ŚWIAT OD NOWA

TOM II

Duchowość w sztuce Śląska Cieszyńskiego w XX wieku

pod redakcją naukową
Izabeli Trzcińskiej

WYDAWNICTWA AGH
KRAKÓW 2024

ŚWIAT OD NOWA

TOM II

Izabela Trzcińska
Tadeusz Cegielski
Michał Kawulok
Monika Rzeczycka
Diana Oboleńska
Renata Czyż
Yuliya Zlochevska

ŚWIAT OD NOWA

TOM II

Duchowość w sztuce Śląska Cieszyńskiego w XX wieku

pod redakcją naukową
Izabeli Trzcińskiej

WYDAWNICTWA AGH
KRAKÓW 2024

Wydawnictwa Akademii Górniczo-Hutniczej im. Stanisława Staszica w Krakowie

© Wydawnictwa AGH, Kraków 2024

Publikacja może być rozpowszechniana zgodnie z licencją AGH.

ISBN 978-83-68219-03-6 (print)
ISBN 978-83-68219-04-3 (PDF)

https://doi.org/10.7494/978-83-68219-04-3

Komitet Naukowy Wydawnictw AGH:
Marek Gorgoń (przewodniczący), *Barbara Gąciarz*, *Elżbieta Pamuła*, *Bogdan Sapiński*, *Stanisław Stryczek*, *Tadeusz Telejko*

Recenzenci: *dr hab. Artur Jocz, prof. UAM*
dr hab. Mirosław Piróg, prof. UŚ

Redakcja naukowa tomu:
Izabela Trzcińska
AGH Akademia Górniczo-Hutnicza

Redakcja naukowa serii (*Świat od nowa*, t. 1, *Świat od nowa*, t. 2, *Nový svět a nový život*):
Izabela Trzcińska

Praca naukowa dofinansowana ze środków budżetu państwa w ramach programu Ministra Edukacji i Nauki pod nazwą „Nauka dla Społeczeństwa": Programy alternatywnej duchowości na Śląsku Cieszyńskim od końca XIX w. do lat 70. XX w. (nr projektu NdS/529030/2021/2021). Kwota dofinansowania 581 147,00 PLN. Całkowita wartość projektu 581 147,00 PLN

Opieka redakcyjna: *zespół Wydawnictw AGH*

Projekt okładki i stron tytułowych: *Karolina Szafran-Kamrowska*

Skład: *Wydawnictwo JAK*

Wydawnictwa AGH
al. A. Mickiewicza 30, 30-059 Kraków
tel. 12 617 32 28, 12 636 40 38
e-mail: redakcja@wydawnictwoagh.pl
www.wydawnictwo.agh.edu.pl

Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego
NAUKA DLA SPOŁECZEŃSTWA
KSIĄŻNICA CIESZYŃSKA
MUZEUM ŚLĄSKA CIESZYŃSKIEGO

Spis treści

Izabela Trzcińska

Mapy niepamięci.
Motywy alternatywnej duchowości
w sztuce Śląska Cieszyńskiego — wprowadzenie 7

Tadeusz Cegielski

W klimacie Oświecenia.
Polichromie w pałacu Larischów w Cieszynie
(1795–1796) 33

Izabela Trzcińska

Widzieć więcej.
Obrazy alternatywnej rzeczywistości
w tradycji ezoterycznej Śląska Cieszyńskiego —
szkic antropologiczny 121

Michał Kawulok

Religijne i ezoteryczne tematy
w twórczości Czesława Kuryatty 167

Izabela Trzcińska

Symbolika solarna
w kodach ikonograficznych
wydawnictw alternatywnej duchowości
na Śląsku Cieszyńskim 215

Monika Rzeczycka, Diana Oboleńska

Historia kolorowych okien
w kaplicy pod wezwaniem Opatrzności Bożej
w Kończycach Wielkich 269

Renata Czyż

W poszukiwaniu inspiracji…
Biblioteka artysty Jana Wałacha 313

Yuliya Zlochevska

Początek długiej drogi.
Geneza Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk”
im. Stanisława Hadyny 335

Indeks osobowy 361

Izabela Trzcińska

AGH Akademia Górniczo-Hutnicza w Krakowie
ORCID: 0000-0002-2970-6336

Mapy niepamięci. Motywy alternatywnej duchowości w sztuce Śląska Cieszyńskiego – wprowadzenie

Uwagi wstępne

Duchowość jest kategorią niełatwą do zdefiniowania, ponieważ inaczej niż w przypadku religii rysuje się tu kontrast między sacrum i profanum (który czasem wręcz zanika), inaczej formułowane są cele osobistych praktyk, inaczej wreszcie kształtują się ścieżki wyobraźni, z większą swobodą niż w religii kreującej wizję świata i człowieka[1]. Początkowo duchowość stanowiła prywatną formułę pobożności, bazującą na kanonicznych wzorach religijnych. Współcześnie bywa również wyrazem sprzeciwu i buntu wobec spuścizny wierzeń i rytuałów uznawanych w danej społeczności za obowiązujące. W swoim wariancie alternatywnym pozostaje natomiast niszowym światopoglądem, nawiązującym do tradycji, która podlega jednak w tym obszarze niekonwencjonalnej egzegezie. Badając alternatywną duchowość, niejednokrotnie mogliśmy się przekonać, że zawsze pozostaje ona w dialogu z kulturą czasu i miejsca, w których się pojawia. Ten dialog bywa bardzo krytyczny, czasem też obecna w nim reinterpretacja wątków kulturowych odbiega daleko od ich pierwotnych założeń. Jednocześnie w tym niszowym podejściu niczym w soczewce odbijają się istotne problemy i nadzieje danej społeczności, a w konsekwencji charakterystyczne dla niego projekty nowego świata okazują się ważną (chociaż często ukrytą) inspiracją także dla kultury głównego nurtu.

Alternatywna duchowość związana z ezoteryzmem pojawiła się nie tylko na Śląsku Cieszyńskim. Prawdziwy rozkwit takich ruchów zaznaczył się w sposób bardzo wyrazisty na ziemiach całej Polski, co stanowiło odzwierciedlenie ezoterycznego zwrotu w kulturze, który dokonał się w drugiej połowie XIX stulecia i trwał aż do wybuchu II wojny światowej[2]. Jednakże

[1] Na taką „pograniczność" duchowości zwraca uwagę m.in. B. Huss, *Spirituality. The Emergence of a New Cultural Category and its Challenge to the Religious and the Secular*, „Journal of Contemporary Religion" 2014, vol. 29, no. 1, s. 47–60. Więcej o różnych ujęciach duchowości zob. *Świat od nowa*, t. 1.

[2] Badania dotyczące tej problematyki zostały zaprezentowane m.in. w serii książek wydanej w ramach cyklu „Światło i Ciemność", zob. *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939*, t. 1: *Teozofia i antropozofia*, red. M. Rzeczycka, I. Trzcińska, Gdańsk 2019; *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939*, t. 2: *Formacje, ludzie, idee*, red. M. Rzeczycka, I. Trzcińska, Gdańsk 2019; *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939*, t. 3: *Masoneria*, red. M. Rzeczycka, T. Cegielski, Gdańsk 2019; *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939*, t. 4: *Źródła i dokumenty*, red. D. Oboleńska, Gdańsk 2019; *Polish Esoteric Traditions*

ze względu na intensywną działalność wydawniczą i wynikające stąd oddziaływanie oraz swoistość koncepcji stworzonych przez ezoteryków na tym obszarze niewielki region Śląska Cieszyńskiego stał się niezwykle istotnym punktem odniesienia na polskiej mapie alternatywnych poszukiwań. Należy jeszcze dodać, że tamtejsze środowisko ukształtowało się w specyficznej sytuacji, ponieważ tworzyli je ludzie wyrośli z różnych kościołów – protestanckich i katolickiego, którzy uznając priorytet chrześcijaństwa, objaśniali je jednak w duchu odmiennym od ortodoksyjnych ustaleń tradycyjnych denominacji. Ponadto wypracowało ono korpus własnych przekonań, których oś tworzyły wprawdzie popularne wówczas koncepcje ezoteryczne, jednak ich wykładnia pozostała w znacznym stopniu oryginalna.

W badaniach nad tak rozumianą duchowością niezmiernie ważnym elementem są studia dotyczące sztuki, w której manifestują się istotne treści związane z tym fenomenem kulturowym. Problematyce tej, zwłaszcza w kontekście nowoczesności, poświęcono zresztą wiele znaczących publikacji[3]. Jednocześnie związki ezoteryzmu i sztuki bywają dość płynne – ta ostatnia nie dostarcza bowiem jednoznacznego wyjaśnienia idei, do których się odnosi, nie jest też nigdy wyłącznie ich ilustracją. Stanowi natomiast przeniesienie istotnych treści w przestrzeń obrazów, których tworzenie i odbiór rządzą się własnymi i niezależnymi od tekstu prawami. Problem tego oddziaływania był również widoczny, chociaż często w nieoczywisty sposób, na Śląsku Cieszyńskim w XX wieku.

W konsekwencji pojęcie duchowości analizowane w tym tomie ma nieco szerszy zakres niż zjawisko opisywane w pierwszym woluminie *Świata od nowa*, gdyż w tej sytuacji ustalenie jasnych linii demarkacyjnych oddzielających przekonania oficjalne od niestandardowych wydaje się wręcz niemożliwe – i niepotrzebne. Co więcej, przedmiotem przedstawionych w tej książce badań stała się właśnie przestrzeń owego podlegającego ciągłym

1890–1939. Selected Issues, ed. A. Świerzowska, Gdańsk 2019; *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939*, t. 5: *Idee przewodnie*, red. M. Dobkowski, T. Cegielski, Gdańsk 2020.

[3] Zob. np.: T.M. Bauduin, *Abstract Art as „By-Product of Astral Manifestation". The Influence of Theosophy on Modern Art in Europe*, [w:] *Handbook of the Theosophical Current,* ed. O. Hammer, M. Rothstein, Leiden 2013, s. 429–451; S. Ringbom, *Art in 'The Epoch of the Great Spiritual'. Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 1966, vol. 29, s. 386–418.

przemieszczeniom i wewnętrznym transformacjom pogranicza kulturowej wyobraźni heterogenicznych społeczności Śląska Cieszyńskiego.

Niniejsze wprowadzenie obejmuje trzy części. W pierwszej została przedstawiona relacja duchowości i sztuki – na wybranych przykładach ilustrujących jej złożoność. W części drugiej zwrócę uwagę na kulturową specyfikę Śląska Cieszyńskiego w kontekście badań nad związkiem duchowości i sztuki. Podsumowaniem wprowadzenia jest szkic metodologiczny.

Świadectwa duchowości w sztuce

Żeby pokazać, w jaki sposób sztuka – zarówno wysoka, jak i towarzysząca codzienności, a więc rzemieślnicza i użytkowa – wiąże się z duchowością i dzięki temu kształtuje kulturowy obraz świata, należy przywołać dwie wystawy, które odbyły się w latach 70. i 80. ubiegłego wieku. W dużej mierze ustanowiły one współczesne myślenie o tym, czym jest duchowość, gdzie szukać jej świadectw i skąd tak duże znaczenie badań tego zjawiska w kontekście studiów nad procesami kulturowych transformacji. W listopadzie 1977 roku w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku została otwarta wielka wystawa zatytułowana *The Age of Spirituality*[4], na której zaprezentowano zabytki powstałe między III a VII wiekiem po narodzeniu Chrystusa. Zazwyczaj okres ten jest traktowany jako czas wszechogarniającego kryzysu, obecnego właściwie we wszystkich sferach życia publicznego i prywatnego, chociaż wtedy też zaczęły się wyłaniać podwaliny nowego świata, które w jakimś stopniu są obecne w kulturze do dziś. Na ten właśnie aspekt zwrócili też uwagę autorzy nowojorskiej wystawy, wskazując, że była to epoka wielkich eksperymentów kulturowych, dynamicznych przemian i poszukiwań dróg adaptacji (także w znaczeniu

[4] Na potrzeby wystawy została przygotowana dwutomowa publikacja. Część pierwsza zawiera katalog obiektów prezentowanych na wystawie: *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seven Century*, ed. K. Weitzmann, Princeton, New York 1979. W części drugiej znalazły się materiały z sympozjum, poświęconego tytułowej tematyce: *Age of Spirituality. Symposium*, ed. K. Weitzmann, Princeton – New York 1980. Znamienne, że w żadnej z prac, które znalazły się w tym tomie nie została szerzej omówiona problematyka duchowości jako takiej, kategoria ta nie występuje też w indeksie. Autorzy potraktowali to pojęcie w sposób właściwie intuicyjny, trzeba jednak przyznać, że pozostali w tej kwestii wyjątkowo zgodni.

światopoglądowym), kształtujących się w czasie rozpadu dotychczasowych struktur i wartości.

Pomysłodawcy wystawy uznali, że wiodącym kontekstem do ukazania skomplikowanej materii tej fundamentalnej transformacji dziejowej nie może być wyłącznie nurt sztuki religijnej – antycznej, żydowskiej, a nawet chrześcijańskiej, chociaż nowy system wierzeń zdobywał już wtedy decydujące miejsce w hierarchii późnoantycznych wyznań. Niewystarczające wydały się również oficjalne świadectwa upadku monolitu cesarstwa rzymskiego, jakkolwiek ich zbiór został dość dobrze zachowany i w znacznym stopniu odtworzony na wystawie. Kluczem do zrozumienia nowej epoki stała się natomiast tytułowa duchowość – nieuchwytna, wielowymiarowa, trudna do zdefiniowania, a jednocześnie odzwierciedlająca zderzenia sprzecznych nieraz przekonań i pragnień. Na nowojorskiej ekspozycji spotkały się więc różne domeny – polityki, religii, myślenia mitycznego, ale też codzienności, z których każda zawierała właściwy sobie przekaz duchowości. Wprowadzenie tego kontekstu miało jeszcze jeden cel – procesy przeobrażenia cywilizacji dobrze przecież znane i opisane w literaturze przedmiotu zostały ukazane w odniesieniu do tego, co irracjonalne i intuicyjne, ponieważ tylko takie podejście mogło oddać towarzyszące kulturowej zmianie niepokój i niepewność, a także wielość nawarstwiających się symbolicznych kodów, w których te emocje się wyraziły. W takim ujęciu udało się uwzględnić różne punkty widzenia i różne strategie zmagania się z przeciwnościami losu, a przede wszystkim przedstawić poszukiwanie takiej formuły artystycznej ekspresji, która w dobie odchodzenia starego porządku mogła wyznaczyć ideową bazę nowej wizji świata.

Druga wystawa, o której chcę w tym miejscu wspomnieć, została zorganizowana w County Museum of Art w Los Angeles w 1986 roku i nosiła tytuł *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890–1985*[5]. W tym przypadku skoncentrowano się na problematyce ezoterycznych źródeł sztuki abstrakcyjnej. Obecnie kwestia ta nie ulega już wątpliwości, jednakże w połowie lat 80. ubiegłego stulecia był to temat ciągle nowy, a nawet kontrowersyjny, chociaż

[5] Zob. *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890–1985*, ed. M. Tuchman, J. Freeman, C. Blotkamp, New York 1986. Potem wystawę pokazano również w Chicago i w Hadze.

podnosili go sami artyści, na przykład Wassily Kandinsky, autor słynnej książki *O duchowości w sztuce*[6], czy Piet Mondrian[7]. Dzisiaj wiadomo, że pod wpływem doświadczeń spirytystycznych, a przede wszystkim teozofii i antropozofii tworzyła również pierwsza abstrakcjonistka w historii – Hilma af Klint[8], której prac wspomniana wystawa jeszcze nie objęła.

Autorzy publikacji towarzyszącej wystawie podkreślali różnorodność inspiracji tej radykalnej transformacji nowoczesnych sposobów widzenia świata, która zaznaczyła się w sztuce od początku XX stulecia, wskazując wśród nich elementy neoplatonizmu i mistyki, ilustracje ezoterycznych ksiąg, charakterystycznych dla szkół alchemii, hermetyzmu, Kabały, dzieł Paracelsusa, Jakoba Böhmego, Roberta Fludda, a także pism odwołujących się do symboliki różokrzyża. Równie ważne okazały się koncepcje upowszechnione przez ruchy ezoteryczne XIX i pierwszej połowy XX wieku, a zwłaszcza nowoczesnej teozofii zainicjowanej przez Helenę Bławatską (gdzie pojawił się pomysł myślokształtów[9]) oraz antropozoficznej wizji sztuki Rudolfa Steinera. Do tego przeglądu dodano jeszcze oddziaływanie filozoficzno-religijnych wyobrażeń wywodzących się spoza kręgu kultury Zachodu, takich jak buddyzm zen i tybetańskie mandale, taoizm, wreszcie sztuka rdzennych ludów Ameryk. Wystawa pokazywała, że wszystkie te komponenty legły u podstaw sztuki nowoczesnej, poczynając od Maurice'a Denisa, Paula Gauguina czy Ferdinanda Hodlera, a kończąc na nazwiskach wielkich abstrakcjonistów, jak wspomniani już Kandinsky czy Mondrian i wielu innych.

---

6 W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Łódź 1996. Na temat koncepcji duchowości w ujęciu Kandinskiego zob. J.E. Bowlt, R.C. Washton Long, *The Life of Vasilii Kandinsky in Russian art. A study of „On the spiritual in art" by Wassily Kandinsky*, Newtonville 1984; G. Lachman, *Kandinsky's Thought Forms and the Occult Roots of Modern Art*, „Quest" 2008, vol. 96, no. 2., s. 57–61.

7 P. Mondrian, *Part I. The De Stijl Years 1917–24. Natural Reality and Abstract Reality. A Trialogue (While Strolling from the Country to the City)*, [w:] *The New Art - the New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian,* ed. H. Holtzman, M.S. James, London 1986, s. 82–123.

8 W ostatnich latach twórczość malarki stała się przedmiotem wielu studiów, poświęcono jej także znaczące wystawy. Zob. *Hilma af Klint. Notes and Methods*, ed. I. Müller-Westerman, Chicago 2018; *Hilma af Klint. Paintings for the Future*, New York 2018.

9 A. Besant, Ch.W. Leadbeater, *Thought-Forms. A Record of Clairvoyant Investigation*, London 1901. Książka ta stała się inspiracją dla kolejnych dzieł teozoficznych (często wydawanych w bogatej szacie graficznej), które ugruntowały koncepcję świata nowej duchowości. Por. Z. Alderton, *Colour, Shape, and Music. The Presence of Thought Forms*, „Art Literature & Aesthetics" 2011, vol. 21, no. 1, s. 236; M. Tuchman et al., *The Spiritual in Art...*

Przywołane wystawy dotyczą odmiennych epok i inaczej traktują wyjściową kategorię duchowości. Stały się one otwarciem dyskusji o tym fenomenie w badaniach nad sztuką, a zarazem nad kulturą. W pierwszym przypadku istotne było ukazanie znaczenia duchowości w całokształcie epoki fundamentalnej przebudowy kultury, zaś w drugim wybrano zaledwie fragment kulturowej całości. Obydwa przykłady potwierdziły jednak, że obecność tego, co określa się mianem „duchowego" (czasem z tego względu, że trudno znaleźć lepszą nazwę), cechuje epoki znaczących przemian i podkreśla chęć wyjścia poza schematy oraz kształtowania nowej perspektywy widzenia, a co za tym idzie – mechanizmów rozpoznawania otaczającego świata.

Z pozoru sytuacja kulturowa Śląska Cieszyńskiego jest bardzo odległa od wskazanych wyżej przykładów. Sztuka, którą spotykamy w tym regionie, ma na ogół charakter prowincjonalny i ludowy. Mimo to w twórczości artystów związanych z tym terenem, których inspirowały różne odsłony duchowości, można wskazać ważne przesłania charakterystyczne dla okresu historycznych zmian związanych z odzyskaniem przez Polskę niepodległości, z nadziejami i kryzysami międzywojnia, z katastrofą II wojny światowej, wreszcie z mozołem życia w warunkach PRL-u. Jednocześnie uwidacznia się w tej sztuce pragnienie wyjścia poza poznawcze schematy i ustanowienia systemu kulturowego widzenia świata niejako na nowo. Tym samym sztuka alternatywnej duchowości Śląska Cieszyńskiego staje się soczewką, w której skupia się całe uniwersum znaczeń.

Specyfika sztuki Śląska Cieszyńskiego

Kultura Śląska Cieszyńskiego jest zjawiskiem wielowymiarowym. Ten stan rzeczy wynika z historii regionu zamieszkiwanego przez reprezentantów różnych języków, nacji i wyznań w konsekwencji wielowiekowych migracji ludności polskiej, czeskiej i niemieckiej [10]. W tym miejscu przypomnijmy

[10] Zob. K.D. Kadłubiec, *O kształtowaniu kulturowego oblicza ziemi cieszyńskiej*, „Górnośląskie Studia Socjologiczne" 2021, t. 12, s. 13–31. Dzieje regionu zostały nieco szerzej omówione w tomie 1 *Świata od nowa.* W tym miejscu zostały przywołane dla porządku jedynie najistotniejsze ramy historycznych wydarzeń (zob. też M. Morys-Twarowski, *Dzieje Księstwa Cieszyńskiego*, Ustroń 2023; *Śląsk Cieszyński. Środowisko naturalne. Zarys dziejów. Zarys kultury materialnej i duchowej*, oprac. W. Sosna, Cieszyn 2001. Warto też wspomnieć o serii „Dzieje Śląska Cieszyńskiego od zarania do czasów współczesnych", której kolejne tomy zostały oznaczone w następnych przypisach.

jedynie krótko, że w 1280 roku powstało zarządzane przez lokalną gałąź Piastów Księstwo Cieszyńskie. Należący do tego rodu książę Kazimierz I złożył w 1327 roku hołd Janowi Luksemburskiemu, a kasztelania cieszyńska weszła w skład królestwa czeskiego[11]. W 1526 roku prawa do księstwa przejęli Habsburgowie, którzy panowali na tych ziemiach do 1918 roku[12]. Wyróżnikiem księstwa było niewielkie znaczenie stanu szlacheckiego oraz stosunkowo szybkie zniesienie pańszczyzny, które przyniosło chłopom wolność. Jednocześnie władcy cesarskiej dynastii pozostali wierni katolicyzmowi, natomiast zamieszkujący te ziemie Polacy w większości przystali do ruchu reformacyjnego, co niejednokrotnie prowadziło do ich wykluczania z życia społeczno-politycznego, a nawet do prześladowań. Niemniej jednak społeczności reprezentujące odmienne tradycje narodowe i religijne zazwyczaj rozwijały się na tym terytorium pokojowo, jakkolwiek nie brakowało napięć wynikających z wzajemnej konkurencji czy spornych interesów, a w czasach najnowszych – z bratobójczej wojny polsko-czechosłowackiej.

Przestrzenią, w której przenikanie istotnych treści światopoglądowych i kultywowanych zwyczajów zaznaczyło się w sposób szczególnie znaczący, stała się duchowość, a właściwie duchowości tego regionu. Na Śląsku Cieszyńskim praktycznie każda grupa wyznaniowa wypracowała bowiem swój własny nurt, do pewnego stopnia wyodrębniony od przekonań pozostałych, umacniający jej etos i poczucie tożsamości jej członków. Zarazem w tych odrębnościach daje się znaleźć wiele wątków wspólnych, podobnie jak owa duchowość niepozornych i nieoficjalnych, ale wyjątkowo żywotnych.

W całokształcie chłopskiej kultury Śląska Cieszyńskiego za najważniejszą spuściznę kulturową uznano przekaz słowa i pieśni, a także oryginalność i dostojeństwo lokalnych strojów ludowych. Daniel Kadłubiec przedstawiał to w sposób następujący:

> Śląsk właściwie nie miał szlachty polskiej, która w Królestwie była znaczącym nosicielem kultury narodowej. Na Śląsku, w tym i Cieszyńskim, jej rolę odgrywali chłopi, ich kultura i ich język. Polski Śląsk był zatem plebejski, taka

[11] Zob. *Śląsk Cieszyński w średniowieczu (do 1528)*, red. I. Panic, Cieszyn 2010, s. 295–302.

[12] Zob. J. Spyra, *Śląsk Cieszyński pod rządami Habsburgów (1653–1848)*, Cieszyn 2012; *Śląsk Cieszyński od Wiosny Ludów do I wojny światowej (1848–1918)*, red. K. Nowak, I. Panic, Cieszyn 2013.

była też i jego kultura. Toteż Ślązacy wiedzą dobrze, co zawdzięczają mowie dziadów, obrzędom i zwyczajom, pieśniczkom i tańcom, opowieściom i przysłowiom, po prostu tradycji, którą możemy określić jako wartości odziedziczone po przodkach, przekazywane z pokolenia na pokolenie, przy czym mamy na myśli przede wszystkim wartości kulturowe. Ze względu właśnie na ów przekaz międzygeneracyjny, przede wszystkim bezpośredni, z ust do ust, od człowieka do człowieka, tradycja kulturowa wrasta w ziemię, na której żyje, stając się jej najważniejszym wyznacznikiem. Jest niejako solą tej ziemi. Największy epik Ziemi Cieszyńskiej, Gustaw Morcinek, napisał kiedyś, że „ziemia jest jak twarz ludzka". Nie ma dwóch jednakowych twarzy, nie ma też dwóch jednakowych krajów, regionów. Tym, co je odróżnia, jest nie tylko krajobraz, ale przede wszystkim tradycja. Nie ma nigdzie takich strojów, jak na Śląsku Cieszyńskim, takich pieśni, takich opowiadań, tańców, przysłów[13].

Znamienne, że w tym spisie nie zostały uwzględnione obrazy, jakkolwiek w społecznościach ludowych rozwijały się różne praktyki zdobnicze, stosowane przez lokalnych rzemieślników. Wynika to z pozycji protestantyzmu, który w znaczący sposób wpłynął na miejsce sztuki w kulturze regionu, gdyż jedną z ważnych cech doktryny i religijności kościołów reformowanych były tendencje ikonoklastyczne[14]. Marcin Luter doceniał wprawdzie dydaktyczną funkcję sztuki, jednak zapoczątkował znaczącą degradację obrazowania w przestrzeni sacrum. Nawet jeśli obrazy pojawiały się w miejscach kultu, to zostały one wycofane z praktyk pobożności, wspólnotowej i prywatnej, gdyż protestanci zwracali uwagę przede wszystkim na znaczenie Biblii i codziennego rozważania zawartego w niej słowa. Za najważniejszą ze sztuk uznano muzykę religijną, także skoncentrowaną wokół medytacji nad przekazem Pisma.

---

13 K.D. Kadłubiec, *Kultura ludowa*, [w:] *Śląsk Cieszyński. Środowisko naturalne. Zarys dziejów. Zarys kultury materialnej i duchowej*, oprac. W. Sosna, Cieszyn 2001, s. 229.

14 Zob. np. M. Luter, *Przeciw niebiańskim prorokom, o obrazach i sakramencie, 1525. Osiem kazań Marcina Lutra przez niego wygłoszonych w Wittenberdze w post 1522*, przeł. S. Michalski, [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce. 1500–1600. Historia doktryn artystycznych. Wybór tekstów*, t. 2, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 121–123 (w tym zbiorze można znaleźć także inne teksty Lutra oraz Kalwina przeciw obrazom). Por. także J. Białostocki, *Sztuka i Reformacja*, [w:] idem, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 230–276; C.M.N. Eire, *War against the Idols. The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin*, Cambridge 1986; D. Klejnowski-Różycki, *Kult obrazów według Reformatorów Marcina Lutra i Jana Kalwina*, „Studia Oecumenica" 2017, t. 17, s. 173–194; S. Michalski, *Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w Europie nowożytnej*, Warszawa 1989.

Sztuka przedstawieniowa zyskiwała na znaczeniu, kiedy traktowano ją jako specyficzny zapis religijnych treści. Dlatego by nadać obrazowi większą rangę i uzgodnić jego przekaz z tekstem, rozwinął się zwyczaj umieszczania na nim inskrypcji, zakorzeniony w średniowiecznej jeszcze tradycji *verba visibilia* – objaśnienia wpisanego w dany obraz[15]. Nowożytność, także w krajach protestanckich, stała się złotym wiekiem emblematyki[16], w której wykorzystano zasób tradycyjnych symboli oraz wprowadzono liczne znaczeniowe modyfikacje tradycyjnych atrybutów. Cieszyła się ona popularnością także na Śląsku, stanowiąc na przykład element epitafiów[17]. W konsekwencji przyjęcia tych założeń obrazy nie odegrały znaczącej roli ani w rytuale, ani w przekonaniach religijnych wspólnot protestanckich Śląska Cieszyńskiego, a tamtejsze grupy wyznaniowe skupiły się studiowaniu Biblii.

Wszelkie ograniczenia, o których tu mowa, dotyczyły jednak przede wszystkim sfery sacrum, tak więc przyczyniły się one w gruncie rzeczy do uwolnienia sztuki w krajach protestanckich. Już Hans Belting zwrócił uwagę na to, że pierwsze tysiąclecie było epoką obrazu, która w konsekwencji pojawiających się ruchów ikonoklastycznych, stawiających wizerunki poza przestrzenią sacrum, przerodziła się w epokę sztuki, rozwijającej się bardzo dynamicznie i w sposób nieskrępowany religijnymi regułami[18]. Jednocześnie pozostawała ona otwarta na wyzwania i doświadczenia duchowości, paradoksalnie łączącej elementy sfer sacrum i profanum.

---

15 Por. S. Michalski, *„Widzialne słowa" sztuki protestanckiej*, [w:] *Słowo i obraz: materiały Sympozjum Komitetu Nauk, Nieborów, 29 września – 1 października 1977 r. / Polska Akademia Nauk, Komitet Nauk o Sztuce*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982, s. 171–208.

16 J. Pelc, *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002.

17 Zob. J. Pelc, *Obraz – słowo – znak. Studium o emblematach w literaturze staropolskiej*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1973. Epitafia zdobione emblematami były bardzo powszechne także na ziemiach śląskich. Por. D. Steinborn, *Malowane epitafia mieszczańskie na Śląsku w latach 1520–1620*, „Roczniki Sztuki Śląskiej" 1967, t. 4, s. 7–69.

18 H. Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2010. Genezę tego procesu na Zachodzie wyznacza opracowanie tzw. *Ksiąg Karolińskich*, będących odpowiedzią na ustalenia II Soboru Nicejskiego ustanawiającego teologię obrazów. Por. C. Chazelle, *Matter, Spirit, and Image in the Libri Carolini*, „Recherches Augustiniennes et Patristiques" 1986, vol. 21, s. 163–184; M. Chudzikowska-Wołoszyn, *Księgi Karolińskie – frankońska odpowiedź na Sobór Nicejski II z roku 787*, „Studia Warmińskie" 2007–2008, t. 44–45, s. 35–46; T.F.X. Noble, *Images, Iconoclasm, and the Carolingians*, Philadelphia 2009, s. 158–243.

Należy też zaznaczyć, że Śląsk Cieszyński zamieszkują również duże grupy katolickie, na przykład w Trójwsi obejmującej Istebną, Jaworzynkę i Koniaków. Tam tradycja przedstawieniowa miała inny charakter, ponieważ sztuka ludowa rządziła się własnymi prawami, z których najważniejsze dotyczyły spójnego przekazu zwyczajowych form i tematów ikonograficznych, często czerpanych z grafik religijnych, nabywanych na odpustach lub w czasie pielgrzymek. Dominujące przedstawienia były podobne jak w innych regionach Polski, a przede wszystkim w Małopolsce i Czechach, skąd przychodziło najwięcej wpływów. Do najpopularniejszych należały wyobrażenia Chrystusa Frasobliwego lub upadającego pod krzyżem, tematy maryjne, a także postaci świętych, przede wszystkim tych mających chronić przed niszczycielską siłą żywiołów wody i ognia, czyli św. Jana Nepomucena i św. Floriana, św. Anny, opiekującej się dziećmi, św. Barbary, strzegącej górników, a także św. Marcina i św. Franciszka. Do najczęściej stosowanych technik należały: rzeźba w drewnie, malarstwo na szkle i akwarelowe[19]. Trafnie charakteryzował tę obrazową tradycję Gustaw Fierla:

> Plastyczną twórczość ludową cechuje też pewien zastój, który jest zaprzeczeniem rozwoju. Ta nieewolucyjność, prostota i prymitywizm są warunkiem sztuki ludowej w ogóle. Z chwilą, gdy jej formy zaczynają się doskonalić, gdy artysta ludowy zacznie tworzyć bardziej„ poprawnie", jego sztuka traci charakter ludowy[20].

W XX wieku można mówić o znaczącym rozwoju sztuki twórców wywodzących się ze Śląska Cieszyńskiego. Wystarczy wspomnieć, że na początku tego stulecia w Istebnej pojawili się studenci warszawskiej Szkoły Sztuk

---

[19] O sztuce ludowej Śląska Cieszyńskiego zob. *Płyniesz Olzo... Zarys kultury materialnej ludu cieszyńskiego*, t. 2, red. D. Kadłubiec, Ostrava 1972 (zwłaszcza: G. Fierla, *Rzeźba ludowa w drzewie*, s. 225–237; idem, *Malarstwo ludowe na szkle*, s. 239–253; B. Bazielich, *Tradycyjna i współczesna sztuka ludowa*, s. 257–271). Większość wytworów była słabej jakości, z tego też względu zachowane eksponaty trudno zadatować, chociaż można założyć, że są dość późne. Oprócz funkcji religijnych pełniły też magiczne. Ze względu na swojskość form rzeźb nie traktowano jako rzeczy szczególnie wartościowych (G. Fierla, *Rzeźba ludowa...*, s. 227). Znacznie większym poważaniem cieszyły się obrazy na szkle. Może z tego względu nie występują w tym malarstwie przedstawienia świeckie, tak jak na Podhalu czy na Słowacji (idem, *Malarstwo ludowe...*, s. 243–244).

[20] G. Fierla, *Rzeźba ludowa...*, s. 228.

Pięknych[21], w której kształcił się wywodzący się z tej miejscowości Ludwik Konarzewski[22]. Wyjątkową pracownię prowadził na istebniańskiej Andziołówce Jan Wałach, uczeń między innymi Józefa Mehoffera i Ferdynanda Ruszczyca w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie[23]. Ze Śląska Cieszyńskiego wywodzili się również Artur Cienciała, Adam Ciompa, Ferdynand Dyrna czy Paweł Steller i wielu innych[24].

Tuż przed wybuchem II wojny światowej w Wiśle osiedlił się Czesław Kuryatto, także absolwent warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, który zyskał spore uznanie – przede wszystkim jako portrecista[25]. Dużym talentem artystycznym był obdarzony Andrzej Podżorski. Jego twórczość plastyczna nie miała wprawdzie bezpośredniego związku z działalnością, którą prowadził na niwie ezoteryki, lecz wynikała z jego pasji etnograficznej i misji związanej z zachowaniem pamięci kulturowej Śląska Cieszyńskiego[26], jednakże i w niej można się dopatrywać inspiracji symbolizmem o rodowodzie ezoterycznym.

Należy jeszcze zaznaczyć, że na Śląsku Cieszyńskim rozwiązania związane z alternatywną duchowością są widoczne również w sztuce dworskiej, czego dowodzą choćby złożone programy ikonograficzne dekoracji cieszyńskiego pałacu Larischów, w którym mieści się obecnie Muzeum

---

21 Wyjazd na plener do Istebnej organizował przyjaciel Kazimierza Stabrowskiego i wykładowca warszawskiej szkoły, Konrad Krzyżanowski, zob. K. Piwocki, *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 1904–1964*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1965, s. 23–29.

22 Na temat Ludwika Konarzewskiego, seniora, zob. L. Konarzewski, *Ludwik Konarzewski senior*, [w:] *Ziemia śląska*, t. 2, red. L. Szaraniec, Katowice 1989, s. 47–107; o Ludwiku Konarzewskim juniorze (1918–1989) zob. I. Kontny, *Pędzlem i dłutem. O twórczości Ludwika Konarzewskiego juniora (1918–1989)*, Katowice 2018; L. Konarzewski, *Katalog zbiorów prac plastycznych rodziny Konarzewskich oraz muzealiów w Istebnej na Buczniku*, Olkusz 2015, s. 6–53 i 287–290.

23 Por. E. Cudzich, M. Kawulok, *Wałach*, Istebna 2021.

24 Opracowaniem biografii oraz twórczości artystów wywodzących się ze Śląska Cieszyńskiego zajmuje się Michał Kawulok, zob. np. M. Kawulok, *Artur Cienciała – życie i działalność artystyczna*, „Rocznik Wiślański" 2013, t. 5, s. 66–84; idem, *Sztuka nie jest luksusem, ale potrzebą – rys biograficzny Adama Ciompy*, „Rocznik Wiślański" 2016, t. 8, s. 13–26; idem, *Malarstwo Ferdynanda Dyrny*, „Rocznik Wiślański" 2018, t. 10, s. 18–23. Zob. także *Paweł Steller – artysta deportowany*, oprac. M. Lyszczyna, Katowice 2015.

25 Por. J. Burczyk, *Czesław Kuryatto – mistrz portretu*, Cieszyn 2023.

26 Na tym właśnie aspekcie działalności i sztuki skupiła się Małgorzata Kiereś, która nie wspomina jednak o ezoterycznym zaangażowaniu Podżorskiego. Zob. M. Kiereś, *Dotyk przemijania. Antropologia wartości warsztatu etnograficznego Andrzeja Podżorskiego*, Cieszyn 2022.

Śląska Cieszyńskiego. Ich znaczenia nie przeniknęły jednak do powszechnej świadomości i w rezultacie uległy zapomnieniu, dlatego bardzo trudno dziś w pełni odtworzyć pierwotne koncepcje tych malowideł i motywy ich powstania. Podobna sytuacja dotyczy zdobień okien kaplicy pałacowej w Kończycach Wielkich, niekonwencjonalnych pod względem formy i treści, której alternatywny przekaz również pozostał nieznany. Obydwa przykłady stanowią jednak wymowne świadectwo zainteresowań ezoterycznych w kulturze regionu.

W tym właśnie złożonym kontekście należy rozpatrywać przykłady sztuki związanej z oddziaływaniem alternatywnej duchowości na Śląsku Cieszyńskim. Prowincjonalność i ludowość stanowią w tym przypadku wyjątkowy punkt wyjścia badań nad przenikaniem różnych kulturowych warstw, a zarazem nad twórczym wykorzystaniem motywów zaczerpniętych z rozmaitych ikonograficznych źródeł ezoterycznej schedy kulturowej.

O metodzie

Antoine Faivre pokazał, że historia tradycji zachodniego ezoteryzmu wiąże się z rozwojem specyficznej wyobraźni, która przyczyniła się do re-kreowania sfery wizualności w nowożytnej kulturze Zachodu[27]. W odniesieniu do Śląska Cieszyńskiego należy więc zapytać o regionalną specyfikę tej twórczej imaginacji, a także o to, jaka wizja człowieka i świata wyłania się z ikonograficznych źródeł, a dalej – czy sztuka związana z kręgiem alternatywnej duchowości wpłynęła na kształt kultury badanego regionu, a może i całej Polski, a jeśli tak – na czym to oddziaływanie polegało. Niezwykle istotne stało się więc wypracowanie interdyscyplinarnej, a zarazem transdyscyplinarnej podstawy metodologicznej (zwłaszcza, że niniejsza książka nie została napisana przez historyków sztuki[28]), która

[27] A. Faivre, *Theosophy, Imagination, Tradition. Studies in Western Esotericism*, New York 2000. Znamienne, że w wielu, także najnowszych, publikacjach poruszających kwestię kulturowej wyobraźni, a zwłaszcza jej ezoterycznej formuły, kategoria ta jest właściwie rozumiana intuicyjnie, analogicznie jak wcześniej duchowość. Por. np. *Esotericism, Art and Imagination*, eds. A. Versluis, L. Irwin, J. Richards, M. Weinstein, Minnesota 2017.

[28] Wśród autorów jedynym historykiem sztuki jest Michał Kawulok.

byłaby pomocna w opracowaniu styku duchowości i sztuki, czyli kontekstu nieobecnego we wcześniejszych studiach nad kulturą Śląska Cieszyńskiego.

Punktem wyjścia badań zaprezentowanych w 1 tomie serii *Świata od nowa* była historia idei. Ta szeroka perspektywa pozwala szukać nieoczywistych powiązań w kulturowej spuściźnie, łączyć wątki obecne w przekazach literackich i wizualnych, a także w kulturowym dorobku materialnym. Historia idei nie wskazuje jednak metody, która byłaby specjalnie przeznaczona do badań nad sztuką, chociaż może trafnie wskazywać na znaczące aspekty obrazu, a narzędzia historii sztuki stanowią jeden z elementów jej bazy analitycznej. Badanie obiektów sztuki wymaga jednak przede wszystkim uzgodnienia specyfiki przekazów obrazu i słowa, wskazania z jednej strony ich związków, a z drugiej – odmienności tych sfer. Obecnie coraz częściej ulega zatarciu granica między językowymi a wizualnym wytworami kultury, czego odzwierciedleniem jest upowszechniona we współczesnym szkolnictwie humanistycznym kategoria „tekstów kultury”[29], obejmująca zarówno literaturę (czyli teksty właśnie), jak i rozmaite przykłady kultury wizualnej – w tym obrazy, rzeźby, filmy, komiksy czy gry. Umieszczenie tak różnych elementów we wspólnym zbiorze wynika z założenia, że wszystkie one poddają się interpretacji, a ich oddziaływanie w kulturze można uznać za znaczące. Warto jednak podkreślić, że dzieła językowe i plastyczne funkcjonują odmiennie w kulturowej przestrzeni, gdyż słowo i obraz w swej istocie są niewspółmierne[30], co oznacza również, że nie można ich badać przy użyciu identycznych metodologii, jakkolwiek pozostają one ze sobą niezwykle mocno sprzężone, należąc do wspólnego zbioru sensów.

---

[29] W definicji tej kategorii zostaje wprowadzone znamienne ujednolicenie różnych dziedzin kulturowej twórczości. Por. np.: „Tekst kultury ma wymiar materialny i duchowy, jednostkowy i globalny. Wymiar materialny to konkretne przedmioty, jak np. książka, malowidło, nagrana taśma filmowa, zapis nutowy; wymiar duchowy oznacza zdolność przedmiotu materialnego do bycia nośnikiem idei (wymiar symboliczny przedmiotu), kształtowania postaw, oddziaływania na intelekt, emocje […]” *Słownik pojęć i tekstów kultury. Terytoria słowa*, red. E. Szczęsna, Warszawa 2002, s. 307.

[30] Por. J. Białostocki, *Słowo i obraz*, [w:] *Słowo i obraz: materiały Sympozjum Komitetu Nauk, Nieborów, 29 września – 1 października 1977 r. / Polska Akademia Nauk, Komitet Nauk o Sztuce*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982, s. 7, a także W. Bałus. *Nieoczywista literackość malarstwa i jej granice. Uwagi o metodzie*, [w:] *Literatura – konteksty*, t. 2: *Literatura a malarstwo*, red. J. Godlewicz-Adamiec, P. Kociumbas, T. Szybisty, Kraków – Warszawa 2017, s. 21–41.

Próbą zsynchronizowania obydwu obszarów jest metoda zaproponowana przez Erwina Panofskiego[31]. Uznał on za kluczowe istnienie form symbolicznych w sztuce. Termin ten zaczerpnął od Ernsta Cassirera, z którym współpracował[32]. W swojej analizie perspektywy (uznanej za przykład formy symbolicznej) pisał, że w tym trybie można „*powiązać duchowe znaczenie z konkretnym, zmysłowym znakiem* i wewnętrznie przypisać temu znakowi"[33]. Warto też wspomnieć o pojęciu habitusu wprowadzonym do historii sztuki przez tego uczonego w jego fundamentalnej analizie struktury tradycji summy scholastycznej i budowy gotyckiej katedry[34]. Panofsky zaznaczał, że przyczyn ich analogii należy szukać w ówczesnym systemie szkolnictwa, który przekazywał wychowankom spójną wizję świata, będącą nie tylko sformalizowaniem i potwierdzeniem tradycyjnych wówczas rozwiązań, lecz także punktem wyjścia do tworzenia nowych wzorów kultury. Z prac Panofskiego termin ten zaczerpnął Pierre Bourdieu, który w duchu durkheimowskm zwrócił uwagę na jego społeczny kontekst, podkreślając na przykład klasowy charakter odczytania danego dzieła sztuki – opisowego i literalnego w przypadku warstw niższych oraz symbolicznego i podatnego na złożone interpretacje w odniesieniu do klasy wyższej[35]. Uważał też, że kategoria habitusu pozostaje otwarta i stanowi dobry punkt wyjścia i inspirację do dalszych badań. Tak też – w sposób otwarty – traktujemy tę kwestię w badaniach zamieszczonych w niniejszej książce. Również w przypadku Śląska Cieszyńskiego można się zastanawiać, czy tamtejsze przykłady sztuki związanej z duchowością reprezentują wspólne formy symboliczne, a zarazem czy łączy je jakiś habitus, a więc czy stanowią one przedłużenie

---

31 J. Białostocki, *Erwin Panofsky (1892–1968), myśliciel, historyk, człowiek*, [w:] E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971.

32 B. Trochimska-Kubacka, *Związki teorii sztuki i filozofii w koncepcji Erwina Panofsky'ego*, „Studia Philosophica Wratislaviensia" 2016, vol. 11, fasc. 2, s. 65–82.

33 E. Panofsky, *Perspektywa jako „forma symboliczna"*, przeł. G. Jurkowlaniec, Warszawa 2008, s. 31.

34 E. Panofsky, *Architektura gotycka i scholastyka*, [w:] idem, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971.

35 Takie rozumienie terminu *habitus*, zaczerpniętego z prac Panofskiego, wprowadził Pierre Bourdieu, który jednocześnie odniósł tę kategorię do badań społecznych. Por. P. Bourdieu, *Szkic teorii praktyki poprzedzony trzema studiami na temat etnologii Kabylów*, przeł. W. Krokier, Kęty 2007. Por także T. Warczok, *Habitus, szkoła i klasa społeczna. Bourdieu czyta Panofskiego*, „Stan Rzeczy" 2015, 1(8), s. 188–193.

zakorzenionego w tej kulturze sposobu postrzegania i rozumienia świata oraz czy manifestują się one w praktyce wspólnego działania. Ów pragmatyczny aspekt pozostawał niezwykle istotnym wątkiem analizy prowadzonej w niniejszym projekcie, czemu daliśmy wyraz w tekstach zgromadzonych w pierwszym tomie, dlatego i w tym przypadku należało zwrócić na niego baczniejszą uwagę. Przy okazji warto podkreślić złożoność symbolicznych interpretacji wiodących wyobrażeń, które pojawiły się w sztuce związanej z nurtem alternatywnej duchowości.

Według Panofskiego w rozpoznaniu treści danego dzieła kluczowe pozostaje wyodrębnienie dwóch poziomów – ikonografii i ikonologii[36]. Wprowadzeniem do nich jest możliwie szczegółowy opis danego obiektu. Do tego wstępnego etapu należy również określenie autorstwa i czasu powstania danej pracy oraz wskazanie techniki, w której została ona wykonana. Te ustalenia stanowią niezbędną bazę do opracowania ikonografii i ikonologii danego przedstawienia, dlatego w niniejszej książce staraliśmy się możliwie skrupulatnie przedstawić wyniki tego wstępnego rozpoznania. Badania nad ikonografią opierają się na analizie dzieła sztuki rozumianego jako kulturowy przekaz, zakorzeniony w tradycji i wpisany w łańcuch nawarstwiających się interpretacji. Jako taki nawiązuje on zazwyczaj do literackiej narracji, a także staje się bodźcem do tworzenia kolejnych opowieści. Dzięki temu obraz istnieje w procesie wzajemnych odniesień i cytatów, niczym dzieło otwarte w rozumieniu Umberta Eco[37].

Twórcy związani ze Śląskiem Cieszyńskim wykorzystywali motywy ikonograficzne i rozwiązania kompozycyjne obecne w badanym okresie

---

[36] E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, [w:] idem, *Studia z historii sztuki*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 11–32; por. J. Białostocki, *Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką*, [w:] idem, *Płeć śmierci*, Warszawa 2007, s. 41–122; L. Kalinowski, *Ikonologia czy ikonografia? Termin ikonologia w badaniach nad sztuką Erwina Panofsky'ego*, „Prace z Historii Sztuki" 1972, t. 7, nr 10, s. 5–31. Mieczysław Porębski nazwie te poziomy semiotyką i ikoniką (por. M. Porębski, *Semiotyka a ikonika*, [w:] idem, *Sztuka a informacja*, Kraków 1986, s. 105–115). Zob także: M. Smorąg-Różycka, *Retoryka – uniwersalny język sztuki świata śródziemnomorskiego*, [w:] *Mare apertum. Przepływ idei, ludzi i rzeczy w świecie śródziemnomorskim,* red. D. Quirini-Popławska,„Portolana. Studia Mediterranea", vol. 3, Kraków 2007, s. 164.

[37] Por. U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. L. Eustachiewicz, J. Gałuszka, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Warszawa 2011, a także R. Wittkower, *Interpretacja symboli wizualnych*, przeł. A. Morawińska, [w:] *Symbole i symbolika*, wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński, Warszawa 1990, s. 339.

w tradycji przedstawieniowej sztuki Zachodu, a także znane z kontekstów ezoterycznych. Jednocześnie proponowane przez nich adaptacje stanowią wymowne świadectwo dużej swobody interpretacyjnej odnoszącej się zarówno do form, jak i treści. Na Śląsku Cieszyńskim, mimo niezwykle rozbudowanej sfery wydawniczej, niełatwo znaleźć ekfrazy pomocne w wyjaśnieniu treści pojawiających się w sztuce towarzyszącej alternatywnej duchowości. Akcydentalne uwagi mają charakter powierzchowny i epizodyczny, zatem pozostaje badanie motywów sztuki na tle ideowym. W rekonstrukcji obrazowania nieraz utopijnych i naiwnych konceptów niszowych środowisk ezoterycznych Śląska Cieszyńskiego uwidacznia się jednak wspólnota tradycji regionalnej edukacji i społecznych projektów.

Według Panofskiego trzecim poziomem badań nad obrazem jest ikonologia. Początkowo kategoria ta funkcjonowała jako synonim alegorii. Nawiązał do niej Aby Warburg[38], który nazwał tak własną metodę interpretacji obrazu[39]. W zaproponowanym przez niego podejściu to, co racjonalne i irracjonalne w obrazie (i w kulturze), nie zostaje sobie przeciwstawione, lecz jest potraktowane jako całość, w której wyróżniają się wprawdzie skrajne postaci tej opozycji, jednak nie zachodzi między nimi kolizja – możemy raczej mówić o uzupełnieniu[40]. Warburg chciał utworzyć specjalną dyscyplinę nauki o kulturze (*Kulturwissenschaft*), która byłaby wręcz tożsama z psychologią kultury (*Kulturpsychologie*)[41]. Giorgio Agamben słusznie zauważył, że hermeneutyka Warburga stanowi spiralę obejmującą trzy poziomy, z których pierwszy

---

38 O biografii Aby'ego Warburga zob. V. Drehsen, *Aby M. Warburg: sztuka i religia w oświeceniowej grze obrazów*, [w:] *Filozofia religii od Schleiermachera do Eco*, red. V. Drehsen, W. Gräb, B. Weyel, przeł. L. Łysień, Kraków 2008, s. 65–68.

39 Pierwotnie pojęcie ikonologii zostało wykorzystane przez Cesarego Ripę w tytule jego książki (por. C. Ripa, *Ikonologia*, przeł. I. Kania, Kraków 2008). Warto wspomnieć, że w pierwszym wydaniu tej książki nie znalazły się ilustracje, a autorowi chodziło raczej o opisy motywów symbolicznych spopularyzowanych w sztuce Zachodu.

40 G. Agamben, *Aby Warburg i „nauka bezimienna"*, przeł. K. Rutkowski, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa: Antropologia Kultury, Etnografia, Sztuka" 2007, nr 3–4, s. 284–285. Por. W. Bałus, *Dlaczego Warburg?*, „Przegląd Kulturoznawczy" 2010, nr 2(8), s. 25–53; E. Kwiatkowska, *Obraz mityczny jako obraz kulturowy*, „Studia Religiologica" 2013, z. 46(3), s. 173–185.

41 Na temat pojęcia *Kulturpsychologie* w rozumieniu Warburga zob. U. Raulff, *Von der Privatbibliothek des Gelehrten zum Forschungsinstitut. Aby Warburg, Ernst Cassirer und die neue Kulturwissenschaft*, „Geschichte und Gesellschaft" 1997, 23. Jg., H. 1, s. 28–43; T. Schindler, *Zwischen Empfinden und Denken. Aspekte zur Kulturpsychologie von Aby Warburg*, Münster – Hamburg – London 2000.

dotyczy badań nad ikonografią właściwych dla historii sztuki, drugi odnosi się do historii kultury, a trzeci jest „«nauką bez imienia» zmierzającą do postawienia diagnozy człowieka Zachodu poprzez jego fantazmaty”[42], zawarte przede wszystkim w atlasie ikonicznej pamięci.

Panofsky zamierzał nadać temu intuicyjnemu podejściu jasne ramy badawcze. Uznał, że przedmiotem ikonologii nie jest ustalenie świadomych motywów powstania danego dzieła i jego przekazu (bo to jest przedmiotem ikonografii), lecz wskazanie jego miejsca w nie zawsze w pełni uświadamianej konfiguracji kulturowej przestrzeni. W tej perspektywie sztuka przedstawieniowa staje się swoistą projekcją, a metoda jej badania – rodzajem psychoanalizy. Jak jednak wskazuje Lech Kalinowski, Panofsky żywił wiele obaw, że ikonologia może stać się balastem dla historii sztuki, podobnie jak astrologia obciążyła astronomię, gdyż jej źródła okazują się nazbyt „ezoteryczne”, a więc z różnych względów trudne do naukowej weryfikacji[43]. Z tego też względu odnosił się do niej z dużą ostrożnością, a nawet sceptycyzmem.

W odniesieniu do alternatywnej duchowości Śląska Cieszyńskiego analizy ikonologiczne stają się jednak szczególnie inspirujące, a pojawiające się tu motywy ezoteryczne ujawniają przekaz nieuchwytny na innych etapach badań. Carl Gustav Jung wskazał na istotną rolę archetypów zarówno w życiu jednostki, jak i w długim trwaniu kultury. Manifestują się one w obrazach, a dopiero potem zyskują logiczne wyjaśnienie. Podobnie jest w tym przypadku – dzięki analizie obrazów powstałych w kręgu alternatywnej duchowości zyskujemy, przynajmniej do pewnego stopnia, wgląd w przestrzeń zbiorowej nieświadomości, w zawarte w niej nadzieje i niesione lęki, często wyparte i dlatego niezauważalne w dominującym dyskursie, a mimo to obecne w kulturowym przekazie. Tak właśnie pracował Warburg, który latami gromadził zbiory obejmujące przedstawienia uznanych dzieł sztuki – ryciny, grafiki, fotografie prasowe, przykłady sztuki użytkowej, reklamy, znaczki i inne obiekty wizualne. Grupował te wyobrażenia na tablicach, z których każda stanowiła zbiór określonych engramów, zwanych następnie przez Warburga dynamogramami, a więc figur stanowiących uchwycenie

[42] G. Agamben, *Aby Warburg i…*, s. 284.

[43] L. Kalinowski, *Ikonologia czy ikonografia?…*, s. 7.

pierwotnego, instynktownego przeżycia, a przy tym uzewnętrznienie związanej z nim emocji[44]. W ten sposób powstał atlas sztuki będący jednocześnie kompendium kulturowej pamięci[45]. Warburg nie dokończył swojego dzieła – nie skompletował tablic, nie przygotował szczegółowego wyjaśnienia swej metody. Jednakże jego zamysł okazuje się bardzo skutecznym narzędziem w badaniach nad wizualnością.

W studiach nad spuścizną środowiska alternatywnej duchowości Śląska Cieszyńskiego zamieszczonych w pierwszym tomie staraliśmy się uwzględnić sformułowaną przez Marjorie Garber koncepcję symptomów kulturowych, a więc niestandardowych zachowań i świadectw[46]. Wprawdzie Jan Białostocki powątpiewał, czy symptomatologiczne podejście jest w ogóle możliwe w historii sztuki[47], jednak badania nad ikonologią inspirowane podejściem Warburga stwarzają taką możliwość[48]. Warburg rezygnuje bowiem z rekonstrukcji symbolicznego odczytania świata na rzecz poszukiwania tropów pamięci, rozumianych właśnie jako symptomy przechowujące wiedzę o przeszłości i jej traumach, a jednocześnie kreujących kształty przyszłości.

Ikoniczne źródła alternatywnej duchowości stanowią taki właśnie konglomerat przedstawień nierozpoznanych, czasem niejednoznacznych nawet w środowisku, w którym powstały, a przy tym powszechnie dostępnych,

---

44 O pojęciu engramu, jego źródłach i interpretacji Warburga zob. A. Pietrasik, *Gąsienice i motyle. O równoczesności pojęcia Pathosformel Aby'ego Warburga i engramu Richarda Semona*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej" 2014, nr 6, s. 1–14, https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/6-obraz-patos/gasienice-i-motyle [dostęp: 10.04.2024]. Por. A. Gralińska-Toborek, *Gesty symboliczne w sztuce współczesnej w świetle koncepcji Aby'ego Warburga*, „Kultura Współczesna" 2007, nr 2(52), s. 51–61.

45 Zob. A. Warburg, *Atlas obrazów Mnemosyne*, przeł. P. Brożyński, M. Jędrzejczak, Warszawa – Kraków 2016. Pozycja ta zawiera ideowy szkic atlasu pamięci autorstwa Warburga, słowniczek stosowanych przez tego badacza pojęć (zwłaszcza, że często są one nieprzejrzyste), a także zbiór tablic. Zestawienia tablic z dokładnymi opisami można też znaleźć w zasobach Internetu, zob. np.: *Mnemosyne. Meanderings through Aby Warburg's Atlas,* https://warburg.library.cornell.edu/ [dostęp: 10.03.2024].

