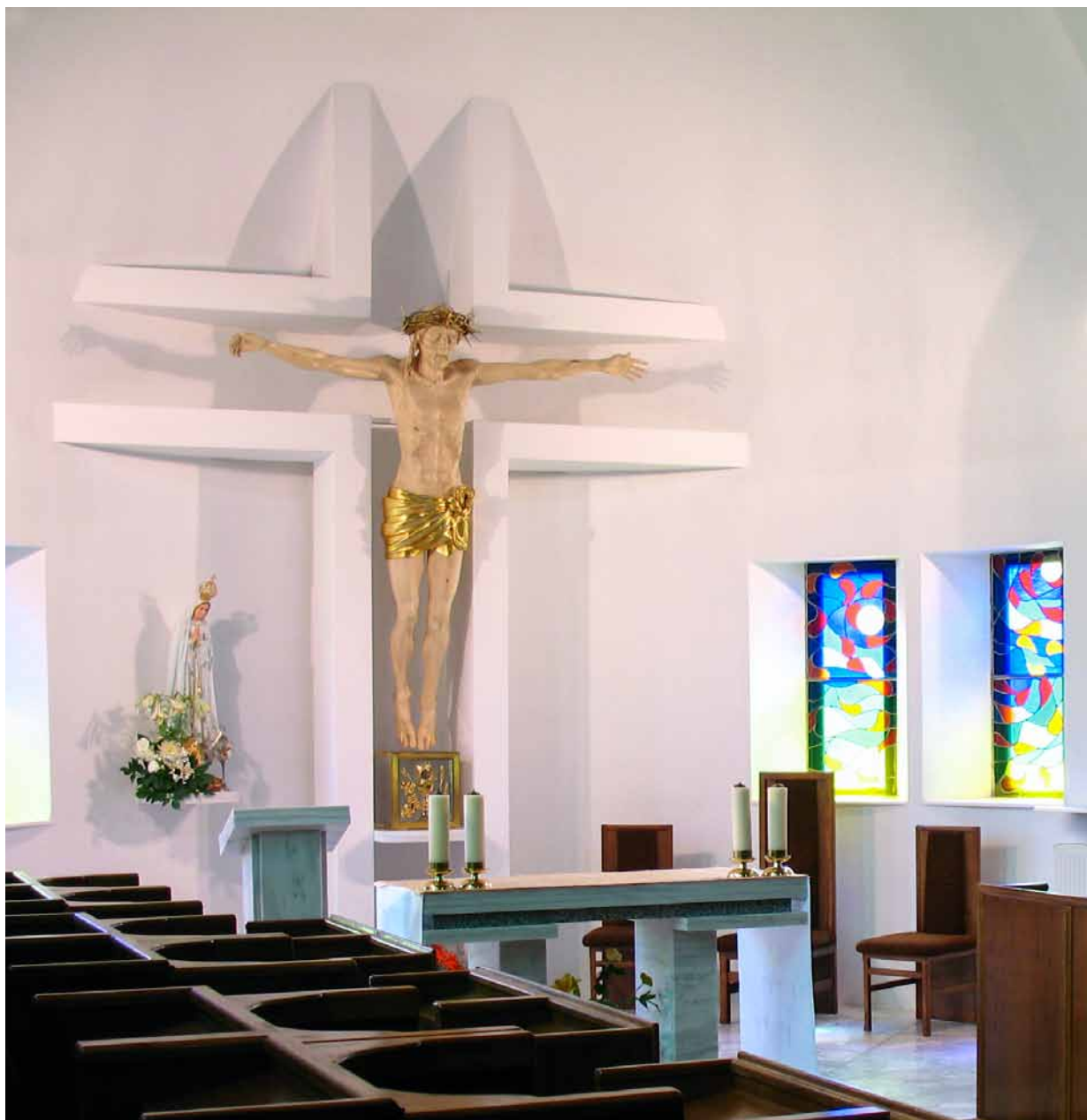
13. Krzysztof Kijewski, *The figure of Christ*, work in progress, March 2004, phot. K. Kijewski

stycznej dzieło zaprojektował i wyrzeźbił Krzysztof Kijewski na przełomie 2003/2004 roku²¹. Wyszedł od studium ciała żywego modela, ale podążył w stronę późnogotyckiej stylistyki. Articulacja partii anatomicznych, pozorny bezruch ciała, który skrywa bolesne napięcia i skurcze znajdujące ujście w partii stóp, rąk, grymasie twarzy, czyni tę rzeźbę przejmująco

theological dimension, it is the sign of redemption. Multitudes of artists have tried to express with all available means both the drama and the victorious dimension of the Saviour's death on Golgotha. The theme fundamental to Christianity was also taken up at the PLSP, most often referring to its expressive, that is late-Gothic or Baroque, interpretations²⁰.

²¹ W procesie rzeźbienia artystę okresowo wspomagali: Waldemar Arbaczewski – nauczyciel rzeźby i snycerstwa w PLSP oraz ówcześni absolwenci – Mariusz Kozik, Wojciech Koryciński. Figura jest elementem całościowej aranżacji wnętrza kaplicy, którą zaprojektował Krzysztof Kijewski.

²⁰ E.g. Andrzej Wolski (1992, teachers Jan M. Marek, Artur Fornalski), Paulina Piątek (2006, teachers Agnieszka Kasprzak-Czekaj, Krzysztof Kijewski); Agnieszka Kasprzak-Czekaj (2006, for the Church of Divine Mercy in Lublin), Mateusz Maciąg (2014, teachers Krzysztof Kijewski, Wojciech Koryciński).



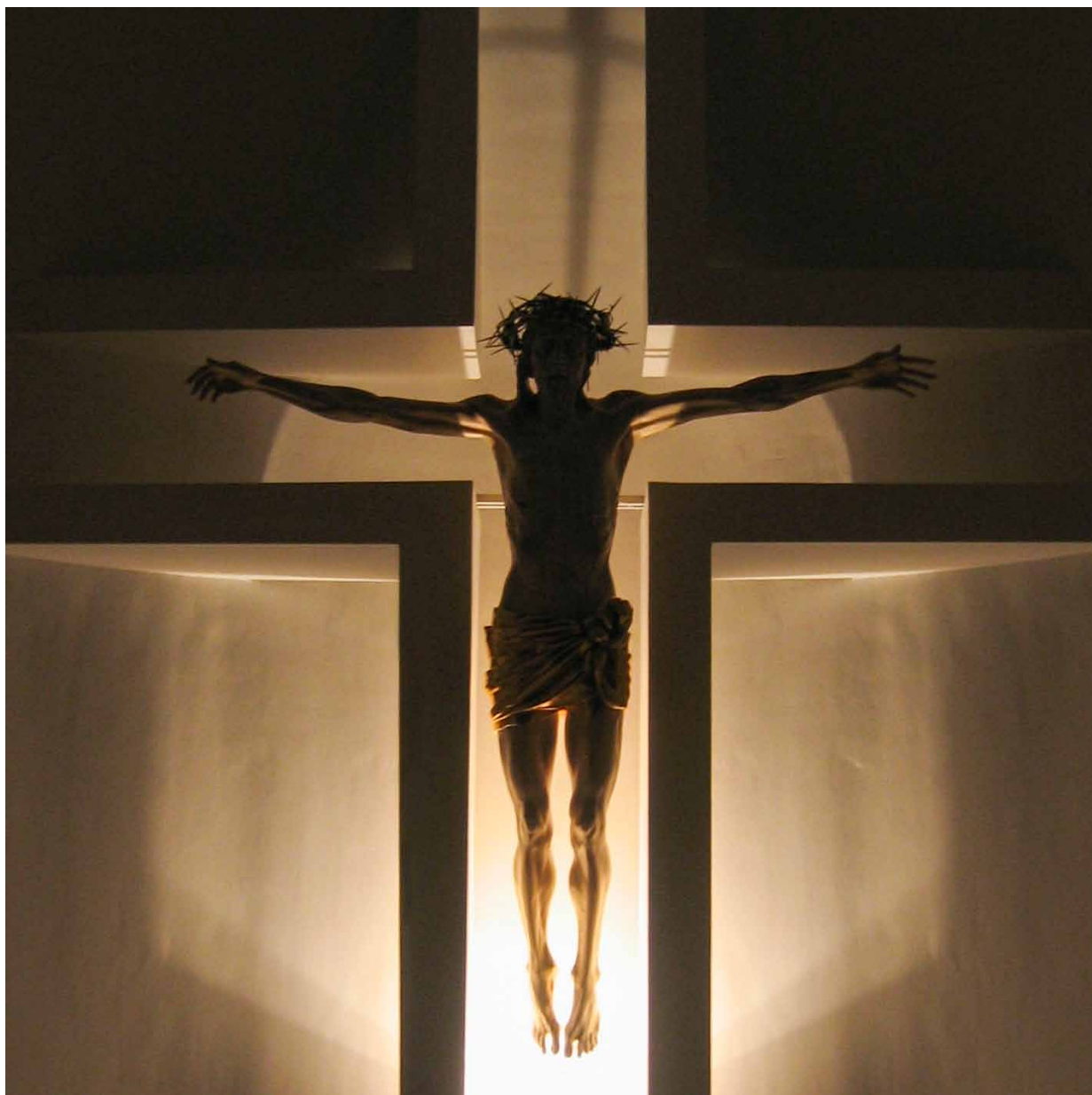
14. Krzysztof Kijewski, *Figura Chrystusa*, Zamość-Sitaniec, kaplica klasztoru Sióstr Klarysek pw. Niepokalanego Serca Maryi, stan z 2005 roku, fot. K. Kijewski

14. Krzysztof Kijewski, *The figure of Christ*, Zamość-Sitaniec, the chapel of the Poor Clares convent of the Immaculate Heart of Mary, as of 2005, phot. K. Kijewski

A representative example of these creative explorations is the statue of Christ in the chapel of the Poor Clares Convent of the Immaculate Heart of Mary in Zamość-Sitaniec. This high-class artistic work was designed and sculpted by Krzysztof Kijewski at the turn of 2003/2004²¹. He started from a study of the body of a live model, but moved towards the late Gothic

²¹ In the process of sculpting, the artist was periodically assisted by Waldemar Arbaczewski – the teacher of sculpture and woodcarving at the PLSP, and the then graduates – Mariusz Kozik, Wojciech Koryciński. The statue is an element of the overall composition of the chapel's interior, which was designed by Krzysztof Kijewski.

jąca w odbiorze. Na naturalistycznie oddanym ciele krótkie, bogato drapowane perizonium, z niedużym węzłem na lewym biodrze, wygląda dekoracyjnie [il. 13]. Licząca ponad dwa metry figura, wykonana w drewnie lipowym, wkomponowana jest w środek ażurowego krzyża wymurowanego w prezbiterium kaplicy [il. 14]. Zgodnie z intencją autora postać zdaje się lewitować. Owo wrażenie narasta po włączeniu sztucznego oświetlenia kontrowego (tylnego) [il. 15]. Od koncepcji autorskiej odbiega natomiast bryła tabernakulum. Zaprojektowane jako poziomy prostopadłościan, optycznie miało imitować sup-



15. Krzysztof Kijewski, *Figura Chrystusa z oświetleniem kontrowym*, Zamość-Sitaniec, kaplica klasztoru Sióstr Klarysek pw. Niepokalanego Serca Maryi, stan z 2004 roku, fot. K. Kijewski

15. Krzysztof Kijewski, *The Figure of Christ with contrast lighting*, Zamość-Sitaniec, the chapel of the Poor Clares convent of the Immaculate Heart of Mary, as of 2004, phot. K. Kijewski

pedaneum, podnózek, do którego – wedle tradycji sztuki romańskiej – stopy Zbawiciela były przybite dwoma gwoździami.

