

ANNA MARKOWSKA
[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-8694-906X](https://orcid.org/0000-0002-8694-906X)
UNIwersytet Wrocławski

ZAKONNICE-ARTYSTKI I SZTUKA NOWOCZESNA W PRL-U WOBEC *AGGIORNAMENTO**

Słowa kluczowe: nowoczesność, artystki-zakonnice, *aggiornamento*, *femmage*, Małgorzata Bogucka, Julitta Gołębiowska, Alma Skrzydlewska, Zofia Wendorff-Serafinowicz

Keywords: modernism, artists-nuns, *aggiornamento*, *femmage*, Małgorzata Bogucka, Julitta Gołębiowska, Alma Skrzydlewska, Zofia Wendorff-Serafinowicz

Abstrakt: Sztuka nowoczesna w PRL-u rozwijała się nie tylko w ramach instytucji państwowych. Zmiany, które zaszły w Kościele katolickim w wyniku Soboru Watykańskiego, zostały niezwłocznie zaakceptowane w zakonach żeńskich. Artystki-zakonnice szybko też podjęły język modernistyczny w swojej twórczości. Niektóre nawet przed Vaticanum II. Do zakonnice-artystek modernistycznych należą profesjonalne twórczynie, absolwentki wyższych studiów: Zofia Wendorff-Serafinowicz (1905–1989), Małgorzata Bogucka (1918–1995), Alma Skrzydlewska (1930–2017) oraz Julitta Gołębiowska (1933–2011). Oprócz autonomicznych dzieł sztuki sakralnej i religijnej, siostry wykonywały też niezliczone dekoracje na Boże Narodzenie i Wielkanoc, przystrajały ołtarze, robiły wystawy, przygotowywały dekoracje teatralne, kartki i papeterie. Pierwsze z tych dzieł służyły liturgii i potrzebom dewocyjnym, drugie – bliskie *femmage* Miriam Schapiro – pogłębianiu wzajemnej przyjaźni i radości ze wspólnoty zakonnej. Te różnorodne rodzaje prac służyć dziś mogą ponadto jako dowód „wielu nowoczesności”.

Abstract: The article takes up a theme of nuns-artists and modern art in Polish People’s Republic during the *aggiornamento*. Modernist art in communist Poland didn’t solely evolve within state institutions. The changes spurred by the Vatican Council swiftly permeated nunneries. Religious artists, including those with advanced education like Zofia Wendorff-Serafinowicz, Sister Paula (1905–1989), a Benedictine nun from Żarnowiec; Małgorzata Bogucka (1918–1995), an Ursuline of the Roman Union from Wrocław; Alma Skrzydlewska (1930–2017), affiliated with the Congregation of Franciscan Sisters Servants of the Cross, engaged with the center for the visually impaired Łaski near Warsaw; and Julitta Gołębiowska (1933–2011), a Pallottine nun from Gdańsk, swiftly embraced the modernist idiom in their creations. Some of them even ahead of the conclusion of the Vatican II era. Apart from their autonomous or unassisted works of sacred and religious art, the sisters also crafted numerous decorations for festive occasions like Christmas and Easter, adorned altars, curated exhibitions, designed theatrical sets, and produced cards and stationery. The former served liturgy and devotional needs, while the latter, closely related to Miriam Schapiro’s *femmage*, aimed to deepen mutual friendship and joy within the religious community. Both, moreover, can serve today as evidence of “many modernities.”

* Artykuł powstał w ramach grantu finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki, o numerze 2021/41/B/HS2/03148.

Zmiany w Kościele w wyniku Vaticanum II (1962–1965) połączyły teorię sztuki sakralnej – także tej posługującej się językiem nowoczesnym – z praktyką. Sobór był również ważnym etapem dziejów Kościoła, gdyż zaakceptował zmieniające się formy pobożności. W kościołach stawiano ołtarze umożliwiające sprawowanie liturgii przez kapłana *facie ad populum*. Zniesiono hierarchiczny podział siostr na chóry – grupy o różnych regulaminach. Uznano rolę zakonów kontemplacyjnych za niezwykle cenną dla Kościoła. Wiele żeńskich kongregacji zmieniło habity po podpisaniu przez papieża Pawła VI dekrecie *Perfectae Caritatis* o przystosowanej do współczesności odnowie życia zakonnego (1965). Ich znaczne uproszczenie i sfunkcjonalizowanie wpłynęło na codzienność siostr.

Jak zwracał uwagę Janusz S. Pasierb, trzy zadania sztuki sakralnej uznane zostały za kluczowe: służba kultowi (liturgii), zbudowanie wiernych (czyli oddziaływanie na ich wolę) oraz religijne kształcenie wierzących poprzez oddziaływanie na rozum. Zadania te miały być realizowane poprzez wyrażanie Bożego piękna, pobożne zwracanie myśli ludzi ku Bogu oraz służenie chwale Boga. Co ważne, podkreślano pluralizm kulturowy, estetyczny i stylistyczny, a także techniczny i materiałowy, co – jak tłumaczył ks. Pasierb – oznaczało dopuszczenie do głosu wszystkich twórców, którzy pragnęli się wypowiedzieć na temat religii, także tych nieposiadających metryki „z katolickiego biura parafialnego”¹. Sobór Watykański II to jednocześnie pierwszy w dziejach sobór, który – jak zwrócił uwagę Pasierb – posłużył się określeniem *ars*² i wprowadził rozróżnienie między sztuką sakralną a religijną, uznając tę pierwszą, sakralną (jako znak i symbol spraw najwyższych), za szczytowe osiągnięcie tej drugiej³. Zmiany w podejściu do sztuki zostały niezwykle ciepło przyjęte także w miejscach, które niewątpliwie posiadały „metrykę z katolickiego biura parafialnego”, czyli w zakonach żeńskich. *Aggiornamento* stał się ponadto inspiracją dla zakonnic-artystek.

W tej perspektywie chcę przedstawić twórczość artystyczną czterech zakonnic, które były profesjonalnymi artystkami. W porządku starszeństwa są to: Zofia Wendorff-Serafinowicz, OSB (1905–1989), wilnianka, absolwentka Uniwersytetu Stefana Batorego, która związała swoje życie z zakonem benedyktynek w Żarnowcu; Małgorzata Bogucka, OSU (1918–1995), urszulanka związana z Wrocławiem, która ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie; Alma Skrzydlewska, FSK (1930–2017), franciszkanica, ze Zgromadzenia Sióstr Franciszkanek Służebnic Krzyża, która była absolwentką Państwowej Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu i związała się z ośrodkiem dla niewidomych w Laskach. W krakowskiej ASP studiowała ponadto nieco później od Boguckiej pallotynka Julitta Gołębiowska, SAC (1933–2011), związana z zakonem w Gdańsku. Stawiam tezę, że choć ich spuścizna jest bardzo różna, charakteryzuje ją niezwykle pozytywny stosunek do kościelnych zmian, w tym do sztuki nowoczesnej. Opisując rodzaje sztuki nowoczesnej w kontekście wielości nowoczesności⁴, uznać można, że w twórczości polskich zakonnic-artystek da się rozpoznać zarówno radykalny modernizm, oparty na zasadzie minimalności użytych środków wyrazu i ascetyczności (s. Alma oraz późna twórczość s. Julitty), jak i bardziej umiarkowany (s. Małgorzata i s. Paula). Mając w pamięci trafny termin *medieval modern* Alexandra Nagela, opisałabym tę umiarkowaną nowoczesność jako historyzującą, choć brzmi to równie paradoksalnie jak termin amerykańskiego badacza. Inny jeszcze termin użyteczny w opisie twórczości siostr pochodzi jednak z zasobu postmodernistycznych środków wyrazu: to *femmage*, zaczerpnięty z feministycznych idei Miriam Schapiro. Oznacza twórczość opartą na dekorowaniu i łączeniu w całość różnych elementów (odnoszących się do kobiecej tradycji szycia, wyklejania – m.in. w albumach i pamiętnikach, haftowania, pikowania, aplikacji), co uznaje się dziś niekiedy za prekursorskie do tego, co w sztuce wysokiej nosi miano kolażu i asamblażu, a także współczesnego ekologicznego recyklingu⁵. Zarówno nowoczesność, jak i *femmage* są w redakcji

¹ J.S. Pasierb, *Teoria sztuki sakralnej w postanowieniach Vaticanum II*, „Collectanea Theologica”, 40, 1970, 3, s. 12. Jeśli nie zaznaczono wyraźnie źródła informacji, pozyskano ją w klasztorze.

² Sobór Trydencki dużo miejsca poświęcił architekturze i oparciu liturgii. A choć, jak pisał Pasierb, nie padło tam słowo „sztuka”, to jednak sam jej problem był w nowożytności, na bazie postanowień Soboru Trydenckiego, mocno dyskutowany, por. P. Krasny, *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria sztuki sakralnej w pismach Roberta Bellarmina, Cezarego Baroniusza, Rudolfa Hospiniana, Fryderyka Boromeusza i innych pisarzy kościelnych epoki nowożytnej*, Kraków 2010, s. 21–22. Badacz uznał, że po Trydencie upowszechniono koncepcję odrębności sztuki sakralnej i przekonanie, że rządzi się odmiennymi zasadami niż sztuka świecka (*ibidem*, s. 51–52).

³ Pasierb, *op. cit.*, s. 7–9. Jak pisał Piotr Krasny, abp Karol Boromeusz (1538–1584), jedna z ważniejszych osób decyzyjnych Soboru Trydenckiego, był zapewne pierwszym hierarchą kościelnym akcentującym specyficzny charakter sztuki chrześcijańskiej (*ars christiana, arte christiana*), odróżniającą ją od sztuki świeckiej (*ars profana, arte profana*), Krasny, *op. cit.*, s. 21–22.

⁴ Termin *multiple modernities* używany jest przez wielu badaczy, por. T. Smith, *Art to Come. Histories of Contemporary Art*, Durham–London 2019, s. 339 (autor wymienia nowoczesność kosmopolityczną, postkolonialną, azjatycką i rdzenną).

