

Bożena Kostuch

Muzeum Narodowe w Krakowie

Monumentalne kompozycje
z łysogórskich płyt ceramicznych
w wystroju budowli sakralnych

DOI: 10.15584/setde.2020.13.6

Ceramika jako materiał artystyczny oraz dekoracyjny obecna jest w architekturze od najdawniejszych czasów. W historycznym polskim budownictwie świeckim i sakralnym możemy natrafić na pojedyncze przykłady zastosowania tego tworzywa. Na naprawdę dużą skalę zaczęto go dopiero wykorzystywać po zakończeniu II wojny światowej. Poszukiwano wówczas materiału niedrogiego, stosunkowo prostego w produkcji, trwałego i łatwego w utrzymaniu, który mógłby zostać użyty w architekturze do dekoracji oraz do tworzenia kompozycji o charakterze monumentalnym. Ceramika miała potrzebne zalety, od 2. połowy lat 40. XX wieku zaczęła więc coraz częściej pojawiać się w polskiej architekturze. Tworzono z niej rzeźby i płaskorzeźby, ale przede wszystkim komponowano mozaiki, do układania których używano też szkła i kamieni lub łączono różne materiały w jednej realizacji. Ceramika oraz mozaiki w polskiej architekturze sakralnej wciąż czekają na swych monografistów. Są oczywiście uwzględniane przy okazji omawiania twórczości poszczególnych artystów czy w tekstach opisujących wyposażenie kościołów, jednak w opracowaniach o charakterze ogólnym wzmiankowane są zdecydowanie rzadziej niż polichromie i witraże. Spośród dzieł omawianych w niniejszym artykule należy przede wszystkim wskazać opracowanie Leszka Makówki *Sztuka sakralna na Górnym Śląsku w II połowie XX wieku. Malarstwo i rzeźba*, który mozaikom oraz tworzącym je artystom poświęcił ważne fragmenty publikacji¹. Z kolei mozaiki w kościołach Tarnowa i okolic uwzględnia „Szlak ceramiczny regionu tarnowskiego”². Bez stworzenia szczegółowego katalogu realizacji i bez przeprowadzenia szeroko

¹ Zob. L. Makówka, *Sztuka sakralna na Górnym Śląsku w II połowie XX wieku. Malarstwo i rzeźba*, Katowice 2008.

² Zob. <https://tiny.pl/7k9g7> (dostęp: 20.04.2020). Warto dodać, że nie znalazła się na nim kaplica Księży Sercanów w Tarnowie, która zostanie opisana w niniejszym artykule.

Bożena Kostuch

National Museum in Kraków

Monumental arrangements of the
Łysa Góra ceramic panels in the
decoration of church buildings

Ceramics as an artistic and decorative material has been present in architecture since the earliest times. However, only isolated examples of using this material can be found in historical Polish secular and ecclesiastical buildings. It was not until after World War II that it began to be used on a very large scale, with the growth of the demand for a material that was inexpensive, relatively simple to manufacture, durable, easy to maintain and which could be used in architecture for decoration and to create monumental compositions. Ceramics had all the required advantages, and from the mid-1940s it began to appear more and more frequently in Polish architecture. It was used to create sculptures and bas-reliefs, but above all to compose mosaics, which were also made of glass and stone or by combining various materials within one work. Ceramics and mosaics in Polish sacred architecture are still waiting for their proper scholarly study. Of course, they are taken into account while discussing works of individual artists or in texts describing the furnishings of churches, yet in general studies they are mentioned much less frequently than murals and stained glass. Among the works discussed in this article, we should first mention Leszek Makówka's study *Sztuka sakralna na Górnym Śląsku w II połowie XX wieku. Malarstwo i rzeźba* [*Church Art of Upper Silesia in the Second Half of the 20th Century. Painting and Sculpture*], a significant part of which is dedicated to mosaics and the artists who created them¹. The mosaics in the churches of Tarnów and its surroundings are included in the “Ceramic Route of the Tarnów Region”². However, without compiling

¹ Cf. L. Makówka, *Sztuka sakralna na Górnym Śląsku w II połowie XX wieku. Malarstwo i rzeźba* [*Church Art of the Upper Silesia in the Second Half of the 20th Century. Painting and Sculpture*], Katowice 2008.

² Cf. <https://tiny.pl/7k9g7> (access date: 20.04.2020). It is worth mentioning that the chapel of the Priests of the Sacred Heart of Jesus in Tarnów, which will be described in this article, was not included.

a detailed catalogue of realisations and carrying out extensive research, it is difficult to analyse the subject in more detail.

It is, however, already worth noting one of the most interesting ceramic materials, namely the panels from the “Kamionka” cooperative in Łysa Góra – the only plant in Poland that specialised in this type of production on a large scale³. The present article may be a contribution to future research on the presence of ceramic realisations in church architecture.

The Łysa Góra ceramic panels appeared in 1960. Made from a mixture of purified red clay and grog, they could be treated as painting or sculpture, combining painting and bas-relief⁴. They were used to decorate elevations and interiors serving various purposes; they also offered the possibility of creating small “ceramic accents” and compositions of several dozen or even several hundred square metres in size. They chiefly appeared in secular buildings, but from the mid-1960s they also began to be used in church architecture. Stations of the Cross or figural bas-reliefs were frequently created from cladding panels. Particular attention should, however, be paid to large and often monumental projects, of which there are only a few known cases in Poland, which are the subject of this article.

The first church building to use the architectural qualities of the panels was the Chapel of the Holy Cross at St Anne’s Church in Piaseczno⁵. It was designed by Leszek Dunin, an architect belonging to the Primate’s Council for the Rebuilding of Warsaw Churches, who in the years 1958–1960 carried out

zakrojonych badań trudno jednak dokonywać głębszych analiz tematu.

Już teraz warto wszakże zwrócić uwagę na jeden z najbardziej interesujących materiałów ceramicznych, jakim były płyty okładzinowe ze Spółdzielni „Kamionka” w Łysej Górze – jedyne zakładu w Polsce, który na szeroką skalę specjalizował się w tego typu produkcji³. Niniejszy artykuł niech będzie przyczynkiem do przyszłych badań nad obecnością realizacji ceramicznych w architekturze sakralnej.

Łysogórskie płyty ceramiczne pojawiły się w przestrzeni publicznej po raz pierwszy w 1960 roku. Wykonywane z mieszanki oczyszczonej gliny czerwonej i szamotu, mogły być opracowywane w sposób malarski bądź rzeźbiarski, łączyć obraz i płaskorzeźbę⁴. Wykorzystywane były do ozdoby elewacji i wnętrz pełniących różne funkcje, umożliwiały tworzenie niewielkich „akcentów ceramicznych” oraz kompozycji liczących kilkadziesiąt, a nawet kilkaset metrów kwadratowych. Dominowały w budownictwie świeckim, od połowy lat 60. XX wieku zaczęły być stosowane również w architekturze sakralnej. Z płyt okładzinowych chętnie tworzone stacje Drogi Krzyżowej czy płaskorzeźby figuralne. Na szczególne zainteresowanie zasługują jednak realizacje o dużej powierzchni i często monumentalnym charakterze, których w całej Polsce znamy jedynie kilka. To właśnie one są tematem niniejszego artykułu.

Pierwszą budowlą sakralną, w której wykorzystano architektoniczne walory płyt, była kaplica Krzyża Świętego przy kościele św. Anny w Piasecznie⁵. Została ona zaprojektowana przez Leszka Dunina, architek-

³ The “Kamionka” co-operative in Łysa Góra was established in 1947, and from 1950 it operated within the structure of the Central Department of Folk and Artistic Industry (CPLiA). In 1951 Bolesław Książek became the artistic manager and chief designer (see note 19), a position he held until the beginning of 1970. The cooperative made decorative and household crockery, and in the 1970s glassware was added to the range of products offered. Łysa Góra also produced ceramic panels for composing mosaics and moulds for lining walls.

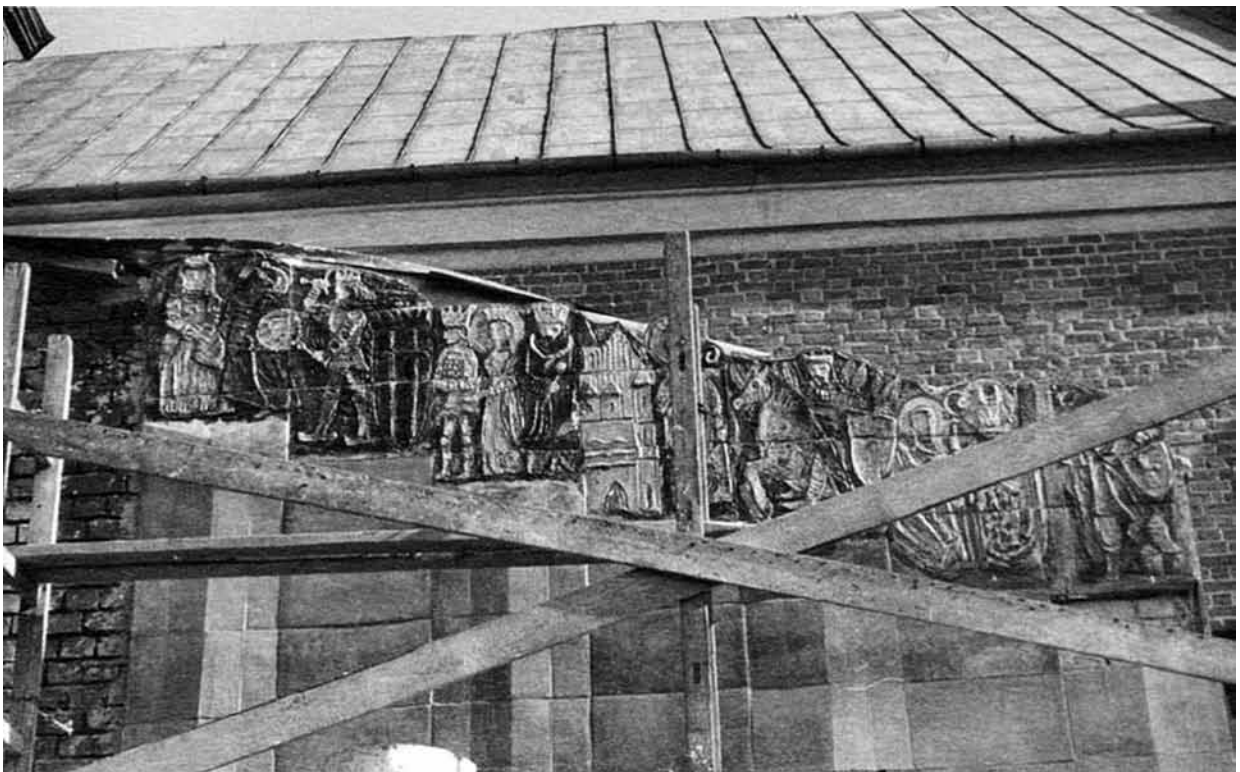
⁴ The basic size of the panel is approximately 32×57 cm. An artistically processed panel could be an individual work, but compositions consisting of many elements were particularly impressive. After the first firing at a temperature of about 820 Celsius, opaque white glaze was applied to the surface, followed by the actual glazing with coloured transparent lead glaze. The next firing took place at a temperature of about 950–1000 Celsius. “Kamionka” had a tunnel kiln, which made it possible to create compositions of large size and continuous character. On the subject of the Łysa Góra cladding panels cf. B. Kostuch, *Kolor i blask. Ceramika architektoniczna oraz mozaiki w Krakowie i Małopolsce po 1945 roku [Colour and Radiance. Architectural Ceramics and Mosaics in Kraków and Małopolska after 1945]*, Kraków 2015, pp. 62–73, 340. Here a detailed bibliography of the subject can also be found.

⁵ The church, burnt down at the beginning of the 16th century, was rebuilt in the mid-16th century in the Gothic-Renaissance style. Its interiors and body were damaged during the Kościuszkowski insurrection and World War I. It was renovated in the interwar period, and also repaired several times after World War II.

³ Spółdzielnia „Kamionka” w Łysej Górze została utworzona w 1947 roku, od 1950 roku działała w strukturze Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego (CPLiA). W 1951 roku kierownikiem artystycznym i głównym projektantem został Bolesław Książek (zob. przyp. 19), sprawował tę funkcję do początku 1970 roku. W spółdzielni wykonywano naczynia dekoracyjne i użytkowe, w latach 70. XX wieku w ofercie pojawiły się wyroby ze szkła. W Łysej Górze produkowano także płytki ceramiczne do komponowania mozaik oraz kształtki do wykładania ścian.

⁴ Podstawowy wymiar płyty to około 32×57 cm. Opracowana artystycznie płyta mogła być dziełem jednostkowym, jednak szczególnie efektowne były kompozycje złożone z wielu elementów. Po pierwszym wypale w temperaturze około 820 stopni na powierzchnię nanoszono kryjące szkliwo białe, po czym następowało szkliwienie właściwe barwnym szkliwem ołowiowym, przezroczystym. Kolejny wypał odbywał się w temperaturze około 950–1000 stopni. „Kamionka” dysponowała piecem tunelowym, który umożliwiał tworzenie kompozycji o dużych rozmiarach i ciągłym charakterze. Na temat łysogórskich płyt okładzinowych zob. B. Kostuch, *Kolor i blask. Ceramika architektoniczna oraz mozaiki w Krakowie i Małopolsce po 1945 roku*, Kraków 2015, s. 62–73, 340. Tu także szczegółowa bibliografia tematu.