Kijewski, łącząc odległe inspiracje stylowe, osiągnął efekt harmonijny i ekspresyjny zarazem. Figura wykonana klasyczną techniką rzeźbiarską wchodzi w dialog ze stylami historycznymi, jednocześnie żadnego z nich nie imitując w sposób oczywisty. Dzięki temu jest na wskroś współczesna, podobnie jak sposób jej ekspozycji.

style. The articulation of the anatomical parts, the apparent stillness of the body, which conceals painful tensions and spasms that find an outlet in the parts of the feet, hands, and facial grimaces, make this sculpture poignant to look at. On the naturalistically rendered body, a short, elaborately draped perizoma with a small knot on the left hip, looks decorative [fig. 13]. The figure, over two metres tall, made of linden wood, is set in the centre of an open-work cross built in the chapel's presbytery [fig. 14]. In accordance with the author's intention, the figure seems to levitate. This impression grows when

the artificial contrasting (back) lighting is turned on [fig. 15]. However, the shape of the tabernacle differs from the author's concept. Designed as a horizontal cuboid, it was supposed to optically imitate the suppedaneum, a footrest to which – according to the tradition of Romanesque art – the Saviour's feet were nailed with two nails.

By combining distant stylistic inspirations, Kijewski achieved a harmonious and expressive effect at the same time. The figure, made using classical sculpting techniques, enters into a dialogue with historical styles, without imitating any of them in an obvious way. Thanks to this, it is thoroughly modern, just like the manner of its exposition.

Interpretation of the cross from the church of San Damiano

In comparison with Gothic and Baroque stylisations, that can be read in many woodcarving works created at PLSP in Lublin, the diploma work of Wojciech Koryciński from 1999 is an exception²². The artist's attention was attracted by the cross of San Damiano. This cross-shaped icon was painted in the 12th century (around 1100) in Umbria, among Syriac Christians or was influenced by Syriac painting²³, and it is one of the most recognisable and widespread signs associated with St Francis and the Friars Minor. Koryciński reproduced the monument in the scale of 1:1 (210 cm high, 130 cm wide, 10 cm thick), whereas he interpreted the painted figure of Christ in bas-relief. He covered the whole with polychrome and gilded it according to the original pattern [fig. 16]. In 2001 the cross was bought by Capuchin fathers and destined for the "Honoratianum" Spirituality Centre in Zakroczym.²⁴, where it was hung in the lecture hall.

Summarising the characteristic features of the group of objects described above, it should be pointed out that although the school demonstrates solutions developed in the art of the past, it does not concentrate on them. According to the accepted educational concept, craftsmanship, understood as the degree of mastery of the sculptor's technique and historical knowledge, is merely a solid foundation for targeted innovative research. The awareness of their own creative potential encourages artists to experiment with materials other than wood. On an interpretative level, it gives them the courage to interrogate the accepted



16. Wojciech Koryciński, *Kopia krzyża z San Damiano*, stan z 1999 roku, fot. W. Koryciński

16. Wojciech Koryciński, *A copy of San Damiano Cross*, as of 1999, phot. W. Koryciński

Interpretacja krzyża z kościoła San Damiano

Na tle gotycko-barokowych stylizacji czytelnych w wielu pracach snycerskich powstałych w PLSP w Lublinie ewenementem jest dyplom Wojciecha Korycińskiego z 1999 roku²². Artysta skierował uwagę na krzyż z San Damiano. Owa ikona w kształcie krzyża namalowana w XII wieku (około 1100 roku) w Umbrii, w środowisku chrześcijan syryjskich lub pod wpływem malarstwa syryjskiego²³, należy do najbardziej rozpoznawalnych i rozpowszechnionych znaków związanych ze św. Franciszkiem i braćmi mniejszymi. Koryciński odtworzył zabytek w skali 1:1 (210 cm wysokości, 130 cm szerokości, 10 cm grubości), przy czym malarską postać Chrystusa zinterpretował w płaskorzeźbie. Całość pokrył polichromią i wyzłocił wedle oryginalnego wzoru [il. 16]. W 2001 roku krzyż kupili ojcowie kapucyni z przeznacze-

²² Made in the school year 1998/1999 under the supervision of Jan M. Marek, Jan Kisiel.

²³ For more information cf. e.g. T. Jank, *Ikona Krzyża z San Damiano [The Icon of the San Damiano Cross]*, Kraków 2002.

²⁴ Formerly known as Franciscan-Capuchin Centre "Honoratianum". The Centre in Zakroczym is attached to the Capuchin monastery complex, which belongs to the Warsaw Province of the Order of Friars Minor Capuchin.

²² Zrealizowany w roku szkolnym 1998/1999 pod kierunkiem Jana M. Marka, Jana Kisiela.

²³ Więcej zob. np. T. Jank, *Ikona Krzyża z San Damiano*, Kraków 2002.

niem dla Centrum Duchowości „Honoratianum” w Zakroczymiu²⁴, gdzie zawiśł w sali wykładowej.

Podsumowując charakterystykę powyższej grupy obiektów, należy zaznaczyć, że chociaż szkoła pokazuje rozwiązania wypracowane w sztuce dawnej, to się na nich nie koncentruje. Wedle przyjętej koncepcji kształcenia kunszt, rozumiany jako miara opanowania warsztatu rzeźbiarskiego i wiedza historyczna, to zaledwie solidna podwalina dla docelowych nowatorskich poszukiwań. Świadomość własnych możliwości twórczych zachęca artystów do eksperymentów z materiałem bądź surowcami innymi niż drewno. Na poziomie interpretacyjnym daje im odwagę do dyskursu z przyjętymi wzorami i proponowania nowatorskiej interpretacji znanych tematów. W poniższym bloku zostaną zaprezentowane prace dobre według klucza. Ich autorzy podjęli tematy, które wyrażają indywidualną wrażliwość religijną. Potencjał talentu i artystycznej wyobraźni kazał niektórym z nich wejść w polemikę z kalkami przedstawieniowymi zakorzenionymi w sztuce sakralnej. Wybrane dzieła łączy sugestywna trafność plastycznej metafory, adekwatność użytych środków wyrazu, techniki rzeźbiarskie – świadomie i konstruktywnie zastosowane we współcześnie rozumianym procesie twórczym. O rzeźbach tych nie sposób pisać w tonie innym niż afirmatywny, ze względu na dojrzałość, oryginalność ich koncepcji plastycznej tudzież wyzwania techniczne i technologiczne, które podjęli i z powodzeniem rozwiązały autorzy.

Dorota Rutkowska, *W prochu i w popiele (Hiob)* (2014)

To pełnoplastyczna rzeźba o wymiarach 153 x 43 x 34 cm wykonana z drewna gruszy zniszczonej przez drewnojady, wykończona naturalnym woskiem, który uwypuklił rysunek słoików i wzmocnił naturalny odcień drewna²⁵ [il. 17].

²⁴ Dawna nazwa: Centrum Franciszkańsko-Kapucyńskie „Honoratianum”. Centrum w Zakroczymiu działa przy zespole klasztornym kapucynów należącym do prowincji warszawskiej Zakonu Braci Mniejszych Kapucynów.

²⁵ Autorka pracy otrzymała w 2013 roku stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Uczniom szkół artystycznych przyznaje się je za wybitne osiągnięcia w swojej dziedzinie.

Praca dyplomowa obroniona w kwietniu 2014 roku, zrealizowana pod kierunkiem Krzysztofa Kijewskiego i Wojciecha Korycińskiego, otrzymała I nagrodę na X Triennale Rzeźby – Ogólnopolskim Konkursie Rzeźby w Drewnie dla uczniów średnich szkół plastycznych, Zakopane 25 listopada 2015 roku. Jury pod przewodnictwem prof. Józefa Murzyna, dziekana Wydziału Rzeźby ASP w Krakowie, doceniło poziom artystycznych umiejętności i wysoką jakość kształcenia w zakresie technik rzeźbiarskich w lubelskim plastyku, skoro dwóm uczennicom tejże szkoły przyznało dwie równorzędne pierwsze nagrody. Równorzędną pierwszą nagrodę otrzymała Agata Golik za pracę *Liść* wykonaną pod kierunkiem Kijewskiego i Korycińskiego.

patterns and to propose innovative interpretations of well-known themes. In the following section, we will present the works selected according to the latter principle. Their authors took up subjects that express individual religious sensitivity. The potential of talent and artistic imagination led some of them to engage in a polemic with the representational clichés rooted in sacred art. What the selected works have in common is the suggestive accuracy of the visual metaphor, the appropriateness of the means of expression used, and the sculpting techniques consciously and constructively applied in the contemporary creative process. It is impossible to write about these sculptures in any other than an approving way, due to their maturity, the originality of their artistic concept, and the technical and technological challenges which their authors accepted and successfully solved.

Dorota Rutkowska, *In dust and ashes (Job)* (2014)

This is a sculpture in the round, measuring 153 x 43 x 34 cm, made of pear wood damaged by king worms, finished with natural wax which emphasised the grain and enhanced the natural shade of wood²⁵ [fig. 17].

Iconography customarily depicts Job in a sitting position to emphasise the morbid weakness of his body. Rutkowska, against tradition, decided to portray him standing in a slight contrapposto, wanting to emphasise the heroic attitude of a man who, marked by the stigma of illness, rejected by people, endured patiently, trusting in the grace of God. Physically, he probably resembled the figure of Yahweh's servant from the fourth song of Isaiah: “he had no form or comeliness that we should look at him, and no beauty that we should desire him. He was despised and rejected by men; a man of sorrows, and acquainted with grief” (Isa 53: 2–3). The problem of suffering can be conveyed through the form as well as through the matter of sculpture. Rutkowska deliberately selected and joined together four logs largely eaten by insects. Wood, a once living organism, is an excep-

²⁵ The author of the work received a scholarship from the Minister of Culture and National Heritage in 2013. It is awarded to students of art schools for outstanding achievements in their field. The diploma work defended in April 2014, executed under the supervision of Krzysztof Kijewski and Wojciech Koryciński, received the first prize at the 10th Triennial of Sculpture – National Competition of Sculpture in Wood for students of secondary art schools, Zakopane on 25 November 2015. The jury, chaired by Prof. Józef Murzyn, Dean of the Faculty of Sculpture at the Academy of Fine Arts in Kraków, appreciated the level of artistic skills and the high quality of education in sculpture techniques at the Lublin artistic school, as it awarded two students of the school with the first prize. The other first prize went to Agata Golik for her work *Leaf* created under the supervision of Kijewski and Koryciński.