⁵ C. Rickey, *Writing (and Righting) Wrongs. Feminist Art Publications*, [w:] *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s. History and Impact*, red. N. Broude, M.D. Garrard, New York 1994, s. 128.

sióstr terminami dobrze oddającymi porzucenie tego, co Pasierb nazywa triumfalizmem materiałowym: chodzi o nacisk na prostotę zamiast przepychu. Jak pisała Schapiro z Melissą Meyer, twórczość *femme* można odnieść do zakonnic: „W osiemnastym wieku, pewna zakonnica w niemieckim klasztorze wycinała delikatną koronkę z cienkiego pergaminu i wklejała je wokół precyzyjnie malowanych obrazów świętych. Wykonując akt pobożności w służbie Bogu zrobiła to, co później, w czasach świeckich, zostało nazwane pierwszymi walentynkami”⁶. Schapiro z Meyer, widząc w tych działaniach początki kolażu, podważały nawet pierwszeństwo Georges’a Braque’a i Pabla Picassa, ustalone w tym zakresie przez nowoczesną politykę historii sztuki. Warto jednak od razu zaznaczyć, że o ile badając współczesne klasztory żeńskie w Polsce bez trudu mogłam zobaczyć w zakonach tradycyjne dzieła (obrazy, grafiki, kilimy, witraże, projekty szat liturgicznych i wnętrz), o tyle gdy chodzi o *femme* dowiadywałam się o nim w kontekście niezliczonych działań sióstr związanych z przystrajaniem ołtarza, Grobu Pańskiego, przygotowywaniem dekoracji teatralnych, kartek, papeterii, jednak z zaznaczeniem, że były to działania efemeryczne i niedokumentowane. Mimo to chcę zwrócić na te dzieła i działania uwagę, gdyż dopiero te dwa rodzaje twórczości zakonnic pozwalają zrozumieć ich twórczość jako towarzyszącą całemu zgromadzeniu w ich codzienności, służącą potrzebom pobożnościowym i poczuciu piękna tak dzień po dniu, jak i od święta. Ponadto, zestawiając klasyczne dzieła modernistyczne – zarówno sakralne, jak i religijne – z pomijaną i lekceważoną dekoracją *femme*, pragnę wskazać na niebezpieczną granicę między tym, co może funkcjonować jako autonomiczne dzieło modernistyczne (arcydzieło), i tym, co uznane zostało jako tymczasowe. Bowiem dopiero te różne rodzaje twórczości składają się na całość tego dotąd niedostatecznie zbadanego dziedzictwa. Jest tu ważny rys budowania tożsamości i poczucia sprawczości w różnych aspektach: wszak dzieła modernistyczne wpisać się mogły w historię sztuki, natomiast *femme* tworzony był z całą świadomością, iż nie jest godny historii. A przecież, podobnie jak autonomiczne dzieło – budował wspólnotę, dawał wzruszenie, był ważnym elementem życia duchowego. Taki był właśnie cel dotarcia do nieznanej twórczości sióstr i jej zbadanie – zobaczenie, po pierwsze, na ile istotne były w twórczości sióstr takie kluczowe dla nowoczesności kwestie jak inwencja (i estetyczne wyprzedzanie zwykłego widza) oraz sygnaturowy styl, oraz, po drugie – jak inspirujące dla współczesnej sztuki posługujące się kategoriami wspólnotowości oraz afirmatywności mogą być dzieła zakonnic. Ujmując lapidarnie – czy współczesne artystki nastawione na partycypację i wpisujące się w zwrot afirmatywny⁷, mogą się czegoś nauczyć od sióstr zakonnych.

SIOSTRA PAULA

Zofia Wendorff-Serafinowicz (imię zakonne Paula) wstąpiła do klasztoru dopiero po pięćdziesiątych urodzinach (nowicjat – 1957, profesja – 1958)⁸. Były ku temu dwa powody – po pierwsze była wdową, a nie panną (jej mąż Józef zmarł kilka dni po ślubie jako student Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego), a po drugie, musiała wysłużyć sobie emeryturę, by z tej emerytury wspomóc ubogi klasztor. Studiowała w malarskiej pracowni Ludomira Slendzińskiego (1889–1980) oraz w rzeźbiarskiej Bolesława Bałzukiewicza (1879–1935), uzyskując dyplom w 1931 r.⁹ Po wojnie próbowała włączyć się w życie ar-

⁶ M. Meyer, M. Schapiro, *Waste Not – Want Not. An Inquiry into What Women Saved and Assembled*, „Heresies”, 4, 1978, 1, s. 66–69; N. Broude, *Miriam Schapiro and „Femme”*. *Reflections on the Conflict between Decoration and Abstraction in Twentieth-Century Art*, „Arts Magazine”, 54, 1980, s. 83–87.

⁷ E. Domańska, *Humanistyka afirmatywna. Władza i pleć po Butler i Foucaultie*, „Kultura Współczesna”, 4, 2014, s. 117–129.

⁸ Zofia Wendorff-Serafinowicz była córką Oskara Zenona i Heleny z Falkowskich. Informacje dotyczące życiorysu pozyskane zostały w klasztorze w Żarnowcu. Szczególne podziękowania dla s. Bogumiły Barbary Czepiel, którą uczyłam historii sztuki w Liceum Plastycznym w Krakowie.

⁹ W pisanych życiorysach pojawia się też data 1932. Z archiwaliów zachowanych w klasztorze Sióstr Benedyktynów wiadomo, że choć studiowała w Wilnie, do szkół średnich chodziła oprócz rodzinnego miasta w Mińsku i Warszawie, by ostatecznie zdać maturę w 1923 r. u sióstr urszulanek w Poznaniu. Wkrótce po studiach została członkiem Związku Wileńskich Artystów Plastyków. Wykonała m.in. polichromię drewnianych kościołów w Łukawcu oraz w Rajówce, niestety spalonych w czasie wojny. Jej obrazy znajdowały się w kościołach św. Kazimierza i u ojców jezuitów w Wilnie. Pracowała w Wilnie, podobnie jak po wojnie w Trójmieście, w średnim szkolnictwie zawodowym. W szkołach Wileńsko-Nowogródzkiego Instytutu Rzemieślniczego wykładała rysunek techniczny i historię sztuki, w Państwowej Szkole Przemysłowo-Handlowej Żeńskiej im. Emmy Dmochowskiej – kaligrafię. Po wojnie pracowała m.in. w Państwowym Liceum Administracyjno-Handlowym w Gdyni, gdzie wykładała techniki reklamy, czyli literactwo i propagandę, oraz w Technikum Finansowym w Sopocie, w świetlicy. Przed wstąpieniem do klasztoru mieszkała w Gdańsku-Wrzeszczu (na ul. Dubois 39). Jak napisała w swym życiorysie, po raz pierwszy w Żarnowcu znalazła się, gdy zachorowała i musiała przerwać pracę w szkolnictwie: „Wyjechałam i zostałam zainspirowana Wolą

tystyczne kraju. Na I Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki w 1950 r. pokazała (jako Zofia Serafinowiczowa) obrazy olejne *Kafar*, *Odbudowujemy nasz port* i *W obronie Bałtyku*¹⁰. Ten ostatni został potem przerobiony na plakat i rozpropagowany w całej Polsce, z czego była dumna. Ponadto próbowała malować razem z koleżanką, zgodnie z ówczesnymi zachętami władzy (jak wspominała później), aby pracować wspólnie nad jednym obrazem. Tak powstał stworzony wraz z Marią Eydrygiewicz-Suchocką (1905–1991) *Dalekomorski połów* (1949/1950)¹¹, także pokazany na I OWP, dziś w Muzeum Zamoyskich w Kozłowie¹². Jak się wydaje, może to być ten sam obraz, który w swoim życiorysie opisała jako *Rybacy*. Mówiąc kolokwialnie, praca ta wydaje się „kontrabandą”: stosuje ikonograficzne schematy religijne, aby ukazać pozornie świecki temat. Scena rozgrywa się na pływającym kutrze. Pierwszy plan to wpisujące się w formę trójkąta trzy postacie rybaków wyciągających, przy pomocy drewnianego kołowrotka, sieć pełną ryb. Środkowy rybak stoi, patrząc z zaskakaniem gdzieś w dal, a jednocześnie wyciąga górną część sieci. Dwaj pozostali – po obu jego stronach – pochylają się nad siecią zwisającą z drewnianej belki. Tym samym ryby i belka tworzą u dołu dość spoistą formę. A cała sieć z rybami – przez swój kształt i bezładną giętkość – urasta do powidoku jakiegoś futerału na ciało. Mężczyźni wydają się nie tyle skupiać nad połowem, co dźwigać martwe ciało Chrystusa. To jakby zbitka zdjęcia z krzyża (na drugim planie widnieje drabinka) i złożenia do grobu. Kolorystka oparta na kontraście żółci i błękitu jest stonowana, ale żółcień ma w sobie szlachetną świetlistość. Gama barw i sposób ujęcia bliskie są wczesnemu Vincentowi van Goghowi: z taką samą powagą i godnością potraktowano tu zwykłych ludzi. Rybaczy za wszelką cenę chcą wciągnąć sieć z rybami na pokład, choć wydaje się, że bezpowrotnie spada ona za burtę. Niewątpliwie to jeden z bardziej wstrząsających – i wysokiej klasy – obrazów opowiadających w zawołowany sposób o komunistycznej rewolucji w Polsce i nieudanych próbach rządzenia ludzkimi sumieniami. Warto zaznaczyć, iż Wendorff-Serafinowicz malowała go, myśląc już poważnie o wstąpieniu do zakonu benedyktynek i jeżdżąc tam w wolnym czasie. Mimo to nie widać tu śladu stylizacji nawiązujących do dekoracyjności benedyktyńskiej szkoły Beuron, być może dlatego, że mogła mgliście kojarzyć się siostrze nie tylko z (odrzuconym przez nią już przed wojną) klasycyzmem wileńskim, ale także – a może przede wszystkim – z Kulturkampfem. Prawdziwą ironią jest to, że obraz trafił do składnicy socrealistycznych bubli, a nieuregulowane prawa autorskie skazały go na wieczne nieistnienie w muzealnym magazynie, bez praw do reprodukcji fotograficznych.

Inaczej od Zofii potoczyły się losy jej brata Bohdana Wendorffa (1904–1998), który wyemigrował z kraju i związany był z rządem londyńskim. To był być może powód, że w okresie terroru stalinowskiego artystka nie używała podwójnego (w tym – panińskiego) nazwiska. Brat wspomagał siostrę, przysyłał jej z Anglii materiały malarskie. Dzięki temu mogła malować, a już jako zakonnica miała mnóstwo zamówień, bo w klasztorze zasłynęła jako świetna portrecistka i kopistka obrazów świętych. W Muzeum Warmii i Mazur przechowywany jest jej autoportret powstały jeszcze przed II wojną światową (il. 1). Dzieło to uznane zostało za wręcz emblematyczne pod względem zmian w postrzeganiu siebie przez kobiety. Giedrė Jankevičiūtė oraz Ilona Mažeikienė zauważyły bowiem niezwykle trafnie, że choć namalowany przez nią autoportret posługuje się klasycyzującą manierą jej mistrza Slendzińskiego, to czyni tak jedynie w tle przedstawiającym architekturę Wilna oraz chmury. Natomiast energiczna i kolorowa postać artystki na pierwszym planie, w rozpiętym płaszczu i w pasiastym szalu „to nowy, mocny głos w kontekście ówczesnej kultury wileńskiej”, gdyż nie było w Wilnie tamtego czasu „drugiego tak swobodnego, energicznego, optymistycznego portretu”¹³. Rzeczywiście portrety jej mistrza Slendzińskiego – autora wielu historyzujących wizerunków nawiązujących między innymi do florenckiego renesansu – zwracają uwagę precyzyjnym i nieco suchym rysunkiem. Tego rodzaju stylizacja powraca, jak zauważyły Jankevičiūtė i Mažeikienė, jedynie w tle autoportretu Wendorff-Serafinowicz. Stanowi zatem rodzaj opowieści

Bożą oraz bardzo piękną i ciekawą architekturą gotycką XIII wieku”. Potem często dojeżdżała do klasztoru w Żarnowcu, spędzając tam tyle czasu, ile tylko mogła. Cieszyła się, że może tam całymi dniami malować, rzeźbić.

¹⁰ I Ogólnopolska Wystawa Plastyki. Muzeum Narodowe w Warszawie, marzec–kwiecień 1950, Warszawa 1950, nr 291–293, s. 40.

¹¹ S. Grzechnik, *Katalog zbiorów sztuki współczesnej Muzeum Zamoyskich w Kozłowie*, t. 1: *Malarstwo, rysunek, grafika*, Lublin 2016, s. 33.