⁵ Kościół, spalony w początkach XVI wieku, odbudowano w połowie XVI wieku w stylu gotycko-renesansowym. Jego wnętrza i bryła uległy uszkodzeniom podczas insurekcji kościuszkowskiej oraz I wojny światowej, odnowiony w dwudziestolecie międzywojennym, remontowany także kilkakrotnie po II wojnie.



1. Krzysztof Henisz, okładzina na ścianie kaplicy Krzyża Świętego (montaż kompozycji), 1965, kościół św. Anny, Piaseczno, fot. z archiwum B. Książka

1. Krzysztof Henisz, cladding on the wall of the Holy Cross Chapel (composition assembly), 1965, St Anne's Church, Piaseczno, photograph from B. Książek's archive

ta należącego do Prymasowskiej Rady Odbudowy Kościołów Warszawy, który w latach 1958–1960 przeprowadził regotyżację zewnętrznych murów świątyni. Wnętrze prostokątnej kaplicy wzniesionej jako wotum z okazji Tysiąclecia Chrztu Polski charakteryzowało się prostotą i surowością, a głównym elementem był późnogotycki krucyfiks z początku XVI wieku. Zewnętrzna ściana kaplicy otrzymała kształt trapezoidalny. W 1965 roku pokryto ją zakończoną schodkowo okładziną ceramiczną w gamie błękitu i szarości, zwieńczoną barwnym, figuratywnym fryzem o dynamicznej linii. Montaż okładziny ukończony został w lipcu 1965 roku⁶ [il. 1]. Na łamach tygodnika „Za i przeciw” Anna Krasieńska pisała, że tematem fryzu była „droga Polski od czasów Mieszka do obecnych. Jest tam Batory z Anną Jagiellonką, śluby Jana Kazimierza, Sobieski pod Wiedniem, kosynierzy, rok 1863, kapelan wojskowy itd., wszystko barwne

restoration of the external walls of the church in the Gothic style. The interior of the rectangular chapel, built as a votive offering on the occasion of the Millennium of the Baptism of Poland, was characterised by simplicity and austerity, and its main element was a late Gothic crucifix from the early 16th century. The outer wall of the chapel was given a trapezoidal shape. In 1965 it was covered with a stair-shaped ceramic panelling in a range of blues and greys and crowned with a colourful figurative frieze of dynamic lines. The work on the panelling was completed in July 1965⁶ [fig. 1]. In the weekly magazine “Za i przeciw” Anna Krasieńska wrote that the theme of the frieze was “Poland’s journey from the times of Mieszko to the present day. It features Batory with Anna Jagiellon, the vows of Jan Kazimierz, Sobieski at Vienna, the Scythemen, the year 1863, a military chaplain, etc., all colourful and interestingly profiled.

⁶ Ceramiczna okładzina „po raz pierwszy została zastosowana w sztuce sakralnej. Podobne ściany, tylko abstrakcyjne, zrobiłem w Szkole Pielęgniarek w Lublinie i w Domu Towarowym «Merkury» na Żoliborzu oraz w pewnej willi prywatnej”, mówił Krzysztof Henisz, autor realizacji, Annie Krasieńskiej – zob. A. Krasieńska, *Współczesna sztuka sakralna. Ceramika w przestrzeni*, „Za i przeciw” 1965, nr 43, s. 16.

⁶ The ceramic cladding “was used in church art for the first time. I made similar walls, but with abstract patterns in the Nursing School in Lublin, in the Merkury Department Store in Żoliborz and in a private villa”, said Krzysztof Henisz, the author of the project, to Anna Krasieńska. – cf. A. Krasieńska, *Współczesna sztuka sakralna. Ceramika w przestrzeni* [Contemporary Church Art. Ceramics in Space], „Za i przeciw” 1965, no. 43, p. 16.

It is framed by the Primate's coat of arms"⁷. The author of the composition was Krzysztof Henisz⁸, one of the co-authors of the so-called "ceramic experiment" in 1960 involving the use of Łysa Góra panels for architectural decoration, about which he said the following: "the idea of large sculpted and painted ceramic panels used in architecture as cladding and decoration was conceived here [i.e. in Łysa Góra]", "they are sculpted in wet, grog clay, then fired, coloured glazes tinted with metal oxides are put on the bisque – and then back into the kiln". Such ceramic panels "replace stone panels, are easier to work with, multi-coloured and twice as cheap. They are also superior to mosaics, which always give the impression of being painted and which, though coloured, seem flat. The ceramics are three-dimensional, have the gravity of stone sculpture and organise space"⁹. Unfortunately, the chapel has not survived to our times. It was demolished in 1998 and a new one, with a different architectural design, was built in its place.

The millennium of the Baptism of Poland was marked by another monumental work made from panels from Łysa Góra – four large ceramic tableaux by Norbert Paprotny¹⁰ in St. Florian's Church in Chorzów [fig. 2]. They were financed by the worshippers and consecrated by Bishop Herbert Bednorz on 20 November 1966¹¹. The artist recalled that at the time, he was disturbed by the problem of the rapid

⁷ Ibidem.

⁸ Krzysztof Henisz (1914–1978) – studied at the Academy of Fine Arts in Kraków and Warsaw, graduated in 1939. He pursued easel and monumental painting, printmaking and book design. He created his ceramic large-plate compositions in Łysa Góra (e.g. Lublin, Nursing and Midwifery School; Gliwice, Technician's House; Warsaw, Merkury Department Store; Tarnobrzeg, the buildings of the Siarkopol factory) and in Jan Misiak's workshop in Wawer (e.g. Toruń, building of the Vice-Chancellor's Office of the University of Toruń).

⁹ Kraszińska 1965, as in footnote 6, p. 16.

¹⁰ Norbert Paprotny (1928–2018) – studied at the Academy of Fine Arts in Kraków, graduating in 1959. He created mural paintings and monumental ceramics, composed mosaics, and designed stained glass windows. He was the only artist among those mentioned in this article who specialised in church art. His works were found in about 20 churches in Silesia: murals, among others, at the Franciscan Church in Panewniki, St. Anne's in Zabrze, Our Lady of Sorrows in Zabrze as well as in Bujaków, Kokoszyce, and Chwałowice; his mosaics were at the Salvatorians in Mikołów and St. Joseph's in Zabrze. From 1972, he lived in Switzerland. On the subject of Paprotny cf. H. Pyka, *Trzynastcie lat wolnego artysty Norberta Paprotnego [Thirteen Years of the Free Artist Norbert Paprotny]*, in: *Ziemia Śląska [The Silesian Region]*, vol. 6, ed. L. Szaraniec, Katowice 2005, pp. 377–395.

¹¹ J. Kiedos, A. Brzytwa, *Świadectwo śląskiego kapłana. Życie księdza Konrada Szwedę w 100-lecie urodzin [The Testimony of the Silesian Priest. The Life of Fr. Konrad Szwedę on the 100th Anniversary of His Birthday]*, Katowice-Rybnik 2012, p. 107. Efforts to build a church began before the outbreak of the Second World War, with the plans of the temple made by Witold Kłębkowski. The construction, which began in 1947, was stopped twice by the authorities. The consecration took place on 28 and 29 October 1961, and the furnishing of the church continued through the 1960s.

i ciekawie profilowane. Klamrą jest herb Prymasa"⁷. Autorem kompozycji był Krzysztof Henisz⁸, jeden ze współtwórców tak zwanego „ceramicznego eksperymentu” z 1960 roku polegającego na wykorzystaniu łysogórskich płyt do ozdoby architektury, o którym tak opowiadał: „powstała tu [w Łysej Górze – autor] myśl dużych płyt ceramicznych rzeźbionych i malowanych, stosowanych w architekturze jako okładzina i dekoracja”, „rzeźbi się w mokrej, szamotowej glinie, potem wypala na biskwit, kładzie się kolorowe glazury barwione tlenkami metali – i znowu w piec”, takie płyty ceramiczne „zastępują płyty kamienne, są łatwiejsze w obróbce, różnobarwne i dwukrotnie tańsze. Górują też nad mozaiką, która zawsze sprawia wrażenie malarstwa, choć barwna, jest płaska. A one są trójwymiarowe, mają powagę rzeźby kamiennej i organizują przestrzeń"⁹. Kaplica, niestety, nie przetrwała do naszych czasów. Została rozebrana w 1998 roku, a na jej miejscu wzniesiono nową, o odmiennym kształcie architektonicznym.

Z milenium Chrztu Polski związana była kolejna monumentalna realizacja wykonana z łysogórskich płyt – cztery wielkie obrazy ceramiczne autorstwa Norberta Paprotnego¹⁰ w kościele św. Floriana w Chorzowie [il. 2]. Zostały one ufundowane przez wiernych i poświęcone przez biskupa Herberta Bednorza 20 listopada 1966 roku¹¹. Artysta wspominał, że w tamtym czasie nurtował go problem szybkiej degradacji malarstwa sakralnego na zanieczyszczonym Śląsku, dlatego też gdy ówczesny proboszcz ksiądz Konrad Szwedę zwrócił się do niego z prośbą o wykonanie malow-

⁷ Ibidem.

⁸ Krzysztof Henisz (1914–1978) – studiował na ASP w Krakowie i w Warszawie, dyplom 1939. Uprawiał malarstwo sztalugowe i monumentalne, grafikę warsztatową i książkową. Swe ceramiczne kompozycje wielkopłytkowe realizował w Łysej Górze (np. Lublin, szkoła pielęgniarek i położnych; Gliwice, Dom Technika; Warszawa, dom handlowy Merkury; Tarnobrzeg, budynki zakładu Siarkopol) oraz u Jana Misiaka w Wawrze (np. Toruń, budynek Rektoratu UMK).

⁹ Kraszińska 1965, jak przyp. 6, s. 16.

¹⁰ Norbert Paprotny (1928–2018) – studiował na ASP w Krakowie, dyplom 1959. Uprawiał malarstwo ściennie i ceramikę monumentalną, komponował mozaiki, projektował witraże. Był jedynym spośród artystów wymienionych w niniejszym artykule, który specjalizował się w sztuce sakralnej. Jego prace znajdowały się w około 20 kościołach na Śląsku: polichromie m.in. u Franciszkanów w Panewnikach, św. Anny w Zabrzu, Matki Bożej Bolesnej w Zabrzu oraz w Bujakowie, Kokoszycach, Chwałowicach, a mozaiki u Salvatorianów w Mikołowie i św. Józefa w Zabrzu. Od 1972 mieszkał w Szwajcarii. Na temat Paprotnego zob. H. Pyka, *Trzynastcie lat wolnego artysty Norberta Paprotnego*, w: *Ziemia Śląska*, t. 6, red. L. Szaraniec, Katowice 2005, s. 377–395.

¹¹ J. Kiedos, A. Brzytwa, *Świadectwo śląskiego kapłana. Życie księdza Konrada Szwedę w 100-lecie urodzin*, Katowice-Rybnik 2012, s. 107. Starania o budowę kościoła rozpoczęto przed wybuchem II wojny, plany świątyni wykonał Witold Kłębkowski. Budowa rozpoczęta w 1947 roku była dwukrotnie wstrzymywana przez władze. Konsekracja odbyła się 28 i 29 października 1961 roku, wyposażanie kościoła kontynuowano przez całe lata 60. XX wieku.



2. Norbert Paprotny, kompozycje związane z Chrystusem po Jego zmartwychwstaniu, 1966, kościół św. Floriana, Chorzów, fot. B. Kostuch

2. Norbert Paprotny, compositions related to Christ after his resurrection, 1966, St Florian's Church, Chorzów, photo B. Kostuch

del, zaproponował mu realizację malarstwa w trwałej technice, na płytach ceramicznych¹². Tematyka kompozycji obejmuje sceny związane z Chrystusem od Jego zmartwychwstania do zesłania Ducha Świętego. Norbert Paprotny umieścił je w czterech sięgających sufitu polach przedzielonych lizenami, znajdujących się ponad oknami lewej ściany nawy głównej, na wysokości od 8 do 13 m. W pierwszym polu ukazane zostały wydarzenia rozgrywające się tuż po zmartwychwstaniu Jezusa. Rozpoczyna je przedstawienie „Noli me tangere”. W lewej dolnej części artysta umieścił postacie Chrystusa jako ogrodnika i padającej przed Nim na kolana Marii Magdaleny; zaś w prawym dolnym rogu trzy niewiasty, które przyszły namaścić ciało Zbawiciela. Nad nimi, u góry, usytuował anioła siedzącego na kamieniu odsuniętym z grobu i wskazującego pusty grób apostołom – Piotrowi unoszącemu płótno i stojącemu za nim Janowi¹³.

¹² Mail Norberta Paprotnego do autorki artykułu z 2 kwietnia 2016 roku.

¹³ Paprotny zaczerpnął sceny z Ewangelii wg św. Mateusza (Anioł siedzący na kamieniu grobowym, Mt 28, 2) oraz z Ewangelii wg św. Jana (Piotr i Jan u grobu, J 20, 6–8; Chrystus ukazujący się Marii Magdalenie jako ogrodnik, J 20, 14–18).

deterioration of church painting in polluted Silesia, which is why when he was approached by the then parish priest, Father Konrad Szweda, with a request for paintings, he offered to create them using a durable technique, on ceramic panels¹². The subjects of the composition include scenes related to Christ, from his Resurrection to Pentecost. Norbert Paprotny placed them in four ceiling-high fields divided by lesenes, situated above the windows of the left wall of the nave at a height of 8 to 13 metres. The first field depicts the events taking place just after the Resurrection of Jesus. It begins with the representation “Noli me tangere”. In the lower left part, the artist placed the figures of Christ as the gardener and Mary Magdalene, kneeling before him; in the lower right corner, the three women who came to anoint the Saviour's body. Above them, at the top, he placed an angel sitting on the stone removed from the tomb and pointing out the empty tomb to the apostles – Peter lifting the cloth and John standing behind¹³.