17. Dorota Rutkowska, *W prochu i w popiele (Hiob)* (2014), fot. M. Kierczuk-Macieszko

17. Dorota Rutkowska, *In Dust and Ashes (Job)*, (2014), phot. M. Kierczuk-Macieszko



18. Dorota Rutkowska, *W prochu i w popiele (Hiob)* (2014), widok z boku, fot. M. Kierczuk-Macieszko

18. Dorota Rutkowska, *In Dust and Ashes (Job)*, (2014), side view, phot. M. Kierczuk-Macieszko

tional matter. Just like with the human body, the course of its vegetation and degradation is intrinsically coded in its structure. The author treated “her” medium with complete respect. She refrained from a comprehensive study of the figure in order to save as much as possible of the material’s entropic decay. She left large parts in a raw state, while others bear traces of chisel cuts and the “blemishes” made by axe cuts. She precisely shaped and sanded the healthiest ones [ills. 17, 18]. Thanks to such actions, the old, cracked wood in a suggestive, poignant, even turpist manner, illustrated the disease of the human body, the process of decomposition, which degrades and gradually changes it into shapeless matter. In this case, the sculptural technique of *non finito* known from the works of Auguste Rodin, which the artist shared with Michelangelo, active centuries earlier, acquired a completely new quality.

On an interpretative level, Rutkowska’s figure can be read as a clash between a spiritual element and matter that dominates it and, it would seem, triumphs. But Job does not give up and takes a small step with difficulty. His attitude expresses an inner tension. It is a study of the impulses of the soul focused in the movement of the body, as in the sculptures of Rodin, who tried “to render inner feelings

Ikonografia zwyczajowo pokazuje Hioba w pozycji siedzącej, aby podkreślić chorobliwą słabość jego ciała. Rutkowska, na przekór tradycji, postanowiła sportretować go stojącego w lekkim kontrapoście. Fizycznie zapewne przypominał postać sługi Jahwe z IV pieśni Izajasza: „Nie miał on wdzięku, ani też blasku, aby na niego popatrzeć, ani wyglądu, by się nam podobał. Wzgardzony i odepchnięty przez ludzi, mąż boleści oswójony z cierpieniem” (Iz 53, 2–3). Problematykę cierpienia można oddać w formie, ale i poprzez materię rzeźby. Rutkowska świadomie dobrała i złączyła cztery kłody w znacznym stopniu zjedzone przez owady. Drewno, ten niegdyś żywy organizm, to wyjątkowa materia. W strukturze ma immanentnie zakodowany przebieg swojej wegetacji i degradacji. Podobnie jak ciało człowieka. Autorka potraktowała „swoje” medium z pełnym szacunkiem. Zrezygnowała z całościowego studium postaci, aby ocalić jak najwięcej zgodnej z prawami entropii destrukcji materiału. Znaczne partie pozostawiła w stanie surowym, inne noszą ślady cięć dłuta, „skazy” uzyskane przez zacięcia siekiery, te najzdrowsze, precyzyjnie obrobiła i wyszlifowała [il. 17, 18]. Dzięki takim działaniom stare, popękane drewno w sugestywny, przejmujący, wręcz turpistyczny sposób zobrazowało chorobę ludzkiego ciała, proces rozkładu, który degraduje i stopniowo

zmienia je w bezkształtną materię. W tym wypadku rzeźbiarska technika *non finito* znana z prac Augusta Rodina, którą ten dzielił z czynnym wieki wcześniej Michałem Aniołem, zyskała zupełnie nową jakość.

Na poziomie interpretacyjnym figurę Rutkowskiej można odczytać jako starcie pierwiastka duchowego z opanowującą go i, wydawać by się mogło, triumfującą materią. Hiob jednak nie poddał się i z trudem stawia mały krok. Jego postawa wyraża wewnętrzne napięcie. To studium impulsów duszy zogniskowanych w ruchu ciała. Jak w rzeźbach Rodina, który usiłował „wyrażać wewnętrzne uczucia poprzez ruch mięśni”²⁶. Historia tej biblijnej osoby udręczonej bólem, lecz silnej pokorą, zmusza do namysłu nad ewoluującym przez stulecia podejściem do cierpienia i choroby. Wieki średnie wpisywały je w ekonomię odkupienia. „Rozpatrywanie problemu w oderwaniu od chrześcijańskiej myśli byłoby absurdem, podobnie jak skupienie uwagi na doświadczeniu jednostkowym. Średniowieczna refleksja nad cierpieniem to krańcowy przykład dialektyki personifikacji i depersonalizacji”²⁷. Z początkiem XIX wieku namysł w tym temacie ewoluował w kierunku autonomii bólu. Do głosu doszło cierpienie jednostkowe. Modernistyczna absolutyzacja cierpienia, wyrażona najpełniej w filozofii Schopenhauera i Nietzschego, nieodwołalnie związała ludzką kondycję z doznawaniem cierpienia, czyniąc z niego samą istotę życia²⁸.

Autorka, balansując pomiędzy klasycznymi technikami rzeźbiarskimi a nowatorskim podejściem do formy, osiągnęła sugestywny, a zarazem ekspresyjny rezultat. Figurę, z pozoru spokojną, cechuje wewnętrzne napięcie, które udziela się odbiorcy. Jej forma wynika z materiału, który świadomie dobrany i obrobiony stał się autonomicznym nośnikiem symbolu. Rutkowska wyszła od tematu biblijnego, ale dotknęła problemu uniwersalnego na poziomie egzystencjalnym. Doświadczenie choroby dotyka każdego człowieka. Postawa, którą Hiob wobec niej przyjął, nie jest już tak powszechna i oczywista. I tu powraca wątek religijny, ponieważ Hiob, wierny Bogu, doczekał się wybawienia.

Karolina Ogórek, *Wieża Babel* (2014)

Podobne zrozumienie dla materiału wykazała Karolina Ogórek, realizując *Wieżę Babel* (2014) – pełnoplastyczną rzeźbę o wymiarach 180 (z cokołem 260) x 40 cm, wykonaną w pustym pniu lipy²⁹. Naturalna

through muscular movement”²⁶. The story of this biblical figure, tormented by pain but strong in humility, forces us to reflect on the approach to suffering and illness which has evolved over the centuries. The Middle Ages embedded them in the economy of redemption. “To consider the problem in isolation from Christian thought would be absurd, as would be to focus attention on individual experience. Medieval thinking about suffering is an extreme example of the dialectic of personification and depersonalisation.”²⁷. At the beginning of the nineteenth century, views on the subject evolved towards the autonomy of pain. Individual suffering came to the fore. The modernist absolutisation of suffering, expressed most fully in the philosophy of Schopenhauer and Nietzsche, irrevocably tied the human condition to the experience of suffering, making it the very essence of life²⁸.

The author, balancing between classical sculpting techniques and an innovative approach to form, achieved a suggestive and at the same time expressive result. The figure, seemingly calm, is characterised by internal tension, which is transmitted to the viewer. Its form results from the material, which, consciously selected and processed, became an autonomous carrier of the symbol. Rutkowska started from a biblical theme but touched upon a universal problem on an existential level. The experience of illness affects every human being. The attitude Job took towards it is not so common and obvious. And here the religious theme returns, because Job, faithful to God, lived to see his own deliverance.

Karolina Ogórek, *The Tower of Babel* (2014)

Karolina Ogórek demonstrated a similar understanding of the material with her *Tower of Babel* (2014), a sculpture in the round measuring 180 (with the plinth 260) x 40 cm, made in a hollow linden trunk²⁹. The natural structure of wood with numerous knots, in places deeply cut with chisels, with traces of the tool's track left, or even intentionally made visible, was juxtaposed with parts of finely worked out sculptural form. The morphology of the trunk was used to create architecture finished with multi-coloured waxes, which enhance the three-dimensionality of

²⁶ J. Selz, *Modern Sculpture: Origins and Evolution*, Nowy Jork 1963, s. 107.

²⁷ M. Szubert, *Narodziny cierpienia zindywidualizowanego. W kręgu młodopolskiego dolożyzmu*, w: *Literackie zmierzchy dziewiętnastowieczności*, red. S. Brzozowska-Dybizbańska, A. Mazur, Opole 2013, s. 182.

²⁸ Szubert 2013, jak przyp. 27, s. 183.

²⁹ Praca dyplomowa obroniona w kwietniu 2014 roku, zrealizowana pod kierunkiem Krzysztofa Kijewskiego i Wojciecha Korycińskiego.

²⁶ J. Selz, *Modern Sculpture: Origins and Evolution*, New York 1963, p. 107.

²⁷ M. Szubert, *Narodziny cierpienia zindywidualizowanego. W kręgu młodopolskiego dolożyzmu* [The Birth of Individualised Suffering. Studying Young Poland's Dolorism], in: *Literackie zmierzchy dziewiętnastowieczności* [Literary Twilights of the Nineteenth Century], eds. S. Brzozowska-Dybizbańska, A. Mazur, Opole 2013, p. 182.

²⁸ Szubert 2013, as in footnote 27, p. 183.

²⁹ The diploma work defended in April 2014, completed under the supervision of Krzysztof Kijewski and Wojciech Koryciński.



19. Karolina Ogórek, *Wieża Babel* (2014), fot. K. Ogórek

19. Karolina Ogórek, *The Tower of Babel* (2014), phot. K. Ogórek

the details [fig. 19]. The construction with a clearly marked vertical direction makes a monumental and disturbing impression. According to the account in the Book of Genesis, people started the construction driven by collective pride, the mania for greatness (“let us make a name for ourselves”) in order to reach the heavens (“let us build ourselves a city, and a tower with its top in the heavens”). The gesture against the Almighty perversely became proof of the excess of human aspirations, and impotence in the face of God’s will. The moralistic sense of the story is brilliantly visualised in the sculpture. In opposition to the grotesquely characterised “little man”, the tower’s lofty bulk signifies the power of the Creator, who with one intervention stopped the work, exposing the insignificance of the human race.

struktura drewna z licznymi sękami, miejscami głęboko zacięta dłutami, z pozostawionymi, a wręcz celowo uwidocznionymi śladami duktu narzędzi, została zderzona z partiami o finezyjnie wypracowanej formie rzeźbiarskiej. Morfologia pniaka posłużyła do kreacji architektury wykończonych różnobarwnymi woskami, które wzmacniają trójwymiarowość detali [il. 19]. Konstrukcja o wyraźnie zaznaczonym kierunku wertykalnym sprawia monumentalne, a zarazem niepokojące wrażenie. Wedle zapisu w *Księdze Genesis* ludzie zainicjowali budowę kierowani zbiorową pychą, megalomanią („uczynimy sławne imię nasze”) w celu osiągnięcia nieba („zbudujemy sobie miasto i wieżę, której wierzch osiągnąłby nieba”). Gest wymierzony przeciw Najwyższemu przewrotnie stał się dowodem przerostu człowieczych aspiracji i niemocy wo-

bec woli Boga. Moralizatorski sens opowieści został znakomicie unaoczniony w rzeźbie. W opozycji do groteskowo scharakteryzowanego „człowieczka” wyniosła bryła wieży znamionuje potęgę Stwórcy, który jedną interwencją wstrzymał prace, obnażając małość ludzkiego plemienia.

Karolina Ogórek wybrała temat, który przez stulecia zapładniał wyobraźnię artystów, oferując im szerokie możliwości kreacji. Za szczególnie inspirujące dla siebie uznała wizję wieży Babel pędzla Pietera Bruegla, fantazje architektoniczne Giambattisty Piranesiego, niektóre płótna Zdzisława Beksińskiego³⁰. Wskazane przykłady, choć pochodzą z różnych czasów, łączy wspólny mianownik – mają strukturę labiryntową. Wyobrażenie wieży jako labiryntu, który okazuje się dla człowieka pułapką, zdaje się mieć w umyśle ludzkim niemal archetypiczny charakter. W tym kierunku poszła i jej interpretacja.