¹² Muzeum Zamoyskich w Kozłowie nie dysponuje prawami autorskimi pozwalającymi na zreprodukowanie obrazu w niniejszym artykule.

¹³ G. Jankevičiūtė, I. Mažeikienė, *Portrety i autoportrety artystów*, [w:] G. Jankevičiūtė, *Wilno, Vilnius, Vilne 1918–1948. Jedno miasto – wiele opowieści*, red. S. Łopatecka, Kraków 2023, s. 295; por. *Wileńskie środowisko artystyczne 1919–1945. Malarstwo, grafika, rzeźba, rysunek, fotografia*, oprac. K. Brakoniec, J. Kotłowski, L. Lechowicz, Olsztyn 1989; A. Andriulyte, *Moterys dailininkės tarpukario Vilniuje*, „Acta Academiae Artium Vilnensis”, 2019, s. 119–120.



1. Zofia Wendorff-Serafinowicz, *Autoportret z paletą*, olej na płótnie, 1939, Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie

o sytuacji, w jakiej znalazła się artystka, która nie chce się podporządkować wymogom tej klasycyzującej, powściągliwej estetyki. Malarka przedstawia się jako kipiąca wewnętrznym żarem, bez odrobiny manieryzmu i idealizacji. Daje do zrozumienia, że nie pasuje do tła. Ten efekt podkreślania różnicy w podejściu do

sztuki uzyskuje także dlatego, że choć przedstawiła się na tle zimowego pejzażu, to z boku pola obrazowego zobaczyć można rozstawione sztalugi. Nie tylko kolorystyka, szczery uśmiech, przekrzywiona czapka, rozpięty płaszcz i wielobarwny szalik, ale także szalony pomysł, by malować w skutym lodem pejzażu przekonują widza, że oto ma do czynienia z artystką pełną energii i spontaniczności. Podobny żar znalazłam w wypowiedziach s. Małgorzaty Borkowskiej (ur. 1939), koleżanki z klasztoru w Żarnowcu – zarówno religijny, jak i twórczy. Ta wybitna historyczka Kościoła jest również autorką słynnej książki *Oślica Balaama. Apel do duchownych panów* (2018), wskazującej, że benedyktynki są konsekwentne i niezłomne w podkreślaniu swojej duchowej oraz intelektualnej niezależności. Borkowska kpi bowiem w swej książce z przekonania szeregowych kaznodziejów, że zakonnica jest teologicznie niedouczone, a jej rolą jest niższy rodzaj służby. Zasada, z której naigrywa się z punktu widzenia benedyktynek, że „nie możemy nic wiedzieć, póki nam kaznodzieja nie powie”¹⁴, współgra z autoprezentacją Zofii Wendorff-Serafinowicz na jej międzywojennym autoportrecie. Kiedy w żarnowieckim klasztorze rozmawiałam z s. Małgorzatą, udało mi się nawet usłyszeć wileński akcent s. Pauli, który s. Małgorzata znakomicie i nie bez humoru naśladowała. Zostałam też pouczona, że nie ma mowy o wstąpieniu do klasztoru z powodu rozczerowania PRL-em czy socrealizmem (co mimochodem, naiwnie, zasugerowałam), gdyż jedynym powodem może być chęć służenia Bogu. Rozczarowanie, jak mi słusznie wyjaśniła s. Małgorzata, nie ma nic wspólnego z powołaniem, gdyż celem sióstr w klasztorze jest po prostu uwielbienie. W Żarnowcu nie ma jednak obrazów artystki z czasów jej świeckiego życia. W kościele parafialnym znajduje się feretron z obrazem Matki Boskiej Częstochowskiej, który s. Paula namalowała z oryginału. Potem na podstawie stworzonego wzoru stworzyła wiele kopii wizerunku na sprzedaż. Za klauzurą jest jeszcze obraz św. Scholastyki pędzla s. Pauli oraz s. Edyty Samuk, pierwszej powojennej ksieni, która przybyła z Wilna z dwunastoma siostrami. Siostra Paula zajmowała się ponadto konserwacją. Choć zatem talent siostra wykorzystywała na malowanie kopii słynnych obrazów, wizerunków świętych i realistycznych portretów, to dawny bujny temperament przejawiał się w rozlicznych działaniach efemerycznych. Pominąć można fakt, że wymyślała słowa licznych piosenek imieninowych i rocznicowych, które były niezwykle zabawne i rozśmieszały siostry (choć ponoć ani słuchu, ani talentu literackiego nie miała; na maturze miała zresztą dostateczny z języka polskiego). Jeśli natomiast chodzi o dzieła plastyczne, to robiła mnóstwo dekoracji teatralnych, bo w klasztorze działały dwa teatry, jeden dla nowicjatu i drugi dla sióstr starszych. Te dekoracje były pomysłowe, wszystkie siostry nad nimi pracowały pod dyktando s. Pauli i podczas mojego wywiadu w klasztorze wspominały o tym z sentymentem¹⁵.

W klasztorze artystka zainteresowała się ponadto linorytem. Wykonała wiele grafik w tej technice, przedstawiających klasztor w Żarnowcu i pejzaż. Grafiki te niezwykle sprawnie operują kontrastem czerni i bieli, ewokując bujność żarnowieckiej przyrody oraz piękno samego klasztoru. Ponieważ prace te nie służą kultowi, artystka nie krępowała się tu objawić także swojego temperamentu i poczucia humoru. Świetnie oddaje to niedatowany linoryt o dowcipnym tytule *Ad astra* (il. 2), gdyż przedstawia zakonnice na drzewie podcinającą gałąź, na której stoi. Kompozycję budują dwa grube wertykalne konary, między którymi stoi zakonnica. Wyraźnie widać, że zajmuje się gospodarstwem, bo na habit nałożony ma fartuch. Równowagę wysoko na konarze utrzymuje dzięki temu, że go ściśle obejmuje. Piła trzymana w prawej ręce być może przetrnie tylko małą gałązkę, a być może podtrzymujący konar. Tak czy inaczej, droga ku gwiazdom biegnie przez codzienną krzątanie, zwykłą i żmudną codzienność. Tę codzienność, w której wybitna artystka gotowa była z radością powściągnąć swe indywidualne ambicje i zmienić się w użyteczną inną – swoim klasztornym współtowarzyszkom – plastyczkę. Jako taka służyła budowaniu wspólnoty, znalazła się bowiem w takiej przestrzeni, w której znikło niedopasowanie, uwierające ją na przedwojennym portrecie. Ślady estetyki *femme* odnaleźć można zapewne na zachowanych linorytach – modernistyczna prostota połączona jest tu z pomysłowością, szacunkiem dla rzemiosła i wybranego medium oraz pewną dezynwolturą wynikającą z faktu, że nie robi się dzieła „wiekopomnego”.

¹⁴ M. Borkowska, *Oślica Balaama. Apel do duchownych panów*, Kraków 2018, s. 14.

¹⁵ Wywiad w klasztorze benedyktynek w Żarnowcu przeprowadzono w styczniu 2024 r.



2. Zofia Wendorff-Serafinowicz (s. Paula), *Ad astra*, linoryt, niedatowany,
Archiwum Sióstr Benedyktyn w Żarnowcu, dzięki uprzejmości Sióstr Benedyktyn

SIOSTRA JULITTA

Z Trójmiastem związana była także Julitta Gołębiowska. Choć młodsza od Wendorff-Serafinowicz o pokolenie (28 lat), także zmuszona była opuścić ojcowiznę w wyniku zmiany granic po II wojnie światowej¹⁶. Jeszcze przed studiami artystycznymi w Krakowie zaprojektowała (nieistniejącą dziś) modernistyczną kaplicę w Gdańsku w „Domu na Górcie” pod wezwaniem Matki Bożej Miłości (1959), rozbudowując dom należący przed wojną do kupca Antona Grunberga (w 1965 r. w kaplicy zmieniono wedle jej planu ołtarz, zgodnie z zalecaniami Vaticanum II). Na kompletny kształt kaplicy składała się polichromia, witraże i wyposażenie – wszystko, do najmniejszego detalu, zaprojektowane przez s. Julittę¹⁷. Projektowała w klasztorze niemal wszystko (szczególnie gdy po okresie transformacji siostry budowały swój nowy dom z nową kaplicą), więc realizowała spójną wizję estetycznego ładu, bliską idei *Gesamtkunstwerk*. We własnoręcznie napisanym życiorysie, który zachował się w Archiwum ASP w Krakowie przyznała, że sztuką pasjonowała się od dzieciństwa. Chciała iść na studia plastyczne: „Mimo dużego zaangażowania się do prac artystycznych odczuwałam zawsze wielki brak wiedzy w tym przedmiocie”¹⁸. Dyplom zrobiła w pracowni Czesława Rzepińskiego (1905–1995), a recenzentem jej magisterium był Jerzy Nowosielski (1923–2011). W pisemnej pracy magisterskiej, towarzyszącej dziełom plastycznym, rozwinęła swoje stanowisko na temat własnej twórczości i stosunku do sztuki współczesnej. Napisała: „Poszukiwanie nowego wyrazu, współczesnego języka, wydaje mi się konieczne [...]. Z optymizmem patrzę na współczesność, nie mam nihilistycznych obsesji ani fatalistycznych wizji”¹⁹. Była nie tylko artystką, ale również przewodniczką duchową dla sióstr. Dlatego oceniając jej dorobek artystyczny, nie można skupiać się na samych walorach estetycznych. Zależało jej na wyłuskaniu talentów sióstr, by wykorzystać je w apostołstwie.

Zaprojektowała nowe habity dla swojego zgromadzenia. Od czasów pierwszych pustelników strój miał ułatwić mnichowi pamiętanie o powołaniu, zorientowanie postronnych, z kim mają do czynienia i takie ujednolicenie we wspólnotcie zakonnej, by nikt się nie wyróżniał. Z czasem habit stał się więc odpowiednikiem munduru²⁰. Faktycznie, s. Julitta była bardzo czuła na punkcie godności „munduru”: szczególnie gdy siostry wychodziły na zewnątrz musztrowała je co do stroju, a po stanie wojennym bolała nad tym, że musiały nosić ubrania z darów. Jednak *aggiornamento* było przyzwoleniem na różnicowanie w ramach inkulturacji, więc każda prowincja mogła odtąd mieć inny strój. O ile w zakonach medytacyjnych habity niewiele się zmieniły, w aktywnych zostały sfunkcjonalizowane. Zaprojektowany dla gdańskiej wspólnoty strój pallotynek: z uproszczonym welonem, sięgającym nad kostkę habitem z kieszeniami, wąskimi rękawami i przypinanym krzyżem jest prosty i funkcjonalny. Biel niewielkich wypustek dodawała mu elegancji i schludności.