¹² Norbert Paprotny's e-mail to the present author of 2 April 2016.

¹³ Paprotny used scenes from the Gospel of Matthew (Angel sitting on the tomb stone, Mt 28: 2) and from the Gospel of John

The next scene takes place in an interior, as indicated by the three arched windows. On the right is Christ showing his wounds, Thomas is kneeling in front of him and the other ten are huddled to the left. Paprotny thus presented the event described in St John's Gospel as the second appearance of Jesus to the apostles eight days after his resurrection¹⁴. The third scene shows the Supper at Emmaus. On the lower left, it shows Christ seated behind the table blessing the bread and the two disciples at the shorter side of the table; and on the right, a group of apostles in three rows and Jesus ascending to heaven (top left)¹⁵. The last of the images shows the Pentecost. The twelve apostles are accompanied by the Virgin Mary dressed in a grey robe and wearing a white veil on her head, with the Dove on the upper right.

The artist described his work as follows:

In Kamionka in Łysa Góra, with the help of my friend Bolesław Książek, I began to carry out my commission. It was the first time I had encountered the difficulty of such a task: The slabs of still damp clay, 50×35 cm in size, laid on the floor in a large hall gave me a surface of 5×5 m, or 25 m² of spread damp clay. In order to draw the figural composition according to the design I decided to set up a ladder and standing on it with a long pole of bamboo I started to draw the individual figures in relief in the wet clay. After this procedure I moved the slabs away making paths in the area. Only in this set-up could I work out the drawing of the figures in relief and structurally. After drying and numbering the slabs, the first firing of the slabs took place. Then, I arranged the plates on the floor according to the numbering, taking into account the paths between the plates. Only now did the "magic" work begin, with a lot of help from Bolesław Książek. Painting the colour composition with grey glazes. The glazes poured into buckets are almost all of different shades of grey. The buckets are labelled with colour descriptions. The true colour of the painted panels is revealed after firing. This is always a moment of great tension. The slabs come out of the kiln separately and are very beautiful in themselves. But to see the effect of the whole composition, we laid a 5×5 m square in the courtyard of Kamionka and from the second floor we got an overall impression of the image¹⁶.

After transporting the panels to Chorzów, they were once again laid out according to their numbering, after which Norbert Paprotny began assem-

(Peter and John at the grave, Jn 20: 6–8; Jesus appearing to Mary Magdalene as a gardener, Jn 20: 14–18).

¹⁴ Cf. Gospel of John, Jn 20: 26–29.

¹⁵ Cf. Gospel of Luke, Lk 24: 30; 24: 51.

¹⁶ E-mail of Norbert Paprotny to the present author of 11 February 2016.

Kolejna scena rozgrywa się we wnętrzu, na co wskazują trzy zamknięte półkoliście okna. Z prawej stoi Chrystus ukazujący rany, przed Nim kłęczący Tomasz, pozostałych Dziesięciu tłoczy się po lewej. Paprotny przedstawił więc wydarzenie opisane w Ewangelii według św. Jana jako drugie ukazanie się Jezusa apostołom po ośmiu dniach od zmartwychwstania¹⁴. Scena trzecia obejmuje Wieczerzę w Emaus. Po lewej stronie u dołu przedstawia Chrystusa siedzącego za stołem i błogosławiącego chleb oraz dwóch uczniów przy krótszym boku stołu; po prawej zaś grupę apostołów w trzech rzędach oraz Jezusa unoszącego się do nieba (u góry, po lewej)¹⁵. Ostatni z obrazów ukazuje zesłanie Ducha Świętego. Dwunastu apostołom towarzyszy Maryja w szarej szacie i białym welonie na głowie, a po prawej u góry widnieje gołębicą.

Artysta tak opisał swą pracę:

W Kamionce w Łysej Górze przy pomocy mojego przyjaciela Bolesława Książka rozpocząłem wykonywać moje zlecenie. Po raz pierwszy spotkałem się z trudnością takiego zadania: płyty z wilgotnej jeszcze gliny o wymiarze 50×35 cm ułożone w dużej sali na podłodze dały mi płaszczyznę 5×5 m, czyli 25 m² leżącej wilgotnej gliny. Aby rozrysować kompozycję figuralną według projektu postanowiłem ustawić drabinę i długim bambusem z góry zacząłem rozrysowywać poszczególne figury reliefowo w mokrej glinie. Po tym zabiegu odsunąłem płyty robiąc ścieżki w polu. Dopiero w takim układzie mogłem opracowywać rysunek figur reliefowo i strukturalnie. Po wysuszeniu i numeracji płyt nastąpiło pierwsze wypalanie płyt. Po czym płyty ułożyłem na podłodze według numeracji, uwzględniając ścieżki między płytami. Dopiero teraz zaczęła się „czarodziejska” praca z dużą pomocą Bolesława Książka. Malowanie kompozycji barwnej, szarymi glazurami. Glazury rozmieszane w wiadrach są prawie wszystkie o różnych odcieniach szarości. Wiadra posiadają opisany kolor. Prawdziwy kolor pomalowanych płyt ujawnia się po wypaleniu. Jest to zawsze moment wielkiego napięcia. Płyty wychodzą z pieca pojedynczo i są same w sobie bardzo piękne. Lecz aby zobaczyć efekt całej kompozycji, ułożyliśmy pole 5×5 m na podwórku Kamionki i z drugiego piętra odbieraliśmy wrażenie całości obrazu¹⁶.

Po przewiezieniu płyt do Chorzowa zostały one po raz kolejny rozłożone według numeracji, po czym Norbert Paprotny rozpoczął montaż obrazów z rusztowania. Artysta nazywał swe prace „obrazami na płytach ceramicznych”. Rzeczywiście, zostały one opracowane

¹⁴ Zob. Ewangelia wg św. Jana, J 20, 26–29.

¹⁵ Zob. Ewangelia wg św. Łukasza, Łk 24, 30; 24, 51.

¹⁶ Mail Norberta Paprotnego do autorki artykułu z 11 lutego 2016 roku.



3. Norbert Paprotny, *Wieczera w Emaus* (fragment), 1966, kościół św. Floriana, Chorzów, fot. B. Kostuch

3. Norbert Paprotny, *The Supper at Emmaus*, (fragment), 1966, St Florian's Church, Chorzów, photo B. Kostuch

przede wszystkim w sposób malarski. W kolorystyce dominują stonowane barwy ugrone i kremowe, zieleń oraz rdzawe brązy. Poszczególne fragmenty, a także szczegóły kompozycji zostały podkreślone rytmem oraz reliefem. Rysunek charakteryzuje się lekkimi uproszczeniami, dzięki czemu jest bardziej czytelny i wyrazisty [il. 3]. Jak zauważył Leszek Makówka: „ciągłość narracji przypomina ściennie malarstwo średniowieczne. Poszczególne sceny następują po sobie bądź mamy do czynienia ze spiętrzeniem planów. Wyróżnikiem różnych odniesień biblijnych w jednym obrazie są budowane kolorem strefy”¹⁷.

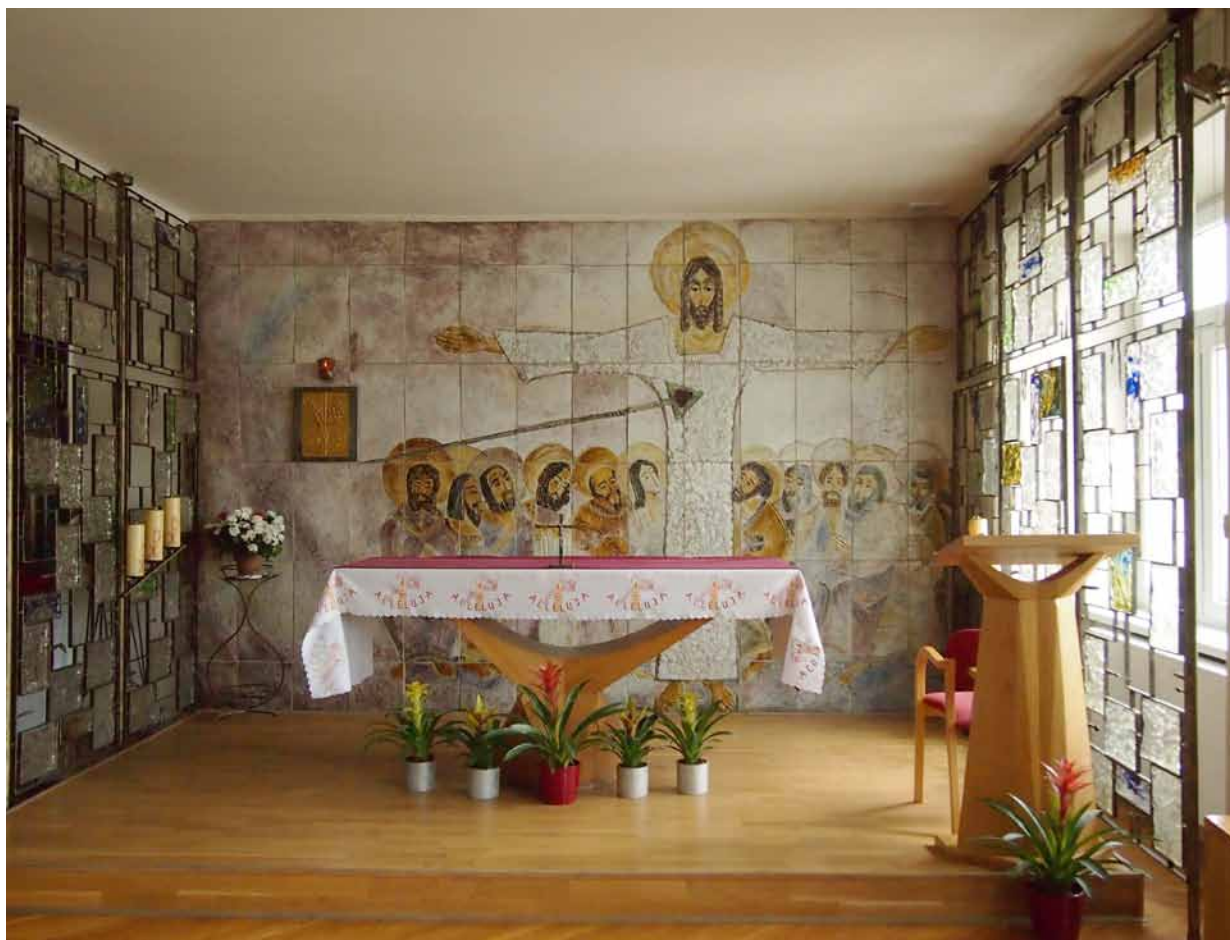
Rok później Norbert Paprotny zaprojektował wnętrze kaplicy w domu Zgromadzenia Księża Najświętszego Serca Jezusowego w Tarnowie. Całą ścianę za stołem ołtarzowym pokryła kompozycja z łysogórskich płyt przedstawiająca wielką postać Chrystusa stojącego wśród apostołów. Grupa zajmuje dwie trzecie ściany, biegnąc od prawej strony

bling the paintings from the scaffolding. The artist called his works “paintings on ceramic panels”. Indeed, they were developed primarily in a painterly manner. The colour scheme is dominated by muted ochre and cream colours, greens and rusty browns. Particular fragments as well as details of the composition were highlighted with grooves and reliefs. The characteristic feature of the design is its subtle simplification, which makes it more legible and expressive [fig. 3]. As Leszek Makówka observed, “the continuity of the narrative is reminiscent of medieval wall painting. Individual scenes follow one another or there is a cluster of scenes. Various biblical references within one painting are distinguished by being placed in zones of different colour”¹⁷.

One year later Norbert Paprotny designed the interior of the chapel in the house of the Priests of the Sacred Heart of Jesus in Tarnów. The entire wall behind the altar table is covered with a composition of

¹⁷ Makówka 2008, jak przyp. 1, s. 277.

¹⁷ Makówka 2008, as in footnote 1, p. 277.



4. Norbert Paprotny, *Ostatnia Wieczerza*, 1967, kaplica w domu Zgromadzenia Księży Sercanów, Tarnów, fot. B. Kostuch

4. Norbert Paprotny, *The Last Supper*, 1967, the chapel in the home of the Priests of the Sacred Heart of Jesus, Tarnów, photo B. Kostuch

Łysa Góra panels depicting the great figure of Christ standing among the apostles. The group occupies two thirds of the wall, running from the right side towards the centre, while the part on the left is empty – there is only a niche for the tabernacle and the chancel lamp above it [fig. 4]. Christ's arms are outstretched, and he is dressed in a white robe with his heart clearly marked with an arrowhead, the tip of which touches the tabernacle. The figures of the apostles are individualised, with the beardless St John standing out among them. The scene depicting the appearance of the risen Christ to the eleven apostles is at the same time connected with the cult of the Sacred Heart of Jesus as the source of God's love for people transmitted through the Eucharist. This is symbolised by the arrow connecting his heart and the tabernacle. The composition was realised in a range of light colours, with the dominance of white, grey and delicate pink and accents of blue, yellow, ochre and brown. The wall is a painterly work, and its individual fragments show brush strokes with which the glaze was spread,

ku środkowi, część po lewej jest pusta – umieszczono tam jedynie wnękę na tabernakulum i znajdującą się ponad nim wieczną lampkę [il. 4]. Chrystus ma rozłożone ręce, odziany jest w białą szatę, na której wyraźnie zaznaczone zostało serce ugodzone grotem strzały, której koniec dotyka tabernakulum. Postacie apostołów zostały indywidualnie scharakteryzowane. Wyróżnia się wśród nich św. Jan bez zarostu na twarzy. Scena przedstawiająca ukazanie się zmartwychwstałego Chrystusa jedenastu apostołom wiąże się zarazem z kultem Najświętszego Serca Jezusowego jako źródła miłości Boga do ludzi przekazywanej poprzez Eucharystię. Symbolizuje to strzała łącząca Jego serce i tabernakulum. Kompozycja zrealizowana została w jasnej gamie barw, z dominacją bieli, szarości i delikatnego różu oraz z akcentami błękitu, żółcieni, ugru i brązu. Ściana jest pracą malarzką, w poszczególnych fragmentach widać pociągnięcia pędzla, którym rozprowadzane było szkliwo, towarzyszy im reliefowe opracowanie detali. Na tylnej ścianie kaplicy artysta umieścił ceramiczny fryz



5. Norbert Paprotny, *Droga Krzyżowa*, 1967, kaplica w domu Zgromadzenia Księży Sercanów, Tarnów, fot. B. Kostuch

5. Norbert Paprotny, *Stations of the Cross*, 1967, the chapel in the home of the Priests of the Sacred Heart of Jesus, Tarnów, photo B. Kostuch

z Drogą Krzyżową¹⁸ [il. 5]. Przy realizacji ceramiki z Norbertem Paprotnym współpracował Bolesław Książek¹⁹, który także montował obie kompozycje.