Julia Marek, *Boże Ciało*

Odmienny język plastycznej wypowiedzi wybrała absolwentka PLSP w Lublinie Julia Marek³¹, realizując w 2019 roku pracę dyplomową na Wydziale Rzeźby warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych³². Jej *Boże Ciało* to dziewięcioosobowa grupa rzeźbiarska o wymiarach około 75 x 200 x 450 cm (wraz z cokółem). Pojedyncza figura mierzy około 70 cm. Kompozycja z drewna lipowego i złomu stalowego we fragmentach jest zagruntowana i polichromowana. Figury przedstawiają kolejno: lektora z trybularzem, dziewczynkę sypiącą kwiatki, lektora z feretronem, „plebana”, ministranta ze sztandarem, chłopca, zakrystiana z zestawem nagłaśniającym, parafiankę [il. 20]. Praca jest rzeźbiarską interpretacją procesji, która w Kościele katolickim stanowi istotną część obchodów uroczystości Najświętszego Ciała i Krwi Chrystusa.

Figury noszą cechy ludowo-prymitywnych rzeźb określanych mianem świątków. Wybór konwencji wynikał z obserwacji rzeczywistej oprawy święta, w której manifestuje się obyczajowość i pobożność ludowa. Jej specyficzna estetyka znajduje ujście w dekoracji trasy,

Karolina Ogórek chose a theme that for centuries had been captivating the imagination of artists, offering them a wide range of possibilities for creativity. In particular, she found inspiration in the visions of the Tower of Babel by Pieter Bruegel, architectural fantasies by Giambattista Piranesi, and some paintings by Zdzisław Beksiński³⁰. The indicated examples, although dating back to different times, have a common denominator – they have a labyrinthine structure. The image of a tower as a labyrinth which turns out to be a trap for man seems to have an almost archetypal character in the human mind. This is the direction in which her interpretation went.

Julia Marek, *Corpus Christi*

A different language of artistic expression was chosen by another graduate of the PLSP in Lublin, Julia Marek³¹, completing her diploma work at the Faculty of Sculpture of the Warsaw Academy of Fine Arts in 2019³². Her *Corpus Christi* is a nine-person sculptural group measuring approximately 75 x 200 x 450 cm (including the plinth). A single figure measures about 70 cm. The composition made of linden wood and steel scrap in fragments is primed and polychromed. The figures represent successively: a lector with a thurible, a girl strewing flowers, a lector with a portable altar, a “parson”, an altar boy with a banner, another boy, a sacristan with a sound system, and a female parishioner [fig. 20]. The work is a sculptural interpretation of the procession, which in the Catholic Church is an important part of the celebration of the Most Holy Body and Blood of Christ.

The figures have features of primitive Polish folk sculptures referred to as “świętki” or “saints”. The choice of the convention resulted from the observation of the actual setting of the feast, in which folk customs and piety manifest themselves. Its distinctive aesthetics finds an outlet in the decoration of the route, the altars, the girls looking smart in their communion dresses and the Voluntary Fire Service members in their uniforms. The composition has

³⁰ P. Bruegel (1563) namalował dwie wersje tematu: *Wieża Babel*, 114 x 155 cm, Wiedeń, Muzeum Historii Sztuki; *Mala Wieża Babel*, 60 x 74,5 cm, Rotterdam, Museum Boijmas Van Beuningen. G. Piranesi, *Invenzioni caprici di carceri* (1750, 1760). Z. Beksiński, obrazy pt. *AA83* (1983), *X2* (2000), *W7* (2002), *RE* (2003). Informacja za: dokumentacja pracy dyplomowej. Archiwum specjalizacji „sny-cerstwo” w ZSP w Lublinie.

³¹ Prywatnie córka artysty rzeźbiarza Jana M. Marka (1951–2009) – wieloletniego nauczyciela PLSP w Lublinie.

³² Dyplom z wyróżnieniem w pracowni prof. Adama Myjaka. Praca eksponowana na wystawie „Coming OuT - Najlepsze Dyplomy ASP w Warszawie 2019”, zakwalifikowana do „Zestawienia Najlepszych Prac Dyplomowych Absolwentów Uczelni Artystyczno-Projektowych 2019” portalu „FONT nie czcionka!”.

³⁰ P. Bruegel (1563) painted two versions of the subject: *The Tower of Babel*, 114 x 155 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum; *The “Little” Tower of Babel*, 60 x 74,5 cm, Rotterdam, Museum Boijmas Van Beuningen. G. Piranesi, *Invenzioni caprici di carceri* (1750, 1760). Z. Beksiński, paintings titled. *AA83* (1983), *X2* (2000), *W7* (2002), *RE* (2003). Information quoted after: the documentation of the diploma work. The archive of the “woodcarving” specialisation at the Fine Arts School Group in Lublin.

³¹ She is a daughter of the sculptor Jan M. Marek (1951–2009), who taught at the PLSP in Lublin for many years.

³² Honours degree at the workshop of Prof. Adam Myjak. The work displayed at the exhibition Coming Out – The Best Graduate Works at the Academy of Fine Arts in Warsaw 2019”, selected for the “List of the Best Diploma Works of Graduates of Schools of Art and Design 2019” compiled by the portal “FONT nie czcionka!”.



20. Julia Marek, *Boże Ciało* (2019), całościowy widok pracy, fot. J. Marek

20. Julia Marek, *Corpus Christi* (2019), overall view, phot. J. Marek

the character of a genre scene, a story with a touch of theatricality. The narrative message is emphasised by the directionality and rhythm of the group. The theme of the procession in the sculpture is reminiscent of Silesian woodcarving groups from the turn of the 15th and 16th centuries, intended for arrangements inside churches as a staging of the road to Golgotha. They consisted of wall-mounted and free-standing polychrome figures about 1.5 metres high, i.e. similar to the height of people at that time³³. The sculptures from St Elizabeth's Church in Wrocław imitate living people to such an extent that they even wear wigs. Their origins can be linked to the liturgical dramas performed in the church's interior during Holy Week³⁴. The language barrier of the liturgical

ołtarzy, w elegancji dziewczynek w sukienkach komuniyjnych i członków Ochotniczej Straży Pożarnej w mundurach. Kompozycja ma więc charakter wydarzenia rodzajowego, opowieści z dozą teatralizacji. Narracyjny przekaz podkreślają kierunkowość i rytmiczność grupy. Temat procesji w rzeźbie przywołuje na myśl śląskie grupy snycerskie z przełomu XV i XVI stulecia, przeznaczone do aranżacji we wnętrzu świątyń jako inscenizacja drogi na Golgotę. Składały się na nie polichromowane figury przyściennie i wolno stojące wysokości około 1,5 metra, czyli zbliżonej do wzrostu ówczesnych ludzi³³. Rzeźby z kościoła pw. św. Elżbiety we Wrocławiu poszły tak daleko w imitacji żywych osób, że noszą peruki. Ich powstanie można wiązać z dramatami liturgicznymi odgrywanymi w okresie Wielkiego Tygodnia w scenerii świątyni³⁴.

³³ The sets, e.g. from Mary Magdalene's Church in Wrocław, probably originally displayed during Holy Week in the Gethsemane chapel. Currently: Wrocław, National Museum, inventory number XI 1-10, 92; from the chapel of the Krappe family in St Elizabeth's Church in Wrocław, c. 1500. Currently: Warsaw, National Museum, inventory no. Śr. 104.

³⁴ The religious drama emerged in the Middle Ages as a constituent part of the liturgy in order to present vividly the main truths of faith to worshippers and to explain the religious concepts and symbols contained in liturgical texts. In the Polish Church until the beginning of the 13th century they were staged at the Wawel Cathedral. In other cathedral and collegiate centres they were gradually introduced during the 14th and 15th centuries. Their dissemination, in parish and monastic centres, took place (as in other European countries) at the turn of the fifteenth and sixteenth centuries, and it is during this period that this dramatic genre flourished. More on the subject in J. Okoń, *Dramat liturgiczny* [*The Liturgical Drama*],

³³ Zespoły np.: z kościoła Marii Magdaleny we Wrocławiu, zapewne pierwotnie wystawiane w czasie Wielkiego Tygodnia w kaplicy Ogrojcowej. Obecnie: Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inwentarzowy XI 1-10, 92; z kaplicy rodziny Krappe w kościele pw. św. Elżbiety we Wrocławiu, ok. 1500 roku. Obecnie: Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inwentarzowy Śr. 104.

³⁴ Dramatyzacje powstały w średniowieczu jako składowa część liturgii w celu obrazowego przedstawiania wiernym głównych prawd wiary oraz wyjaśniania pojęć i symboli religijnych zawartych w tekstach liturgicznych. W Kościele polskim do początku XIII wieku wystawiano je w katedrze wawelskiej. W pozostałych ośrodkach katedralnych i kolegiackich wprowadzane były stopniowo w ciągu wieków XIV i XV. Ich upowszechnienie, na poziomie ośrodków parafialnych i zakonnych, dokonało się (jak w innych krajach Europy) na przełomie XV/XVI wieku i na ten czas przypada rozkwit tego gatunku



21. Julia Marek, *Boże Ciało* (2019), fot. J. Marek

21. Julia Marek, *Corpus Christi* (2019), phot. J. Marek

Bariera językowa śpiewanych i recytowanych po łacinie partii liturgicznych kierowała percepcję widza na płaszczyznę wizualną – scenografię oraz mimikę, gesty, ruch, kostiumy aktorów.

Julia Marek potraktowała uczestników procesji sylwetowo, zbudowała ich z prostych brył i dużych płaszczyzn [il. 21]. Zdają się być zatrzymani w pół drogi pomiędzy rzeźbą a lalką. *Boże Ciało* nosi znamiona groteski, gdyż zdaniem artystki „sztukę tak ważną w swej autentyczności zabija zbytnia powaga [...]”. Za zbyt cenną w twórczości uznaje szczerość, by kreować zimne, bezduszne monumenty³⁵. Taka

dramatycznego. Więcej J. Okoń, *Dramat liturgiczny*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. IV, red. R. Łukaszyk, L. Bieńkowski, R. Gryglewicz, Lublin 1995, kol. 183 (tu literatura przedmiotu).

³⁵ J. Marek, *Boże Ciało – studium pracy własnej*. Teoretyczna praca dyplomowa napisana w Międzynarodowej Katedrze Historii i Teorii Sztuki pod kierunkiem dr Anny Oleńskiej, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydział Rzeźby, Warszawa 2019, 14 (bez paginacji).

parts sung and recited in Latin directed the audience's perception to the visual aspect – the set design and the actors' facial expressions, gestures, movement and costumes.

Julia Marek presented the participants of the procession as silhouettes, building them up from simple solids and large planes [fig. 21]. They seem to be halfway between sculpture and puppet. *Corpus Christi* bears traces of the grotesque, because, according to the artist, “art so important in its authenticity is killed by excessive seriousness [...]”. I consider sincerity too valuable in art to create cold, soulless monuments³⁵. This formula of a group portrait is not new in Polish religious art. Jerzy Duda-Gracz used a similar one even in his sensu stricto sacred paintings such as *The Golgotha of Jasna Góra*³⁶. Faithful to the ideals of uniquely poetic realism, portrayed people who were slightly deformed, of questionable beauty, behaving in a ridiculous or even pathetic manner. The presence of human physical ugliness in Christian art originally stemmed from the need to visualise moral evil and sin. The medieval Passion narratives, where the accumulation of human meanness was particularly evident, presented a gallery of physical ugliness mainly in the scenes of the *Arrest of Christ*, the *Judgement on Christ*, the Way of the Cross and the *Crucifixion cycles*³⁷.