W klasztorze pallotynek zachowały się obrazy oraz grafiki s. Julitty (głównie w technice akwaforty, czasem wzbogacone akwatintą) z czasów studiów, a ponadto wiele późniejszych obrazów, projektów wnętrz, książek, dekoracji. Jej twórczość zmieniła się zdecydowanie po studiach, gdy skupiła się na obrazach związanych z duchowością pallotyńską. Płótna te zawisły na ścianach klasztoru. Szczególnie ważne wydaje się *Zesłanie Ducha Św.*, umieszczone w centralnym miejscu szerokiego korytarza łączącego wszystkie klasztorne ścieżki. W twórczości malarskiej, którą rozwinęła po studiach, skupiła się nad wypracowaniem rozpoznawalnego stylu związanego z pobożnością pallotyńską. Uznała, że w sztuce sakralnej jej autorstwa ważna jest konsekwencja i spójność formalna. To typowo modernistyczne podejście do języka plastycznego, w którym liczy się indywidualny idiom. Poza macierzystym klaszorem jej dzieła to mo-

¹⁶ Julitta Gołębiowska urodziła się na Markowszczyźnie w powiecie wileńsko-trockim. W 1946 r. rodzina przeniosła się do Lidzbarka Warmińskiego. Jej rodzicami byli Władysław (ur. 1896), którego w podaniu określiła jako rolnika o wykształceniu podstawowym, i Antonina z Okuniewiczów. Do pallotynek (Gdańsk, ul. Malczewskiego 144) wstąpiła w 1953 r., maturę zdała w Korespondencyjnym Liceum Ogólnokształcącym w Poznaniu w 1955 r. W czasie studiów (1965–1971) na Wydziale Malarstwa i Grafiki na ASP w Krakowie mieszkała u sióstr serafitek przy ul. Łowieckiej 3. Ukończyła też w 1970 r. na Akademii Studium Pedagogiczne, pisząc pracę „Domy kultury jako placówki realizujące program «wychowania przez sztukę»” (pod kierunkiem Ireny Gocman). Przed studiami na ASP ukończyła dwuletni Wyższy Instytut Katechetyczny w Krakowie (1955–1957). Wcześniej zajmowała się działalnością plastyczną, wykonując dla zakonu takie prace jak urządzenie oratoriów, projekty dla wydawnictwa „Pallotinum”, projekty sprzętów i szat liturgicznych. Dane z archiwum Sióstr Pallotynek oraz dokumentów zteczki artystki, zachowanych w archiwum ASP w Krakowie (I-M-4112, BE-50).

¹⁷ A. Markowska, *Nieistniejąca kaplica sióstr pallotynek w Gdańsku – arcydzieło sakralnej sztuki modernistycznej*, „Porta Aurea”, 22, 2023, s. 172–191.

¹⁸ Akta Julitty Gołębiowskiej w Archiwum ASP w Krakowie: I-M-4112, BE-50.

¹⁹ J. Gołębiowska, *Praca magisterska pod kierunkiem Profesora Czesława Rzepińskiego*, Kraków 1971 (maszynopis), s. 4–5, Archiwum ASP w Krakowie: I-M-4112, BE-50.

²⁰ M. Borkowska, *Życie codzienne polskich klasztorów żeńskich w XVII–XVIII wieku*, Kraków 2017, s. 217.

dernistyczne kaplice w domu prowincjalnym w Warszawie oraz w domach w Poznaniu, w Częstochowie i w Osny we Francji oraz w kaplicy biskupiej w Tarnowie. Siostra zaprojektowała ponadto wyposażenie kaplicy w Areszcie Śledczym w Gdańsku na ul. Kurkowej. A gdy jej własny klasztor w Gdańsku podjął decyzję o rozbudowie, powstały konkretne realizacje: nowa kaplica (poświęcona w 1991 r.), a także różne detale wyposażenia wnętrza klasztoru (m.in. balustrady klatki schodowej).

Z czasów studenckich, obok różnorodnych poszukiwań malarskich, zwracają natomiast uwagę grafiki o subtelnej modulacji czerni, szarości i bieli, umiejętnie budującej nastrój. Artystka była ewidentnie pod wpływem nurtu grafiki metaforycznej, charakterystycznej dla krakowskiej szkoły grafiki tamtego czasu. Grafika warsztatowa w Krakowie rozwijała się szczególnie bujnie od powstania tam w 1960 r., dzięki inicjatywie Witolda Skulicza (1926–2009), ogólnopolskiego Biennale Grafiki. *Wyścig pokoju* (1968, il. 3) Gołębiowskiej swoją egzystencjalną wymowę zawdzięcza niewątpliwie słynnemu cyklowi Mieczysława Wejmana (1912–1997) *Rowerzyści*. Jednak artystka wprowadziła ciekawą innowację: pierwszy plan tworzy organiczna, abstrakcyjna forma, przez którą – jej prześwity i otwory – oglądamy tytułowy wyścig. Rowerzyści jadą wzdłuż krętej drogi prowadzącej wzwyż, widać ich więc na dwóch poziomach góry. Tych najniżej obserwuje ściśnięty tłum gapiów. Nastrój niepokoju budowany jest przez dramatycznie poszarpaną ciemną formę pierwszego planu, przechodzącej w górnej partii pola obrazowego w jaśniejsze chmury. Artystce udało się osiągnąć wrażenie niezwyklej przestrzenności, gdyż pęknięcia i perforacje abstrakcyjnych form wciągają widza w głębię. Perspektywa oglądu przez „zasłone” ciemnych form sugeruje, że nie chodzi tu o konkretnych ludzi, ale o pewną ogólniejszą zasadę – trudu, wysiłku, jaki wiąże się z ludzką egzystencją. Wijąca się droga rozpościera się ponadto nad przepaścią, która przez swoją biel i świetlistość sugeruje nieskończoność nicości. Dzięki środkom plastycznym odczytujemy więc rowerzystów nie jako sportowców walczących o podium i medal na amatorskiej imprezie sportowej Europy Wschodniej (organizowanej przez dzienniki będące organami partii komunistycznych), ale jako ludzi zmagających się z żywymi przeciwnościami. Artystka w typowy dla szkoły krakowskiej sposób uniwersalizuje przesłanie dotyczące człowieka i losu, jednocześnie skupiając się na warsztatowej perfekcji. W akwatincie *Kariatydy* (1968, il. 4) Gołębiowska posłużyła się z kolei wystylizowanymi postaciami kobiecymi, by stworzyć wrażenie radości z dźwigania ciężarów. Szczupłe postaci w długich zwiewnych szatach dźwigają na głowach coś w rodzaju koszów, które mogą być również interpretowane jak korony. Kobiety kierują się z prawej strony ku lewej, ku schodom, idąc lekkim, tanecznym krokiem. Choć są kruche i delikatne, ciężar na głowie wcale ich nie przytłacza. Przeciwnie, wydaje się, że dzięki niemu nie unoszą się nad ziemią. Ich przeznaczeniem jest piąć się ku górze, wyraźnie wskazują na to schody. Ale drogę ku górze musi wyznaczać wspólny rytm i nieuchylanie się przed danym przez los brzemieniem. Zwraca uwagę miękkość i delikatność w traktowaniu formy, a równocześnie ich świetlistość. Kontrasty walorowe nie są tu tak dramatyczne, jak w poprzedniej pracy, dominuje nastrój spokoju i łagodności.

W 1991 r. ukończono zaprojektowaną całkowicie przez s. Julittę kaplicę nowo ukończonego domu. Uderza ascetyzm surowego wnętrza, kontrast bieli ścian i naturalnego koloru drewna użytego do zbudowania ołtarza, ławek i podłogi (il. 5). Ścianę zamykającą prezbiterium artystka pokryła monumentalnym wizerunkiem ukrzyżowanego Chrystusa adorowanego przez lud Boży, wykonanym w technice sgraffito. Siostra sama stała na rusztowaniu, aby mozolnie i z cierpliwością, dzień po dniu, wykonać tę surową pracę. Jedynym akcentem niezaprojektowanym przez Gołębiowską jest w kaplicy stojąca obok ołtarza „niepasująca” figura Marii. Znalazła się tam po długich wspólnotowych dyskusjach, bo trzeba było zważyć, czy istotniejsza jest całościowa, nowoczesna wizja artystyczna s. Julitty, czy potrzeba pobożnościowa i przywiązanie do starej figury. Zwyciężyła pobożność, a nie artystyczna spójność.

Przed s. Julittą, inaczej niż przed s. Paulą – której domem stał się piękny, średniowieczny klasztor – los postawił zadanie przebudowy, remontów i związanych z nimi koniecznych nowych projektów. Realizując te różne cele, a dodatkowo malując jeszcze obrazy związane z duchowością pallotyńską, siostra nie tylko nie zrezygnowała z wypracowania swojego rozpoznawalnego „mistrzowskiego” stylu, ale nawet stworzyła wiele projektów swojej sygnatury. Nie wahała się podkreślać artystycznego ego.



3. S. Julitta Gołębiowska, *Wyścig pokoju*, akwaforta z akwatintą, 1968,
Archiwum Polskiej Prowincji Sióstr Pallotynek, Gdańsk, dzięki uprzejmości Sióstr



4. S. Julitta Gołębiowska, *Kariatydy*, akwatynta, 1968,
Archiwum Polskiej Prowincji Sióstr Pallotynek, Gdańsk, dzięki uprzejmości Sióstr



5. S. Julitta Gołębiowska, kaplica Sióstr Pallotynek w „Domu na Górcie”, 1991, Gdańsk, fot. A. Markowska

SIOSTRA MAŁGORZATA

Małgorzata Bogucka podobnie jak Julitta Gołębiowska studiowała w Krakowie, jednak była od niej piętnaście lat starsza, więc nie spotkały się w pracowni przy placu Matejki. W czasie wojny działała w konspiracji w ramach Armii Krajowej²¹. Także jeszcze w czasie wojny, w 1943 r., wstąpiła do zakonu urszulanek Unii Rzymskiej w Krakowie (1946 – pierwsza profesja, 1949 – śluby wieczyste). Jest to zakon o długiej tradycji intelektualnej, także w Polsce, bo Zofia Łubieńska (1874–1937) czyli s. Maria Cecylia, która doprowadziła do włączenia polskich urszulanek do międzynarodowej Unii Rzymskiej św. Urszuli (1936), oraz jej dwie współtowarzyszki były pierwszymi zakonnicami w Polsce, które (już w 1905 r.) rozpoczęły studia na uniwersytecie we Lwowie²². Ponieważ siostry prowadziły wiele szkół, wpłynęły na rozwój intelektualny i formację duchową pokoleń polskich kobiet. Bogucka podjęła studia jeszcze w krakowskiej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (WSSP, od 1947 PWSSP) w 1946 r. razem z inną urszulanką, siostrą Jolantą (Reginą Woroniecką), która ostatecznie wybrała studia na UJ, a później w Indiach założyła zgromadzenie Satyaseva Catechist Sisters of the Families (1977). Bogucka kształciła się tam pod kierunkiem Franciszka Walczowskiego (1902–1983). W okresie stalinowskim uniemożliwiono jej studiowanie. Została usunięta ze studiów w roku akademickim 1950/1951 (czyli gdy PSSP połączono z ASP) na skutek interwencji członkini (!) partii z Państwowych Zakładów Przemysłu Lniarskiego „Stradom” w Częstochowie, której nie spodobała się obecność zakonnic na praktyce²³. Wróciła na studia dopiero po odwilży (1956). Dyplom otrzymała ostatecznie w roku 1959. Uczelnię ukończyła w pracowni gobelinu u profesora Stefana Gałkowskiego. Podobnie jak jej mistrz, umiejętnie łączyła dekoracyjność gobelinu, o wyrazistej i zharmonizowanej kolorystyce, z figuralną i poetycką jednocześnie formą narracji oraz perfekcyjnym warsztatem²⁴. W swojej twórczości pozostała wierna wpojonym na studiach ideom Cypriana Kamila Norwida dotyczącym równości oraz integracji wszystkich przejawów sztuki. Ale też wspomagała finansowo zakon, robiąc np. bileciki na sprzedaż, „by można było dożyć nowicjat”²⁵. Jako artystka była przede wszystkim tkaczką (choć w latach 70. pojawiała się też, jako członkini Związku Polskich Artystów Plastyków, na wystawach malarstwa), związaną od początku z powstałą w 1972 r. z inicjatywy Ewy Poradowskiej-Werszler wrocławską grupą tkacką 10 x TAK. Wraz z tym artystycznym kobiecym kolektywem wyjeżdżała rokrocznie na plenery tkackie w Kowarach, regularnie pokazywała swe prace we wrocławskiej Galerii na Jatkach i w wielu innych miejscach, głównie na Dolnym Śląsku. Choć działała w okresie rozkwitu modernizmu, gdy kryterium sztuki była przede wszystkim inwencyjność, mówiła o sobie nieco przekornie, że jest „epigonem gobelinu”²⁶. Była dumna z kultywowania tej tradycji. Nie wahała się jednak eksperymentować w małych formach tkackich.