Ściana w kaplicy Księży Sercanów została zrealizowana w okresie zmian zachodzących w liturgii, gdy – według zaleceń Soboru Watykańskiego II – wprowadzane były nowe zasady organizacji wnętrz sakralnych. W myśl zatwierdzonej w 1963 roku i obowiązującej od następnego „Konstytucji o liturgii świętej”, której VII rozdział poświęcony był sztuce sakralnej i sprzętom liturgicznym, malarstwo, rzeźba i rzemiosło artystyczne powinny być podporządkowane architekturze, a wspólnie służyć liturgii. Ogólne dyrektywy Soboru odnoszące się do urządzenia wnętrza kościelnego otrzymały bardziej szczegółowe uzupełnienie w rozdziale V „Instrukcji do należytego wprowadzenia w życie *Konstytucji o świętej liturgii*” podpisanej 26 września 1964 roku, a obowiązującej od 7 marca 1965 roku²⁰. Sobór podkreślił z jednej stro-

accompanied by relief details. On the back wall of the chapel the artist placed a ceramic frieze with the Stations of the Cross¹⁸ [fig. 5]. Norbert Paprotny was assisted in the realisation of the ceramics by Bolesław Książek¹⁹, who also installed both compositions.

The wall in the chapel of the Priests of the Sacred Heart was built at a time of changes in the liturgy, when – according to the recommendations of the Second Vatican Council – new rules for the arrangement of sacred interiors were being introduced. According to the “Constitution on the Sacred Liturgy”, approved in 1963 and effective from the following year, which addressed in Chapter VII the issues of sacred art and liturgical furnishings, painting, sculpture and decorative arts should be subordinate to architecture and collectively serve the liturgy. The general directives of the Council concerning the interior decoration of the Church received a more detailed supplement in Chapter V of the “Instruction for the Right Application of the Constitution on the Sacred Liturgy of the Second Vatican Council” signed on 26 September 1964 and

¹⁸ 6 stycznia 1968 roku biskup Jerzy Ablewicz, ordynariusz Diecezji Tarnowskiej, „dokonał erekcji nowej Drogi Krzyżowej, której obrazy są wykonane z ceramiki lysogórskiej przez prof. Bolesława Książkę a projektowane przez inżyniera plastyka Norberta Paprotnego z Zabrze”. Zostało wówczas poświęcone także nowe tabernakulum, a książę biskup „odprawił Mszę św. koncelebrowaną [...] przy nowym ołtarzu i twarzą do wiernych”, za: Archiwum Księży Sercanów w Tarnowie, Protokoły z 25.01.1968 roku, nlb.

¹⁹ Bolesław Książek (1911–1994) – ceniony ceramik, kierownik artystyczny Spółdzielni „Kamionka” w Łysej Górze, projektant i twórca ceramiki dekoracyjnej i użytkowej, autor i współautor licznych realizacji architektonicznych.

²⁰ *Konstytucja o liturgii świętej*, rozdz. VII: *Sztuka sakralna i sprzęty liturgiczne*, w: *Wprowadzenie do liturgii, praca zbiorowa*, Poznań–Warszawa–Lublin 1967, s. 603–604; *Instrukcja do należy-*

¹⁸ On 6 January 1968 Bishop Jerzy Ablewicz, Ordinary of the Diocese of Tarnów, “inaugurated the new Stations of the Cross, the images of which are made of Łysa Góra ceramics by Prof Bolesław Książek and designed by Norbert Paprotny, a design engineer from Zabrze”. The new tabernacle was also consecrated and the Bishop “celebrated Holy Mass concelebrated [...] at the new altar and facing the congregation”, quoted after the archive of the Priests of the Sacred Heart in Tarnów, Protocols of 25.01.1968, n.pag.

¹⁹ Bolesław Książek (1911–1994) – a respected ceramist, artistic director of the “Kamionka” cooperative in Łysa Góra, designer and creator of decorative and applied ceramics, author and co-author of numerous architectural works.

in effect from 7 March 1965²⁰. The Council stressed the communal character of the liturgy as well as its Christocentricity. Among the recommendations of the “Instruction” were: moving the altar away from the wall and placing it closer to the centre of the church, so it would be possible to walk around it and celebrate the liturgy facing the congregation, or placing the chairs for the celebrants in such a way that everyone could see them. The “Constitution” and “Instruction” referred directly to newly built churches. According to these documents, church space was to be unified to ensure the unity of the gathering of the worshippers, although it should also be divided into differentiated zones performing different functions. The church should also have one dominant feature – the free-standing altar. Moreover, sacred art present in the church was to be characterised by economy of artistic expression, solemnity, dignity as well as noble simplicity and beauty. Devoid of splendour, it should be in keeping with faith, piety and iconographic traditions, and at the same time clear and comprehensible. Original, and not imitative, it should refer to the era in which it is created, and be of high artistic value. It was also recommended to put an end to literal illustration and anecdotalism in sacred art, as well as to the proliferation of saints’ images. The post-Council arguments also indicated the need to introduce a new kind of symbolism – “symbolism of form and material”. In the case of older churches, consideration was given to the role of the existing great altar and the harmonious combination of old and new. The necessity of clearing the churches of what was unnecessary, tacky and of no great artistic value, and of preserving what was valuable, was emphasised²¹.

The recommendations of the Second Vatican Council were followed in the interior of St Anne’s Church in Świerklany near Rybnik, built in the interwar period, for which the ceramics were made by Norbert Paprotny. This church was modernised between 1967–1968 following the new liturgical recom-

²⁰ *Konstytucja o liturgii świętej* [*Constitution on the Sacred Liturgy*], chapter VII: *Sztuka sakralna i sprzęty liturgiczne* [*Sacred Art and Sacred Furnishings*], in: *Wprowadzenie do liturgii* [*Introduction to Liturgy*], collective work, Poznań–Warszawa–Lublin 1967, pp. 603–604; *Instrukcja do należytego wprowadzenia w życie Konstytucji o świętej liturgii* [*Instruction for the Right Application of the Constitution on the Sacred Liturgy of the Second Vatican Council*] chapter V: *Należyte budowanie kościołów i ołtarzy ułatwiające wiernym aktualne uczestnictwo* [*Designing Churches and Altars to Facilitate Active Participation of the Faithful*], ibidem, pp. 624–626.

²¹ J.S. Pasierb, *Zagadnienie nowoczesnej sztuki kościelnej w świetle Konstytucji o liturgii* [*The issues of modern church art in the light of the Constitution on Liturgy*], in: *Wprowadzenie do liturgii 1967*, as in footnote 20, pp. 518–533; J. Popiel TJ, *Wnętrze kościoła w świetle odnowionej liturgii* [*Church interior in the light of the renewed liturgy*], ibidem, pp. 534–549; idem, *Problematyka duszpasterska sztuki chrześcijańskiej* [*Pastoral issues in Christian art*], ibidem, pp. 550–562.

ny wspólnotowy charakter liturgii, z drugiej zaś jej chrystocentryzm. Wśród zaleceń „Instrukcji” znalazły się m.in.: odsunięcie ołtarza od ściany i umieszczenie go bliżej centrum świątyni, by możliwe było jego obejście i sprawowanie liturgii twarzą do wiernych, czy umiejscowienie krzesel dla celebransów w taki sposób, żeby widzieli je wszyscy. „Konstytucja” i „Instrukcja” odnosiły się w bezpośredni sposób do nowo budowanych kościołów. Wedle tych dokumentów świątynie miały być jednoprzestrzenne, aby zapewnić nierozłączność zgromadzenia wiernych, z tym że przestrzeń ta miała być zróżnicowana w zależności od pełnionej funkcji oraz podzielona na strefy. Kościół powinien mieć też jedną dominantę – wolno stojący ołtarz. Z kolei sztuka sakralna obecna w świątyni miała charakteryzować się oszczędnością środków wyrazu artystycznego, powagą, godnością oraz szlachetną prostotą i pięknem. Pozbawiona przepychu, powinna być zgodna z wiarą, pobożnością i tradycjami ikonograficznymi, a przy tym czytelna i zrozumiała. Oryginalna, a nie naśladowcza, miała nawiązywać do epoki, w której powstaje, oraz prezentować wysoki poziom artystyczny. Zalecano także zerwanie z dosłowną ilustracyjnością i anegdotycznością sztuki sakralnej oraz mnożeniem wizerunków świętych. W rozważaniach posoborowych wskazywano też potrzebę wprowadzenia nowego rodzaju symbolizmu – „symbolizmu formy i materiału”. W przypadku starszych kościołów zastanawiano się nad rolą istniejącego wielkiego ołtarza oraz harmonijnym połączeniem starego i nowego. Zwrócono uwagę na konieczność oczyszczenia świątyni z tego, co zbędne, tandetne i nieprzedstawiające większej wartości artystycznej, a zachowania tego, co wartościowe²¹.

Zaleceniom Soboru Watykańskiego II podporządkowano wnętrze wzniesionego w okresie międzywojennym kościoła św. Anny w Świerklanach koło Rybnika, dla którego ceramikę wykonał Norbert Paprotny. Świątynia ta została zmodernizowana w latach 1967–1968 według nowych zaleceń liturgicznych²². Warto wspomnieć o tej realizacji, gdyż została ona zasłonięta przed kilkunastoma laty. Podczas

tego wprowadzenia w życie „Konstytucji o świętej liturgii”, rozdz. V: *Należyte budowanie kościołów i ołtarzy ułatwiające wiernym aktualne uczestnictwo*, ibidem, s. 624–626.

²¹ J.S. Pasierb, *Zagadnienie nowoczesnej sztuki kościelnej w świetle Konstytucji o liturgii*, w: *Wprowadzenie do liturgii 1967*, jak przyp. 20, s. 518–533; J. Popiel TJ, *Wnętrze kościoła w świetle odnowionej liturgii*, ibidem, s. 534–549; idem, *Problematyka duszpasterska sztuki chrześcijańskiej*, ibidem, s. 550–562.

²² Drewniany kościół znajdujący się w Świerklanach splanął w 1928 roku, od razu przystąpiono do budowy murowanej świątyni, w której pierwszą mszę odprawiono już w 1930 roku. W 1931 roku zamontowano ołtarz główny św. Anny. W 1948 roku na ścianach prezbiterium pojawiły się malowidła. Za: Parafia św. Anny w Świerklanach: www.swierklany.com.pl; zakładka: historia (dostęp: 8.01.2020).



6. Norbert Paprotny, *Ostatnia Wieczerza*, 1968, kościół św. Anny, Świerklany, fot. z archiwum N. Paprotnego

6. Norbert Paprotny, *The Last Supper*, 1968, St Anne's Church, Świerklany, photograph from N. Paprotny's archive

wspomnianego remontu w szóstej dekadzie XX wieku ściany kościoła zostały pomalowane na białą, zlikwidowano wielki ołtarz, mensę wysunięto, a na głównej ścianie prezbiterium asymetrycznie osadzono dużą, wykonaną w Łysej Górze, ceramiczną płaskorzeźbę w kształcie krzyża, przedstawiającą Ostatnią Wieczerzę [il. 6]. Z kolei na bocznej ścianie kościoła pojawił się potężny cykl z przedstawieniem Drogi Krzyżowej [il. 7]. Norbert Paprotny tak o nim pisał:

Jako przeciwstawienie do Ostatniej Wieczerzy w Prezbiterium, postanowiłem zakomponować jeden dzień wielkiej tragedii w jeden blok cierpień Chrystusa uwzględniając 14 jego stacji. Uważałem, że pokazanie jednego dnia cierpień w jednej całości odpowiada bardziej ówczesnej sytuacji. Był to efekt szokujący, lecz nie bardzo chętnie przyjęty, gdyż pozbawiłem wiernych modlenia się tradycyjnie przy każdej stacji osobno²³.