There is a great respect for materials in *Corpus Christi*. To quote the author: “exposing the natural aging process, respecting the cracks of the sculptural material, occasionally demonstrating its structure and grain, and even highlighting processing techniques, is in my work a manifestation of the care and attention given to its construction material”³⁸. Hence “roughness”, a draft-like character, a manifest lack of finishing touches and precision of form. The “organic”

in: *Encyklopedia Katolicka* [The Catholic Encyclopedia], vol. IV, eds. R. Łukaszyk, L. Bieńkowski, R. Gryglewicz, Lublin 1995, col. 183 (including reference literature).

³⁵ J. Marek, *Boże Ciało – studium pracy własnej* [Corpus Christi – A Study of My Own Work]. The theoretical thesis written at the International Department of History and Theory of Art under the Supervision of Dr Anna Oleńska, Academy of Fine Arts in Warsaw, the Faculty of Sculpture, Warszawa 2019, 14 (no pagination).

³⁶ *The Golgotha of Jasna Góra* – Jerzy Duda-Gracz's votive offering for the Jubilee of Christianity, exhibited in the so-called annex above the Chapel of Our Lady. The cycle started at the turn of 1999/2000 and finished in March 2001 consists of eighteen paintings, i.e. apart from the Stations of the Cross – Resurrection, Meeting with the Doubting Thomas, Dispersion of the Apostles, Ascension.

³⁷ U. Mazurczak, *Zmysłowa cielesność zła i piękno cierpienia. Obrazy cielesności w sztuce* [The Sensual Corporeality of Evil and the Beauty of Suffering. Images of Corporeality in Art], in: *Sztuka i realizm. Księga pamiątkowa z okazji jubileuszu urodzin i pracy naukowej na KUL Profesora Henryka Kieresia* [Art and Realism. The Festschrift for Prof. Henryk Kiereś in Honour of the Anniversary of His Birthday and Academic Work at the Catholic University of Lublin], eds. T. Duma, A. Maryniarczyk, P. Sulenta, Lublin 2014, p. 169.

³⁸ Marek 2019, as in footnote 35, p. 18 (no pagination).

wooden figures hold the attributes made of steel. In the art of past centuries an attribute was accentuated by a change of scale, use of a different material, or gilding. It identified the figure, while remaining distinct from it. Following this lead, Julia Marek introduced corroded metal elements and then subjected the group to comprehensive treatments imitating erosion to obtain the effect of a visual unification of previously separate compositional elements. They act as a complement to the wood, because subjecting the group to comprehensive treatment imitating erosion visually unified its previously separate elements into a compositional whole [ills. 20, 21].

The Way of the Cross in the church of St Maksymilian Kolbe in Lublin

The three sculptural projects discussed above express the private perspective of the authors towards religious issues. The potential impact of these works is relatively small. Presented in galleries, at temporary exhibitions, or possibly in museums, they will attract the attention of a narrow circle of people interested in art, and thus properly prepared to receive it. The situation is different in the case of church art, available for worship to the large masses of believers. One example is the Way of the Cross in the Church of St Maksymilian Kolbe in Lublin, realised in 1993 according to the design of the sculptor Jan Maria Marek³⁹.

The artist imposed on his viewers an expressive language far removed from the forms generally considered to be classically beautiful. His bas-relief, lean figures of elongated proportions have bony faces, protruding ribs and joints. Generally shown in foreshortened perspectives, they make dramatic, exaggerated movements. The exaggerated gestures accentuate the intentionally enlarged feet and hands. The hair and robes brought out by long, deep cuts are perfunctory, smoother than the skin covered with a texture obtained from cuts made by concave chisels. The strongly shaded figures appear almost impressionistic due to the polished surface with dark spots of stain that settled in the recesses of their bodies. Rough modelling full of nuances and angular outline make the movement of the artist's hand modelling with the chisel visible in the work [ills. 22–25]. Plastic, haptic figures contrast with the smooth background. The neutral plane allows their expression to develop and defines the field of action. Openings and cut-

formuła zbiorowego portretu to nie novum w polskiej sztuce religijnej. Analogiczną stosował Jerzy Duda-Gracz nawet w obrazach sensu stricto sakralnych, jak *Golgota Jasnogórska*³⁶. Wierny ideałom specyficznie rozumianego poetycko pojętego realizmu, przedstawiał ludzi lekko zdeformowanych, o wątpliwej urodzie, zachowujących się w sposób śmieszny lub wręcz żałosny. Zadomowienie się w sztuce chrześcijańskiej fizycznej brzydoty człowieka wynikało pierwotnie z potrzeby unaocznienia zła moralnego, grzechu. Średniowieczne narracje Pasji, gdzie skumulowanie ludzkiej podłości było szczególnie widoczne, prezentowały galerię cielesnej brzydoty głównie w scenach *Pojmania*, *Sądu nad Chrystusem*, cyklach Drogi krzyżowej i *Ukrzyżowania*³⁷.

Jest w *Bożym Ciele* wielki szacunek dla materiałów. Autorka stwierdza: „eksponowanie naturalnego procesu starzenia, respektowanie pęknięć rzeźbiarskiego tworzywa, demonstracja gdzieś jego struktury i usłojenia, a nawet podkreślanie technik obróbki jest w mojej pracy przejawem troski i uwagi poświęconej jej budulcowi”³⁸. Stąd „chropowatość”, szkicowy charakter, manifestacyjny brak wykończenia, wyczelowania formy. „Organiczne” drewniane figury dzierżą stalowe atrybuty. W sztuce wieków minionych atrybut akcentowano poprzez zmianę skali, użycie innego materiału, pozłocenie. Identyfikował postać, pozostając od niej odrębny. Idąc tym tropem, Julia Marek wprowadziła skorodowane elementy metalowe, po czym poddała grupę kompleksowym zabiegom imitującym erozję, aby uzyskać efekt wizualnego ujednolicenia odrębnych dotąd elementów kompozycyjnych [il. 20, 21].

Droga krzyżowa w kościele pw. św. Maksymiliana Kolbego w Lublinie

Trzy wyżej omówione realizacje rzeźbiarskie wyrażają prywatną perspektywę autorek wobec zagadnień religijnych. Zakres potencjalnego oddziaływania tych prac jest stosunkowo niewielki. Prezentowane w galeriach, na wystawach czasowych, ewentualnie w muzeach, przyciągną uwagę wąskiego grona osób zainteresowanych sztuką, tym samym odpowiednio przygotowanych do jej percepcji. Inaczej rzecz się ma

³⁹ Made in 1992–1993. The artist was assisted in the sculpting process by Małgorzata Marek (his wife), Jerzy Zyśko, Krzysztof Kijewski, Andrzej Mazuś – all connected with the PLSP in Lublin. Originally stained almost black, it was lightened at the request of the parish priest.

³⁶ *Golgota Jasnogórska* – wotum Jerzego Dudy-Gracza z okazji Jubileuszu Chrześcijaństwa, eksponowane w tzw. przybudówce nad kaplicą Matki Bożej. Cykl rozpoczęty na przełomie 1999/2000 roku ukończony w marcu 2001 roku liczy osiemnaście obrazów, tj. oprócz stacji Drogi krzyżowej: *Zmartwychwstanie*, *Spotkanie z niewiernym Tomaszem*, *Rozesłanie Apostołów*, *Wniebowstąpienie*.

³⁷ U. Mazurczak, *Zmysłowa cielesność zła i piękno cierpienia. Obrazy cielesności w sztuce*, w: *Sztuka i realizm. Księga pamiątkowa z okazji Jubileuszu urodzin i pracy naukowej na KUL Profesora Henryka Kieresia*, red. T. Duma, A. Maryniarczyk, P. Sulenta, Lublin 2014, s. 169.

³⁸ Marek 2019, jak przyp. 35, s. 18 (bez paginacji).



22. Jan M. Marek, *Droga krzyżowa* (1993), *stacja I*, Lublin, kościół św. Maksymiliana Kolbego, fot. M. Kierczuk-Macieszko

22. Jan M. Marek, *The Way of the Cross* (1993), *station I*, Lublin, the church of St Maksymilian Kolbe, phot. M. Kierczuk-Macieszko



23. Jan M. Marek, *Droga krzyżowa* (1993), *stacja II*, Lublin, kościół św. Maksymiliana Kolbego, fot. M. Kierczuk-Macieszko

23. Jan M. Marek, *The Way of the Cross* (1993), *station II*, Lublin, the church of St Maksymilian Kolbe, phot. M. Kierczuk-Macieszko

ze sztuką kościelną, dostępną w kulcie dla szerokich mas wiernych. Przykładem jest *Droga krzyżowa* w kościele pw. św. Maksymiliana Kolbego w Lublinie zrealizowana w 1993 roku wedle projektu rzeźbiarza Jana Marii Marka³⁹.

Artysta narzucił widzom język ekspresji daleki od form uznawanych powszechnie za klasycznie piękne. Jego płaskorzeźbione, wychudłe figury o wydłużonych proporcjach mają kościste twarze, wystające żebra i stawy. Z zasady pokazane w skrótach perspektywicznych, wykonują dramatyczne ruchy. Przerysowane gesty akcentują intencjonalnie powiększone stopy i dłonie.

³⁹ Wykonana w latach 1992–1993. W procesie rzeźbienia artyście pomagali: Małgorzata Marek (żona), Jerzy Zyśko, Krzysztof Kijewski, Andrzej Mazuś – wszyscy związani z PLSP w Lublinie. Pierwotnie zabójczowana niemal na czarno, na życzenie proboszcza została rozjaśniona.

outs in the background indicate conventional spatial relations [ills. 22, 24]. Similarly to the figures, the monumentalised cross is a dynamic element, shown many times in a diagonal arrangement. Its beams dictate the directions of the composition, sometimes slightly protruding above the background, or in contrast, liberated, fully three-dimensional, they go beyond the rectangle of the panel and seem to dominate the sphere of temporality. In accordance with the design concept and the array of formal means used, the Way of the Cross reads like conventional signs. Instead of extended narration there are symbols, whose mystical references should be explored through individual contemplation.

By juxtaposing expressive figurativeness with a geometric, flat background, Jan M. Marek wanted to capture the attention of the worshipper and produce



24. Jan M. Marek, *Droga krzyżowa* (1993), *stacja IV*, Lublin, kościół św. Maksymiliana Kolbego, fot. M. Kierczuk-Macieszko

24. Jan M. Marek, *The Way of the Cross* (1993), *station IV*, Lublin, the church of St Maksymilian Kolbe, phot. M. Kierczuk-Macieszko

an emotional effect. The visual aspect of the stations is not meant to delight, but to shock, to provoke reflection and independent contemplation of the Passion of Christ. The contemporary concept that art should be emotionally moving has much in common with the religiosity of the high and late Middle Ages, when the Passion motif was one of the most significant features of spirituality. The writings and visual arts of the time elevated the value of emotions in religious experience. In a realistic, even veristic way, they made the Passion more concrete by using images of physical pain. Dolorous religiosity, aimed at arousing emotional religious experience, reached for extreme forms of expression, which by their explicitness and the drastic nature of the teaching of suffering were supposed to appeal to broad masses of uneducated people⁴⁰.