Kwerenda w klasztorze urszulanek na ulicy Nankiera we Wrocławiu wykazała, że siostry przechowują 26 gobelinów i innych tkanin dekoracyjnych (w tym makram), wykonanych przez s. Małgorzatę głównie z wełny kowarskiej²⁷. Najstarsza datowana praca to gobelin pochodzący z 1975 r. (*Ikona*), a ostatni w kolekcji to *Psalm 71* z 1993 r., powstały na dwa lata przed śmiercią artystki. Generalnie kolekcja urszulańska we Wrocławiu obejmuje późną twórczość artystki, nie ma w niej więc także prac studenckich. Zakonnica projektowała ponadto witraże, także w macierzystym klasztorze we Wrocławiu. Witraż znajduje się na ścianie zamy-

²¹ Bogucka urodziła się w Kijowie, jej rodzicami byli Władysław i Leokadia z domu Bartold. Ojciec był specjalistą od urządzeń sanitarnych (także projektantem), zatrudnionym w firmie budowlanej. Rodzina w 1919 r. uciekła przed wojną polsko-bolszewicką i osiedliła się w Warszawie. Ponieważ matka pomagała przy kolportażu „Rycerza Niepokalanej”, Bogucka jako dziecko miała możliwość poznać o. Maksymiliana Kolbe. Od wczesnej młodości wykazywała zdolności plastyczne. W latach 1937–1942 uczyła się w Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych w Warszawie (w różnych wersjach życiorysu pojawia się też data 1941). W czasie wojny pracowała m.in. w laboratorium kosmetycznym „Ambra” oraz w wytwórni papierów wartościowych.

²² *Inspiratorki – założycielki – liderki. Aktywność przedstawicieli katolickich wspólnot i ruchów kobiecych w Polsce (1805–1963)*, t. 1: *Leksykon biograficzny*, red. M. Wałuś, K. Pek, Lublin 2013, s. 124–125.

²³ Informacja napisana własnoręcznie przez Małgorzatę Bogucką, z jej teczki studenckiej przechowywanej w archiwum ASP I-M-4142, BE-50.

²⁴ Zanim w 1970 r. przyjechała do wrocławskiej wspólnoty urszulanek przy pl. Nankiera, pracowała w całej Polsce w urszulańskich szkołach – od Gdyni po Lublin, od Rybnika po Bardo. Do 1992 r. pracowała jako nauczycielka plastyki i wychowawczyni w prowadzonym we Wrocławiu Prywatnym Żeńskim Liceum Sióstr Urszulanek. Dojeżdżała też przez wiele lat do Krakowa, prowadząc kursy estetyki religijnej w Wyższym Instytucie Katechetycznym.

²⁵ „Wspomnienie o śp. siostrze Marii Małgorzacie Boguckiej”, Wrocław 1996 (mps w archiwum Sióstr Urszulanek), s. 18.

²⁶ G. Balcerzakowa, *Festiwal królowych*, „Ziemia Gorzowska”, 21 I 1992, 3, s. 6.

²⁷ Kwerendę przeprowadziłam wraz z dr Agnieszką Patałą, jej rezultatem była wystawa *Gobeliny Siostry Małgorzaty* w Galerii Tkackiej na Jatkach we Wrocławiu (2–30 VI 2023), prowadzonej przez prof. Ewę Marię Poradowską-Werszler, założycielkę grupy tkaczek 10 X TAK (zał. 1972), do której należała Bogucka.

kającej prezbiterium w klasztorным kościele św. Jadwigi i przedstawia hostię z kielichem. Został wykonany w 1989 r. w niemieckiej pracowni witrażownictwa rodziny Dieringów, dzięki staraniom matki przełożonej s. Renaty Mazur²⁸. Sporo dzieł s. Małgorzaty znajduje się w klasztorach urszulańskich poza Wrocławiem; urszulanki szczególnie sobie cenią wykonane przez nią wizerunki Angeli Merici, założycielki zgromadzenia. Ale uznają także, iż Prowincja Polska urszulanek wiele zawdzięcza jej zmysłowi piękna i zdolności formowania wśród sióstr poczucia artyzmu²⁹.

Ostatni znany gobelin s. Małgorzaty, *Psalm 71*, przedstawia w niezwykle bogatej i ciepłej kolorystyce – różach, żółcieniach, ugrach, fioletach i brązach skonstruowanych z pasmem zieleni – króla Dawida grającego na harfie (il. 6). Bujny i harmonijny zestaw kolorystyczny olśniewa. Ale w gobelinie na widza oddziałuje nie tylko kolor, ale również wełnista materia, w zaskakujący sposób ogrzewająca i rozjaśniająca wnętrze. *Psalm 71* to w różnych tłumaczeniach *Prośba o opiekę w starości* lub *Prośba o szczęśliwą starość*. Tkanina wykonana z miękkiej i miłej w dotyku wełny ujmuje ciepłem i sugeruje troskę. „Pomnóż moją godność / i pociesz mnie na nowo! / A ja chcę wielbić na harfie / Twoją wierność, mój Boże! / Będę Ci grał na cytrze, / Święty Izraela!” (Ps 71,21–22) – tak brzmi śpiew Dawidowy w tłumaczeniu Biblii Tysiąclecia. Artystka swoją tkaniną opowiada na wiele sposobów: nie tylko kolorem, materia, słowem, które przywołuje,



6. S. Maria Bogucka, *Psalm 71* [Król Dawid grający na harfie], gobelin, 1993, fot. A. Patała, dzięki uprzejmości Sióstr Urszulanek Unii Rzymskiej we Wrocławiu

²⁸ Informacje pochodzą od archiwistki, s. Darii Klich, OSU. Witraż przywieziony przez Andreasa Dieringa, kontynuującego pracownię witrażownictwa jego ojca Nikolausa w Überlingen.

²⁹ Wypowiedzi sióstr z: „Wspomnienie o śp. siostrze Marii Małgorzacie Boguckiej”..., s. 17 (Maria to imię przybierane w klasztorze przez wszystkie siostry urszulanki ku czci Matki Boskiej).

ale również muzycznością, którą ewokuje. W centrum gobelinu, na tle murów Jerozolimy, w słonecznej poświacie rozsiadł się król Dawid. Jego harfa promienieje blaskiem, utkana z różnych odcieni koloru żółtego. Ciemna sylweta muzykanta kieruje wzrok na instrument. Z Biblii wiemy, że to musi być harfa, ale patrząc na gobelin wydaje się, że widzimy krosno tkackie. Jakikolwiek jest to narzędzie, umożliwia uwielbienie. Jak się wydaje, s. Małgorzata w swym ostatnim gobelinie sformułowana testament dotyczący sztuki: to dar chwaleń Pana, którym można szczerze i „zaraźliwie” dzielić się, bez końca. Dawid wydaje się jedynie muskać instrument, tak jakby nie grał na harfie, ale harfa sama grała, a wraz nią świat cały cudownie się przemienił. Pasy kolorów, z których zbudowane są mury Jerozolimy, zdają się tęczyć i rytmicznym akordem barw. Bogucka potrafi uderzać w różne tony. W gobelinie *Paweł i Gawł* (1990), odwołującym się do wiersza Aleksandra Fredry, dominuje humor (il. 7). W centrum kompozycji przedstawiono przekrój domu, by pokazać co dzieje w środku. Na górze Paweł w mieszkaniu łowi ryby, a woda spływa do sąsiada na dole. Na dole rozpoznajemy krzyczącego w stronę sąsiada Gawła. Nogę postawił na stole, obok leży przewrócone krzesło. Z wiersza wiemy, że woła: „– Ależ, mośpanie, mnie kapie po głowie!”, a sąsiad z góry wypowiada „– Wolność, Tomku, / W swoim domku”. Pomysłowość plastyczna powoduje, że widzimy nie tylko relację Pawła i Gawła oraz całą kamienicę ze spadzistym dachem i fundamentami, ale również widok, jaki roztacza się z ich okien.

Z kolei witraż przedstawiający hostię z kielichem w kościele w macierzystym klasztorze pomyślany został jako energetyczne, świetliste tło nabożeństwa (il. 8). Kościół św. Jadwigi, zbombardowany w czasie



7. S. Maria Bogucka, *Paweł i Gawł*, gobelin, 1990,
fot. A. Patała, dzięki uprzejmości Sióstr Urszulanek Unii Rzymskiej we Wrocławiu



8. S. Maria Bogucka, *Hostia i kielich*, witraż w kościele św. Jadwigi w klasztorze Sióstr Urszulanek Unii Rzymskiej we Wrocławiu, 1989 (data projektu nieznana), fot. A. Markowska

II wojny światowej, mimo powojennej rekonstrukcji jest wnętrzem, w którym wyczuwa się gwałtowne cięcia czasowe i niespoistość zebranych rzeczy (choć są tu nawet obrazy samego Michaela Willmanna). Ciepłe witrażowe światło łączy w niezwykle sposób wydające się rozbieżne rzeczy i historie. Scala bowiem tradycje klarysek, urszulanek niemieckich i urszulanek polskich, związane także ze zmianą funkcji tego miejsca. Było to bowiem mauzoleum z kościołem dla wiernych z zewnątrz klasztoru, a zostało (po powojennej odbudowie zburzonej części klasztoru, mającej miejsce w latach 1968–1970, według projektu Edmunda Małachowicza, miejskiego konserwatora zabytków we Wrocławiu³⁰) kościołem z jednym grobem – Anny Przemyślidki (zm. 1265), fundatorki. W kościele są ślady po ciężkich czasach: kasacie klarysek, wypędzeniu niemieckich urszulanek. Witraż swoim ciepłym światłem wprowadza nastrój, nie absorbując estetycznie. Godzi. Łagodzi. Scala to, co w historycznej perspektywie jest tragedią migracji i ekspulsji – czasów, które nastąpiły w wyniku zmiany granic po 1945 r. Doświadczyla ich boleśnie także s. Małgorzata. Przypominając o podniesieniu kielicha w czasie mszy i adoracji Ciała Pańskiego, artystka wysuwa Boski plan zbawienia ponad historyczne dzieje tragedii i traum wojennych, doświadczonych przez jej pokolenie.

Siostrze Boguckiej dane było działać artystycznie w dwóch wspólnotach – grupie artystycznej i w zgromadzeniu religijnym. W tej pierwszej pozwalała sobie z rzadka na artystyczne eksperymenty, a nawet na dzieła świeckie.