Co ciekawe, o takich nietypowych rozwiązaniach – co prawda w kontekście nowych kościołów – pi-

²³ Mail Norberta Paprotnego do autorki artykułu z 2 kwietnia 2016 roku. Leszek Makówka uznał tę realizację za „rozwiązanie dojrzsze” od kompozycji z Chorzowa, podkreślił miękkość konturu i ciepły, bogaty kolor, który „odciąża ekspresyjny wymiar realizacji”, zob. Makówka 2008, jak przyp. 1, s. 277.

mentations²². It is worth mentioning this work, as it was covered up several years ago. During the above-mentioned renovation in the 1960s, the church walls were painted white, the great altar was removed, the mensa was moved forward, and a large cross-shaped ceramic relief depicting the Last Supper, made in Łysa Góra, was asymmetrically installed on the main chancel wall [fig. 6]. Meanwhile, on the side wall of the church there appeared a huge cycle with the representation of the Way of the Cross [fig. 7]. Norbert Paprotny wrote about it the following:

As a contrast to the Last Supper in the presbytery, I decided to make a composition of all fourteen stations, depicting Christ's sufferings on that one day of the great tragedy within one block. I felt that showing one day of suffering within one piece was more in keeping with the situation at the time. It was a shocking effect, but not one that was very readily accepted, because I deprived

²² The wooden church in Świerklany burnt down in 1928, which was followed immediately by the start of construction of a brick church in which the first mass was celebrated already in 1930. In 1931 the main altar of St. Anne was installed. In 1948, paintings were added to the walls of the presbytery. Information from the website of St. Anne's Parish in Świerklany: www.swierklany.com.pl; tab: historia [history] (access date: 8.01.2020).



7. Norbert Paprotny, *Droga Krzyżowa*, 1968, kościół św. Anny, Świerklany, fot. z archiwum N. Paprotnego

7. Norbert Paprotny, *Stations of the Cross*, 1968, St Anne's Church, Świerklany, photograph from N. Paprotny's archive

*the worshippers of praying individually at each station in the traditional way*²³.

Interestingly enough, Father Jan Popiel wrote about such atypical approaches – admittedly in the context of new churches – in his reflections on paraliturgical services: “they [the Stations of the Cross] are nowadays often concentrated in one place, which is perhaps less in accordance with the character of this service, but is sometimes dictated by the type of contemporary church building [...] No definite guidance can be given in this matter...”²⁴. The Stations of the Cross were consecrated in 1968, while the renovated presbytery and new side altars were consecrated on 4 December 1971. Between 2004–2006, the church underwent a thorough renovation due to water erosion of its foundations and a danger of the building collapsing. At the same time, the decoration of the church was changed by covering not only the composition in the presbytery, but also the Stations of

sał ksiądz Jan Popiel w swych rozważaniach na temat nabożeństw paraliturgicznych: „koncentruje się je [stacje Drogi Krzyżowej – autor] obecnie często w jednym miejscu, co jest może mniej zgodne z charakterem tego nabożeństwa, lecz bywa podyktowane typem współczesnej budowli kościelnej [...] Nie można dawać w tej dziedzinie żadnych określonych wskazówek...”²⁴. Droga Krzyżowa została poświęcona w 1968 roku, natomiast odnowione prezbiterium wraz z nowymi ołtarzami bocznymi poświęcono 4 grudnia 1971 roku. W latach 2004–2006 przeprowadzono kompleksowy remont kościoła związany z podmywaniem fundamentów przez wodę i zagrożeniem zawalenia się budynku. Przy okazji zmieniono wystrój świątyni, zakrywając kartonowo-gipsowymi płytami nie tylko kompozycję w prezbiterium, lecz także ścianę Drogi Krzyżowej. Miejsce ceramicznej Ostatniej Wieczerzy autorstwa Norberta Paprotnego zajęł pseudostylowy ołtarz drewniany z figurą św. Anny z małą Marią. Wspomniany „jeden blok cierpień Chrystusa” został zastąpiony przez typowe stacje Drogi Krzyżowej. Jak wyjaśniano na stronie internetowej parafii, opisując zdjęcia z przeprowadzanych prac: „Budowle sakralne trwają setki lat i kryją w sobie różne epoki. Teraz i w naszej świątyni na zawsze pozostanie cząstka nowoczesnego stylu lat 70.

²³ Norbert Paprotny's e-mail to the present author of 2 April 2016. Leszek Makówka considered this work to be “a more mature solution” than the composition from Chorzów, emphasising the softness of the contour and the warm, rich colouring which “relieves the expressive dimension of the work”, cf. Makówka 2008, as in footnote 1, p. 277.

²⁴ Popiel, *Wnętrze kościoła...*, 1967, as in footnote 21, p. 543. This is exactly the way in which the Stations of the Cross are depicted by Henri Matisse in the Rosary Chapel of the Dominican Sisters in Vence (1950).

²⁴ Popiel, *Wnętrze kościoła...*, 1967, jak przyp. 21, s. 543. Właśnie w taki sposób przedstawił Drogę Krzyżową Henri Matisse w kaplicy różańcowej u Sióstr Dominikanek w Vence (1950).

XX wieku, a powróci to, co z niej zostało w tych latach brutalnie usunięte”²⁵.

Ceramiczne realizacje Norberta Paprotnego w Świerklanach zostały zasłonięte, a te w kościele św. Floriana w Chorzowie są usytuowane wysoko na ścianie nawy, co niewątpliwie utrudnia ich właściwy odbiór. W kilku wypadkach – podobnie do tarnowskiej kaplicy Sercanów – łysogórskimi płytami pokryto jednak ściany za ołtarzem, dzięki czemu ceramiczne realizacje stały się centralnymi punktami świątyni.

Tak stało się w kościele pw. Chrystusa Króla w Kielcach²⁶, którego trapezoidalną, prosto zamkniętą ścianę prezbiterium wypełnił monumentalny wizerunek Chrystusa zaprojektowany przez Marię Ledkiewicz-Wodnicką w drugiej połowie 1968 roku²⁷ [il. 8]. Realizacja przyciąga wzrok od samego wejścia do kościoła, robiąc wielkie wrażenie swą skalą i dekoracyjnością, niejako zmuszając do podejścia w kierunku prezbiterium. Potężna, hieratyczna postać Chrystusa w koronie, z rozłożonymi uniesionymi rękoma o wyprostowanych dłoniach z wyraźnymi ranami wypełnia całą wysokość prezbiterium. Kompozycja utrzymana została w dość jasnej gamie kolorów z dominacją błękitów i szafirów oraz barw kremowo-złocistych. Od błękitów wyraźnie odcinają się jasna twarz i dłonie Chrystusa. Niektóre z płyt są gładkie, jednak większość jest płaskorzeźbiona. Szczególnie drobniawo zostały opracowane fałdy szaty Chrystusa, z daleka grające niezwykle dekoracyjnym, wibrującym, graficznym wzorem, który po podejściu bliżej zmienia się w wysoki relief. Maria Ledkiewicz-Wodnicka wspomina

²⁵ Parafia św. Anny w Świerklanach: www.swierklany.com.pl; zakładka: Historia, remont kościoła 2004–2006 (dostęp: 8.01.2020).

²⁶ Kościół w dzielnicy Baranówek – wybudowany w latach 1965–1968 – zaprojektował Witold Cęckiewicz pod koniec lat 50. XX w., „odchodząc od tradycyjnej stylistyki w kierunku prostoty «liturgicznego funkcjonalizmu»”, zob. Witold Cęckiewicz, t. I: *Rozmowy o architekturze. Projekty*, red. M. Karpińska, D. Leśniak-Rychlak i M. Wiśniewski, Kraków 2015, s. 134. Omówienie kościoła pw. Chrystusa Króla ilustruje zdjęcie z widoczną kompozycją w prezbiterium, jednak jej autorstwo zostało błędnie podane (ibidem, s. 135).

²⁷ Maria Ledkiewicz-Wodnicka (1935–2020) – studiowała na ASP w Krakowie, dyplom 1958. Uprawiała grafikę, ceramikę, konserwowała tkaniny. Jest autorką płaskorzeźb ceramicznych w kościele w Darominie, w 1970 roku dla kościoła Chrystusa Króla w Kielcach wykonała stacje Drogi Krzyżowej rozszerzone o cztery obrazy przedstawiające sceny z życia Chrystusa. W Archiwum Kurii Diecezjalnej w Kielcach przechowywana jest prośba ówczesnego proboszcza, ks. Władysława Nawrota, z 2 maja 1968 roku skierowana do kurii „o zatwierdzenie projektu mozaiki glazurowanej, która ma być umieszczona na wschodniej ścianie prezbiterium”. Z jej treści wynika, że projekt Marii Wodnickiej był konsultowany z prof. Cęckiewiczem. Archiwum dysponuje także odpowiedzią kurii z 2 maja zatwierdzającą projekt na podstawie opinii Diecezjalnej Komisji Artystyczno-Budowlanej. Pismo kończy się zdaniem: „Niniejsze zatwierdzenie jest równoznaczne z zezwoleniem na realizację projektu” (ADK, PK-9/2, Akta Kurialne – Parafie, Akta Parafii Chrystusa Króla, Kielce-Baranówek, karty nr 144 i 145). Serdecznie dziękuję siostrze Danucie Kozieł, nazaretance z Archiwum Diecezjalnego w Kielcach, za przeprowadzenie kwerendy dotyczącej budowy i wyposażenia kościoła Chrystusa Króla.

the Cross wall with drywall. The ceramic Last Supper by Norbert Paprotny was replaced by a faux-historic wooden altar with the figure of St. Anne with the young Virgin Mary. The previously mentioned single block depicting Christ's sufferings was replaced by typical Stations of the Cross. As explained on the parish website, describing photos of the work being carried out: “Sacred buildings last hundreds of years and contain different eras. Now in our church too a particle of the modern style of the 1970s will remain forever, and what was brutally removed from it in those years will return”²⁵.

The ceramic realisations of Norbert Paprotny in Świerklany have been covered up, and those in St Florian's Church in Chorzów are situated high on the wall of the nave, which undoubtedly hinders their proper reception. In several cases, however, similarly to the Tarnów chapel of the Priests of the Sacred Heart, the walls behind the altar were covered with Łysa Góra panels, thanks to which the ceramic works became the focal points of the churches.

This is the case in the Church of Christ the King in Kielce²⁶, whose trapezoidal, square-headed chancel wall is filled with a monumental image of Christ designed by Maria Ledkiewicz-Wodnicka in the second half of 1968²⁷ [fig. 8]. The work catches the eye from the moment one enters the church, making a great impression with its scale and decorative

²⁵ The website of St. Anne's Church in Świerklany: www.swierklany.com.pl; tab: Historia, remont kościoła 2004–2006 [History, church renovation 2004–2006] (access date: 8.01.2020).

²⁶ The church in the district of Baranówek, built in 1965–1968, was designed by Witold Cęckiewicz in the late 1950s, “moving away from traditional stylistics towards the simplicity of ‘liturgical functionalism’”, cf. Witold Cęckiewicz, vol. I: *Rozmowy o architekturze. Projekty [Conversations on Architecture. Projects]*, eds. M. Karpińska, D. Leśniak-Rychlak and M. Wiśniewski, Kraków 2015, p. 134. A description of the Church of Christ the King is illustrated by a photograph with visible composition in the chancel, but its authorship is misattributed (ibidem, p. 135).

²⁷ Maria Ledkiewicz-Wodnicka (1935–2020) – studied at the Academy of Fine Arts in Kraków, graduating in 1958, and worked on prints, ceramics and fabric conservation. She is the author of ceramic bas-reliefs in the church in Daromin, and in 1970 she designed the Stations of the Cross for the church of Christ the King in Kielce, with an additional four paintings depicting scenes from the life of Christ. The archives of the Diocesan Curia in Kielce hold the request of the then parish priest, Father Władysław Nawrot, dated 2 May 1968, addressed to the curia “for the approval of the project of a glazed mosaic to be placed on the east wall of the presbytery”. Its content indicates that Prof. Cęckiewicz was consulted on Maria Wodnicka's project. The archive also has a reply from the curia of 2 May approving the project on the basis of the opinion of the Diocesan Artistic and Construction Commission. The letter ends with the sentence: “This approval constitutes permission to carry out the project” (ADK, PK-9/2, Curia Files – Parishes, Files of the Parish of Christ the King, Kielce-Baranówek, cards no. 144 and 145). My sincere thanks to Sister Danuta Kozieł, a Nazarethane nun from the Diocesan Archives in Kielce, for her research on the construction and furnishing of the Church of Christ the King.

value, in a way compelling one to move towards the chancel. A powerful, hieratic figure of Christ wearing a crown, with his arms spread out and his hands outstretched, with distinct wounds, fills the entire height of the chancel. The composition is maintained in a rather light colour palette dominated by blues and sapphires as well as cream and gold colours. The pale face and hands of Christ are clearly set off from the blues. Some of the panels are smooth, but the majority are bas-relief. The folds of Christ's robe are particularly meticulously worked out. From a distance they produce an extremely decorative, vibrant, graphic pattern, which changes into high relief when you come closer. Maria Ledkiewicz-Wodnicka remembered her work at Łysa Góra as very difficult but extremely rewarding. She recalled that the Kielce Christ was produced almost "in secret", in the absence of the Cooperative's director, who was said to be reluctant to carry out projects for churches; that is, however, surprising, since – as other artists recall – all compositions, including sacred ones, were made officially, and the relations with the director, Jan Mleczek, were as appropriate²⁸.

Another composition, very different from those discussed above, is to be found in the church of St Michael the Archangel in Siepraw²⁹ [fig. 9]. Unfortunately, the exact date of its construction has not yet been established – it was certainly made during the lifetime of Father Jan Przytocki, the then parish priest (who died in 1973), most probably in the late 1960s or in 1970³⁰. Designed by Janusz

²⁸ The Christ for Kielce was made in 1968, i.e. during the period of the greatest controversy concerning the future of the cooperative and its contacts with artists involved in architectural works. The reluctance of the director of "Kamionka" was probably due not so much to the sacred nature of the Kielce work, but rather to the presence of the artists themselves on the premises.