⁴⁰ G. Trościński, *Pieśń o Krzyżu i jej nieznamy późnośredniowieczny*



25. Jan M. Marek, *Droga krzyżowa* (1993), *stacja XIII*, Lublin, kościół św. Maksymiliana Kolbego, fot. M. Kierczuk-Macieszko

25. Jan M. Marek, *The Way of the Cross* (1993), *station XIII*, Lublin, the church of St Maksymilian Kolbe, phot. M. Kierczuk-Macieszko

Włosy oraz szaty wyprowadzone długimi, głębokimi cięciami są sumaryczne, gładze niż skóra pokryta fakturą uzyskaną z zacięć pozostawionych po wklęsłych dłutach. Silnie światłocieniowe postacie wydają się niemal „impresjonistyczne” za przyczyną wypolerowanej powierzchni z ciemnymi plamami bejcy, która osiadła w zagłębieniach ich ciał. „Chropowaty”, pełny niuansów modelunek, „kanciasty” kontur sprawiają, że w pracy widoczne są ruchy dłoni z dłutem modelującego artysty [il. 22–25]. Plastyczne, haptyczne figury kontrastują z gładkim tłem. Neutralna płaszczyzna pozwala rozwinąć się ich ekspresji, wyznacza pole działania. Ażury i wycięcia w tłach sygnalizują umowne stosunki przestrzenne [il. 22, 24]. Analogicznie do postaci, zmonumentalizowany krzyż jest elementem dynamicznym, pokazanym po wielokroć w układzie diagonalnym. Jego belki narzuca-

ją kierunki kompozycji, czasem nieznacznie wystają ponad tło lub przeciwnie, uwolnione, w pełni trójwymiarowe, wychodzą poza prostokąt płyty i zdają się dominować nad sferą doczesności. Zgodnie z założeniem projektowym i arsenalem użytych środków formalnych, stacje *Drogi krzyżowej* czyta się jak umowne znaki. Zamiast rozbudowanej narracji są symbole, których mistyczne odniesienia należy zgłębiać w indywidualnej kontemplacji.

Jan M. Marek, zderzając ekspresyjną figuratywność z geometrycznym, płaskim tłem, chciał zaabsorbować uwagę wiernych i odnieść skutek emocjonalny. Plastyka stacji nie ma zachwycić, lecz wstrząsnąć, sprowokować do refleksji, do samodzielnej kontemplacji męki Chrystusa. Współczesną koncepcję, wedle której sztuka ma poruszać emocjonalnie, łączy wiele wspólnego z religijnością dojrzałego i późnego średniowiecza, gdy nurt pasywny był jednym z najistotniejszych rysów duchowości. Ówczesne piśmiennictwo i sztuki plastyczne podnosiły wartość uczuć w przeżyciu religijnym. W sposób realistyczny, nawet werystyczny, konkretyzowały Pasję, epatując obrazami fizycznego bólu. Religijność dolorystyczna, ukierunkowana na wzbudzenie emocjonalnego doświadczenia religijnego, sięgała po ekstremalne formy ekspresji, które swą wyrazistością i drastycznością nauki cierpienia miały przemawiać do szerokich rzesz niewykształconych⁴⁰. Obrazy przemocy we współczesnej kulturze są w równym stopniu obecne, a zapotrzebowanie na ich oglądanie nie słabnie. Natomiast w sztuce kościelnej zostały zredukowane niemal do zera, więc gdy występują nawet w szczątkowej formie, z zasady budzą opór wiernych. A przecież ból, brzydota i deformacja ciała mają swoje miejsce w sztuce sakralnej, co więcej – umiejętnie użyte niejednokrotnie silniej i skuteczniej transportują treści.

Pierwiastek dolorystyczny czytelny w stacjach *Drogi krzyżowej* Jana M. Marka przywołuje typowo chrześcijańską kategorię współcierpienia (*compassio*). W stacji IV wyraża ją postawa Chrystusa tulącego Matkę oraz gest Maryi obejmującej Syna i dźwigany przez Niego krzyż [il. 24]. Wizualnie stopione obie sylwety unaocniają *compassio*. Jeśli cierpienie jest rodzajem braku, to współcierpienie jest doskonałością, ponieważ jest formą miłości⁴¹. W średniowieczu Kościół wskazał umęczonemu Chrystusowi jako punkt odniesienia dla uzasadnień ludzkiego cierpienia, uzasadnień trojakich: przez naśladowanie, przez współodczuwanie, przez uświadamianie ludzkiej i ponadludzkiej miary misterium odkupienia na Golgocie.

⁴⁰ G. Trościński, *Pieśń o Krzyżu i jej nieznaną późnośredniowieczną przekaz. Z zagadnień polskojęzycznego zasobu literackich pozdrowień krzyża*, „Pamiętnik Literacki” 106, 2015, z. 1, s. 24.

⁴¹ R.E. Rogowski, *Compassio Dei: próba hipotezy cierpiącego Boga*, „Wrocławski Przegląd Teologiczny” 3, 1995, nr 2, s. 69.

Images of violence are equally present in contemporary culture, and the demand to see them is not waning. In church art, on the other hand, they have been reduced almost to zero, so that when they appear even in a vestigial form, they generally meet with resistance from worshippers. And yet pain, ugliness and physical deformity have their place in sacred art; what is more, when skilfully used, they often convey content more strongly and effectively.

The doloristic element visible in the Way of the Cross by Jan M. Marek evokes the typically Christian category of co-suffering (*compassio*). In Station IV it is expressed by the attitude of Christ embracing his Mother and the gesture of Mary embracing her Son and the cross he carries [fig. 24]. Visually fused, the two silhouettes visualise *compassio*. If suffering is a kind of lack, then compassion is perfection, because it is a form of love⁴¹. In the Middle Ages, the Church pointed to the tortured Christ as the reference point for the justification of human suffering, a threefold justification: through imitation, through empathy, through awareness of the human and superhuman dimensions of the mystery of redemption at Golgotha. *Imitatio Christi* concentrated in the idea of *compassio*⁴². The image of the suffering God-man, in addition to religious experiences, made it possible to understand temporal hardships and gave hope for overcoming them. According to Heb 2:18, since Christ “himself has suffered and been tempted, he is able to help those who are tempted.”

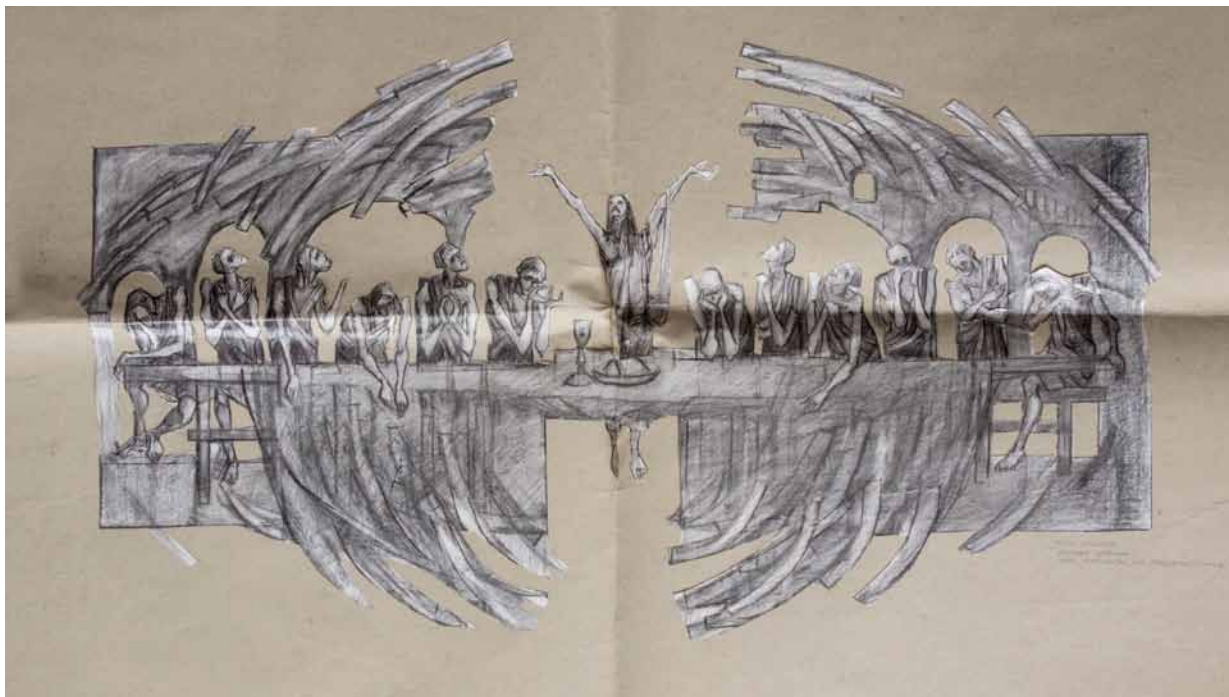
The artist consciously referred to the spirituality of the late Middle Ages, since he drew on the iconography of that time. In Station I, he used the image of Christ in the type of *Imago Pietatis* down to his waist, with his head lowered on his right shoulder, his eyes closed and his hands crossed on his chest⁴³ [fig. 22]. The composition of Station II is inspired by *The Throne of Grace*, with the difference that it is not God the Father but the Son who presents the instrument of his own torture [fig. 23]. In *The Descent from the Cross* Christ's body carries such a concentration

przekaz. Z zagadnień polskojęzycznego zasobu literackich pozdrowień krzyża [The Song of the Cross and its Unknown Late Medieval Rendition. On the Issues of the Polish Literary Heritage of the Salutation of the Cross], „Pamiętnik Literacki” 106, 2015, no. 1, p. 24.

⁴¹ R.E. Rogowski, *Compassio Dei: próba hipotezy cierpiącego Boga* [Compassio Dei: An Attempt at a Hypothesis of the Suffering God], „Wrocławski Przegląd Teologiczny” 3, 1995, no. 2, p. 69.

⁴² Trościński 2015, as in footnote 40, p. 24.

⁴³ The representation originated in the East, probably during the reign of Alexios I Komnenus (1081–1118). The oldest is on a double-sided icon stored in Kastoria (church of Phaneromene) dated to the second half of the 12th century. In the mid-13th century it appeared in the Balkans and in the Latin part of Europe. Here it evolved from the bust view and became popular as the half-figure view. Cf. G. Jurkowlanec, *Chrystus Umęczony. Ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku* [The Agony of Christ. The Iconography in Poland Between the 13th – 16th c.] Warszawa 2001, pp. 26–28, passim.



26. Jan M. Marek, *Ostatnia Wieczerza* (1993), rysunek ołówkiem naklejony na papier pakowy; własność rodziny artysty, fot. M. Kierczuk-Macieszko

26. Jan M. Marek, *The Last Supper* (1993), pencil drawing pasted on wrapping paper; the property of the artist's family, phot. M. Kierczuk-Macieszko

of intense pain [fig. 25] that in spite of the different positioning of the body, the scale of the tension brings to mind the vision of *The Crucifixion* in the painting by Matthias Grünewald⁴⁴. The expressive scale of both works accentuates the contradictions of the Passion experience, where life meets death and cruelty meets compassion. God does not always come in what is beautiful, but he is often hidden in what is imperfect, weak, ugly, rejected. Therefore, the presence of deliberate distortion in works of sacred art should not be offensive. Yet in many churches the Passion narrative is presented in a gentle, balanced way, preserving the conventional beauty of 19th-century academism. The theme is shown “with dignity”, in an accessible way, not upsetting the viewers. It appeals to their knowledge, but does it appeal to their faith and emotions?