46 Por. M. Garber, *Symptoms of Culture*, London 2000.

47 J. Białostocki pisał na przykład: „Obraz jest [...] dobrym sygnałem, jako symptom jest już bardzo wieloznaczny, zawodzi zupełnie jako środek narracji" (J. Białostocki, *Słowo i obraz...*, s. 12).

48 Por. G. Didi-Huberman, *Dialektik des Monstrums. Aby Warburg and the symptom paradigm*, „Art History" November 2001, vol. 24, no. 5, s. 265. Kwestię symptomatologii Warburga analizuje Agnieszka Gralińska-Toborek. Zob. A. Gralińska-Toborek, *Znaczenie obrazu w koncepcji kultury Aby Warburga*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria" 2006, R. 15, nr 3(59), s. 69–83.

bo wplecionych w sferę użyteczności, na przykład dzięki działalności wydawniczej ezoteryków. Warburgowska hermeneutyka obrazu pomogła ustalić naturę owych „fantazmatów" Śląska Cieszyńskiego, które w postaci ezoterycznych wyobrażeń stały się znakiem swych czasów, a przy tym nośnikiem sensów nieznajdujących wystarczającej reprezentacji w głównym nurcie kultury, a mimo to obecnych niczym figury losu, które zachowały pamięć alternatywnych (i nie tylko) doświadczeń.

Niniejsza książka stanowi wprowadzenie do badań nad wizualnością alternatywnej duchowości Śląska Cieszyńskiego. Nad niektórymi z prezentowanych tu tematów są już prowadzone dalsze badania. Mam jednak nadzieję, że projekt otworzy dyskusję naukową nad problematyką ezoterycznej imaginacji i doczeka się kontynuacji prowadzonych przez kolejnych badaczy.

* * *

Tom przedkładany czytelnikowi stanowi drugą część serii będącej zwieńczeniem projektu „Programy alternatywnej duchowości na Śląsku Cieszyńskim od końca XIX wieku do lat 70. XX wieku", przygotowanego w ramach programu Ministerstwa Edukacji i Nauki, obecnie: Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Nauka dla Społeczeństwa". Znalazły się w niej studia poświęcone wybranym przykładom realizacji artystycznych, w których pojawiają się wątki alternatywnej duchowości. Jako pierwsze pojawia się obszerne studium pióra Tadeusza Cegielskiego, poświęcone analizie fresków w Sali Egipskiej dawnego pałacu Larischów, w którym dziś mieści się Muzeum Śląska Cieszyńskiego. Wprawdzie powstanie tego dzieła wyprzedza znacznie historyczny okres, którego dotyczyły badania prowadzone w naszym projekcie, jednak pojawiające się tu motywy, osnute wokół wyobrażeń dotyczących doświadczeń inicjacyjnych, dają się potem odnaleźć w spuściźnie duchowości alternatywnej regionu i zdają się stanowić jedną z ważnych inspiracji późniejszych ezoterycznych poszukiwań. Warto podkreślić, że jest to pierwsze opracowanie ikonografii Sali Egipskiej. W kolejnym rozdziale Izabela Trzcińska omówiła kwestie związane z próbami przedstawiania innych wymiarów rzeczywistości w sztuce, zwracając uwagę na transformacje kulturowego spojrzenia w ezoterycznym

środowisku Śląska Cieszyńskiego. W rozdziale czwartym Michał Kawulok zanalizował dzieła malarskie Czesława Kuryatty w kontekście religijnym i ezoterycznym. Rozdział kolejny, także autorstwa Izabeli Trzcińskiej, został poświęcony symbolice solarnej obecnej w grafice ezoterycznych periodyków wydawanych na Śląsku Cieszyńskim oraz przez Jana Hadynę w Krakowie. Monika Rzeczycka i Diana Oboleńska zaprezentowały pogłębioną analizę ikonograficzną przedstawień zdobiących okna pleksiglasowe z kaplicy pałacowej w Kończycach Wielkich. W przedstawieniach tych autorki odnajdują inspiracje antropozoficzne. Studium to jest warte szczególnej uwagi, gdyż odnosi się do nurtu alternatywnej duchowości właściwie nieobecnego w dotychczasowych badaniach nad kulturową specyfiką regionu. Renata Czyż przedstawiła zasoby biblioteki Jana Wałacha, który zgromadził pokaźny księgozbiór związany z religią i duchowością. Wprawdzie malarz z istebniańskiej Andziołówki był zaangażowanym katolikiem, jednak jego osobiste poszukiwania w dziedzinie duchowości poświadczają indywidualistyczny charakter tej ostatniej, a zarazem dobrze się wpisują w szeroki nurt duchowych poszukiwań regionu. Trwają także prace nad szerszym studium dotyczącym wątków duchowości w twórczości tego niezwykłego artysty. Ostatni rozdział zamieszczony w niniejszej książce, pióra Yulyi Zlochevskiej, traktuje o początkach Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk" im. Stanisława Hadyny, którego powstanie również łączy się w pewnym stopniu z kwestiami alternatywnej duchowości Śląska Cieszyńskiego.

W tym miejscu chcę jeszcze bardzo podziękować pani Irenie French, dyrektor Muzeum Śląska Cieszyńskiego, ponieważ bez jej życzliwości i wsparcia książka ta nie mogłaby ukazać się w takim kształcie.

Uwagi edytorskie

Staraliśmy się zachować oryginalną ortografię przywoływanych źródeł. Także wyróżnienia w cytatach źródłowych odzwierciedlają teksty oryginalne. Jeżeli wprowadzili je autorzy rozdziałów, to zostało to zaznaczone w stosowanej adnotacji.

Daty życia postaci historycznych znalazły się w indeksie nazwisk na końcu książki.

Bibliografia

Agamben G., *Aby Warburg i „nauka bezimienna”*, przeł. K. Rutkowski, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa: Antropologia Kultury, Etnografia, Sztuka” 2007, nr 3–4.

Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seven Century, ed. K. Weitzmann, Princeton, New York 1979.

Age of Spirituality. Symposium, ed. K. Weitzmann, Princeton – New York 1980.

Alderton Z., *Colour, Shape, and Music. The Presence of Thought Forms*, „Literature & Aesthetics” 2011, vol. 21, no. 1.

Bałus W., *Dlaczego Warburg?*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2010, nr 2(8).

Bałus W., *Nieoczywista literackość malarstwa i jej granice. Uwagi o metodzie*, [w:] *Literatura – konteksty*, t. 2: *Literatura a malarstwo*, red. J. Godlewicz-Adamiec, P. Kociumbas, T. Szybisty, Kraków – Warszawa 2017.

Bauduin, T.M., *Abstract Art as „By-Product of Astral Manifestation”. The Influence of Theosophy on Modern Art in Europe*, [w:] *Handbook of the Theosophical Current*, ed. O. Hammer, M. Rothstein, Leiden 2013.

Bazielich B., *Tradycyjna i współczesna sztuka ludowa*, [w:] *Płyniesz Olzo... Zarys kultury materialnej ludu cieszyńskiego*, t. 2, red. D. Kadłubiec, Ostrava 1972.

Belting H., *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2010.

Besant A., Leadbeater Ch.W., *Thought-Forms. A Record of Clairvoyant Investigation*, London 1901.

Białostocki J., *Erwin Panofsky (1892–1968), myśliciel, historyk, człowiek*, [w:] E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971.

Białostocki J., *Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką*, [w:] J. Białostocki *Płeć śmierci*, Warszawa 2007.

Białostocki J., *Słowo i obraz*, [w:] *Słowo i obraz: materiały Sympozjum Komitetu Nauk, Nieborów, 29 września – 1 października 1977 r. / Polska Akademia Nauk, Komitet Nauk o Sztuce*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982.

Białostocki J., *Sztuka i reformacja*, [w:] J. Białostocki, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982.

Bourdieu P., *Szkic teorii praktyki poprzedzony trzema studiami na temat etnologii Kabylów*, przeł. W. Krokier, Kęty 2007.

Bowlt J.E., Washton Long R.C., *The Life of Vasilii Kandinsky in Russian Art. A Study of „On the Spiritual in Art” by Wassily Kandinsky*, Newtonville 1984.

Burczyk J., *Czesław Kuryatto – mistrz portretu*, Cieszyn 2023.

Chazelle C., *Matter, Spirit, and Image in the Libri Carolini*, „Recherches Augustiniennes et Patristiques” 1986, vol. 21.

Chudzikowska-Wołoszyn M., *Księgi Karolińskie – frankońska odpowiedź na Sobór Nicejski II z roku 787*, „Studia Warmińskie” 2007–2008, t. 44–45.

Cudzich E., Kawulok M., *Wałach*, Istebna 2021.

Didi-Huberman G., *Dialektik des Monstrums. Aby Warburg and the symptom paradigm,* „Art History" 2001, vol. 24, no. 5.

Drehsen V., *Aby M. Warburg: sztuka i religia w oświeceniowej grze obrazów*, [w:] *Filozofia religii od Schleiermachera do Eco*, red. V. Drehsen, W. Gräb, B. Weyel, przeł. L. Łysień, Kraków 2008.

Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. L. Eustachiewicz, J. Gałuszka, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Warszawa 2011.

Eire C.M.N., *War against the Idols. The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin*, Cambridge 1986.

Esotericism, Art and Imagination, eds. A. Versluis, L. Irwin, J. Richards, M. Weinstein, Minnesota 2017.

Faivre A., *Theosophy, Imagination, Tradition. Studies in Western Esotericism*, New York 2000.

Fierla G., *Malarstwo ludowe na szkle*, [w:] *Płyniesz Olzo... Zarys kultury materialnej ludu cieszyńskiego*, t. 2, red. D. Kadłubiec, Ostrava 1972.

Fierla G., *Rzeźba ludowa w drzewie*, [w:] *Płyniesz Olzo... Zarys kultury materialnej ludu cieszyńskiego*, t. 2, red. D. Kadłubiec, Ostrava 1972.

Garber M., *Symptoms of Culture*, New York 2000.

Gralińska-Toborek A., *Gesty symboliczne w sztuce współczesnej w świetle koncepcji Aby'ego Warburga*, „Kultura Współczesna" 2007, nr 2(52).

Gralińska-Toborek A., *Znaczenie obrazu w koncepcji kultury Aby Warburga*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria" 2006, R. 15, nr 3(59).

Hilma af Klint. Notes and Methods, ed. I. Müller-Westerman, Chicago 2018.

Hilma af Klint. Paintings for the Future, New York 2018.

Huss B., *Spirituality. The Emergence of a New Cultural Category and its Challenge to the Religious and the Secular*, „Journal of Contemporary Religion" 2014, vol. 29, iss. 1.

Kadłubiec K.D., *Kultura ludowa*, [w:] *Śląsk Cieszyński. Środowisko naturalne. Zarys dziejów. Zarys kultury materialnej i duchowej*, oprac. W. Sosna, Cieszyn 2001.

Kadłubiec K.D., *O kształtowaniu kulturowego oblicza ziemi cieszyńskiej*, „Górnośląskie Studia Socjologiczne. Seria Nowa" 2021, t. 12.

Kalinowski L., *Ikonologia czy ikonografia? Termin ikonologia w badaniach nad sztuką Erwina Panofsky'ego*, „Prace z Historii Sztuki" 1972, t. 7, nr 10.

Kandyński W., *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Łódź 1996.

Kawulok M., *Artur Cienciała – życie i działalność artystyczna*, „Rocznik Wiślański" 2013, t. 5.

Kawulok M., *Malarstwo Ferdynanda Dyrny*, „Rocznik Wiślański" 2018, t. 10.

Kawulok M., *Sztuka nie jest luksusem, ale potrzebą – rys biograficzny Adama Ciompy*, „Rocznik Wiślański" 2016, t. 8.

Kiereś M., *Dotyk przemijania. Antropologia wartości warsztatu etnograficznego Andrzeja Podżorskiego*, Cieszyn 2022.

Klejnowski-Różycki D., *Kult obrazów według Reformatorów Marcina Lutra i Jana Kalwina*, „Studia Oecumenica" 2017, t. 17.

Konarzewski L., *Katalog zbiorów prac plastycznych rodziny Konarzewskich oraz muzealiów w Istebnej na Buczniku*, Olkusz 2015.

Konarzewski L., *Ludwik Konarzewski senior*, [w:] *Ziemia śląska*, t. 2, red. L. Szaraniec, Katowice 1989.

Kontny I., *Pędzlem i dłutem. O twórczości Ludwika Konarzewskiego juniora (1918–1989)*, Katowice 2018.

Kwiatkowska E., *Obraz mityczny jako obraz kulturowy*, „Studia Religiologica" 2013, z. 46(3).

Lachman G., *Kandinsky's Thought Forms and the Occult Roots of Modern Art*, „Quest" 2008, vol. 96, no. 2.

Luter M., *Przeciw niebiańskim prorokom, o obrazach i sakramencie, 1525. Osiem kazań Marcina Lutra przez niego wygłoszonych w Wittenberdze w post 1522*, przeł. S. Michalski, [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce. 1500–1600. Historia doktryn artystycznych. Wybór tekstów*, t. 2, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1985.

Michalski D., *„Widzialne słowa" sztuki protestanckiej*, [w:] *Słowo i obraz: materiały Sympozjum Komitetu Nauk, Nieborów, 29 września – 1 października 1977 r. / Polska Akademia Nauk, Komitet Nauk o Sztuce*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982.

Michalski S., *Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w Europie nowożytnej*, Warszawa 1989.

Mnemosyne. Meanderings through Aby Warburg's Atlas, https://warburg.library.cornell.edu/ [dostęp: 10.03.2024].

Mondrian P., *Part I. The De Stijl Years 1917–24. Natural Reality and Abstract Reality. A Trialogue (While Strolling from the Country to the City)*, [w:] *The New Art - The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, ed. H. Holman, M.S. James, London 1986.

Morys-Twarowski M., *Dzieje Księstwa Cieszyńskiego*, Ustroń 2023.

Noble T.F.X., *Images, Iconoclasm, and the Carolingians*, Philadelphia 2009.

Panofsky E., *Architektura gotycka i scholastyka*, [w:] E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1971.

Panofsky E., *Ikonografia i ikonologia*, [w:] E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1971.

Panofsky E., *Perspektywa jako „forma symboliczna"*, przeł. G. Jurkowlaniec, Warszawa 2008.

Paweł Steller – artysta deportowany, oprac. M. Lyszczyna, Katowice 2015.

Pelc J., *Obraz – słowo – znak. Studium o emblematach w literaturze staropolskiej*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1973.

Pelc J., *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002.

Pietrasik A., *Gąsienice i motyle. O równoczesności pojęcia Pathosformel Aby'ego Warburga i engramu Richarda Semona*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej" 2014, nr 6, https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/6--obraz-patos/gasienice-i-motyle [dostęp: 10.04.2024].

Piwocki K., *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 1904–1964*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1965.

Płyniesz Olzo... Zarys kultury materialnej ludu cieszyńskiego, t. 2, red. D. Kadłubiec, Ostrawa 1972.

Polish Esoteric Traditions 1890–1939. Selected Issues, ed. A. Świerzowska, Gdańsk 2019.

Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939, t. 1: *Teozofia i antropozofia*, red. M. Rzeczycka, I. Trzcińska, Gdańsk 2019.

Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939, t. 2: *Formacje, ludzie, idee*, red. M. Rzeczycka, I. Trzcińska, Gdańsk 2019.

Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939, t. 3: *Masoneria*, red. M. Rzeczycka, T. Cegielski, Gdańsk 2019.

Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939, t. 4: *Źródła i dokumenty*, red. D. Oboleńska, Gdańsk 2019.

Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939, t. 5: *Idee przewodnie*, red. M. Dobkowski, T. Cegielski, Gdańsk 2020.

Porębski M., *Semiotyka a ikonika*, [w:] M. Porębski, *Sztuka a informacja*, Kraków 1986.

Raulff U., *Von der Privatbibliothek des Gelehrten zum Forschungsinstitut. Aby Warburg, Ernst Cassirer und die neue Kulturwissenschaft*, „Geschichte und Gesellschaft" 1997, 23. Jg., H. 1.

Ringbom S., *Art in 'The Epoch of the Great Spiritual'. Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 1966, vol. 29, no. 1.

Ripa C, *Ikonologia*, przeł. I. Kania, Kraków 2008.

Schindler T., *Zwischen Empfinden und Denken. Aspekte zur Kulturpsychologie von Aby Warburg*, Münster – Hamburg – London 2000.

Słownik pojęć i tekstów kultury. Terytoria słowa, red. E. Szczęsna, Warszawa 2002.

Smorąg-Różycka M., *Retoryka – uniwersalny język sztuki świata śródziemnomorskiego*, [w:] *Mare apertum. Przepływ idei, ludzi i rzeczy w świecie śródziemnomorskim*, red. D. Quirini-Popławska, „Portolana. Studia Mediterranea", vol. 3, Kraków 2007.

Spyra J., *Śląsk Cieszyński pod rządami Habsburgów (1653–1848)*, Cieszyn 2012.

Steinborn D., *Malowane epitafia mieszczańskie na Śląsku w latach 1520–1620*, „Roczniki Sztuki Śląskiej" 1967, t. 4.

Śląsk Cieszyński od Wiosny Ludów do I wojny światowej (1848–1918), red. K. Nowak, I. Panic, Cieszyn 2013.

Śląsk Cieszyński w średniowieczu (do 1528), red. I. Panic, Cieszyn 2010.
Śląsk Cieszyński. Środowisko naturalne. Zarys dziejów. Zarys kultury materialnej i duchowej, oprac. W. Sosna, Cieszyn 2001.
The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890–1985, ed. M. Tuchman, J. Freeman, C. Blotkamp, New York 1986.
Trochimska-Kubacka B., *Związki teorii sztuki i filozofii w koncepcji Erwina Panofsky'ego*, „Studia Philosophica Wratislaviensia" 2016, vol. 11, fasc. 2.
Warburg A., *Atlas obrazów Mnemosyne*, przeł. P. Brożyński, M. Jędrzejczak, Warszawa – Kraków 2016.
Warczok T., *Habitus, szkoła i klasa społeczna. Bourdieu czyta Panofskiego*, „Stan Rzeczy" 2015, 1(8).
Wittkower R., *Interpretacja symboli wizualnych*, przeł. A. Morawińska, [w:] *Symbole i symbolika*, wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński, Warszawa 1990.

Tadeusz Cegielski

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0001-6457-7149

W klimacie Oświecenia. Polichromie w pałacu Larischów w Cieszynie (1795–1796)

Obiekt, jego historia i twórca

Przedmiotem mojej analizy są malowidła ścienne ukończone w 1796 roku – dokładnie 15 listopada tegoż roku, jakby wynikało z inskrypcji na jednym z przedstawień – w Sali Egipskiej cieszyńskiej rezydencji Johanna de Matha Josepha hrabiego Larisch von Moennich, obecnie siedzibie Muzeum Śląska Cieszyńskiego. Zgodnie z lokalną tradycją[1] polichromie te odnosić się mają do oświeceniowych nurtów ezoterycznych, w szczególności do wolnomularstwa. Aby utrzymać, zmodyfikować bądź odrzucić tezę o wolnomularskiej proweniencji artystycznego projektu z pałacu Larischów, przeprowadziłem analizę tak treści, jak i formy przedstawień w Sali Egipskiej, a następnie dokonałem rekonstrukcji ich społecznego, w szczególności zaś kulturowego kontekstu. W centrum mojej uwagi znalazły się osoby związane z inwestorem i jego środowiskiem oraz wykonawcy polichromii, a także szeroki nurt w kulturze europejskiej przełomu XVIII i XIX stulecia, cechujący się fascynacją dziejami i kulturą starożytnego Egiptu oraz tradycją filozoficzną przypisywaną Egipcjanom i znaną dziś jako hermetyzm.

***

Pałac Larischów w Cieszynie powstał po wielkim pożarze miasta, który miał miejsce w 1789 roku. Ród Larischów posiadał tu wcześniej, przez ponad trzy dekady, dom przy ówczesnej ulicy Konwiktowej, który z biegiem czasu okazał się niewystarczający dla jego rosnących aspiracji. Wywodzący się z Tyrolu i mocno rozrodzony w Czechach, na Śląsku i w Austrii, dzielił się w epoce nowożytnej na kolejne linie – w XVI wieku na górnośląską z Naczęsławic oraz hrabiowską, czesko-austriacką z Ligoty (Lhoty) w Księstwie Cieszyńskim. Linia z Ligoty używać zaczęła nazwiska Larisch-Moennich (Larisch-Mönnich) i należała do najwyższej arystokracji austriackiej, linia z Naczęsławic była mniej znacząca i uboższa[2].

[1] Jej orędownikiem jest obecnie Zbigniew Machej (ur. 1958), poeta, tłumacz literatury czeskiej i słowackiej, menedżer kultury i dyplomata; por. https://pl.wikipedia.org/wiki/Zbigniew_Machej [dostęp: 7.07.2023], któremu też składam serdeczne podziękowania za wprowadzenie mnie w tajniki architektury Cieszyna.

[2] M. Makowski, *Szlacheckie siedziby na Śląsku Cieszyńskim. Cieszyn: Region*, Cieszyn 2005, s. 165.

Nowa rezydencja wzniesiona została z inicjatywy Johanna de Matha Josepha Antona hrabiego Larisch von Moennich. Pełnił on liczne funkcje w Księstwie Cieszyńskim. Był cieszyńskim starostą ziemskim, marszałkiem krajowym oraz prezydentem Sejmu Ziemskiego (od 1789 roku), a także pełnił godności na dworze wiedeńskim jako cesarsko-królewski szambelan oraz tajny radca. Twórca cieszyńskiej rezydencji, który w 1791 roku uzyskał tytuł hrabiowski, kontynuował do pewnego stopnia aktywności i zainteresowania swojego ojca, również starosty ziemskiego Josepha Erdmanna Larischa. Ten zaś był posiadaczem biblioteki z licznymi drukami ezoterycznymi i wolnomularskimi, a także związanymi z prawem, chemią i naukami ścisłymi[3].

Według opracowania Agnieszki Olczyk budowlę wzniesiono w latach 1790–1795[4] na planie w kształcie litery „L", zaś fasada główna, z szeroką bramą na osi, otrzymała dekorację barokowo-klasycystyczną. Wewnątrz, przede wszystkim na drugim piętrze pałacu, czyli tzw. *piano nobile*, urządzono reprezentacyjne pomieszczenia: Gabinet Chiński w orientalizującym stylu oraz balową Salę Egipską z iluzjonistyczną dekoracją ścienną. Tworzy ją sześć oddzielnych polichromii przedstawiających krajobrazy z motywami architektury antycznej i średniowiecznej, które ujęte zostały w podziały dwunastu łącznie kolumn egipskich. We wnękach okiennych umieszczono sześć malowideł z motywem piramidy i antycznego grobowca, zaś na ścianach tarczowych charakterystyczne dla groteski motywy ignudi (dekoracyjnych nagich postaci), putt i sfinksów. W centralnych częściach tej dekoracji znajdują się, trudne do odczytania dla obserwatora, cztery medaliony z postaciami bogów grecko-rzymskich. Całość dopełniają przedstawienia znaków zodiaku na sklepieniu zwierciadlanym[5].

---

[3] Na temat rodu Larischów por. *Genealogischen Datensammlung von Christoph Graf v Polier*, https://gw.geneanet.org/cvpolier?lang=de&n=larisch+von+moennich&oc=0&p=johann+de+matha+joseph+anton [dostęp: 7.07.2023].

[4] Por. Pałac Larischów, ob. Muzeum Śląska Cieszyńskiego, https://zabytek.pl/pl/obiekty/cieszyn-palac-larischa-ob-muzeum-slaska-cieszynskiego [dostęp: 7.07.2023].

[5] W roku 1809 pałac stał się siedzibą księcia Alberta Sasko-Cieszyńskiego, a następnie arcyksięcia Karola Ludwika Habsburga. Rodzina Larischów odegrała – jak zauważa badacz historii społecznej i kulturalnej Cieszyna Zbigniew Machej – również w XIX i XX wiekach „poważną rolę w kształtowaniu stosunków gospodarczych, cywilizacyjnych i społecznych na Śląsku Cieszyńskim, głównie po czeskiej stronie; byli właścicielami kopalń w zagłębiu ostrawsko-karwińskim" (fragment korespondencji e-mailowej autora ze Z. Machejem, 6.03.2023 – archiwum autora).

Autorstwa interesujących nas polichromii nie udało się potwierdzić w pełni. Najprawdopodobniej wykonał je aktywny na terenie Śląska Cieszyńskiego malarz, dekorator teatralny, zarazem aktor Józef (Jan) Mayer (lub: Jan Józef Mayer; także: Johann Josef Mayer), który w 1801 roku pracował w Cieszynie jako „Akademischer Maler und Schauspieler" („malarz akademicki i aktor"), w tymże roku dekorował – za kwotę dziesięciu florenów – domek w ogrodach bonifratrów. W latach 1806–1816 działał w Opawie jako „herec, malíř a divadelní malíř", czyli „aktor, malarz i malarz teatralny". W 1816 roku ponownie odnotowujemy obecność Mayera w Cieszynie, w którym dekorował wnętrza teatru[6]. Analiza warsztatowej strony polichromii w pałacu Larischów wykazuje profesjonalną sprawność ich autora, na pewno zasługującego na tytuł „malarza akademickiego", zarazem ujawnia pewne cechy wspólne z pracami Antoniego Smuglewicza i jego młodszego brata Franciszka wykonanymi dla Augustyna Gorzeńskiego w pałacu w Dobrzycy. Artyści pracujący zrazu dla króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, współpracujący też z architektem Stanisławem Zawadzkim w Dobrzycy i Śmiełowie, prezentują wprawdzie wyższy od Mayera poziom malarskiego warsztatu, jednakże podobnie jak on tworzą malowidła ścienne nawiązujące do XVIII-wiecznych dekoracji teatralnych. Wszyscy trzej związani byli bowiem z teatrem, tam też, pracując nad scenografią, kształtowali swój warsztat artystyczny. Analizie porównawczej polichromii w Sali Egipskiej oraz fresków w Dobrzycy (i innych rezydencjach) poświęciłem drugą część niniejszego rozdziału.

Treść dekoracji Sali Egipskiej

Analizę treści polichromii Sali Egipskiej zacznijmy od sześciu głównych przedstawień ściennych: fantastycznych krajobrazów górskich,

[6] W. Iwanek, *Słownik artystów na Śląsku Cieszyńskim*, „Rocznik Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu. Sztuka" 1967, z. 2, poz. 347, s. 55. Nazwisko „Johann Josef Mayer" pojawia się w dwóch słownikach artystów interesującego nas regionu, jednak identyfikacja opisanych w nim osób aktywnych w Czechach i na Morawach z działającym w Cieszynie i Opawie Józefem Mayerem nie jest możliwa, por. G.J. Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theile auch für Mähren und Schlesien*, Bd. 2, Prag 1815, szp. 288; G.K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, Bd. 8, München 1839, s. 489.

nadrzecznych i morskich z wpisanymi w nie grupami domów, zamkami, świątyniami, a także ruinami, piramidami, antycznymi grobowcami i posągami. Na użytek niniejszej analizy opiszemy krótko owe przedstawienia i nadamy im robocze tytuły. Pierwsze z nich (il. 1) to górski – może alpejski? – krajobraz nadrzeczny z grupami obiektów lub pojedynczymi obiektami średniowiecznej architektury. Uwagę patrzącego przyciąga znajdująca się pośrodku kompozycji postać mężczyzny śpiącego podczas jazdy na osiołku. Kiedy spojrzymy nieco w prawo, dostrzeżemy inną postać śpiącą na łące. Krajobraz i jego aura wydają się łagodne i spokojne, a także – mimo nadbrzeżnych jaskiń po prawej – w znacznym stopniu oswojony. Świadczy o tym obecność siedzib ludzkich, łodzi na rzece, a zwłaszcza sad zamknięty ogrodzeniem, który otacza warowną wieżę. To motyw *hortus conclusus* („ogród zamknięty") spotykany w średniowiecznym malarstwie w przedstawieniach maryjnych – jako symbol dziewictwa Matki Bożej[7]. Odnotowujemy charakterystyczną dla scenografii teatralnej perspektywę kulisową z równoczesnym zastosowaniem perspektywy powietrznej. Ta druga uzyskiwana jest przez użycie barw od ciepłych (plany bliskie) po zimne, na przykład błękity (plany dalekie). Nadałem temu przedstawieniu tytuł „Wędrowiec" – od owej osoby poruszającej się na osiołku (za którym jako obcym biegnie przydrożny pies).

W przedstawieniu drugim (il. 2) panuje spokojny nastrój słonecznego popołudnia; spoglądamy na skąpany w zachodzącym słońcu krajobraz jezior usianych wyspami. Siedzib ludzkich jest tu niewiele; widać jedynie kilka domów ukrytych w lesie. W głębi po lewej stronie długi drewniany most spinający dwa brzegi akwenu. Uwagę zwraca obudowana ociosanym kamieniem grota obrośnięta dzikim winem z postacią spoczywającą na potężnym cokole. Płaskorzeźba zdobiąca cokół przedstawia Posejdona (łac. Neptuna) z trójzębem, zaś półleżąca na nim postać z laską, wsparta o amforę, to najprawdopodobniej Dionizos (łac. Bachus). Jeśli tak, to laska,

[7] *Hortus conclusus* w głębokim wymiarze odnosił się do *Pieśni nad pieśniami*, w której „Ogrodem zamkniętym jesteś, siostro ma, oblubienico, ogrodem zamkniętym, źródłem zapieczętowanym", Biblia Tysiąclecia, Pnp 4, 12. Ogród był tu symbolem Kościoła w każdym człowieku, a fontanna chrztem i błogosławieństwami dla wiernych.

którą dzierży w lewej dłoni, stanowi jego atrybut – *thyrsos*[8]. Zgodnie z grecką (a wbrew rzymskiej) tradycją Dionizos ma wdzięczną, niemal kobiecą urodę – toteż mógłby być bachantką, czyli kapłanką własnego kultu… O tej dwuznaczności i innych dotyczących postaci boga Dionizosa będzie mowa w analitycznej części tekstu. Podobnie jak na pierwszym przedstawieniu artysta zastosował właściwą dla malowideł teatralnych (tzw. horyzontów) perspektywę kulisową – wraz upowszechnioną od epoki Renesansu perspektywą powietrzną. Opisane tu przedstawienie zatytułowałem „Grota Dionizosa". Również symbolikę groty, jej znaczenie w kulturze europejskiej i tradycji ezoterycznej omówię w dalszej części tekstu.

Trzeci z pejzaży (il. 3) przenosi nas ze świata natury w otoczenie ukształtowane ludzką ręką. Mamy tu architekturę sepulkralną – potężny grobowiec typu rzymskiego w części centralnej kompozycji, a właściwie dwa grobowce, usytuowane jeden za drugim. Korespondują z nimi fragmenty potrzaskanej kolumny (symbolu śmierci i przemijania), przedstawione po prawej stronie u dołu. Dojrzały mężczyzna z sakwą, w wysokich, solidnych butach, niezbędnych do wędrówki, z laską w dłoni rozmawia z bosonogą, ubogą kobietą, która przysiadła u stóp mauzoleum. Efekt przemijania, zapomnienia, który desakralizuje grobowiec? W głębi po lewej namalowano cokół z kielichem z pokrywą, a obok niego postać modlącego się mężczyzny. Naczynie mogłoby służyć chrześcijańskiej liturgii jako kielich, puszka lub patena, ale nie posiada nieodzownego w takim wypadku znaku krzyża. Szczegół ten nie przesądza jednak kwestii funkcji tego naczynia, które

[8] Istotny szczegół przedstawienia, jakim jest atrybut postaci spoczywającej na cokole, konsultowałem ze znawcą mitu Dionizosa, Włodzimierzem Lengaurem, autorem *Dionizos. Trzy szkice*, por. przypis 17 nin. tekstu. Podczas gdy Lengauer stanowczo obstaje przy *thyrsos*, ja widziałbym tu raczej wiosło (w nawiązaniu do postaci Posejdona na cokole), co burzy, rzecz jasna, hipotezę Dionizosa. Gdyby jednak przedmiotem tym była łopata, nie wykluczałoby to postaci boga, który upowszechnił wśród ludzi kulturę uprawy wina. O tym, że łopata może być nie tylko narzędziem pracy winiarza, ale i jego atrybutem, przekonuje nas m.in. kalendarz-prognostyk Sebastiana Stryjewicza (1656), w którym znajdujemy taką oto radę i zachętę na trzeci dzień tygodnia „w aspekcie Satrurna": „Rolę sprawuj, winnice kopaj, około ogrodów rob, szczep, buduj, z starymi się łącz" – cyt. za: M. Krzysztofik, *Astrologia jako ideologia totalna na przykładzie polskiej kalendariografii XVII-wiecznej*, [w:] *Oblicza komunikacji. Ideologia w słowach i obrazach*, red. I. Kamińska-Szmaj, T. Piekot, M. Poprawa, Wrocław 2008, s. 175–183, tu: s. 179.

umieszczone na cokole z zatartą hieroglificzną inskrypcją, pełni niewątpliwie funkcję sakralną.

Arkadowa architektura po prawej stronie malowidła, z posągiem na gzymsie, ukazana została w perspektywie geometrycznej, a więc rozbieżnej w stosunku do przedstawienia grobowca. Zabieg ten (czy świadomy ze strony artysty?) powoduje wrażenie chaosu, rodzi uczucie niepokoju – efekt znany nam ze scenografii modernistycznej XX wieku. Oprócz pseudoegipskich inskrypcji widzimy tu łaciński napis wyryty antykwą: datę MDCXXXXVI (1796) ze słabo widocznym dopiskiem poniżej, kursywą w języku niemieckim z niewyraźnie zapisaną datą dzienną: dem 15 (lub 18) Nov (15 lub 18 listopada). Domyślamy się, że jest to informacja o dacie zakończenia prac nad dekoracjami Sali Egipskiej. Węższą fasadę mauzoleum zdobi tajemnicza inskrypcja, również wykuta antykwą: IGLVM/LHMIT. Pierwsza część inskrypcji dotyczy właściciela rezydencji; to: Johann graf Larisch von Mönnich. Drugiej, która mogłaby dotyczyć osoby autora, nie udało mi się, niestety, rozczytać. Nazwałem opisane tu przedstawienie „Grobowiec: przemijanie".

Czwarte malowidło (il. 4) ukazuje potężny wodospad górski z piramidą z niszą u podstawy oraz średniowieczną warownią w głębi, zaś ruinami monopteru (obiektu na planie okręgu) na urwisku po prawej stronie kompozycji. Widzimy też kilka drzew, których jednoznaczna identyfikacja wydaje się nie możliwa – poza cyprysami w głębi po prawej. Częściowo uschnięte, malowniczo powyginane drzewo (uschnięte drzewo to motyw obecny również na innych przedstawieniach) – to raczej akacja niż dąb, który to gatunek odnajdujemy na obrazach drugim i trzecim oraz na pierwszym planie kolejnego, piątego. W centrum kompozycji, z kulisową, a zarazem powietrzną perspektywą, widoczna jest postać mężczyzny na osiołku (wyraźnie spłoszonym hukiem wodospadu), który mógłby być wędrowcem z przedstawienia pierwszego. Obok mężczyzna w kapeluszu, wysokich butach i z wędką zwraca się do młodej kobiety, która usiadła na kamieniu pod drzewem. Różnica w skali między postaciami ludzkimi a otaczającą ich dziką przyrodą uzmysławia nam potęgę tej drugiej. Ta z kolei podkreśla rangę średniowiecznej warowni na brzegu górskiego jeziora, która kojarzyć

się może nam z twierdzami krzyżowców. Kompozycję zatytułowałem „Moc przyrody, siła ludzi".

Piąte malowidło (il. 5) prezentuje skalisty krajobraz górski z wąską kładką łączącą dwa wzniesienia. W centrum kompozycji widać dwie kobiety, z których jedna (służąca?) niesie bagaż w postaci zwiniętej derki czy pledu – być może należący do drugiej, zaopatrzonej w naczynia z wodą lub winem. Te szczegóły oraz stroje obu niewiast (chusty, kapelusze, solidne trzewiki) sugerują, że wędrują pieszo górskimi ścieżkami. Mężczyzna po lewej, najpewniej przewodnik, w błękitnym żakiecie i z fajką w ręku wskazuje kobietom obudowane obrobionymi głazami wejście do podziemi we wnętrzu góry. Dwa wielkie głazy o walcowatym kształcie tarasują wejście, zostawiając wąski przesmyk po lewej stronie. Na zboczu wzniesienia pasterz na mule pędzi kilka kozłów. Ludzki sztafaż odnajdujemy również w prawej górnej części przedstawienia. Mamy tu sytuację analogiczną do przedstawionej na planie pierwszym, przy czym mężczyzna wskazuje niebezpieczną drogę przez most dwóm wędrowcom. Pierwszy z nich to starzec podpierający się dwoma laskami. Drugi, w sile wieku, z sakwą i laską, zaopatrzony w wysokie obuwie, to być może postać, którą widzieliśmy na obrazie „Grobowiec: przemijanie". Użyłem tu określenia „sztafaż", jako że na przełomie XVIII i XIX wieku termin ten wskazywał przedstawiane w obrazie grupy ludzi lub zwierząt, których zadaniem było ożywienie całej kompozycji. Taką rolę pełni on niewątpliwie w tej oraz innych cieszyńskich polichromiach. Warto postawić pytanie, czy prezentowany przez nie motyw wędrówki, zarazem konfrontacji z silami przyrody i tajemnicą, z jaką kojarzyć się muszą wejścia do pieczar, grot i podziemi, skrywa głębsze znaczenie lub znajduje odniesienie do innych treści malowideł.

Opisaną powyżej kompozycję zatytułowałem „Wędrowcy: niebezpieczeństwo".

W szóstym i ostatnim przedstawieniu (il. 6) powraca motyw wodospadu oraz starego, uschniętego drzewa, przy czym, inaczej niż w kompozycji „Moc przyrody, siła ludzi", z pnia wyrastają już młode pędy i gałęzie. Przyroda odradza się, ludzie zaś odbudowują ruiny, czego dowodzi zniszczona świątynia na drugim oraz warowne miasto z piramidą na trzecim planie.

Dostrzec możemy postać wędrowca (a może rolnika zbierającego plony?). Harmonię między ludźmi i siłami natury, które mogą im służyć, obrazują wędkarze w prawej części kompozycji. Ubrani są w sposób właściwy dla warstwy wyższej, szlacheckiej: noszą długie surduty, pludry do kolan, białe pończochy, wysokie buty oraz fantazyjne kapelusze, spod których wystają utrefione włosy. Łowią więc ryby nie po to, by zdobyć pokarm, ale dla przyjemności. Swoim nastrojem fresk nawiązuje do pierwszego z malowideł. Zatytułowałem go „Harmonia".

W sześciu opisanych tu przedstawieniach dominują elementy przyrody dzikiej, nieoswojonej, wręcz drapieżnej. To wrażenie potęguje motyw groty prowadzącej do wnętrza góry, jaskiń nadmorskich, a także potężnych wodospadów. Nic tedy dziwnego, że siedziby ludzkie przybierają zazwyczaj postać warowni; miasta są ufortyfikowane. Wiele budowli popadło w ruinę, ale też często napotykamy ślady ludzkiej pracy: rolnictwa, ogrodnictwa, pasterstwa, rybołówstwa, wreszcie budownictwa i sztuki architektury. Odnotowujemy więc względną równowagę między tym, co pierwotne naturalne i dzikie, a tym, co oswojone i pochodzi od człowieka – ograniczając władztwo żywiołów. Tych zaś mamy, oczywiście, cztery, poczynając od Ziemi (i jej wnętrza w postaci grot i jaskiń), poprzez Wodę (jeziora, rzeki i morze), Ogień (słońce) i wreszcie Powietrze (obrazy nieba i chmur zajmujące znaczną część kompozycji). Niezależnie od możliwości wpisania tych przedstawień w pewien kontekst ezoteryczny bliskie są panującej w ostatnich dekadach XVIII wieku modzie na „malowniczość" – nurtu *picturesque*, o którym będzie jeszcze mowa.

Postaci ludzkie pozostają nieliczne, jakby zagubione wśród owych żywiołów, zarazem rozproszone w rozległych przestrzeniach, W porównaniu z owymi przestrzeniami mają niewielkie rozmiary. Jednak skala malowideł sprawia, że mogły być ukazane w sposób w miarę precyzyjny i zindywidualizowany; postaci różnią się płcią, wiekiem, strojem (tym samym pozycją społeczną), wykonywanymi czynnościami. Przewodnia ideą czy siłą, która nadaje sens ich obecności, jest przede wszystkim wędrówka. W kolejności zaś praca (pasterza, rolnika), na koniec zaś odpoczynek (sen) i przyjemność (jak wędkowanie).

Motywy polichromii: *kolumna „egipska”*

Iluzjonistycznie przedstawione kolumny zamykające kompozycyjnie wszystkich sześć głównych przedstawień, mają eklektyczny charakter, jako że kapitele z motywem liści akantu nawiązują do kapiteli kolumn korynckich, zaś pozostałe elementy do znanych Zachodowi monumentalnych, pokrytych hieroglifami kolumn świątyni Amona w Karnaku (il. 7, 8), przy czym smukłe trzony kolumn z Sali Egipskiej różnią się zasadniczo od tych z Karnaku (il. 9). O ile treść hieroglificznych przedstawień na trzonie oryginalnych kolumn pozostawała tajemnicą do epoki Jeana-François Champolliona, o tyle symboliczna wymowa bujnie rosnącego ciernistego krzewu akantu była dobrze znana; w kulturze grecko-rzymskiej wiązała się z przezwyciężaniem trudności życia[9]. Najbardziej znanym przykładem użycia ornamentu liści akantu w obrębie porządku korynckiego, opisanym i przeanalizowanym przez Witruwiusza, jest ateńska świątynia Zeusa Olimpijskiego[10]. Warto odnotować, iż myśl architektoniczna XVIII stulecia dodawała do czterech porządków architektonicznych (kompozytowego, korynckiego, jońskiego i doryckiego) także piąty porządek, egipski, jako najstarszy. Z wyobrażeniem tego ostatniego spotykamy się właśnie w kręgu związanym z powstałą w 1717 roku Wielką Lożą Anglii. Frontyspis zdobiący *Księgę Konstytucji* z 1723 roku (il. 10), druku rozpowszechnionego z czasem w całej wolnomularskiej Europie, nie pozostawia wątpliwości co do tego, że – inaczej niż głosił Witruwiusz – przed porządkiem doryckim istniał jeszcze jakiś związany z kręgiem kultury egipsko-kreteńskiej[11].

Quasi-egipskie kolumny tworzą zasadniczy element iluzjonistycznej dekoracji sali, która bierze od nich swoją nazwę. Wykorzystane przez

---

9 M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach Zachodu*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994.

10 Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, przeł. K. Kumaniecki, Warszawa 1956, ks. IV, rozdz. I, s. 60–64.

11 Autor grawiury z *Księgi Konstytucji* to John Pine (1690–1756). Urodzony w Londynie był cenionym grafikiem specjalizującym się w tematyce heraldycznej, dekoracyjnej oraz ilustracji książkowej (ilustracje do *Works of Horace*, 1733–1737). Por. T. Cegielski, *Księga Konstytucji 1723 roku i początki wolnomularstwa spekulatywnego w Anglii. Geneza – fundamenty – komentarze*, Warszawa 2011, s. 177–179, ibidem, s. 179 reprodukcja frontyspisu.

malarza motywy powtarzają się na kolejnych obrazach kolumn: postaci ludzkie w długich szatach i wysokich nakryciach głowy nawiązujących do błękitnej korony faraonów – *kopersz* (il. 11). Dalej zaś zwierzęta: lwy, pelikany, bociany, także jakieś fantastyczne stwory, dla których inspiracji szukać należy bardziej we wzornikach malarskich niż w wyobraźni artysty[12]. Owe pseudoegipskie kolumny podpierają obustronnie malarskie nadproża i gzymsy, przy czym dzielą niekiedy obramowane pejzaże na trzy partie – jak w obrazie pierwszym „Wędrowiec" lub piątym „Wędrowcy: niebezpieczeństwo" – przez które oglądamy krajobraz – ze skałami, drzewami, budowlami. Dzięki temu obrazy zyskały głębię, a sala nabrała nowych proporcji. Identyczne rozwiązanie z wykorzystaniem iluzjonistycznych elementów architektury napotkamy w tzw. salonie egipskim w pałacu w Dobrzycy – w mistrzowskim wykonaniu Antoniego Smuglewicza i jego brata Franciszka[13] (il. 12). Dobrzyckie polichromie autorstwa Smuglewiczów powstały dwa–trzy lata po interesujących nas freskach w Cieszynie. Nie istnieją jakiekolwiek konkretne związki między artystami działającymi w Wielkopolsce a Józefem Mayerem ze Śląska Cieszyńskiego (jeśli to on jest autorem polichromii), ale dokonania tych pierwszych stanowią element szerszego kontekstu artystyczno-ideowego. Najprawdopodobniej i Mayer, i bracia Smuglewiczowie odwoływali się do wspólnego pierwowzoru; w obu wypadkach mogła to być współczesna im scenografia teatralna.

---

[12] Z. Michalczyk, *Uwagi o sposobach wykorzystywania architektonicznych i ornamentalnych wzorów graficznych w polskim malarstwie ściennym XVIII wieku*, [w:] *Ornament i dekoracja dzieła sztuki. Studia z historii sztuki*, red. J. Daranowska-Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej, Warszawa 2016, s. 263–282. Dotyczy zastosowania późnobarokowych wzorników powstałych na przełomie XVII i XVIII wieku i stosowanych aż po rok 1800 (Andrea Pozzo, Paul Decker, Paul Heineken, Johann Jacob Schübler). Dla naszych rozważań znaczenie ma konstatacja, iż najczęstszym rozwiązaniem było wykorzystanie częściowe wzoru architektonicznego – w celu uzupełnienia przedstawień figuralnych.

[13] Formalną stroną fresków wykonanych przez Antoniego i Franciszka Smuglewiczów w Dobrzycy, w tym w salonie egipskim, zajmuje się Róża Kąsinowska w monografii: *Dobrzyca. Fortalicja. Pałac. Muzeum*, Dobrzyca 2007, zwł. s. 127–128. Autorka tego obszernego opracowania nie podejmuje próby interpretacji ani „egipskiego" – jak się wyraża – krajobrazu, ani też innych ważnych z naszego punktu widzenia polichromii w sali balowej. Wbrew oczywistym faktom i wskazówkom neguje tak związki Augustyna Gorzeńskiego z wolnomularstwem, jak i ideowe pokrewieństwa programu pałacu w Dobrzycy i jego otoczenia z Oświeceniem i „sztuką królewską". Por. P. Cegielski: *Masonów nie widać – tym gorzej dla nich. W związku z lekturą pracy Róży Kąsinowskiej „Dobrzyca. Fortalicja. Pałac. Muzeum" (2008)*, „Ars Regia. Rocznik poświęcony myśli i historii wolnomularstwa" 2012/2013, t. 13, nr 20, s. 341–347.

Prawdopodobnymi inspiracjami teatralnymi dla polichromii cieszyńskich zajmiemy się w części drugiej rozdziału.

W cieniu głównej dekoracji pozostaje sześć malowideł wypełniających wnęki okienne. Tworzą one interesującą narrację, której nicią przewodnią jest śmierć i przemijanie, zarazem jednak transcendencja, jeśli uznać, iż motywy kamiennej piramidy z niszą u podstawy (il. 13) piramidy obelisku, czyli ustawionej na cokole (il. 14) grobowca rzymskiego (il. 15) dębu (il. 16) kamiennej piramidy bez niszy (il. 17) oraz cokołu zwieńczonego kompozycją z ksiąg, zwoju i globusa (il. 18) nie pełnią funkcji czysto dekoracyjnej. Motyw piramidy tak w architekturze, jak i malarstwie (i pozostałych sztukach plastycznych) spotykamy w sztuce europejskiej już w czasach rzymskich, później odrodzi się on w Italii w dobie Renesansu, by rozpocząć triumfalny pochód po drugiej stronie Alp – po kraje Europy Środkowej i Wschodniej.

Zaryzykuję twierdzenie, że klucz do interpretacji opisanych powyżej kolejnych sześciu malowideł stanowi treść i ideowa wymowa przedstawień w czterech medalionach ulokowanych w centralnej części sklepień tarczowych wypełnionych motywami groteskowymi. Tytułem przykładu reprodukuję jedną z nich (il. 19). Malarski temat groteski (nazwa pochodzi od rzeczownika *la grotta* oznaczającego jaskinię lub piwnicę) pojawił się we Włoszech na przełomie XV i XVI wieku, kiedy to w podziemiach pomiędzy rzymskimi wzgórzami Palatynu i Eskwilinu odkryto malowidła ścienne tzw. złotego domu Nerona (*Domus Aurea*). Upowszechnił się wśród artystów i zleceniodawców wraz z odkryciami polichromii w starożytnych willach w Pompejach i Herkulanum oraz z pojawieniem się publikacji poświęconych loggiom Rafaela w Pałacu Watykańskim. W Polsce groteskę spotykamy w drugiej połowie XVIII stulecia w reprezentacyjnych wnętrzach, takich jak jadalnia Białego Domu w Łazienkach Królewskich; pod koniec interesującej nas epoki pojawi się we wnętrzach rezydencji dobrzyckiej (il. 20). Cztery medaliony, których treść analizuję poniżej, użytymi środkami artystycznymi nawiązują do greckiego malarstwa wazowego czerwonofigurowego (na ciemnym tle). Styl ten wszedł w życie około 530 roku p.n.e. i polegał na delikatnym wyskrobywaniu żądanych motywów lub postaci na wcześniej wymalowanym firnisem i wypalonym naczyniu.

Motywy polichromii: *Afrodyta*, *Eros*, *Hermes*, *Dionizos*

Przedstawienia w medalionach w Sali Egipskiej poświęcone zostały w całości postaciom starogreckich bogów: Afrodycie, jej potomstwu Erosowi i Himerosowi (bądź Hermafrodycie) oraz partnerowi bogini, Hermesowi. Pierwsza z tych bardziej graficznych niż malarskich kompozycji ukazuje nam skrzydlatego małego, nagiego chłopca, który unosi się w powietrzu, opuszczając ramiona młodej kobiety (il. 21). To bez wątpienia Eros (łac. Amor), który towarzyszy swojej matce Afrodycie (gr. Ἀφροδίτη Aphrodítē „wdzięk, urok", łac. Venus). Scenie przygląda się inny chłopiec, również nagi, wyraźnie starszy (i wyższy) od Erosa. U stóp obojga znajdują się: roślina, być może gałąź mirtu, oraz kaduceusz w formie laski – atrybuty bogini. Topos Erosa jako chłopca, niemal dziecka, syna Afrodyty, swawolnego i figlarnego, rozpowszechniony był – stwierdza znawca mitu Erosa, Włodzimierz Lengauer – już w VIII wieku p.n.e. „To nie wina Afrodyty / Dziki Eros sobie igra niczym chłopiec" – czytamy u poety Alkmana, który żył zapewne w drugiej połowie VII wieku p.n.e.[14]. Związek Erosa z mitem o dziecięcym synku Afrodyty wyraźnie widać na tabliczce wotywnej z Akropolu (ok. 560–550 p.n.e.). Postać kobieca trzyma dwoje dzieci, chłopców, obaj mają podpisy z imionami (w pełni zachowane jest tylko imię Himeros). Nie ulega wątpliwości, że są to Eros i Himeros ukazani jako synowie Afrodyty, być może bliźniacy; warto jednak pamiętać, że w tradycji greckiej nie ustaliła się żadna jednoznaczna genealogia Erosa[15]. Afrodyta czczona była zwłaszcza przez kobiety, które widziały w niej patronkę małżeństwa. Ze względu na jej związek z morzem, z którego się narodziła, otoczona była kultem przez żeglarzy.

Kolejny obraz to Afrodyta w towarzystwie boga Hermesa oraz chłopca, Hermafrodyty, który był owocem ich związku (il. 22). Hermes (gr. Ἑρμῆς Hermḗs, łac. *Mercurius*) ma na przedstawieniu głowę przybraną czapką ze skrzydłami – *petasos*. Inny jego atrybut, kaduceusz, spoczywa na

[14] Przekład Jerzego Danielewicza, cyt. za: W. Lengauer, *Eros Greków*, Kraków – Tyniec 2022, s. 51.

[15] Ibidem, s. 52–53.

ziemi, za postacią Afrodyty; pamiętamy, że był on również atrybutem tej bogini. Stopy Hermesa są nagie; jego sandały ze skrzydłami, dzięki którym przemieszczał się błyskawicznie z miejsca na miejsce i które umożliwiały mu pełnienie misji wysłańca i ambasadora Zeusa oraz innych mieszkańców Olimpu, nie są mu w tym momencie potrzebne. Widzimy Hermesa w innej roli: kochanka Afrodyty, który przyjmuje od niej dar, jakim jest kozioł. Ponieważ uznawano go za atrybut pięknej bogini, scena z pozoru dziwaczna, oznacza całkowite poddanie się Afrodyty Hermesowi. Hermes jest potężnym bogiem, który rządzi pozazmysłową sferą doświadczeń człowieka: zsyła na ludzi marzenia senne i odprowadza zmarłych do Hadesu. W roli „odprowadzającego dusze", czyli *Psychopomposa*, widzimy go jako pięknego mężczyznę o melancholijnym obliczu. Kopia dzieła Praksytelesa przechowywana jest w British Museum (il. 23).

Hermesowi przypisywano także wynalezienie pisma i liczb, jak również wysoko cenionych w świecie greckim ćwiczeń gimnastycznych. Jako że był patronem podróżnych, stawiano mu przy drogach pomniki zwane hermami: słupy zwieńczone rzeźbą przedstawiającą głowę Hermesa. Te jego działania sprawiły, że z czasem zyskał jeszcze na znaczeniu. Jako Hermes Trismegistos – Hermes Po Trzykroć Wielki (zlat. Hermes/Mercurius Trismegistus, stgr. Ἑρμῆς ὁ Τρισμέγιστος) został on uznany w Egipcie ptolemejskim za autora słynnego kodeksu *Corpus Hermeticum.*

W klasycznym okresie kultury greckiej, który nas tu szczególnie interesuje, Hermes miał do wypełnienia wraz z Afrodytą misję innego jeszcze rodzaju, bo związaną z cielesnością i miłością fizyczną, zmysłową (il. 24):

> Łączenie Hermesa z Afrodytą i wspólny kult tych dwojga bóstw – stwierdza Lengauer – jest nam dobrze znane z różnych rejonów świata greckiego i da się łatwo wytłumaczyć pewnym związkiem, jeśli nie z pozostałością obrzędów inicjacyjnych, to w każdym razie z koncepcją dojrzewania młodzieży męskiej. Hermes [...] był bogiem czczonym w gimnazjonach, bo reprezentował *logos* – całość umiejętności uczestniczącego w życiu polis wolnego mężczyzny klasy obywatelskiej; Afrodyta, o czym warto pamiętać, była patronką wyprawy Tezeusza, którego załogę stanowiło siedmiu chłopców i siedem dziewcząt. Dzięki tym bóstwom młodzi chłopcy wkraczali w wiek i powinności dojrzałego

> obywatela i małżonka odpowiedzialnego za *oikos.* Leksykograf Harpokrates (z Aleksandrii, II w. n.e.) podaje, [...] że czczono w Atenach także Afrodytę *Psithyros* i Erosa *Psithyros* [...][16].

Innymi słowy, Eros *Psithyros* miał – wraz z Afrodytą *Psithyros* – charakter bóstwa łączonego ze sferą seksualną, „naszeptywał" albo o postępach (i występkach) z tej dziedziny, albo do takich namawiał. I był patronem obrzędów inicjacyjnych – tych elementarnych, ponieważ wprowadzających młodzieńców (a wraz z Afrodytą obie płci) w dorosłość[17].

Do postaci Hermesa i Afrodyty odnosi się bez wątpienia przedstawienie czwarte (il. 25): siedząca na krześle kobieta trzyma w ramionach skrzydlatego chłopca-Erosa. W trójkątnym kojcu bawi się mały chłopiec. Ponieważ postać męska stojąca za Afrodytą posiada atrybut Hermesa w postaci *petasos*, mamy prawo sądzić, że u stóp matki bawi się dziecko, owoc ich związku – Hermafrodyta. Podobnie jak trzy opisane wcześniej obrazy również ostatni (il. 26) – ukazujący mężczyznę obejmującego kobietę z laską (lub kaduceuszem) – przedstawia najprawdopodobniej tę samą parę, przy czym postaci mężczyzny malarz nie wyposażył w któryś z atrybutów Hermesa. Wskazówką interpretacyjną może być postać psa w lewej części kompozycji, który w starożytnej Grecji ukazywany na wazach i kamieniach grobowych był symbolem wierności. Co więcej, znane są jego podobizny apotropaiczne, które umieszczane na progach domów, pałaców czy innych miejsc zamieszkania, miały chronić je przed złymi mocami. U Rzymian wyobrażenia psów stanowiły też element dekoracyjny pojawiający się często na pomnikach nagrobnych. O szczególnej roli psa w tej cywilizacji świadczą liczne epitafia poświęcone czworonogom, zarówno pełniącym funkcje bojowe i strażnicze, jak też będących ulubieńcami domowników[18].

---

16 Ibidem, s. 72–73.

17 Por. „Niech spieszy z tobą i syn z strzałą w ręku / [...] / I Młodość, co bez ciebie pozbawiona wdzięku / I sam Merkury" – Horacy, *Pieśń I (O Venus regina Cnidi Paphique...)*, [w:] Horacy, *Wybrane utwory*, s. 35, https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/horacy-wybrane-utwory.pdf.

18 S. Filipek, *Canis lupus familiaris. Symbolika psa w historii, sztuce i literaturze – zarys problematyki*, „Roczniki Humanistyczne" 2021, t. 69, z. 4, s. 447–470, tu: s. 448, 451.