²⁹ Preliminary plans of the new church in Siepraw were made in 1957, and the construction was included in the church building plans for 1958 submitted by the Metropolitan Curia in Kraków to the Provincial National Council. The project was made by Jan Maderski, and construction began in 1959. In mid-1960, although the work was well advanced, it was stopped by the authorities. It is known that at the beginning of 1968 the Commission for Sacred Art decided to carry out a site inspection regarding the problems of the church's decoration and to hold talks with its designers, Jan Rąty and Janusz Trzebiatowski. The protocol with recommendations was signed on 25 March 1968 (Archive of the Metropolitan Curia in Kraków, Siepraw parish; AKM, APA 288; *Artistic Commission 1964–1968*, n.pag.). In the same year, after the fire in the old church, the still unfinished new church started to serve its function.

³⁰ No mention of the composition has been found among the documents held in the Metropolitan Archives in Kraków. The chronicles of St Michael's parish have been kept only since 1990. Also the authors of the composition do not remember the date of its execution. Originally a stained glass window with St Michael fighting a dragon was placed in the middle of the wall, which emphasised its symbolism even more. (cf. K. Kucza-Kuczyński, A.A. Mroczek, *Nowe kościoły w Polsce [New Churches in Poland]*, Warszawa 1991, n.pag.). Trzebiatowski's composition is also mentioned in: Kostuch 2015, as in footnote. 4, p. 73.



8. Maria Ledkiewicz-Wodnicka, *Chrystus Król*, 1968, kościół Chrystusa Króla, Kielce, fot. B. Kostuch

8. Maria Ledkiewicz-Wodnicka, *Christ the King*, 1968, the Church of Christ the King, Kielce, photo B. Kostuch

nała swą pracę w Łysej Górze jako bardzo trudną, ale dającą olbrzymią satysfakcję. Opowiadała, że kielecki Chrystus wykonywany był nieledwie „potajemnie”, pod nieobecność prezesa Spółdzielni, który miał być niechętny realizacjom dla kościołów, co jednak dziwi, gdyż – jak wspominają inni artyści – wszystkie, także sakralne kompozycje wykonywane były oficjalnie, a kontakty z prezesem Janem Mleczką przebiegały poprawnie²⁸.

Kolejna kompozycja, odbiegająca jednak od omówionych powyżej, znajduje się w kościele św. Michała Archanioła w Sieprawiu²⁹ [il. 9]. Do tej pory nie uda-

²⁸ Chrystus dla Kielc wykonywany był w roku 1968, a więc w okresie największych kontrowersji dotyczących przyszłości spółdzielni i jej kontaktów z artystami przy pracach architektonicznych. Niechęć prezesa „Kamionki” wynikała więc najpewniej nie tyle z sakralnego charakteru kieleckiej realizacji, lecz raczej z obecności samych artystów na terenie zakładu.

²⁹ Wstępne plany nowego kościoła w Sieprawiu powstały w 1957 roku, budowa znalazła się w planie budownictwa kościelnego na rok 1958 przedstawionym przez Kurie Metropolitalną w Krakowie Wojewódzkiej Radzie Narodowej. Projekt wykonał Jan Maderski, budowę rozpoczęto w 1959 roku. W połowie 1960 roku, mimo znacznego zaawansowania prac, została przerwana przez władze. Wiadomo, że na początku 1968 roku Komisja do Spraw Sztuki Sakralnej zdecydowała o przeprowadzeniu wizji lokalnej związanej z problemami



9. Janusz Trzebiatowski, ściana ołtarzowa, koniec lat 60. XX w., kościół św. Michała Archanioła, Siepraw, fot. B. Kostuch

9. Janusz Trzebiatowski, the altar wall, late 1960s, the Church of St Michael Archangel, Siepraw, photo B. Kostuch

ło się niestety ustalić dokładnej daty jej wykonania – na pewno powstała za życia ks. Jana Przytockiego, ówczesnego proboszcza (zmarłego w 1973 roku), najprawdopodobniej pod koniec lat 60. XX wieku lub w 1970 roku³⁰. Zaprojektowana przez Janusza Trzebiatowskiego³¹, została zrealizowana w Spółdzielni

dotyczącymi wystroju kościoła oraz rozmów z jego projektantami, Janem Rączym i Januszem Trzebiatowskim. Protokół z zaleceniami został podpisany 25 marca 1968 (Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie, parafia w Sieprawiu; AKM, APA 288; *Komisja artystyczna 1964–1968*, nlb). W tym też roku, po pożarze starego kościoła, nieurządzony jeszcze nowy kościół zaczął pełnić swą funkcję.

³⁰ Wśród dokumentów przechowywanych w Archiwum Metropolitalnym w Krakowie nie odnaleziono żadnych wzmianek na temat kompozycji. Kroniki parafii św. Michała prowadzone są dopiero od 1990 roku. Także autorzy realizacji nie pamiętają daty jej wykonania. Pierwotnie pośrodku ściany umieszczony był witraż ze św. Michałem walczącym ze smakiem, co jeszcze bardziej podkreślało symbolikę (zob. K. Kucza-Kuczyński, A.A. Mroczek, *Nowe kościoły w Polsce*, Warszawa 1991, nlb.). Kompozycja Trzebiatowskiego wzmiankowana także w: Kostuch 2015, jak przyp. 4, s. 73.

³¹ Janusz Trzebiatowski (ur. 1936) – studiował na ASP w Krakowie, dyplom 1961. Projektował liczne wnętrza, uprawiał medalierstwo i małą formę rzeźbiarską, a także malarstwo, rysunek i grafikę użytkową.

Trzebiatowski³¹, it was realised in the “Kamionka” cooperative in Łysa Góra with the participation of Jerzy Sacha, who supervised the colouring of the work. The powerful, abstract composition with strong, contrasting colours and expressive texture is one of the most unusual works placed in sacred space. It represents the “new symbolism” mentioned by Father Jan Popiel, who noticed that “shape, light, material have a special meaning in contemporary church art”³². In the case of Siepraw, it is a fight between good and evil, symbolised by the colours of the panels: blues and celadons flowing down from the top of the wall and wedging themselves into the intense red located on the sides and at the bottom of the wall. The colour scheme is complemented by reliefs (light panels are processed more delicately, while red ones are covered

³¹ Janusz Trzebiatowski (born 1936) – studied at the Academy of Fine Arts in Kraków, graduating in 1961. He designed numerous interiors, practised medal-making and small sculptural forms, as well as painting, drawing and commercial graphics.

³² Popiel, *Wnętrze kościoła...*, 1967, as in footnote 21, p. 546.

by relief, shapeless, predatory forms) and beams of light coming in through a skylight placed at the top of the wall. Janusz Trzebiatowski mentioned this realisation in an interview given to the "Gość Niedzielny": "It was the first abstract ceramic composition placed in a church in Poland. The far-sighted decision approving its placement in the church in Siepraw was taken personally by Cardinal Karol Wojtyła. However, he pondered over it for a long time"³³.

The 1960s were a time when compositions created from cladding panels from the "Kamionka" cooperative enjoyed their greatest popularity and recognition. Numerous artists came to Łysa Góra and their monumental works appeared in many places in Poland. Among others, they decorated cinemas, schools, cafés and restaurants, railway stations, hotels and holiday homes. However, at the end of the 1960s the cooperative's authorities decided to change the rules of collaboration with artists – from now on compositions were to be made not by artists but by the factory's employees on the basis of provided designs. The effect of these changes was both a significant reduction in the number of works and often a deterioration in their aesthetic quality, although of course works of high artistic and decorative value were still produced. It should be emphasised, however, that in the case of Łysa Góra architectural ceramics the 1970s and 1980s saw a clear decrease in quantity compared to the 1960s. From the mid-1980s onwards, although the cooperative again allowed artists to produce and fire their works in the factory, the designs actually produced there were limited to a small number of monumental projects.

Finally, it is worth mentioning briefly three sacred compositions of outstanding scale created from Łysa Góra panels, which will complete the above survey. They are much later than those already discussed, so they constitute a kind of appendix to the presented list. Chronologically, the first one is the image of the Risen Christ placed on the straight wall of the presbytery of the Church of the Risen Lord Jesus in Brazzaville in the Republic of Congo³⁴ [fig. 10]. The large rectangular composition depicts Christ with a dark complexion, wearing a red robe, with his right hand raised and a flag held in his left hand. The background is in warm honey colour, lighter around the figure and darkening towards the edges. The author of the image is Jerzy Sacha. It is mentioned on the website of the Missionary Department of the Diocese of Tarnów: "In the chancel there is a mosaic

³³ B. Gancarz, *Stworzone w ogniu* [Created in Fire], <https://tiny.pl/7kwhw> (access date: 8.01.2020).

³⁴ The parish, founded in 1967, was taken over in 1973 by missionaries from the diocese of Tarnów. The first parish priest was Fr. Józef Ziobroń (1976–1986), who completed the construction and furnishing of the church.

„Kamionka” w Łysej Górze przy udziale Jerzego Sachy, który czuwał nad kolorystyką realizacji. Potężna, abstrakcyjna kompozycja o mocnych, kontrastowych barwach i wyrazistej fakturze jest jedną z najbardziej niezwykłych realizacji umieszczonych w przestrzeni sakralnej. Reprezentuje ów „nowy symbolizm” wspomniany przez ks. Jana Popieła, który zauważył, że „kształt, światło, materiał posiadają we współczesnej sztuce kościelnej szczególne znaczenie”³². W wypadku Sieprawia to walka dobra ze złem, symbolizowana przez kolorystykę płyt: błękity i seledyny spływające od szczytu ściany i wdzierające się klinem w intensywną czerwień umiejscowioną po bokach i w dolnej części ściany. Z kolorystyką współdziałają opracowanie reliefowe (jasne płyty są delikatniej opracowane, czerwone zaś pokrywają płaskorzeźbione, bezkształtne, drapieżne formy) oraz snopy światła wpadające przez świetlik umieszczony u góry ściany. Janusz Trzebiatowski wspomniał o tej realizacji w wywiadzie udzielonym „Gościowi Niedzielnemu”: „To była pierwsza w Polsce abstrakcyjna kompozycja ceramiczna umieszczona w kościele. Dalekowzroczną decyzję zatwierdzającą jej umieszczenie w kościele w Sieprawiu podjął osobiście kardynał Karol Wojtyła. Długo się jednak nad tym zastanawiał”³³.

Lata 60. XX wieku były okresem, w którym kompozycje tworzone z płyt okładzinowych pochodzących ze Spółdzielni „Kamionka” cieszyły się największą popularnością i uznaniem. Do Łysej Góry przyjeżdżali liczni artyści, a ich monumentalne prace pojawiały się w wielu miejscach w Polsce. Dekorowały kina, szkoły, kawiarnie i restauracje, dworce, hotele, domy wczasowe... Pod koniec lat 60. XX wieku władze spółdzielni podjęły jednak decyzję o zmianie zasad współpracy z artystami – od tej pory kompozycje miały być wykonywane nie przez plastyków, lecz przez pracowników wytwórni na podstawie dostarczonych projektów. Efektem tych zmian było zarówno znaczne zmniejszenie liczby realizacji, jak i często pogorszenie ich estetyki, choć oczywiście wciąż powstawały dzieła o wysokich walorach artystycznych i dekoracyjnych. Należy jednak podkreślić, że w przypadku łysogórskiej ceramiki architektonicznej lata 70. oraz 80. XX wieku stanowiły wyraźny ilościowy regres w stosunku do lat 60. minionego stulecia. Od drugiej połowy lat 80. XX wieku spółdzielnia, co prawda, umożliwiała artystom realizację i wypał prac w zakładzie, jednak powstawały już tam właściwie pojedyncze dzieła o monumentalnym charakterze.

Warto na koniec wspomnieć pokrótce o trzech wyróżniających się skalą kompozycjach sakralnych stworzonych z płyt łysogórskich, które uzupełnią wcześniejszy przegląd. Są one dużo późniejsze od

³² Popiel, *Wnętrze kościoła...*, 1967, jak przyp. 21, s. 546.

³³ B. Gancarz, *Stworzone w ogniu*, <https://tiny.pl/7kwhw> (dostęp: 8.01.2020).