The Way of the Cross in the church of St Maksymilian Kolbe was not the only work intended by Jan M. Marek for this church. A conceptual sketch of an altar with the representation of *The Last Supper* has survived [fig. 26]. The expressive, spatial composition together with the stations would create a visual circle closing horizontally the interior of the church. Unfortunately, it was not realised.

⁴⁴ The main panel of the Gothic-Renaissance retable, made between 1506 and 1515 for the church of the Antonine convent at Isenheim near Colmar in Alsace.

Imitatio Christi koncentrowała się w idei *compassio*⁴². Obraz cierpiącego Boga-człowieka, oprócz przeżyć religijnych, pozwalał zrozumieć doczesne trudy, dawał nadzieję na ich przezwycięzenie. Wedle zapisu w Hbr 2,18: „W czym bowiem sam cierpiał będąc doświadczany, w tym może przyjąć z pomocą tym, którzy są poddani próbom”.

Artysta świadomie nawiązał do duchowości końca wieków średnich, skoro sięgnął do ikonografii z tego czasu. W stacji I użył wizerunku Chrystusa w typie *Imago Pietatis* w ujęciu do pasa, z głową opuszczoną na prawe ramię, zamkniętymi oczami, z rękoma skrzyżowanymi na piersiach⁴³ [il. 22]. Kompozycja stacji II zainspirowana jest *Tronem łaski*, z tą różnicą, że nie Bóg Ojciec, lecz Syn prezentuje narzędzie własnej kaźni [il. 23]. W *Zdjęciu z krzyża* Chrystus ma taki ładunek drapieżnego bólu [il. 25], że pomimo odmiennego upozowania ciała, skalą napięcia przywodzi na myśl wizję *Ukrzyżowania* w malarskiej re-

⁴² Trościński 2015, jak przyp. 40, s. 24.

⁴³ Przedstawienie powstało na Wschodzie, zapewne za panowania Aleksego I Komnena (1081–1118). Najstarsze widnieje na dwustronnej ikonie przechowywanej w Kastorii (koś. Phaneromene) datowanej na 2. poł. XII wieku. W poł. XIII wieku pojawiło się na Bałkanach i w łacińskiej części Europy. Tu z ujęcia popiersiowego wykształciło się i spopularyzowało ujęcie półpostaciowe. Za: G. Jurkowlanec, *Chrystus Umęczony. Ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku*, Warszawa 2001, s. 26–28, passim.

dakcji Matthiasa Grünewalda⁴⁴. Skala ekspresji obu dzieł akcentuje sprzeczności, które niesie doświadczenie Pasji, gdzie stykają się życie ze śmiercią i okrucieństwo ze współczuciem. Bóg nie zawsze przychodzi w tym, co piękne, nierzadko skryty w tym, co niedoskonałe, słabe, brzydkie, odrzucone. Nie powinna zatem oburzać obecność świadomego zniekształcenia w dziełach sztuki sakralnej. Tymczasem w wielu kościołach narracja Pasji snuta jest w sposób łagodny, wyważony, z zachowaniem konwencjonalnego piękna spod znaku XIX-wiecznego akademizmu. Temat pokazany „godnie”, w sposób zrozumiały, nie bulwersując widza, odwołuje się do jego wiedzy, ale czy do wiary i emocji?

Droga krzyżowa w kościele św. Maksymiliana Kolbego nie była jedyną realizacją przewidzianą przez Jana M. Marka dla tejże świątyni. Zachował się szkic koncepcyjny ołtarza z przedstawieniem *Ostatniej Wieczerzy* [il. 26]. Ekspresyjna, przestrzenna kompozycja w komplecie ze stacjami tworzyłaby optyczny krąg zamykający poziomo wnętrze świątyni. Niestety nie została zrealizowana.

Uwagi końcowe

Wszechstronne wykształcenie na poziomie warsztatowym, ogólnoplastycznym oraz wiedza z zakresu historii sztuki umożliwiają swobodną kreację wypowiedzi twórczej. Osoby tak wyposażone zmieniają konwencje stylistyczne, szukając jednocześnie środków ekspresji zdolnych trafnie oddać ich własną wizję artystyczną. Do tego dochodzi świadomość artysty. Każdą z omówionych powyżej realizacji poprzedził namysł nad istotą podjętego tematu. Z rozmów przeprowadzonych z twórcami wynika, że były to dzieła głęboko przez nich przemyślane, wręcz przeżyte. Nie znajdziemy więc pośród nich kościelnej oczywistości obrazowej wykonywanej ku satysfakcji wiernych, którzy z zasady akceptują tylko to, co już widzieli. Przeciwnie, niektóre realizacje z racji formuły plastycznej drażnią odbiorców, ale są to wypowiedzi szczere, dalekie od anachronizmu obrazowego lub religijnej „sztuki naiwnej”, szeroko dostępnej w kościołach.

Wiele napisano o kondycji współczesnej sztuki sakralnej w Polsce⁴⁵. Rzeźby lubelskie można potrak-

⁴⁴ Tablica główna gotycko-renesansowego retabulum wykonanego w latach 1506–1515 dla kościoła konwentu Antonitów w Isenheim koło Colmaru w Alzacji.

⁴⁵ Np. T. Chrzanowski, *W poszukiwaniu nowej ikonografii*, w: *Sacrum i sztuka*, red. N. Cieleńska, Kraków 1989, s. 13–22; O. Mauer, *Kościół wobec sztuki współczesnej: bezradność i dystans*, „Znak” 12, 1991, s. 49–52; E. Wolicka, *Sacrum w sztuce. Punkty zapalne sporu*, „Znak” 12, 1991, s. 43–48; A. Draguła, *Religijne szanse sztuki współczesnej*, „Studia Nauk Teologicznych” 14, 2019, s. 43–60; S. Rodziński, *Dylematy współczesnej sztuki sakralnej*, „Nasza Przyszłość. Studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce” 70, 1988, s. 253–271; idem, *O laicyzacji współczesnej sztuki sakralnej*,

Final remarks

Comprehensive education in craft, general art and knowledge of art history help to express one's creativity without restriction. People armed with these change stylistic conventions while searching for means of expression capable of accurately conveying their own artistic vision. Then there is the artist's awareness. Each of the projects discussed above was preceded by a reflection on the nature of the subject. The interviews with the artists show that the works were deeply thought through, indeed personal. We are not going to find among them the obvious images typical of churches, made for the satisfaction of congregations, which as a rule accept only what they have already seen. On the contrary, some works irritate the audience because of their artistic formula, but they are sincere statements, far from pictorial anachronism or religious “naive art”, widely present in churches.

Much has been written about the condition of contemporary sacred art in Poland⁴⁵. The Lublin sculptures can be treated as a voice in this discussion and the question can be asked of whether the Church as a patron knows what kind of art it expects from artists. Will it be inclined to favour eclecticism and historical costume for the sake of the clarity of its magisterium? Even inside it one can find claims that by reaching “for historical styles it adopts a retrospective attitude, which may be justified historically, but has no future”⁴⁶. It is hard not to agree with Stanisław Rodziński, who pointed out that the contemporary “drama of the permanent choice between good and evil requires sacred art, which is supposed to help man understand suffering and redemption”⁴⁷.

The question of the language of church art remains. Should it adhere to the mimetic formula, or should it come closer to the symbol, to the sign? Both languages of artistic expression – narrative and sign

⁴⁵ E.g. T. Chrzanowski, *W poszukiwaniu nowej ikonografii* [In Search of the New Iconography], in: *Sacrum i sztuka* [The Sacred and the Art], ed. N. Cieleńska, Kraków 1989, pp. 13–22; O. Mauer, *Kościół wobec sztuki współczesnej: bezradność i dystans* [The Church and Contemporary Art: Powerlessness and Distance], „Znak” 12, 1991, pp. 49–52; E. Wolicka, *Sacrum w sztuce. Punkty zapalne sporu* [The Sacred in Art. The Flashpoints of the Dispute], „Znak” 12, 1991, pp. 43–48; A. Draguła, *Religijne szanse sztuki współczesnej* [Religious Opportunities of Contemporary Art.], „Studia Nauk Teologicznych”, 14, 2019, pp. 43–60; S. Rodziński, *Dylematy współczesnej sztuki sakralnej* [Dilemmas of Contemporary Sacred Art.], „Nasza Przyszłość. Studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce” 70, 1988, pp. 253–271; idem, *O laicyzacji współczesnej sztuki sakralnej* [On the Secularisation of Contemporary Sacred Art.] <https://teologiapolityczna.pl/prof-stanislaw-rodzinski-o-laicyzacji-wspolczesnej-sztuki-sakralnej>

⁴⁶ The view of Bishop Michał Janocha from 2016, cf. <https://teologiapolityczna.pl/sztuka-ma-wyrazac-wiare-kościoła-a-nie-tylko-indywidualna-wiare-artysty-rozmowa-z-bp-michalem-janocha>

⁴⁷ Rodziński 1988, as in footnote 45, p. 259.

– have found their rightful place in the long history of the Church. Both are desirable and can be useful on condition that they present a high level of design and execution. Here, however, the situation varies. It seems that the problem comes down not so much to art, but rather to the level of the education and artistic awareness of its potential buyers. An aware, prepared viewer can enter into dialogue with an artist ready to offer them more ambitious, artistically mature solutions. The example of Lublin sculptures proves that artists do not lack skills, knowledge and innovative ideas. Meanwhile, among people who make decisions about the furnishing of churches, there is often an astonishing lack of artistic sensitivity, especially in the matter of the overall concept of the interior arrangement. Instead, there is ad hoc thinking, adding individual, often artistically incongruous elements. The result is a visual patchwork completed by successive, ever-changing parish priests.

Abstract

Since the 1990s, more than 50 different religious works, ranging from altars to single sculptures, have been created at the current Fine Arts School Group in Lublin. Some of these objects went to places of worship or religious institutions, while others remain the property of the school or their authors. This extensive collection is the result of a dual educational concept developed at the school. On the one hand, it is based on studying (copying, compiling) historical patterns; on the other, it offers freedom of artistic vision. In both cases the students follow the guidance of the same teachers, who introduce these concepts interchangeably, deliberately varying the tasks. Treated complementarily, they give interesting results both in the course of education and in the graduates' independent work. The selection of works presented in this article does not aspire to be an exhaustive presentation of the presence of the sacred in woodcarving works created in the circle of the Lublin School. Nevertheless, their selection illustrates in a suggestive manner artistic solutions representative for each of the two educational currents.

Keywords: religious sculpture, State Secondary School of Fine Arts in Lublin, woodcarving, wood sculpture

Dr Małgorzata Kierczuk-Macieszko
C.K. Norwid Fine Arts School Group in Lublin
phone 501 31 88 71
e-mail: mkmpost@wp.pl

Translated by Monika Mazurek

tować jako głos w tej dyskusji i zadać pytanie, czy Kościół jako mecenas wie, jakiej sztuki oczekuje od twórców? Czy mając na względzie klarowność swego magisterium skłonny będzie faworyzować eklektyzm i historyczny kostium? W samym jego łonie dają się słyszeć głosy, iż sięgając „po arsenał stylów historycznych, przyjmuje postawę retrospektywną, która może być uzasadniona historycznie, ale nie ma przed sobą przyszłości”⁴⁶. Trudno nie przyznać racji Stanisławowi Rodzińskiemu, który zwracał uwagę, iż współczesny „dramat stałego wyboru między dobrem a złem wymaga sztuki sakralnej, która ma pomagać człowiekowi w zrozumieniu cierpienia i odkupienia”⁴⁷.