Cztery przedstawienia poświęcone bogom kochankom, patronom miłości zmysłowej, przecież także małżeńskiej połączonej z wiernością, sugerują równocześnie inicjacyjny charakter tej sfery doświadczeń. Oznacza to poddanie czysto biologicznych manifestacji życia rygorom rytuałów, regułom obyczaju i tradycji, wreszcie normom prawnym, które ustanawiają cykl śmierci i ponowne narodziny; innymi słowy uwaga widza skierowana zostaje w sferę kultury. Hermes jedynie ociera się o śmierć, kiedy odprowadza zmarłych do Hadesu; więc śmierć jest w tym wypadku czysto symboliczna. Umieszczenie medalionów w centrum dekoracji inspirowanej malowidłami odkrytymi w XVIII wieku w patrycjuszowskich rezydencjach w Herkulanum i Pompejach odnosi to przesłanie do epoki dojrzałego antyku początku naszej ery (Pompeje zostały zniszczone przez erupcję Wezuwiusza w 79 roku n.e.). Tymczasem opisane wcześniej malowidła ścienne Sali Egipskiej przywołują nie tylko niszczycielskie siły natury, ale i postać bóstwa – najstarszego w greckim panteonie – które siły te nie tylko uosabia, ale też potrafi nad nimi panować. To Dionizos spoczywający na cokole z wizerunkiem Posejdona z obrazu „Grota Dionizosa". Zestawienie postaci obu bóstw w dekoracji sali nie jest prawdopodobnie przypadkowe (il. 2). Reprezentują one pierwotne siły natury, nad którymi, szczególnie pierwszy z nich, a więc Dionizos, potrafił panować. Posejdon (stgr. Ποσειδῶν Poseidōn, łac. *Neptunus*), władca mórz i oceanów, to istota nieobliczalna, kapryśna. Grecy wierzyli, że jako Seismos bóg ten był sprawcą trzęsień ziemi, jednak potrafił również opiekować się żeglarzami i rybakami. Kiedyś uwolnił cyklopów z niewoli Tartaru, a ci w podzięce podarowali mu groźną broń – trójząb, który stał się atrybutem boga i symbolem jego władzy. Tak w starożytności, jak i w sztuce epoki nowożytnej przedstawiano go często jako kierującego rydwanem.

Z naszego punktu widzenia ważniejszą jeszcze postacią okaże się Dionizos, bóg płodności, dzikiej natury i winnej latorośli. To on wynalazł uprawę winorośli i produkcję wina; odwiedził wiele miejsc, ucząc sekretów sztuki wina. Przedstawiano go w postaci pięknego, młodego mężczyzny, szczęśliwego i dynamicznego. Kult Dionizosa (stgr. Διώνυσος Diṓnysos, Διόνυσος Dionysos, Βάκχος Bákchos, łac. Dionysus, Bacchus) przywędrował do Grecji

w VI wieku p.n.e z Tracji. Wspomniany wcześniej atrybut bóstwa (które narodzić się miało ze związku Zeusa ze śmiertelniczką Semele, ale w innej wersji z Persefoną) laska zwana tyrsem (gr. *θύρσος thýrsos*, łac. *thyrsus*), niekiedy opleciona bluszczem albo winną latoroślą, uchodziła za symbol płodności. Monumentalna rzeźba z czasów Hadriana z II wieku n.e. przedstawia Dionizosa jako cesarskiego faworyta Antinousa. Atrybut boga w postaci tyrsu dorobiony został przez XIX-wiecznych konserwatorów (il. 27).

Ze względu na swoją naturę Dionizos był czczony pod postaciami wielu zwierząt, zwłaszcza byka i jelenia, ale najważniejszym jego wcieleniem pozostaje kozioł. Kozła spotkaliśmy już jako zwierzę władane przez Afrodytę. Symbolizuje on podwójną naturę obojga bogów: pierwotną i dziką, ale także cywilizowaną i ludzką. Oddajmy w tym miejscu głos Włodzimierzowi Lengauerowi, który kolejnym wcieleniom Dionizosa poświęcił w 2020 roku monografię *Dionizos. Trzy szkice*[19]. Pod tym skromnym tytułem kryje się erudycyjne, zarazem pełne inwencji dzieło przybliżające nam najważniejsze ze wszystkich greckich bóstw. Autor idzie tu śladem wielkiego religioznawcy Waltera Friedricha Otta, *Dionysos. Mythos und Kultus* (w wydaniu z 1960 roku)[20]. Jak pisze we wstępie do *Trzech szkiców*:

> [...] doszedłem do przekonania, że Dionizos to kluczowa, najważniejsza postać w wierzeniach greckich i bóstwo, które stało się przedmiotem głębokiej myśli religijnej, prawdziwej i nader subtelnej teologii, a ta z kolei wywarła ogromny wpływ na całość teologicznej myśli europejskiej, to znaczy oczywiście – teologii chrześcijańskiej. Czytelnik łatwo zauważy, że jest to właśnie główna teza tej książki[21].

Z wielu wcieleń i interpretacji roli Dionizosa w kulturze antyku wybierzmy tę, która wskazuje na jego podwójną naturę – podobnie jak podwójna jest natura wina. Bóg, umożliwiając swym darem – winem – życie społeczne i rozwój kultury (sympozjon), może zarazem wtrącać w stan dzikości i szału, a w każdym razie wprowadzać czasowe zawieszenie wszystkich

---

19 W. Lengauer, *Dionizos. Trzy szkice*, Kraków 2020.

20 Polski przekład pióra Jerzego Korpantego ukazał się w wydawnictwie Sub Lupa, Warszawa 2016.

21 W. Lengauer, *Słowo wstępne*, [w:] idem, *Dionizos. Trzy szkice*, s. 9–12, tu: s. 9.

obowiązujących w polis norm (komedia)[22]. Ale Dionizos jest jeszcze i pod innymi względami bóstwem o podwójnej naturze – dowodzi (w opracowaniu z 1996 roku) cytowany tu już polski historyk i filolog. Przypomina o tym epitet *dimorphos*. Falliczny bóg jurności i płodności pojawia się w przebraniu kobiecym lub wręcz w dziewczęcej postaci, przedstawiany jako mężczyzna o zniewieściałym wyglądzie (il. 28). Bóg wina i wiecznie odradzającego się życia jest jedynym Olimpijczykiem, który odwiedza Hades. I on posiada chtoniczny charakter, łączy więc to, co ludziom wydaje się całkowicie rozłączne i przeciwstawne. Dzięki niemu zanikają te opozycje, świat staje się jednorodnym miejscem dla dzikich zwierząt i dla cywilizowanych ludzi. Postać zwierzęca jest więc najzupełniej właściwa dla boga, dla którego nie ma granicy między cywilizacją a dzikością[23].

Motywy polichromii: *siły Natury*

Kult Dionizosa i sceny bachanaliów, którym starożytni nadawali głębokie znaczenie ezoteryczne, prowadzą nas wprost ku XVIII-wiecznym interpretacjom tego i pokrewnych mu mitów doby antyku, szczególnie zaś kultów misteryjnych – Dionizosa i Demeter[24]. Te zaś, materializując się w postaci parku krajobrazowego oraz w towarzyszącej mu architekturze i malarstwie, rozwijają się dwoma odrębnymi nurtami, przecież od siebie zależnymi i komplementarnymi. Pierwszy z nich nazwijmy ezoterycznym, a konkretnie hermetycznym, drugi zaś wolnomularskim, pamiętając, że oba przesłania, wraz z ich bogatą symboliką, zanurzone są w oświeceniowym świecie idei i takimż imaginarium. Nie wchodząc tu w materię, która posiada olbrzymią literaturę, a której też niżej podpisany poświęcił ongiś sporo uwagi, zdefiniujmy hermetyzm jako tradycję filozoficzno-religijną bazującą na

---

22 P. Vernant, *Mythe et religion en Grèce ancienne*, Paris 1990, s. 96–104.

23 W. Lengauer, *Dionizos w świecie zwierząt*, „Przegląd Historyczny" 1996, t. 87, z. 2, s. 305–317.

24 W. Lengauer, *„Hieroi logoi" – tajne nauki starożytnych Greków*, „Ars Regia. Czasopismo poświęcone myśli i historii wolnomularstwa" 1993, t. 2, nr 1(2), s. 13–34 przybliża nam jedno z „najbardziej skomplikowanych […] i wysoce niejasnych zagadnień nie tylko religii greckiej, lecz w ogóle religii starożytnych", ibidem, s. 14.

tak zwanym *Corpus Hermeticum.* To zbiór siedemnastu greckich i jednego łacińskiego tekstów religijnych, powstałych w II i III wieku naszej ery jako zapis objawień zhellenizowanego boga Hermesa Trismegistosa[25] (il. 29).

Co do drugiego z wymienionych nurtów to należałoby się odwołać do definicji ukształtowanej w XVIII stuleciu, która określa wolnomularstwo (masonerię) jako „szczególny system etyki, osnuty alegoriami i przedstawiony za pomocą symboli"[26]. Pierwszy człon tej definicji, utożsamiając masonerię – określaną często jako „sztuka królewska" – z systemem wartości etycznych, łączy ją z koncepcją człowieka, który winien dążyć przede wszystkim do etycznego doskonalenia. Samodoskonalenie – jako rezultat samopoznania – wolnomularski ideał życia traktuje jako środek prowadzący do harmonii pomiędzy jednostką i społeczeństwem, pomiędzy człowiekiem i światem przyrody.

> Wolnomularz dąży do ładu i równowagi, w każdej sytuacji stara się zachować umiar i powściągliwość. Nastawiony jest prospołecznie; wrażliwy na potrzeby innych, zwłaszcza słabszych i potrzebujących pomocy, nie ogranicza się do filantropii. Pomagając czyni to bez ostentacji, nie wywyższając siebie i nie poniżając obdarowanego[27].

Ta definicja, która podkreśla to, co wspólne dla wszystkich nurtów i odłamów wolnomularstwa, musi zostać dopełniona stwierdzeniem, że nie zaistniała nigdy i nie istnieje jedna masoneria, co wynika przede wszystkim z tego, że jako ruch społeczny miała oddolną, spontaniczną genezę w różnych częściach Wysp Brytyjskich, a rozprzestrzeniając się od końca XVII wieku w krajach Kontynentu, z Rzeszą Niemiecką i Rzeczpospolitą polsko-litewską włącznie, przybierała różnorakie formy w zależności od czasu i miejsca oraz lokalnych potrzeb i warunków.

---

[25] Kwestie tę rozwinąłem w artykule: T. Cegielski, *Ex Oriente Lux. Mit Egiptu i hermetyzm. Studium niepamięci*, „Hermaion" [*Ex Oriente Lux*] 2022, nr 6, s. 9–28.

[26] G. Di Bernardo, *Definicja masonerii*, przeł. J. Wysocka, „Ars Regia. Czasopismo poświęcone myśli i historii wolnomularstwa" 1993, t. 2, nr 1(2), s. 7–12; por. idem, *La definizione di Massoneria*, „Hiram. Organo del Grande Oriente d'Italia" 1992, no. 5/6, s. 9–12.

[27] T. Cegielski, *Polubić masonerię*, [w:] *Masoneria. Pro publico bono* [katalog wystawy], Warszawa 2014, s. 15–107, tu: s. 18.

Ścisłe rozdzielanie obu wspomnianych tu warstw ideowych nowożytnych manifestacji kultury: hermetycznej, a więc filozoficzno-religijnej, oraz wolnomularskiej, czyli społeczno-etycznej, jest często niemożliwe, a negowanie istnienia tej drugiej metodą *ex silentio*, czyli z milczenia źródeł, prowadzić może do fałszywych wyników. Przykładem wspomniane wcześniej interpretacje (a właściwie ich brak) polichromii w Dobrzycy. Skoro nigdzie nie widzimy tu cyrkla, węgielnicy, młotków i fartuszków, to znaczy – rozumuje autorka wspomnianej wcześniej monografii *Dobrzyca. Fortalicja. Pałac. Muzeum* – nie sposób przypisać tym malowidłom jakichkolwiek związków z masonerią. Tak jakby „masońskie tropy" w Dobrzycy – jak nazwał je Paweł Fijałkowski – musiały być zawsze oczywiste, wyzbyte symbolicznego ze swej natury, czy choćby tylko aluzyjnego charakteru[28]. Przypomnę w tym miejscu myśl estońskiego antropologa kultury, Jana M. Łotmana, cytowaną przez Inessę Swiridę w jej opracowaniu na temat wolnomularskich wątków w parkach naturalnych XVIII wieku:

> [...] symbol nigdy nie należy do jakiegoś ściśle określonego, synchronicznego wycinka kultury... wyłania się z przeszłości i wtapia się w przyszłość. Symbol zawsze sięga w przeszłość głębiej niż otaczający go niesymboliczny kontekst[29].

Pojęciem, czy też intelektualnym konceptem, który spajał w dobie Oświecenia wskazane tu różnorodne elementy: ezoteryczne reinterpretacje mitologii Greków i Rzymian, tradycje filozofii hermetycznej oraz wartości etyczne „sztuki królewskiej", były Siły Natury, które najpełniej wyrażał topos parku.

> Człowiek naturalny hermetyków – dowodzi Inessa Swirida – to człowiek czerpiący swe siły z pierwotnej przyrody. Dla wolnomularzy, tak zresztą jak dla całej kultury Oświecenia, sens ich dążeń stanowił powrót do początku. Tam tylko należało szukać prawdziwej wiedzy. Topos parku zajmował ważkie miejsce w symbolice i obrzędowości masońskiej[30].

---

28 R. Kasinowska, *Dobrzyca...*; P. Fijałkowski, *Masońskie tropy w Dobrzycy. Widoczne – nieoczywiste*, Warszawa 2023.

29 I. Swirida, *W poszukiwaniu ukrytych znaczeń. Park naturalny XVIII stulecia* a *wolnomularstwo*, „Ars Regia. Czasopismo poświęcone myśli i historii wolnomularstwa" 1993, t. 2, nr 2(3), s. 7–40, tu: s. 36.

30 Ibidem, s. 12.

Klucz do bogatego świata symboli, alegorii i znaków związanych z oświeceniowym pojmowaniem Natury – i jej intelektualno-estetycznych manifestacji – mogą stanowić liczne XVIII-wieczne traktaty poświęcone sztuce zakładania ogrodów, jak *Rozprawa o ogrodnictwie angielskim* (tyt. oryg. *Essay sur le Jardinage Anglois*, 1774) Fryderyka Augusta Moszyńskiego[31] – pierwszy na gruncie polskim tekst poświęcony temu zagadnieniu[32]. Rozprawa Moszyńskiego wzorowana jest na dziełku Thomasa Whatelya *Observations on Modern Gardening*[33]. Istnieje hipoteza, że Moszyński pisał swą rozprawę z myślą o Łazienkach w momencie (przed 1774), kiedy monarcha podjął ostateczną decyzję o zagospodarowaniu posiadłości nabytej w pobliżu Zamku Ujazdowskiego. Podobnie jak mógł być Moszyński autorem rozplanowania parku Ujazdowskiego z lat 70. XVIII stulecia[34]. W architekturze ogrodowej był niewątpliwie prekursorem nurtu *picturesque* – obok Efraima Schrögera (Schroegera) i Szymona Bogumiła Zuga, którzy w tym samym 1774 roku kreślili plany ogrodów na Mokotowie. W parkach krajobrazowych zakładanych w latach 70. i 80. XVIII wieku dominowały ilościowo i wizualnie małe budynki w formie wiejskich chat, domków rybaków, młynów, mleczarni, a nawet szałasów i stogów siana. „Wszyscy lubują się tu w dziwaczności. Nikt nie chce mieszkać w zwykłym, wygodnym domu; musi on wyglądać jak chata, świątynia, mina lub grota" – komentował ze zdziwieniem pruski arystokrata, Ernst Ahasverus von Lehndorff po odwiedzeniu w 1781 roku ogrodów w okolicach Warszawy[35].

---

31 A. Morawińska, *Augusta Fryderyka Moszyńskiego Rozprawa o ogrodownictwie angielskim 1774*, Wrocław [i in.] 1977.

32 Biogram autorstwa Karyny Wierzbickiej-Michalskiej w *Polskim słowniku biograficznym* [cyt. dalej: PSB]; por. eadem, *Moszyński August Fryderyk (1731–1786)*, [w:] PSB, t. 22, Warszawa – Kraków 1977, s. 108–112; także jako dokument internetowy: http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/august-fryderyk-moszynski-h-nalecz#text [dostęp: 7.08.2023].

33 Wyd. 1–2, London 1770. Por. *Observations on Modern Gardening, by Thomas Whately: An Eighteenth-Century Study of the English Landscape Garden*, intr. by M. Symes, Boydell & Brewer, [b.m.] 2016.

34 Tekst oryginału wraz z komentarzami i przekładem na język polski prezentuje A. Morawińska, *Nieznany traktat Augusta Moszyńskiego o ogrodach angielskich. Myśl o sztuce i sztuka XVII–XVIII w.*, Warszawa 1970.

35 Cyt. za: T. Bernatowicz, *Sentymentalne idee i wiejskie chatki w ogrodach „picturesque" czasów stanisławowskich*, [w:] *Obraz i przyroda. Materiały z konferencji „Obraz i przyroda", Katolicki Uniwersytet Lubelski, 6–8 października 2003*, red. M.U. Mazurczak, J. Patyra, M. Żak, Lublin 2005, s. 117–155, tu: s. 118.

Jednak ofiarowany królowi projekt Moszyńskiego nie tyle epatował egzotyką i malowniczością, co zawierał silnie eksponowane przesłanie ideowe i dydaktyczne. Przesłanie realizowane dzięki oświeceniowej zasadzie „uczyć, bawiąc". Na przykład, jeśli proponował chatkę Robinsona, to aby zwrócić uwagę gościa na naczelne idee powieści Daniela Defoe – pochwałę dzielności i przedsiębiorczości oraz wiarę w Opatrzność. Natomiast jeśli zakładał budowę folwarku w południowej części parku, czynił to, by młódź szlachecka mogła poznać podstawy gospodarki wiejskiej. Park stanowić miał otwartą księgę, z której jak z encyklopedii wędrujący jego ścieżkami wyczytywać będą użyteczne lub wzniosłe zasady[36].

Park naturalny to także metafora ogrodu, wyobrażenie ziemskiego raju, Edenu. Szczególnie blisko z wizją ogrodu związany był u schyłku XVIII wieku rytuał lóż kobiecych. Podczas wtajemniczenia drugiego stopnia Czeladniczki obraz loży adopcyjnej „przedstawiał ogród Edenu, gdzie przebywali Adam i Ewa, i skąd byli wypędzeni za grzech nieposłuszeństwa. U spodu – czytamy w *Katechizmie* – płynie rzeka, na brzegu której rośnie drzewo żywota, czyli świadomości dobrego i złego"[37].

W ikonografii wolnomularskiej bogato reprezentowana była także symbolika roślinna. Obrzędowość masońska wyrażała kult witalnych sił Natury, odzwierciedlała ideę narodzin i następstwa pokoleń. W pismach wolnomularskich Natura pojawia się jako mądra prawodawczyni, która wszystkim ludziom dała prawo do szczęścia. I jeśli ogrodnicy epoki Oświecenia zakładając parki krajobrazowe, starali się stworzyć harmonijny świat Utopii[38], to i wolnomularze pragnęli uczynić człowieka szczęśliwym. I jedni, i drudzy uważali, że można to osiągnąć przez jego udoskonalenie moralne, umysłowe i cielesne. Etyka – zarówno wolnomularzy, jak i twórców parku krajobrazowego – była etyką twórczej pracy, co odpowiadało duchowi epoki. Współcześni chcieli „stopniowo doskonalić się

[36] A. Morawińska, *Augusta Fryderyka Moszyńskiego Rozprawa...*, s. 102.

[37] S. Załęski, *O Masonii w Polsce od roku 1738 do 1822 na źródłach wyłącznie masońskich*, cz. 2, Kraków 1908, s. 78.

[38] I. Swirida, *Ogród epoki Oświecenia a utopia*, [w:] *Sztuka a natura. Materiały XXXVIII Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki przeprowadzonej 23–25 listopada 1989 roku w Katowicach*, red. E. Chojecka, Katowice 1991, s. 289–300.

i w doskonaleniu owym znajdować szczęście" (Paul Hazard)[39]. Zadaniem wolnomularzy było włączanie się w nurt ulepszenia świata poprzez własną pracę i samodoskonalenie. W jaki sposób mogło się to dokonać? „Kamień wydobyty z kamieniołomów czeka na ociosanie za pomocą młota i dłuta" – tak opisuje ów proces Irène Mainguy, autorka kompendium *Symbolika masońska trzeciego tysiąclecia*[40].

> Ów kamień możemy porównać do czystej natury ludzkiej, zdolnej do doskonalenia się […] Obrazuje on przyjętego do loży Ucznia. Po kolejnych obróbkach surowy kamień tnie się w płaskie bloki o równych ostrych kątach i tnących krawędziach, zgodnie z wymaganiami konstrukcyjnymi budowli. Kamień ociosany, kubiczny symbolizuje człowieka, który osiągnął doskonałość, a zatem to ideał, do którego dążą pracowici wolnomularze[41].

W cytowanym tu, niezwykle precyzyjnym pod względem technicznym opisie Irène Mainguy, dostrzegamy zasadę budowania lożowej symboliki – w historycznym procesie kształtowania się „sztuki królewskiej" – w oparciu o autentyczne doświadczenie pracy fizycznej.

> Kamień nieociosany kojarzy się z początkiem – kontynuuje swój wywód Mainguy – z nieobecnością złudzeń. Charakteryzuje go prostota i brak dynamiczności. Jest zagęszczona materią nieposiadającą właściwego kształtu. […] Kamień zawsze reprezentował dla ludzi *sacrum*, można w nim upatrywać obecności potężnych sił sprawczych organizujących wszechświat[42].

Motywy polichromii: *jaskinia*, *grota przemiany*, *woda*

Motyw obrośniętej winem i bluszczem groty (il. 30), jak na przestawieniu drugim, „Grota Dionizosa", oraz wejścia do podziemi, jak na obrazie

---

39 Cyt. za I. Swirida, *W poszukiwaniu ukrytych znaczeń…*, s. 12.

40 I. Mainguy, *Symbolika masońska trzeciego tysiąclecia*, Warszawa 2020, s. 165.

41 Ibidem.

42 Ibidem, s. 166.

„Wędrowcy: niebezpieczeństwo" (il. 5) przywodzi na myśl park otaczający pałac w Dobrzycy i

> jeden z najbardziej tajemniczych obiektów znajdujących się w parku, czyli sztuczną grotę zbudowaną na brzegu stawu […] Konstrukcja o ścianach z głazów i kamieni polnych oraz sklepieniach z cegły otoczono od frontu różnej wielkości i kształtu głazami […] Tak obmyślana budowla posiada bardzo bogate przesłanie symboliczne, odwołujące się do najdawniejszych epok w dziejach ludzkości. Grota była dla starożytnych łonem Ziemi i mrocznym źródłem życia, miejscem narodzin bogów

– konkluduje Paweł Fijałkowski, znawca wolnomularskiego programu czytelnego w dobrzyckim założeniu pałacowo-parkowym (il. 30). Postępuje tu śladem Michała Karalusa, antropologa kultury odpowiedzialnego za projekt odbudowy dobrzyckiego zespołu pałacowo-parkowego w nawiązaniu do jego związków ze „sztuką królewską"[43].

Dobrzycka grota, sugerują obaj historycy, mogła w trakcie rytuału przyjęcia do loży pełnić funkcję Izby Rozmyślań, czyli mrocznego pomieszczenia, w którym rozpoczynał się proces wolnomularskiej inicjacji[44] (il. 31). Obrzęd wtajemniczenia – podstawowy element rytuału wolnomularskiego – oznaczał symboliczną śmierć i takież ponowne narodziny, przez co otwierał drogę adeptowi nie tylko ku wyższym poziomom świadomości, ale i ku wiedzy o ezoterycznym, tajemnym charakterze. Pierwszy i zarazem konieczny etap procesu inicjacji stanowił pobyt kandydata w Izbie Rozmyślań, która kojarzyła się z żywiołem Ziemi. Dlatego w rytuałach inicjacji pierwszego, uczniowskiego stopnia jest mowa o tym, iż „postulant przybył z wnętrza Ziemi" – po to, by zostać oczyszczonym przez pozostałe trzy żywioły. Ów pierwotny, zarazem docelowy dla śmiertelnych element bytu oznaczać też mógł królestwo zmarłych. Przyszły adept musiał przejść przez nie, by odrodzić się ku nowemu życiu. W Izbie Rozmyślań miał on uświadomić sobie

---

[43] P. Fijałkowski, *Masońskie tropy w Dobrzycy…*, s. 50. M. Karalus, *„Bononia". Wolnomularskie aspekty założenia pałacowo-parkowego w Dobrzycy*, „Ars Regia. Czasopismo poświęcone myśli i historii wolnomularstwa" 1995/1996, t. 4/5, nr 1/2(9/10), s. 37–48, tu: s. 44.

[44] To, że w dobrzyckiej grocie odbywały się rytuały inicjacyjne, nie jest udokumentowane źródłowo, co jednak dla naszego wywodu, który dotyczy sfery ideowej, nie ma znaczenia.

marność doczesnego życia, przemyśleć swe wady, a także dokonać pewnego bilansu dotychczasowych dokonań życiowych (lub ich braku!), i tym samym móc spisać Testament Filozoficzny. W tym dokumencie, uroczyście palonym na oczach wszystkich braci w końcowej fazie inicjacji, kandydat – zwany teraz postulantem – odpowiada na trzy pytania: „co chciałbyś uczynić dla siebie, dla twego kraju, dla świata?" I tym „testamentem" rozstaje się z dotychczasowym swoim bytem – by ruszyć ku nowemu, doskonalszemu.

Wspomniane tu pomieszczenie Izby Rozmyślań naśladowało – zdaniem niektórych badaczy zagadnienia – „podziemia w starożytnej Grecji, w których umieszczano kandydata do wtajemniczenia w czasie misteriów. Wiele ich elementów przejął rytuał masoński; podziemna grota – stały motyw parku naturalnego – stanowiła zatem jakby powrót do [antycznego – przyp. T.C.] prawzorca"[45].

Na koniec należy jeszcze wspomnieć o symbolicznym wymiarze groty w parku dobrzyckim. Zwróćmy uwagę, że grota usytuowana została w sąsiedztwie stawu i zainstalowano w niej sztuczne źródło. Jak zaznacza Fijałkowski:

> Woda wypływająca z głębi ziemi kojarzy nam się z narodzinami lub – ujmując rzecz szerzej – z początkiem życia. Postrzegamy ją jako źródło życia, dobra i szczęścia, choć zdajemy sobie sprawę, że żywioł ten nie tylko zasila twórczy potencjał przyrody, lecz także kryje w sobie ogromną siłę niszczenia[46].

Refleksja Fijałkowskiego stanowić może znakomity komentarz do cieszyńskich polichromii eksponujących ów pierwotny żywioł. Dotyczyć on będzie również relacji pomiędzy obu elementami: wodą i ziemią.

> Co bardzo dla nas ważne – dodaje autor – w dziełach sztuki masońskiej splatano motyw wody, wybijającego z ziemi źródła, z wizerunkami skał i jaskiń, nawiązując w ten sposób do alegorycznych zestawień mających długą tradycję i głębokie znaczenie[47].

---

45 I. Swirida, *W poszukiwaniu ukrytych znaczeń*..., s. 24.

46 P. Fijałkowski, *Masońskie tropy w Dobrzycy*..., s. 53.

47 Ibidem.

Ten wizerunek, w którym ze skał i jaskiń wypływa potężny strumień i przybiera formę wodospadu, poznaliśmy na kilku przedstawieniach Sali Egipskiej, a zwłaszcza czwartym („Moc przyrody, siła ludzi") i szóstym („Harmonia").

Motywy architektoniczne polichromii: *rotunda (monopter), piramida, twierdza, ruiny*

Wolnomularstwo utożsamiano od samego początku ze sztuką architektury. Poglądowy wykład na ten temat prezentuje pastor James Anderson w *Historii*, która stanowiła integralną część pierwszego i drugiego wydania *Księgi Konstytucji* z 1723 i 1738 roku. Dla autora „Biblii wolnomularzy" masoneria jest „architekturą w działaniu". Określenie to upowszechnił szkocki historyk, David Stevenson, autor klasycznej dziś monografii narodzin wolnomularstwa, zatytułowanej *The Origins of Freemasonry. Scotland's Century, 1590–1710*[48]. Masoneria stanowiła dla swych adeptów „architekturę moralną" – moralną, ponieważ „piękną". Owa relacja między obu wartościami, pięknem i moralnością, charakterystyczna tak dla „sztuki królewskiej", jak i filozoficznej tradycji neoplatońskiej, znajduje odbicie w przywoływanym tu parku krajobrazowym i związanej z nim architekturze. Materializuje się w postaci świątyń lub innych budowli mających symbolicznie wyrażać takie czy inne wolnomularskie cnoty. Dydaktyka była – jak już stwierdziliśmy – nieodłącznym elementem założeń programowych sztuki ogrodniczej. Park naturalny stanowił przybytek ludzi nie tylko wrażliwych i serdecznych, ale po prostu wyedukowanych i mądrych!

Wśród najbardziej zalecanych budowli parkowych Fryderyk August Moszyński wymienia świątynie Bachusa (Dionizosa), Flory, Cerery (Ceres, stgr. Δημήτηρ, Δήμητρα Dēmḗtēr, Dḗmētra), Diany, Apollina (stgr. Apóllōn), Wenery (Afrodyty), Amora (Erosa), Pana itp., czyli klasycznego panteonu związanego z ideą transformacji Natury. Nad całym założeniem parkowym

[48] Kwestie tę rozwijam w monograficznej części edycji *Księgi Konstytucji z 1723 roku*, por. T. Cegielski, *Księga Konstytucji 1723 roku…*, zwł. rozdział 6: *Skąd przybywamy? Kim jesteśmy?*, s. 247–282.

powinna górować świątynia Bachusa (Dionizosa), zbudowana na planie prostokąta, ozdobiona jońskimi pilastrami i spowita winną latoroślą. Jej wnętrze przywołany autor sugerował ozdobić scenami bachanaliów. Innej z kolei projektowanej przez siebie budowli Moszyński sugerował nadać kształt złamanej kolumny – konstrukcji symbolizującej w tym wypadku niepełność, ułomność ludzkiej wiedzy. W jej pobliżu miało mieścić się wejście do podziemnej groty, a pod skałą należało wybudować łazienkę oraz salę dla odpoczynku *im* ägyptischen *Geschmack*, czyli w stylu uważanym za najodpowiedniejszy dla wystroju lóż wolnomularskich[49].

W parku musiał znaleźć się również święty gaj druidów z potężnym dębem, a także świątynia bramina z ulami pszczelimi, wraz ze zgromadzonymi tam „księgami o wiedzy i moralności". Nie mogło również zabraknąć świątyni Flory – rotundy okolonej podestem o siedmiu stopniach, mieszczącej wewnątrz ołtarz ofiarny[50]. Stopnie owe mogły symbolizować przezwyciężenie przez braci wolnomularzy siedmiu grzechów głównych lub gorliwość w kultywowaniu siedmiu sztuk wyzwolonych. Budowla tego typu, która pojawiła się w czwartej z kompozycji z Sali Egipskiej „Moc przyrody, siła ludzi", to monopter (*monopteros*), stały, niemal obowiązkowy element oświeceniowych założeń parkowych (il. 4). Konstruowano je jako świątynie Flory, Wenus lub Diany i ustawiano we wnętrzu posąg którejś z tych bogiń. Podobnie mogło być w Dobrzycy, które to założenie pałacowo-parkowe stanowi dla nas główny punkt odniesienia[51] (il. 32). Paweł Fijałkowski, Michał Karalus i wszyscy zwolennicy tezy o wolnomularskich odniesieniach ideowego programu „Bononii" Augustyna Gorzeńskiego sądzą jednak, iż nie musiało tak być od samego początku istnienia obiektu zaprojektowanego przez Stanisława Zawadzkiego. W publikacjach wolnomularskich z XVIII wieku znajdujemy ryciny przedstawiające Świątynię Salomona bądź budowę Świątyni Jerozolimskiej jako monumentalną konstrukcję na planie centralnym, ozdobioną wizerunkami postaci ze Starego Testamentu. Opis

---

49 I. Swirida, *W poszukiwaniu ukrytych znaczeń*..., s. 20.

50 Ibidem, s. 104–105.

51 K. Balzer, *Ogród angielski gustowny i w rośliny bogaty... Zarys dziejów założenia parkowego w Dobrzycy*, „Studia i Materiały Muzeum Ziemiaństwa w Dobrzycy", t. 1, Dobrzyca 2021, s. 56.

zawarty w *Historii* towarzyszącej edycji z 1723 roku *Konstytucji* Jamesa Andersona nie pozostawia wątpliwości, iż gmach ten to mistyczna Świątynia Ludzkości, której wzniesienie stanowiło punkt zwrotny nie tylko w dziejach masonerii – tożsame u Andersona z dziejami architektury – ale także moment zwrotny w historii całej judeo-chrześcijańskiej cywilizacji. Że podobna interpretacja jest właściwa i wiarygodna, sugeruje fakt, iż w ujęciu Andersona Jezus Chrystus to „Mesjasz Boga, Wielki Architekt Kościoła", który „narodził się za panowania Augusta Cezara". Władca ten „położył kres wojnom na świecie, ogłaszając pokój powszechny"[52]. „Ekumeniczna strategia" Andersona, protestanta, pastora prezbiteriańskiego Kościoła Szkocji, który kierował tekst *Historii* wolnomularstwa do przedstawicieli skłóconych kościołów i grup wyznaniowych (w tym także wyznawców judaizmu), nakazała przedstawienie Jezusa Chrystusa zaledwie jako Mesjasza i twórcę uniwersalnej wspólnoty chrześcijańskiej, przecież nie kreatora nowego etapu dziejów powszechnych. Ten ostatni tytuł – wynika wprost z tekstu *Historii* – przysługiwał bardziej imperatorowi Augustowi, twórcy Pax Romana!

Wizualizację Świątyni Salomona – w trakcie jej wznoszenia przez króla Salomona i budowniczego Hirama Abiffa – odnajdujemy na kartach *The Pocket Companion Book for Free-Masons*, opublikowanej w Londynie w 1735 roku przez Williama Smitha. Świątynia przybiera tu formę przykrytej kopułą budowli na planie centralnym, usytuowanej w centrum Jerozolimy, która jest ukazana jako miasto warowne; zwraca uwagę stożek w formie piramidy znajdujący się z lewej strony przedstawienia[53] (il. 33).

Z kolei wizerunek Świątyni jako monopteru, obiektu ukazanego oddzielnie lub też górującego nad okolicą, upowszechniła trzecia edycja konstytucji wolnomularskich *Ahiman Rezon or a Help to All That Are or Would Be Free and Accepted Masons* (London 1778), sygnowana przez powstałą w 1751 roku Wielką Lożę w Londynie zgodną z Dawnymi Urządzeniami (*Grand Lodge in*

---

52 Por. *Konstytucja, historia, prawa, obowiązki, przepisy, regulacje i zwyczaje Wielce Czcigodnego Bractwa Przyjętych Wolnych Mularzy*, [w:] T. Cegielski, *Księga Konstytucji 1723 roku…*, s. 349, 351, przeł. T. Cegielski.

53 Ilustracja reprodukowana była następnie w: *Gruendliche Nachricht von der Frey-Maurern* (Frankfurt 1738).

London according to the Old Institutions) oraz późniejszą Starożytną Wielką Lożę Anglii (*Ancient Grand Lodge of England*) (il. 34). Obediencję konkurencyjną wobec Wielkiej Loży Anglii z 1717 roku powołał do życia Irlandczyk Laurence Dermott – i odniósł olbrzymi sukces. Niezależnie jednak od tej edycji rozpowszechnionej w świecie anglosaskim liczne słowniki, przewodniki i śpiewniki wolnomularskie (także niemieckie i polskie) powielały ów architektoniczny wzór zgodnie z sięgającym starożytności przekonaniem, że plan świątyni musi nawiązywać do najdoskonalszej formy geometrycznej, jaką jest okrąg! Jedynie tytułem przykładu wymienię tu pochodzące (najprawdopodobniej) z 1811 roku wydanie *Pieśni wolnomularskich* – pod auspicjami Wielkiego Wschodu Narodowego wskrzeszonego w Warszawie rok wcześniej (il. 35). Autor „niewątpliwie inspirował się w swej pracy okładkami i ilustracjami do podobnych śpiewników wydawanych wcześniej w Prusach, ale jego praca z pewnością nosi cechy oryginalnej kreacji […]”[54]. W dalszej perspektywie, za palmą, widoczny jest *monopteros*, zza którego biją szerokimi pasmami promienie słoneczne – ten motyw się powtarza. Mamy więc naszą świątynię umieszczoną w krajobrazie egipskim, z piramidą, sfinksem i palmami[55]. Topos Egiptu pojawia się – fragmentarycznie – w polichromiach cieszyńskich (piramida) oraz w pełnym rozwinięciu w polichromii salonu egipskiego w Dobrzycy (il. 12).

***

Bez wątpienia formą architektoniczną najbardziej popularną w całych nowożytnych dziejach kultury, pojawiającą się wielokrotnie w malowidłach pałacu Larischów, była piramida – w obu wariantach: „klasycznym” znanym z Gizy w Egipcie oraz jako obelisk, oparty na wysokim cokole. W epoce nowożytnej oraz w XIX wieku szereg podobnych obiektów odnajdujemy na terenie Śląska i Korony. Konrad Grochecki w pracy doktorskiej

---

54 P. Cegielski, *Pierwszy polski obraz wolnomularski?* „Ars Regia. Rocznik poświęcony myśli i historii wolnomularstwa”, 2012/2013, t. 13, nr 20, s. 263–270 tu: s. 263.

55 Na podobieństwo to zwraca uwagę Paweł Fijałkowski, por. idem, *Masońskie tropy w Dobrzycy…*, s. 85, zaś Michał Karalus wskazuje na ulokowanie monopteru w krajobrazie egipskim, por. idem, *„Bononia”…*, s. 43.

Grobowiec Orzechowskich na Wzgórzu Ariańskim koło Krasnegostawu – kontekst kulturowy i historyczny obiektu oraz jego znaczenia jako miejsca pamięci[56] omówił XVI-wieczne mauzoleum rodowe Pawła Orzechowskiego, arianina blisko związanego z kanclerzem Janem Zamoyskim (il. 36). Autor zauważa, że piramidalna forma grobowca, zazwyczaj przybierająca kształt obelisków, ale wciąż zwana piramidą, była bardzo popularna w nowożytnej Europie, w środowiskach zamożnej szlachty i arystokracji, zarówno protestanckiej, jak i katolickiej. Tego rodzaju formę mauzoleum zapoczątkował w architekturze renesansu Rafael Santi, który stworzył pewną hybrydę obelisku i piramidy w projekcie dwóch grobowców znajdujących się w kościele Santa Maria del Popolo (kaplica Chigich) w Rzymie, a powstałych w latach 1513–1516 (il. 37). Mauzoleum odwiedzali i artyści, i pielgrzymi, z niego też wywodzi się forma nagrobku monumentalnego obelisku-piramidy, która weszła do repertuaru wzorów nowożytnej europejskiej sztuki sepulkralnej[57].

Uważa się, że Rafael był wielbicielem i koneserem sztuki starożytnej. W Wiecznym Mieście oglądał obeliski, które były inspirowane egipskimi[58]. Wpływ na wyobraźnię artystyczną renesansowego twórcy miały szczególnie dwie piramidy, w Średniowieczu postrzegane jako mauzolea Romulusa i Remusa, choć wzniesiono je dla rzymskich dygnitarzy. Do współczesności przetrwała jedynie piramida Cestiusza, zbudowana w 12 roku p.n.e. jako grobowiec trybuna ludowego i pretora Gajusza Cestiusza (drugą, większą piramidę rozebrano w XVI wieku pod budowę bazyliki św. Piotra). Obiekt ma wysokość 36,4 m, długość jego kwadratowych boków u podstawy to 30 m[59]. Dzięki zachowanej inskrypcji na wschodniej fasadzie budowli wiemy dziś, że wybudowali ją zgodnie z wolą zmarłego jego spadkobiercy, a prace budowlane miały trwać równe 330 dni. Zaskakiwać może dziś egzotyczna – na

---

[56] K. Grochecki, *Grobowiec Orzechowskich na Wzgórzu Ariańskim koło Krasnegostawu – kontekst kulturowy i historyczny obiektu oraz jego znaczenia jako miejsca pamięci* [praca doktorska napisana w Katedrze Historii Starożytnej i Średniowiecznej pod kierunkiem prof. dr. hab. A. Plaszczyńskiego], Lublin 2021.

[57] A. Tyszkiewicz, *Motyw obelisku w sztuce nagrobnej Warszawy jako element europejskiej tradycji sepulkralnej*, „Meander" 2005, nr 60, s. 356–376, tu: s. 356, 358–359.

[58] J. Miziołek, *Obeliski Rzymu i Krakowa w drugiej połowie XVI w.*, „Barok" 1994, t. 1, nr 2, s. 153–176, tu: s. 153, przypis 4.

[59] K. Grochecki, *Grobowiec Orzechowskich…*, s. 34–35.

tle architektury Rzymu – forma monumentu. Pamiętajmy jednak, że po ostatecznym podbiciu Egiptu w 31 roku p.n.e. sztuka i architektura tego kraju rozpowszechniły się w świecie rzymskim. Egipskie obeliski znajdujemy również w prowincjach Imperium Romanum. Trzeba tu wymienić tzw. piramidę z Vienne we Francji, która w ogólnej formie architektonicznej i skali znajduje kontynuacje na terenie dawnej Rzeczpospolitej. Budowla nie była grobowcem (stanowiła wyznacznik centrum hipodromu), z czego niekoniecznie zdawano sobie sprawę w nowożytności[60] (il. 38).

Sukces i popularność tego kształtu nagrobka wiążą się zapewne z jego znaczeniem ideowym, które próbowano łączyć z chrześcijańską symboliką światła – jego krawędzie bowiem postrzegane były jako promienie słońca, które z kolei przywoływały osobę Chrystusa, opiewanego jako jedyne i prawdziwe Słońce. Te wczesne obeliski zwieńczone były zazwyczaj dodatkowym elementem usytuowanym ponad piramidionem (czyli właściwą konstrukcją), występującym w kształcie kuli bądź urny – tak było w kaplicy Chigich. Łączyło się to z przekonaniem, że starożytni umieszczali prochy zmarłych w podobnych naczyniach. Piramida-obelisk jako prawiekowy symbol wieczności i nieśmiertelności predestynowana była szczególnie w dobie baroku do tworzenia czasowych dekoracji ceremonii pogrzebowych –*pompa funebris*, do budowania tzw. *castrum doloris* („twierdza boleści"), czyli ozdobnego katafalku[61].

Na terenie Rzeczypospolitej formę obelisku wzorowaną na nagrobku Chigich zastosował jako pierwszy Santi Gucci, włoski architekt osiadły w Krakowie. Projekt florentyńczyka został zrealizowany w roku 1557 w krakowskim kościele oo. dominikanów jako pomnik nagrobny Galeazzo Guicciardiniego, włoskiego przedsiębiorcy budowlanego[62] (il. 39). Na Śląsku odnajdujemy natomiast mauzoleum grobowe stanowiące miniaturę piramid z Gizy, które wzniesiono w miejscowości Rożnów (niem. Rosen, woj. opolskie). Piramida o wysokości dziewięciu metrów powstała dla rodu baronów

---

60 A. Tyszkiewicz, *Motyw obelisku…*, s. 356–357.

61 K. Grochecki, *Grobowiec Orzechowskich…*, s. 35–36.

62 S. Mossakowski, *Sztuka jako świadectwo czasu: studia z pogranicza historii sztuki i historii idei*, Warszawa 1980, s. 188, 193.

von Eben und Brunnen. Zaprojektowana została i zbudowana w 1780 roku przez Carla Gottharda Langhansa, który był między innymi autorem Bramy Brandenburskiej w Berlinie. Specyficzny kształt budowli miał sprawić, by pochowane ciała uległy po śmierci mumifikacji[63] (il. 40).

Piramida oraz obelisk-piramida w nowym, świeckim już kontekście pojawiła się w założeniach ogrodowych, poczynając od czasów Renesansu i Manieryzmu, a także w architekturze parkowej XVIII stulecia. Rzecz jasna, nie zawsze te standardowe dla parków krajobrazowych motywy – zauważa Inessa Swirida – służyły egzemplifikacji myśli i wartości wolnomularskich, jak w przypadku piramidy zaprojektowanej dla hrabiego Michała Jana Borcha, wolnomularza i właściciela rezydencji w Warklanach w Inflantach (łot. Varakļāni) na terenie dzisiejszej Łotwy[64] (il. 41). Przy czym także dla „profanów" atrybuty tego rodzaju miały ówcześnie określoną wartość semantyczną oraz specyficzny wydźwięk emocjonalny, kojarząc się ze starożytnością, a tym samym z czymś, co przeminęło, a co z natury swojej zawiera tajemnicę[65].

***

Inny motyw architektoniczny pojawiający się na polichromiach Sali Egipskiej to miejsca warowne: kasztel, zamek, ufortyfikowane miasta (il. 4). Miasto twierdzę odnotowaliśmy na angielskiej rycinie z 1735 roku. Znajdujemy je później na wielkiej polichromii w Dobrzycy, zdobiącej tzw. salę z pejzażem: otoczone murami z basztami na planie czworoboku lub okręgu, w obrębie których przedstawiono szereg budowli zróżnicowanych co do stylu. Jedna z nich, widoczna po stronie prawej, ma klasycystyczną fasadę z kolumnami oraz portykiem zwieńczonym tympanonem. Wejście do twierdzy znajduje

[63] Por. *Rejestr zabytków nieruchomych woj. opolskiego*, s. 45, https://wuozopole.pl/63/rejestr-zabytkow.html [dostęp: 7.08.2023].

[64] J. Polanowska, *Ogród w Warklanach – dzieło właściciela Michała Jana Borcha i architekta Vincenza de Mazottiego*, „Biuletyn Historii Sztuki" 2012, t. 74, nr 3–4, s. 551–599.

[65] I. Swirida, *W poszukiwaniu ukrytych znaczeń…*, s. 16. Por. T. Rączka-Jeziorska, *Na granicy dwóch epok? Mapa warklańskiego ogrodu hrabiego Michała Jana Borcha*, [w:] *Georomantyzm. Literatura – miejsce – środowisko*, red. E. Dąbrowicz, M. Lul, K. Sawicka-Mierzyńska, D. Zawadzka, Białystok 2015, s. 339–353.

się pomiędzy dwoma prostokątnymi basztami; poniżej usytuowana została sztuczna grota (il. 42). Nie ulega wątpliwości, że mamy do czynienia z wyobrażeniem o charakterze symbolicznym – podobnie jak przedstawienie Jerozolimy z 1735 roku. Zdaniem Pawła Fijałkowskiego różnorodność stylistyczna budowli z malowidła w Dobrzycy autorstwa Jana Bogumiła Plerscha, ongiś nadwornego malarza króla Stanisława Augusta, kojarzy się z miastami w basenie Morza Śródziemnego, szczególnie we wschodniej jego części. Fortyfikacje przypominają nieco Krak des Chevaliers, romańsko-gotycki zamek krzyżowców z XII–XIII wieku, położony w dzisiejszej Syrii[66].

Inne możliwe skojarzenie to twierdza wzniesiona w XIV–XV wieku przez joannitów na wyspie Rodos (il. 43). Analogiczne skojarzenie nasuwa się w przypadku malowideł z Cieszyna, przedstawiających średniowieczne warownie z okrągłymi basztami zwieńczonymi krenelażami, które strzegą wejścia do nich. W obu wypadkach mamy do czynienia z symbolicznym odniesieniem do dziedzictwa zakonów rycerskich, zapoczątkowanym przez publikację głośnego *Discours préliminaire* (*Przemówienie wstępne*, 1737) kawalera Andrew Ramsaya, szkockiego pisarza i wolnomularza działającego we Francji, uważanego za jednego z protoplastów wolnomularstwa. Publikacja mowy wygłoszonej przez Ramsaya na inauguracyjnym posiedzeniu Wielkiej Loży Francji w 1737 roku zyskała niezwykłą popularność w całej wolnomularskiej Europie, a joannici z pierwotnej wersji tekstu szybko zamienili się w templariuszy. Silnie zmitologizowane dzieje tych drugich fascynowały już w XVII wieku czytającą publiczność Zachodu, a w nowych okolicznościach społecznych i kulturowych stulecia XVIII znacznie lepiej nadawały się na „legendę założycielską" masonerii. Ta zaś aspirowała we Francji i innych krajach kontynentu, w tym w Niemczech i Polsce, do rangi związku o charakterze głęboko chrześcijańskim, arystokratycznym, posiadającym zarazem pradawne, ezoteryczne korzenie – usuwając tym samym w cień pierwotną brytyjską legendę o budowniczych i architektach[67].

---

66 P. Fijałkowski, *Masońskie tropy*..., s. 28.

67 T. Cegielski, *Kawaler Ramsay i jego „Mowa" z 1737 roku. U źródeł masonerii szkockiej*, „Ars Regia. Czasopismo poświęcone myśli i historii wolnomularstwa" 1995/1996, t. 4/5, nr 1/2(9/10), s. 123–136; T. Cegielski, *Księga Konstytucji 1723 roku*..., s. 207–218.

***

Nawet tak potężne i znaczące zespoły architektoniczne jak Akropol ateński, Forum Romanum czy Świątynia Jerozolimska wraz z pałacem królewskim obracały się w ruinę, niszczone przez nieprzyjaciół, trzęsienia ziemi lub opuszczone przez swych włodarzy. Często służyły za materiał budowlany kolejnym generacjom, znikały całkowicie z oczu ludzkich lub ginęły przysypane ziemią czy popiołem wulkanicznym. Dopiero fascynacja starożytnością ludzi epoki nowożytnej, ich podejmowane na wielką skalę poszukiwania dzieł literackich i naukowych, badania i prace wykopaliskowe ujawniły stopniowo na przestrzeni kolejnych stuleci bogactwo dzieł przeszłości, występujących jednak zazwyczaj już w formie szczątkowej, niepełnej. Na przełomie XVII i XVIII wieku w Anglii, Szkocji, potem innych krajach Zachodu zainteresowania zabytkami przeszłości objęły również epokę Średniowiecza. Motyw ruin, prawdziwych lub wyimaginowanych, towarzyszyć będzie artystycznym i literackim wędrówkom oświeconych tak w czasie, jak i przestrzeni – i jak pozostałości po cywilizacjach Egipcjan, Greków i Rzymian będzie przypominać o przemijaniu największych nawet potęg i imperiów. Przykładem tego trendu może być olej na płótnie z 1776 roku włosko-niemieckiego artysty Luigiego Mayera zatytułowany *Ruiny Wielkiej Świątyni* w Selinunt na Sycylii (il. 44). Obiekt mógłby stanowić ilustrację do głośnego w tym czasie dzieła francuskiego filozofa i historyka Constantina François de Chaseboeuf de Volneya, a zatytułowanego *Les ruines, ou Méditations sur les révolutions des empires.* Książka przełożona została na język polski jako *Rozwaliny, czyli uwagi nad Rewolucyami narodów* i opublikowana w 1794 roku w Warszawie przez oficynę Piotra Dufoura, pomimo sprzeciwu nuncjusza papieskiego[68].

Upadek monarchii francuskiej, potem Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego pod ciosami armii napoleońskich, a w końcu samego I Cesarstwa Francuskiego zbudowanego przez Napoleona, dawały niewątpliwie asumpt współczesnym do historiozoficznej refleksji, a wielu odłamom

[68] Por. edycja cyfrowa: https://www.dbc.wroc.pl/publication/24987, domena publiczna [dostęp: 7.08.2023].

wolnomularstwa, szczególnie tym kultywującym Wysokie Stopnie – jak Ścisła Obserwa Templariuszowska, ryt Świętego Sklepienia Królewskiego (*Holy Royal Arch*), Ryt Szwedzki, czy wreszcie Ryt Szkocki Dawny Uznany – do nadania aktom zburzenia Świątyni Jerozolimskiej, a później jej odbudowy, mistycznego wymiaru[69]. Motyw zburzonej świątyni pojawiający się w polichromiach Sali Egipskiej, „Moc przyrody, siła ludzi" oraz „Harmonia" można oczywiście przypisać dążeniu artysty do efektu malowniczości, ale nie należy też wykluczać jego symbolicznego charakteru – czy to w duchu rozważań Volneya, czy to wtajemniczeń Wysokich Stopni „sztuki królewskiej" wolnomularstwa.

Obraz Egiptu w kulturze Zachodu

W ostatniej części naszych rozważań poświęconych ideowemu przesłaniu polichromii w pałacu Larischów spróbujemy odpowiedzieć na zasadnicze pytanie: dlaczego właśnie Egipt i Sala Egipska? Tropy interpretacji prowadzą wprost poprzez mity starożytnej Grecji i Rzymu ku ezoteryczno-hermetycznej z jednej strony, z drugiej – wolnomularskiej interpretacji sześciu krajobrazów. Jaki jest jednak głębszy cel (jeśli w ogóle taki istnieje) owej „egipskiej", cokolwiek pretekstowej dekoracji?

Aby odpowiedzieć na tak postawione pytanie, musimy przypomnieć, iż punkt ciężkości, a zarazem legendę założycielską szerzącego się w nowożytnej Europie „kultu Egiptu" stanowił hermetyzm. Związki mitu egipskiego z kształtującą się w nowożytności myślą hermetyczną stały się przedmiotem analizy Francis A. Yates w jej przełomowym dla tematu dziele z 1964 roku *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*[70]. Ponad dwie dekady później także szkockiego masonologa Davida Stevensona. Historyk z Uniwersytetu St. Andrews zwraca uwagę na obecność „komponentu" egipskiego w kształtującym się w nowożytności nieortodoksyjnym obrazie

---

[69] T. Cegielski, *Wolnomularstwo jako system ezoteryczny*, [w:] *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939*, t. 3: *Masoneria*, red. M. Rzeczycka, T. Cegielski, Gdańsk 2019, s. 35–70, zwł. s. 50–55.

[70] F.A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Chicago 1964.

świata i pośrednio w systemie masonerii spekulatywnej[71]. Stevenson uważa, że uczonymi tej epoki kierowało przekonanie o wyższości cywilizacyjnej Egipcjan, równocześnie jednak

> było rzeczą niezwykle trudną, jeśli nie niemożliwą, zrozumieć wiele spośród aspektów cywilizacji egipskiej, nie podrywając równocześnie wiary w wyższość Egipcjan; przeciwnie, niezrozumienie utwierdzało tę wiarę[72]. [przekł. T.C.]

Nie jest moim zadaniem analizowanie takich czy innych manifestacji XVIII-wiecznego hermetyzmu na gruncie „sztuki królewskiej" masonerii. Florian Ebeling, autor opracowania *Zum Hermetismus in der Freimaurerei des 18. Jahrhunderts*, na postawione przez siebie na wstępie pytanie: „Jakie znaczenie miał hermetyzm w XVIII-wiecznej masonerii?" odpowiada:

> To pytanie jest mniej jednoznaczne, niż mogłoby się zrazu wydawać, ponieważ należy wpierw wyjaśnić, co należy rozumieć przez hermetyzm. A masoneria XVIII wieku jest niezwykle złożonym, z wielką liczbą lóż i ich członków, bynajmniej nie jednolitym zjawiskiem kulturowym[73]. [przekł. T.C.]

Nam wystarczy konstatacja, że zarówno hermetyzm, jak i masoneria XVIII wieku są ważnymi elementami nowożytnej recepcji kultury egipskiej. Istotną okolicznością jest to, że dostępne źródła pochodzące ze starożytnego Egiptu w większości przestały być czytelne. Europejscy uczeni epoki Renesansu i Baroku zdobyli przecież realne wyobrażenie o kulturze Egiptu, ale wyobrażenie to przefiltrowano zostało przez klasycznych autorów. Aż do początku XIX wieku obraz starożytnego Egiptu można było budować jedynie

---

71 D. Stevenson, *Hermeticism and the Cult of Egipt*, [w:] idem, *The Origins of Freemasonry. Scotland's Century, 1590–1710*, New York 1988, s. 82–86. Por. wersja PDF: https://kupdf.net/download/the-origins-of-freemasonry-scotland-39-s-century-1590-1710-david-stevenson_58dc497edc0d60cd118971b2_pdf.

72 Ibidem, s. 82–83.

73 F. Ebeling, *Zum Hermetismus in der Freimaurerei des 18. Jahrhunderts. Vortrag auf der 39. Arbeitstagung der Freimaurerischen Forschungsgesellschaft in Berlin am 12. März 2011*, [w:] *Wege der Lichtsuche. Freimaurerei zwischen Renaissance und Enlightenment*, „Quatuor Coronati. Jahrbuch für Freimaurerforschung" 2011, nr. 48, s. 55–71, tu: s. 55.

na podstawie starszych pism proweniencji grecko-rzymskiej[74]. Uznawano je za wiarygodne źródła, ponieważ wielu autorów klasycznych miało okazję zetknąć się z Egiptem jako żywą kulturą, bezpośrednio poznać ludzi i krajobrazy tego kraju. Pierwsza szczegółowa relacja pochodzi od Herodota, który podróżował po Egipcie (opanowanym wówczas przez Persów) w tak zwanym okresie późnym, począwszy od XXVI dynastii. Historyk był pod wrażeniem obyczajów tego kraju i podejrzewał, że motyw budowy piramid stanowiła pycha władców. Jego opis w *Dziejach* zawiera również ważną dla historii recepcji konstrukcję, zwaną *interpretatio graeca*. Utożsamił on bowiem ze sobą bogów greckich i egipskich: Ozyrysa z Dionizosem, Zeusa z Amonem czy Izydę z Demeter. Różnice między tymi postaciami były dlań jedynie powierzchowne, a bóstwa odpowiadały sobie w swej istocie. W tym sensie Herodot interpretował Egipt jako źródło kultury greckiej.