SIOSTRA ALMA

Anna Krystyna (Alma) Skrzydlewska urodziła się w Poznaniu³¹. O pochodzeniu z klasy wyższej domyśleć się można z enigmatycznie napisanego życiorysu, gdy starała się o przyjęcie na studia artystyczne w rodzinnym mieście: ojciec był urzędnikiem („inspektor administracyjny Wych[owania] Rolnego Z[arządu] Okręgowego] P[aństwowego] G[ospodarstwa] R[olnego] w Zaniemyślu”), a matka uczyła francuskiego w szkole podstawowej. Kształciła się w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, na Wydziale Architektury Wnętrza (!) w latach 1949–1953. Lekcje rysunku pobierała tam u Hipolita Polańskiego (1890–1966), malarstwa – u Eustachego Wasilkowskiego (1904–1977) i Jana Piaseckiego (1905–1973), a rzeźby u Alfreda Wiśniewskiego (1916–2011) i Bazylego Wojtowicza (1899–1985)³². Studiowała jako osoba świecka, dopiero po dyplomie zgłosiła się do Zgromadzenia Sióstr Franciszkanek Służebnic Krzyża (postulat – 1955; pierwsze śluby – 1956; profesja wieczysta – 1952); w latach 1977–1989 pełniła funkcję przełożonej generalnej Sióstr Franciszkanek Służebniczek Krzyża. Niedługo po złożeniu pierwszych ślubów podjęła się pracy przy odbudowie kościoła św. Marcina, części poaugustiańskiego klasztoru przy ul. Pivnej. Klasztor miał stać się domem generalnym franciszek i siedzibą duszpasterstwa niewidomych. Siostra włączyła się w nurt odnowy soborowej, czego dowodem zarówno nowoczesny projekt wystroju wnętrza, będący jej dziełem (po wygraniu minikonkursu z Barbarą Brukską), jak i prosty ołtarz, przed którym Eucharystia jest sprawowana przodem do wiernych. Kiedy kościół został konsekrowany (1967), siostra była już zaangażowana w inne projekty adaptacji kaplic zgromadzenia w duchu soborowym. Gdy w 1972 r. przeszła na stałe do Lasek, zajęła się przebudową Domu św. Franciszka. Później były jeszcze między innymi: budowa „Domu Nadziei” dla niewidomych kobiet w Żuławie i Domu św. Rafała w Laskach. Tak jak inne siostry-artystki, o których tu piszę, s. Alma brała udział w tworzeniu wszystkich dekoracji okolicznościowych, zarówno w kaplicy w Laskach i u św. Marcina w Warszawie na Boże Narodzenie i Wielkanoc³³.

W prekursorskim ośrodku dla niewidomych w Laskach (na skraju Puszczy Kampinoskiej) s. Alma kontynuowała – wraz z siostrami, kapłanami i rzeszą zaprzyjaźnionych osób świeckich – wspaniałe dzieło Róży Czackiej (1876–1961), niewidomej założycielki Towarzystwa Opieki nad Ociemniałymi (1910), Zgromadze-

³⁰ D. Klich, *Mauzoleum Piastów Śląskich*, [w:] *Historia Magistra Vitae. Dolnośląskie dziedzictwo religii i kultury, wykłady z lat 2013/2014 i 2014/2015*, red. M. Piela, Wrocław 2015, s. 163–195.

³¹ Rodzicami Almy Skrzydlewskiej byli Witold i Krystyna z Puzynów. Większość informacji dotyczących życiorysu pochodzi z teczki studentki zachowanej w archiwum UAP w Poznaniu.

³² Wychowana została religijnie. Maturę zdała u sióstr Niepokalanek w Szymanowie (1949). W czasie studiów mieszkała w bursie akademickiej prowadzonej przez zgromadzenie zakonne. Praktyki studenckie odbyła m.in. w Miastoprojekcie Poznań, Zakładzie Przemysłu Drzewnego w Świebodzicach i Fabryce Mebli w Krakowie.

³³ Główne osiągnięcia artystyczne s. Almy wyliczono w jej nekrologu: *Odeszła do Pana m. Alma Franciszkancka Służebnica Krzyża*, <https://zakony-zenskie.pl/odeszla-do-pana-m-alma-franciszkanka-sluzebnica-krzyza/> (dostęp: 18 IV 2024).

nia Sióstr Franciszkanek Służebnic Krzyża (1918) oraz Dzieła Niewidomych TRIUNO (tak nazwana została całość dzieła zainicjowanego przez Czacką). Franciszkański rys pobożnościowy i tak charyzmatyczne osoby jak między innymi ks. Władysław Korniłowicz (1884–1946) już w okresie międzywojennym przyciągały do Lasek wielu ludzi wątpiących, poszukujących i ateistów, dzięki apostołstwu przykładu, dobroci i radości. Jak oceniała to sama s. Alma, to właśnie taka postawa powodowała, że w Laskach wyrósł ruch ekumeniczny, otwierający się na każdego człowieka poszukującego prawdy „niezależnie od jego wyznania i światopoglądu”³⁴. Jeszcze w 1936 r. w niewielkiej książeczce *Wartości kulturalno-wychowawcze liturgii* ks. Korniłowicz zwracał uwagę na wagę zacieśniania więzi międzyludzkich w aktach pobożnościowych. W tym kontekście podkreślał działającą na zmysły, uszlachetniającą człowieka rolę piękna, „które zazwyczaj nie jest bez związku z życiem moralnym człowieka”³⁵. Ale, będąc w Laskach od 1930 r., jego szczególną uwagę przykuwała muzyka. Miał na szczególną rolę muzyki wiele przykładów, poczynawszy od roli, jaką odegrała w nawróceniu św. Augustyna. Znaczenie przypisywał zwłaszcza śpiewowi gregoriańskiemu. Uważał, iż przez swą wielką prostotę ma wszelkie dane, aby stać się śpiewem ludowym, dzięki któremu wierni przestają być niemymi widzami i utworzą wielki chór, zespół przeniknięty solidarnością i miłością. Tym bardziej interesująca stała się w tym kontekście działalność plastyczna s. Almy, poszerzająca ideę piękna łączącego ludzi o wartości wizualne. Pracowała przecież teoretycznie w środowisku, w którym niedostępne były obrazy i kolory. Ale, posługując się tytułem książki s. Lidii Witkowskiej, innej franciszkanki z Lasek (*Ciemność i cisza przeżyte. Historia głuchoniewidomej Krystyny Hryszkiewicz*, 2019), chodziło o przezwyciężenie ciemności i spotkanie się w przestrzeni, gdzie ludzie – dysponując różnymi zmysłami – nawzajem się wspierają. W takiej przestrzeni wizualność i wartości plastyczne stawały się przedmiotem dzielenia się, a jednocześnie przestrzenią niewidzialną i realną jednocześnie, podobną w tym do wiary. Gdyż ostatecznie problemem nie był fizyczny brak wzroku, lecz duchowe upośledzenie widzenia. Z Laskami s. Alma związała się wcześniej, już w 1950 r., gdy jako studentka poznała tam Różę Czacką. To zaważyło na całym jej przyszłym życiu. O niezapomnianym wrażeniu, jakie wyniosła z pierwszego zetknięcia się z Laskami, napisała: „Na wstępie uderzyło mnie odkrycie, że Laski to nie «zakon», a środowisko”. Nazwała je później „małą gminą chrześcijańską”³⁶.

Gdy w 1956 r. została przydzielona do nowo formującego się klasztoru przy ul. Piwnej 9/11 w Warszawie, chodziło nie tylko o zagospodarowanie klasztoru, ale również o zainteresowanie opinii publicznej Laskami. Wówczas, już podczas wykonywania pierwszej pracy, czyli wystawy ukazującej dzieło Lasek, zaprzyjaźniła się ze znanym architektem Jerzym Sołtanem (1913–2005). Jak wspominała później, Sołtan potraktował ją po partnersku, najwidoczniej bowiem potrzebował wymiany myśli na tematy sztuki sakralnej. Zapamiętała, że architekt przekonywał ją, iż artysta tworzący dla Kościoła nie musi być wierzący. Jednak: „Miałam inne zdanie, ale wówczas, nie mogąc tego udowodnić, wołałam słuchać”³⁷. Siostra Alma bolała jednocześnie nad tym, że nie była zapraszana na spotkania architektów i budowniczych związane z odbudową zrujnowanego kościoła św. Marcina. Swój projekt wnętrza kościoła zaczęła od realizacji kaplicy św. Franciszka (1959), ze sgraffito przedstawiającym postać świętego. Praca ta została dobrze przyjęta (spodobała się m.in. samemu kardynałowi Stefanowi Wyszyńskiemu, który poświęcił kaplicę) i być może z tego powodu artystka zdecydowała się również na technikę sgraffito w przedstawieniu Drogi Krzyżowej w bocznych nawach kościoła. Tym bardziej że w sierpniu 1960 r. w „Przekroju”, najbardziej czytany tygodnik PRL-u, w rubryce „Mieszanka firmowa”, ukazała się krótka notatka *Architekt w habicie* o nowoczesnej kaplicy (z XIV-wieczną Madonną) i o pięknych drzwiach kutych w żelazie, także zaprojektowanych przez siostrę u św. Marcina³⁸. Artystka stała się sławna na całą Polskę! Spowodowało to, jak sama napisała, „zawrót głowy”³⁹.

Czas, gdy pracowała nad Drogą Krzyżową, określiła mianem „mojej duchowej pustyni w oddaleniu od Lasek”⁴⁰. Tym razem projekt nie spodobał się kardynałowi, jednak jego powściągliwa reakcja była jednocześnie zachętą do dalszych poszukiwań. Próbną stację przeznaczoną na sgraffito artystka robiła zarówno na papierze w skali naturalnej, jak i na desce. Pierwszą deskę z próbnym żłobieniem wykonała w 1960 r. Jej

³⁴ A. Skrzydlewska, *Laski, źródło światła*, [w:] *Znani i nieznani ludzie Lasek*, t. 2, oprac. M.K. Rottenberg, L. Witkowska, Warszawa 2019, s. 314.

³⁵ W. Korniłowicz, *Wartości kulturalno-wychowawcze liturgii*, Warszawa 1936, s. 10.

³⁶ Skrzydlewska, *Laski, źródło światła...*, s. 313.

³⁷ A. Skrzydlewska, *Służebnica nieużyteczna Sacrum*, [w:] *Znani i nieznani ludzie...*, s. 318.

³⁸ (rog), *Architekt w habicie*, „Przekrój”, 14 VIII 1960, 33 (801), s. 13.