Pozostaje kwestia języka sztuki kościelnej. Czy ma pozostać przy formule mimetycznej, czy może zbliżyć się do symbolu, znaku? Oba języki wypowiedzi plastycznej – narracja i znak – znalazły należne sobie miejsce w długiej historii Kościoła. Oba są pożądane i mogą być użyteczne pod warunkiem, że prezentują wysoki poziom projektowy oraz wykonawczy. A pod tym względem bywa różnie. Wydaje się, że problem sprowadza się nie tyle do sztuki, ile raczej do poziomu edukacji i świadomości plastycznej jej potencjalnych zleceniodawców. Świadomy, przygotowany odbiorca może wejść w dialog z artystą gotowym zaproponować mu bardziej ambitne, dojrzałe plastycznie rozwiązania. Przykład rzeźb lubelskich dowodzi, że twórcom nie brakuje umiejętności, wiedzy i nowatorskich pomysłów. Tymczasem w grupie osób decydujących o wyposażeniu świątyń niejednokrotnie zdumiewa brak wrażliwości plastycznej, zwłaszcza w kwestii całościowej koncepcji aranżacji wnętrza. Jest za to myślenie doraźne, dokładanie pojedynczych, często odrębnych plastycznie elementów. Powstaje z nich wizualny patchwork uzupełniany przez kolejnych, zmieniających się proboszczów...

Streszczenie

W Zespole Szkół Plastycznych w Lublinie, od lat 90. XX wieku tylko na specjalizacji „snycerstwo” zrealizowano ponad 50 różnorodnych prac o tematyce religijnej – od ołtarzy po pojedyncze rzeźby. Część z tych obiektów trafiła do miejsc kultu lub instytucji religijnych, inne pozostają własnością szkoły bądź autorów. Ten obszerny zbiór powstał w wyniku wypracowanej w szkole dychotomicznej koncepcji kształcenia. Z jednej strony opiera się ona na studiowaniu (kopiowaniu, kompilowaniu) wzorów historycznych, z drugiej oferuje swobodę wizji plastycznej. W obu kierunkach adepci sztuki podążają pod opieką tych sa-

<https://teologia.polityczna.pl/prof-stanislaw-rodzinski-o-laicyzacji-wspolczesnej-sztuki-sakralnej>

⁴⁶ Opinia bpa Michała Janocha z 2016 r., zob. <https://teologiapolityczna.pl/sztuka-ma-wyrazac-wiare-kościola-a-nie-tylko-indywidualna-wiare-artysty-rozmowa-z-bp-michalem-janocha>

⁴⁷ Rodziński 1988, jak przyp. 45, s. 259.

mych pedagogów, którzy wprowadzają je wymiennie, celowo różnicując zadania. Traktowane komplementarnie dają interesujące rezultaty w trakcie edukacji, jak i w samodzielnej twórczości absolwentów. Wybór prac przedstawionych w artykule nie pretenduje do wyczerpującego ujęcia zagadnienia obecności sacrum w pracach snycerskich powstałych w kręgu szkoły lubelskiej. Tym niemniej ich dobór w sposób sugestywny ilustruje rozwiązania plastyczne reprezentatywne dla każdego z obu nurtów kształcenia.

Słowa kluczowe: rzeźba religijna, Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w Lublinie, prace snycerskie, rzeźba w drewnie

dr Małgorzata Kierczuk-Macieszko
Zespół Szkół Plastycznych
im. C.K. Norwida w Lublinie
tel. 501 31 88 71
e-mail: mkmpost@wp.pl

Bibliografia

Źródła

Marek J., *Boże Ciało – studium pracy własnej*. Teoretyczna praca dyplomowa napisana w Międzynarodowej Katedrze Historii i Teorii Sztuki pod kierunkiem dr Anny Oleńskiej, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydział Rzeźby, Warszawa 2019.

Opracowania

Dąbek K., *O snycerstwie w szkołach plastycznych*, „Szkoła Artystyczna. Seria wydawnicza Centrum Edukacji Artystycznej” 3 (7), 2019, s. 119–128.

Jank T., *Ikona Krzyża z San Damiano*, Kraków 2002.

Jurkowlaniec G., *Chrystus Umęczony. Ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku*, Warszawa 2001.

Labuda A., *Wrocławski ołtarz św. Barbary i jego twórcy*, Poznań 1984.

Mazurczak U., *Zmysłowa cielesność zła i piękno cierpienia. Obrazy cielesności w sztuce*, w: *Sztuka i realizm. Księga pamiątkowa z okazji Jubileuszu urodzin i pracy naukowej na KUL Profesora Henryka Kieresia*, red. T. Duma, A. Maryniarczyk, P. Sulenta, Lublin 2014.

Okoń J., *Dramat liturgiczny*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. IV, red. R. Łukaszyk, L. Bienkowski, R. Gryglewicz, Lublin 1995, kol. 183–188.

Rogowski R.E., *Compassio Dei: próba hipotezy cierpiącego Boga*, „Wrocławski Przegląd Teologiczny” 3, 1995, nr 2, s. 63–76.

Rodziński S., *Dylematy współczesnej sztuki sakralnej*, „Nasza Przyszłość. Studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce” 70, 1988, s. 253–271.

Bibliography

Primary sources

Marek J., *Boże Ciało – studium pracy własnej [Corpus Christi – A Study of My Own Work]*. The theoretical thesis written at the International Department of History and Theory of Art under the Supervision of Dr Anna Oleńska, Academy of Fine Arts in Warsaw, the Faculty of Sculpture, Warszawa 2019.

Secondary sources

Dąbek K., *O snycerstwie w szkołach plastycznych [On Woodcarving in Art Schools]*, „Szkoła Artystyczna. Seria wydawnicza Centrum Edukacji Artystycznej” 3 (7), 2019, pp. 119–128.

Jank T., *Ikona Krzyża z San Damiano [The Icon of the San Damiano Cross]*, Kraków 2002.

Jurkowlaniec G., *Chrystus Umęczony. Ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku [The Agony of Christ. The Iconography in Poland Between the 13th – 16th c.]*, Warszawa 2001.

Labuda A., *Wrocławski ołtarz św. Barbary i jego twórcy twórcy [The Wrocław Altar of St Barbara and its Makers]*, Poznań 1984.

Mazurczak U., *Zmysłowa cielesność zła i piękno cierpienia. Obrazy cielesności w sztuce [The Sensual Corporeality of Evil and the Beauty of Suffering. Images of Corporeality in Art]*, in: *Sztuka i realizm. Księga pamiątkowa z okazji Jubileuszu urodzin i pracy naukowej na KUL Profesora Henryka Kieresia [Art and Realism. The Festschrift for Prof. Henryk Kiereś in Honour of the Anniversary of His Birthday and Academic Work at the Catholic University of Lublin]*, eds. T. Duma, A. Maryniarczyk, P. Sulenta, Lublin 2014.

Okoń J., *Dramat liturgiczny [The Liturgical Drama]*, in: *Encyklopedia Katolicka [The Catholic Encyclopedia]*, vol. IV, eds. R. Łukaszyk, L. Bienkowski, R. Gryglewicz, Lublin 1995, cols. 183–188.

Rogowski R. E., *Compassio Dei: próba hipotezy cierpiącego Boga [Compassio Dei: An Attempt at a Hypothesis of the Suffering God]*, „Wrocławski Przegląd Teologiczny” 3, 1995, no. 2, pp. 63–76.

Rodziński S., *Dylematy współczesnej sztuki sakralnej [Dilemmas of Contemporary Sacred Art.]*, „Nasza Przyszłość. Studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce” 70, 1988, pp. 253–271.

Selz J., *Modern Sculpture: Origins and Evolution*, New York 1963.

Szubert M., *Narodziny cierpienia zindywidualizowanego. W kręgu młodopolskiego doloryzmu [The Birth of Individualised Suffering. Studying Young Poland's Dolorism]*, in: *Literackie zmierzchy dziewiętnastowieczności [Literary Twilights of the Nineteenth Century]*, eds. S. Brzozowska-Dybizbańska, A. Mazur, Opole 2013, pp. 181–195.

- Trościński G., *Pieśń o Krzyżu i jej nieznany późnośredniowieczny przekaz. Z zagadnień polskojęzycznego zasobu literackich pozdrowień krzyża* [The Song of the Cross and its Unknown Late Medieval Rendition. On the Issues of the Polish Literary Heritage of the Salutation of the Cross], „Pamiętnik Literacki” 106, 2015, no. 1, pp. 23–44.
- Wiadomość o ołtarzu św. Jana Chrzciciela dziele Wita Stwosza w kościele ś. Floryjana na Kleparzu. Z 5 tablicami. W Cieszynie czcionkami Karola Prochaski, 1870. [The News about the Altarpiece of St John the Baptist by Veit Stoss at St Florian's Church in Kleparz, With 5 Illustrations. Cieszyn: Karol Prochaska, 1870].
- Vallentin A., *El Greco*, transl. Andrew Réval and Robin Chancellor, London 1954. Polish translation H. Ostrowska-Grabska, Warszawa 1958.

Internet sources

- <https://bonifratrzy.pl/klasztor-drohobycz/2017/06/17/konsekracja-kosciola-pw-sw-antoniego-woloszczy/> <https://kirchengemeindelexikon.de/einzelgemeinde/hildesheim-st-michaelis>
- <https://teologiapolityczna.pl/prof-stanislaw-rodzinski-lai-cyzacji-wspolczesnej-sztuki-sakralnej>
- <https://teologiapolityczna.pl/sztuka-ma-wyrazac-wiare-kosciola-a-nie-tylko-indywidualna-wiare-artysty-rozmowa-z-bp-michalem-janocha>

- Selz J., *Modern Sculpture: Origins and Evolution*, Nowy Jork 1963.
- Szubert M., *Narodziny cierpienia zindywidualizowanego. W kręgu młodopolskiego doryzmu*, w: *Literackie zmierzchy dziewiętnastowieczności*, red. S. Brzozowska-Dybizbańska, A. Mazur, Opole 2013, s. 181–195.
- Trościński G., *Pieśń o Krzyżu i jej nieznany późnośredniowieczny przekaz. Z zagadnień polskojęzycznego zasobu literackich pozdrowień krzyża*, „Pamiętnik Literacki” 106, 2015, z. 1, s. 23–44.
- Wiadomość o ołtarzu św. Jana Chrzciciela dziele Wita Stwosza w kościele ś. Floryjana na Kleparzu. Z 5 tablicami. W Cieszynie czcionkami Karola Prochaski, 1870.
- Vallentin A., *El Greco*, tłum. H. Ostrowska-Grabska, Warszawa 1958.

Netografia

- <https://bonifratrzy.pl/klasztor-drohobycz/2017/06/17/konsekracja-kosciola-pw-sw-antoniego-woloszczy/> <https://kirchengemeindelexikon.de/einzelgemeinde/hildesheim-st-michaelis>
- <https://teologiapolityczna.pl/prof-stanislaw-rodzinski-lai-cyzacji-wspolczesnej-sztuki-sakralnej>
- <https://teologiapolityczna.pl/sztuka-ma-wyrazac-wiare-kosciola-a-nie-tylko-indywidualna-wiare-artysty-rozmowa-z-bp-michalem-janocha>