Oprócz *Dziejów* Herodota, autorytatywnymi źródłami obrazu Egiptu, szczególnie w XVIII stuleciu, stały się pisma Diodora[75]. Po podboju przez Rzym, w miejsce utraconego znaczenia politycznego w centrum uwagi znalazła się mitologia i prehistoria dawnego państwa faraonów. Świadectwem tego przekształcenia stał się traktat Plutarcha z Cheronei *O Izydzie i Ozyrysie* (gr. *Peri Isidos kai Osiridos*; łac. *De Iside et Osiride*), w którym poznajemy mit Ozyrysa przekazany w całości. Plutarchowi jednak mniej zależało na dokumentowaniu mitologii egipskiej niż na uzasadnieniu i prezentacji racjonalnej teologii poprzez alegorezę, czyli poznanie pozaliteralne. Dlatego zalecał wnikliwą lekturę starożytnego mitu, pisząc: „Wielbicielem Izydy jest w rzeczywistości ten, kto robi to, co jest pokazane i czynione w kulcie bogów [...] przenika intelekt i czyni filozoficzne refleksje nad leżącą w nim prawdą”[76] [przekł. T.C.].

Nowożytni uczeni uzbrojeni w Herodota, Diodora Sycylijskiego, Strabona i Plutarcha poruszyli wyobraźnię współczesnych sobie ludzi dzięki informacjom o osiągnięciach starożytnego Egiptu. Klasyczni autorzy referowali

---

74 J. Assmann, *Weisheit und Mysterium. Das Bild der Griechen von Ägypten*, München 2000.

75 F. Ebeling, *Zum Hermetismus...*, s. 62.

76 Plutarchus, *De Iside et Osiride*, Plutarch, *O Izydzie i Ozyrysie*, przeł. A. Pawlaczyk, Poznań 2003, § 3.

jednak głównie utraconą jakoby ezoteryczną wiedzę swoich egipskich poprzedników. Ona też znalazła się w polu zainteresowań nowożytności.

Tymczasem wiarygodność owych klasycznych źródeł wiedzy musiała być mocno ograniczona. Paradoksalnie, tylko niewielu, jeśli ktokolwiek, spośród klasycznych autorów podjęło wysiłek, by poznać egipski język i pismo. Stąd tak późne – mimo trwającego od XV wieku zainteresowania spuścizną Egiptu – odczytanie hieroglifów, aż do czasów Jeana-François Champolliona traktowanych jako zaszyfrowany zapis jego religijnych tajemnic[77]. W 1646 roku John Graves, uczony z Oxfordu, opublikował swoje badania nad zabytkami Gizy w monografii zatytułowanej *Pyramidographia, or a Discourse of the Pyramids in Aegypt*. Tak zaczęły płynąć do Europy informacje na temat kultury materialnej Egipcjan, by w XVIII wieku przybrać formę dokładnych już rysunków i grafik ukazujących doliny, świątynie, obeliski, rzeźby, wraz z realistycznymi kopiami inskrypcji, w które zaopatrzono wspomniane wyżej publikacje[78].

Wyraźny postęp w szerzeniu racjonalnej wiedzy na temat historii i kultury Egiptu sprawił, że w epoce Oświecenia wyłania się zróżnicowany obraz hermetyzmu. Podczas gdy pisma filozoficzno-teologiczne w dużej mierze utraciły pierwotną rangę, hermetyka zorientowana na alchemię żyła dalej. Chociaż nie odpowiadała już ówczesnym standardom naukowym – zauważa Florian Ebeling – „sztuka hermetyczna" w XVIII wieku odniosła tak we Francji, jak i w Niemczech ogromny sukces wydawniczy. W *Bibliotheca Chemica Curiosa* Jeana-Jacques'a Magneta z 1702 roku oraz Friedricha Rotha-Scholtza *Deutsches Theatrum Chemicum* z lat 1728–1730[79], hermetycznym ABC dawnych i nowych mędrców kamienia filozoficznego, oraz wielu innych tego typu antologiach wizerunek Hermesa Trismegistusa i nauka o jego starożytnych naukach tajemnych zostały z pietyzmem zachowane. Zwolennicy tego wariantu hermetyzmu nie pragnęli dyskusji z wykształconą

77 T. Cegielski, *Ex Oriente Lux*..., s. 13.

78 K. Muhlestein, *European Views of Egyptian Magic and Mystery: A Cultural Context for "The Magic Flute"* „Brigham Young University Studies" 2004, vol. 43, no. 3, special issue „Mozart's Magic Flute", s. 137–48. http://www.jstor.org/stable/43044398 [dostęp: 7.08.2022]; T. Cegielski, *Ex Oriente Lux*..., s. 13.

79 F. Roth-Scholtz, *Deutsches Theatrum Chemicum*, Unter Mitarbeit von Stefan Laube, Wolfenbüttel 2012.

publicznością swoich czasów; legenda o Hermesie i związane z nim nauki miały dla nich status niekwestionowanej wiarygodności. Dopiero drugi niemiecki przekład *Corpus Hermeticum* z 1781 roku informuje o toczącej się debacie, debacie w coraz większym stopniu naukowej w swym charakterze. Przekładu na zlecenie pisarza i wolnomularza Friedricha Nicolai dokonał filozof i historyk filozofii Dietrich Tiedemann. Dla oświeceniowych wydawców starożytny Egipt był już tylko krajem „najciemniejszych przesądów" (dosł. *blindesten Aberglaubens*). Tak więc *Corpus Hermeticum* reprezentuje teraz wszystko, z czym walczyli zwolennicy Oświecenia[80].

Nie tylko hermetyzm niesie obraz Egiptu

Wyobrażenie Egiptu było żywe nie tylko w hermetyzmie: na gruncie historii sztuki odnajdujemy Egipt i hieroglify jako ważne elementy starożytności. Wyimaginowane pejzaże, „pejzaże idealne" stanowiły – jak mogliśmy się przekonać – źródło fascynacji tak w Niemczech, jak i w Polsce. Wyobrażenie to jest obecne – o czym była tu już mowa – w dziejach filozofii i religii, a to dzięki zagadnieniu, jakie stanowi prehistoria mądrości i religii. W beletrystyce, hebraistyce oraz wielu innych dyskursach i dyscyplinach rodzi się odrębna refleksja na temat cywilizacji i państwa faraonów.

> Wiek XVIII jest szczególnie bogaty w dowody literackich debat na temat starożytnego Egiptu – dowodzi Florian Ebeling, autor cytowanego tu już *Zum Hermetismus in der Freimaurerei* – ślady recepcji egipskiej odnajdujemy w traktatach filozoficznych, historycznych, religijno-historycznych oraz teologicznych[81].

Znajdujemy je w studiach nad hieroglifami, w powieściach, w operach i sztukach teatralnych. Jedynie tytułem przykładu wymieńmy takich

---

[80] F. Ebeling, *Zum Hermetismus…*, s. 56–57. W tym kontekście autor wymienia takie dzieła, jak: Cornelius de Pau, *Recherches philosophiques sur les Égyptiens et les Chinois* (1773); Johann Adam Bergk, *Aegypten in historischer, geographischer, physikalischer, wissenschaftlicher, artistischer, naturgeschichtlicher, merkantilischer, religiöser, sittlicher und politischer Hinsicht* (1799); Christoph Meiners, *Versuch über die Religionsgeschichte der ältesten Völker, besonders der Egyptier* (1775); Thomas Newton, *Dissertations on the prophecies* (1754–1758); Johann Georg Wächter, *Naturae et scripturae concordia* (1752).

[81] F. Ebeling, *Zum Hermetismus…*, s. 61–62.

autorów jak Christiane Benedikte Naubert i jego dzieło *Alme oder Egyptische Mährchen* (1793–1797) na temat egipskich mitów oraz Caterino Tommaso Mazzolà, twórca *Libretto* «*Osiride*»(Drezno, 1781). Ten drugi autor, w świetle badań nad twórczością Mozarta podjętych przez Jana Assmanna oraz Floriana Ebelinga, przyczynił się do powstania libretta *Czarodziejskiego fletu* (1791) napisanego przez Emanuela Schikanedera[82]. „Kultowa" monografia Assmanna, jak określają ją niektórzy recenzenci, profesora egiptologii na Uniwersytecie w Heidelbergu, opublikowana pod wymownym tytułem *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium* (*Czarodziejski flet. Opera i misterium*) dowodzi, jak liczne tajemnice kryje wciąż w sobie najpopularniejsza opera Mozarta. Kto jest w niej na prawdę tym „dobrym", a kto „złym"? Królowa Nocy czy Sarastro? Współcześni Mozartowi odnaleźli się bez trudu w tym świecie, ponieważ odkryli w *Czarodziejskim flecie* odniesienia do masonerii, a przy tym do wyobrażenia czy też konceptu starożytnego Egiptu i związanej z nim kultury misteryjnej. Różne konteksty opery, w tym także polityczne, które zostały zapomniane w ciągu ostatnich dwóch stuleci, przybliża również niżej podpisany w artykule pt. *Czy „Czarodziejski flet" jest operą masońską*[83]. Wolnomularski charakter opery dostrzeżony został bardzo wcześnie. W 1794 roku Ludwig von Batzko na łamach „Journal des Luxus und der Mode" interpretował arcydzieło Mozarta w duchu „sztuki królewskiej" jako wyraz walki pomiędzy Światłem i Ciemnościami. Czasopismo austriackich wolnomularzy „Wiener Journal für Freimaurer" pisało o analogiach pomiędzy misteriami egipskimi i wolnomularskimi, a wykształcona publiczność nie mogła nie kojarzyć zawartych tu opisów z akcją *Czarodziejskiego fletu*. W opinii wielu współczesnych libretto opery było rodzajem „opowieści z kluczem". Postać Sarastra identyfikować należało z duchowym przywódcą austriackich wolnomularzy baronem Ignazem von Bornem, osobą szczególnie podziwianą przez brata Mozarta[84].

---

[82] J. Assmann, *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*, Carl Hanser Verlag 2005; F. Ebeling, *Ein Beitrag zum kulturgeschichtlichen Umfeld des Librettos der «Zauberflöte»*, „Mozart-Jahrbuch" 1999, s. 49–69.

[83] T. Cegielski, *Czy „Czarodziejski flet" jest operą masońską*, „Ars Regia. Rocznik poświęcony myśli i historii wolnomularstwa" 2007/2008, t. 10, nr 17, s. 129–134.

[84] Ibidem, s. 134.

Dekoracje do premierowego przedstawienia opery w wiedeńskim Theater an der Wieden, reżyserowanego przez Schikanedera, dyrektora tej sceny, zawierały liczne elementy egzotyczne, w tym egipskie – wprowadzone przez scenografów Gayla i Messthalera. Pamina przebywa u kapłana Sarastra „w pełnej przepychu egipskiej komnacie", a spotkanie kapłanów odbywa się w palmowym gaju. Egzotyka, dzikie zwierzęta, quasi-egipska sceneria nie tylko nie wykluczają głębszej warstwy znaczeniowej, a wręcz ją wspomagają: alegorię dążenia do mądrości i oświecenia – przedstawioną za pomocą symboli, również wolnomularskich[85]. W 1966 roku muzykolog Carl de Nys wysunął na łamach „Société de Musicologie" przypuszczenie, że pewne elementy scenografii do *Czarodziejskiego fletu* mogły zostać zainspirowane obrazem groty należącej do znanego adepta wolnomularstwa, Basila von Ammana, a znajdującej się w parku w Aigen, w którym spotykali się wolnomularze i iluminaci[86]. Wystawienie opery w Brnie w 1793 roku udokumentowane zostało cyklem kolorowanych miedziorytów autorstwa Josepha i Petera Schafferów, które ukazują rozmach inscenizacyjny oraz wpisanie muzycznego dramatu w dekoracje nawiązujące do klasycystycznej architektury XVIII-wiecznych parków z ich świątyniami, monopterami itp. (il. 45). Również XIX-wieczne projekty scenografii nawiązywały niekiedy do imaginarium wolnomularskiego. Aluzyjnie – poprzez odniesienia do starożytnego Egiptu – czynił to wybitny architekt Karl Friedrich Schinkel w 1816 roku, w dwunastu projektach dekoracji dla opery w Berlinie (il. 46). Zupełnie już dosłownie przedstawił Sarastra i Tamina w wolnomularskich fartuszkach i z młotkami w ręku romantyczny malarz i kompozytor Johann Peter Lyser (także: Lyser-Burmeister)[87]. Egipsko-wolnomularskie konteksty scenograficzne głośnej opery nabierają szczególnego znaczenia wobec faktu, iż interesujące nas polichromie autorstwa Józefa Mayera

[85] S. Dubiski, *„Czarodziejski flet" to więcej niż bajka!*, „Ruch Muzyczny" 1996, nr 6, s. 31–33.

[86] G. Wagner, *Brat Mozart. Wolnomularstwo w osiemnastowiecznym Wiedniu. Królewska sztuka i jej wpływ na życie i twórczość wielkiego kompozytora. Legenda, mit, rzeczywistość*, przeł. J. Korpanty, Gdynia 2001, s. 165.

[87] Więcej informacji na temat masońskich inscenizacji *Czarodziejskiego fletu*: E. Lennhoff, O. Posner, *Internationales Freimaurerlexikon*, Zurich–Leipzig–Wien 1932, szp. 1742–1743.

wydają się inspirowane malarstwem teatralnym epoki, szczególną formą iluzjonistycznego przedstawienia rzeczywistości, którą malarz się parał.

Bez względu na to, w jakim kontekście czasowym czy kulturowym osadzimy libretto *Czarodziejskiego fletu*, stwierdzić musimy, że mamy do czynienia z opowieścią inicjacyjną. Pełna niedopowiedzeń i dwuznaczności historia inicjacji księcia Tamina przywodzi na myśl bądź to pozornie bajkowe, późne utwory Szekspira – *Cymbelina*, *Opowieść zimową* i *Burzę*[88], bądź to nieco późniejszą od mozartowskiej opery (1804, 1810) niezwykłą opowieść o inicjacji Alfonsa van Wordena z *Rękopisu znalezionego w Saragossie* Jana Potockiego. Podobieństwo fabularnego schematu opery i powieści jest miejscami uderzające: w obu wypadkach bohaterowie poddani zostaną próbom; w tej grze stawką jest władza, władza monarsza, absolutna i rozciągająca się na cały świat. Sposób sukcesji, pozornie dziwaczny i skomplikowany, w obu utworach ustanowiony zostaje przez tajemniczego kapłana, reżysera i zarazem mistrza całej ceremonii. Odpowiednikiem Sarastra z *Czarodziejskiego fletu* jest w powieści Potockiego szejk Gomelezów, faktyczny władca trzech wielkich kręgów cywilizacyjnych: judaizmu, chrześcijaństwa i islamu[89].

Czarodziejski flet nie wyczerpywał przecież egipskiego kontekstu w dedykowanej masonerii twórczości Wolfganga Amadeusa. Kompozytor, przyjęty pod koniec 1784 roku do wiedeńskiej loży „Pod Dobroczynnością" („Zur Wohltätigkeit"), do ostatnich tygodni życia zaangażowany był w komponowanie czy to na użytek loży, czy to na zlecenie braci[90]. Wspomnieć trzeba dramat heroiczny *Thamos*, *König in Ägypten*, wraz z uwerturą, *Symfonią Es-dur* (K. 184) oraz dwiema wolnomularskimi kantatami. Napisany przez barona Tobiasa Philippa von Geblera utwór,

---

88 A. Pawłowski, *Rzeczywistość i nierzeczywistość w ostatnich sztukach Williama Shakespeare'a* [praca kwalifikacyjna do przewodu I stopnia], Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 1998.

89 M. Otorowski, *Klucz do „Rękopisu…" Jana Potockiego (część I)*, „Ars Regia. Czasopismo poświęcone myśli i historii wolnomularstwa" 1995/1996, t. 4/5, nr 1/2(9/10), s. 11–35.

90 Jak dowodzi muzykolog Guy Wagner, Mozart komponował kantatę na otwarcie nowej loży jeszcze w listopadzie 1791 roku, kiedy to miał według biograficznej tradycji poświęcić się całkowicie swemu ostatniemu dziełu, *Requiem* – por. G. Wagner, *Brat Mozart…*, s. 182–183.

do którego w 1773 i następnie 1779 roku Mozart skomponował muzykę, przez niektórych interpretatorów wielkiego kompozytora uważany jest za dalekiego poprzednika *Czarodziejskiego fletu*[91].

Do wyróżnionej tu kategorii tekstów dramatycznych inspirowanych legendą Egiptu zaliczyć trzeba również popularną tragedię z postacią Ozyrysa Francesco Ringhieriego pt. *L'Osiride. Tragedia del p.d. Francesco Ringhieri monaco ulivetano e lettore di teologia* (Padwa, 1760)[92]. Dodajmy, że z początkiem XIX stulecia utwór ten stał się inspiracją dla opery Gioachino Rossiniego *Mojżesz w Egipcie* (*Moisès a Egipte*). Trzyaktowy utwór z librettem Andrei Leone Tottoli według Ringhieriego miał premierę w Teatro San Carlo w Neapolu 5 marca 1818 roku. Zachowane projekty dekoracji do opery Rossiniego wystawianej także w Paryżu w 1828 roku (il. 47) – choć późniejsze o dwie dekady od malowideł w Cieszynie – wpisać możemy w ogólny kontekst teatralnych inscenizacji epoki, które mogły być inspiracją dla malowideł Józefa Mayera[93].

Struktura obrazu Egiptu, egipskiego *toposu* czy *konceptu* – jak chcieliby historycy idei postępujący za swym mistrzem Arthurem O. Lovejoyem – zmienia się w XVIII stuleciu, choć źródła pozostają te same. W Wieku Świateł Egipt postrzegany jest w środowisku akademickim w coraz większym stopniu w trzeźwy i zarazem udokumentowany źródłowo sposób; nauki filozoficzno-historyczne w dużej mierze uwolniły się od implikacji teologicznych – pozostawiając je powieści i dramatowi. Starożytny Egipt przestał stanowić ważny rozdział *historia sacra*. Zamiast tego, wczesna krytyka biblijna, orientalistyka i hebraistyka zainteresowały się Egiptem jako kulturowym środowiskiem ich kompetencji dyscyplinarnych. Studia te nie gloryfikują już uniwersalnego pochodzenia filozofii i teologii, ale raczej szukają ich pierwotnych form. Nauka radzi sobie bez uciekania się do pism hermetycznych i poddaje starożytne źródła szczegółowej krytyce.

---

91 J. Henry, *Mozart Frere Macon. La symbolique maconnique dans l'oeuvre de Mozart*, Aix-en-Provence 1991.

92 Por. historyczno-literacki kontekst: XVII-wieczne dzieło Johna Seidensa *De Düs Syris:* M. Mulsow, *John Seldens «De Düs Syris». Idolatriekritik und vergleichende Religionsgeschichte im 17. Jahrhundert*, „Archiv für Religionsgeschichte" 2001, vol. 3, no. 1, s. 5.

93 Por. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Moise1.jpg [dostęp: 11.08.2023].

Pod koniec XVIII stulecia kolejne krytyczne dzieło Constantina Volneya na temat Egiptu znajduje czytelników w całej Europie. Ukazuje się ono również w języku polskim w 1800 roku jako *Opis Egyptu Podług Naynowszey Podrozy Pana Volney / z Francuzkiego Krotko Zebrany Przez Jana Nowickiego*[94]. Dzieło francuskiego filozofa podróżnika otwiera opis Aleksandrii, ongiś wielkiej metropolii i portu, aktualnie w stanie materialnego i duchowego upadku spowodowanego panowaniem tureckim: „jest to duszą Ottomanów niszczyć prace dawne i nadzieje przyszłości, gdyż w barbarzyńskim despotyzmie nie ma jutra"[95].

To o d c z a r o w a n i e obrazu Egiptu idzie w parze z teoretycznym i praktycznym badaniem misteriów Egipcjan. Teoria misteriów wywodzi się z debaty na temat bałwochwalstwa, którą podjęto jeszcze w XVII wieku[96], ale która zyskała szczególne znaczenie w dobie Oświecenia wraz z publikacją *The Divine Legation of Moses* Williama Warburtona[97]. Ten zaś interpretował misteria egipskie jako wyraz społeczno-politycznej konieczności: tradycyjna teologia politeistyczna oraz doktryna kary powinny być zrozumiałe dla zwykłych ludzi. Z kolei za pośrednictwem tajemnic ujawnianych w Wielkich Misteriach wykładano adeptom zasady teologii filozoficznej z elementami deizmu. Była to wiedza adresowana wyłącznie do wybranych, ponieważ mogła zagrażać istnieniu państwa. Kwestia znaczenia misteriów egipskich stała się więc przedmiotem dyskusji i kontrowersji, zwłaszcza na gruncie masonerii w drugiej połowie XVIII wieku[98]. Stanowi to jednak odrębne zagadnienie, które nie jest przedmiotem mojej analizy – próby interpretacji malowideł Sali Egipskiej pałacu Larischów w Cieszynie.

---

94 *Opis Egyptu Podług Naynowszey Podrozy Pana Volney / z Francuzkiego Krotko Zebrany Przez Jana Nowickiego*, Drukarnia Antoniego Gröbla Wdowy i Sukcesorów, Kraków 1800.

95 Ibidem, s. 4.

96 Jeden z najważniejszych zbiorów źródłowych dla teorii misterium wypracowanej w XVIII wieku oferuje Johannes van Meurs, *Eleusinia sive de Cereris Eleusinae sacro ac festo liber singularis* (1619).

97 Na temat interpretacji Williama Warburtona por. J. Assmann, *Ägyptische Geheimnisse*, München 2004, s. 116–124.

98 Ebeling F., *„Ägyptische Freimaurerei" in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, „Zeitschrift für Internationale Freimaurerforschung" 2009, Jg. 22, s. 9–28.

Bibliografia

Ahiman Rezon or a Help to All That Are or Would Be Free and Accepted Masons, London 1778.

Assmann J., *Ägyptische Geheimnisse*, München 2004.

Assmann J., *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*, München 2005.

Assmann J., *Weisheit und Mysterium. Das Bild der Griechen von Ägypten*, München 2000.

Balzer K., *Ogród angielski gustowny i w rośliny bogaty... Zarys dziejów założenia parkowego*, „Studia i Materiały Muzeum Ziemiaństwa w Dobrzycy", t. 1, Dobrzyca 2021.

Bernatowicz T., *Sentymentalne idee i wiejskie chatki w ogrodach „picturesque" czasów stanisławowskich*, [w:] *Obraz i przyroda. Materiały z konferencji „Obraz i przyroda", Katolicki Uniwersytet Lubelski, 6–8 października 2003*, red. M.U. Mazurczak, J. Patyra, M. Żak, Lublin 2005.

Cassien V., Debelle A., *Album du Dauphiné, ou recueil de dessins, de sites, villes, bourgs, églises, châteaux et portraits*, t. I, Grenoble 1835 (Ie version).

Cegielski P., *Masonów nie widać – tym gorzej dla nich. W związku z lekturą pracy Róży Kąsinowskiej „Dobrzyca. Fortalicja. Pałac.* Muzeum" (2008), „Ars Regia. Rocznik poświęcony myśli i historii wolnomularstwa" 2012/2013, t. 13, nr 20.

Cegielski P., *Pierwszy polski obraz wolnomularski?* „Ars Regia. Rocznik poświęcony myśli i historii wolnomularstwa", 2012/2013, t. 13, nr 20.

Cegielski T., *Czy „Czarodziejski flet" jest operą masońską*, „Ars Regia. Rocznik poświęcony myśli i historii wolnomularstwa" 2007/2008, t. 10, nr 17.

Cegielski T., *Ex Oriente Lux. Mit Egiptu i hermetyzm. Studium niepamięci*, „Hermaion" [*Ex Oriente Lux*] 2022, nr 6.

Cegielski T., *Kawaler Ramsay i jego „Mowa" z 1737 roku. U źródeł masonerii szkockiej*, „Ars Regia. Czasopismo poświęcone myśli i historii wolnomularstwa" 1995/1996, t. 4/5, nr 1/2(9/10).

Cegielski T., *Księga Konstytucji 1723 roku i początki wolnomularstwa spekulatywnego w Anglii. Geneza – Fundamenty – Komentarz*, Warszawa 2011.

Cegielski T., *Polubić masonerię*, [w:] *Masoneria. Pro publico bono* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2014.

Cegielski T., *Wolnomularstwo jako system ezoteryczny*, [w:] *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939*, t. 3: *Masoneria*, red. M. Rzeczycka, T. Cegielski, Gdańsk 2019.

[Chaseboeuf de Volney C.F., de], *Les ruines, ou Méditations sur les révolutions des empires, par Volney*, Paris 1791.

[Chaseboeuf de Volney C.F., de], *Opis Egyptu Podług Naynowszey Podroży Pana Volney / z Francuzkiego Krotko Zebrany Przez Jana Nowickiego*, Drukarnia Antoniego Gröbla Wdowy i Sukcesorów, Kraków 1800.

[Chaseboeuf de Volney C.F., de], *Rozwaliny, czyli uwagi nad Rewolucyami narodów przez M. Volney, członka Zgromadzenia Narodowego w roku 1792, w Paryżu wydane, a dla dobra Ludu Polskiego na oyczysty język przełożone*, Drukarnia Piotra Dufoura, Kons: Nadw. J.K. Mci i Dyrektora Drukarni Korpusu Kadetów, Warszawa 1794.

Di Bernardo G., *Definicja masonerii*, przeł. J. Wysocka, „Ars Regia. Czasopismo poświęcone myśli i historii wolnomularstwa" 1993, t. 2, nr 1(2).

Di Bernardo G., *La definizione di Massoneria*, „Hiram. Organo del Grande Oriente d'Italia" 1992, no. 5/6.

Dlabacz G.J., *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theile auch für Mähren und Schlesien*, Bd. 2, Prag 1815, szp. 288.

Dubiski S., *„Czarodziejski flet" to więcej niż bajka!* „Ruch Muzyczny" 1996, nr 6.

Ebeling F., *„Ägyptische Freimaurerei" in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, „Zeitschrift für Internationale Freimaurerforschung" 2009, Jg. 22.

Ebeling F., *Ein Beitrag zum kulturgeschichtlichen Umfeld des Librettos der «Zauberflöte»*, „Mozart-Jahrbuch" 1999.

Ebeling F., *Zum Hermetismus in der Freimaurerei des 18. Jahrhunderts. Vortrag auf der 39. Arbeitstagung der Freimaurerischen Forschungsgesellschaft in Berlin am 12. März 2011*, [w:] *Wege der Lichtsuche. Freimaurerei zwischen Renaissance und Enlightenment*, „Quatuor Coronati. Jahrbuch für Freimaurerforschung" 2011, nr. 48.

Fijałkowski P., *Masońskie tropy w Dobrzycy. Widoczne – nieoczywiste*, Warszawa 2023.

Filipek S., *Canis lupus familiaris. Symbolika psa w historii, sztuce i literaturze – zarys problematyki*, „Roczniki Humanistyczne" 2021, t. 69, z. 4.

Genealogischen Datensammlung von Christoph Graf v Polier, https://gw.geneanet.org/cvpolier?lang=de&n=larisch+von+moennich&oc=0&p=johann+de+matha+joseph+anton [dostęp: 7.07.2023].

Grochecki K., *Grobowiec Orzechowskich na Wzgórzu Ariańskim koło Krasnegostawu – kontekst kulturowy i historyczny obiektu oraz jego znaczenia jako miejsca pamięci* [praca doktorska napisana w Katedrze Historii Starożytnej i Średniowiecznej pod kierunkiem prof. dr. hab. A. Plaszczyńskiego], Lublin 2021.

Henry J., *Mozart Frere Macon. La symbolique maconnique dans l'oeuvre de Mozart*, Aix-en-Provence 1991.

Horacy, *Pieśń I (O Venus regina Cnidi Paphique...)*, [w:] Horacy, *Wybrane utwory*, https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/horacy-wybrane-utwory.pdf [dostęp: 7.07.2023].

Iwanek W., *Słownik artystów na Śląsku Cieszyńskim*, „Rocznik Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu. Sztuka" 1967, z. 2, poz. 347.

Karalus M., *„Bononia". Wolnomularskie aspekty założenia pałacowo-parkowego w Dobrzycy*, „Ars Regia. Czasopismo poświęcone myśli i historii wolnomularstwa" 1995/1996, t. 4/5, nr 1/2(9/10).

Kąsinowska R., *Dobrzyca. Fortalicja. Pałac. Muzeum*, Dobrzyca 2007.

Krzysztofik M., *Astrologia jako ideologia totalna na przykładzie polskiej kalendariografii XVII-wiecznej*, [w:] *Oblicza komunikacji. Ideologia w słowach i obrazach*, red. I. Kamińska-Szmaj, T. Piekot, M. Poprawa, Wrocław 2008.

Lengauer W., *Dionizos. Trzy szkice*, Kraków–Tyniec 2020.

Lengauer W., *Dionizos w świecie zwierząt*, „Przegląd Historyczny" 1996, t. 87, z. 2.

Lengauer W., *Eros Greków*, Kraków–Tyniec 2022.

Lengauer W., *„Hieroi logoi" – tajne nauki starożytnych Greków*, „Ars Regia. Czasopismo poświęcone myśli i historii wolnomularstwa" 1993, t. 2, nr 1(2).

Lengauer W, *Religijność starożytnych Greków*, Warszawa 1994.

Lennhoff E., Posner O., *Internationales Freimaurerlexikon*, Zurich – Leipzig – Wien 1932, szp. 1742–1743.

Lurker M., *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach Zachodu*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994.

Mainguy I., *Symbolika masońska trzeciego tysiąclecia*, Warszawa 2020.

Makowski M., *Szlacheckie siedziby na Śląsku Cieszyńskim*, Cieszyn 2005.

Michalczyk Z., *Uwagi o sposobach wykorzystywania architektonicznych i ornamentalnych wzorów graficznych w polskim malarstwie ściennym XVIII wieku*, [w:] *Ornament i dekoracja dzieła sztuki. Studia z historii sztuki*, red. J. Daranowska-Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej, Warszawa 2016.

Miziołek J., *Obeliski Rzymu i Krakowa w drugiej połowie XVI w.*, „Barok" 1994, t. 1, nr 2.

Morawińska A., *Augusta Fryderyka Moszyńskiego Rozprawa o ogrodownictwie angielskim 1774*, Wrocław [i in.] 1977.

Morawińska A., *Nieznany traktat Augusta Moszyńskiego o ogrodach angielskich. Myśl o sztuce i sztuka XVII–XVIII w.*, Warszawa 1970.

Mossakowski S., *Sztuka jako świadectwo czasu: studia z pogranicza historii sztuki i historii idei*, Warszawa 1980.

Muhlestein K., *European Views of Egyptian Magic and Mystery. A Cultural Context for "The Magic Flute"*, „Brigham Young University Studies" 2004, vol. 43, no. 3, special issue „Mozart's Magic Flute", http://www.jstor.org/stable/43044398 [dostęp: 7.08.2022].

Mulsow M., *John Seldens «De Düs Syris». Idolatriekritik und vergleichende Religionsgeschichte im 17. Jahrhundert*, „Archiv für Religionsgeschichte" 2001, vol. 3, no. 1.

Nagler G.K., *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, Bd. 8, München 1839.

Otorowski M., *Klucz do „Rękopisu…" Jana Potockiego (część I)*, „Ars Regia. Czasopismo poświęcone myśli i historii wolnomularstwa" 1995/1996, t. 4/5, nr 1/2(9/10).

Pałac Larischów, ob. Muzeum Śląska Cieszyńskiego, https://zabytek.pl/pl/obiekty/cieszyn-palac-larischa-ob-muzeum-slaska-cieszynskiego [dostęp: 7.07.2023]

Pawłowski A., *Rzeczywistość i nierzeczywistość w ostatnich sztukach Williama Shakespeare'a* [praca kwalifikacyjna do przewodu I stopnia], Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 1998.

Plutarch, *O Izydzie i Ozyrysie*, przeł. A. Pawlaczyk, Poznań 2003.

Polanowska J., *Ogród w Warklanach – dzieło właściciela Michała Jana Borcha i architekta Vincenza de Mazottiego*, „Biuletyn Historii Sztuki" 2012, t. 74, nr 3–4.

Rączka-Jeziorska T., *Na granicy dwóch epok? Mapa warklańskiego ogrodu hrabiego Michała Jana Borcha*, [w:] *Georomantyzm. Literatura – miejsce – środowisko*, red. E. Dąbrowicz, M. Lul, K. Sawicka-Mierzyńska, D. Zawadzka, Białystok 2015.

Rejestr zabytków nieruchomych woj. opolskiego, https://wuozopole.pl/63/rejestr-zabytkow.html [dostęp: 7.08.2023].

Roth-Scholtz F., *Deutsches Theatrum Chemicum*, Unter Mitarbeit von Stefan Laube, Wolfenbüttel 2012.

Smith W., *The Pocket Companion Book for Free-Masons*, London 1735.

Stevenson D., *Hermeticism and the Cult of Egipt*, [w:] D. Stevenson, *The Origins of Freemasonry. Scotland's Century*, *1590–1710*, New York 1988.

Swirida I., *Ogród epoki Oświecenia a utopia*, [w:] *Sztuka a natura. Materiały XXXVIII Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki przeprowadzonej 23–25 listopada 1989 roku w Katowicach*, red. E. Chojecka, Katowice 1991.

Swirida I., *W poszukiwaniu ukrytych znaczeń. Park naturalny XVIII stulecia* a *wolnomularstwo*, „Ars Regia. Czasopismo poświęcone myśli i historii wolnomularstwa" 1993, t. 2, nr 2(3).

Tyszkiewicz A., *Motyw obelisku w sztuce nagrobnej Warszawy jako element europejskiej tradycji sepulkralnej*, „Meander" 2005, nr 60.

Vernant P., *Mythe et religion en Grèce ancienne*, Paris 1990.

Wagner G., *Brat Mozart. Wolnomularstwo w osiemnastowiecznym Wiedniu. Królewska sztuka i jej wpływ na życie i twórczość wielkiego kompozytora. Legenda, mit, rzeczywistość*, przeł. J. Korpanty, Gdynia 2001.

Whately T., *Observations on Modern Gardening, by Thomas Whately: An Eighteenth-Century Study of the English Landscape Garden*, intr. by M. Symes, Boydell & Brewer, [b.m.] 2016.

Wierzbicka-Michalska K., *Moszyński August Fryderyk (1731–1786)*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 22, Warszawa – Kraków 1977, http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/august-fryderyk-moszynski-h-nalecz#text [dostęp: 7.08.2023].

Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, przeł. K. Kumaniecki, Warszawa 1956.

Yates F.A., *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Chicago 1964.

Załęski S., *O Masonii w Polsce od roku 1738 do 1822 na źródłach wyłącznie masońskich*, cz. 2, Kraków 1908.

Ilustracje

Ilustracja 1. Sala Egipska, polichromia „Wędrowiec”,
Muzeum Śląska Cieszyńskiego, fot. K. Firla

Ilustracja 2. Sala Egipska, polichromia „Grota Dionizosa”, fragment,
Muzeum Śląska Cieszyńskiego, fot. K. Firla

Ilustracja 3. Sala Egipska, polichromia „Grobowiec: przemijanie", Muzeum Śląska Cieszyńskiego, fot. K. Firla

Ilustracja 4. Sala Egipska, polichromia „Moc przyrody, siła ludzi", Muzeum Śląska Cieszyńskiego, fot. K. Firla

Ilustracja 5. Sala Egipska, polichromia „Wędrowcy: niebezpieczeństwo”, Muzeum Śląska Cieszyńskiego, fot. K. Firla

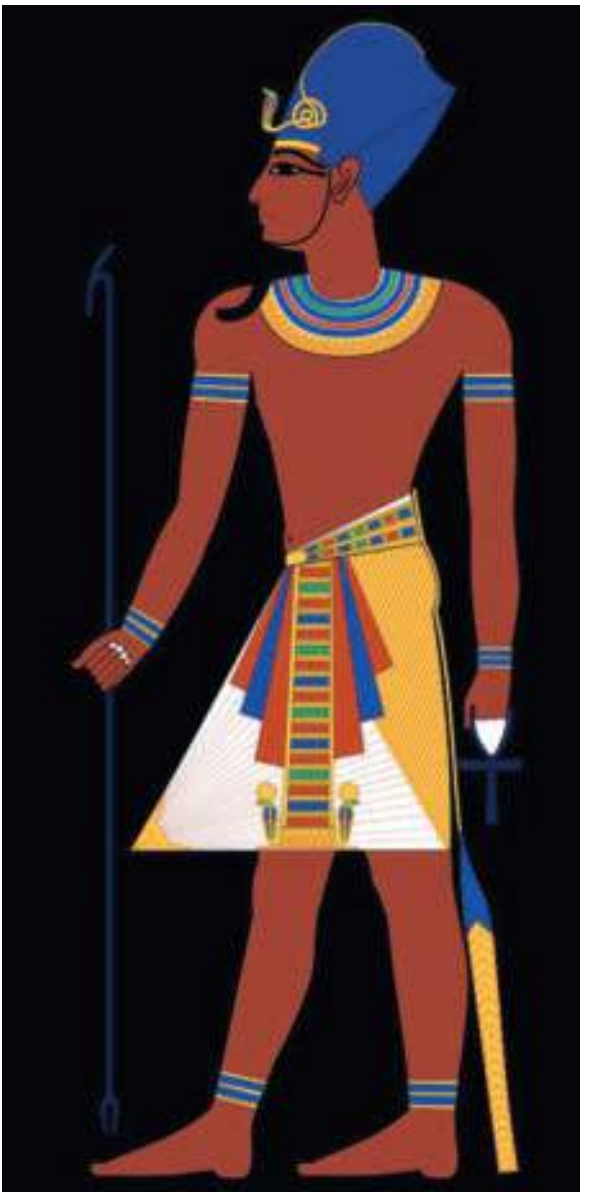
Ilustracja 6. Sala Egipska, polichromia „Harmonia”, Muzeum Śląska Cieszyńskiego, fot. K. Firla

Ilustracja 7. Sala Egipska, polichromia, kolumna egipska 1, Muzeum Śląska Cieszyńskiego, fot. K. Firla

Ilustracja 8. Sala Egipska, polichromia, kolumna egipska 2, Muzeum Śląska Cieszyńskiego, fot. K. Firla

Ilustracja 9. Świątynia Amona w Karnaku, kolumna, fot. P. Matyja, Wikipedia, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karnak_zdje.jpg

Ilustracja 10. J. Pine, *Pięć porządków architektury*, frontyspis *Księgi Konstytucji 1723*, reprod. za: T. Cegielski, *Księga Konstytucji 1723 roku i początki wolnomularstwa spekulatywnego w Anglii. Geneza – Fundamenty – Komentarze*, Warszawa 2011



Ilustracja 11. Kopersz – błękitna korona faraonów, Wikipedia, https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Plik:Pharaoh_with_Blue_crown.svg

Ilustracja 12. Dobrzyca, salon egipski, polichromia,
fot. T. Cegielski

Ilustracja 13. Sala Egipska, wnęka 1, polichromia, piramida z niszą u podstawy, Muzeum Śląska Cieszyńskiego, fot. K. Firla

Ilustracja 14. Sala Egipska, wnęka 2, polichromia, piramida-obelisk, Muzeum Śląska Cieszyńskiego, fot. K. Firla

Ilustracja 15. Sala Egipska, wnęka 3, polichromia, grobowiec rzymski, dąb, Muzeum Śląska Cieszyńskiego, fot. K. Firla

Ilustracja 16. Sala Egipska, wnęka 4, polichromia, dąb, Muzeum Śląska Cieszyńskiego, fot. K. Firla

Ilustracja 17. Sala Egipska, wnęka 5, polichromia, piramida, Muzeum Śląska Cieszyńskiego, fot. K. Firla

Ilustracja 18. Sala Egipska, wnęka 6, polichromia, cokół zwieńczony księgą, zwojem i globusem, Muzeum Śląska Cieszyńskiego, fot. K. Firla

Ilustracja 19. Sala Egipska, sklepienie tarczowe, polichromia, dekoracja groteskowa z medalionem, Muzeum Śląska Cieszyńskiego, fot. K. Firla

Ilustracja 20. Dobrzyca, salonik groteskowy, fot. T. Cegielski

Ilustracja 21. Sala Egipska, sklepienie tarczowe, medalion 1,
bogini Wenus z Erosem i Himerosem, Muzeum Śląska Cieszyńskiego, fot. K. Firla

Ilustracja 22. Sala Egipska, sklepienie tarczowe, medalion 2, Hermes z kozłem,
Wenus z dzieckiem, Muzeum Śląska Cieszyńskiego, fot. K. Firla

Ilustracja 23. Hermes jako *Psychopompos*, kopia dzieła Praksytelesa, British Museum, Londyn, reprod. za: W. Lengauer, *Religijność starożytnych Greków*, Warszawa 1994, il. 13

Ilustracja 24. Hermes i młody wojownik, dekoracja wazowa, ok. 370 r. p.n.e., Musée du Louvre, Paryż, Wikipedia, https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Hermes_warrior_Louvre_G515.jpg

Ilustracja 25. Sala Egipska, sklepienie tarczowe, medalion 3, Hermes, Wenus z Erosem i Hermafrodytą, Muzeum Śląska Cieszyńskiego, fot. K. Firla

Ilustracja 26. Sala Egipska, sklepienie tarczowe, medalion 4, Afrodyta i Hermes jako małżonkowie, Muzeum Śląska Cieszyńskiego, fot. K. Firla

Ilustracja 27. Antinous, faworyt cesarza Hadriana jako Dionizos-Ozyrys, rzeźba z II w. n.e., Musei Vaticani, Rzym, Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Thyrsus#/media/File:Colossal_statue_of_Antinous_as_Dionysus-Osiris.jpg

Ilustracja 28. „Piękny Dionizos", rzeźba marmurowa z II w. p.n.e., Palazzo Nuovo – Musei Capitolini, Rzym, Wikimedia, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Head_of_Dionysus_2nd.jpg

Ilustracja 29. Egipski Toth jako Drugi Hermes,
plansza opracowana i opublikowana (1823–1825)
przez Jeana-François Champolliona,
Wikimedia, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thoout,_Thoth_
Deux_fois_Grand,_le_Second_Herm%C3%A9s,_N372.2A.jpg

Ilustracja 30. Dobrzyca, sztuczna grota w parku, archiwum „Ars Regia"

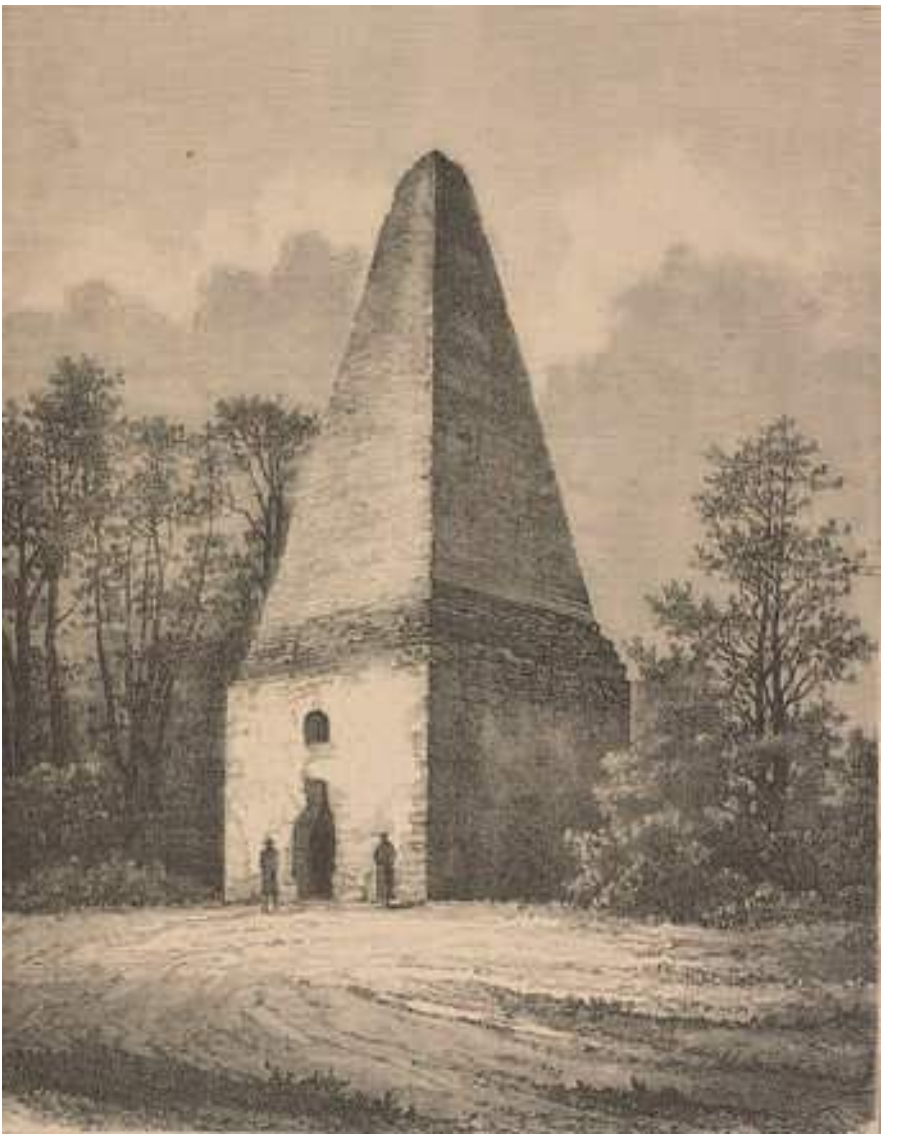
Ilustracja 31. Izba Rozmyślań, wystawa *Masoneria. Pro publico bono*, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2014/2015, fot. B. Bajerski, archiwum „Ars Regia"

Ilustracja 32. Dobrzyca, monopter, fot. T. Cegielski

Ilustracja 33. Budowa Świątyni Salomona, rycina,
[w:] W. Smith, *The Pocket Companion Book for Free-Masons*, London 1735

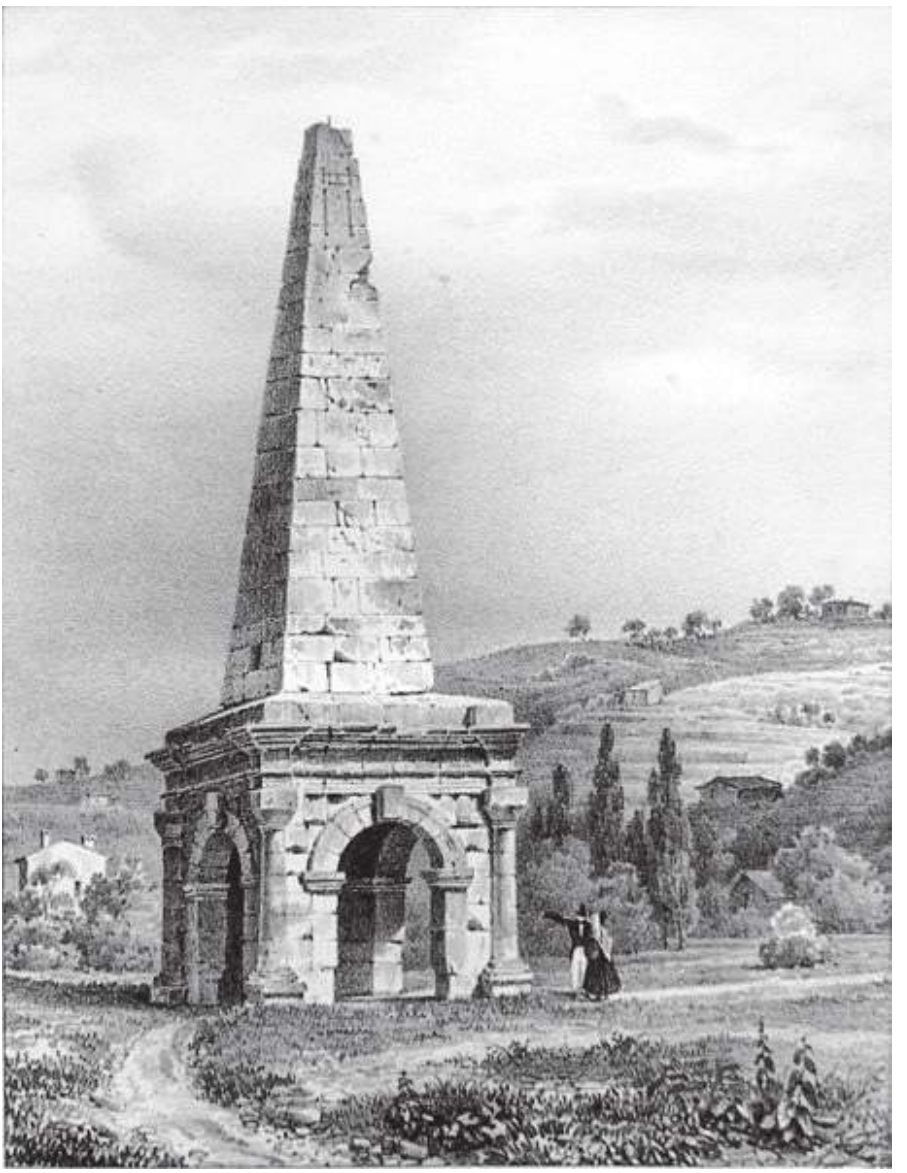
Ilustracja 34. Świątynia Salomona, frontyspis,
[w:] *Ahiman Rezon or a Help to All That Are or Would Be Free and Accepted Mason*,
London 1778, Museum of Freemasonry

Ilustracja 35. Grafika Jana Ligbera według niezachowanego obrazu Stanisława Kurczyńskiego, [w:] *Pieśni wolnomularskie*, 1811; reprod. za: P. Cegielski, *Pierwszy polski obraz wolnomularski?* „Ars Regia" 2012/2013, t. 13, nr 20



Ilustracja 36. Grobowiec Orzechowskich na Wzgórzu Ariańskim koło Krasnegostawu, rycina 1883, reprod. za: K. Grochecki, *Grobowiec Orzechowskich na Wzgórzu Ariańskim koło Krasnegostawu – kontekst kulturowy i historyczny obiektu oraz jego znaczenia jako miejsca pamięci* [praca doktorska napisana w Katedrze Historii Starożytnej i Średniowiecznej pod kierunkiem prof. dr. hab. A. Plaszczyńskiego], Lublin 2021

Ilustracja 37. Rafael Santi, Kaplica Chigich, fragment, bazylika Santa Maria del Popolo, Rzym, Wikimedia, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santa_Maria_del_Popolo_Capella_Chigi_Panorama.jpg



Ilustracja 38. Piramida rzymska z Vienne, Francja,
reprod. za: *Tombeau Antique de Vienne*, by AD cropped, przed 1835,
[w:] V. Cassien, A. Debelle, *Album du Dauphiné, ou recueil de dessins, de sites, villes, bourgs, églises, châteaux et portraits*, t. I, Grenoble 1835 (Ie version)

Ilustracja 39. Santi Gucci, pomnik nagrobny Galeazzo Guicciardiniego, po 1557, kościół Dominikanów w Krakowie, reprod. za: S. Mossakowski, *Sztuka jako świadectwo czasu: studia z pogranicza historii sztuki i historii idei*, Warszawa 1980, s. 188, il. 143

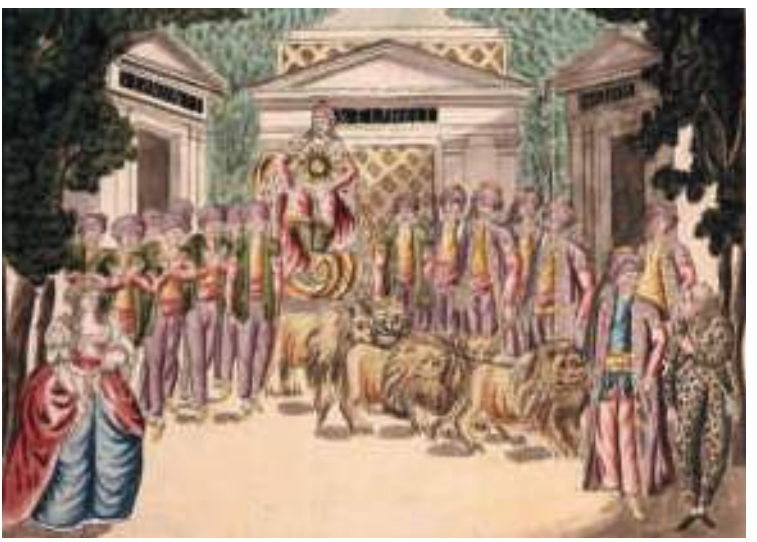
Ilustracja 40. Carl Gotthard Langhans, mauzoleum grobowe baronów von Eben und Brunnen, 1780, Rożnów (niem. Rosen), województwo opolskie, fot. M. Glauer, https://fotopolska.eu/Roznow/b101129,Mauzoleum_gen_mjr_Karola_Adolfa_Augusta_von_Eben_und_Brunnen.html

Ilustracja 41. Hr. Michał Jan Borch,
piramida na terenie rezydencji własnej w Warklanach (łot. Varakļāni),
fot. J. Lisiecki, https://kresy.pl/kresopedia/warklany/

Ilustracja 42. Dobrzyca, tzw. sala z pejzażem, fragment, fot. T. Cegielski

Ilustracja 43. Rodos, Zamek Wielkiego Mistrza zakonu joannitów, fragment, fot. Sanshiro Kubota, FLICKR, https://www.flickr.com/photos/126826552@N05/50804198133

Ilustracja 44. Luigi Mayer, „Ruiny Wielkiej Świątyni w Selinuncie", olej na płótnie, ok. 1776, https://artuk.org/discover/artworks/view-of-the-remains-of-the-great-temple-at-selinunti-124006



Ilustracja 45. Joseph Schaffer, Peter Schaffer, dokumentacja inscenizacji opery *Czarodziejski flet* W.A. Mozarta w Brnie w 1793 r., akt I, scena 18 *Niech żyje Sarastro!*, miedzioryt barwny, https://www.habsburger.net/en/media/joseph-and-peter-schaffer-magic-flute-act-i-scene-18-now-25-c-1793-coloured-copperplate

Ilustracja 46. Karl Friedrich Schinkel, „Świątynia ognia i wody”, projekt scenografii do aktu II, scena 28 opery *Czarodziejski flet*, 1816, https://userpage.fu-berlin.de/~rpodzuw/Heliokon/Musik/komponi/mozart/kv620/bilder/schinkel/11.htm

Ilustracja 47. Projekt scenografii do opery Gioachino Rossiniego z 1818 roku *Mojżesz w Egipcie* (*Moisès a Egipte*), wystawionej w Paryżu w 1828 roku, Wikimedia, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Moise1.jpg

Izabela Trzcińska

AGH Akademia Górniczo-Hutnicza w Krakowie
ORCID: 0000-0002-2970-6336

Widzieć więcej. Obrazy alternatywnej rzeczywistości w tradycji ezoterycznej Śląska Cieszyńskiego – szkic antropologiczny

Zwrot ezoteryczny w drugiej połowie XIX wieku w znacznym stopniu przyczynił się do wprowadzenia radykalnych zmian w sztuce, o czym wspominałam już we wstępie do niniejszego tomu. Nie miejsce tu, by przedstawiać szczegółowo wszystkie elementy tej transformacji, należy jednak zaznaczyć, że pod wpływem działalności środowisk ezoterycznych pojawiły się próby artystycznego odwzorowania nowego paradygmatu postrzegania rzeczywistości, zgodnego z propozycjami przemiany światopoglądowej wynikającej z przyjęcia przynajmniej niektórych aspektów alternatywnej wizji świata. Jednym ze źródeł tej zmiany stały się doświadczenia mające wywołać poszerzenie pola świadomości, uzyskiwane na przykład za pomocą medytacji, ćwiczeń widzenia aury czy myślokształtów, a także w trakcie eksperymentów spirytystycznych. W niniejszym rozdziale chciałabym zwrócić uwagę na dwa tematy sztuki związanej z ezoteryzmem, które zaznaczyły się na Śląsku Cieszyńskim. Pierwszy dotyczy próby ukazania „zaświata", czyli innego, a w przekonaniu zwolenników alternatywnej duchowości – prawdziwego, bo źródłowego wymiaru rzeczywistości. Temat drugi odnosi się do przedstawienia mistrzów duchowości, dzięki którym eksplorowanie tej nieoczywistej strony istnienia miało stać się możliwe.

Upowszechnienie tych tematów w sztuce miało się przyczynić do znaczącej transformacji kulturowego otoczenia, tak by stało się ono bardziej przyjazne, a zarazem nieograniczające dla swoich uczestników. Żeby naświetlić to zamierzenie przywołam najpierw koncepcję kulturowego spojrzenia Jacques'a Lacana. W jego ujęciu osobowość człowieka kształtują dwie perspektywy poznawcze. Pierwsza ma charakter podmiotowy, a zapoczątkowuje ją wkroczenie przez dziecko w fazę lustra, w której – dzięki świadomości swego odbicia – zyskuje ono poczucie własnej odrębności wobec symbolicznego porządku świata[1]. Jednocześnie na skutek tego doświadczenia tożsamość człowieka formuje również druga perspektywa związana z poczuciem alienacji, gdy podmiot zdaje sobie sprawę nie tylko ze swej inności i wyjątkowości, lecz także z faktu, że sam jest przedmiotem krytyki dla spojrzenia ustanowionego kulturowo i na swój sposób absolutnego, które

[1] J. Lacan, *Ecrits*, Paris 1966, s. 95–96. Por. P. Dybel, *Samouwiedzenie w lustrze. Program antropologii psychoanalitycznej we wczesnych pismach Jacquesa Lacana*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria" 1996, nr 4(20), s. 7–18.

w poznawczej hierarchii zawsze sytuuje się wyżej niż spojrzenie indywidualne. Ta konfrontacja staje się źródłem osobistych zranień i frustracji[2]. Sankcje kulturowego spojrzenia wyznaczają przestrzeń społecznej wizualności, w której mieszczą się także różne manifestacje sztuki, dostarczające gotowych wzorców ikonicznych. Sztukę alternatywnej duchowości Śląska Cieszyńskiego można natomiast odczytać jako próbę kształtowania swoistej utopii tożsamości, w której odmienność stanowi nienaruszalną wartość i rezultat świadomego wyboru, a kulturowe uniwersum uwzględnia prawo do innego postrzegania miejsca człowieka w świecie.