³⁹ Skrzydlewska, *Służebnica nieużyteczna Sacrum...*, s. 324.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 321.

dzieło przechodziło przez sito wielu opinii całego środowiska; podczas tych prób s. Alma, jak pisała, zmagając się w samotności ze zwątpieniem i „z własnym brakiem talentu” oraz z różnymi miazdzącymi opiniami, wśród których była „cała elita intelektualna Lasek” oraz ks. Jerzy Wolff (1902–1985), znany malarz i krytyk sztuki⁴¹. Ostatecznie o daniu zielonego światła realizacji przeważał autorytet Sołtana, po tym jak artystka rozwiesiła kartony na ścianach bocznych kościoła. Prace nad Drogą Krzyżową trwały do roku 1962, jako ostatnie powstały stacje I–VIII, w trzech polach, w nawie Matki Boskiej. Wykonane zostały w ciągu tygodnia, bezpośrednio po złożeniu przez autorkę ślubów wieczystych⁴². Pomysł artystki polegał na zespoleniu stacji, stworzonych na dwóch ścianach naw bocznych, przez linię wyboistej kamiennej drogi. W tym celu użyła prawdziwej materii kamienia, działającego haptycznie swoją nierówną powierzchnią i odcinającą się ostro, brutalnie wręcz, od jasnego i gładkiego tynku. Dzięki temu zadziałała prawda materiału oraz swoista muzyczność długiej linii, wybrzmiewająca surowością i twardością. Linia-trakt *Via Crucis* ciągnie się nieubłaganie i niepowstrzymanie. Choć jest wysoko i nie jest przeznaczona do dotykania, samo dotknięcie jej wzrokiem przywołuje trud wędrówki. Wszystkie stacje przedstawione są w postaci ascetycznego i powściągliwego rysunku. Sylwety rysowane są lakoniczną, nierówną kreską, gdzieś tam pogrubioną. Co ważne, tak jak kamienna droga, także linia stwarzająca, czy może jedynie sugerująca postaci jest prawdziwie materialna. Powstała wszak przez nacinanie tynku, zeszkrobывanie go i wybieranie. Jest wklęsła. Jest zdarzeniem w materii. Powierzchnia w nieunikniony sposób pękła, straciła spoistość. Została rozdarta. Figury zostały wyżłobione jakby w przekonaniu, że sam wzrok jest bezradny, aby umożliwić współodczuwanie. Szrama linii jest rodzajem zranienia, ubytkiem. Zdaje się raz draśnięciem czy zadrapaniem, gdy cienka, a innym razem – grubsza – zmienia się w bezwzględne wyrzeźbanie i wyciek. Wydaje się, że sgraffito użyte zostało jako technika nie tyle drapania i rycia, co kaleczenia. Jednocześnie rysunek wydaje się kaligrafią (s. Alma była w niej mistrzynią), a rozróżnienie między obrazem a pismem się zaciera. Stacja IV *Pan Jezus spotyka swoją Matkę* to dwie figury (1962, il. 9). Postać Jezusa wyżłobiona znacząco grubszą bruzdą zmierza lekko pochylona w dół drogi, kierując się na wprost Marii. Ta stoi jak skamieniała, prosto. Najcieńszą linią potraktowano jej twarz i dłonie. Choć jest to moment wielkiego bólu, jej rolą jest pocieszenie, które niesie miłość. Delikatność zarysowania głowy i rąk zdaje się być otuchą i pokrzepieniem czułości. To na tę łagodną twarz patrzy Jezus, to jej współczujące oczy spotyka. Maria jest niedoścignionym wzorem zakonnicy. Jej pokora, miłość i współodczuwające wsparcie przedstawione zostały dzięki najprostszym zabiegom: na jej niezłomność wskazuje idealny pion postaci, na jej empatię wzrok skierowany wprost na syna, a na jej wysiłek, aby miłość zwyciężyła ból – subtelność linii twarzy. Decyzja artystki, by nie nadużywać ekspresji, aby wybrzmiewała oszczędność wyrazu, jakby Maria nie była Mater Dolorosa, powoduje, że gwałtowniej wybrzmiewają grube kreski, jakimi wyżłobiona jest figura Jezusa. A przede wszystkim wzrok zawiesza się na szerokim zagłębieniu przybierającym formę krzyża. Ten rozstęp w płaskiej powierzchni tynku przygniata postać Jezusa, ale jego dłonie wiążą to, co zdaje się rozszczelniać, pękać i rozpadać. Grubość wyżłobienia tworzy jakby rynnę dla zbierającej się krwi, ściekającej na całą drogę męki. Belka krzyża kieruje się wprost w serce Marii, niczym miecz. Trudno nie uznać tej stacji, stworzonej tuż po ślubach wieczystych (czyli całkowitym i nieodwołalnym oddaniu się Bogu) jako osobistego zwierzenia się z niezrównanego ideału kobiecości: to ta, która z głębi cierpienia i bólu pragnie pocieszać. W welonie na głowie i długiej szacie Maria wygląda jak zakonnica.

Śmiałość dzieła s. Almy podkreślała po latach Renata Rogozińska, pisząc, że sprzeciw wobec projektu zarówno parafian, jak i władz kościelnych spowodowany był faktem, iż dzieło zaskoczyło „niespotykaną dotąd ascezą formalną i śladowo zachowaną narracją”⁴³. Tak głęboka krytyka była oczywiście dla s. Almy bardzo bolesna. Na duchu podniosła ją między innymi recenzja autorki wystroju wielu wnętrz kościelnych, malarki Hanny Szczypińskiej (1929–2007), zamieszczona w „Tygodniku Powszechnym” z 11 listopada 1962 r. Uznała ona dzieło s. Almy za precedens, na który będą się mogli powoływać tak plastycy, jak i księża, gdy będą chcieli stworzyć funkcjonalne wnętrza kościelne. W rezultacie, kończąc Drogę Krzyżową, na ostatnim odcinku pracy zachowała – wedle jej własnych słów – „najgłębszą świadomość swojej roli – jako narzędzia Boga, któremu spodobało się wybrać to, co «głupie i niemocne», aby się okazała Jego chwała”⁴⁴. To niezwykle uwaga, odnosząca się do Pierwszego Listu do Koryntian (1 Kor 1,27). Fragment, na który

⁴¹ *Ibidem*, s. 322.

⁴² *Ibidem*, s. 326.

⁴³ R. Rogozińska, *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002, s. 201.

⁴⁴ Skrzydlewska, *Służebnica nieużyteczna Sacrum...*, s. 326.



9. S. Alma Skrzydlewska, Stacja IV *Pan Jezus spotyka swoją Matkę*, kościół św. Marcina, Warszawa 1962, fot. A. Markowska

powołuje się s. Alma, definiując swoją rolę jako artystka, brzmi w tłumaczeniu Biblii Tysiąclecia: „Bóg wybrał właśnie to, co głupie w oczach świata, aby zawstydzić mędrców, wybrał, co niemocne, aby mocnych poniżyć”. Z kolei ks. Jakub Wujek ujmował to jako: „Ale wybrał Bóg głupstwa świata, aby zawstydził mądre, a mdłe świata Bóg wybrał, aby zawstydził mocne”. A chodzi o to „by się żadne stworzenie nie chełpiło wobec

Boga” czyli „Aby się żadne ciało przed oczyma jego nie chlubiło” (1 Kor 1,29). Rzeczywiście, w prostocie stworzonej Drogi Krzyżowej nie ma żadnej wirtuozerii, która domagałaby się zachwyty nad warsztatem i artystem. Jest jedynie somatyczna dosadność nacinania i żłobienia.

Siostra Alma umyśliła ponadto, by w kościele zawiesić zrekonstruowany krucyfiks, spalony w czasie II wojny światowej. Umieszczony na bocznej ścianie nawy głównej, upamiętnia powstanie warszawskie i jego ofiary (il. 10). Barokowy krzyż, z którego ostała się po tragedii powstania jedynie dolna część, zo-



10. S. Alma Skrzydlewska, *Krucyfiks* w kościele św. Marcina, Warszawa, 1960, fot. A. Markowska

stał uzupełniony w górnej partii obrysem z metalowej taśmy. Pomysł ten przywracał dawny kształt figury, pozostawiając ją jednocześnie na zawsze niekompletną, tak jak wojna i powstanie na zawsze pozostawiły wyrwę w tkance Warszawy. Kontrast poszarpanego drewna, rozdartego brzucha oraz metalowej obręczy – nieniwelującej skandalicznego braku górnej partii ciała – jest dojmująco dramatyczny. Linia przywracająca obrys torsu, głowy i rąk wydaje się modlitwą o przywrócenie ładu. Ale metalowe pasmo obejmuje jedynie powietrze, ciało przepadło na zawsze. Wieczysta niekompletność stawia wiernego przed niepojmowalnością boskich wyroków. Czy w powstaniu musiało zginąć tyle ludzi? Renata Rogozińska, analizując tę pracę s. Almy, napisała już w duchu bardziej uniwersalistycznym, że kontrast pełnoplastycznej części dolnej i górnej stanowiącej „prześwit ujęty w ramy konturu [...] sprzyja wrażeniu transformacji, jaka ogrania postać Zbawiciela, podkreślonej dodatkowo gestem rąk zapraszającym i zarazem obejmującym wszystkich ludzi”. Górna zaś część nasuwa myśl „o ciele Chrystusa niebieskiego, zmartwychwstałego”⁴⁵. Gest rąk Chrystusa, zdaniem Rogozińskiej, ukazuje nadzieję na przemianę ciała zniszczonego w ciało chwalebne oraz uwydatnia paschalny charakter życia chrześcijańskiego. Co jednak ciekawe, s. Alma przyznaje, że projektując słynny krucyfiks przelotnie widziała szkic Barbary Brukalskiej, który – jak pisała później – niewątpliwie wpłynął na jej projekt, wykonany w 1960 r. w pracowni Tadeusza Szmaleńberga: „Kilka lat później doszło do rozmowy z prof. Brukalską, która między różnymi uwagami pouczyła mnie o poszanowaniu prawa autorskiego. Rozmowa ta wiele mnie nauczyła”⁴⁶. Zarówno ta „inspiracja”, jak i niezłomne trwanie przy własnych projektach świadczą o silnej artystycznej indywidualności, w której wyrażaniu s. Alma nie widziała sprzeczności z głęboką pobożnością.

PODSUMOWANIE

Zainteresowanie twórczością sióstr wyniknęło z pytania badawczego, czy w zakonach przechowano takie podejście do sztuki, które mogłoby być inspirujące dla dzisiejszego myślenia o sztuce, w którym mniej liczy się indywidualne mistrzostwo i artystyczny geniusz, a bardziej – pozytywny wpływ na wspólnotę, afirmatywność i dawanie duchowego wsparcia. Jednym słowem – czy historyk i historyczka sztuki, a także osoby artystyczne mogłyby się uczyć od sióstr podejścia do sztuki. Chodziło też o to, aby zobaczyć, jak można obchodzić się z dziełami sztuki na co dzień, a nie jedynie odwiedzając je w muzeum. Choć odpowiedź na główne pytanie badawcze jest generalnie pozytywna, a związki niezmuzealizowanej sztuki z codziennymi praktykami duchowymi są oczywiste, niniejszy artykuł jest bardzo niewielkim wkładem w badania, które czekają na kontynuację. Różne podejście do twórczej indywidualności – podkreślanie jej lub tłumienie – wskazuje, że w żeńskich klasztorach ścierały się przekonania, iż choć dany (od Boga?) talent nie może zostać zmarnowany, to wybujała artystyczna *hubris* (owo chęłpienie się wobec Boga, które tak trapiło s. Almę) nie sprzyja budowaniu harmonijnej wspólnoty, stawiając na podporządkowanie się wymogom wybitnej indywidualności artystycznej. Ponadto, skoro uznać można, że sztuka religijna wyrasta z subiektywnie przeżytego i wyrażonego aktu pobożnościowego, a sakralna podlegać musi ocenie kryteriów ustalonych przez społeczność kościelną, gdyż przeznaczona zostaje do publicznego kultu⁴⁷, to balans między jednostką a kolektywem jest częścią generalnego podejścia do bycia w zgromadzeniu religijnym. Jego członkinie składają wszak śluby posłuszeństwa. W konkretnej sytuacji zwyciężyły klasztorne negocjacje: stary posążek Marii w modernistycznym *Gesamtkunstwerk* s. Julitty czy zatrudnienie innych artystów przy dekoracji kościoła św. Marcina, by całość – tak kontrowersyjna – nie była zbyt jednolita.