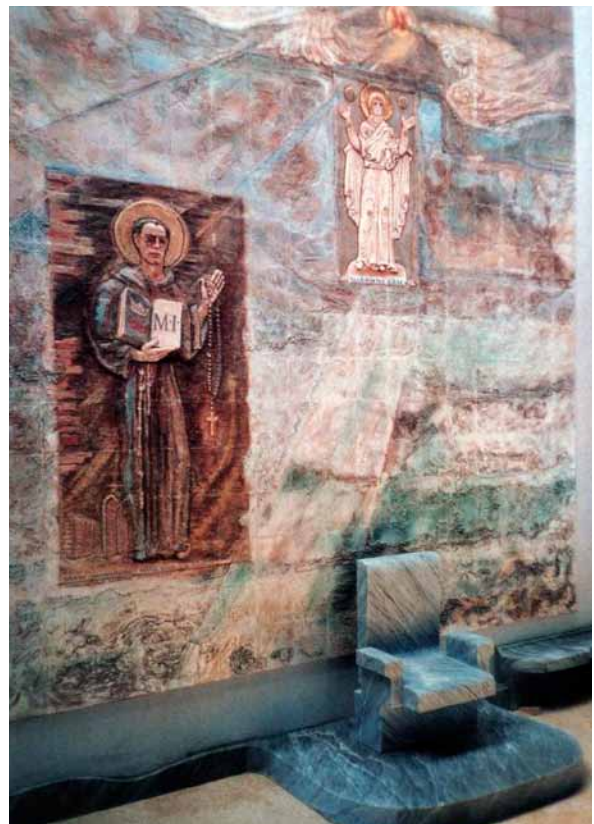
10. Jerzy Sacha, *Chrystus Zmartwychwstały*, koniec lat 70. XX w., kościół Pana Jezusa Zmartwychwstałego, Brazzaville, Republika Kongo, fot. z archiwum Wydziału Misyjnego Diecezji Tarnowskiej

10. Jerzy Sacha, *The Risen Christ*, the Church of the Risen Lord Jesus, late 1970s, Brazzaville, the Republic of Congo, photograph from the archive of the Missionary Department of the Tarnów Diocese

już omówionych, stanowią więc rodzaj aneksu do przedstawionej listy. Chronologicznie pierwszą jest wizerunek Chrystusa Zmartwychwstałego umieszczony na prostej ścianie prezbiterium kościoła pw. Pana Jezusa Zmartwychwstałego w Brazzaville w Republice Kongo³⁴ [il. 10]. Duża, prostokątna kompozycja przedstawia Chrystusa o ciemnej karnacji, w czerwonej szacie, z uniesioną prawą ręką i chorągiewką trzymaną w lewej ręce. Tło ma ciepłą, miodową barwę, jaśniejszą wokół postaci i ciemniejącą ku brzegom. Autorem wizerunku jest Jerzy Sacha. Wspomniano o nim na stronie Wydziału Misyjnego Diecezji Tarnowskiej: „W prezbiterium widnieje mozaika Pana Jezusa Zmartwychwstałego wykonana w Łysej Górze pod koniec lat 70.”³⁵. Druga zagraniczna reali-

³⁴ Założoną w 1967 roku parafię w roku 1973 objęli misjonarze z diecezji tarnowskiej. Pierwszym proboszczem był ks. Józef Ziobroń (lata 1976–1986), który ukończył budowę i wyposażanie kościoła.

³⁵ K. Czermak, *Jubileuszowa wizyta u tarnowskich misjonarzy w Republice Kongo*, 2008, <https://tiny.pl/7kwhs> (dostęp: 8.01.2020). Jerzy Sacha (ur. 1931) – studiował na ASP w Krakowie, dyplom



11. Anna Praxmayer, ściana ołtarzowa, koniec lat 80. XX w., kościół św. Maksymiliana Kolbego, Rawenna, Włochy, fot. J. Siwczyński

11. Anna Praxmayer, the altar wall, late 1980s, the Church of St Maksymilian Kolbe, Ravenna, Italy, photo J. Siwczyński

of the Risen Lord Jesus made in Łysa Góra in the late 1970s³⁵. The second foreign realisation using Łysa Góra panels was made in the late 1980s by Anna Praxmayer for the church of St. Maksymilian Kolbe in Lido Adriano near Ravenna³⁶. It was originally set

³⁵ K. Czermak, *Jubileuszowa wizyta u tarnowskich misjonarzy w Republice Kongo [A jubilee visit to the missionaries from Tarnów in the Republic of Congo]*, 2008, <https://tiny.pl/7kwhs> (access date: 8.01.2020). Jerzy Sacha (born 1931) – studied at the Academy of Fine Arts in Kraków, graduating in 1958. Throughout his life he was connected with “Kamionka” in Łysa Góra, where he was a technical manager. He is an author of decorative and household ceramics, as well as numerous architectural projects, both secular and sacred. In Brazzaville, Sacha also made the Stations of the Cross – he describes the stations as very sculptural and colourful, enhanced with wide, decorative frames.

³⁶ The church was built in 1978 – 1986 and consecrated in 1999. Anna Praxmayer (born 1937) – studied at the Academy of Fine Arts in Kraków, graduating in 1962. She worked in metal, stone and ceramics, including architectural compositions. She also designed marble furnishings for the church in Lido Adriano. On the subject of this project cf. G. Ryba, *Rawenna, Wystrój wnętrza kościoła św. Maksymiliana Kolbe [Ravenna, Decorazione della chiesa San Massimiliano Kolbe]*, <https://tiny.pl/7kwqt> (access date: 8.01.2020).

on the entrance wall and only later moved to the wall of the presbytery [fig. 11]. On a relief background of blues, greys and light greens, which is meant to bring to mind the sky and the sea, there is a large rectangular representation of Maksymilian Kolbe standing, holding a book and a rosary. Above, to the side, in a smaller rectangle, is depicted Madonna Greca, Ravenna's patron, with two angels above her. From the representation of the Madonna, rays stream down towards the altar table. The background is covered by swirling clouds, crossed by diagonally running rays. The relief design of the wall is accentuated by light coming from above and from the sides.

Chronologically, the last large work made at Łysa Góra is the wall in the chapel of Fr. Kolbe Missionaries of the Immaculata in Harmężę near Oświęcim, also by Anna Praxmayer dating from 2002 [fig. 12]. The composition, made in collaboration with Jerzy and Krzysztof Sachs, is titled "Victorious Love" – the symbol of love conquering death is a rose growing out of the barbed wire of the concentration camp fence. Apart from its late date of creation, the composition is distinguished by its split-level design – the main element is a mandorla with the representation of Christ on the cross, flanked by the Virgin Mary and St Maksymilian Kolbe, projecting approximately 38 cm from the face of the background wall – as well as the inclusion of stained-glass elements in the upper part of the mandorla and the processing of the ceramic material itself. The panels are not glazed, but painted with coloured slips. The altar wall designed by Anna Praxmayer in Harmężę is most probably the last large composition made at the Łysa Góra factory. After 1989 the factory struggled with many problems, and the attempt to save it with the involvement of foreign capital brought only a short-term effect, as cooperation with French investors was not continued³⁷. In 2009, the final liquidation of the factory began and with that, the "Kamionka" cooperative in Łysa Góra became a thing of the past.

Many Polish artists have created large-scale compositions consisting of smaller or larger ceramic panels, either in their own studios or those belonging to art academies, or using the facilities offered by various workshops and factories³⁸. However, it is difficult to compare the work carried out in these factories and studios with the scale and number of realisations and the number of artists creating monumental works at Łysa Góra. The "Kamionka" cooperative was the only

³⁷ After the liquidation of the cooperative, from August 1992 to June 2002, the factory was owned by French investors who continued the production of decorative household ceramics.

³⁸ Among them were: Jan Misiak's workshop in Wawer near Warsaw, "Manufaktura Ceramiczna" in Bartoszyce, Ceramic Works in Kadyny, panel factories in Krzeszowice and Mielec, the brickyard in Przysieka and the faience factory in Włocławek.

zacja z płyt łysogórskich wykonana została pod koniec lat 80. XX wieku przez Annę Praxmayer dla kościoła św. Maksymiliana Kolbego w Lido Adriano koło Rawenny³⁶. Pierwotnie osadzona została na ścianie wejściowej i dopiero po pewnym czasie przeniesiono ją na ścianę prezbiterium [il. 11]. Na opracowanym reliefowo tle w gamie błękitów, szarości i jasnej zieleni, mającej kojarzyć się z niebem i morzem, widnieje duże, ujęte w prostokąt przedstawienie stojącego Maksymiliana Kolbego trzymającego księgę i różaniec. Powyżej, z boku, w mniejszym prostokącie przedstawiona została Madonna Greca, patronka Rawenny, a ponad nią dwa anioły. Od wyobrażenia Madonny spływają promienie w kierunku stołu ołtarzowego. Tło pokrywają kłębiące się obłoki, poprzecinane przez biegnące skośnie promienie. Reliefowe opracowanie ściany zostało podkreślone światłem padającym z góry i z boków.

Chronologicznie ostatnią dużą pracą wykonaną w Łysej Górze jest ściana w kaplicy Sióstr Misjonarek Niepokalanej Ojca Kolbego w Harmężu koło Oświęcimia, również autorstwa Anny Praxmayer z 2002 roku [il. 12]. Zrealizowanej we współpracy z Jerzym i Krzysztofem Sachami kompozycji autorka nadała tytuł *Miłość Zwycięska* – symbolem miłości zwyciężającej śmierć jest róża wyrastająca z kolczastego drutu obozowego ogrodzenia. Poza późną datą powstania wyróżniają ją dwuplanowość – głównym elementem jest mandorla z przedstawieniem Chrystusa na krzyżu, po bokach którego stoją Matka Boska oraz św. Maksymilian Kolbe, osadzona około 38 cm przed licem ściany stanowiącej tło – a także wkomponowanie w górnej części mandorli elementów witrażowych oraz samo opracowanie materiału ceramicznego. Płyty nie są bowiem szkliwione, lecz malowane barwnymi an-gobami. Ściana ołtarzowa autorstwa Anny Praxmayer w Harmężu to najprawdopodobniej ostatnia duża kompozycja wykonana w zakładzie w Łysej Górze. Po 1989 roku wytwórnia borykała się z wieloma problemami, a próba jej ratowania poprzez zaangażowanie obcego kapitału przyniosła jedynie krótkotrwały efekt, nie zdecydowano się bowiem na kontynuowa-

1958. Przez całe życie związany z łysogórską „Kamionką”, gdzie był kierownikiem technicznym. Autor ceramiki dekoracyjnej i użytkowej, a także licznych realizacji architektonicznych tak świeckich, jak i sakralnych. W Brazzaville Sacha wykonał także Drogę Krzyżową – stację opisuje jako bardzo rzeźbiarskie i barwne, wzbogacone szeregami, dekoracyjnymi ramami.

³⁶ Kościół wzniesiony w latach 1978–1986, konsekrowany w 1999 roku. Anna Praxmayer (ur. 1937) – studiowała na ASP w Krakowie, dyplom 1962. Autorka prac z metalu, kamienia, ceramiki, w tym kompozycji o charakterze architektonicznym. Do kościoła w Lido Adriano zaprojektowała także marmurowe elementy wyposażenia. Na temat tej realizacji zob. G. Ryba, *Rawenna, Wystrój wnętrza kościoła św. Maksymiliana Kolbe* [Ravenna, *Decorazione della chiesa San Massimiliano Kolbe*], <https://tiny.pl/7kwqt> (dostęp: 8.01.2020).



12. Anna Praxmayer, *Miłość Zwycięska*, 2002, kaplica Sióstr Misjonarek Niepokalanej Ojca Kolbego, Harmężę, fot. B. Kostuch

12. Anna Praxmayer, *Victorious Love*, 2002, the chapel of Fr. Kolbe Missionaries of the Immaculata, Harmężę, photo B. Kostuch

nie współpracy z francuskimi inwestorami³⁷. W 2009 roku rozpoczęto ostateczną likwidację zakładu, a tym samym Spółdzielnia „Kamionka” w Łysej Górze przeszła do historii.

Wielu polskich artystów tworzyło wielkoformatowe kompozycje złożone z mniejszych lub większych płyt ceramicznych wykonywanych we własnych lub należących do uczelni artystycznych pracowniach albo korzystając z możliwości, jakie dawały rozmaite warsztaty i zakłady³⁸. Trudno jednak porównywać działalność prowadzoną w tych zakładach i pracowniach ze skalą i ilością realizacji oraz liczbą artystów tworzących monumentalne prace w Łysej Górze. Spółdzielnia „Kamionka” była jedynym zakładem w Polsce, w którym w latach 60. XX wieku wyrób artystycznych płyt okładzinowych nie był traktowany jako „działalność

factory in Poland where, in the 1960s, the production of artistic cladding panels was not treated as a “side business” but as an equally important part of their production, and the compositions created there appeared on the walls of numerous buildings all over the country. “I am glad that it is only here in Łysa Góra that these large pictures can be created. The only ones in the world, that has a proud ring to it. After all, these 5 or 20 m² workshops are no competition to us...” – as Bolesław Książek wrote in his diary on the 1st of January 1968³⁹. The “Kamionka” cooperative no longer exists, but the compositions that remain in the public space are a testimony to the artists’ talent, technical proficiency and the qualities of the ceramic material itself. Thus, the present text is not only meant to be a contribution to the history of post-war sacred art, but also a supplement to the list of the monumental compositions made of Łysa Góra

³⁷ Po likwidacji spółdzielni, od sierpnia 1992 roku do czerwca 2002 roku, wytwórnia należała do francuskich inwestorów, którzy kontynuowali produkcję ceramiki dekoracyjno-użytkowej.

³⁸ Znajdowały się wśród nich m.in. pracownia Jana Misiaka w Wawrze pod Warszawą, „Manufaktura Ceramiczna” w Bartoszycach, Zakłady Ceramiczne w Kadynach, kaflarnie w Krzeszowicach i Mielcu, ceglarnia w Przysiecu czy fabryka fajansu we Włodawku.

³⁹ Quoted after: B. Kostuch, *Czarodziej z Łysej Góry. Opowieść o Bolesławie Książku* [*The Wizard of Łysa Góra. The Story of Bolesław Książek*], Warszawa 2020, p. 286. My sincerest thanks to the artist’s family for making his notes available to me.

panels including sacred works, which so far have received less attention than those in secular buildings.

Krzysztof Henisz, telling Anna Krasieńska about his work realised in Piaseczno, recalled: "Some time ago I saw an exhibition of contemporary sacred art in Paris, forty new churches – projects, fragments, models – and it seems to me that religious subject matter can be brilliantly interpreted by modern means of expression"⁴⁰. Monumental ceramic compositions made by artists in the "Kamionka" cooperative in Łysa Góra seem to confirm this thesis. The material, which was both new and traditional at the same time, was perfect for creating monumental sacred art. As Father Janusz Pasierb wrote: "Particularly with us, in a country of flax, pine and clay, silks and marbles must always seem somewhat out of place. [...] It is not that we should begrudge God gold and marbles, but we should give Him above all what our land gives..."⁴¹.