Jeszcze jedna strona świata

Na Śląsku Cieszyńskim szczególne znaczenie zyskały próby przedstawienia innego świata obecne w społecznościach czeskich spirytystów, w których malarstwo mediów stało się jednym z wyróżników tej formacji[3]. Warto podkreślić, że w środowisku czeskim, inaczej niż na przykład w Polsce, czy wielu innych krajach, gdzie spirytyzm cieszył się dużym zainteresowaniem, funkcje mediów pełnili przede wszystkim mężczyźni. W ich gestii pozostawało nie tylko kontaktowanie się z duchami i przywoływanie ich obecności, lecz także sporządzanie rycin uznanych za ważny efekt tych doświadczeń. Osoby parające się tą wyspecjalizowaną twórczością posługiwały się

---

[2] G. Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, przeł. E. Klekot, Warszawa 2010, s. 157–159. Kulturowe spojrzenie ma przewagę nad podmiotem, m.in. ze względu na to, że może wywoływać poczucie wstydu, M. Zaleski, *Wstyd jako katastrofa Innego*, „Teksty Drugie" 2019, nr 2, s. 289–302. Por. A. Korzeniewska, *Spojrzenie w obraz. Subwersyjny charakter sytuacji analitycznej według Lacana na podstawie interpretacji „Ambasadorów" Hansa Holbeina*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Krytyka" 2007, nr 2, s. 62–84.

[3] Wątkowi sztuki mediów wiele miejsca poświęcił Josef Rösner, który opisał również funkcjonowanie i organizację ośrodka spirytystów w Radwanicach koło Ostrawy, J. Rösner, *Spiritismus ve Slezsku. Příspěvek k objasnění historie i dnešního stavu spiritismu ve Slezsku*, Radvanice 1927, s. 66–115. Dzieła tych artystów są przechowywane w Muzeum Miejskim (Městské muzeum) w miejscowości Nová Paka. W 2014 roku została przygotowana duża wystawa wraz z katalogiem prac, zob. *Podkrkonošský spiritismus / Podkarkonoski spirytyzm / Spiritis, in the Foothills of the Krkonoše Mountains / Spiritismus im Unterriesengebirgsvorland*, Nová Paka 2014. Wiele informacji i materiałów wizualnych poświęconych twórczości spirytystów można znaleźć na stronie Czech Mediumistic Art, https://www.czechmediumisticart.com/ [dostęp: 21.07.2023]. Ponadto na temat historii i oddziaływania czeskiego spirytyzmu zob. I.T. Budil, *Spiritualismus a odvrácená strana přírody*, Praha – Kroměříž 2017.

zazwyczaj techniką rysunku automatycznego[4] i wchodziły w trans, w czasie którego powstawały ich prace. Kompozycje artystów-mediów bardzo często miały charakter abstrakcyjny, były wypełnione stylizowanymi formami roślinnymi, zawierały wyobrażenia symboliczne oraz przedstawienia postaci (nieraz dziwacznych) czy zjaw, które mieli w swych wizjach napotkać ich autorzy. Jeszcze dziś uderza niebanalna estetyka prac powstałych dzięki tej specyficznej metodzie. Amatorskim przedstawieniom czeskich spirytystów daleko do dzieł abstrakcjonistów czy innych twórców sztuki współczesnej, którzy zdobyli akademickie wykształcenie, a jednocześnie inspirowali się ezoteryzmem, jednak wspólnym założeniem pozostaje we wszystkich tych przypadkach pragnienie pokazania świata z innej perspektywy, ustalonej wbrew codziennym przyzwyczajeniom i niezgodnej z założeniami *sensus communis*.

Spirytyści wypracowali też własną koncepcję duchów opiekuńczych, utożsamionych z postaciami aniołów stróżów, których zadaniem było towarzyszenie ludziom i podpowiadanie im właściwych rozwiązań w trudnych sytuacjach życiowych, a także wprowadzanie w niewidzialne na co dzień wymiary bytu. Ich pouczenia mogły przychodzić w transowych wizjach, a spirytyści uznawali za niezwykle istotne pochodzące od nich wskazówki[5].

Zainteresowanie odmiennymi stanami świadomości nie wynikało u ezoteryków jedynie z chęci uzyskania osobliwego doświadczenia. Jak bowiem sądzono, umożliwiało ono dostęp do wiedzy o genezie i przeznaczeniu świata, zawartej w mitycznych Kronikach Akaśi[6]. Sanskryckie wyrażenie *ākāśa* (आकाश)

[4] Rysunek automatyczny stosowało wielu znanych artystów, np. Hilma af Klint (zob. I. Müller-Westermann, J. Widoff, D. Lomas, P. Rousseau, H. Zander, *Hilma af Klint. A Pioneer of Abstraction*, Ostfildern 2013), a w Polsce Janina Kraupe. Posługiwali się nim również np.: André Masson, Jean Arp, Salvador Dali, Joan Miro. Por. J. Arp, *Jours effeuilles. Poèmes, essais, souvenirs 1920–1965*, Paris 1966, s. 307; R. Cardinal, *André Masson and Automatic Drawing*, [w:] *Surrealism. Surrealist Visuality*, ed. S. Levy, Edinburgh 1996, s. 79–94; F. de Meredieu, *André Masson. Les dessins automatiques*, Paris 1988.

[5] Zob. A. Kardec, *Księga duchów*, przeł. J.Ch.[obot], Wisła 1934, s. 115.

[6] Akaśa (*ākāśa* आकाश) jest kategorią wedyjską. Pojęcie to wywodzi się z sanskryckiego rdzenia *ā kaś,* oznaczającego „świecić", „promieniować". Prawdopodobnie pierwotnie nazwa ta określała świetlisty nieboskłon. Por. Ł. Trzciński, *Zagadnienie reinkarnacji w wybranych tradycjach buddyzmu*, Kraków 1992, s. 56–57; L. Rowell, *Music and Musical Thought in India*, Chicago 1998, s. 48. W tradycji ezoterycznej Zachodu pojęcie Akaśi zostało utożsamione z pamięcią świata, zob. *Akasa*, Theosophy World, https://www.theosophy.world/encyclopedia/akasa [dostęp: 12.03.2024]. W języku polskim dawniej znajdujemy zapis „akasza" lub „akasha".

zostało upowszechnione przez teozofów i antropozofów. Helena Bławatska wprawdzie nie użyła go w brzmieniu oryginalnym, ale pisała o tablicach astralnego światła, na których zostały zapisane losy uniwersum[7]. Kategorię akaśi przywołał natomiast jej najważniejszy współpracownik Henry Steel Olcott[8], który twierdził, że w doktrynie buddyjskiej (którą przyjmował za prawdziwą) są tylko dwa bezprzyczynowe stany – akaśa i nirwana[9]. W ujęciu ezoterycznym Kroniki Akaśi zostały uznane za pamięć świata, w której zapisano wszystkie wydarzenia[10]. Uważano, że zapis ten ma charakter dynamiczny i jako taki nie tylko obejmuje przeszłość, lecz także nieustannie kreuje kształt przyszłości.

W zachodniej tradycji ezoterycznej za ważnych pośredników umożliwiających dostęp do tej wiedzy zostali uznani duchowi nauczyciele, będący członkami Białego Bractwa i mający spełniać funkcje duchowych przewodników ludzkości. Mitologia związana z tym specyficznym ugrupowaniem zyskała wiele odsłon, zazwyczaj stanowiła też kluczowy aspekt ezoterycznych doktryn u progu nowoczesności. Uważano bowiem, że bez wsparcia mistrzów rozpoznawanie nowych terytoriów byłoby niemożliwe. Jako pierwsza opisała ich działanie Bławatska – przekonywała, że spotkała przedstawicieli Bractwa, których nazywała też mahatmami[11]. Według słynnej teozofki są to ludzie, którzy osiągnęli w ziemskim życiu doskonałość i żyją nadal na ziemi, chociaż nie podlegają ograniczeniom czasu i przestrzeni

---

7 Por. K. Brandt, *O. Hammer, Rudolf Steiner and Theosophy*, [w:] *Handbook of the Theosophical Current*, eds. O. Hammer, M. Rothstein, Leiden – Boston, 2013, s. 122–123.

8 Henry Steel Olcott (1832–1907) – oficer amerykańskiej armii, prawnik, dziennikarz, wolnomularz, autor wielu artykułów i książek, które stały się podstawą nowoczesnej teozofii. W proszę zamienić: 1875 roku współtworzył z Heleną Bławatską Towarzystwo Teozoficzne, którego został przewodniczącym. Po wyjeździe do Indii wspólnie zdecydowali o konwersji na buddyzm, który interpretowali jednak w sposób ezoteryczny i często oderwany od źródłowych znaczeń.

9 H.S. Olcott, *The Buddhist Catechism*, Colombo [ok. 1903], s. 76. Pierwsze wydanie tej książki ukazało się w 1901 roku. W buddyzmie pojęcie akaśi jest używane marginalnie. Kwestia jej nieuwarunkowania również pozostaje w tym miejscu dyskusyjna.

10 O tej przestrzeni pisał również twórca antropozofii Rudolf Steiner, zob. R. Steiner, *Kronika Akasha. Wtajemniczenie w odwieczną pamięć wszechświata*, przeł. J. Rundbaken, Warszawa [ca. 1920].

11 Na temat teozoficznej koncepcji mistrzów – zwanych tu mahatmami zob. K.P. Johnson, *The Masters Revealed. Madam Blavatsky and Myth of the Great White Brotherhood*, Albany – New York 1994; P.D. Sender, *Mahatmas versus Ascended Masters*, „Quest" 2011, vol. 99, no. 3 (Summer), s. 107–111.

w takim stopniu jak zwyczajny człowiek, inkarnują się jednak nadal, aby wspierać ludzkość na ewolucyjnej ścieżce.

Zmodyfikowaną wersję opowieści o nauczycielach ludzkości przedstawił wywodzący się z teozofii Éduard Schuré, autor książki *Wielcy wtajemniczeni*, w której opisał najważniejszych mistrzów duchowych, począwszy od Ramy, a na Chrystusie skończywszy[12]. W jego przekazie dzieje wielkich religii stanowiły w istocie spójny przekaz, a pojawiający się kolejno mistrzowie duchowi systematycznie poszerzali wspólny trzon religijnych nauk, by ich wyznawcy mogli doskonalić się na miarę czasów, w których przyszło im żyć. Misja Chrystusa stała się wypełnieniem tej drogi. Koncepcja przedstawiona przez Schurégo pozwalała połączyć ideę ezoterycznych nauk z chrześcijańskim objawieniem, z tego też względu zyskała, także w Polsce, przychylność wielu odbiorców.

W polskim środowisku ezoterycznym rozwijającym się w okresie międzywojennym na Śląsku Cieszyńskim mamy do czynienia z syntezą wszystkich tych elementów, które utworzyły spójną, oryginalną całość tłumaczącą zarówno kwestię alternatywnej rzeczywistości, jak i pojawiania się duchowych nauczycieli. Dzięki tej syntezie pole kulturowego spojrzenia uległo znaczącej reorganizacji.

Sztuka widzenia

Na początku lat 20. XX wieku przyjechała do Wisły Agnieszka Wysocka, znana potem jako Agnieszka Pilchowa, Agni lub Jasnowidząca z Wisły (il. 1). Wywodziła się z polskiej rodziny osiadłej w okolicach Ostrawy. W domu i w szkole posługiwała się językiem czeskim. Wyszła za mąż za Józefa Kurlettę, była jednak bardzo nieszczęśliwa w tym związku, do którego doszło wbrew jej woli[13]. Oskarżała męża o alkoholizm, przemoc i liczne zdrady.

[12] E. Schuré, *Wielcy wtajemniczeni. Zarys tajemnej historii religii: Rama, Kryszna, Hermes, Mojżesz, Orfeusz, Pytagoras, Platon, Chrystus*, przeł. R. Centnerszwerowa, Warszawa 1923.

[13] Historię tego małżeństwa i jego rozpadu Agnieszka Pilchowa opowiedziała w swojej autobiografii, A. Pilchowa, *Pamiętniki jasnowidzącej: z wędrówki życiowej poprzez wieki*, Wisła 1930. Książka ta kończy się na jej przybyciu do Polski; planowano wydanie drugiej części, która być może powstała jedynie w zarysie, ale nigdy nie została opublikowana. Ciekawe informacje na temat Pilchowej przytacza Stanisław Hadyna,

Nie zamierzała godzić się na to w sposób bierny. Udało jej się doprowadzić do separacji, a potem rozwodu, a także przejąć opiekę nad dziećmi: synem Stanisławem, zwanym po prostu Stachem, a czasem Stenem, i córką Anną (potem Frank). Po rozwodzie wróciła do swojego rodowego nazwiska. Szukając swojego miejsca na ziemi, trafiła do spirytystycznego ośrodka w Radwanicach, jednak nie znalazła w tym środowisku zrozumienia[14]. Wprawdzie Agni była naturalnym medium, jednak zawsze podkreślała, że nie wchodzi w stany transowe, nie przyjmowała też w pełni doktryny spirytystycznej, którą samodzielnie reinterpretowała, podobnie zresztą jak inne systemy religijne, w tym chrześcijaństwo. Na krótko przeniosła się do Pragi, ostatecznie postanowiła osiedlić się w Polsce. Najpierw zatrzymała się w Zakopanem, następnie trafiła do Wisły, gdzie przystała do grupy ezoteryków. Tu poznała wywodzącego się z tej miejscowości Jana Pilcha, nauczyciela pracującego wówczas w Pszczynie, z którym się związała[15]. Urodziła jeszcze dwie córki, Janinę – Jankę, uzdolnioną poetkę, i Agnieszkę. Pilch adoptował jej dzieci z pierwszego małżeństwa, Stanisław nie zdecydował się jednak na porzucenie nazwiska swojego ojca, chociaż jego ojczym pisał o nim: „Stanisław Pilch (Kurletto)"[16].

Opieka nad dziećmi i prowadzenie domu stanowiły zawsze ważną część jej życia, jednak Agnieszka Pilchowa nie była zwyczajną gospodynią domową. Co więcej, od wczesnego dzieciństwa miała poczucie własnej inności, które wynikało z tego, że odmiennie postrzegała otaczający ją świat. Była nadwrażliwa i łatwo zapadała w stany, w których – jak twierdziła – odwiedzała nieznane miejsca. Te zagadkowe doświadczenia ją fascynowały,

---

zob. S. Hadyna, *Przez okna czasu. Jasnowidząca z Wisły*, Kraków 1993. Por. także: W. Magiera, *Cieszyński szlak kobiet*, Czeski Cieszyn 2011, s. 25–38; eadem, *Kobiety piszące. Agnieszka Pilchowa i Emilia Kołder*, [w:] *Ślązaczki. Kobiety niezwykłe*, red. D. Halmern, Zabrze 2013, s. 47–62; I. Trzcińska, A. Świerzowska, *Illness Narratives in the Esoteric Vision of the World: Agnieszka Pilchowa's Views and Concepts*, „Religio: Revue Pro Religionistiku" 2018, no. 1, s. 49–70; I. Trzcińska, *Agnieszka Pilchowa i Stefan Ossowiecki – między jasnowidzeniem i paradygmatem nowej nauki*, [w:] *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939*, t. 2: *Formacje, ludzie, idee*, red. M. Rzeczycka, I. Trzcińska, Gdańsk 2019.

[14] J. Chobot, *Nowoczesny ruch spirytualistyczny z szczególnym uwzględnieniem Polski*, Wisła 1937, s. 161–162.

[15] O drugim małżeństwie Agnieszki Pilchowej zob. R. Czyż, *Janka Pilchówna – przyczynek do biografii*, „Rocznik Wiślański" 2021, t. 12–13, s. 98–99.

[16] J. Pilch, *Z życia jasnowidzącej Agnieszki Pilchowej*, [b.d. i b.m.], s. 18, mps, Muzeum Beskidzkie im. A. Podżorskiego w Wiśle, Dział Historii.

chociaż nie potrafiła zrozumieć istoty obrazów pojawiających się wówczas w jej umyśle. Pisała:

> Już w latach dziecięcych przesuwało się przed wzrokiem mym wiele dziwnych obrazów, całe krainy, domy, różne zwierzęta, często bardzo dziwaczne i straszne, ludzie, których nigdy przedtem w tem życiu nie widziałam i t.p.[17]

W dzieciństwie i młodości Pilchowa spędzała dużo czasu w samotności. Była bardzo religijna. Chodziła do pobliskiego przyklasztornego kościoła i nawet zamierzała wstąpić do tego zgromadzenia. Pewnego dnia zobaczyła jednak coś, co wstrząsnęło nią do głębi i co uznała za sprzeniewierzenie Bogu, chociaż nie opisała dokładnie tego zajścia. Z trudem zdołała wrócić do domu, gdzie na kilka dni pogrążyła się w letargu, w którym doświadczała intensywnych wizji. Miała wrażenie, że podróżuje wokół kuli ziemskiej. Towarzyszyła jej w tym locie niezwykła istota. Agni relacjonowała: „[…] zauważyłam koło siebie prześliczną postać o rysach człowieka; ujrzałam ją z profilu, płynęła tuż obok mnie. Cała postać była jakby zawoalowana białym, lekko przezroczystym tiulem”[18]. Z dużym prawdopodobieństwem można stwierdzić, że okryta mgłą persona z jej wizji mogła zostać zainspirowana ukonstytuowaną już wtedy ikoniczną tradycją radwanicką, z którą dziewczyna z pewnością wcześniej się zetknęła.

Od czasu tej wręcz szamańskiej inicjacji[19] jej widzenia się nasiliły. W swoich tekstach Pilchowa nazywała je wędrówkami po „zaświecie”,

---

17 A. Pilchowa, *Pamiętniki jasnowidzącej…*, s. 74.

18 Ibidem, s. 76.

19 Ten szamański rys jest szczególnie widoczny zwłaszcza w pierwszych publikacjach Pilchowej, w których opowiadała ona o swoich starciach z duchami chorób, zob. A. Pilchowa [A. Wysocka], *Kilka obrazków chorób umysłowych. Ich istota, przyczyny i sposób leczenia zaczerpnięte drogą jasnowidzenia z Rzeszy Ducha i własnego przeżycia*, Katowice 1922. W taki sposób też zinterpretowano jej wizje w kontekście badań nad medycyną społeczności tradycyjnych, por. J. Krzyżowski, *Psychiatria transkulturowa. Szamanizm*, część 1: *Teorie i interpretacje*, Psychiatria.pl, http://www.psychiatria.pl/artykul/psychiatria-transkulturowa-szamanizmczesc-i-teorie-i-interpretacje/3346 [dostęp: 14.02.2019]. Problematyka szamańskiego aspektu doświadczeń Pilchowej została szerzej omówiona w artykule: I. Trzcińska, *The Mythology of Agnieszka Pilchowa*, [w:] *Polish Esoteric Traditions 1890–1939. Selected Issues*, ed. A. Świerzowska, Gdańsk 2019, s. 96–116.

a więc przestrzeni, którą trudno jednoznacznie określić i o której wiadomo jedynie, że przebywają w niej istoty astralne, zazwyczaj o niejasnej proweniencji, a także że z niej wyłaniają się duchy zmarłych, spotykane przez media. Niektóre z tych wizji były groźne, zwłaszcza gdy Agni opowiadała o tym, jak musiała się mierzyć z zamieszkującymi zaświatowe wymiary niebezpiecznymi istotami powodującymi choroby i nieszczęścia[20]. Doświadczenia Pilchowej były wyjątkowe i nie pasowały do znanych z książek pobożnościowych opisów mistycznych przeżyć świętych czy zwyczajowych praktyk – ani katolickich, ani tym bardziej protestanckich, a nawet spirytystycznych. Ich sensu niejednokrotnie nie rozumiała sama wizjonerka. Starała się jednak wyjaśnić genezę i znaczenie tych widzeń, utwierdzając czytelników swoich artykułów i książek, że w jej przypadku nie chodzi o halucynacje, lecz ważne przekazy płynące z „Rzeszy Ducha"[21], które mogła dostrzec „wzrokiem duchowym"[22].

Twierdziła, że źródłem jej daru jasnowidzenia były wydarzenia z wcześniejszej inkarnacji, w której spotkała osobiście Chrystusa. Jak wspomniałam, Agni wywodziła się z katolickiej rodziny, w której nie było zwyczaju studiowania Biblii, pisała natomiast: „Widziałam [...] kolejno wiele obrazów z życia Chrystusa na ziemi, widziałam uczniów i apostołów, widziałam cuda, czynione przez Chrystusa [podkreślenie I.T.]"[23]. Rzecz znamienna, Pilchowa, zanim wplotła tę opowieść w tok własnych wspomnień zawartych w *Pamiętnikach jasnowidzącej*, zbudowała narrację przypisaną swojemu „duchowi opiekuńczemu, który mówił o Agni, a także o jej inkarnacji mającej żyć przed wiekami w Palestynie jako Suri – w trzeciej osobie. W zapowiedzi tej narracji czytamy: „Wzrok duchowy Agni rozświetlony został spojrzeniem Chrystusa przed dwoma tysiącami lat"[24]. Ten narracyjny zabieg stał się

---

20 A. Pilchowa [A. Wysocka], *Kilka obrazków*, passim.

21 Tak Agnieszka Pilchowa określała przestrzeń duchowego uniwersum, w którym materialny kosmos miał być jedynie chorobowym zaburzeniem. Twierdziła, że z duchowego wymiaru wywodziły się przekazywane jej nauki duchowych opiekunów, zob. A. Pilchowa [A. Wysocka], *Kilka obrazków*, s. 11, 13; eadem [A.P.], *Życie na ziemi i w zaświecie, czyli wędrówka dusz*, Katowice 1926, s. 16.

22 Eadem [A. Wysocka], *Kilka obrazków...*, s. 8.

23 Eadem, *Pamiętniki jasnowidzącej...*, s. 79.

24 Ibidem, s. 28.

więc swoistym aktem uprawomocnienia autorytetu „widzenia" Pilchowej, które pozostało na zawsze kluczowe w jej przesłaniu dotyczącym zarówno duchowych, jak i materialnych wymiarów świata.

Agni wiedziała, że duchy mogą dawać znać o swojej obecności, malując lub pisząc za pośrednictwem odbierających ich wskazania ludzi, sama nie miała jednak talentu plastycznego. Natomiast w sposób bardzo dokładny, a nawet drobiazgowy, opisywała demoniczne istoty, które w jej doświadczeniach reprezentowały różnorakie choroby[25]. W przypadku przedstawiania swoich duchowych przewodników pozostała znacznie bardziej oszczędna. Sama próbowała pisma automatycznego, to doświadczenie miało ją napełnić wyjątkowym niepokojem, ale jak twierdziła – dzięki tej technice poznała, a właściwie zobaczyła swojego duchowego opiekuna[26], którego astralna postać miała ludzką formę (duch ucałował ją w czoło, wyciągał do niej ręce). Pisała także, że w czasie wspólnej modlitwy duch ów „był śliczny, promienny"[27].

W podobnej formie pojawił się nauczyciel, od którego czerpała wiedzę medyczną. Kiedy spotkała go po raz pierwszy, najpierw zobaczyła w ciemnym pokoju

> […] mały, jasny punkt, z początku koloru ciemno fioletowego; w miarę zwiększania się przybierał formę złocistą, a której tryskało światło jasno srebrzyste. Punkt ten ciągle był w ruchu i dość szybko się rozszerzał, zalewając swem światłem całą ścianę, na której w międzyczasie zawisła jakby mleczno-białego koloru zasłona, wielkości ekranu w teatrze świetlnym[28].

---

[25] Por. np.: „Przez rzadkie żaluzje wdzierały się promienie księżyca, malując na ścianie różne figury, poruszające się figury, wytworzone cieniem liści, poruszanych lekko wietrzykiem. Nagle przesunęła się pomiędzy temi obrazami olbrzymia postać ducha. Był przychylony, z wyciągniętymi rękoma jakby szukał swej ofiary i chciał ją uchwycić skrzywionemi palcami. Lecz jakież było moje zdziwienie, duch ten nie był czarny lecz biały. Oczy jego błyszczały ogniem ócz kota; nie widziałam u niego serca i to mnie przelękło. Każdy chociażby najczarniejszy duch, w tem samem miejscu, gdzie za życia jako człowiek miał serce, ma jako duch różowo-złote iskry, które nigdy nie giną. Są to iskry Bóstwa. Jeden ma ich więcej, drugi mniej, według ich życia tu na ziemi", A. Pilchowa [A. Wysocka], *Kilka obrazków*…, s. 18.

[26] Eadem, *Pamiętniki jasnowidzącej*…, s. 80–81.

[27] Ibidem, s. 85.

[28] Ibidem, s. 127.

Na tym tle ujrzała postać lekarza, który zaczął udzielać jej lekcji. W ich trakcie pomagał sobie „laseczką", którą posługiwał się niczym czarodziejską różdżką, wyciągając ją w stronę świetlistego „ekranu" błyszczącego na ścianie i koordynując tym ruchem pojawiające się na nim trójwymiarowe obrazy anatomii człowieka. Agni pisała na przykład, że zobaczyła: „[...] pełen życia organizm ludzki. Widziałam to ciało na wylot, wydało mi się, że patrzę na nie równocześnie z wszystkich stron"[29]. Także zakończenie lekcji podlegało pewnemu rytuałowi. Pilchowa wspominała: „Z chwilą oddalenia się lekarza gasło także światło na ścianie. Tuż przed zupełnym zgaśnięciem światła widoczne były na ścianie jakby lśniące nici, pozawieszane na choince"[30]. Można więc stwierdzić, że Agni wprawdzie nie malowała, ale pisała obrazami.

Kiedy przedstawiała swoje wizje, najczęściej porównywała je do filmu przesuwającego się przed jej oczyma. Można w tych przekazach wyodrębnić dwa rodzaje widzeń. Pierwszy Pilchowa nazywała „obrazami symbolicznymi", które, jak sama podkreślała, szczególnie ją interesowały[31]. Były to alegoryczne imaginacje, układające się w niejasne historie, które starała się możliwie precyzyjnie wyjaśniać. Drugi rodzaj widzeń został określony jako „klisze", również skojarzone z taśmą filmową. Agni twierdziła, że może zobaczyć obrazy zawarte na tych kliszach, i dzięki nim rozpoznawać przyszłość nie tylko jednostek, lecz całych narodów[32]. Często wiązała je z okolicznościami mającymi miejsce w przeszłości, które w tym ujęciu

---

29 Ibidem.

30 Ibidem, s. 128.

31 Ibidem, s. 130. Pilchowa w „obrazach symbolicznych", które następnie starała się skrupulatnie zinterpretować, przedstawiała też misję i znaczenie dla narodu Marszałka Józefa Piłsudskiego. Niedługo po zamachu majowym pisała na przykład: „Widzę tworzący się Kopiec – podobny do Kopca Kościuszki. Na nim stoi Marszałek Piłsudski; jest ubrany w strój pancerny od stóp do głowy, a strój ten lśni – a on w nim taki mocny, potężny. Marszałek wsparty na szabli, patrzy bystro i badawczo na wielkie masy ludu przed sobą – jedni grożą, inni witają radośnie: Sto lat żyj Wodzu mężny na ziemi i przewietrz zgniliznę w Polsce! W równej linii za Marszałkiem widnieją niezliczone zastępy: zjawiają się również opancerzeni rycerze – jakby ze snu powstali. I mimo woli zapytałam, patrząc na to zjawisko: Kto to? – To śpiący rycerze! – usłyszałam głos", eadem, *Wizja dzisiejszej Polski. W oświetleniu rzeszy Ducha*, „Odrodzenie" 1926, nr 12, s. 9. Por. także eadem, *Rola dziejowa Marszałka Piłsudskiego*, „Hejnał" 1931, z. 4, s. 141.

32 Eadem, *Formowanie się naszych losów a klisze astralne*, „Hejnał" 1931, z. 12, s. 357–361.

stanowiły zawsze przyczynę obecnych wydarzeń lub tego, co miało nastąpić w przyszłości. O obrazowym charakterze pamięci świata Pilchowa miała się dowiedzieć z nauk swojego ducha opiekuńczego, który mówił:

> Przychodzą ludzie, odchodzą, a wszystkie ich czyny, ich myśli odbite są w olbrzymim kalejdoskopie astralnego i mentalnego świata. Wielkie lustro sprawiedliwości chwyta wszystkich na swej kliszy niczym ziemski aparat fotograficzny, niczym odbicia na ekranie scen życia[33].

Nad istotą jej duchowych doświadczeń zastanawiał się potem Stanisław Hadyna[34], który próbował wyjaśnić znaczenie owych „klisz", porównując je – śladem Pilchowej – do filmowych klatek przesuwających się przed oczyma. Zwracał jednak uwagę również na wyraźną różnicę wynikającą z tego porównania:

> Klisze astralne jednak różnią się od filmu tym, że w filmie to, co raz sfilmowano, jest stałe, i każda nowa projekcja powtarza to, co na początku zarejestrowano, i nigdy nie zdarzyło się, aby na którejś z następnych projekcji zmieniły się np. losy bohatera czy jego otoczenie, natomiast w kliszach astralnych wszystko jest w ciągłym ruchu i zmienności pod wpływem różnych impulsów woli, uczuć, czynów, co rzutuje natychmiast na przyszłość – stąd możliwość pomyłek w tzw. przepowiedniach, chyba że impuls wstępny, kształtujący obraz kliszy, jest tak uparty i powtarzany konsekwentnie, że skutek tej przyczyny jest nieunikniony, a nawet zwielokrotniony[35].

I w tym miejscu Stanisławowi Hadynie nasunęło się skojarzenie z Kronikami Akaśi[36]. Warto wyeksponować koncepcję obrazu obdarzonego mocą kreowania świata, ponieważ w tym ujęciu to nie słowo czy abstrakcja stawały

---

33 Eadem, *Pamiętniki jasnowidzącej…*, s. 5.

34 Stanisław Hadyna wywodził się z leżącej na Zaolziu Karpętnej [cz. Karpentna], był znanym kompozytorem i pedagogiem, twórcą Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk". Jego postać szerzej przedstawia Yuliya Zlochevska w niniejszym tomie.

35 S. Hadyna, *Przez okna czasu…*, s. 45.

36 Ibidem, s. 44.

się nośnikami kreatywnej mocy, lecz obraz będący wyrazem uniwersalnej pamięci świata, a jednocześnie narzędziem kształtowania przyszłości.

W latach 30. XX wieku wizje Pilchowej odzwierciedlały syntezę magicznej koncepcji świata i ezoterycznego chrześcijaństwa. Ich punktem wyjścia niejednokrotnie stawały się zwyczajne z pozoru sytuacje, kiedy Jasnowidząca patrzyła na otaczający krajobraz. Zdawała się dostrzegać w nim elementy niewidzialne dla ludzkiego oka, na przykład iskry będące, według niej, śladem działania istot astralnych, które znikają dzięki uzdrawiającej mocy Chrystusa:

> [...] kiedy śpiewam i patrzę na dolinę Wisły, rozłożoną malowniczo u stóp wzgórz, to widzę, jak zapalają się takie rakiety tysiącami iskier jasnych, co jest oznaką ostatecznego unicestwiania astralnych tworów. Nie patrzę jasnowidnie na te zjawiska, aby się przekonać, do kogo należały, lecz głos swój coraz mocniej natężam, aby w Imię Chrystusa umniejszać zła na świecie[37].

Wiele wizji Pilchowej miało potwierdzać istnienie uniwersalnej ewolucji i nadchodzącej Nowej Ery. W tym kontekście w jej opisach świata dominowała symbolika świetlistej przemiany. Jednakże w odbiorze przesłania Agni decydujące znaczenie zyskały widzenia, jak pisał Stanisław Hadyna – „lemuryczne", pełne wampirycznych istot i grozy, a przede wszystkim obrazów, które odczytano jako zapowiedź nadchodzącej wojny[38]. Jasnowidząca dzieliła się swoimi doświadczeniami z innymi i sama była przerażona ich treścią.

Podsumowując tę część, można stwierdzić, że działalność Pilchowej w znaczący sposób naruszyła kulturowe spojrzenie rozpowszechnione w regionie Śląska Cieszyńskiego. Stało się tak, ponieważ do środowiska pochłoniętych lekturą biblijnego słowa protestantów, tworzących zręby społeczności ezoterycznej Wisły jeszcze przed pojawieniem się w nim Agni, wniosła ona element obcy, który dzięki uznaniu dla jej nadzwyczajnych umiejętności stał się niezwykle istotny. Tym samym kultura logosu spotkała

---

37 A. Pilchowa, *Ewangeliczne metody leczenia*, „Hejnał" 1938, z. 1, s. 41.

38 Stanisław Hadyna twierdził, że Pilchowa przewidziała m.in. zrzucenie bomb jądrowych na Japonię, por. S. Hadyna, *Przez okna czasu...*, s. 71–90.

się z kulturą obrazu, i to w jego wersji dzikiej i można by rzec – trawestując znane stwierdzenie Claude'a Lévi-Straussa – nieoswojonej. Tym samym Agnieszka Pilchowa stanowiła wyzwanie dla tradycyjnej społeczności wiślan, a jej wizje musiały rodzić kontrowersje wśród ludzi niepodzielających przekonań wynikających z ezoterycznego światopoglądu. Co znamienne, nie kwestionowano jednak ich prawdziwości, uznano natomiast, że Agni przekroczyła istotną granicę postrzegania rzeczywistości, której nie należało przesuwać, pozostawiając „zaświat" w milczeniu.

Widzenie w sztuce

Baśniowe krainy „zaświata" zamieszkiwane przez tajemnicze postaci, o których opowiadała Agni, znalazły swoje odzwierciedlenie w twórczości jej syna, Stacha. Malarstwo pasierba niezwykle cenił Jan Pilch, który poświęcił mu krótką notkę w tworzonym już po II wojnie światowej i nigdy niepublikowanym szkicu o życiu Agni. Pisał:

> 18-letni Stach, choć zupełnie nieprzygotowany technicznie, to jego talent w tym wieku daleko przekraczał ramy zwykłego artyzmu. Tematy do płócien swoich czerpał z natchnienia i tem bardziej zasługuje na wyróżnienie, że nie skończył żadnej szkoły malarskiej i nie przechodził w tym kierunku sztuki – żadnych studiów. Jest to zatem talent samorzutny i domorosły. Po matce odziedziczył zdolność przenikania do źródła wszelkiej twórczości. Jako malarz medjalny maluje swoje obrazy w pełnej świadomości, nie wpadając w trans. Niektóre reprodukcje jego obrazów ukazały się w „Hejnałach". Jego dziełem była także zewnętrzna szata „Hejnału"[39].

W kwietniowym numerze „Hejnału" z 1931 roku bardzo pochlebnie pisał o malarstwie Stacha Brunon Powała-Grosicki[40], współzałożyciel Polskiego Towarzystwa Metapsychicznego w Warszawie:

---

[39] J. Pilch, *Z życia jasnowidzącej Agnieszki Pilchowej,* [b.d. i b.m.], s. 45, mps, Muzeum Beskidzkie im. A. Podżorskiego w Wiśle.

[40] A. Mikołejko, *Powała-Grosicki Brunon*, *Internetowy Leksykon Polskiego Ezoteryzmu 1890–1939*, http://www.tradycjaezoteryczna.ug.edu.pl/node/1612 [dostęp: 21.03.2024].

> Jeśli kto poważnie interesuje się niezwykłemi objawami parapsychologicznemi, a w szczególności pragnąłby odpowiedzieć sobie na pytanie, czy i w jakim stopniu medialność może być twórczą, sięgać myślą poza zasłonę zwykłej świadomości i przenikając w prabyty, odtwarzać sceny i obrazy z nieznanej nam przeszłości dawnych pokoleń i wieków, ten powinien zapoznać się z młodocianym malarzem z „bożej łaski" p.[anem] Stanisławem Pilchem, zam. w Wiśle, na Śląsku Ciesz.[yńskim] Wśród cudownej przyrody górskiej i z jego pracami, zasługującymi na specjalne wyróżnienie z pomiędzy wszystkich innych, tego rodzaju prac malarzy-medjów[41].

Powała-Grosicki zaznaczał, że Stach jako artysta „samorzutny i domorosły" jest synem „matki znanej ogólnie z wybitnych zdolności medialnych"[42], więc chociaż nie zamieścił jej nazwiska, większość stałych czytelników mogła się domyślić, że chodziło o Pilchową. Podziwiał duże płótna Stacha, malowane farbami olejnymi lub pastelami. Podobnie jak matka, młody twórca miał czerpać natchnienie ze swych wizji, nie zapadał też w trans, jak inne media zajmujące się sztuką. Podobno wystarczało mu zaledwie kilka godzin, by ukończyć dużą kompozycję. Powała-Grosicki zwracał uwagę na dwa tematy pojawiające się w jego twórczości – odległą przeszłość oraz wątki symboliczne, w czym syn także podążał śladem matki:

> Treść obrazu, odtwarzającego jakieś nieznane mu sceny z dawnych wieków, narzuca się intuicyjnie i pozwala mu w natchnieniu tworzyć ciekawe epizody z zamierzchłej przeszłości, lub też obrazy treści symbolicznej, sens i znaczenie których zostają mu potem tą samą drogą – intuicji – wyjaśniane[43].

Do omawianego artykułu dołączono zdjęcia dwóch obrazów. Pierwszy nosi tytuł *Rozbitek* i przedstawia starca na brzegu morza (il. 2). Zapewne jest to przykład alegorycznego wyobrażenia odnoszącego się do specyfiki ludzkiego losu. Obraz drugi, zatytułowany *Brzegi Atlantydy*, ukazuje nadmorski

---

41 B. Powała-Grosicki, *Niezwykły dar*, „Hejnał" 1931, z. 4, s. 124–126.

42 Ibidem, s. 125.

43 Ibidem, s. 126.

krajobraz z budowlami miasta (il. 3). W tym przypadku mamy więc do czynienia z wyobrażeniem odległych wieków. Niestety obydwie fotografie są bardzo słabej jakości. Obraz przedstawiający Atlantydę autorstwa Stacha Kurletty wisiał w mieszkaniu Jana Hadyny przy ulicy Grodzkiej w Krakowie. Być może chodzi o to właśnie płótno.

Wspomnienie o młodym twórcy ze „Sfinksa" zawdzięczamy również Stanisławowi Hadynie, który znał go osobiście. Kompozytor podziwiał jego prace, podobnie jak jego stryj Jan Hadyna, który wspierał Stacha finansowo. Wprawdzie Agni twierdziła, że jej syn „nie zawsze widzi" i czerpie jedynie z zasobów wyobraźni[44], jednak Hadyna zdawał się nie mieć co do tego wątpliwości. Wspominał:

> Był to sympatyczny chłopak, utalentowany malarz, który nigdzie nie uczył się malarstwa. Malował akwarelą, kredką, ołówkiem lub olejem dziwne, ale pełne wyrazu fantastyczne obrazy, czasem przypominające Malczewskiego, czasem wręcz coś innego, np. Böcklina *Wyspę umarłych* lub ilustracje Gustawa Doré do *Boskiej komedii* Dantego. Twierdzono, że maluje w transie. […] Nigdy jednak nie zauważyłem, aby wpadał w jakieś omdlenie czy trans i wtedy dopiero malował, choć czasem sprawiał wrażenie, że widzi coś, czego ja nie widzę […][45].

Stanisław Hadyna wysoko cenił talent Kurletty, chociaż miał świadomość, że jest to malarstwo naiwne:

> Obrazy Staszka w żadnym wypadku nie były bohomazami czy twórczością niedzielną naiwnych amatorów, było oczywiste, że chłopak ma nieprzeciętny talent, samorodny i zaskakujący, a treść jego obrazów była wyrazem świata, którym wszyscy w tamtych czasach byliśmy zafascynowani. Ilustrował niejako relacje i opowiadania swej matki, tak jak by je widział czy… jak on je widział. Były tam więc jakieś niezwykłe okolice, pejzaże z obcych stron, postacie w dziwnych strojach i nakryciach głów, jacyś kapłani chaldejscy i egipscy, magowie, widoki zatopionej Atlantydy, niezwykłe maszyny latające i statki, fantastyczne pałace wtajemniczonych, jakieś himalajskie świątynie, różne kręgi zaświatów

44 S. Hadyna, *Przez okna czasu…*, s. 35.

45 Ibidem, s. 36.

> astralnych i wreszcie bóżnice żydowskie w Palestynie, czy gdzie indziej z napisami hebrajskimi, a więc w języku, którego, równie jak jego matka – nie znał[46].

Twórczość Kurletty budziła jednak również niepokój Stanisława Hadyny, który całkiem serio był skłonny traktować ją jako niebezpieczny przekaz sił niewiadomego pochodzenia:

> Były jakieś widma, demony. Duchy światła i duchy ciemności panujące nad światem ludzi, unoszące się nad kulą ziemską. Z pewnymi tego typu obrazami wiązały się jakieś fizyczne sensacje, toteż niektóre z nich wyrzuciłem, choć moim zdaniem posiadały wartość artystyczną, natomiast zostawiłem sobie te, które nie wywoływały u mnie negatywnych zjawisk, ale raczej stwarzały miły nastrój[47].

Wszystko to poświadcza, że obrazy zyskały w ezoterycznym środowisku Wisły wyjątkowe znaczenie. Uważano, że stanowiły one nie tylko swoistą ilustrację ezoterycznych przekonań tej społeczności, lecz mogły też skłaniać do przeżywania wyjątkowych doświadczeń i związanych z nimi „energii", dobrych lub złych. Ich status magicznego przekaźnika nie ulegał więc wątpliwości.

W uznaniu dla talentu Stacha Jan Hadyna miał mu przywieźć z Zakopanego dwa obrazy Witkacego[48]. Pilchowa, gdy je zobaczyła, była jednak nieubłagana – doszła do wniosku, że ich twórca jest chory psychicznie, a jego kompozycje znamionuje chaos. Miała też przepowiedzieć jego samobójczą śmierć, natomiast wieczorem spaliła płótna w ognisku w ogrodzie. Stanisław Hadyna, który wspominał to zajście, doszedł do wniosku, że Jasnowidząca zachowała się niczym Savonarola, ale jego stryj był skłonny przyznać jej rację. Tłumaczył bratankowi, że dzieła artystów można rozumieć jako specyficzną eksterioryzację ich duchowego życia. Jako takie mogą one, nie zawsze korzystnie, oddziaływać na innych.

Stach przyczynił się do ukształtowania wyjątkowo spójnej szaty graficznej „Hejnału". Na okładce tego pisma z 1931 roku pojawiło się znamienne

---

[46] Ibidem, s. 36–37.
[47] Ibidem, s. 37.
[48] Ibidem, s. 41–42.

przedstawienie trzech magów czy mędrców, niosących dary, a więc zapewne skojarzonych z magami-królami, którzy przybyli do Betlejem (il. 4). Mają długie czarne brody i noszą charakterystyczne nakrycia głowy w postaci czarno-białych chust, umocowanych na czole za pomocą opaski. W ten sposób Kurletto tworzył własną ikonografię ludzi wiedzy. Zapewne i ten ikonograficzny motyw stanowi nawiązanie do wizji jego matki. Dla Pilchowej jednym z najważniejszych symboli była bowiem Gwiazda Betlejemska, za którą podążyli magowie. Nieraz wspominała o niej w swoich tekstach, zwłaszcza tych powstałych od końca lat 20. XX wieku[49]. Pisała na przykład: „Zaświeciła Gwiazda Betleemska wśród nocy upadku człowieka; teraz zbliża się brzask dnia świadomości duchowej. Przyjdzie Zbawiciel, lecz nie w postaci człowieka – lecz ma się zrodzić w sercach ludzkich"[50]. Tym samym, jak niegdyś pojawienie się tej wyjątkowej gwiazdy na niebie zapowiadało pojawienie się Mesjasza, tak obecnie – jak sugerowała Agni – pojawia się nowe światło będące źródłem przemiany ludzi i ich świadomości.

Jedną z nielicznych zachowanych prac przypisywanych Kurletcie jest portret maga (il. 5). Płótno nie zostało sygnowane ani oznaczone datą. Przedstawia brodatego mężczyznę w stylizowanym nakryciu głowy, przypominającym wspomnianą wyżej orientalną chustę z opaską na czole. Owal, w którym umieszczono portret, został ujęty w cztery trójkątne weduty, zawierające przedstawienie słońca lub księżyca, a także dziwnych maszyn latających i okręt na morzu.

O innych obrazach Kurletty wiemy niewiele. Pozostały urwanym kadrem starych fotografii, tak jak duże płótno wiszące w jednym z pokojów „Sfinksa", w którym spotykała się redakcja „Hejnału" – Agnieszka Pilchowa, Jan

[49] W grudniowym numerze „Hejnału" z 1929 roku zamieszczono powiastkę zatytułowaną *Gwiazda betlehemska (Obrazek z przeszłości dla małych dzieci)*, zaznaczono, że jej autorem jest „Jeden z pasterzy strzegący ongiś stad". Została w niej przedstawiona (zapewne przez Pilchową) koncepcja światła, które zapowiada Mesjasza i odmienia ludzi, „Hejnał" 1929, z. 12, s. 351–356. We wcześniejszych publikacjach Pilchowa niejednokrotnie pisała o gwiazdach i ta „kosmiczna" symbolika była w jej tekstach bardzo istotna. Jednak dopiero we wskazanym okresie pojawiają się tak liczne rozważania dotyczące Gwiazdy Betlejemskiej.

[50] A. Pilchowa, *Pamiętniki jasnowidzącej…*, s. 52. Znaczenia wydarzeń w Betlejem związanych z narodzinami Chrystusa stały się jednym z wiodących wątków, także w wyborze tekstów innych autorów, por. P. Sedir, *Betlehem*, „Hejnał" 1931, z. 12, s. 354–355.

Hadyna i Władysław Brzechffa. Malowidło przedstawia rozległy krajobraz i krużganki monumentalnej budowli, a także dwie męskie postaci (il. 6). Nie udało się jednak odtworzyć opowieści o tych bohaterach ani odnaleźć jego ewentualnych ikonograficznych wzorców, nie sposób też powiedzieć więcej o warsztacie domorosłego twórcy, który był jego autorem.

Z czasem Kurletto porzucił w malarstwie magiczny symbolizm. Jeszcze przed wojną zaczął malować pejzaże, najpierw beskidzkie, potem również morskie, próbował swych sił w portretowaniu. Nie myślał już wtedy kategoriami ezoterycznego środowiska z Jarzębatej, od którego zaczął się dystansować w drugiej połowie lat 30. XX wieku, chociaż jego obrazy zamieszczono w „Hejnale" jeszcze na początku 1939 roku. „Był najzupełniej normalnym człowiekiem – kontynuował swoje wspomnienia Stanisław Hadyna – sympatycznym towarzyszem, świetnym narciarzem, a w czasie wojny żołnierzem AK i powstańcem warszawskim"[51]. Podczas II wojny światowej Stach najpierw przystał do partyzantów działających w okolicy Wisły. Jego oddział ukrywał się na Kamionku. Oskarżenie o pomoc tej partyzanckiej grupie stało się przyczyną aresztowania jego matki i osadzenia jej w więzieniu, a następnie wywiezienia do obozu. W styczniu 1945 roku Pilchowa została stracona w Ravensbrück na krótko przed jego wyzwoleniem. Stach wyjechał do Warszawy, gdzie nosił pseudonim „Góral". Brał udział w akcji partyzanckiej „Wieniec II" dowodzonej przez „Zośkę"[52], a następnie w powstaniu warszawskim. Po wojnie wyemigrował do Brazylii, gdzie sprowadził swoją przyrodnią siostrę Jankę. Tam się ożenił. Stanisław Hadyna pisał, że na emigracji syn Agni zajmował się hodowlą pszczół i nadal amatorsko malował. Twórca Zespołu „Śląsk" bardzo też żałował, że przedwojenne prace wiślańskiego artysty nie zostały

[51] S. Hadyna, *Przez okna czasu...*, s. 38.

[52] Dziękuję za te informacje Iwonie Bartuszek. Akcje pod kryptonimem „Wieniec" były zbiorem działań dywersyjnych polegających na wysadzaniu szyn i trakcji kolejowej. „Wieniec I" miał miejsce w noc z 7 na 8 października 1942 roku w Warszawie, na obrzeżach której żołnierze Armii Krajowej wysadzili tory. „Wieniec II" to dwie akcje przeprowadzone przez harcerzy Szarych Szeregów. Pierwsza z nich (wysadzenie pociągu pod Kraśnikiem) odbyła się w sylwestrową noc z 31 grudnia 1942 na 1 stycznia 1943 roku, druga (wysadzenie przepustu kolejowego pod Radomiem) – z 1 na 2 stycznia 1943 roku. Dowódcą akcji był hm. ppor. Ryszard Białous „Jerzy", natomiast jego zastępcą i komendantem z ramienia władz harcerskich hm. kpr. pchor. Tadeusz Zawadzki „Zośka".

opublikowane w osobnym albumie[53]. Potomkowie Stanisława Kurletty żyją w Brazylii, ale posługują się wyłącznie językiem portugalskim, a jego późne malarstwo pozostaje nieznane. Nie udało się odnaleźć żadnego jego zdjęcia ani ustalić daty śmierci.

Malarstwo Stacha miało stanowić potwierdzenie wizji jego matki, a także dowód na to, że każdy może doświadczać poszerzonego pola widzenia, nawet jeśli nie znajduje ono potwierdzenia w kulturze głównego nurtu. Z powodu niewiadomych w jego biografii nie sposób jednak ustalić, na ile ten ezoteryczny kontekst pozostał trwały w jego życiu, natomiast w Wiśle jego sztuka stała się elementem konsekwentnie spychanego w zapomnienie mitu o ezoterykach z Jarzębatej.

Poza słowo i obraz

Znaczenie obrazu w środowisku wiślańskich ezoteryków ugruntowało wielkie zainteresowanie myślą Bô Yin Râ, czyli Josepha Antona Schneiderfrankena (il. 7). Pochodził on z ubogiej bawarskiej rodziny noszącej nazwisko Schneider. Ponieważ miał wyjątkowy talent plastyczny, udało mu się uzyskać wsparcie finansowe, dzięki któremu mógł podjąć studia artystyczne. Odbywał je u prywatnych nauczycieli, a także w akademiach sztuki we Frankfurcie, Wiedniu i w Paryżu[54]. Odebrał surowe wychowanie katolickie i jeszcze w młodości czytywał tylko książki dopuszczone do rozpowszechniania przez miejscowego biskupa. Dopiero w czasie studiów postarał się o dyspensę, po otrzymaniu której zaczął czytać niemiecką literaturę piękną. Po zdobyciu dyplomu przyjął nazwisko Schneiderfranken, by podkreślić frankońskie pochodzenie, a zarazem życiową nobilitację. W czasie I wojny światowej pełnił służbę w Zgorzelcu i tam natknął się na tradycje związane z Jakubem Böhme[55]. Zafascynowały go nauki niezwykłego szewca

[53] Ibidem, s. 38.

[54] Twórczość Bô Yin Râ omawia niewiele prac badawczych. Podstawowe informacje dotyczące jego sztuki i działalności można znaleźć na poświęconych mu stronach internetowych, zob. np.: Bô Yin Râ – biografia, https://www.boyinra.org.pl/biografia [dostęp: 21.03.2024].

[55] Jakub Böhme – pietysta, mistyk, teozof, autor wielu ksiąg, zob. np.: G. Wehr, *Jakob Böhme*, przeł. J. Prokopiuk, Wrocław 1999.

i pietysty. Schneiderfranken stał się wyznawcą i propagatorem teozofii w jej nowożytnym, chrześcijańskim wydaniu[56], gdyż Towarzystwo Teozoficzne uważał za błędną ścieżkę. Sam deklarował, że nie wpisał się do żadnej organizacji ezoterycznej[57], natomiast w 1921 roku założył Stowarzyszenie Jakuba Böhmego (Jakob-Böhme-Bund), które prowadzi do tej pory działalność w Szwajcarii, gdzie Schneiderfranken przeprowadził się w 1925 roku. Wbrew jego zapewnieniom w twórczości Bô Yin Râ można znaleźć wiele przekonań bliższych teozofii nowoczesnej niż koncepcjom Böhmego.

W swoich tekstach Schneiderfranken nawiązywał przede wszystkim do słów Chrystusa zaczerpniętych z Ewangelii, jednak jego interpretacja tych nauk pozostała niekonwencjonalna i w wielu miejscach zbieżna z przekonaniami współczesnych mu teozofów. Na przykład podobnie jak członkowie Towarzystwa Teozoficznego wyrażał przekonanie o istnieniu Białego Bractwa, czyli zgromadzenia duchowych mistrzów, których sam miał spotkać, a nawet do tego grona przynależeć[58]. Twierdził, że wszystkie nauki, jakie zawarł w książkach i obrazach, są wynikiem jego własnych duchowych przeżyć. Podpisywał swoje publikacje imieniem Bô Yin Râ, które miał otrzymać od duchowego nauczyciela w 1914 roku. Nie mówił jednak, co ono oznacza, podkreślając, że istotne jest samo jego brzmienie, wywodzące się ze starego języka Wschodu[59]. Nie zamierzał też tworzyć nowej religii, co więcej – twierdził, że istnieje wystarczająco wiele systemów wierzeń, które i tak nie dają satysfakcjonujących odpowiedzi z punktu widzenia

---

[56] W literaturze przedmiotu odróżnia się zazwyczaj teozofię chrześcijańską, rozpowszechnioną zwłaszcza w epoce nowożytnej oraz teozofię nowoczesną zapoczątkowaną przez Helenę Bławatską, por. A. Faivre, *Christian Theosophy*, [w:] *Dictionary of Gnosticism and Western Esotericism*, ed. W. Hanegraaff, A. Faivre, R. van den Broek, J.-P. Brachet, Leiden – Boston 2006, s. 258–267; A. Versluis, *Theosophia. Hidden Dimensions of Christianity*, Hudson 1994.

[57] Bô Yin Râ, *W sprawie osobistej*, przeł. F. Skąpski, Warszawa 1943, s. 15.

[58] Idem, *Imię moje*, s. 8. Pisał o tym także G. Meyrink we wstępie do *Księgi Boga Żywego*, s. 9.

[59] Swoją pierwszą publikację, *Księgę sztuki królewskiej*, autor podpisał inicjałami B.I.R. W Polsce ta książka ukazała się jednak z pełnym zapisem pseudonimu, zob. Bô Yin Râ, *Księga sztuki królewskiej*, przeł. M. Tarnowski, Łódź 1923. Cytaty z pism Bô Yin Râ podaję za polskimi tłumaczeniami opublikowanymi przed wybuchem II wojny światowej lub powojennymi przekładami przygotowanymi staraniem Tomasza Ogiermana Mańskiego, które nie ukazały się jednak w oficjalnym obiegu. Maszynopisy te są opatrzone nazwiskiem tłumacza oraz datą przekładu, czasem zostało też podane miejsce translacji. Przekłady przygotowane w Cieszynie w czasie wojny prawdopodobnie również zostały zainspirowane przez Ogiermana Mańskiego.

współczesnego człowieka[60]. Swoje przesłanie kierował do poszukujących, którzy nie boją się przyjąć postawy sceptycznej i krytycznej wobec powszechnie uznawanych autorytetów, także religijnych. Pisał na przykład we wprowadzeniu do jednej ze swych prac: „Niechaj nie czyta tej książki, kto zbożny jest i wierzący! Niechaj nie czyta tej książki, kto nigdy nie zwątpił w Boga!"[61]. Wzywanie ludzi do pogłębiania indywidualnego doświadczenia uważał za swoją misję. Przekonywał też:

> Głoszę wieść o wiadomej mi – na mocy doświadczenia – Hierarchii indywidualnych duchowych pomocników, która wychodzi z najwewnętrzniejszego Prajądra [...] Głoszę wieść o wiadomej mi – na mocy doświadczenia – możliwości wejścia w duchowy kontakt z tą Hierarchią i wskazuję drogę, jak można to osiągnąć[62].

Nie wiadomo, kiedy zainteresowano się poglądami Bô Yin Râ w Wiśle. Na początku lat 20. XX wieku pojawiły się pierwsze publikacje jego autorstwa w języku polskim[63], więc można domniemywać, że trafiły one także na Śląsk Cieszyński. Zresztą zachował się polski przekład jednej z książek tego autora przygotowany niedługo przed wybuchem II wojny światowej, lecz nigdy nieopublikowany[64]. Jego wielkim zwolennikiem i propagatorem w tym środowisku był Tomasz Ogierman Mański, nauczyciel muzyki i kompozytor wywodzący się z Radzionkowa, który osiadł w Wiśle, gdzie założył rodzinę w latach 30. XX wieku[65]. Ogierman Mański był katolikiem, jednak przyciągnęło go środowisko Jarzębatej, na której stokach wzniósł własny dom – „Izydę". Miejsce i nazwę domostwa miała mu podpowiedzieć

---

60 Bô Yin Râ, *O moich pismach*, przeł. K. Chobotowa, [b.m.] 1962, s. 6, mps.

61 Idem, *Księga Boga żywego*, s. 26.

62 Idem, *O moich pismach*, s. 13.

63 W 1923 i 1924 roku ukazały się tłumaczenia ośmiu książek Bô Yin Râ: *Księga Boga żywego*, przeł. M. Tarnowski, Łódź 1923; *Księga człowieka*, przeł. M. Tarnowski, Łódź 1923; *Księga miłości*, przeł. M. Tarnowski, Łódź 1923; *Księga szczęścia*, przeł. M. Tarnowski, Łódź 1923; *Księga sztuki królewskiej*, przeł. M. Tarnowski, Łódź 1923; *Księga zaświata*, przeł. M. Tarnowski, Łódź 1923; *Królestwo sztuki*, przeł. M. Tarnowski, Łódź 1923; *Księga rozmów*, przeł. M. Tarnowski, Łódź 1924.

64 Idem, *Małżeństwo*, przekł. autoryzowany F. Skąpski, Cieszyn; idem, *Tajemnica*, przekł. autoryzowany M. Wiśniewski, B. Kotula, Cieszyn 1939.

65 I. Trzcińska, *Mański Tomasz*, *Internetowy Leksykon Polskiego Ezoteryzmu 1890–1939*, http://www.tradycjaezoteryczna.ug.edu.pl/node/3649 [dostęp: 10.03.2024]; *Tomasz Mański nie żyje*, „Głos Ziemi Cieszyńskiej" 1983, nr 41, s. 4.