Ważnym aspektem badań było skupienie się na zakonach żeńskich, gdyż pozwalało to zauważyć i wyodrębnić dzieła marginalizowane niejako *a priori*. Chodzi tu nie tylko o nieobecność nowoczesnych dzieł sztuki sakralnej w syntezach sztuki w PRL, ale o stereotypy dotyczące zakonnic. Niezrównana s. Małgorzata Borkowska rozprawiała się z nimi w dosadny sposób: „zakonnica w przekonaniu szeregowego kaznodziei jest GŁUPIA. I to się samo przez się rozumie: gdyby głupia nie była, to by zakonnica nie została. A skoro została, to jej psi obowiązek ścierać pył z podłogi przed godnością kapłana, i do niczego innego potrzebna

⁴⁵ Rogozińska, *op. cit.*, s. 201.

⁴⁶ Skrzydlewska, *Śłużebnica nieużyteczna Sacrum...*, s. 323.

⁴⁷ Pasierb, *op. cit.*, s. 7.

nie jest”⁴⁸. Same siostry w tak narysowanej sytuacji protekcyjności ratowały się często humorem. Nie zostały mi udostępnione notesiki, w których s. Julitta robiła rysunki portretowe, w tym karykatury (nie wiem też czy się zachowały). Niemniej poczucie humoru pojawiało się w opowieściach sióstr wspominających koleżanki-artystki. Siostra Franciszka Łoboda, wspominając s. Małgorzatę pisała o ich wspólnych „wesołych wybrykach”, podkreślając, że umiała się śmiać i obdarzać ludzi uśmiechem⁴⁹. Ważne w kobiecej pobożności jest również – z punktu widzenia historii sztuki – przywiązanie do określonych obrazów, podkreślających herstorie. Na przykład takim obrazem dla pallotynek jest namalowane przez s. Julittę *Zesłanie Ducha Świętego*. Jest ono zgodne z nauczaniem św. Wincentego Pallotiego, który nalegał na przedstawianie obecności kobiet, tak ważnej w duchowości Wieczernika.

Niska ranga kopii, wynikająca między innymi z obiegu rynkowego, nie ma zastosowania w klasztorach, wszak kopia cudownego wizerunku przenosi moc oryginału: widać to było szczególnie w działalności Wendorff-Serafinowicz (s. Pauli) i jej znakomitych – pełnych pietyzmu – kopiach, np. Matki Boskiej Częstochowskiej. Innowacyjność była w nowoczesności kluczowym kryterium oceny sztuki, jednak gdy zamiast niej spojrzymy po prostu na jakość artystyczną obrazu, stwierdzić musimy, że kopie artystki są znakomite. Ocena ta dotyczy wartości artystycznych, które – co niezwykle ważne – współgrają z wymogami pobożności, stwarzania pomocy modlitewnej.

Choć twórczość sióstr bardzo się różniła, łączyła je akceptacja nowoczesności, afirmatywność i praca na rzecz zgromadzenia. Siostra Julitta napisała w swej pracy magisterskiej: „Sztuka, uważam, ma szansę nie tylko wciąż od nowa prezentować człowieka takim jakim on jest, ale nie mniejszą rolę ma też w kształtowaniu go, w rozwijaniu całego wachlarza jego możliwości, zwłaszcza pozaintelektualnych funkcji psychicznych, tak często dziś dotkniętych anemią”⁵⁰. Ten pozytywny aspekt sztuki, jej możliwość wspierania duchowości oraz tożsamości i pozytywnego oddziaływania były także ważnym elementem poczucia sprawczości zakonnic-artystek w budowaniu harmonijnej i radosnej wspólnoty. Tak też zostały potraktowane przez współtowarzyszki pozostawione przez artystki-zakonnice dzieła: są do dziś częścią przestrzeni klasztoru, nierozłącznie związanej ze sposobem zamieszkiwania go i rozumienia w nim siebie samej.

ZAKONNICE-ARTYSTKI I SZTUKA NOWOCZESNA W PRL-U WOBEC *AGGIORNAMENTO*

Streszczenie

Niniejszy artykuł jest analizą twórczości czterech zakonnice – profesjonalnych artystek w okresie po zmianach, jakie przyniósł II Sobór Watykański. Jedna z nich ukończyła studia malarskie jeszcze przed wojną (Zofia Wendorff-Serafinowicz), a trzy pozostałe (Małgorzata Bogucka, Julitta Gołębiowska, Alma Skrzydlewska) – już w Polsce Ludowej. Wszystkie zaakceptowały jednak sztukę nowoczesną. Każda z artystek asymilowała ją dla potrzeb pobożnościowych własnych oraz sióstr, jednak różnie rozumiały zobowiązanie wobec Boga, jakie daje ofiarowany im talent. Wendorff-Serafinowicz skupiała się na robieniu jak najlepszych kopii świętych obrazów, Skrzydlewska – na maksymalnie autorskim i radykalnym przedstawieniu prawd wiary, nie cofając się przed konfrontacją ze wspólnotą wiernych. Gołębiowska próbowała stworzyć sygnaturowy styl, dystansując się od inspiracji, jakie fascynowały ją w czasie studiów, a Bogucka z kolei starała się być wierna swojemu Mistrzowi z Akademii. Nawet jednak gdy nie rezygnowały z osobistych ambicji, by stworzyć dzieła wielkie i wyjątkowe, oddawały się z wielkim oddaniem drobnym i efemerycznym działaniom plastycznym, które niosły radość siostronom w codzienności klasztoru i podkreślały związki różnych rodzajów niezmuzealizowanej sztuki z duchowością.

NUNS-ARTISTS AND MODERN ART IN THE POLISH PEOPLE'S REPUBLIC IN THE FACE OF *AGGIORNAMENTO*

Summary

⁴⁸ Borkowska, *Oślica Balaama...*, s. 17.

⁴⁹ „Wspomnienie o śp. siostrze Marii Małgorzacie Boguckiej”..., s. 17.

⁵⁰ J. Gołębiowska, *Praca magisterska pod kierunkiem Profesora Czesława Rzepińskiego*, Kraków 1971 (maszynopis), s. 6, Archiwum ASP w Krakowie: I -M- 4112, BE-50.

This article analyzes the work of four nuns who were professional artists, focusing on their creations after the changes brought about by the Second Vatican Council. One of them, Zofia Wendorff-Serafinowicz, graduated in painting before World War II. The other three – Małgorzata Bogucka, Julitta Gołębiowska, and Alma Skrzydlewska – graduated during the era of People's Poland. Despite the different periods of their education, all of them embraced modern art. Each artist assimilated it to meet her own devotional needs and those of her fellow sisters, but they had different understandings of the commitment to God expressed through their talents. Wendorff-Serafinowicz focused on creating the best possible copies of holy images, while Skrzydlewska concentrated on a highly original and radical representation of the truths of faith, even if it meant confronting the community of faithful. Gołębiowska aimed to create a signature style by distancing herself from the inspirations that fascinated her during her studies. In contrast, Bogucka sought to remain faithful to her Master from the Academy. However, even though they did not abandon their personal ambitions to create great and unique works, they devoted themselves with great dedication to small and ephemeral artistic activities that brought joy to the sisters in the daily life of the convent and emphasized different kind of non-museum art's connections to spirituality.

BIBLIOGRAFIA

- Andriulyte Alge, *Moterys dailininkės tarpukario Vilniuje*, „Acta Academiae Artium Vilnensis”, 2019, s. 119–120.
- Balcerzakowa G., *Festiwal królów*, „Ziemia Gorzowska”, 21 I 1992, s. 3.
- Borkowska Małgorzata, *Oślica Balaama. Apel do duchownych panów*, Kraków 2018.
- Borkowska Małgorzata, *Życie codzienne polskich klasztorów żeńskich w XVII–XVIII wieku*, Kraków 2017.
- Broude Norma, *Miriam Schapiro and „Femmeage”. Reflections on the Conflict between Decoration and Abstraction in Twentieth-Century Art*, „Arts Magazine”, 54, 1980, s. 83–87.
- Domańska Ewa, *Humanistyka afirmatywna. Władza i pleć po Butler i Foucaultie*, „Kultura Współczesna”, 4, 2014, s. 117–129.
- Grzechnik Sławomir, *Katalog zbiorów sztuki współczesnej Muzeum Zamoyskich w Kozłowie*, t. 1: *Malarstwo, rysunek, grafika*, Lublin 2016.
- Inspiratorki – założycielki – liderki. Aktywność przedstawicielek katolickich wspólnot i ruchów kobiecych w Polsce (1805–1963)*, t. 1: *Leksykon biograficzny*, red. Monika Waluś, Kazimierz Pek, Lublin 2013.
- Jankevičiūtė Giedrė, Mažeikienė Ilona, *Portrety i autoportrety artystów*, [w:] Giedrė Jankevičiūtė, *Wilno, Vilnius, Vilne 1918–1948. Jedno miasto – wiele opowieści*, red. Sylwia Łopatecka, Kraków 2023, s. 293–309.
- Klich Daria, *Mauzoleum Piastów Śląskich*, [w:] *Historia Magistra Vitae. Dolnośląskie dziedzictwo religii i kultury, wykłady z lat 2013/2014 i 2014/2015*, red. Michał Piela, Wrocław 2015, s. 163–195.
- Korniłowicz Władysław, *Wartości kulturalno-wychowawcze liturgii*, Warszawa 1936.
- Krasny Piotr, *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria sztuki sakralnej w pismach Roberta Bellarmina, Cezarego Baroniusza, Rudolfa Hospiniana, Fryderyka Boromeusza i innych pisarzy kościelnych epoki nowożytnej*, Kraków 2010.
- Markowska Anna, *Nieistniejąca kaplica sióstr pallotynek w Gdańsku – arcydzieło sakralnej sztuki modernistycznej*, „Porta Aurea”, 22, 2023, s. 172–191.
- Meyer Melissa, Schapiro Miriam, *Waste Not – Want Not. An Inquiry into What Women Saved and Assembled*, „Heresies”, 4, 1978, 1, s. 66–69.
- Pasierb Janusz S., *Teoria sztuki sakralnej w postanowieniach Vaticanum II*, „Collectanea Theologica”, 3, 1970, 40, s. 5–26.
- Rickey Carrie, *Writing (and Righting) Wrongs. Feminist Art Publications*, [w:] *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s. History and Impact*, red. Norma Broude, Mary D. Garrard, New York 1994, s. 120–129.
- Rogozińska Renata, *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002.
- Skrzydlewska Alma, *Laski, źródło światła*, [w:] *Znani i nieznani ludzie Lasek*, t. 2, oprac. Maria Krystyna Rottenberg FSK, Lidia Witkowska FSK, Warszawa 2019, s. 312–316.
- Skrzydlewska Alma, *Służebnica nieużyteczna Sacrum*, [w:] *Znani i nieznani ludzie Lasek*, t. 2, oprac. Maria Krystyna Rottenberg FSK, Lidia Witkowska FSK, Warszawa 2019, s. 317–328.
- Smith Terry, *Art to Come. Histories of Contemporary Art*, Durham–London 2019.
- Wileńskie środowisko artystyczne 1919–1945. Malarstwo, grafika, rzeźba, rysunek, fotografia*, oprac. Kazimierz Brakoniecki, Jan Kotłowski, Lech Lechowicz, Olsztyn 1989.