Abstrakt

Ceramic panels produced since 1960 in the "Kamionka" cooperative in Łysa Góra are one of the most versatile materials used for architectural decorations. They made it possible to create small "ceramic accents" as well as large-scale and monumental works. Compositions made of Łysa Góra panels, at first found mainly in secular buildings, started to appear in church architecture from the mid-1960s. The earliest was the cladding on the facade of the Chapel of the Holy Cross in Piaseczno by Krzysztof Henisz in 1965. The article presents realisations found in Polish and foreign churches. Most of the discussed compositions were created in the period when new rules of organisation resulting from the recommendations of the Second Vatican Council were introduced into church interiors. This important theme is also highlighted in the article. The last mentioned work – the altar wall in Harmęży by Anna Praxmayer – was created in the 21st century, just before the definitive demise of the factory in Łysa Góra.

Keywords: Łysa Góra, sacred architecture, ceramic composition, cladding, altar wall

dr Bożena Kostuch
National Museum in Kraków
Decorative Arts Department
al. 3 Maja 1, 30-062 Kraków
phone.: 12 433 55 61
e-mail: bkostuch@mnk.pl

Translated by Monika Mazurek

⁴⁰ Krasieńska 1965, as in footnote 6, p. 16.

⁴¹ Pasierb 1967, as in footnote 21, p. 530.

uboczna", lecz stanowił równoprawny dział produkcji, a realizowane tam kompozycje pojawiały się na ścianach licznych budynków w wielu miejscach kraju. „Cieszę się, że to jednak tylko tu w Łysej Górze można te duże obrazy tworzyć. Jedyni na całym świecie, to brzmi dumnie. No bo cóż za konkurencja te jakieś pojedyncze warsztaty na 5 czy 20 m²...” – pisał Bolesław Książek w swym pamiętniku 1 stycznia 1968 roku³⁹. Spółdzielnia „Kamionka” już nie istnieje, w przestrzeni publicznej pozostały jednak kompozycje będące świadectwem talentu artystów, biegłości technicznej wykonawców oraz walorów samego materiału ceramicznego. Niniejszy tekst ma więc być nie tylko przyczynkiem do historii powojennej sztuki sakralnej, lecz także uzupełnieniem listy monumentalnych kompozycji z płyt łysogórskich o realizacje sakralne, które do tej pory cieszyły się mniejszym zainteresowaniem niż te znajdujące się w budynkach świeckich.

Krzysztof Henisz, opowiadając Annie Krasieńskiej o swojej pracy zrealizowanej w Piasecznie, wspominał: „W swoim czasie widziałem wystawę współczesnej sztuki sakralnej w Paryżu, czterdzieści nowych kościołów – projekty, fragmenty, makiety – i wydaje mi się, że treść religijna daje się znakomicie wyłożyć za pomocą nowoczesnych środków wyrazu”⁴⁰. Monumentalne ceramiczne kompozycje wykonane przez artystów w Spółdzielni „Kamionka” w Łysej Górze zdają się potwierdzać tę tezę. Nowy, a zarazem tradycyjny materiał znakomicie nadawał się do tworzenia monumentalnej sztuki sakralnej. Jak pisał ksiądz Janusz Pasierb: „Szczególnie u nas, w kraju lnu, sosny i gliny – jedwabie i marmury zawsze wyglądać muszą trochę jak kwiat przy kożuchu. [...] To nie, żebyśmy mieli żałować Panu Bogu złota i marmurów, ale powinniśmy mu dać przede wszystkim to, co daje nasza ziemia...”⁴¹.

Streszczenie

Płyty ceramiczne wykonywane od 1960 roku w Spółdzielni „Kamionka” w Łysej Górze to jeden z dających największe możliwości twórcze materiałów wykorzystywanych do dekoracji architektury. Umożliwiały tworzenie niewielkich „akcentów ceramicznych” oraz prac o dużej powierzchni i monumentalnym charakterze. Kompozycje z płyt łysogórskich, spotykane przede wszystkim w budownictwie świeckim, od połowy lat 60. XX wieku zaczęły pojawiać się w architekturze sakralnej. Najwcześniejszą była okładzina na elewacji kaplicy Krzyża Świętego w Piasecznie

³⁹ Za: B. Kostuch, *Czarodziej z Łysej Góry. Opowieść o Bolesławie Książku*, Warszawa 2020, s. 286. Serdecznie dziękuję rodzinie artysty za udostępnienie mi jego zapisków.

⁴⁰ Krasieńska 1965, jak przyp. 6, s. 16.

⁴¹ Pasierb 1967, jak przyp. 21, s. 530.

autorstwa Krzysztofa Henisza z 1965 roku. W artykule przedstawiono realizacje znajdujące się w polskich oraz zagranicznych kościołach. Większość omówionych kompozycji powstała w okresie, gdy do wnętrz sakralnych wprowadzano nowe zasady organizacji wynikające z zaleceń Soboru Watykańskiego II. Na ten ważny wątek także została zwrócona uwaga w artykule. Ostatnia z wymienionych prac – ściana ołtarzowa w Harmężu autorstwa Anny Praxmayer – powstała już w XXI wieku, tuż przed ostatecznym upadkiem wytwórni w Łysej Górze.

Słowa kluczowe: Łysa Góra, architektura sakralna, kompozycja ceramiczna, okładzina, ściana ołtarzowa

dr Bożena Kostuch
Muzeum Narodowe w Krakowie
Dział Rzemiosła Artystycznego
al. 3 Maja 1, 30–062 Kraków
tel.: 12 433 55 61
e-mail: bkostuch@mnk.pl

Bibliografia

- Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie, parafia w Sieprawiu; AKM, APA 288; *Komisja artystyczna 1964–1968*, nlb.
- Archiwum Księży Sercanów w Tarnowie, Protokoły z 25.01.1968 roku, nlb.
- Czermak K., *Jubileuszowa wizyta u tarnowskich misjonarzy w Republice Konga*, 2008, <https://tiny.pl/7kwhs> (dostęp: 8.01.2020).
- Gancarz B., *Stworzone w ogniu*, <https://tiny.pl/7kwhw> (dostęp: 8.01.2020).
- <https://tiny.pl/7k9g7> (dostęp: 20.04.2020).
- Kiedos J., Brzytwa A., *Świadectwo śląskiego kapłana. Życie księdza Konrada Szwedę w 100-lecie urodzin*, Katowice–Rybnik 2012.
- Konstytucja o liturgii świętej*, rozdz. VII: *Sztuka sakralna i sprzęty liturgiczne*, w: *Wprowadzenie do liturgii, praca zbiorowa*, Poznań–Warszawa–Lublin 1967, s. 603–604.
- Instrukcja do należytego wprowadzenia w życie Konstytucji o świętej liturgii*, rozdz. V: *Należyte budowanie kościołów i ołtarzy ułatwiające wiernym aktualne uczestnictwo*, w: *Wprowadzenie do liturgii*, praca zbiorowa, Poznań–Warszawa–Lublin 1967, s. 624–626.
- Kostuch B., *Kolor i blask. Ceramika architektoniczna oraz mozaiki w Krakowie i Małopolsce po 1945 roku*, Kraków 2015.
- Kostuch B., *Czarodziej z Łysej Góry. Opowieść o Bolesławie Książku*, Warszawa 2020.
- Kraśnińska A., *Współczesna sztuka sakralna. Ceramika w przestrzeni*, „Za i przeciw” 1965, nr 43.

Bibliography

- Archive of the Metropolitan Curia in Kraków, Siepraw parish; AKM, APA 288; *Artistic Commission 1964–1968*, n.pag.
- Archive of the Priests of the Sacred Heart in Tarnów, protocols from 25.01.1968, n.pag.
- Czermak K., *Jubileuszowa wizyta u tarnowskich misjonarzy w Republice Konga [A jubilee visit to the missionaries from Tarnów in the Republic of Congo]*, 2008, <https://tiny.pl/7kwhs> (access date: 8.01.2020).
- Gancarz B., *Stworzone w ogniu [Created in Fire]*, <https://tiny.pl/7kwhw> (access date: 8.01.2020).
- <https://tiny.pl/7k9g7> (access date: 20.04.2020).
- Kiedos J., Brzytwa A., *Świadectwo śląskiego kapłana. Życie księdza Konrada Szwedę w 100-lecie urodzin [The Testimony of the Silesian Priest. The Life of Fr. Konrad Szwedę on the 100th Anniversary of His Birthday]*, Katowice–Rybnik 2012.
- Konstytucja o liturgii świętej [Constitution on the Sacred Liturgy]*, chapter VII: *Sztuka sakralna i sprzęty liturgiczne [Sacred Art and Sacred Furnishings]*, in: *Wprowadzenie do liturgii [Introduction to Liturgy]*, collective work, Poznań–Warszawa–Lublin 1967 pp. 603–604.
- Instrukcja do należytego wprowadzenia w życie Konstytucji o świętej liturgii [Instruction for the Right Application of the Constitution on the Sacred Liturgy of the Second Vatican Council]* chapter V: *Należyte budowanie kościołów i ołtarzy ułatwiające wiernym aktualne uczestnictwo [Designing Churches and Altars to Facilitate Active Participation of the Faithful]*, in: *Wprowadzenie do liturgii [Introduction to Liturgy]*, collective work, Poznań–Warszawa–Lublin 1967, pp. 624–626.
- Kostuch B., *Czarodziej z Łysej Góry. Opowieść o Bolesławie Książku [The Wizard of Łysa Góra. A Story of Bolesław Książek]*, Warszawa 2020.
- Kostuch B., *Kolor i blask. Ceramika architektoniczna oraz mozaiki w Krakowie i Małopolsce po 1945 roku [Colour and Radiance. Architectural Ceramics and Mosaics in Kraków and Małopolska after 1945]*, Kraków 2015.
- Kraśnińska A., *Współczesna sztuka sakralna. Ceramika w przestrzeni [Contemporary Church Art. Ceramics in Space]*, „Za i przeciw” 1965, no. 43.
- Kucza-Kuczyński K., Mroczek A.A., *Nowe kościoły w Polsce [New Churches in Poland]*, Warszawa 1991.
- Makówka L., *Sztuka sakralna na Górnym Śląsku w II połowie XX wieku. Malarstwo i rzeźba [Church Art of the Upper Silesia in the Second Half of the 20th Century. Painting and Sculpture]*, Katowice 2008.
- Pasierb J.S., *Zagadnienie nowoczesnej sztuki kościelnej w świetle „Konstytucji o liturgii” [The issues of modern church art in the light of “Constitution on Liturgy”]*, in: *Wprowadzenie do liturgii [Introduction to Liturgy]*, collective work, Poznań–Warszawa–Lublin 1967, pp. 518–533.
- Popiel J., *Problematyka duszpasterska sztuki chrześcijańskiej [Pastoral issues in Christian art]*, in: *Wprowadzenie do*

- liturgii* [Introduction to Liturgy], collective work, Poznań–Warszawa–Lublin 1967, pp. 550–562.
- Popiel J., *Wnętrze kościoła w świetle odnowionej liturgii* [Church interior in the light of renewed liturgy], in: *Wprowadzenie do liturgii* [Introduction to Liturgy], collective work, Poznań–Warszawa–Lublin 1967, pp. 534–549.
- Pyka H., *Trzynaście lat wolnego artysty Norberta Paprotnego* [Thirteen Years of the Free Artist Norbert Paprotny], in: *Ziemia Śląska* [The Silesian Region], vol. 6, ed. L. Szaraniec, Katowice 2005.
- Ryba G., *Rawenna, Wystrój wnętrza kościoła św. Maksymiliana Kolbe* [Ravenna, Decorazione della chiesa San Massimiliano Kolbe], <https://tiny.pl/7kwqt> (access date: 8.01.2020).
- Witold Cęckiewicz, vol. I: *Rozmowy o architekturze. Projekty* [Conversations on Architecture. Projects], eds. M. Karpińska, D. Leśniak-Rychlak and M. Wiśniewski, Kraków 2015.
- Kucza-Kuczyński K., Mroczek A.A., *Nowe kościoły w Polsce*, Warszawa 1991.
- Makówka L., *Sztuka sakralna na Górnym Śląsku w II połowie XX wieku. Malarstwo i rzeźba*, Katowice 2008.
- Pasierb J.S., *Zagadnienie nowoczesnej sztuki kościelnej w świetle „Konstytucji o liturgii”*, w: *Wprowadzenie do liturgii*, praca zbiorowa, Poznań–Warszawa–Lublin 1967, s. 518–533.
- Popiel J., *Wnętrze kościoła w świetle odnowionej liturgii*, w: *Wprowadzenie do liturgii*, praca zbiorowa, Poznań–Warszawa–Lublin 1967, s. 534–549.
- Popiel J., *Problematyka duszpasterska sztuki chrześcijańskiej*, w: *Wprowadzenie do liturgii*, praca zbiorowa, Poznań–Warszawa–Lublin 1967, s. 550–562.
- Pyka H., *Trzynaście lat wolnego artysty Norberta Paprotnego*, w: *Ziemia Śląska*, t. 6, red. L. Szaraniec, Katowice 2005.
- Ryba G., *Rawenna, Wystrój wnętrza kościoła św. Maksymiliana Kolbe* (Ravenna, Decorazione della chiesa San Massimiliano Kolbe), <https://tiny.pl/7kwqt> (dostęp: 8.01.2020).
- Witold Cęckiewicz, t. I: *Rozmowy o architekturze. Projekty*, red. M. Karpińska, D. Leśniak-Rychlak i M. Wiśniewski, Kraków 2015, s. 134.