Pilchowa. Nie bez znaczenia pozostawały też jego kontakty z Wincentym Lutosławskim, który mieszkał w Dzięgielowie na początku lat 30. ubiegłego wieku[66]. Pod jego wpływem Ogierman Mański zaczął szukać duchowości, będącej całościowym systemem odnowy człowieka i świata. Uznał, że idee Bô Yin Râ dają taką możliwość. Można przypuszczać, że najpierw odkrył on pisma szwajcarskiego wizjonera dla siebie, a następnie starał się zachęcić innych do studiowania jego myśli. Zapewne przed wybuchem II wojny światowej na Śląsku Cieszyńskim nie znano szerzej twórczości malarskiej niemiecko-szwajcarskiego twórcy. Był jednak rozpowszechniony wizerunek Jezusa z Nazaretu autorstwa Bô Yin Râ, który reprodukowano na pocztówkach (il. 8). Wydaje się, że dobrze znana była również jego koncepcja syntezy słowa i obrazu na drodze duchowości.

Bô Yin Râ przekonywał, że jego twórczość – zarówno literacka, jak i malarska – stanowi przewodnik na drodze pogłębiania duchowego doświadczenia. Co istotne, uważał, że jedynie połączenie oddziaływania słowa i obrazu daje gwarancję wewnętrznego rozwoju. Sugerował, by pisane przez niego teksty nie tylko odczytywać, ale też włączyć je do przeżycia, pozwolić się im prowadzić: „Każdy kto się raz wczuł w mój sposób pisania i potem słowu i zgłosce pozwala przenikać do swego wnętrza otrzymuje ze swojej własnej najwewnętrzniejszej głębi, czego mu potrzeba”[67].

W książce *Królestwo sztuki* Bô Yin Râ przedstawił własny twórczy manifest. Pisał tam między innymi o konieczności znalezienia nowej formuły sztuki, odpowiadającej wymogom współczesnego świata i jego duchowości, a także o tym, że dzieła plastyczne prowadzą do poznania innego wymiaru rzeczywistości nieznajdującej prostego, a być może jakiegokolwiek słownego wyjaśnienia, dostępnego jednak w doświadczeniu. Twierdził: „Artystyczna «idea» prawdziwego dzieła sztuki nigdy nie jest dostępna rozumowi ani nie da się w słowa ująć”[68]. W duchowości Bô Yin Râ obrazy pełniły więc niezwykle istotną funkcję, otwierały bowiem ścieżkę do apofatycznej sfery

---

66 Wątek znajomości Ogiermana Mańskiego i Lutosławskiego zostanie rozwinięty w złożonym do druku tomie pt. *Projektowanie nowego świata w środowisku alternatywnej duchowości na Śląsku Cieszyńskim w XX wieku*, A. Kasperka, I. Trzcińskiej, R. Czyż.

67 Bô Yin Râ, *O moich pismach*, przeł. K. Chobotowa, [b.m.] 1962, s. 5, mps.

68 Idem, *Królestwo sztuki*, s. 28.

rzeczywistości. Autor przekonywał: „Mało wam da czytanie tych słów. To, co tu jest dane, musi być wchłonięte […]”[69]. Jednocześnie twierdził, że jego słowa mogą uruchomić proces przeżywania obrazów, które pojawiają się w duszy:

> Im bardziej nauczysz się wewnętrznego wczuwania pod moim przewodnictwem w ukazywane ci tutaj przeze mnie obrazy, tym lepiej ujmiesz najgłębsze znaczenie moich słów i na odwrót, słowa moje mają na celu pokierowanie tobą, abyś przeżywaniem w sobie tych obrazów przyswoił je swojej duszy[70].

Kwestię integracji człowieka w kontekście poznawania wyższych, subtelnych poziomów bytu Bô Yin Râ poruszył w książce *Światy* (*Welten*), którą wypełniły opisy namalowanych przez niego kosmiczno-fantastycznych krajobrazów[71]. Twierdził, że dzięki wspólnemu oddziaływaniu słowa i obrazu budzi się „prazmysł duszy”[72], w rezultacie czego elementy widzialnej rzeczywistości stanowiące „hieroglify” innych wymiarów stają się przedmiotem urzeczywistniającego przeżycia:

> Kto chce osiągnąć to, co może dać niniejsza księga musi z góry zrzec się r o z u m o w e g o w y j a ś n i a n i a przedstawionych obrazów! Jedynie najgłębsze p o g r ą ż e n i e s i ę i w c z u c i e może przyczynić się do przełożenia hieroglifów tych obrazów na o d c z u w a l n e p o r u s z e n i a d u s z y[73].

Tym samym ścieżka duchowości według Bô Yin Râ miała prowadzić poza ograniczenia słowa, a nawet obrazu – wprost w przestrzeń duchowego doświadczenia.

---

69 Idem, *Księga Boga żywego*, s. 28.

70 Idem, *Światy. Szereg obrazów kosmicznych*, przeł. F. Skąpski, Warszawa 1962, s. 119, mps. Por. zbiory obrazów Bô Yin Râ: https://www.boyinra.org/gallery.php?Worlds [dostęp: 23.09.2023] oraz https://www.bo-yin-ra-stiftung.de/en-gb/the-painting-cycle--worlds [dostęp: 23.09.2023].

71 Na temat ezoterycznych obrazów Bô Yin Râ zob. C. Treitel, *A Science for the Soul. Occultism and the Genesis of the German Modern*, Baltimore – London 2004, s. 128–131.

72 Bô Yin Râ, *Światy…*, s. 11.

73 Ibidem, s. 12.

Wizerunek Jezusa z Nazaretu odgrywał w tym miejscu rolę szczególną. Bô Yin Râ przekonywał: „powstanie [tego obrazu] umożliwione było dzięki pewnym właściwościom istniejącym indywidualnie tylko we mnie”[74]. Natomiast Rolf Schott, będący jednym z jego uczniów, wskazywał, że medytacja skoncentrowana wokół tego przedstawienia wyznacza przejście między przestrzenią wielobarwnych i coraz bardziej subtelnych światów a sferą nieuwarunkowanej istoty rzeczywistości, której są one manifestacją:

> Obraz Jezusa ułatwił nam przejście od krajobrazów do obrazów duchowych. Od świata rzeczy (realnych) wkraczamy po moście duszewnym do świata Rzeczywistości. Można by też powiedzieć, że odwróciliśmy się od działań, z powrotem do przyczyn[75].

Takie podejście do wizerunku z pewnością mogło wydawać się dość osobliwe w protestanckim, a więc z natury nieobrazowym środowisku religijnym. Jednak nauki Bô Yin Râ trafiły w ezoterycznej Wiśle na wyjątkowo podatny grunt, a Kazimiera Chobotowa (podobnie jak Ogierman Mański wywodząca się z tradycji katolickiej, która przystała jednak do Kościoła ewangelickiego) pisała nawet o przywołanym wyżej obrazie, że jest to:

> [...] podobizna najbardziej prawdopodobna Jezusa, którą autor, artysta malarz, odtworzył przez inspirację ze świata duchowego, z promiennej, substancjalnej duchowości, mimo, że sam nie był portrecistą [...][76].

W środowisku ezoteryków wiślańskich wizerunek Jezusa z Nazaretu, zwanego na Śląsku Cieszyńskim „żółtym Chrystusem”: wszedł więc w rolę specyficznej ikony. W ten sposób, w rozumieniu Beltinga, nie reprezentował sztuki, lecz obraz – pierwotny i zakorzeniony w transcendencji[77].

---

74 Idem, *Skorowidz wszystkich pism oraz wskazówki do mojej nauki duchowej oraz zbliżonych do niej pism*, przeł. F. Skąpski, Warszawa 1962, s. 42, mps.

75 Idem, *Światy...*, s. 6.

76 [K. Chobotowa], *Słowo wstępne*, [w:] R. Schott, *Malarz Bô Yin Râ,* przeł. K. Chobotowa, [b.d.], s. 4, mps.

77 Por. H. Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2010.

Wizerunek ten znajdujemy na zdjęciach prywatnych mieszkań liderów środowiska alternatywnej duchowości Śląska Cieszyńskiego, na przykład u Ogiermana Mańskiego (il. 9) i Andrzeja Podżorskiego (il. 10), co potwierdza jego znaczenie w gronie zwolenników alternatywnej duchowości. Nie wiemy jednak, czy w jakiś sposób odwoływali się oni do niego w swoich praktykach duchowych.

Wpływy twórczości Bô Yin Râ odnajdujemy w sztuce Czesława Kuryatty[78], a przede wszystkim w jego obrazach Chrystusa – jaśniejącego blaskiem i przedstawionego na złotym tle, które stanowią wymowne nawiązanie do opisanego wzorca. Znaczącą różnicą są błękitne oczy Jezusa w ujęciu Kuryatty (il. 11, 12).

Wydaje się, że osiadłemu w Wiśle malarzowi inspiracji mogły w tym przypadku dostarczyć także portrety teozoficznych mahatmów, na przykład mistrza zwanego Koot Hoomi (il. 13). Wiemy, że przedstawienia najbardziej znanych z tego grona mitycznych nauczycieli były w posiadaniu polskich teozofów. Mogły więc trafić również na Śląsk Cieszyński.

W każdym razie znamienna hieratyczność, a także swoista maniera stylizacji postaci Chrystusa na obrazach Kuryatty może wskazywać na takie zapożyczenie. Wydaje się, że tę tezę potwierdza też obraz twarzy młodego mężczyzny bez zarostu namalowany na kartonie i oprawiony w zdobną ramę (il. 14). Zauważmy, że na głowie nosi on podobną chustę (chociaż bez opaski na czole), jak magowie z przedstawień Kurletty. Być może Kuryatto, pozostający w przyjaźni z Janem Hadyną i przygotowujący dla niego projekty graficzne, znał teozoficzne wyobrażenia mahatmów i sam próbował malować ich podobizny. Pozostaje to jednak przypuszczeniem, ponieważ nie zachowały się świadectwa źródłowe, które mogłyby taki stan rzeczy potwierdzić.

Przekraczanie ram kulturowo usankcjonowanej sfery wizualności było kluczowym aspektem duchowości proponowanej przez Schneiderfrankena, warunkiem uzyskania wolności i poznania istoty rzeczy. Oddziaływanie jego twórczości nie przekroczyło na Śląsku Cieszyńskim granic środowiska ezoterycznego w Wiśle, chociaż kopie wizerunku Jezusa z Nazaretu

[78] Sylwetkę Czesława Kuryatty w niniejszym tomie szerzej przedstawia Michał Kawulok.

umieszczane w prywatnych domach liderów lokalnej społeczności mogły się wpisać w tamtejszą ikonografię sfery sacrum. Zresztą jego radykalny program, wykraczający poza granice słowa i obrazu, znalazł swoich naśladowców właściwie dopiero w newage'owych postulatach odrzucenia wszelkich autorytetów na rzecz uznania fundamentalnej wartości płynącej z indywidualnego doświadczenia. W tym miejscu ciekawa jest pozycja Kuryatty. Obrazy Chrystusa, o których tu mowa, malował bowiem dla siebie, więc długo pozostawały one właściwie w ukryciu i także dzisiaj są stosunkowo rzadko wystawiane. Natomiast graficzne projekty okładek tego twórcy przygotowywanych dla Jana Hadyny[79] przyczyniły się do ukształtowania symbolicznego kodu ezoteryki w kulturze polskiej, której ślady możemy odnaleźć do dnia dzisiejszego.

„Doktor Iluminatus"

Wspomniałam już o Janie Hadynie, który był przez jakiś czas współpracownikiem Pilchowej. Urodził się we wsi Zamarski, leżącej tuż za granicami Cieszyna[80]. Zdobył w tym mieście wykształcenie nauczycielskie w gimnazjum polskim. Następnie studiował filozofię na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie oraz ekonomię w Wyższej Szkole Handlowej w Warszawie. W 1917 roku został wcielony do armii austro-węgierskiej. Jako gorliwy patriota w latach 1918–1921 służył w wojsku polskim. Bardzo aktywnie włączył się w walki wyzwoleńcze, między innymi brał udział w powstaniu śląskim, za co w 1931 roku został odznaczony Krzyżem Niepodległości. Działał w Tajnej Organizacji Wojskowej na Śląsku, Spiszu i Orawie. Po wojnie pracował w Akademii Teologii Wschodniej w Warszawie, a także, krótko, w Bielsku-Białej, gdzie między innymi nauczał stenografii, którą się interesował i chętnie posługiwał również w swoich prywatnych zapiskach. Znał biegle kilka języków, w tym niemiecki, angielski, zapewne francuski, czytał po grecku i po łacinie.

---

79 Projekty te omawia Michał Kawulok w kolejnym rozdziale niniejszej książki.

80 *Hadyna Jan*, [w:] *Czy wiesz kto to jest?*, red. S. Łoza, Warszawa 1938, s. 243; por. I. Trzcińska, *Hadyna Jan*, *Internetowy Leksykon Polskiego Ezoteryzmu 1890–1939*, http://www.tradycjaezoteryczna.ug.edu.pl/node/325 [dostęp: 3.03.2024].

W 1929 roku Jan Hadyna przystał do grupy wydającej „Hejnał". Na początku lat 30. XX wieku zamieszkał w „Sfinksie" na Jarzębatej. Początkowo Agni go fascynowała, z czasem nabrał do jej rewelacji dystansu, dlatego w 1934 roku przekazał redakcję tego czasopisma Janowi Pilchowi, mężowi Agnieszki, i założył „Wiedzę Duchową". Preferował ścieżkę zainicjowaną przez badania Juliana Ochorowicza, który pozostał dla niego najważniejszym autorytetem. Wierzył, że uda się wypracować nowy paradygmat nauki. Zajmował się wieloma dziedzinami, między innymi ziołolecznictwem i astrologią, fascynowały go nowe odkrycia naukowe. W 1934 roku rozstał się ze środowiskiem z Jarzębatej w przyjaźni. Wraz z Marią Florkową, czyli żoną, a może partnerką (ich ślubu nie udało się potwierdzić), zamieszkali w Krakowie przy ulicy Grodzkiej, tuż pod Wawelem. Hadyna wydawał własne pisma ezoteryczne – „Wiedzę Duchową" i „Lotos", a także związane z nimi serie wydawnicze. Wstąpił do Towarzystwa dla Badań Chrześcijaństwa Różokrzyżowego, zainicjowanego przez braci Chobotów[81]. Pełnił też funkcję sekretarza Towarzystwa Metapsychicznego.

Stanisław Hadyna niezwykle cenił postawę swojego stryja, jego wycofanie ze świata, które pozwoliło mu zachować niezależność. Pisał między innymi:

> Imponowała mi jego wolność osobista. Podobało mi się, że zrezygnował ze wszystkich stanowisk, które z racji jego wykształcenia i zasług mógł piastować, aby poświęcić się dociekaniom Prawdy, badaniom tego, co niezbadane, kontemplacji, wędrówkom w górach. Był mi szczególnie bliski. Dzięki niemu zetknąłem się z niezwykłymi ludźmi, z niezwykłym światem, z Indiami [...][82].

W Krakowie Jan Hadyna stał się człowiekiem legendą. Wprawdzie jego ezoteryczne zainteresowania mogły budzić kontrowersje, ale jego niezwykła erudycja, znajomość języków, wielkie oczytanie, a przy tym wspaniały księgozbiór – sprawiały, że w szarej powszedniości PRL-u zdawał się on uchylać drzwi do innego świata. Krążyły opowieści o stawianych przez niego

[81] L. Chajn, *Polskie wolnomularstwo 1920–1938*, Warszawa 1984, s. 484–485.

[82] S. Hadyna, *Przez okna czasu*..., s. 59.

horoskopach, które miały sprawdzać się z wyjątkową trafnością. W kontaktach osobistych ujmował życzliwością, którą otaczał swoich znajomych, zawsze zachowując jednak pewien dystans wobec rozmówców. Dla wielu osób wspominających z nostalgią ezoteryczne nadzieje międzywojnia Jan Hadyna wszedł w rolę jeśli nie mahatmy, to strażnika pamięci o tradycjach alternatywnej duchowości.

Takiego właśnie Hadynę w 1947 roku uwiecznił na portrecie Kuryatto (il. 15). Malarz pokazał astrologa siedzącego przy stole w zaciemnionym wnętrzu, z charakterystyczną długą, ciemną brodą i zaplecionymi dłońmi. W lewym górnym rogu obrazu rozbłyskują kolorami gwiazdy i planety. Dziś nie sposób rozstrzygnąć, jakie ciała niebieskie przedstawił Kuryatto, choć zdaje się nie ulegać wątpliwości, że nie były one przypadkowe.

Niezwykłą postać Hadyny zapamiętała Janina Kraupe-Świderska, która spotkała go w czasie wojny w stołówce franciszkanów prowadzonej przez siostry zakonne[83]. Młoda wówczas malarka zwróciła uwagę na jego – jak twierdziła – niezwykłą postać i towarzyszącą mu piękną kobietę, czyli Florkową. Podobno jednak Hadyna, wtedy jeszcze dla niej anonimowy, nawet na nią nie spojrzał. W 1950 roku przypadkiem przeczytała jego biogram w czasie odwiedzin u koleżanki. Osobiście poznała go dopiero w 1957 roku, kiedy zostało założone Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Indyjskiej. W krakowskiej sekcji tej organizacji Jan Hadyna pełnił funkcję sekretarza. Kraupe-Świderska od siedmiu lat zajmowała się wtedy astrologią i miała wiele ezoterycznych zainteresowań. Od tej pory pozostawali w przyjaźni.

Hadyna stał się też ważnym mentorem Andrzeja Urbanowicza, współtwórcy grupy Oneiron[84]. W swoich notatkach śląski twórca przytoczył rozmowę na temat Hadyny, przeprowadzoną z tajemniczym gościem

---

[83] Kraupe-Świderska wielokrotnie pisała o Hadynie w swoich wspomnieniach, które nie zostały jeszcze opublikowane.

[84] Grupa Oneiron (zwana najpierw Tajną Kroniką Grupy Pięciu Osób, a następnie Ligą Spostrzeżeń Duchowych lub Kręgiem Oneiron) została założona w 1967 roku. Oprócz Andrzeja Urbanowicza należeli do niej: Urszula Broll (żona Urbanowicza), Henryk Waniek (który wymyślił nazwę Oneiron), Antoni Halor i Zygmunt Stuchlik, por. *Oneiron. Ezoteryczny krąg artystów z Katowic*, Katowice 2006; R. Księżyk, *Śnialnia. Śląski underground*, Kraków 2023.

katowickiego antykwariatu, w którym Urbanowicz był częstym bywalcem, zdradzając przezwisko, jakim obdarzono znanego ezoteryka:

> „Doktor Iluminatus, jak nazywaliśmy Pana Jana, trochę wniósł polskiej ezoterice", zwrócił się do nas gość z rogu, od chwili przysłuchujący się rozmowie. Trzymał w dłoni broszurę szwajcarskiego mistyka. Był sympatycznym człowiekiem o nieokreślonym wieku, z pogodną, zanurzoną w lekkim uśmiechu twarzą. [...] Nieznajomy wyrażał się wyszukanym językiem lecz akcent odkrywał, że jest stąd. Wydawał się znać na wszystkim o czym mówił. Zrobiło się późno, już po osiemnastej, Pan Józef wyciągnął łańcuchy i kłódki. Wyszliśmy i gawędząc wracaliśmy do śródmieścia. Zagadnąłem o Hadynę. Czy ten „iluminatus" coś oznacza? „Nie sądzę" – powiedział. „To tylko żart z erudycji i głębokiej wiedzy Pana Jana. Kiedyś wspominał co prawda o Iluminatach na Śląsku, ale nie pamiętam jaki był tego kontekst. Zapewne słyszał pan o iluminackich koneksjach założycieli Katowic. Może to jakoś się łączy, nigdy jednak bliżej mnie to nie zajmowało"[85].

Po tym spotkaniu Urbanowicz postanowił osobiście poznać Hadynę i zapukał do niego bez zapowiedzi. Ten przyjął go dość ostrożnie, a nawet z pewną nieufnością, ale znajomość okazała się trwała i bardzo znacząca dla lidera Oneironu, który podkreślał: „Wiele z Hadyną rozmawiałem, przede wszystkim odważnie go słuchałem. Otrzymywałem wiadomości z pierwszej ręki"[86].

O czym Jan Hadyna opowiadał Kraupe-Świderskiej i Urbanowiczowi, tego dokładnie nie wiemy, ponieważ obydwoje pozostali w tej kwestii bardzo dyskretni. W swych wspomnieniach przedstawiali go jednak jako duchowego mentora, a nawet mistrza ukrytego w niesprzyjającym świecie, który potrafi nauczyć innego, nieoczywistego widzenia świata. Zdaje się przy tym nie ulegać wątpliwości, że wpłynął on na ich sposób postrzegania rzeczywistości, który znalazł odzwierciedlenie w ich sztuce. Według tego klucza Kraupe-Świderska malowała jego portrety. Widziała go inaczej niż niegdyś Kuryatto – umieszczając go w przestrzeni pełnej światła i geometrycznego wręcz porządku, a przy tym na swój sposób majestatycznego (il. 16).

---

[85] A. Urbanowicz, *Azoth,* [b.d.]. Bardzo dziękuję Rafałowi Księżykowi za udostępnienie tego źródła.

[86] Cyt. za: R. Księżyk, *Śnialnia...*, s. 115.

Po śmierci Jana Hadyny Kraupe-Świderska, jak sama wspominała, nie chciała zbyt często o nim myśleć, chociaż odczuwała dotkliwą pustkę. Wyznawała:

> Po śmierci Hadyny brakowało mi bardzo jego obecności – chciałam go chociaż przyśnić – i miałam sen, że jest on napastowany przez ludzką pamięć (i prawdopodobnie seanse spirytystyczne), nie chce nikogo, bo mu to przeszkadza na tamtym świecie – sen był w bieli, a Hadyna zatrzaskiwał drzwi, za którymi był atakowany naszymi myślami[87].

Zapewne nie uda się w jasny sposób określić tego, w jaki sposób Hadyna przyczynił się do kształtowania polskiej awangardy artystycznej, jednak kwestia ta wymaga dalszych studiów, które mogą przynieść ciekawe rezultaty. Trzeba też zauważyć, że Kraupe-Świderska była dość odosobniona w swoich ezoterycznych zainteresowaniach, natomiast Urbanowicz radykalnie zmienił swoje widzenie – także artystyczne – gdy zetknął się z buddyzmem. Jednakże ich przykład jest wyrazistym świadectwem, że poszukiwanie innego, nieuwarunkowanego przez sztywne schematy, a więc na swój sposób uwalniającego widzenia świata, tak charakterystycznego dla środowiska alternatywnej duchowości Śląska Cieszyńskiego, dzięki Janowi Hadynie stało się elementem polskiej sztuki współczesnej.

* * *

Hans Belting słusznie zauważył, że kulturowe spojrzenie bynajmniej nie jest jednorodne, gdyż składają się na nie różne konteksty, na przykład genealogiczny lub teologiczny[88], należy więc zastanowić się również nad tym, co wnosi weń aspekt ezoteryczny, który pozostaje wprawdzie niezgodny ze sposobem widzenia ustalonym arbitralnie, a mimo to niejednokrotnie zyskiwał wyjątkowe znaczenie i wpływ, przyczyniając się do istotnych rekonstrukcji kulturowych tradycji. Jeżeli za Abym Warburgiem przyjąć, że

---

[87] J. Kraupe-Świderska, *Jan Hadyna*, [w:] eadem, *Wspomnienia*, [b.d.], s. 301, mps, archiwum rodziny Świderskich.

[88] H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 153.

przestrzeń wizualności w kulturze jest nie tylko przyczyną cierpienia, lecz także rodzajem swoistej terapii traum niesionych przez pokolenia, zasadne staje się poszukiwanie stanu, w którym dają się odnaleźć spokój i harmonia, uczucie ulgi i spełnienia, możliwe niejako wbrew kolejom tragicznych losów ludzkości. Wydaje się, że ta nadzieja, jakkolwiek irracjonalna, a może właśnie dlatego, została wpisana w kontekst ezoteryczny. Zgodnie z tym przesłaniem pole kulturowej widzialności określa nie tylko determinizm przemożnego i wyobcowującego spojrzenia, właściwego dla danej kultury, lecz także perspektywa wolności, w której dobro jednostki i dobro wspólne nie stoją w kontrze, ale stanowią dopełnienie. Poszukiwania takich dróg przekraczania kulturowych schematów były charakterystyczne szczególnie dla ezoteryków związanych z międzywojenną Wisłą, a w pewnym stopniu stały się one również inspiracją dla następnych pokoleń i wpisały się w szerszy nurt kulturowych rewolucji drugiej połowy XX wieku.

Bibliografia

Akasa, Theosophy World, https://www.theosophy.world/encyclopedia/akasa [dostęp: 12.03.2024].

Arp J., *Jours effeuilles. Poèmes, essais, souvenirs 1920–1965*, Paris 1966.

Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007.

Belting H., *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2010.

Bô Yin Râ – biografia, https://www.boyinra.org.pl/biografia [dostęp: 21.03.2024].

Bô Yin Râ, *Królestwo sztuki*, przeł. M. Tarnowski, Łódź 1923.

Bô Yin Râ, *Księga Boga żywego*, przeł. M. Tarnowski, Łódź 1923.

Bô Yin Râ, *Księga człowieka*, przeł. M. Tarnowski, Łódź 1923.

Bô Yin Râ, *Księga miłości*, przeł. M. Tarnowski, Łódź 1923.

Bô Yin Râ, *Księga rozmów*, przeł. M. Tarnowski, Łódź 1924.

Bô Yin Râ, *Księga szczęścia*, przeł. M. Tarnowski, Łódź 1923.

Bô Yin Râ, *Księga sztuki królewskiej*, przeł. M. Tarnowski, Łódź 1923.

Bô Yin Râ, *Księga zaświata*, przeł. M. Tarnowski, Łódź 1923.

Bô Yin Râ, *Małżeństwo*, przekł. autoryzowany F. Skąpski, Cieszyn [b.d.].

Bô Yin Râ, *O moich pismach*, przeł. K. Chobotowa, [b.m.] 1962, mps.

Bô Yin Râ, *Skorowidz wszystkich pism oraz wskazówki do mojej nauki duchowej oraz zbliżonych do niej pism*, przeł. F. Skąpski, Warszawa 1962, mps.

Bô Yin Râ, *Światy. Szereg obrazów kosmicznych*, przeł. F. Skąpski, Warszawa 1962, mps.

Bô Yin Râ, *Tajemnica*, przekł. autoryzowany M. Wiśniewski, B. Kotula, Cieszyn 1939.

Bô Yin Râ, *W sprawie osobistej*, przeł. F. Skąpski, Warszawa 1943.

Brandt K., Hammer O., *Rudolf Steiner and Theosophy*, [w:] *Handbook of the Theosophical Current,* ed. O. Hammer, M. Rothstein, Leiden – Boston 2013.

Budil L.T., *Spiritualismus a odvrácená strana přírody*, Praha – Kroměříž 2017.

Cardinal R., *André Masson and Automatic Drawing*, [w:] *Surrealism. Surrealist Visuality*, ed. S. Levy, Edinburgh 1996.

Chajn L., *Polskie wolnomularstwo 1920–1938*, Warszawa 1984.

Chobot J., *Nowoczesny ruch spirytualistyczny z szczególnym uwzględnieniem Polski*, Wisła 1937.

[Chobotowa K.], *Słowo wstępne*, [w:] R. Schott, *Malarz Bô Yin Râ*, przeł. K. Chobotowa, [b.d.], mps.

Czech Mediumistic Art, https://www.czechmediumisticart.com/ [dostęp: 21.07.2023].

Czyż R., *Janka Pilchówna – przyczynek do biografii*, „Rocznik Wiślański" 2021, t. 12–13.

Dybel P., *Samouwiedzenie w lustrze. Program antropologii psychoanalitycznej we wczesnych pismach Jacquesa Lacana*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria" 1996, nr 4(20).

Faivre A., *Christian Theosophy*, [w:] *Dictionary of Gnosticism and Western Esotericism*, ed. W. Hanegraaff, A. Faivre, R. van den Broek, J.-P. Brachet, Brill, Leiden – Boston 2006.

Gwiazda betlehemska (Obrazek z przeszłości dla małych dzieci), „Hejnał" 1929, z. 12.

Hadyna Jan, [w:] *Czy wiesz kto to jest?*, red. S. Łoza, Warszawa 1938.

Hadyna S., *Przez okna czasu. Jasnowidząca z Wisły*, Kraków 1993.

Johnson K.P., *The Masters Revealed. Madam Blavatsky and Myth of the Great White Brotherhood*, Albany – New York 1994.

Kardec A., *Księga duchów*, przeł. J.Ch.[obot], Wisła 1934.

Korzeniewska A., *Spojrzenie w obraz. Subwersyjny charakter sytuacji analitycznej według Lacana na podstawie interpretacji „Ambasadorów" Hansa Holbeina*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Krytyka" 2007, nr 2.

Kraupe-Świderska J., *Jan Hadyna,* [w:] J. Kraupe-Świderska, *Wspomnienia*, [b.d.], mps, archiwum rodziny Świderskich.

Krzyżowski J., *Psychiatria transkulturowa. Szamanizm*, część 1: *Teorie i interpretacje*, Psychiatria.pl, http://www.psychiatria.pl/artykul/psychiatria-transkulturowa-szamanizmczesc-i-teorie-i-interpretacje/3346 [dostęp: 14.02.2019].

Księżyk R., *Śnialnia. Śląski underground*, Kraków 2023.
Lacan J., *Ecrits*, Paris 1966.
Magiera W., *Cieszyński szlak kobiet*, Czeski Cieszyn 2011.
Magiera W., *Kobiety piszące. Agnieszka Pilchowa i Emilia Kołder*, [w:] *Ślązaczki. Kobiety niezwykłe*, red. D. Halmern, Zabrze 2013.
Meredieu F. de, *André Masson. Les dessins automatiques*, Paris 1988.
Mikołejko A., *Powała-Grosicki Brunon*, *Internetowy Leksykon Polskiego Ezoteryzmu 1890–1939*, http://www.tradycjaezoteryczna.ug.edu.pl/node/1612 [dostęp: 21.03.2024].
Müller-Westermann I., Widoff J., Lomas D., Rousseau P., Zander H., *Hilma af Klint. A Pioneer of Abstraction*, Ostfildern 2013.
Olcott H.S., *The Buddhist Catechism*, Colombo [ok. 1903].
Oneiron. Ezoteryczny krąg artystów z Katowic, Katowice 2006.
Pilch J., *Z życia jasnowidzącej Agnieszki Pilchowej*, [b.d. i b.m.], mps, Muzeum Beskidzkie im. A. Podżorskiego w Wiśle.
Pilchowa A., *Ewangeliczne metody leczenia*, „Hejnał" 1938, z. 1.
Pilchowa A. [A.P.], *Formowanie się naszych losów a klisze astralne*, „Hejnał" 1931, z. 12.
Pilchowa A. [A. Wysocka], *Kilka obrazków chorób umysłowych. Ich istota, przyczyny i sposób leczenia zaczerpnięte drogą jasnowidzenia z Rzeszy Ducha i własnego przeżycia*, Katowice-Górny Śląsk 1922.
Pilchowa A., *Pamiętniki jasnowidzącej: z wędrówki życiowej poprzez wieki*, Wisła 1930.
Pilchowa A., *Rola dziejowa Marszałka Piłsudskiego*, „Hejnał" 1931, z. 4.
Pilchowa A., *Wizja dzisiejszej Polski. W oświetleniu rzeszy Ducha*, „Odrodzenie" 1926, nr 12.
Pilchowa A. [A.P.], *Życie na ziemi i w zaświecie czyli wędrówka dusz*, Katowice 1926.
Podkrkonošský spiritismus / Podkarkonoski spirytyzm / Spiritis, in the Foothills of the Krkonoše Mountains/ Spiritismus im Unterriesengebirgsvorland, Nová Paka 2014.
Powała-Grosicki B., *Niezwykły dar*, „Hejnał" 1931, z. 4.
Rose G., *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, przeł. E. Klekot, Warszawa 2010.
Rösner J., *Spiritismus ve Slezsku. Příspěvek k objasnění historie i dnešního stavu spiritismu ve Slezsku*, Radvanice 1927.
Rowell L., *Music and Musical Thought in India*, Chicago 1998.
Schuré E., *Wielcy wtajemniczeni. Zarys tajemnej historii religii: Rama, Kryszna, Hermes, Mojżesz, Orfeusz, Pytagoras, Platon, Chrystus*, przeł. R. Centnerszwerowa, Warszawa 1923.
Sedir P., *Betlehem*, „Hejnał" 1931, z. 12.
Sender P.D., *Mahatmas versus Ascended Masters*, „Quest" 2011, vol. 99, no. 3 (Summer).

Steiner R., *Kronika Akasha. Wtajemniczenie w odwieczną pamięć Wszechświata*, przeł. J. Rundbaken, Warszawa [ok. 1920].
Tomasz Mański nie żyje, „Głos Ziemi Cieszyńskiej" 1983, nr 41.
Treitel C., *A Science for the Soul. Occultism and the Genesis of the German Modern,* Baltimore – London 2004.
Trzcińska I., *Agnieszka Pilchowa i Stefan Ossowiecki – między jasnowidzeniem i paradygmatem nowej nauki,* [w:] *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939*, t. 2: *Formacje, ludzie, idee*, red. M. Rzeczycka, I. Trzcińska, Gdańsk 2019.
Trzcińska I., *Hadyna Jan*, *Internetowy Leksykon Polskiego Ezoteryzmu 1890–1939*, http://www.tradycjaezoteryczna.ug.edu.pl/node/325 [dostęp: 3.03.2024].
Trzcińska I., *Mański Tomasz*, *Internetowy Leksykon Polskiego Ezoteryzmu 1890–1939*, http://www.tradycjaezoteryczna.ug.edu.pl/node/3649 [dostęp: 10.03.2024].
Trzcińska I., *The Mythology of Agnieszka Pilchowa*, [w:] *Polish Esoteric Traditions 1890–1939. Selected Issues*, ed. A. Świerzowska, Gdańsk 2019.
Trzcińska I., Świerzowska A., *Illness Narratives in the Esoteric Vision of the World: Agnieszka Pilchowa's Views and Concepts*, „Religio: Revue Pro Religionistiku" 2018, no. 1.
Trzciński Ł., *Zagadnienie reinkarnacji w wybranych tradycjach buddyzmu*, Kraków 1992.
Urbanowicz A., *Azoth*, [b.d.].
Versluis A., *Theosophia. Hidden Dimensions of Christianity*, Hudson 1994.
Wehr G., *Jakob Böhme,* przeł. J. Prokopiuk, Wrocław 1999.
Zaleski M., *Wstyd jako katastrofa Innego*, „Teksty Drugie" 2019, nr 2.

Ilustracje

Ilustracja 1. Agnieszka Pilchowa,
fotografia z archiwum autorki

Ilustracja 2. Stanisław Kurletto, *Rozbitek*,
„Hejnał" 1931, z. 4, Śląska Biblioteka Cyfrowa,
https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/20863

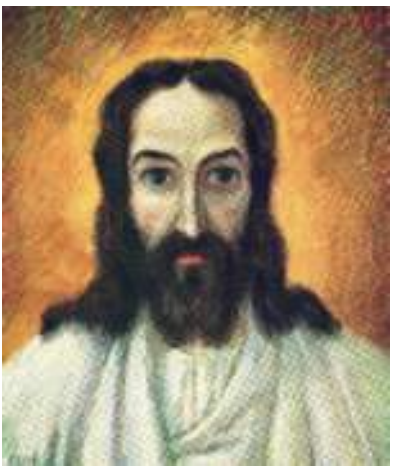
Ilustracja 3. Stanisław Kurletto, *Brzegi Atlantydy*,
„Hejnał" 1931, z. 4, Śląska Biblioteka Cyfrowa,
https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/20863

Ilustracja 4. Stanisław Kurletto, *Magowie*, „Hejnał" 1931, z. 4, Śląska Biblioteka Cyfrowa, https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/20863

Ilustracja 5. [Stanisław Kurletto?], *Mag*, ze zbiorów Marty i Krzysztofa Lelków

Ilustracja 6. Agnieszka Pilchowa, Jan Hadyna, Władysław Brzechffa w „Sfinksie", w tle obraz Stanisława Kurletty, fotografia z archiwum autorki

Ilustracja 7. K.I. Böhringe, Bô Yin Râ, Joseph Anton Schneiderfranken (1920), Wikipedia, https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Bô_Yin_Râ.jpg



Ilustracja 8. Bô Yin Râ (Joseph Anton Schneiderfranken), *Jezus z Nazaretu*, kopia obrazu wykonana na Śląsku Cieszyńskim

Ilustracja 9. Mieszkanie Tomasza Ogiermana Mańskiego, fotografia ze zbiorów Tadeusza Bialica

Ilustracja 10. Andrzej Podżorski,
fot. T. Kopoczek, Archiwum Tadeusza Kopoczka,
Muzeum Śląska Cieszyńskiego, MC/F/15708

Ilustracja 11. Czesław Kuryatto, *Chrystus*, olej na tekturze, 40 cm × 42 cm, Muzeum Beskidzkie im. Andrzeja Podżorskiego w Wiśle, MW.S 570, fot. K. Firla

Ilustracja 12. Czesław Kuryatto, *Chrystus*, olej na desce, 29 cm × 28 cm, Muzeum Beskidzkie im. Andrzeja Podżorskiego, MW.S 89, fot. K. Firla

Ilustracja 13. Hermann Schmiechen, portret mistrza Koot Hoomi, 1894, Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Koot_Hoomi#/media/File:Koothoomi.jpg

Ilustracja 14. Czesław Kuryatto, *Głowa ludzka*,
olej na tekturze, 27 cm × 17 cm,
Muzeum Beskidzkie im. Andrzeja Podżorskiego w Wiśle, MW.S 114,
fot. K. Firla

Ilustracja 15. Czesław Kuryatto, *Jan Hadyna*, portret,
olej na płótnie, 80,5 cm × 69,5 cm, ze zbiorów Marty i Krzysztofa Lelków

Ilustracja 16. Janina Kraupe-Świderska, *Jan Hadyna*, portret, gwasz, 50,0 cm × 32,5 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, MNK III-r.a-17722

Michał Kawulok

Muzeum Beskidzkie im. Andrzeja Podżorskiego w Wiśle

Religijne i ezoteryczne tematy w twórczości Czesława Kuryatty

W twórczości Czesława Kuryatty, która wyraźnie zaznacza się w portrecie, pejzażu i martwej naturze, można wyodrębnić grupę obrazów o tematyce religijnej. W przypadku zamówień kościelnych charakteryzują się dość zachowawczą ikonografią. Inaczej jest z kompozycjami powstałymi z własnej potrzeby artysty, na przykład cyklem wizerunków Chrystusa. Wreszcie można wskazać na kompozycje powstałe wskutek współpracy artysty ze środowiskiem ezoterycznym na Śląsku Cieszyńskim, zwłaszcza skupionym wokół czasopisma „Lotos".

Czesław Kuryatto urodził się 14 czerwca 1902 roku w Kurczycach (powiat Zwiahel) na Wołyniu jako syn Rozalii i Aleksandra Kuryattów. Po ukończeniu gimnazjum filologicznego w Zwiahlu w 1919 roku przeniósł się do Warszawy, gdzie uczęszczał do prywatnej szkoły malarstwa Konrada Krzyżanowskiego. W latach 1922–1926 studiował w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie pod kierunkiem Tadeusza Pruszkowskiego. W 1926 roku odbył służbę wojskową w Szkole Podchorążych Rezerwy Saperów w Modlinie. Najczęściej tworzył portrety, w których łączył weryzm z pewną niesamowitością, a wręcz demonicznością portretowanego. Oprócz psychologizmu interesowały go efekty światłocieniowe. Malował też martwe natury, które wraz z portretami chętnie wystawiał. 11 czerwca 1932 roku poślubił Leonię Dziewicką, dekoratorkę Teatru Polskiego w Katowicach. Od tego momentu przeniósł się na stałe do Katowic, gdzie zaczął interesować się pejzażem górnośląskim. W celach wypoczynkowych, ale również plenerowych wraz z żoną wyjeżdżał w Beskid Śląski. W 1938 roku zbudował modernistyczną willę „Światło-Cień" w Wiśle i zamieszkał w niej wraz z żoną i teściową, Henryką Dziewicką. Kuryatto zaczął wówczas tworzyć wiele pejzaży, a jego gama kolorystyczna bardzo się rozjaśniła. Cyklicznie tworzył tak autoportrety, jak i portrety żony, w których dość typową dla siebie demoniczność neutralizował nieco melancholią. Niespokojne lata II wojny światowej razem z rodziną spędził w „Światło-Cieniu". Po 1948 roku mimowolnie włączył się w nurt propagowanego socrealizmu, tworząc jednocześnie w dalszym ciągu liczne portrety i pejzaże w wypracowanej wcześniej stylistyce. Czasami wyjeżdżał i z tych podróży zachowały się jego obrazy między innymi z Krzemieńca, Kazimierza Dolnego, Sandomierza czy Otmuchowa. W Wiśle

artysta żył i tworzył do śmierci. Zmarł 12 marca 1951 roku. Został pochowany na cmentarzu katolickim w Wiśle[1].

Przez całą swoją aktywność zawodową artysta zachowywał silne związki z warszawskim środowiskiem artystycznym dwudziestolecia międzywojennego, zarówno w czasie swojego pobytu w stolicy w latach 20. XX wieku, jak i w późniejszym okresie przebywania na Śląsku. Artysta brał udział w wielu wystawach zbiorowych organizowanych w stołecznych instytucjach, zwłaszcza Zachęcie Sztuk Pięknych. Był też pod silnym wpływem dydaktyki Tadeusza Pruszkowskiego, profesora Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, co ujawniało się w wierności sztuce tematycznej i rzetelnym warsztacie artystycznym opartym na dawnych mistrzach między innymi renesansu i baroku, ze szczególnym upodobaniem malarzy holenderskich z XVII wieku. Te ukierunkowania artystyczne z powodzeniem wykorzystywał w obrazach religijnych, zarówno tych malowanych na zamówienie, jak i tych powstałych z własnych pobudek[2].

Podobnie jak członkowie Bractwa św. Łukasza, grupy artystycznej skupiającej uczniów Tadeusza Pruszkowskiego, Kuryatto studiował dawne techniki malarskie, stąd podejmował się czasem kopiowania dzieł uznanych mistrzów[3]. Do kościoła Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny w Katowicach wykonał replikę obrazu Jacopa Tintoretta *Wskrzeszenie Łazarza.* Praca powstała najprawdopodobniej dzięki zamówieniu ks. Emila Szramka, który w latach 1926–1942 sprawował funkcję proboszcza tej parafii i w znaczący sposób przyczynił się do modernizacji świątyni (m.in. przebudowa prezbiterium, fundacja obrazów maryjnych Józefa Unierzyskiego

---

[1] Dział Biblioteki Muzeum Beskidzkiego im. A. Podżorskiego w Wiśle (dalej MW.B), MW.B 1544 Akta osobowe Czesława Kuryatty; J. Krop, *Życiorys*, [w:] *Czesław Kuryatto. Malarstwo* [folder wystawy], Katowice 1987, s. 6; J. Burczyk, *Czesław Kuryatto – mistrz portretu*, Cieszyn 2023; E. Wichura-Zajdel, *Czesław Kuryatto*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 16, Wrocław 1971, s. 286–287; M. Fiołek, *W atelier Czesława Kuryatty*, „Polska Zachodnia" 1935, nr 317, s. 4.

[2] M. Kawulok, *Czesław Kuryatto – ujęcie biograficzne*, [w:] J. Burczyk, *Czesław Kuryatto – mistrz portretu…*, s. 56.

[3] Z. Baranowicz, *Bractwo św. Łukasza*, [w:] *Polskie życie artystyczne 1915–1939*, t. 2, red. A. Wojciechowski, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1974, s. 587. Formalnie Kuryatto nie wstąpił w szeregi ugrupowania, ale utrzymywał z nim kontakty, pojawiając się cyklicznie w Kazimierzu Dolnym, gdzie T. Pruszkowski chętnie organizował plenery.

oraz witraży Adama Bunscha)[4]. Należy dodać, że do katedry Chrystusa Króla w Katowicach Kuryatto namalował olejny portret księdza Emila Szramka[5].

Kopie wykonywał też na własny użytek, aby doskonalić swój warsztat, czego przykładem może być pochodząca z 1934 roku *Madonna z Dzieciątkiem w otoczeniu świętych* w typie tzw. Sacra Conversazione z kręgu XIV-wiecznego malarstwa tablicowego z terenów Italii. Przedstawieni święci po bokach to: św. Franciszek i św. Jakub. Artysta wykonał obraz w technice tempery na desce (il. 1)[6]. Oczywiście artysta kopiował i naśladował również obrazy o tematyce świeckiej, czego przykładem może być *Holenderska martwa natura*[7], w której pojawiają się różne elementy znane na przykład z dzieł Willema Claesza Hedy czy Willema Kalfa[8].

W połowie lat 30. zrealizował zamówienie na dwa obrazy olejne do bocznych ołtarzy w kościele św. Jakuba Starszego Apostoła w Lubszy na Górnym Śląsku. Kompozycje umieszczone w dwóch przeciwległych ramionach transeptu przedstawiały św. Antoniego i św. Wojciecha. Elementem łączącym oba obrazy był nisko osadzony horyzont z dużą powierzchnią błękitnego nieba w tle, co dodawało świętym pewnego monumentalizmu, ale i niesamowitości. Święty Antoni w szarym habicie zakonnym klęczał i zwracał się w stronę padających z góry promieni (il. 2)[9]. Z kolei św. Wojciech w ornacie i biskupiej czapce wykonywał gest błogosławieństwa (il. 3)[10].

W 1936 roku artysta zrealizował obraz *Serce Jezusowe* do kościoła Wniebowzięcia NMP w Wiśle. Z jednej strony zamówienie to zacieśniło jego związki

---

4 Dział Historii Muzeum Beskidzkiego im. A. Podżorskiego w Wiśle (dalej MW.H), MW.H 1313, *Wspomnienie Leonii Kuryatto o mężu*, s. [28]; www.mariacki.katowice.pl/index.php/rys-historyczny [dostęp: 11.04.2023]; korespondencja mailowa autora z proboszczem parafii, ks. Andrzejem Suchoniem z 28.01.2024 nie potwierdza istnienia obrazu w parafialnych zbiorach.

5 J. Burczyk, *Czesław Kuryatto...*, s. 193.

6 Dział Sztuki Muzeum Beskidzkiego im. A. Podżorskiego w Wiśle (dalej MW.S), MW.S 56.

7 MW.S 613.

8 B. Töpper, Ch. Stuckenbrock, *1000 Masterpieces of European Painting: from 1300 to 1850*, Cologne 2005, s. 450, 498.

9 W szkicowniku artysty zachowały się wstępne szkice do tej kompozycji, również studium twarzy i dłoni świętego, MW.S 148. Święty Antoni jest też tematem szkicu olejnego na dykcie (niesygnowany). Tym razem święty stoi zwrócony w kierunku objawiającemu mu się w przestworzach Dzieciątku Jezus, MW.S 161.

10 Dział Fotografii Muzeum Beskidzkiego im. A. Podżorskiego w Wiśle (dalej MW.F), MW.F 2366, Album fotografii.

z Wisłą, z drugiej – inaugurowało szczególne zainteresowanie Kuryatty wizerunkiem Chrystusa. Obraz umieszczono w zwieńczonej łukiem nastawie ołtarzowej, która znajdowała się z prawej strony kościoła, w miejscu styku nawy z prezbiterium[11]. W wizerunku uwagę zwracały mocno podkreślone oczy – były duże i miały dość surowy wyraz. Górną krawędź obrazu wypełniał napis: *Pójdźcie do mnie wszyscy, którzyście spracowani i obciążeni, a ja wam sprawię odpocznienie/ ś. Mateusz XI-28* (il. 4)[12].

W 1938 roku powstało zamknięte w kompozycyjnym trójkącie popiersie bliżej nieokreślonej świętej w białym habicie[13]. Ocieniona twarz i dłonie postaci kontrastują z silnie rozświetlonym tłem. Brak akcentów kolorystycznych w obrazie, tak typowych dla artysty, pozwala przypuszczać, że kompozycja nie została ukończona i w rezultacie nie trafiła do żadnego kościoła (il. 5)[14].

Z kolei w 1939 roku artysta sięgnął po dawne techniki malarskie, łączące temperę ze złoceniami na desce w kompozycji ukazującej Madonnę z Dzieciątkiem. Ciepło i liryzm Maryi pozwala sądzić, że artysta szukał inspiracji we włoskim malarstwie z przełomu gotyku i renesansu. Tło i nakrycie głowy Marii dodatkowo uwypuklił wprowadzonym i uformowanym rzeźbiarsko gipsem, na który naniósł złocenia. W dolnej części kompozycji umieścił stylizowany napis: *Bogarodzica Dziewica Bogiem Sławiena Maryja* (il. 6)[15].

Pewną kontynuacją obrazu Madonny z Dzieciątkiem jest kompozycja z 1940 roku przedstawiająca Chrystusa, w której Kuryatto również połączył temperę, uformowany rzeźbiarsko gips i złocenia. Jednak w odróżnieniu od

---

[11] Artyście przypisywano jeszcze jeden obraz do tego kościoła z przedstawieniem *Miłosierdzia Bożego,* analogicznie do obrazu *Serca Jezusa* umieszczonego w zwieńczonej łukiem nastawie ołtarzowej, z lewej strony prezbiterium. Nie wydaje się jednak, żeby obraz mógł powstać w 1936 roku, kiedy pierwszy obraz *Miłosierdzia Bożego* według wizji św. Faustyny powstał w 1934 roku. Tego obrazu brak również w dokumentacji fotograficznej prowadzonej przez artystę. Por. M. Kawulok, *Zmiany w architekturze i wystroju wnętrza kościoła pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Wiśle*, „Rocznik Wiślański" 2010, t. 2, s. 38.

[12] MW.F 2366. Album fotografii.

[13] Być może jest to Katarzyna ze Sieny, na co wskazuje biały strój tercjarki dominikańskiej, choć w obrazie pozbawiony ciemnego, wierzchniego płaszcza.

[14] MW.S 92.

[15] MW.S 96. W szkicowniku artysty znajduje się jeszcze rysunek Madonny z Dzieciątkiem w tondzie, jak i projekt ramy do tego tonda, MW.S 148.

Maryi wizerunek Chrystusa przedstawiony jest konturowo, a poszczególne elementy jego twarzy są kubizujące. W interesujący sposób podkreślone są zwłaszcza oczy o stylizowanym podłużnym kształcie, uwydatnionym dodatkowo przez horyzontalne linie brwi (il. 7)[16].

Kolejny wizerunek Chrystusa Kuryatto namalował w 1941 roku. Powtórzył w nim motyw stylizowanych, podłużnych oczu. Dodatkowo wprowadził kontrast pomiędzy ocienioną twarzą a jasnobłękitnym tłem (il. 8)[17]. Natomiast w kompozycji z 1947 roku zastosował ujęcie profilowe – tym razem zarówno oblicze, jak i tło rozświetlił, a w obrębie aureoli wprowadził dodatkowo napis: *Wchodźcie przez ciasną bramę Mateusz VII-13* (il. 9)[18]. Wreszcie w jednym z niedatowanych obrazów z tej grupy cała twarz Jezusa zdaje się emanować światłem, jakby była jego źródłem, przez co wizerunek ma cechy niemal mistyczne (il. 10)[19].

Wspomniane wizerunki Chrystusa charakteryzują się jednolitą i raczej wyimaginowaną fizjonomią i nie powstały na zamówienie. Wydaje się, że artysta w omawianych obrazach zbliżył się do typu przedstawień zwanych acheiropoieta, czyli podobizn Jezusa powstałych w sposób nadprzyrodzony, zwykle jako odbicie jego twarzy na chuście, które w kościele wschodnim nazywano mandylionem, zaś w kościele zachodnim veraikonem. Kompozycje te nie prezentują śladów męki, a oblicze Chrystusa jest dostojne i surowe (mandyliony) lub smutne (veraikony)[20]. W wymienionych typach obrazy prezentują wyłącznie twarz Syna Bożego, natomiast w obrazach Kuryatty występują w postaci popiersia, przez co mają bardziej fizyczny niż nadprzyrodzony charakter. Jednocześnie wnikliwe i surowe spojrzenie Jezusa zdaje się mieć analogie do ikon w kościele wschodnim, które artysta często mógł zobaczyć na rodzinnym Wołyniu. Wreszcie pewna niesamowitość oblicza Chrystusa wypływa zapewne z wypracowanej przez malarza stylistyki jego licznych portretów.

---

16 MW.S 95.

17 MW.S 570.

18 MW.S 62.

19 MW.S 89.

20 O. Popova, E. Smirnova, P. Cortesi, *Ikony*, Warszawa 1998, s. 13–14; J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski*, Warszawa 1981, s. 48–49.

Według wspomnień Jana Burczyka, autora barwnego albumu poświęconego artyście, kiedy Kuryatto odwiedzał jego rodziców w rodzinnym domu w Cieszynie, lubił przeglądać pięknie wydane Pismo Święte z 1925 roku (Wyd. Księgarni i Instytutu Sztuk Pięknych w Poznaniu), zwłaszcza jego bogate ilustracje. Pośród nich wiele było o tematyce ewangelicznej, stąd nieprzypadkowo artysta w swojej twórczości wracał do wizerunku Jezusa[21]. Zaskakujący jest nieduży obraz *Chrystus z uczniami* z 1938 roku, który przedstawia grupę postaci na pograniczu abstrakcji. Właściwie tylko w tej kompozycji artysta temat religijny podporządkował rozwiązaniom formalnym, czyniąc to jakby wbrew akademickiej dydaktyce Tadeusza Pruszkowskiego (il. 11)[22]. W zbiorach Muzeum Beskidzkiego w Wiśle znajduje się jeszcze nieduża tekturka z przedstawieniem Świętej Rodziny, utrzymana w ciemnej tonacji, prawdopodobnie szkic malarski do większej kompozycji, nigdy niezrealizowanej (il. 12)[23]. Mimo roboczego charakteru kompozycja dowodzi, że jej temat jest równie ważny jak poszukiwania formalne.

Należy dodać, że integralnym elementem współtworzącym te obrazy były ramy, które choć nie budowały ich treściowej warstwy, wpływały na ostateczny kształt dzieła. Początkowo wykonywał je stolarz według projektu artysty, jednak w okresie II wojny światowej Kuryatto zaczął je tworzyć sam. Do tej czynności przykładał dużą wagę: surowe drewno gruntował, pokrywał też gipsem, aby uzyskać chropowatość. Następnie polichromował na barwę, która komponowała się z kolorystyką dzieła. Rama nie mogła wyglądać na nową, stąd artysta podejmował wiele działań, aby stworzyć wrażenie patyny czasu[24].

W 1949 roku Kuryatto namalował kolejny wizerunek Chrystusa, w którym obramowanie odgrywało bardzo istotną rolę. Był to obraz ołtarzowy *Chrystus w ogrodzie Getsemani* do kościoła ewangelicko-augsburskiego w Istebnej. Wiadomo, że do tej realizacji korzystał z modela, a był nim Adam Szturc z Wisły-Malinki. Według Kuryatty fizjonomia pozującego odpowiadała

---

21 J. Burczyk, *Czesław Kuryatto – z autopsji, wspomnień i opowiadań*, [w:] J. Burczyk, *Czesław Kuryatto...*, s. 10.

22 MW.S 120.

23 MW.S 131.

24 J. Burczyk, *Czesław Kuryatto – z autopsji...*, s. 9.

jego wyobrażeniom Jezusa, oczywiście po dodaniu typowych motywów ikonograficznych jak długie włosy i nieduża broda (il. 13)[25]. Ukazanie Chrystusa w intymnej chwili modlitwy „odarło" go niejako z maski surowego Boga, charakterystycznej dla wizerunków *en face*. Wspomniane obramowanie pełniło funkcję nastawy ołtarzowej, zwieńczonej podwójnym systemem łuków, układających się jakby w portalowe ościeże. Brak ornamentów, epatowanie schodkową i zgeometryzowaną płaszczyzną budowało nowoczesną, futurystyczną estetykę (il. 14).

Kuryatto pozostawał w serdecznych kontaktach z księżmi Parafii Ewangelicko-Augsburskiej w Wiśle, w rezultacie czego powstały ich portrety wraz z małżonkami. W 1940 roku namalował księdza Andrzeja Wantułę o bardzo przenikliwym spojrzeniu, z twarzą jakby „wydobywającą się" z mroku, którego wrażenie jest spotęgowane przez ciemne tło, ubiór i włosy postaci (il. 15). Melancholijny w wyrazie i znacznie bardziej rozświetlony portret jego żony powstał w 1947 roku. Najprawdopodobniej w czasie II wojny światowej powstały też portrety księdza Adolfa Franka i jego żony Anny, oba przedstawione na stonowanym, ciemnym tle. Artysta namalował też w 1941 roku pastelowy portrecik ich córki Krystyny. W technice pastelowej w 1947 roku stworzył też popiersie księdza Władysława Pawlasa, które jednak nie powstało na kanwie osobistej znajomości, lecz jako efekt zamówienia mającego upamiętnić osoby zgładzone w obozach koncentracyjnych (il. 16). Rok później powstał obraz przedstawiający biskupa Jana Szerudę, który często przyjeżdżał do Wisły. Stosownie do urzędu został uchwycony w hieratycznej pozie – zatopiony w myślach siedzi w fotelu, w ręku trzyma dokument[26].

Oprócz zainteresowań chrystologicznych i współpracy z duchownymi Kościoła katolickiego i Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego Kuryatto pozostawał w kontakcie ze środowiskiem ezoterycznym na Śląsku Cieszyńskim, związanym głównie z czasopismem „Lotos", którego siedziba redakcji w latach 1937–1939 mieściła się w Wiśle-Jarzębatej[27], dokładnie

[25] M. Kawulok, *Wisła i jej mieszkańcy w malarstwie Czesława Kuryatty*, „Rocznik Wiślański" 2017, t. 9, s. 46. W rezultacie realizacji zamówienia powstał też portret Adama Szturca w białym berecie jako prezent za pozowanie.

[26] M. Kawulok, *Wisła i jej mieszkańcy…*, s. 44, 45.

[27] W podtytule „Czasopismo poświęcone rozwojowi i kulturze życia wewnętrznego", adres redakcji: Jan Hadyna, Kraków 1, skr. poczt. 254.

w willi „Izyda" Tomasza Ogiermana Mańskiego[28]. W piśmie publikowano artykuły z zakresu okultyzmu, astrologii czy parapsychologii. Miało też stałe rubryki poświęcone przeglądom bibliograficznym, nowościom naukowym czy utworom literackim w odcinkach[29].

W lutowym i marcowym numerze pisma z 1939 roku redakcja rekomendowała czytelnikom polski przekład książki *Faraon Mernefta* autorstwa Wiery Kryżanowskiej. Kuryatto zaprojektował okładkę tego wydawnictwa, na której przedstawił: dostojne oblicze Mojżesza trzymającego w rękach tablice dekalogu, błyskającą gwiazdę oraz niewolników z ciężkimi ładunkami na plecach. Całość utrzymał w seledynowo-białej tonacji. W obrębie okładki, w lewym dolnym rogu, artysta zamieścił swoją sygnaturę (il. 17)[30].

Począwszy od wzmiankowanych numerów „Lotosu" z 1939 roku, znacząco zmieniła się grafika pisma. Kuryatto zaprojektował wówczas nową okładkę, w której zestawił drobny motyw ilustracyjny w postaci kwiatu lotosu z typografią liter tytułu i dziedzin, którym było poświęcone pismo. W charakterystyczny dla siebie sposób artysta użył nieco nieregularnego kroju czcionki skomponowanych liter (il. 18). Zaprojektował też szereg małych winiet z różnymi motywami (gwiazda, tulipany, drzewo bez liści), jak i dwie większe rozmiarami winiety, które stanowiły odnośnik do stałych rubryk: „Przeglądu bibliograficznego" (il. 19) oraz „Skarbów ubogich" (il. 20). Ilustracje te przedstawiały czytającego mężczyznę („Przegląd bibliograficzny") oraz dłonie wzniesione ku przestworzom („Skarby ubogich"). Mimo że wspomniane winiety nie są opatrzone sygnaturami, dzięki wspomnieniom żony artysty, Leonii, jak również analizie formalnej, można bezsprzecznie wykazać autorstwo Kuryatty[31].

W 1941 roku Kuryatto stworzył portret Andrzeja Podżorskiego z Wisły (il. 21), nauczyciela i kolekcjonera okazów rzemiosła ludowego, założyciela

---

[28] I. Trzcińska, *Tomasz Mański* [hasło], [w:] *Leksykon. Kultura polska wobec zachodniej filozofii ezoterycznej w latach 1890–1934*, www.tradycjaezoteryczna.ug.edu.pl/node/3649 [dostęp: 10.01.2024].

[29] U. Patocka-Sigłowy, *Lotos. Miesięcznik poświęcony rozwojowi i kulturze życia wewnętrznego oraz Przegląd metapsychiczny* [hasło], [w:] *Leksykon. Kultura polska ...*, www.tradycjaezoteryczna.ug.edu.pl/node/432 [dostęp: 11.01.2024].

[30] „Lotos" 1939, z. 3, s. 64. B. Kryżanowskaja, *Faraon Mernefta*, Kraków – Wisła 1939.

[31] MW.H 1313, *Wspomnienie Leonii Kuryatto o mężu*, [s. 36]. Szkice wzniesionych w górę dłoni, zapewne do winiety „Skarbów ubogich": MW.S 144/24, MW.S 169/2.

Muzeum Beskidzkiego w Wiśle, który do „Lotosu" przygotował kilka rysunków. Jeden z nich, przedstawiający rozhuśtany dzwon z sercem w postaci kwiatu lotosu, zreprodukowano[32]. Na co dzień Podżorski związany był z innym pismem ezoterycznym, „Wyzwoleniem", na łamach którego opublikował wiele artykułów o różnorodnej tematyce[33]. Na obrazie Kuryatty widać popiersie Podżorskiego, który twarz i wzrok ma skierowane w prawą stronę. Artysta zastosował neutralne tło w kolorach brudnej zieleni i brązu.

W 1945 roku artysta narysował też portret jednego z czołowych poetów, prozaików i filozofów kręgu ezoterycznego, notabene laureata literackiej Nagrody Nobla, Rabindranatha Tagorego, którego fragmenty tekstów publikowano w „Lotosie"[34]. W przekonaniach Tagore był skrajnym pacyfistą, dużą uwagę zwracał na ideał wychowania człowieka. Na rysunku Kuryatty poeta ujęty został w popiersiu, z twarzą zwróconą w lewą stronę. Jego długie, siwe włosy i broda nadawały mu przymiotów typowych dla wizerunków mędrca (il. 22)[35].

W 1946 roku powstał portret Marii Florek, która należała do grona najaktywniejszych autorów publikujących na łamach „Lotosu". Stale redagowała jedną z ramówek pisma pt. „Skarby ubogich". Szczególnie interesowała się symboliką kamieni szlachetnych. W obrazie Kuryatto zestawił dosyć ciemne tło z rozświetloną twarzą portretowanej i jej białą bluzką z dekoracyjną broszą. W górnym prawym rogu artysta zamieścił: *Dla p. M. Florkowej w dowód serdecznej życzliwości / Kuryatto 1946* (il. 23)[36].

Dostojne oblicze, podobnie jak na portrecie Rabindranatha Tagorego, artysta przedstawił również w wizerunku Jana Hadyny, filozofa i redaktora naczelnego „Lotosu", jednego z najważniejszych polskich ezoteryków. Obraz powstał w 1947 roku. W związku z zainteresowaniami portretowanego został on ujęty na tle nieba pełnego rozbłysków i smug. Jego niezwykle dostojne oblicze z długą brodą, skupione na widzu spojrzenie, złożone

---

32 „Lotos" 1938, z. 1, s. 1.

33 D. Podżorska, *Bibliografia prac Andrzeja Podżorskiego na podstawie zbiorów biblioteki Muzeum Beskidzkiego w Wiśle*, [w:] *Dawne rzemiosło w Beskidzie Śląskim w badaniach Andrzeja Podżorskiego*, red. M. Kiereś, Wisła 1994, s. 49–51.

34 *R. Tagore* o miłości, „Lotos" 1939, z. 3, s. 89.

35 MW.S 150.

36 MW.F 2366. Album fotografii.

dłonie potęgowały tajemniczą aurę przedstawienia (il. 24)[37]. Kuryatto znał też innych członków rodziny Hadynów, co znalazło odzwierciedlenie w wykonanych dla nich portretach. W 1948 roku stworzył profilowe ujęcie brata Jana Hadyny Jerzego (rysunek) (il. 25). Dwa lata wcześniej namalował portret kompozytora i założyciela zespołu „Śląsk" Stanisława Hadyny (bratanka Jana Hadyny). W tej ostatniej kompozycji Kuryatto zawarł coś tajemniczego: sportretowany Stanisław lewą ręką kreśli jakiś nieuchwytny gest, zaś prawą dłonią zapisuje coś na partyturze. Ów szczególny moment twórczego aktu spotęgowany jest nieokreślonym światłem, w stronę którego zwraca się kompozytor (il. 26)[38].

Do reaktywowanego po wojnie czasopisma „Lotos" Kuryatto zaprojektował nową okładkę. Jej głównym akcentem była nazwa pisma w poświacie. Na środkowej literze „T" umieścił nagą postać. Od nazwy pisma spływały promienie na umieszczony w dolnej części kompozycji kwiat lotosu[39]. W rezultacie okładkę w takiej szacie zastosowano dla wszystkich numerów wydanych w 1947 i 1948 roku (il. 27).

W 1948 roku Kuryatto stworzył kolejną okładkę do książki o ezoterycznym charakterze *Niewidzialne ciała człowieka* K. Kościeszy, która jednak z nieznanych powodów nigdy nie została wydana. Kompozycja została utrzymana w czarno-białej tonacji i przedstawiała klęczącą w kulistej poświacie sylwetkę kobiety, wyciągającej rękę w kierunku strugi promieni światła padającej z góry. Pod nogami kobiety umieszczono drugą kulę, jakby glob ziemski, na którym umieszczono tytuł książki (il. 28)[40].

W ezoterycznym środowisku Wisły, oprócz Jana Hadyny, ważną rolę odegrał między innymi Tomasz Ogierman Mański, który popularyzował pisma niemieckiego pisarza i malarza, Bô Yin Râ, inicjując ich przekład na język polski i wydając je swoim sumptem w postaci maszynopisów[41]. Od pierwszej fazy twórczości Bô Yin Râ bogatej w motywy antyczne po późniejszy okres

---

37 MW.F 2366 Album fotografii. Por. J. Burczyk, *Czesław Kuryatto…*, il. 71, s. 178. Por. R. Czyż, Z. Pasek, *Kościoły i wspólnoty religijne Wisły*, „Monografia Wisły", t. 3, red. M. Kiereś, Wisła 2008, s. 46–48.

38 M. Kawulok, *Wisła i jej mieszkańcy*, s. 42. MW.F 2366. Album fotografii.

39 Projekt okładki, MW.S 169/28.

40 MW.F 2366.

41 www.tradycjaezoteryczna.ug.edu.pl/node/3649 [dostęp: 10.01.2024].

obfitujący w futurystyczne abstrakcje (il. 29), można wyodrębnić wizerunek tzw. żółtego Chrystusa (il. 30)[42]. Jego ujęcie w popiersiu oraz wnikliwe spojrzenie mogły być swoistą inspiracją dla Kuryatty w trakcie tworzenia cyklu przedstawień Chrystusa, tym bardziej że ezoterycy bardzo popularyzowali właśnie ten wizerunek. Sporadycznie w sztuce malarza z Wisły pojawiały się też pewne elementy futurystyczne w postaci nakładania na siebie zgeometryzowanych lub falistych form, co widać między innymi w *Autoportrecie na tle nocnego miasta*[43], *Autoportrecie na tle futurystycznych kół* (il. 31)[44], nastawie ołtarzowej do kościoła ewangelickiego w Istebnej[45] czy projektach sztuki użytkowej[46] (il. 33). Takie rozwiązania formalne również mogły mieć genezę w abstrakcyjnych kompozycjach Bô Yin Râ. Na szczególną uwagę w tym zestawie zasługuje rysunkowa kompozycja Kuryatty (niedatowana), przedstawiająca jakby szereg futurystycznych i symultanicznych scen (il. 32)[47].

W dużym zbiorze obrazów Czesława Kuryatty, które przechowywane są w Muzeum Beskidzkim im. A. Podżorskiego w Wiśle, można wyodrębnić dwie zagadkowe prace, zaskakujące zarówno podjętym tematem, jak i rozwiązaniami formalnymi. Są to: *Chrystus i Beduini* (il. 34) oraz *Głowa ludzka* (il. 35). Ta druga kompozycja przedstawia zbliżenie twarzy postaci o typie urody i z makijażem charakterystycznymi dla starożytnego Egiptu. W obu przedstawieniach widoczne jest zainteresowanie twórcy Bliskim Wschodem, co było też czymś typowym dla środowiska ezoterycznego, w tym dla redakcji „Lotosu". Brak sygnatury i cechy formalne obrazów (brak studiów z modela, błędy w proporcjach, przybrudzona kolorystyka, brak światłocienia) budzą jednak pewne zastrzeżenia, pozwalające podważać autorstwo Kuryatty. Wydaje się, że mogła je stworzyć żona artysty Leonia, która w swojej amatorskiej twórczości podejmowała tematykę zjaw, masek czy pustych miast[48],

[42] R. Schott, *Der Maler Bô Yin Râ*, Zürich 1960, s. 105.

[43] J. Burczyk, *Czesław Kuryatto...*, il. 3, s. 109.

[44] MW.S 53.

[45] MW.S 144/15.

[46] Projekt świecznika, MW.S 169/26, projekt pudełka por. J. Burczyk, *Czesław Kuryatto...*, il. 145, s. 252.

[47] MW.S 169/5.

[48] W Muzeum Beskidzkim w Wiśle pod zbiorczym numerem inwentarzowym MW.S 170 znajduje się 182 kompozycji Leonii Kuryatto, głównie akwarel.

lub Stanisław Kurletto, wiślański malarz amator, który na co dzień współpracował z ezoterycznym pismem „Hejnał". W jego kompozycjach występowały tajemnicze pejzaże i postacie, takie jak kapłani, magowie czy widma. Chętnie też obrazował wizje swojej jasnowidzącej matki Agnieszki Pilchowej, kolejnej ważnej przedstawicielki ruchu ezoterycznego w Wiśle[49].

Reasumując, należy podkreślić, że twórczość Kuryatty jest bogata w wizerunki Chrystusa, w których przykuwa uwagę jego poważne, a nawet srogie oblicze. Cykl ten powstał z osobistych potrzeb artysty, a do jego stworzenia inspiracji mógł szukać w sztuce cerkiewnej lub w wizerunku popularyzowanego w środowisku ezoteryków polskich tzw. żółtego Chrystusa Bô Yin Râ. Należy jednak pamiętać, że w wielu portretach artysta otaczał swoich modeli pewną aurą niesamowitości, co mogło mieć naturalną kontynuację w malarstwie religijnym. Z kolei duża liczba portretów osób związanych ze środowiskiem „Lotosu" świadczy o tym, że artysta poszukiwał zamówień w różnych kręgach społecznych, które stale lub okresowo były związane z Wisłą. Potwierdzają to również projekty okładek i winiet do tego czasopisma, jak i okładki do książek: *Faraon Mernefta* i *Niewidzialne ciała człowieka*. Jednocześnie brak korespondencji oraz zapisków, które wskazywałyby na głębsze zainteresowanie Kuryatty zagadnieniami ezoterycznymi, może sugerować czysto pragmatyczny charakter tych znajomości. Z pewnością przedstawione w niniejszym rozdziale zagadnienia wymagają dalszych badań.

Bibliografia

Baranowicz Z., *Bractwo św. Łukasza*, [w:] *Polskie życie artystyczne 1915–1939*, t. 2, red. A. Wojciechowski, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1974.

Burczyk J., *Czesław Kuryatto – mistrz portretu, Cieszyn* 2023.

Czyż R., Pasek Z., *Kościoły i wspólnoty religijne Wisły*, „Monografia Wisły", t. 3, red. M. Kiereś, Wisła 2008.

Dział Biblioteki Muzeum Beskidzkiego im. A. Podżorskiego w Wiśle, Akta osobowe Czesława Kuryatty, MW.B 1544.

Dział Fotografii Muzeum Beskidzkiego im. A. Podżorskiego w Wiśle, Album fotografii, MW.F 2366.

[49] M. Kawulok, *Sztuki plastyczne*, [w:] R. Czyż, H. Miśka, M. Kawulok, *Wisła. Literatura – muzyka – sztuki plastyczne*, „Monografia Wisły", t. 5, red. R. Czyż, Wisła 2021, s. 316.

Dział Historii Muzeum Beskidzkiego im. A. Podżorskiego w Wiśle, *Wspomnienie Leonii Kuryatto o mężu*, MW.H 1313.

Fiołek M., *W atelier Czesława Kuryatty*, „Polska Zachodnia" 1935, nr 317.

Gadomski J., *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski*, Warszawa 1981.

Kawulok M., *Czesław Kuryatto – ujęcie biograficzne*, [w:] J. Burczyk, *Czesław Kuryatto – mistrz portretu*, Cieszyn 2023.

Kawulok M., *Sztuki plastyczne*, [w:] R. Czyż, H. Miśka, M. Kawulok, *Wisła. Literatura – muzyka – sztuki plastyczne*, „Monografia Wisły", t. 5, red. R. Czyż, Wisła 2021.

Kawulok M., *Wisła i jej mieszkańcy w malarstwie Czesława Kuryatty*, „Rocznik Wiślański" 2017, t. 9.

Kawulok M., *Zmiany w architekturze i wystroju wnętrza kościoła pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Wiśle*, „Rocznik Wiślański" 2010, t. 2.

Komunikaty Redakcji, „Lotos" 1939, z. 3.

Krop J., *Życiorys*, [w:] *Czesław Kuryatto. Malarstwo* [folder wystawy], Katowice 1987.

Kryżanowskaja B., *Faron Mernefta*, Kraków – Wisła 1939.

Patocka-Sigłowy U., *Lotos. Miesięcznik poświęcony rozwojowi i kulturze życia wewnętrznego oraz Przegląd metapsychiczny* [hasło], [w:], *Leksykon. Kultura polska wobec zachodniej filozofii ezoterycznej w latach 1890–1939*, www.tradycjaezoteryczna.ug.edu.pl/node/432 [dostęp: 11.01.2024].

Podżorska D., *Bibliografia prac Andrzeja Podżorskiego na podstawie zbiorów biblioteki Muzeum Beskidzkiego w Wiśle*, [w:] *Dawne rzemiosło w Beskidzie Śląskim w badaniach Andrzeja Podżorskiego*, red. M. Kiereś, Wisła 1994.

Popova O., Smirnova E., Cortesi P., *Ikony*, Warszawa 1998.

R. Tagore o miłości, „Lotos" 1939, z. 3.

Schott R., *Der Maler Bô Yin Râ*, Zürich 1960.

Töpper B., Stuckenbrock Ch., *1000 Masterpieces of European Painting: from 1300 to 1850*, Cologne 2005.

Trzcińska I., *Mański Tomasz* [hasło], [w:] *Leksykon. Kultura polska wobec zachodniej filozofii ezoterycznej w latach 1890–1939*, http://www.tradycjaezoteryczna.ug.edu.pl/node/3649 [dostęp: 10.01.2024].

Wichura-Zajdel E., *Czesław Kuryatto*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 16, Wrocław 1971.

Ilustracje

Ilustracja 1. Madonna z Dzieciątkiem w otoczeniu świętych,
tempera na desce, 38 cm × 47 cm,
Muzeum Beskidzkie im. Andrzeja Podżorskiego w Wiśle, MW.S 56,
fot. K. Firla

Ilustracja 2. Św. Antoni,
fotografia, Muzeum Beskidzkie im. Andrzeja Podżorskiego w Wiśle, MW.F 2366

Ilustracja 3. Św. Wojciech,
fotografia, Muzeum Beskidzkie im. Andrzeja Podżorskiego w Wiśle, MW.F 2366

Ilustracja 4. Serce Jezusowe,
fotografia, Muzeum Beskidzkie im. Andrzeja Podżorskiego w Wiśle, MW.F 2366

Ilustracja 5. Modląca się zakonnica,
olej na dykcie, 60 cm × 51 cm,
Muzeum Beskidzkie im. Andrzeja Podżorskiego w Wiśle, MW.S 92,
fot. K. Firla

Ilustracja 6. Madonna z Dzieciątkiem,
tempera na desce, 52 cm × 37 cm,
Muzeum Beskidzkie im. Andrzeja Podżorskiego w Wiśle, MW.S 96,
fot. K. Firla

Ilustracja 7. Chrystus,
tempera na desce, 52 cm × 40 cm,
Muzeum Beskidzkie im. Andrzeja Podżorskiego w Wiśle, MW.S 95,
fot. K. Firla

Ilustracja 8. Chrystus,
olej na tekturze, 40 cm × 42 cm,
Muzeum Beskidzkie im. Andrzeja Podżorskiego w Wiśle, MW.S 570,
fot. K. Firla

Ilustracja 9. Chrystus,
pastel, 50 cm × 64 cm,
Muzeum Beskidzkie im. Andrzeja Podżorskiego w Wiśle, MW.S 62,
fot. K. Firla

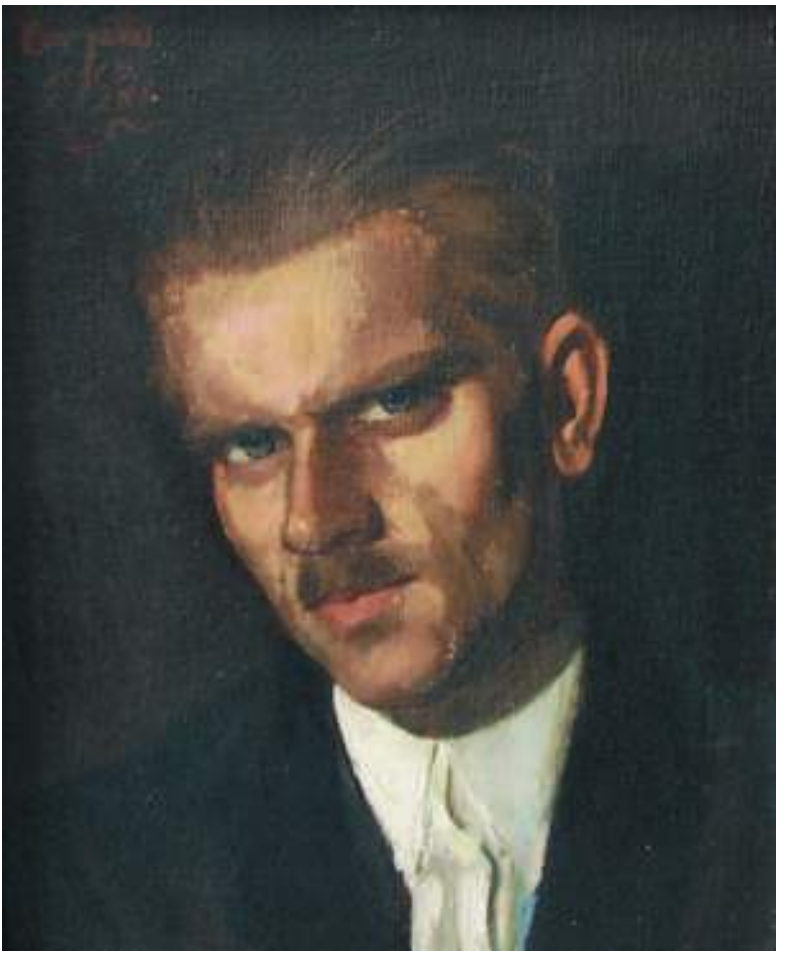
Ilustracja 10. Chrystus,
olej na desce, 29 cm × 28 cm,
Muzeum Beskidzkie im. Andrzeja Podżorskiego w Wiśle, MW.S 89,
fot. K. Firla

Ilustracja 11. Chrystus z uczniami,
olej na płótnie, 12,5 cm × 13 cm,
Muzeum Beskidzkie im. Andrzeja Podżorskiego w Wiśle, MW.S 120,
fot. K. Firla

Ilustracja 12. Święta Rodzina,
olej na dece, 21 cm × 26 cm,
Muzeum Beskidzkie im. Andrzeja Podżorskiego w Wiśle, MW.S 131,
fot. K. Firla

Ilustracja 13. Chrystus w ogrodzie Getsemani,
fotografia, Muzeum Beskidzkie im. Andrzeja Podżorskiego w Wiśle, MW.F 2366

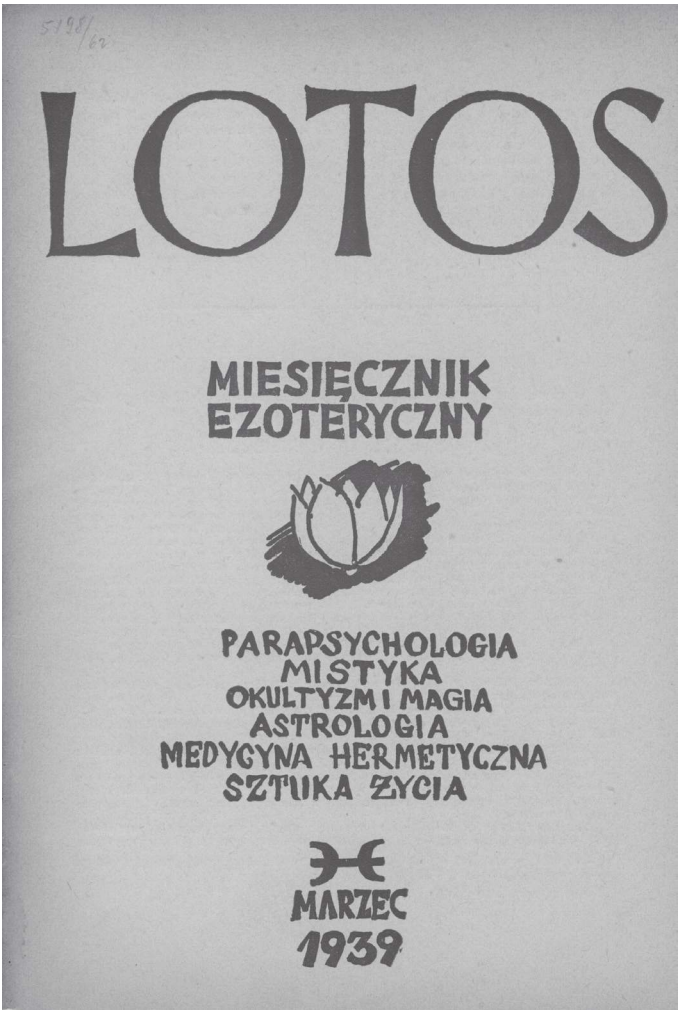
Ilustracja 14. Projekt nastawy ołtarzowej,
rysunek, 32 cm × 23 cm,
Muzeum Beskidzkie im. Andrzeja Podżorskiego w Wiśle, MW.S 144/5



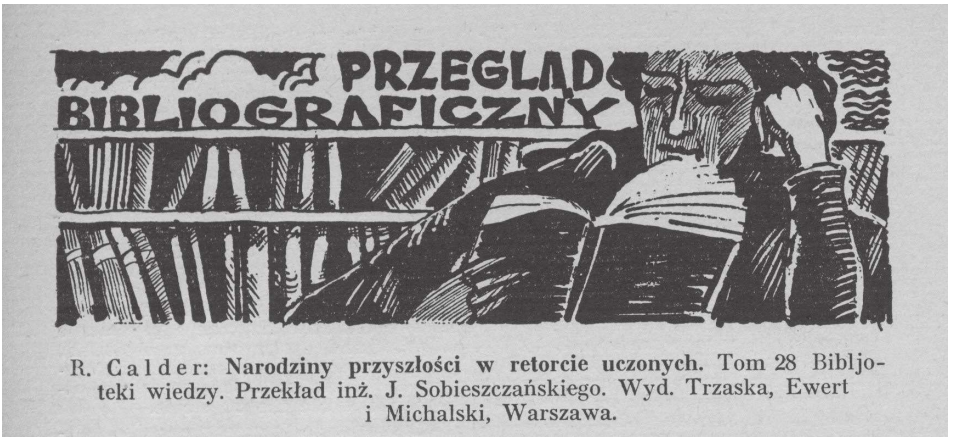
Ilustracja 15. Ksiądz Andrzej Wantuła,
olej na płótnie, zbiory Centrum Luterańskiego w Warszawie,
fot. M. Kawulok

Ilustracja 16. Ksiądz Władysław Pawlas,
pastel, zbiory Szkoły Podstawowej nr 1 w Wiśle,
fot. M. Kawulok

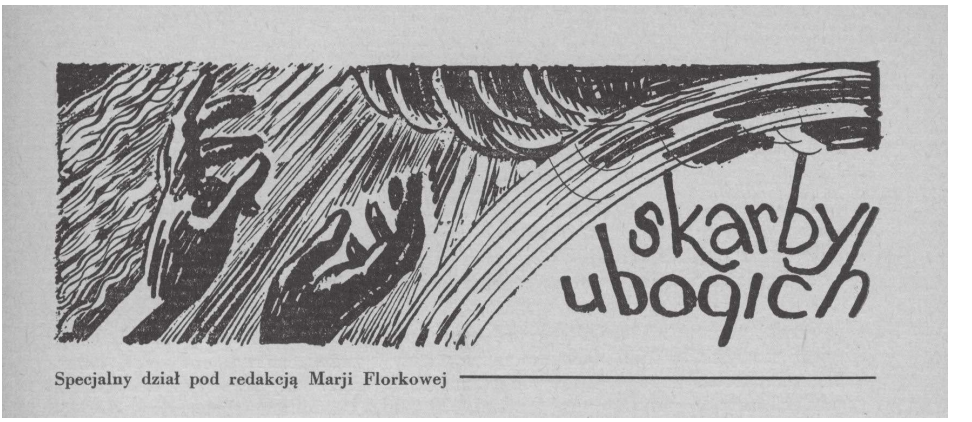
Ilustracja 17.
Okładka książki *Faraon Mernefta*, Kraków – Wisła 1939



Ilustracja 18.
Okładka czasopisma „Lotos", 1939, z. 2–8



Ilustracja 19.
Winieta rubryki „Przegląd bibliograficzny", „Lotos", 1939, z. 3–8



Ilustracja 20.
Winieta rubryki „Skarby ubogich", „Lotos", 1939, z. 3–8

Ilustracja 21. Andrzej Podżorski,
olej na płótnie, 40 cm × 30,5 cm,
Muzeum Beskidzkie im. Andrzeja Podżorskiego w Wiśle, MW.S 643,
fot. K. Firla

Ilustracja 22. Rabindranath Tagore,
rysunek, 14 cm × 10 cm,
Muzeum Beskidzkie im. Andrzeja Podżorskiego w Wiśle, MW.S 150

Ilustracja 23. Maria Florek,
fotografia, Muzeum Beskidzkie im. Andrzeja Podżorskiego w Wiśle, MW.F 2366

Ilustracja 24. Jan Hadyna,
fotografia, Muzeum Beskidzkie im. Andrzeja Podżorskiego w Wiśle, MW.F 2366

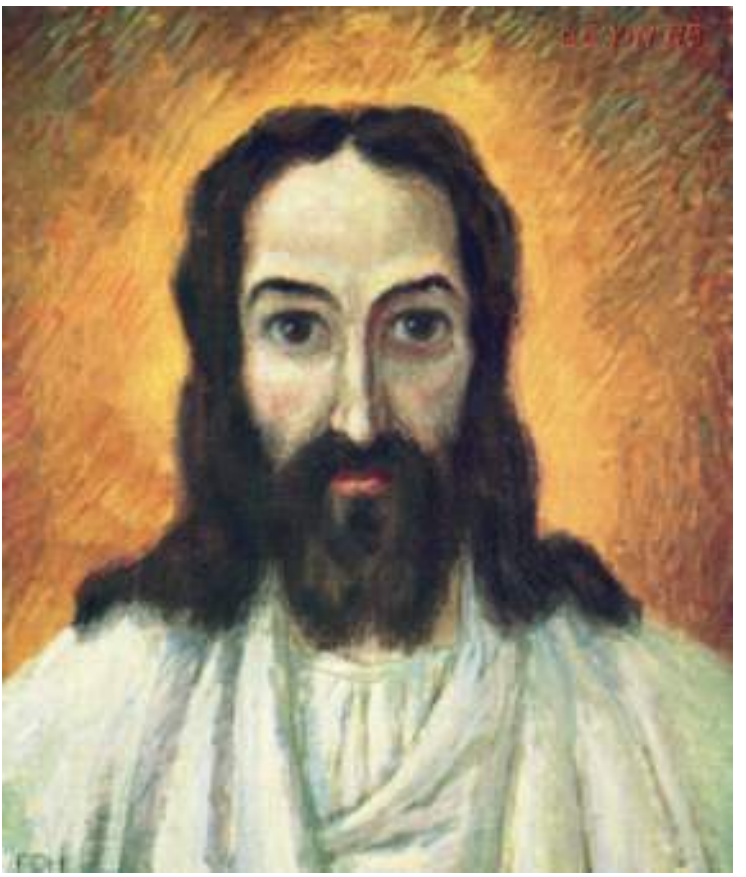
Ilustracja 25. Jerzy Hadyna,
fotografia, Muzeum Beskidzkie im. Andrzeja Podżorskiego w Wiśle, MW.F 2366

Ilustracja 26. Stanisław Hadyna,
fotografia, Muzeum Beskidzkie im. Andrzeja Podżorskiego w Wiśle, MW.F 2366

Ilustracja 27. Lotos,
rysunek, 30 cm × 21 cm,
Muzeum Beskidzkie im. Andrzeja Podżorskiego w Wiśle, MW.S 169/28

Ilustracja 28. Niewidzialne ciała człowieka,
fotografia, Muzeum Beskidzkie im. Andrzeja Podżorskiego w Wiśle, MW.F 2366

Ilustracja 29. Kompozycja futurystyczna,
reprodukcja: R. Schott, *Der Maler Bô Yin Râ*,
Zürich 1960, s. 169



Ilustracja 30. Bô Yin Râ (Joseph Anton Schneiderfranken), *Jezus z Nazaretu*, kopia obrazu wykonana na Śląsku Cieszyńskim

Ilustracja 31. Autoportret na tle kół,
rysunek, 57 cm × 48 cm,
Muzeum Beskidzkie im. Andrzeja Podżorskiego w Wiśle, MW.S 55

Ilustracja 32. Kompozycja futurystyczna,
rysunek, 18 cm × 27 cm,
Muzeum Beskidzkie im. Andrzeja Podżorskiego w Wiśle, MW.S 169/5

Ilustracja 33. Projekt świecznika,
rysunek, 37 cm × 27 cm,
Muzeum Beskidzkie im. Andrzeja Podżorskiego w Wiśle, MW.S 169/26

Ilustracja 34. Chrystus i beduini,
olej na płótnie, 55 cm × 35 cm,
Muzeum Beskidzkie im. Andrzeja Podżorskiego w Wiśle, MW.S 87,
fot. K. Firla

Ilustracja 35. Głowa ludzka,
olej na tekturze, 27 cm × 17 cm,
Muzeum Beskidzkie im. Andrzeja Podżorskiego w Wiśle, MW.S 114,
fot. M. Kawulok

Izabela Trzcińska

AGH Akademia Górniczo-Hutnicza w Krakowie

ORCID: 0000-0002-2970-6336

Symbolika solarna w kodach ikonograficznych wydawnictw alternatywnej duchowości na Śląsku Cieszyńskim

Wydawnictwa ezoteryczne drugiej połowy XIX i pierwszych dekad XX wieku stanowią niezwykle interesujący materiał źródłowy, zarówno w warstwie tekstowej, jak i graficznej[1]. Ten wydawniczy fenomen mógł zaistnieć w rezultacie znaczącej reorientacji ezoteryzmu, która dokonała się dzięki Towarzystwu Teozoficznemu założonemu 1875 roku w Nowym Jorku[2]. Grupy zainteresowane ezoteryzmem pojawiały się na Zachodzie przynajmniej od epoki renesansu[3]. Do ich specyfiki należała niszowość, a nawet pewne wycofanie ze świata (niejednokrotnie powodowane obawą przed konsekwencjami starcia z oficjalnymi światopoglądami, za którymi stały machiny represyjne państw i kościołów) oraz przekonanie o tym, że najważniejsze ezoteryczne treści powinny pozostać w ukryciu. Tymczasem Helena Bławatska, jedna z inicjatorek Towarzystwa Teozoficznego, głosiła, że ezoteryzm nie jest przeznaczony jedynie dla wybranych, lecz powinien stać się niejako dobrem wspólnym, a nawet posłużyć jako ideowy fundament epokowych przemian, których nadejścia się spodziewano, także na niwie społecznej. Pisała na przykład, że „czasy obecne zostały uznane za odpowiednie"[4] dla ujawnienia przynajmniej części ezoterycznych nauk, w czym mieli pośredniczyć członkowie Białego Bractwa, czyli duchowi nauczyciele, zwani mahatmami[5]. Dodawała:

> Gdyby założenie Towarzystwa Teozoficznego zostało odłożone na kilkanaście lat, połowa cywilizowanych narodów zmieniłaby się przez ten czas w zatwardziałych materialistów, a druga w wyznawców antropomorficznych koncepcji lub w zwolenników konkretnych fenomenów[6].

---

1 Analizując ezoteryczną prasę brytyjską i amerykańską z przełomu XIX i XX wieku, Mark S. Morison doszedł do wniosku, że treści w niej zawarte paradoksalnie reprezentują sferę bardzo osobistych, a nawet intymnych doświadczeń, które dzięki periodykom zostały szeroko upowszechnione. Zdaniem tego autora była to swoista manifestacja okultystycznych eksperymentów z podmiotowością (M.S. Morrisson, *The Periodical Culture of the Occult Revival. Esoteric Wisdom, Modernity and Counter-Public Spheres*, „Journal of Modern Literature" 2008, vol. 31, no. 2, s. 1–22).

2 B.F. Campbell, *Ancient Wisdom Revived. A History of the Theosophical Movement*, Berkeley–Los Angeles–London 1980; J.A. Santucci, *Theosophical Society*, [w:] *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*, ed. W.J. Hanegraaff, Leiden 2006, s. 1114–1123.

3 Por. A. Faivre, *Western Esotericism. A Concise History*, New York 2010.

4 H.P. Bławatska, *Klucz do teozofii*, t. 1, przeł. W. Dynowska, Warszawa 1996, s. 46.

5 N. Goodrick-Clarke, *Helena Blavatsky*, Berkeley 2004, s. 4–6.

6 H.P. Bławatska, *Klucz do teozofii...*, s. 46.

Taka postawa współgrała z ezoteryczną koncepcją ewolucji, którą również zainicjowały teksty Bławatskiej[7]. Zgodnie z tym założeniem dzieje świata mają charakter teleologiczny, a kolejne epoki będą coraz doskonalsze. W konsekwencji oczekiwano nadejścia nowego świata, bardziej duchowego i sprawiedliwego, kierowanego ideą braterstwa. W tym miejscu należy również wspomnieć o projektach reform społecznych, a przede wszystkim edukacyjnych, propagowanych wśród spirytystów[8]. Zarówno zwolennicy teozofii, jak i spirytyzmu wspierali postulaty wyzwolenia narodowego pojawiające się wtedy na świecie, upatrując w ich realizacji warunku prognozowanej przemiany świata.

Nie oznacza to, że teozofowie czy reprezentanci innych organizacji alternatywnych ujawnili pełny wykład swoich ezoterycznych przekonań, wręcz przeciwnie – pozostawili również takie treści, które przekazywali jedynie w zamkniętym gronie wypróbowanych członków ezoterycznych stowarzyszeń[9]. Jednakże w konsekwencji wspomnianego wyżej otwarcia różne koncepcje ezoteryczne trafiły do tygla kultury również w jej wersji popularnej, a czasem nawet ludowej. Do tak szerokiego upowszechnienia alternatywnej perspektywy światopoglądowej przyczyniły się przede wszystkim liczne inicjatywy wydawnicze podejmowane w tych środowiskach.

Do korpusu ezoterycznych wydawnictw należą różnorodne publikacje – książki i broszury, druki okazjonalne, plakaty, ulotki, a przede wszystkim liczne tytuły prasowe. Teksty te dostarczały najważniejszych informacji dotyczących koncepcji ezoterycznych, które na ogół były przedstawiane jako

---

7 B.F. Campbell, *Ancient Wisdom...*, s. 64.

8 Aspekty te obszernie omówił w swoich publikacjach Przemysław Grzybowski, zob. P. Grzybowski, *Opowieści spirytystyczne – mała historia spirytyzmu*, Katowice 1999; idem, *Ruch spirytystyczny – zapomniana w Europie forma aktywności społecznej*, [w:] *Tradycje i perspektywy edukacji,* „Czesko-Polskie Studia Pedagogiczne", t. 6, Opole 2014, s. 59–73.

9 W Towarzystwie Teozoficznym przykładem takiego tajnego grona była Szkoła Ezoteryczna, do której mogli należeć tylko najbardziej sprawdzeni członkowie tej organizacji. Jej funkcjonowanie było otoczone ścisłą tajemnicą. Struktura ta działała w Polskim Towarzystwie Teozoficznym prowadzonym przez Wandę Dynowską, co poświadcza przekaz Eweliny Karasiówny (E. Karasiówna, *Historia Polskiego Towarzystwa Teozoficznego*, 1921/1922, mps i rps, Archiwum Nauki PAN i PAU w Krakowie, K III-180, 18; por. I. Trzcińska, A. Świerzowska, J. Szymeczek, *Z dziejów polskiej teozofii*, [w:] *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939*, t. 1: *Teozofia i antropozofia*, red. M. Rzeczycka, I. Trzcińska, Gdańsk 2019, s. 84). Na Śląsku Cieszyńskim formuła szkoły ezoterycznej pozostała nieznana.

kontynuacja i reinterpretacja dawnych tradycji, oficjalnych i niszowych, a dzięki temu zabiegowi wydawały się one nauką wprawdzie zapomnianą lub niedocenianą, a jednak nieobcą odbiorcom, bo zakorzenioną w dobrze znanej większości czytelników spuściźnie kulturowej. Jednocześnie liderzy alternatywnych nurtów podkreślali, że poglądy przez nich głoszone mogą stanowić atrakcyjną propozycję dla współczesności, zwłaszcza że bardzo mocno wybrzmiał w nich wspomniany już postulat przekształcenia zasad porządku społecznego.

Istotnym elementem wielu ezoterycznych publikacji pozostawała ich szata graficzna. Wprawdzie nie wszyscy wydawcy mogli sobie pozwolić na wyszukaną oprawę, wymagającą dużych nakładów finansowych, jednak zazwyczaj starano się zaznaczyć w sposób choćby symboliczny związek danej pozycji z ezoteryzmem i wynikającymi zeń przesłaniami. Warto też przypomnieć raz jeszcze (o czym więcej piszę we wprowadzeniu do tej książki), że nurty ezoteryczne przyciągały wielu artystów, którzy nieraz chętnie współpracowali z oficynami wydawniczymi przy przygotowywaniu druków zawierających alternatywne treści.

Celem niniejszego rozdziału jest przedstawienie kilku przykładów motywów graficznych wykorzystujących symbolikę solarną, które pojawiały się w okresie międzywojnia w polskich wydawnictwach, a szczególnie w czasopismach związanych z alternatywną duchowością na Śląsku Cieszyńskim, a także w Krakowie. Symbolika solarna należy do elementów najczęściej wykorzystywanych w ikonograficznym repertuarze wszystkich systemów religijnych. Zazwyczaj słońce identyfikowano z naczelnym bóstwem danego panteonu (przykładem może być egipskie bóstwo Ra) lub bogiem przynoszącym wiedzę i kulturę (takim jak Apollo). W chrześcijaństwie symbol słońca został odniesiony do Chrystusa, uznanego za oczekiwanego władcę nowej ziemi i nowego nieba[10]. W kontekstach ezoterycznych symbolika ta została powiązana z ideą transformacji człowieka i świata, takie też akcenty dominują w środowisku Śląska Cieszyńskiego. Motywy solarne należą do najpopularniejszych elementów ikonograficznych alternatywnej duchowości

[10] Por. J. Miziołek, *Sol verus. Studia nad ikonografią Chrystusa w sztuce pierwszego tysiąclecia*, Wrocław 1991.

regionu, toteż rozdział ten nie wyczerpuje tematu i zostały w nim zaprezentowane jedynie wybrane elementy większej całości.

Wydawnictwa ezoteryczne na Śląsku Cieszyńskim

Dorobek wydawniczy środowiska alternatywnej duchowości na Śląsku Cieszyńskim jest imponujący[11]. Dość wspomnieć, że w tym regionie w 1919 roku zaczęło się ukazywać pierwsze czasopismo ezoteryczne w odrodzonej Polsce, jakim było „Wyzwolenie", które rok później zastąpiła „Teozofja", drukowana niesystematycznie na Zaolziu do 1931 roku. W marcu 1921 roku staraniem Józefa Chobota opublikowano pierwszy numer „Odrodzenia" wydawanego do 1928 roku, a także związany z tym czasopismem cykl wydawniczy „Książnica Wiedzy Duchowej". W 1929 roku wcześniejsze pismo zastąpił „Hejnał", zainicjowano także wydanie kolejnego zbioru książek, czyli „Bibljoteki Wiedzy Duchowej". Wydawnictwo „Hejnału" wstrzymało działalność tuż przed wybuchem II wojny światowej w 1939 roku. W 1934 roku własne pismo założył Jan Hadyna, który wprawdzie przeniósł się z Wisły do Krakowa, jednak kontynuował tradycje wyniesione z rodzinnego regionu. Jego czasopismo nosiło nazwę „Wiedza Duchowa", a w 1935 roku zostało przemianowane na „Lotos". Hadyna uruchomił również cykle wydawnicze towarzyszące wspomnianym periodykom. Dzięki tak rozbudowanej działalności wydawniczej stosunkowo niewielki region Śląska Cieszyńskiego stał się wiodącym, a nawet dominującym obszarem pod względem popularności publikacji ezoterycznych w międzywojennej Polsce.

Ta sytuacja z całą pewnością była nie tylko twórczym nawiązaniem do edytorskich przedsięwzięć ezoterycznych ruchów ówczesnego świata,

[11] Na temat polskiej prasy ezoterycznej i ruchu wydawniczego w okresie międzywojnia zob. U. Patocka-Sigłowy, *Prasa teozoficzna i wydawnictwa antropozoficzne w II RP*, [w:] *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939*, t. 1..., s. 211–233; eadem, *Polska prasa ezoteryczna i wydawnictwa książkowe w latach 1890–1939*, [w:] *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939*, t. 2: *Formacje, ludzie, idee*, red. M. Rzeczycka, I. Trzcińska, Gdańsk 2019, s. 267–318. Por. także M. Rzeczycka, *Ezoteryczna Wisła w dialogu. Redakcje przedwojennych czasopism wiślańskich wobec polskich i zagranicznych nurtów inicjacyjnych oraz ezoterycznych koncepcji przemiany świata*, [w:] *Świat od nowa*, t. 1: *Programy alternatywnej duchowości na Śląsku Cieszyńskim w XX wieku*, red. I. Trzcińska, R. Czyż, Kraków 2024, s. 247-280.

lecz także do tradycji wydawniczych terenów Księstwa Cieszyńskiego. Należy bowiem zaznaczyć, że począwszy od XIX wieku ukazywało się tam wyjątkowo dużo czasopism wydawanych w języku polskim, niemieckim, czeskim, a nawet łacińskim[12]. Były one reprezentatywne dla różnych grup narodowych, a także wyznaniowych zamieszkujących ten obszar. Na ukształtowanie rozbudowanej tradycji prasowej z pewnością wywarł wpływ protestantyzm, będący przede wszystkim kulturą słowa, oraz polityka społeczno-edukacyjna Habsburgów, którym udało się w dużej mierze usunąć analfabetyzm na terenie Austro-Węgier[13]. Na uwagę zasługują także czasopisma przeznaczone dla nauczycieli i wychowanków polskich szkół w regionie. Liderzy środowiska alternatywnej duchowości w zdecydowanej większości wywodzili się właśnie z grona pedagogicznego i zaczerpnęli z tej spuścizny wiele narzędzi edukacyjnych, kodów symbolicznych oraz upodobań estetycznych, które wykorzystali w swoim przekazie, także prasowym.

Szata graficzna czasopism na Śląsku Cieszyńskim zazwyczaj nie stanowiła ich najistotniejszego aspektu. Ważniejsza pozostawała niszowa literacka zawartość i to ona miała przyciągać konkretnych odbiorców i wpływać na kształtowanie ich tożsamości. Posługiwano się jednak rozmaitymi elementami ikonicznymi, zdobiącymi winiety lub umieszczanymi na pierwszej stronie danego wydawnictwa. Stanowiły one wizualną wizytówkę, rozpoznawalny znak danego tytułu. W tym kontekście symbolika solarna pozostała wiodąca.

Inspirację dla polskich publikacji na Śląsku Cieszyńskim mogły niewątpliwie stanowić ezoteryczne wydawnictwa czeskie. Wątki oczekiwanej przemiany świata i człowieka stały się niezwykle istotne także w tym środowisku. Zwłaszcza tamtejsze wspólnoty spirytystyczne głosiły nie tylko własne przekonania duchowe, lecz także koncepcje narodowe, często stojące

[12] Spis zdigitalizowanych periodyków Śląska Cieszyńskiego można znaleźć na stronie Książnicy Cieszyńskiej, zob. Książnica Cieszyńska, *Zdigitalizowane gazety i czasopisma cieszyńskie*, 2018, https://kc-cieszyn.pl/zdigitalizowane-gazety-i-czasopisma-cieszynskie/ [dostęp: 8.03.2024].

[13] Zob. R. Tomczyk, *Pierwszy projekt reformy systemu szkolnego w nowożytnej Austrii w okresie panowania Marii Teresy*, „Edukacja Humanistyczna" 2011, nr 2(25), s. 13–22; *Książka – biblioteka – szkoła w kulturze Śląska Cieszyńskiego*, red. J. Spyra, Cieszyn 2001.

zresztą w kontrze względem polskich zamierzeń[14]. Publikacje wydawane przez czeskich spirytystów zawierały też komplementarny program odrodzenia kulturowego, a przy tym liczebność ruchów ezoterycznych, które rozwinęły się na terenie Czechosłowacji od połowy XIX wieku do schyłku lat 30. XX wieku, była nieporównanie większa niż na ziemiach polskich. W dużej mierze wynikało to z historycznych uwarunkowań i tradycji czeskiego sceptycyzmu wobec oficjalnych kościołów chrześcijańskich, a także z faktu, że nurty ezoteryczne (a zwłaszcza spirytyzm) stały się w tym kraju przed I wojną światową ostoją myśli narodowej. W konsekwencji czeskie wydawnictwa alternatywne dysponowały znacznie większymi możliwościami, a publikacje, które się ukazywały, oferowały różnorodny zestaw tekstów rodzimych autorów i przekładów dzieł obcych, niejednokrotnie charakteryzowała je również starannie opracowana szata graficzna.

Polscy wydawcy mogli korzystać z rozwiązań czeskiego rynku wydawniczego, ale nie zamierzali się do tego otwarcie przyznawać, przede wszystkim ze względu na trudną historię dzielącą obydwa narody. Tym niemniej w publikacjach czeskich i polskich pojawia się wiele wspólnych elementów, zarówno w przekazie treści, jak i w warstwie obrazowej. Jednocześnie i czescy wydawcy naśladowali wzory płynące z Europy Zachodniej, Stanów Zjednoczonych czy z Indii, gdzie wydawano liczne czasopisma i książki ezoteryczne. Kopiowanie graficznych motywów nie było też traktowane jako plagiat, lecz swoisty znak przynależności do wspólnego uniwersum sensów. Ponadto twórcy wielu motywów graficznych, o których piszę w tym rozdziale, pozostali anonimowi, a ich prace w różnych środowiskach traktowano jako szablony, przystosowywane do potrzeb danej publikacji. Nie oznacza to jednak, że wykorzystywane w tych grafikach symbole wszędzie rozumiano w sposób identyczny. Co więcej, w regionalnych wydawnictwach zaznaczały się zazwyczaj treści ważne dla konkretnych grup alternatywnych.

---

[14] Por. M. Jemelka, *Bratrství a Život. Ostravská spiritistická scéna, její sociální zázemí a (nad) regionální kontakty (1918–1951)*, „Studia Theologica" 2018, R. 20, č. 1, s. 175–202. Jemelka podaje liczbę 8 tys. spirytystów działających w roku 1904 w Zagłębiu Ostrawsko-Karwińskim (ibidem, s. 181). O ideach narodowych w czeskim spirytyzmie zob. J. Rösner, *Spiritismus ve Slezsku. Příspěvek k objasnění historie i dnešního stavu spiritismu ve Slezsku*, Radvanice 1927, s. 35. Na temat dziejów spirytyzmu we współczesnym ujęciu czeskim zob. I.T. Budil, *Spiritualismus a odvrácená strana přírody*, Praha – Kroměříž 2017.

W badaniach nad ilustracjami prasowymi i wydawniczymi obydwa te aspekty – uniwersalności i wyjątkowości – splatają się szczególnie mocno, gdyż z jednej strony miały one przyciągać i frapować potencjalnego czytelnika, a z drugiej – odwoływać się do przekonań na swój sposób oczywistych, by dzięki temu budować poczucie światopoglądowej wspólnoty. Klucz ikonograficzny polskich wydawnictw i zamieszczane w tych publikacjach teksty odwoływały się do wyobraźni romantycznej oraz młodopolskiej. W takim też kontekście pojawiają się graficzne motywy nawiązujące do symboliki solarnej.

Wiedza i paradygmat nowej nauki

Symbolikę solarną jako pierwsi stosowali założyciele Polskiego Towarzystwa Teozoficznego na Śląsku Cieszyńskim, a więc Andrzej Podżorski i Andrzej Kajfosz[15]. Jak wspomniałam, pierwszym teozoficznym czasopismem regionu (i pierwszym czasopismem ezoterycznym w niepodległej Polsce) stało się „Wyzwolenie", które zaczęło się ukazywać w 1919 roku. Okładka pisma została zaprojektowana z dużą starannością (il. 1). W jej centrum znalazło się przedstawienie promieniującego dysku, w który wpisano tytuł czasopisma. Po bokach zostały umieszczone stylizowane kwiaty lilii. Tak zaprojektowaną kompozycję, choć oszczędną i formalnie wręcz minimalistyczną, cechuje stylistyczna elegancja i wyraźny rys artystyczny.

Promieniujący dysk słoneczny pojawiał się wielokrotnie w graficznej oprawie wydawnictw czeskich. Przykładem są ilustracje w periodyku „Světlo" z 1908 roku. Dwukrotnie została w tym numerze zamieszczona grafika przedstawiająca monumentalne schody obramowane z dwóch stron kolumnadami i wielkimi posągami sfinksów, a prowadzące do rozległego tarasu, nad którym unosi się słońce (il. 2). Schodami kroczy ku światłu postać w długiej szacie, obrócona tyłem. W pierwszym przypadku grafika ta towarzyszy opowieści o szewcu, który po śmierci syna utracił wiarę w Boga. Nadzieję przywróciło mu spotkanie tajemniczego starca, który

[15] Na temat genezy i rozwoju Polskiego Towarzystwa Teozoficznego na Śląsku Cieszyńskim zob. I. Trzcińska, A. Świerzowska, J. Szymeczek, *Z dziejów polskiej teozofii...*, s. 74–80; K. Gęsikowska, *Wyższa kultura duchowa. Program i działalność Polskiego Towarzystwa Teozoficznego na Śląsku Cieszyńskim (1919–1931)*, Katowice 2021.

pouczał go o sensie rzeczywistości i zapoczątkował przemianę jego życia[16]. Ilustracja ta została powtórzona w tym samym numerze w tekście Éduarda Schurégo o Hermesie Trismegistosie[17]. Przez ezoteryków był on uważany za Trzykroćwielkiego – egipskiego władcę, kapłana, a zarazem mędrca, który zapoczątkował badania naukowe[18]. W obydwu przypadkach obraz wprowadzający do lektury stawał się wiec metaforą poszukiwania wyższych wartości i związanej z nimi wiedzy, które mogą stać się udziałem wszystkich ludzi. W tym kontekście poszukiwanie mądrości stanowi wyznacznik wyjątkowej godności człowieka – czy będzie on starożytnym kapłanem, czy zwyczajnym szewcem.

W Wiśle symbolika egipska zyskała znaczenie nie tylko jako ogólna metafora. W 1898 roku, a więc niedługo przed przenosinami do tej miejscowości, Julian Ochorowicz opublikował książkę *Wiedza tajemna w Egipcie*[19]. Zawarł w niej wykłady, które wygłosił w 1893 roku w Warszawie. Cykl dotyczył starożytnego Egiptu, a dochód z prelekcji autor przeznaczył na wsparcie Osad Rolnych[20]. Książka ta stała się jedną z najważniejszych lektur środowiska alternatywnej duchowości na Śląsku Cieszyńskim, dlatego warto przedstawić

---

16 *Návštěva Páně. Podzimni povídka života*, „Světlo" 1908, č. 4, s. 18–19 (ilustracja znajduje się na s. 18). Redaktorem tego cyklu wydawniczego był Josef Štětka, znany czeski ezoteryk, poważany nie tylko przez spirytystów, lecz także zwolenników teozofii. Wydawał kalendarze „Světlo" (1905–1925), a także książki spirytystyczne pod tym samym tytułem (1922–1927), sam był także ich autorem. Zob. J. Sanitrák, *Kořeny aneb galerie osobností spiritismu, teozofie, mystiky a okultních nauk*, Praha 2010, s. 84–85.

17 E. Schuré, *Hermes (Egyptské mysterie)*, „Světlo" 1908, č. 4, s. 70.

18 Zob. np. F. Ebeling, *The Secret History of Hermes Trismegistus. Hermeticism from Ancient to Modern Times*, Ithaca 2007.

19 J. Ochorowicz, *Wiedza tajemna w Egipcie (opowiadanie historyczno-przyrodnicze). Istota bytu (legenda historyczno-filozoficzna)*, Warszawa 1898. O działalności Ochorowicza w Wiśle zob. J. Chobot, *Nowoczesny ruch spirytualistyczny z szczególnym uwzględnieniem Polski*, Wisła 1937; A. Wantuła, *Dr J. Ochorowicz w Wiśle*, „Zaranie Śląskie" 1937, z. 3, s. 198; K. Cedro-Abramczyk, *Działalność społeczna i naukowa Juliana Ochorowicza w okresie pobytu w Wiśle (na podstawie dzienników i rękopisów J.O.)*, „Almanach Historyczny" 2016, t. 18, s. 127–141; T. Cienciała, *Julian Ochorowicz (1850–1917)*, „Kalendarz Cieszyński" 2002, s. 222–224; R. Czyż, *Literatura*, [w:] R. Czyż, H. Miśka, M. Kawulok, *Wisła. Literatura – muzyka – sztuki plastyczne*, „Monografia Wisły", t. 5, red. R. Czyż, Wisła 2021, s. 26–42.

20 I. Matuszewski, *Przedmowa*, [w:] J. Ochorowicz, *Wiedza tajemna...*, s. 5. Zainteresowania Ochorowicza wpisały się w prawdziwą kulturową modę, jaką były badania egiptologiczne na przełomie XIX i XX stulecia. Jason Thompson nazwał nawet ten okres „złotym wiekiem" egiptologii, zob. J. Thompson, *Wonderful Things. A History of Egiptology*, vol. 2: *The Golden Age: 1881–1914*, Cairo 2016.

krótko jej przesłanie. Ochorowicz był pod dużym wrażeniem wiedzy egipskich kapłanów, frapowała go również historia tej warstwy, dlatego przeprowadził staranną kwerendę dotyczącą tych kwestii, której wyniki przedstawił w swoim studium. Warszawski uczony opowiedział o zwyczajach i społecznych funkcjach egipskiego kolegium, skupił się jednak przede wszystkim na wiedzy, którą dysponowali kapłani. Zwracał uwagę na to, że ważnym elementem ich wtajemniczenia było nie tylko zdobywanie wiedzy z zakresu nauk religijnych, lecz także przyswajanie informacji o charakterze teoretycznym i praktycznym związanych z różnymi dyscyplinami naukowymi, takimi jak matematyka, fizyka, chemia, mechanika, optyka, biologia i inne. Wskazywał, że nauka Greków (na przykład Pitagorasa czy greckich lekarzy), a także helleńskie misteria miały w istocie egipski rodowód. Jedynym, ale też fundamentalnym zarzutem Ochorowicza wobec kasty dysponującej tak potężną wiedzą, było to, że kapłani dzielili Egipcjan na „ciemny lud" i „światłych mędrców"[21], tym pierwszym dostarczając „cudowności i tajemnicę"[22], a jedynie stosunkowo niewielkiej liczbie przedstawicieli drugiej grupy umożliwiając nabycie podstaw prawdziwej, bo naukowej mądrości. Autor starał się pokazać, jak kapłani wykorzystywali rzeczywiste zdobycze naukowe do manipulacji służącej utrwaleniu władzy, którą zachowywali jednak tylko dla siebie. W konsekwencji dla postronnych świadków ich możliwości zdawały się świadczyć o rzekomo posiadanej przez nich magicznej *scientia occulta* – nauce tajemnej. Znakomity literacki obraz tych mechanizmów przedstawił potem w *Faraonie* Bolesław Prus, przyjaciel Ochorowicza.

Rozpoznanie zawarte w przywołanej książce stało się w pewnym sensie życiowym wyzwaniem Ochorowicza, który był przekonany, że wywodząca się z zamierzchłej starożytności „wiedza tajemna" wynikała z opartych na eksperymencie prób o charakterze badawczym i w istocie nie zawierała niczego niezwykłego. Wiarę tę podzielali znajomi i naśladowcy uczonego, do których zaliczał się również Podżorski, czemu dał on wyraz między innymi w programie „Wyzwolenia". Pierwszy numer otwarł redakcyjny wstęp, w którym zapewniano, że prowadzący nie ulękną się rozlicznych

[21] J. Ochorowicz, *Wiedza tajemna*..., s. 41.

[22] Ibidem, s. 42.

„straszydeł" i będą głosili prawdę oraz zachęcali do etycznego życia. Czytamy tam między innymi:

> Oby Duch Twój, drogi Czytelniku, mógł otrzęść się z mnóstwa przesądów, gnuśności i fałszywych ideałów – tego życzy Ci bratnia dusza, prosząc, abyś pozwolił bywać odtąd z Tobą na łamach tego miesięcznika[23].

Następnie została umieszczona opowiastka Ochorowicza zatytułowana *Istota bytu (legenda filozoficzna)*[24]. Opowiada ona historię bramina Jadżniawalkji[25], który wyruszył w świat, by rozwikłać zagadkę istoty rzeczy. Jego droga wiodła przez wiele niepowodzeń i błędnych prób. W końcu wędrowiec dotarł do robotników wznoszących gmach „Wiedzy Ścisłej", którzy go pouczyli o tym, że do odkrywania praw natury wiodą również takie właśnie nieudane próby:

> Niesłusznie narzekasz na czas stracony. Droga, którą przeszedłeś, nauczyła cię tajemnic błędu, nauczyła cię miarkować swoje pragnienia i znać własne siły. Patrz! oto z drobnych cegiełek wznosi się gmach wiedzy, zdala od gwaru próżnych pytań. Nagi jest i skromny, ale silny, i czas go nie zmiecie, tak jak zmiótł te pyszne budowle, któreś podziwiał w swej wędrówce. Patrz, jaki wspaniały widok roztacza się stąd na świat zjawisk! Zbieramy ziarnko do ziarnka i spichrze nasze napełniają się; krzeszemy iskrę do iskry i w oczach naszych robi się jasno! Prawa natury odsłaniają się przed nami jedno po drugiem: ze szczegółowych dochodzimy do ogólniejszych, z ogólniejszych do powszechnych – i tak posuwamy się naprzód wolno, ale stale...[26].

Ochorowicz utożsamił w swojej opowiastce ścieżkę poszukiwania wiedzy duchowej i naukowej, w czym pozostał zgodny z tradycją hermetyczną. Cytując go, Podżorski tworzył mit założycielski środowiska ezoterycznego

---

[23] *Do Czytelników*, „Wyzwolenie" 1919, z. 1, s. 1.

[24] J. Ochorowicz, *Istota bytu (legenda filozoficzna)*, „Wyzwolenie" 1919, z. 1, s. 2–8.

[25] Jadżniawalkja – legendarny indyjski riszi, współtwórca *Upaniszad*, por. E. Frauwallner, *Historia filozofii indyjskiej*, t. 1: *Filozofia Wed i eposu. Budda i Dżina. Sankhja i klasyczny system jogi*, przeł. L. Żylicz, Warszawa 1990, s. 106–107, 113 i nn.

[26] J. Ochorowicz, *Istota bytu...*, s. 8.

Wisły, zgodnie z którym tradycje teozoficzne i myśl warszawskiego uczonego wyrażały wspólne przesłanie, odnajdywane też we wszystkich pradawnych kulturach świata[27]. W tej wykładni „wiedza" bramińska, podobnie jak nauka kapłanów egipskich, stanowiła fundament nauki o charakterze obiektywnym i eksperymentalnym. Symbol promieniującego solarnego dysku, nawiązujący do skojarzeń ze sztuką egipską, stał się wizualną reprezentacją tych przekonań.

Fascynacje Egiptem były wśród ezoteryków wiślańskich powszechne. Dość wspomnieć, że wzniesiona na Jarzębatej willa Pilchów nazywała się „Sfinks", a nieistniejący już dom Tomasza Ogiermana Mańskiego – „Izyda". O powstaniu tego pierwszego miejsca tak pisał Stanisław Hadyna:

> Zapamiętałem pachnący wieczór na szczycie Jarzębatej, dziwną rozmowę o opiekuńczych duchach, które zleciły budowę willi na tym właśnie szczycie, mającej być siedzibą wróżki i miejscem spotkań niezwykłych idei z tej i z tamtej strony życia. Nawiązując do tajemnic Egiptu, o których pisał dr Julian Ochorowicz, willa miała nazywać się „Sfinks", jej zaś lokalizację wyznaczył gołąb, który w poszukiwanym miejscu zrzucił małą gałązkę jemioły, na zlecenie jednego z zaprzyjaźnionych duchów Agnieszki – druida Rama[28].

Egipska symbolika solarna w różnych odsłonach powróciła w grafikach zamieszczonych w „Wiedzy Duchowej"[29] Jana Hadyny, który także uważał się za duchowego spadkobiercę Ochorowicza. Program jego wydawnictw przed- i powojennych wyraźnie nawiązywał do schedy słynnego pozytywisty – Hadyna szukał bowiem nowych rozwiązań w nauce, inspirowanych ideami ezoterycznymi, które mogłyby odpowiadać na wyzwania współczesności. „Wiedza Duchowa" miała bardzo staranną szatę graficzną.

---

27 Wiele wskazuje na to, że Podżorski przeprowadził dość dokładną kwerendę i zapoznał się z najważniejszymi lekturami teozoficznymi swoich czasów. Zwrócił więc uwagę również na znaczenie buddyzmu (konwersję na buddyzm przeszli H. Bławatska i H.S. Olcott) i sam zamieścił także w cytowanym numerze fragment *Ścieżki prawdy*, jednego z najstarszych tekstów buddyjskich (*Wyjątki z Dhammapada*, przeł. J. Zawada, „Wyzwolenie" 1919, z. 1, s. 9).

28 S. Hadyna, *Przez okna czasu. Jasnowidząca z Wisły*, Kraków 1993, s. 8.

29 Zob. U. Patocka-Sigłowy, M. Rzeczycka, *Wiedza Duchowa (1934). Z dziejów przedwojennej prasy ezoterycznej*, „Zeszyty Prasoznawcze" 2019, t. 62, nr 3(239), s. 81–94. Autorki w swoim studium poruszają również kwestię oprawy graficznej czasopisma.

Już w 1 numerze pisma pojawiły się elementy solarne – na okładce znalazła się dłoń rozwijającą zwój symbolizujący wiedzę, na którym ukazano słońce (il. 3). Ilustrację opatrzono wierszem Anioła Ślązaka:

> Nie wejdziesz w niebo jasne, nie kołacz do tych bram,
> Aż póki się nie staniesz żyjącym niebem sam...

W numerze umieszczono również grafikę przedstawiającą piramidy na tle wschodzącego słońca (il. 4).

W kolejnych zeszytach wielokrotnie pojawia się egipski symbol uskrzydlonego słońca, na przykład w skojarzeniu z również skrzydlatą postacią sfinksa (il. 5). Warto też wspomnieć, że podobny dysk występował również na okładce wspomnianego już wyżej czasopisma „Světlo" (il. 6), a także w publikacjach teozoficznych[30].

Szczególnie interesująca jest okładka „Wiedzy Duchowej", na której pojawia się postać kapłanki bogini Izydy stojącej w świątynnym wnętrzu i składającej ofiarę słońcu. Za rozsuniętą zasłoną widnieje dysk solarny, a jego promienie rozjaśniają mroczne wnętrze (il. 7)[31]. Z mgły spowijającej posadzkę wznosi się w kierunku kapłanki i światła para dłoni. Warto przywołać w tym kontekście monumentalną pracę Pierre'a Hadota, w której pokazał on rozwój filozofii Zachodu w kontekście symboliki zdejmowania zasłony spowijającej Naturę, niejednokrotnie utożsamianej z Izydą[32]. Uznawano, że człowiekiem, któremu to się udało, był mityczny Hermes Trismegistos. Autor omawianej grafiki nawiązał do tej idei. W opisie ilustracji przywołano cytowany przez Plutarcha napis ze świątyni w Memfis: „Co było, jest i będzie – tem jestem; szat moich nikt nie odsłonił; owocem moim słońce", jednak kluczową rolę odgrywa w tym przypadku nie Hermes, lecz kapłanka. Warto podkreślić, że według Hadyny droga nauki jest również odkrywaniem siebie, rozsnuwaniem mroków niewiedzy wynikających z nierozpoznania możliwości własnej

---

30 Na temat wyjątkowej popularności symboliki egipskiej w różnych nurtach zachodnich tradycji ezoterycznych zob. E. Hornung, *Egipt ezoteryczny. Tajemna wiedza Egipcjan i jej wpływ na kulturę Zachodu*, przeł. A. Niwiński, Warszawa 2023.

31 Znaczenie postaci wyjaśniła redakcja, zob. *Komunikaty administracji*, „Wiedza Duchowa" 1934, z. 4, s. 96.

32 P. Hadot, *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de nature*, Paris 2004.

natury. Jego interpretację potwierdzał wybór wiersza Marii Konopnickiej otwierającego jeden z kolejnych numerów pisma:

> …Im więcej śmiem pożądać,
> Tem więcej mam oglądać
> W zabłysku przyszłych zórz.
> *
> A we mnie jest ta miara,
> Ta pragnień złota czara,
> Którą mi czerpać dano z wielkich życia mórz[33].

We wszystkich tych ujęciach słońce było skojarzone z wiedzą naukową, a jednocześnie z kompleksem leżącej u źródeł poznania gnozy.

Na koniec tej części chcę jeszcze zwrócić uwagę na grafikę z jednej z okładek „Lotosu". Hadyna tłumaczył, że zmiana nazwy czasopisma wiąże się z reorientacją w jego programie – od tej pory miało ono zachęcać do alchemicznej przemiany samego siebie symbolizowanej przez kwiat lotosu[34]. Na okładce pisma z 1935 roku zostało ukazane wzgórze wawelskie (il. 8). Na ilustracji pojawiają się dwa źródła światła. Pierwszym jest znajdujący się w głębi wzgórza lotos, zapewne skojarzony z legendarnym czakramem. Drugie źródło znajduje się za zamkiem i jest niewidoczne, jednak sprawia, że Wawel promieniuje światłem, być może wschodzącego słońca[35]. W tym ujęciu symbolika światła zyskuje nowy kontekst – oddziaływać może bowiem moc niewidzialna dla oczu i głęboko ukryta w mroku, będąca korzeniem transformacji wiodącej do prawdziwego światła.

Idea pradawnej mądrości mającej stanowić źródło współczesnej nauki zyskała w środowiskach ezoterycznych związanych ze Śląskiem Cieszyńskim wyjątkowy status. Łączą się w niej różne aspekty wiedzy rozumianej jako poznanie naukowe, wyniki przeprowadzanych eksperymentów, pomocnych

---

33 M. Konopnicka, *Z „Ksiąg Ducha"*, „Wiedza Duchowa" 1934, z. 6, s. 161.

34 Por. *Symbol lotosu*, „Lotos" 1935, z. 1, s. 1–3.

35 Historię czakramu wawelskiego omawiam nieco szerzej w tomie 1 *Świata od nowa* (*Wiedza Nowej Ery. Miejsce duchowości w projekcie świata przyszłości*, [w:] *Świat od nowa*, t. 1: *Programy alternatywnej duchowości na Śląsku Cieszyńskim w XX wieku*, red. I. Trzcińska, R. Czyż, Kraków 2024, s. 339–376), por. K. Chodkiewicz, *Kraków – ognisko sił tajemnych*, Kraków 1992.

w odkrywaniu tajemnic natury i naprawie świata, a także ścieżka indywidualnej gnozy. Ich symbolem pozostały różne warianty przedstawień solarnych skojarzonych z tradycją egipską.

Wezwanie do przebudzenia

Symbolika słońca uległa znamiennej transformacji w czasopiśmie „Teozofja", które w sierpniu 1920 roku zastąpiło „Wyzwolenie". Początkowo redaktorem nadal był Podżorski, jednak wkrótce periodyk został przeniesiony na stałe do zaolziańskiego Nydku, a opiekę nad nim przejął Kajfosz. Warto przypomnieć, że czasopismo to cieszyło się wówczas wielkim zainteresowaniem i osiągało nakład nawet 1500 egzemplarzy dla danego numeru[36]. Zmieniła się również szata graficzna. W pierwszym zeszycie karta tytułowa pozostała bez dekoracji, motyw solarny umieszczono natomiast na pierwszej stronie, na której powtórzono tytuł pisma oraz wydrukowano trzy cele Towarzystwa Teozoficznego. Górną część szpalty ozdobił dekoracyjny kwiatowy ornament. W jego centralnej części umieszczono rycinę krajobrazu, w którym nad rozległym polem i koronami kępy drzew wyłania się znad horyzontu słońce, a jego promienie układają się w sześć wiązek (il. 9). Wprawdzie nie wyjaśniono nigdzie znaczeń tego przedstawienia, można się jednak domyślać, że chodzi o moment wschodu. Po raz kolejny na uwagę zasługuje dobry poziom warsztatowy wykorzystanej grafiki.

Zauważmy, że symbol słońca wyłaniającego się znad horyzontu lub chowającego za jego linią zyskał nowy kontekst w sztuce romantycznej, gdyż został wówczas uznany za jedną z najistotniejszych reprezentacji rodzącej się wówczas indywidualistycznej duchowości. Transformację tę zapoczątkowały dzieła dwóch malarzy niemieckich z początku XIX wieku – Caspara Davida Friedricha i Philippa Ottona Rungego. Pierwszy z nich jest autorem słynnego obrazu *Krzyż w górach* (*Tetschener Altar*), który stał się swoistym wyrazem wiary artysty, krytykowanego za nadmierny mistycyzm i panteistyczną wizję świata[37] (il. 10). Friedrich namalował krzyż na tle

[36] I. Trzcińska, A. Świerzowska, J. Szymeczek, *Z dziejów polskiej teozofii...*, s. 77.

[37] J.L. Koerner, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, London 2009.

zachodu słońca, a jego kompozycja została umieszczona w kunsztownej oprawie przypominającej ołtarz, co miało podkreślać jej znaczenie i rangę. Zachód lub wschód słońca stał się zresztą symbolicznym tłem także innych kompozycji Friedricha, mających odzwierciedlać ideę nieuchronności przemijania całych kultur i jednostek, skonfrontowaną z ideą wieczności Absolutu, odzwierciedloną w niezmienności cyklów natury.

Drugim przykładem jest powstały w latach 1802–1810 cykl czterech miedziorytów Philippa Ottona Rungego zatytułowany *Pory dnia* (*Tageszeiten*). Ważną inspiracją dla tego autora była myśl pietysty i teozofa Jakuba Böhmego, a przede wszystkim zawarta w księgach teozofa ze Zgorzelca koncepcja natury, w której manifestuje się moc Boga[38]. Runge, idąc śladem Goethego, pragnął ją pokazać za pomocą hieroglifiki mającej odzwierciedlać zapomniany język *sacrum*, który nie polegał na rekonstrukcji egipskiego pisma, lecz na naśladownictwie wzorców natury[39]. Romantyczny twórca wiązał wielkie plany z tymi kompozycjami – pragnął przygotować na ich podstawie malowidła w specjalnie na tę okoliczność wzniesionej kaplicy, na której otwarcie miała zostać skomponowana odpowiednia muzyka. Zamierzenia przedwcześnie zmarłego artysty nie doszły wprawdzie do skutku, jednak jego cykl pór dnia, a zwłaszcza przedstawienie zatytułowane *Poranek* (il. 11), ukazujące symboliczny wschód słońca i początek nowego czasu, spotkały się z entuzjastycznym przyjęciem i znacząco wpłynęły na romantyczne rozumienie natury, a także na ukształtowanie symbolizmu w sztuce modernistycznej. Przywołane dzieła zainicjowały powstanie specyficznego nurtu duchowości, nawiązującego w sposób bardzo swobodny do tradycyjnych chrześcijańskich doktryn i praktyk, a przez to sytuującego się w sferze uznawanej wcześniej za domenę *profanum*.

Symbolika wschodzącego słońca była niezwykle popularna również w rozmaitych formach użytkowych z początku wieku XX, wydawanych na Śląsku Cieszyńskim i nie tylko. W tym przypadku warto zwrócić uwagę na druki ulotne i znaczki kwestarskie Polskiej Macierzy Szkolnej, w których

---

38 M. Öhlenbach, *Lilie, Licht und Gottes Weisheit: Philipp Otto Runge und Jacob Böhme*, „Aries" 2005, vol. 5, iss. 2, s. 155–199.

39 F.S. Connelly, *Poetic Monsters and Nature Hieroglyphics: The Precocious Primitivism of Philipp Otto Runge*, „Art Journal" 1993, vol. 52, no. 2, s. 31–39.

symbolika ta występowała powszechnie na ziemiach polskich. Jeden z najpopularniejszych wzorów graficznych przedstawia stojącą postać kobiety z otwartym elementarzem w ręku na tle promieni słonecznych pojawiających się na horyzoncie (il. 12)[40]. Podobny motyw występował również na ulotkach towarzyszących akcjom wsparcia polskich żołnierzy lub wydawanych dla uczczenia 1 maja przez Polską Partię Socjalistyczną. Treści narodowe uległy jednak na Zaolziu znacznemu wyciszeniu, co wynikało z trudnej sytuacji politycznej. Kajfosz skoncentrował się przede wszystkim na kwestiach rozwoju duchowego i przebudzenia, tak charakterystycznych dla wielu nurtów chrześcijańskiej duchowości Śląska Cieszyńskiego. Dzięki temu prowadzone przez niego Towarzystwo Teozoficzne przetrwało jako organizacja wyznaniowa bez aspiracji politycznych.

Motyw wyłaniającego się znad horyzontu słońca pojawia się bardzo często w ezoterycznej prasie czeskiej, skąd zapewne zaczerpnął go Kajfosz. W tym miejscu wystarczy przywołać raz jeszcze „Světlo", w którym zamieszczono rycinę przedstawiającą krajobraz podobny do tego, który zdobi „Teozofję" (il. 13)[41]. Szablon ten był wielokrotnie wykorzystywany i przetwarzany w teozoficznym czasopiśmie „Lotus" wydawanym w Pradze. W interpretacji tego motywu zdają się dominować dwa wątki: pierwszym jest symboliczne wyobrażenie drogi człowieka podążającego ku światłu; drugim – zapowiedź Nowej Ery, którą zwiastuje nadejście nowego dnia. Te właśnie treści określiły też przebudzeniowy charakter projektu polskich teozofów Zaolzia.

Słoneczne bractwo

Do symboliki solarnej odwołano się również na winiecie czasopisma „Odrodzenie. Miesięcznik poświęcony sprawom odrodzenia człowieka i badaniom

[40] W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie jest przechowywanych wiele takich znaczków i druków ulotnych Polskiej Macierzy Szkolnej z podobną symboliką (https://cyfrowe.mnw.art.pl/). Podobne rozwiązania znajdujemy np. w ówczesnych ekslibrisach, nie tylko polskich.

[41] J. Rokita, *Lidská zlobá*, [w:] *Spiritualistická čítanka Světlo s přílohou kalendáře*, Praha 1920, s. 3.

zjawisk duchowych", którego pierwszy numer ukazał w marcu 1921 roku staraniem Józefa Chobota, pedagoga, wiślańskiego lidera ezoterycznego środowiska na Śląsku Cieszyńskim, a także współtwórcy Bractwa Odrodzenia Narodowego[42]. „Odrodzenie" nie doczekało się nigdy atrakcyjnej szaty graficznej, co zapewne było spowodowane brakiem odpowiednich funduszy. Symbol wschodzącego słońca, który pojawił się na winiecie miesięcznika, był więc bardzo uproszczony, by nie powiedzieć schematyczny.

Na stronie tytułowej pierwszego numeru znalazła się grafika przedstawiająca promieniującą pięcioramienną gwiazdę, zapewne zapowiadającą wschód słońca Jutrzenkę (il. 14). W artykule wstępnym zatytułowanym *Nasze hasło!* Chobot najpierw przywołał ewangeliczne motto: „Zaprawdę, zaprawdę mówię tobie: jeśli się kto nie odrodzi znowu, nie może widzieć Królestwa Bożego" (J 3,3)[43]. Następnie pisał, że do tej pory wszystkie najważniejsze objawienia religijne przychodziły ze Wschodu, zaznaczał też, że należy spodziewać się szybkiego nadejścia nowej ery – Ducha, która (jak wierzono) w diametralny sposób zmieni dotychczasowe pojmowanie świata i egzystencję człowieka. Podobne rozwiązanie graficzne zostało wykorzystane w katechizmie spirytystycznym wydanym przez Karela Sezemský'ego, chociaż w tym przypadku gwiazda ma sześć ramion, a jej promieniowanie kieruje się ku górze, a więc w odwrotną stronę niż w „Odrodzeniu" (il. 15).

W kolejnych numerach usunięto jednak znak gwiazdy, pozostał jedynie zarys promieni słonecznych. Począwszy od pierwszego (a więc marcowego) zeszytu 1922 roku ustaliła się nieco inna winieta tego czasopisma, która utrzymała się do końca jego istnienia. Przedstawiała ona wydzielony ornamentem prostokąt, w którym ukazano promienisty dysk słońca wyłaniający się nad morskim horyzontem (il. 16). To rozwiązanie przypominało grafikę wykorzystaną w „Teozofji", chociaż było znacznie bardziej uproszczone. Należy zaznaczyć, że i ten szablon był bardzo popularny w czasopismach czeskich. Znajdujemy go zarówno w publikacjach oficyny wydającej „Světlo" (il. 17), jak i w teozoficznym „Lotusie". Dysk słońca zarysowany

---

42 A. Mikołejko, *Rewolucja duchowa w projekcie Józefa Chobota*, [w:] *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939*, t. 2..., s. 133–144. Zob. także *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939*, t. 1...

43 J. Chobot, *Nasze hasło!*, „Odrodzenie" 1921, z. 1, s. 1.

nad morskimi falami, a nawet ornamentalna obwódka są prawie identyczne we wszystkich wariantach. Czeskie ilustracje wykonano bardzo starannie, a towarzyszyły one tekstom wyjaśniającym założenia ezoterycznej duchowości, jak na przykład kwestie nowego spirytualizmu czy rozumienia Boga. Chobot wykorzystał więc prosty i bardzo popularny szablon, choć trzeba przyznać, że użyta przez niego wersja wydaje się nieporadną kopią czeskich wzorników. Zauważmy jeszcze, że nie zostały w tym motywie zaznaczone żadne konkretne symbole religijne. Dzięki temu pozostał on neutralny, a jednocześnie nie utracił aktualności, także w kontekście prezentowania różnych koncepcji religijności i duchowości, które ewoluowały na łamach „Odrodzenia". Istotne pozostało natomiast skojarzenie z wyobrażeniami Nowej Ery i mającym przygotować jej nadejście słonecznym bractwem.

Zastąpienie formy gwiazdy symboliką solarną nie powinno dziwić, choćby w kontekście wybuchu wojny polsko-sowieckiej, zwłaszcza że komunistyczna Rosja posługiwała się tym właśnie znakiem. Decydujące mogły okazać się jednak inne okoliczności. Przypomnijmy, że 11 stycznia 1911 roku w Adjarze w Indiach został założony Zakon Wschodzącego Słońca. Zaledwie po kilku miesiącach zmieniono jego nazwę na Zakon Gwiazdy na Wschodzie (The Order of the Star in the East)[44]. Celem działalności tej organizacji stało się przygotowanie świata na przyjście mesjańskiej postaci Nauczyciela Świata, którego utożsamiono z Jiddu Krishnamurtim, wówczas 16-letnim teozoficznym guru. Zakon od początku budził wielki entuzjazm wśród teozofów i miał wielu członków (w 1914 roku należało do niego nawet 15 000 osób)[45]. Tymczasem polscy ezoterycy Śląska Cieszyńskiego mieli wobec niego wiele wątpliwości i niechęci[46]. Mogli więc uznać, że wykorzystanie symboliki gwiazdy nasunie podejrzenia, że popierają oni nauki Krishnamurtiego.

---

[44] I. Lubelsky, *Celestial India. Madame Blavatsky and the Birth of Indian Nationalism*, transl. Y. Lotan, Oakville 2012, s. 298–299.

[45] M. Lutyens, *Krishnamurti. The Years of Awakening*, Boston 1975, s. 46–48.

[46] Zob. np. Ors [A. Podżorski], *Kto idzie? (Z powodu ogłoszenia „Wielkiego Duchowego Nauczyciela Ludzkości przez obóz Tow. Teozoficznego «Adyar»")*, „Odrodzenie" 1926, z. 12, s. 16. Por. J. Szymeczek, *Activities of the Theosophical Society and the Order of the Star in the East in the Czech Lands until 1939*, „Studia Religiologica" 2020, t. 53, nr 1, s. 49–62.

Na marginesie tych rozważań warto wspomnieć, że idea słonecznego bractwa pojawiła się również w Polsce. Franciszek Siedlecki[47] w artykule napisanym po śmierci Tadeusza Micińskiego relacjonował, że młodopolski poeta i teozof przygotował regułę „Zakonu braci słonecznych" na użytek polski[48]. Jeśli wierzyć Siedleckiemu, pomysł na utworzenie takiego zgromadzenia zrodził się około 1905 roku (jeśli tak było, to znacznie wyprzedził on inicjatywę z Adjaru), w czasie cotygodniowych spotkań grupy ludzi pragnących doskonalić swoje życie. W tym miejscu warto wspomnieć, że około 1905 roku zawiązała się pierwsza polska loża teozoficzna „Alba", w której Miciński działał początkowo bardzo aktywnie i być może przywołany tekst odnosi się do tych właśnie wydarzeń[49]. Co znamienne, poeta wycofał się z tej organizacji w 1913 roku, rozczarowany rozpadem Towarzystwa Teozoficznego, spowodowanym między innymi powstaniem Zakonu Gwiazdy na Wschodzie[50]. Siedlecki przytoczył jedynie fragmenty reguły Micińskiego, warto jednak w tym miejscu przypomnieć niektóre jej wątki. Uwagę zwraca zwłaszcza początek podkreślający chrystocentryzm bractwa:

> Twórcza siła – pisał Miciński – która wiedzie do ogarnięcia mocy, wiedzy i prawdy, jest miłość i wypływające z niej: wiara i nadzieja. One, stanowiąc zwarcie z samą istotą życia, z twórczością, są mocą, światem, treścią i najwyższym wzlotem w istność najgłębszą:
>
> Słońce Chrystus![51]

---

47 Franciszek Siedlecki był malarzem, grafikiem, a także scenografem przez jakiś czas związanym z Towarzystwem Antropozoficznym, chociaż pozostał sceptyczny wobec wielu pomysłów Rudolfa Steinera (M. Rzeczycka, K. Arciszewska-Tomczak, *Z dziejów polskiej antropozofii*, [w:] *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939*, t. 1…, s. 133, 141).

48 F. Siedlecki, *Zakon braci słonecznych*, „Wiadomości Literackie" 1925, nr 12, s. 4; M. Bajko, *Sny niezwykłe o Polsce i o Europie. Diagnozy kultury w pismach Tadeusza Micińskiego u progu pierwszej wojny światowej*, Kraków 2015.

49 Na temat powstania i działalności loży „Alba" zob. I. Trzcińska, A. Świerzowska, J. Szymeczek, *Z dziejów teozofii…*, s. 57–69. O zaangażowaniu Micińskiego w działania Towarzystwa Teozoficznego zob. także E.F. Pisareva, *The Light of the Russian Soul. A Personal Memoir of Early Russian Theosophy*, transl. G.M. Young, Chennai 2007, s. 46.

50 O rozczarowaniu Micińskiego działalnością Towarzystwa Teozoficznego wiemy niewiele, a jego opinie, które się zachowały, są w tym względzie dość enigmatyczne, zob. J. Illg, *Niesamowitego spotkania karty nieznane. Korespondencja Tadeusza Micińskiego z Wincentym Lutosławskim*, [w:] *Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1979, s. 399.

51 F. Siedlecki, *Zakon braci słonecznych…*, s. 4.

Celem zakonu była:

> Reorganizacja duchowego życia w sobie, w swojem otoczeniu i w społeczeństwie, odnajdywanie własnych duchowych dróg Polski i na tem tle zrewolucjonizowanie jej form umysłowych, społecznych i narodowych[52].

Zaakcentowano również duchowy charakter zadań bractwa:

> Zgromadzenie (braci) winno być w chwilach pokoju jego (narodu) stałą, promieniotwórczą mocą, organizacją życia wzniesionego do wyżyn bohaterskiej kultury, w chwilach zaś wojny i zamętu stać się błyskawicą natchnień i słupem mojżeszowego ognia, porzucając troski osobiste dla zdobycia wyższego narodowego jestestwa[53].

W ślad za teozofami Miciński zalecał „cześć dla wszelkich źródeł religji i postaci wiodących ludzkość – nade wszystko Chrystusa”[54]. Podkreślał wagę idei braterstwa, pisząc: „[...] wszyscy są braćmi zjednoczonymi wspólnem słońcem rzeczywistości duchowej, wszyscy są wyzwolicielami ognia życia – twórczego ducha”[55]. Cytowany tekst ukazał się dopiero w 1925 roku, nie wiadomo zresztą, czy reguła ta była autentyczna, czy stanowiła swoisty apokryf stworzony przez Siedleckiego dla upamiętnienia tragicznie zmarłego Micińskiego. Stanowi ona jednak świadectwo wielkiej potrzeby powołania narodowego, a zarazem ezoterycznego bractwa, którego działalność byłaby zogniskowana wokół idei odnowy. Tym samym cele zakonu były zbieżne z późniejszymi postulatami Bractwa Odrodzenia Narodowego założonego przez Józefa Chobota[56]. W obydwu też przypadkach odwołano się do symbolizowanego przez słońce Chrystusa, którego nadejście oznacza początek nowego czasu.

---

52 Ibidem.

53 Ibidem.

54 Ibidem.

55 Ibidem.

56 A. Mikołejko, *Rewolucja duchowa...*, s. 133–143. Por. eadem, *Projekt przemiany duchowej w koncepcji Bractwa Odrodzenia Narodowego*, [w:] *Świat od nowa*, t. 1: *Programy alternatywnej duchowości na Śląsku Cieszyńskim w XX wieku*, red. I. Trzcińska, R. Czyż, Kraków 2024, s. 209–246.

Światło Nowej Ery

Różnorodne ujęcia symboliki solarnej i związanej ze światłem stały się wiodącymi motywami w czasopiśmie „Hejnał". Większość z zastosowanych na jego łamach grafik została zaprojektowana przez Stanisława Kurlettę, syna Agnieszki Pilchowej, toteż uwidacznia się w nich nie tylko oryginalność i specyfika wiślańskiego centrum ezoterycznego, lecz także charakter nauk Jasnowidzącej z Wisły. Z pewnością materiał ten wymaga systematycznego opracowania (które obecnie jest w toku), w tym miejscu omówię jedynie kilka najbardziej charakterystycznych kompozycji graficznych[57].

Początkowo okładki „Hejnału" nie miały żadnych elementów zdobniczych, jednak już w 1930 roku pojawiło się znamienne przedstawienie, na którym wznoszące się nad morze słońce ukazano na tle ołtarza obramionego dwoma kolumnami (il. 18). Po jego dwóch stronach stoją odwróceni do widza tyłem magowie, którzy kłaniają się dziennej gwieździe, podnosząc do góry ręce. Na tle słońca zaznaczono charakterystyczny znak w postaci odwróconego „S", który pojawia się również na innych grafikach tego czasopisma. Kompozycja stanowiła więc przekształcenie motywu zaczerpniętego z winiety „Odrodzenia", za którego kontynuację uznano „Hejnał", a zarazem wprowadzała nowe wątki, w tym przypadku postaci magów reprezentujących ludzi wiedzy Nowej Ery.

W rocznikach z pierwszej połowy lat 30. symbolika solarna rzadziej pojawiała się w oprawie graficznej czasopisma, powracała natomiast w utworach poetyckich otwierających poszczególne zeszyty. Na przykład w numerze majowym z 1932 roku wydrukowano wiersz Władysława Breowicza stanowiący modlitwę dziękczynną. Poeta zwracał się w niej do słonecznych duchów, które wspierają ludzi w ich karmicznej wędrówce przez kolejne wcielenia:

> Chwałę dziękczynną, cześć i uwielbienie
> Wznosimy w Sfery – ponad ziemskie cienie –
> Niech brzmi w atomach Wszechświatów prawiecznych
> Za łaskę Duchów promiennych – słonecznych!

[57] Okładkę projektowano dla całego roku. W latach 1936 i 1937 wykorzystywano ten sam projekt.

W drodze przez Wieki duch się nęka, trudzi
Dla dobra bliźnich ukochanych ludzi,
Bo zaciągnięte długi wobec braci
Przez Żyć miljony musi duch nasz spłacić...![58]

Wątek reinkarnacyjnej wędrówki jeszcze mocniej został podkreślony w wierszu Marii Konopnickiej:

Czy wiem już sam!
Przez ile bram,
I – dusz i ciał wchodziłem w życie,
Wieczny przechodzień,
Budząc się codzień
Ze śmierci snu,
I tam, i tu,
O najranniejszym świcie

Zaś wychodziłem, znużony w zachodu mego strony
Przez wielkiej zorzy wrota,
Co cała krwawo-złota wiodła mnie w ciche pola
Modrego lnu,
Na łąki księżycowe,
Motylich skrzydeł rozchwiane biciem,
Gdziem szukał snu
I – do Wieczności Łona – przytuliwszy głowę
Wypoczywałam z życia i – przed życiem[59].

W tym kontekście wschody i zachody słońca stały się więc swoistymi bramami przejścia w reinkarnacyjnej wędrówce człowieka.

W 1935 roku na okładce „Hejnału" pojawia się wyobrażenie słońca obejmującego swoim blaskiem całą przestrzeń (il. 19). Poetyckim komentarzem stał się w tym przypadku wiersz Juliusza Słowackiego o działaniu Ducha,

[58] W. Breowicz, *Dziękczynienie (Pieśń)*, „Hejnał" 1932, z. 5, s. 105.
[59] M. Konopnicka, *Ilem ja świtów i zachodów miał...*, „Hejnał" 1932, z. 7, s. 169.

będącego praprzyczyną boskiej mocy transformującej świat zamieszczony w numerze kwietniowym. Czytamy w nim:

> NIEŚMIERTELNOŚĆ I WSZECHMOCNOŚĆ –
> Oto dwa nowe żywioły!
> Dotąd cielesnych czynów bezowocność
> Wyżarła ducha stodoły,
> Świat był bez plonu – lecz teraz manna
> Nową przywraca mu dzielność:
> Wszechmocność i nieśmiertelność!
> Hosanna Panu! Hosanna!
> Przez nie świat uwiązany do girlandy globów.
> Które czas zachwyceniem miłości pożarły;
> Przez nie słońca nie umarły,
> Przez nie już nie będzie grobów,
> Ciało nie uzna skażenia.
> Bo już je duch na wiecznotrwanie rozpromienia[60].

Wiersz Słowackiego stał się wyrazem nadziei na fundamentalną przemianę, dzięki której ludzie będą mogli wrócić do stanu sprzed upadku, dysponując nadzwyczajnymi mocami w wymiarze jeszcze tego, choć radykalnie odmienionego i uduchowionego świata. W tym samym numerze „Hejnału" zamieszczono również tekst Agnieszki Pilchowej, w którym przedstawiała ona nauki swojego duchowego nauczyciela nazwanego Mirjam. Jasnowidząca tłumaczyła między innymi sens dobrze znanej w środowisku wiślańskim symboliki słońca unoszącego się nad morskimi wodami, pisząc: „Bóg to SŁOŃCE WIECZYSTE… **Jego wydech – to morze piękna, na którem płoną jasne pochodnie ducha dzieci Bożych w świetlanych ciałach-szatach**"[61].

---

[60] J. Słowacki, *Do Ludwika Norwida w braterstwie Idei świętej*, „Hejnał" 1935, z. 11, s. 321–322. Na marginesie tych rozważań warto wspomnieć, że symbolika solarna, a także wątek jutrzenki były szczególnie istotne w poezji Zygmunta Krasińskiego, wyjątkowo cenionego na Śląsku Cieszyńskim, por. M. Sokulski, *Symbolika solarna i lunarna w mesjanizmie narodowym Zygmunta Krasińskiego*, [w:] *Krasiński. Żywioły kultury, żywioły natury. Studia*, red. M. Burzka-Janik, J. Ławski, Białystok – Opole 2019, s. 215–228; G. Kubski, *„Przedświt" – mała apokalipsa polskiego romantyzmu*, [w:] *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia*, red. G. Halkiewicz-Sojak, B. Burdziej, Toruń 2001, s. 393–406.

[61] Agni i Mirjam, *Misterjum życia w Domu Ojca*, „Hejnał" 1935, z. 11, s. 322–323.

Tym samym tradycyjny szablon, znany jeszcze z „Odrodzenia", zyskał nową symbolikę związaną z wizjami Nowej Ery interpretowanej zgodnie z wykładnią ezoterycznego chrześcijaństwa. Tę reorientację potwierdziły okładki następnych roczników „Hejnału", na których (poczynając od 1936 roku) zawsze pojawiał się krzyż, będący jednocześnie znakiem ofiary Chrystusa i duchowym słońcem odrodzonego wszechświata.

Warto też wspomnieć okładkę z 1936 roku z przedstawieniem łodzi, w której stoi ubrana w powłóczyste szaty postać kobiety zwracająca się w stronę światła wydobywającego się z latarni morskiej i unosząca ręce w modlitewnym geście (il. 20). Rzecz znamienna, że na okładce znalazła się inskrypcja autorstwa Alcyone, czyli Krishnamurtiego, który po porzuceniu mesjańskiej misji, którą przypisywali mu teozofowie, stał się cenionym w Wiśle nauczycielem duchowości.

Na innej okładce z 1936 roku zamieszczono wyobrażenie krzyża stojącego na morskich falach (il. 21). U jego podstawy znajduje się przechylony kielich, którego zawartość – a więc krew Chrystusa – wylewa się do morskiej głębi. Z ramion krzyża kierują się na powierzchnię wody dwa promienie. Na jednym z nich unosi się gołębica Ducha.

W środowisku wiślańskim oczekiwano powtórnego przyjścia, w którym Chrystus objawi się jako nowe słońce, ustanawiając Nową Erę. Janka Pilchówna, córka Agni, pisała w jednym ze swych wierszy:

> Jednak czasami – myślę
> i wierzę tak gorąco,
> że zstąpisz ku nam Chryste,
> jak najcudniejsze słońce...
>
> Że przecie się obudzą
> pośnięci w ciemnej złudzie –
> – O przyjdź, o przyjdź, o Chryste,
> przyjdź Ducha w nas obudzić!
>
> Od wieków – wciąż na nowo,
> niewolę sobie piszem...

– Przerwij to błędne koło
i szczęścia daj nam ciszę!

Abyśmy już nareszcie
ujrzeli światło czyste –
choć niewidzialnie, cicho,
lecz przyjdź – o Chryste![62]

Na okładce z 1938 roku krzyż błyszczący na rozgwieżdżonym niebie wznosi się nad figurą sfinksa i piramidami, a także nad zarysem miejskich budowli, być może Wawelu (il. 22). Numer styczniowy otwierał wiersz Konopnickiej zapowiadający nowy świt ludzkości, a więc stanowiący komentarz tego wyobrażenia:

W słoneczność my patrzmy, w słoneczność tę bożą.
Co z przyszłych dni wschodem zabłyśnie na ziemi!
[…]
Ach, wschodzi! Ach, idzie srebrzystych pian wałem.
Ach, ściele się w przyszłość jaśniejsza nam droga!
Hej! w górę tam serca! Niech duchów załoga
Porannym w świat zabrzmi hejnałem![63]

Redakcja „Hejnału" nie traktowała symboliki egipskiej tak jak Jan Hadyna w „Lotosie". Ideą przewodnią przedstawienia nie było więc zaakcentowanie starożytnych źródeł nowoczesnej nauki, lecz wskazanie na zaburzoną, jak uważano, w dobie obecnej jedność świata, którą miało przywrócić nadejście Nowej Ery i Parakleta. Te nadzieje potwierdzały przytoczone na łamach „Hejnału" słowa mesjanistycznej wizji Augusta Cieszkowskiego, który pisał:

Królestwo Boże na ziemi niczym innym nie jest jedno: Stanem organicznym społeczeństw, zjednoczeniem świata, harmonią narodów, politycznym Kościołem

[62] J. Pilchówna, *Przyjdź o Chryste!*, „Hejnał" 1937, z. 1, s. 4–5.
[63] M. Konopnicka, *Pieśń noworoczna*, „Hejnał" 1938, z. 1, s. 3.

> ludzkości. Jak pobratanie się ludzi przez Chrystjanizm i wzniesienie ich do godności bliźnich było już przybliżeniem tego Królestwa, a to przez założenie społeczności chrześcijańskiej – Kościoła Chrystusowego, tak znowu dalsze pobratanie się Ludów i Narodów przez Parakletyzm i wzniesienie tychże do godności członków społeczeństwa powszechnego staje się właśnie tego Królestwa nadejściem czyli właśnie założeniem Społeczności Parakletycznej – Kościoła Ducha św.[64]

Krzyż jaśniejący nad wodami zdobił również okładki „Hejnału" w 1939 roku (il. 23). Na uwagę i w tym przypadku zasługuje ozdobne obramowanie graficzne w postaci ornamentu z winnymi gronami, które najpewniej także nawiązują do ofiary Chrystusa. Nadzieje na lepszy świat zostały jednak w tych numerach zdominowane przez nastrój smutku i lęk przed nadchodzącą wojną.

W środowisku Jarzębatej nadzieje na lepszą przyszłość wynikały z wiary w urzeczywistnienie duchowego istnienia, w którym ludzie nie będą zdeterminowani przez cielesność, lecz odzyskają utracone w wyniku upadku możliwości poznawcze i demiurgiczne siły. Przekonywała o tym Agnieszka Pilchowa i wielu ludzi z jej otoczenia, a także czytelników jej tekstów było skłonnych przyjąć tę naukę. Jasnowidząca nigdy nie odrzuciła chrześcijaństwa. Uważała, że ofiara Chrystusa jest potrzebna nie tylko ludziom, ale całemu kosmosowi, który osuwając się w materię, utracił pierwotne piękno i blask i z tego też względu słońce Nowej Ery zyskało formę krzyża.

Projektowanie świata

W 1933 roku nakładem cieszyńskiego wydawnictwa Pawła Mitręgi ukazała się niewielka książeczka zatytułowana *Dla słonecznego jutra* napisana przez J. Dąmbską[65]. W górnej części okładki powraca motyw słońca wyłaniającego się znad (być może morskiego) horyzontu (il. 24). Na tym tle zostały przedstawione dwie pary rąk ułożone w modlitewnych gestach – jedna

[64] A. Cieszkowski, [bez tytułu], „Hejnał" 1938, z. 1, s. 7.

[65] J. Dąmbska, *Dla słonecznego jutra*, Wisła 1933.

z nich ma złożone dłonie, podczas gdy druga wyciąga je otwarte w kierunku światła. Rysunek został opatrzony inicjałami „JD", więc można przyjąć, że został zaprojektowany przez autorkę tekstu. Trzeba też przyznać, że szkic jest dość nieporadny i wydaje się, że przygotowująca go osoba nie zdobyła większych umiejętności w zakresie graficznej oprawy książek.

Niestety nie zachowało się pełne imię autorki, możemy więc tylko domniemywać, kim była. Jan Pilch w notatkach sporządzonych po wojnie, a dotyczących Agnieszki Pilchowej, w spisie stałych współpracowników „Hejnału" umieścił Janinę Dąmbską[66], której nazwisko faktycznie pojawiało się czasem w tym piśmie. Ewa Chudoba uznała, że książeczka ta jest młodzieńczą pracą Izydory Dąmbskiej[67], nie zwróciła przy tym uwagi, że inicjał imienia to „J", a nie „I", co oczywiście mogło wynikać z pomyłki wydawcy. W każdym razie w 1933 roku, kiedy ukazała się przywołana książka, Dąmbska miała 29 lat i doktorat z filozofii. Pracowała także jako pedagog w gimnazjum, więc stąd mógłby wynikać dydaktyczny ton książki. Udało się również znaleźć świadectwo, zgodnie z którym autorstwo broszury należy przypisać Józefie z Błeszyńskich Dąmbskiej. W 1918 roku była ona żołnierzem POW, czyli Polskiej Organizacji Wojskowej (służył tam również Jan Hadyna). Brała udział w przygotowaniu plebiscytu na Warmii i Mazurach, a także w powstaniach śląskich, więc mogła znać ludzi z Jarzębatej. W czasie II wojny światowej działała w wywiadzie AK[68].

Nie przesądzając, która z tych atrybucji jest właściwa, trzeba podkreślić, że autorka nie tylko odwoływała się do tradycji romantycznych Wieszczów, lecz także znała *Miasto słońca* Tomasza Campanelli, który napisał ten tekst

---

66 J. Pilch, *Z życia jasnowidzącej Agnieszki Pilchowej*, [b.d. i b.m.], s. 45, mps, Muzeum Beskidzkie im. A. Podżorskiego w Wiśle, Dział Historii.

67 Ewa Chudoba uzasadnia tę atrybucję w następujący sposób: „Dąmbska bowiem w życiu pozafilozoficznym, w wyznawanych wartościach praktycznomoralnych była idealistką: dążyła do maksymalizmu etycznego, wierzyła również w lepszy świat i w samorozwój, którego przez zaangażowaną postawę należy użyczać innym. […] Przede wszystkim w tym tekście Dąmbska ujawnia swoją społecznikowską duszę i idealizm w sferze praktycznej. Wierzy, że możliwe jest szczęście dla wszystkich ludzi i że prowadzą do tego między innymi poznanie naukowe oraz znajomość pism przywódców duchowych danego narodu, w przypadku Polek i Polaków znajomość twórczości Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego" (E. Chudoba, A. Smywińska-Pohl, *Córki Nawojki. Filozofki na Uniwersytecie Jagiellońskim 1897–1967*, Kraków 2017, s. 196–197).

68 T. Błeszyński, *Józefa z Błeszyńskich Dąmbska*, „Wiadomości KSN Solidarność" 2021, nr 5–6(302–303), s. 23. Dziękuję za tę podpowiedź Rafałowi Prinkemu.

na początku XVII wieku, podczas pobytu w więzieniu[69]. Utwór dominikanina posądzonego o herezję z powodu krytyki scholastycznego stylu myślenia wpisał się w nurt literacki zapoczątkowany przez *Utopię* Tomasza Morusa, który obejmował powiastki filozofów poświęcone przedstawieniu idealnego państwa, rządzonego bez przemocy, gdzie każdy może znaleźć najlepsze dla siebie miejsce i ulgę w cierpieniu. Campanella opisał miasto Solariuszy wzniesione na wzgórzu i składające się z siedmiu koncentrycznie ułożonych murów, tworzących obwarowania nie do zdobycia. Autor szczegółowo omówił ich zdobienia, w tym wizerunki najważniejszych prawodawców ludzkości, do których zaliczył między innymi Ozyrysa, Hermesa i Chrystusa z 12 apostołami. Warto wspomnieć, że w 1873 roku Bolesław Limanowski, historyk, socjolog i socjalista, napisał książkę zawierającą streszczenie i obszerne cytaty z dzieł Morusa i Campanelli[70]. Potraktował ich pomysły bardzo poważnie, starał się pokazać ich słuszność i nowoczesność.

Autorka *Dla słonecznego jutra* nie odwołała się wprost do Campanelli, wolała cytować Juliusza Słowackiego, Marię Konopnicką i Karola Rostworowskiego. Punktem wyjścia jej opowieści stały się melancholijne rozważania dotyczące śmierci. Pociechy szukała w spirytyzmie, do którego nawiązywał opisany w książce projekt ośrodka dla osób pogrążonych w rozpaczy po utracie bliskich lub w związku z własnymi cierpieniami i obawą przed śmiercią. W swojej utopii opisała tajemniczy „Dom słonecznego jutra", otoczony barwnym ogrodem i mający się znajdować w podwarszawskich lasach. Nad jego wejściem umieszczono napis zaczerpnięty z *Genezis z Ducha*: „Wszystko przez Ducha i dla Ducha stworzone jest, a nic dla cielesnego celu nie istnieje"[71].

---

69 T. Campanella, *Miasto słońca*, oprac. R. Brandwajn, przeł. L. i R. Brandwajnowie, Wrocław 1955. O myśli Campanelli zob. J.M. Headley, *Tommaso Campanella and the Transformation of the World*, Princeton 1997; G. Ernst, *Tommaso Campanella: The Book and the Body of Nature*, Dordrecht 2010.

70 B. Limanowski, *Dwaj znakomici komuniści Tomasz Morus i Tomasz Campanella i ich systematy, utopia i państwo słoneczne. Studjum socyjologiczne*, Lwów 1873. Limanowski był autorem wielu innych bardzo poczytnych w tamtym czasie książek. Stał się prawdziwym autorytetem także jako niestrudzony działacz narodowy, zmuszony do emigracji przez rząd carski. O życiu i działalności Limanowskiego zob. M. Żychowski, *Bolesław Limanowski. 1835–1935*, Warszawa 1971.

71 J. Dąmbska, *Dla słonecznego jutra*..., s. 5.

Autorka kontynuowała:

> Po kilku stopniach wchodzimy do obszernego przedsionka. Tuż za progiem ogarnia nas światłość złota tak mocna, iż zdaje się przenikać każdego na wskroś. Podnosimy głowy, szukając źródła tego światła… U szczytu jak jądro słoneczne, rozsiewające blaski promienne, schyla się ku nam słodka, nieziemska twarz *Zbawiciela*. […] Rozumiemy, oto On, Chrystus Doskonały, jest tego przybytku treścią i słońcem, pod blaskami którego muszą przejść wszyscy szukający pociechy […][72].

Następnie Dąmbska opisała bibliotekę:

> Ściany w połowie wysokości pokryte są freskami o tonach barwnych, pastelowo jasnych, przedstawiających krainy zaziemskie, jakie w marzeniach artystów i poetów jawić się tylko mogą. Pnące rośliny wszędzie spuszczają swe zielone kaskady, wszędzie moc światła i słońca[73].

Lektura nie zostawia wątpliwości, że ośrodek, który przedstawia Dąmbska, ma charakter spirytystyczny:

> Dla tych, co potrzebują bardziej realnych dowodów niezniszczalności jaźni, ustawiono gablotki, za szkłem mieszczące odlewy parafinowe rąk i nóg, fotografje z seansów, komunikaty, raporty i t.p. dokumenty, których dostarcza spirytyzm jako wiedza doświadczalna[74].

W „Domu słonecznego jutra" miało się również znajdować studio z nagraniami przeznaczone dla tych, którzy z powodu przebytej traumy nie są w stanie skupić się na lekturze, sala teatralna oraz odczytowa, a także zaplecze organizacyjne. Tym samym w nowoczesnej utopii Dąmbskiej ważne funkcje miały spełniać zdobycze nowoczesnej techniki.

W projekcie autorki pojawia się solarna symbolika dobrze znana z „Hejnału", a pełen światła obraz Chrystusa może przywodzić skojarzenia z wizerunkiem namalowanym przez Bô Yin Râ. Wymowa książeczki jest

---

72 Ibidem, s. 5–6.
73 Ibidem, s. 6.
74 Ibidem.

jednak inna – autorka próbowała racjonalizować idee powstałe w kręgu Jasnowidzącej, podpowiadać, w jaki sposób można je wykorzystać w warunkach współczesnego świata. Mesjanistyczne wizje Nowej Ery nie odegrały natomiast w tym ujęciu większej roli.

Elementy solarnej symboliki można także odnaleźć w koncepcji Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk", założonego przez Stanisława Hadynę i obecnie noszącego jego imię. Hadyna wielokrotnie nazywał swój zespół „Republiką Słoneczną". Wprawdzie w żadnym ze znanych mi tekstów nie nawiązywał w tym kontekście wprost do spuścizny alternatywnej duchowości Śląska Cieszyńskiego, jednak trudno oprzeć się wrażeniu, że stanowiła ona jedno – i kto wie, czy nie najważniejsze – ze źródeł tej metafory. Pisał na przykład:

> [...] chciałem, aby wszystko to, co Zespół śpiewa czy tańczy wynikało z temperamentu, młodzieńczej potrzeby i ochoty wyśpiewania się czy wytańczenia, nie zaś z zawodowej konieczności wykonania tego czy innego programu. [...] Ich uczucie i wzruszenie winny być zaraźliwe. [...] Jaką rolę odegrał w tym sam program? – Składową, nie zasadniczą. Spełniał raczej rolę soczewki skupiającej rozpierzchłe promienie w jeden punkt. Było w tym coś z kryształowego wazonu ustawionego w słońcu. Tęcza barw i bogactwo wrażeń było możliwe wyłącznie w promieniach słońca. Tak więc trzeba było wytoczyć i wyszlifować wazon na kwiaty, a jednocześnie znaleźć promienie, które by go oświetlały tęczami. Szukanie tych słonecznych elementów i dobywanie ich z serc, oczu, oblicza jak iskier z krzemienia, musiało stać się zajęciem równoległym do zajęć ściśle muzycznych.
>
> [...] Lubię te wieczory, kiedy śpiewają, lubię słuchać ich głosów i patrzeć w świecące blaskiem oczy i zaróżowione twarze, które się wydają równie miłe w świetle dnia, jak w blaskach reflektorów... i chciałbym, aby to trwało jak najdłużej, aby się bajka nie kończyła, aby ogień nie wygasł, aby młodzi nie przemijali, a „Republika Słoneczna" była prawdą w nich[75].

W zamierzeniu Stanisława Hadyny symbolika solarna miała stać się elementem kulturowego doświadczenia, dotyczącym nie tylko członków Zespołu „Śląsk", lecz także jego odbiorców. Artystyczne konstruowanie

[75] S. Hadyna, *O instrumencie, słońcu i republice*, [b.d. i b.m.], s. 4, mps, Archiwum Zakładowe Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk" im. S. Hadyny w Koszęcinie, sygn. 270/19.

powrotu do baśniowej, ludowej przeszłości może wprawdzie wydawać się jeszcze jedną wersją chłopomanii, tym razem w zgrzebnym wydaniu PRL-u, jednak pomysł twórcy, by źródłem wspólnoty stało się przeżycie radości i światła w trakcie widowiska, był czymś nowym. Pytanie, na ile udało się Hadynie spełnić to marzenie, zostawiam otwartym.

Podsumowanie

Symbolika solarna stanowiła jeden z najbardziej trwałych motywów ikonograficznych w czasopismach wydawanych w środowisku alternatywnej duchowości Śląska Cieszyńskiego. Jej znaczenia były bardzo różnorodne, odnosiła się ona bowiem do wiedzy, duchowego przebudzenia, bractwa przygotowującego nadejście odrodzonego świata, zawierała wreszcie rozmaite treści związane z wyobrażeniami Nowej Ery i lepszej przyszłości. Z jednej strony odnajdujemy w niej wyrazisty ślad ezoterycznej mitologii regionu, z drugiej – świadectwa te pozwalają stwierdzić, że wyobraźnia kręgu alternatywnej duchowości była istotnym źródłem inspiracji, które zaznaczyły swoją obecność w kulturze polskiej.

Bibliografia

Agni i Mirjam, *Misterjum życia w Domu Ojca*, „Hejnał" 1935, z. 11.

Bajko M., *Sny niezwykłe o Polsce i o Europie. Diagnozy kultury w pismach Tadeusza Micińskiego u progu pierwszej wojny światowej*, Kraków 2015.

Bławatska H.P., *Klucz do teozofii*, t. 1, przeł. W. Dynowska, Warszawa 1996.

Błeszyński T., *Józefa z Błeszyńskich Dąmbska*, „Wiadomości KSN Solidarność" 2021, nr 5–6(302–303).

Breowicz W., *Dziękczynienie (Pieśń)*, „Hejnał" 1932, z. 5.

Budil I.T., *Spiritualismus a odvrácená strana přírody*, Praha – Kroměříž 2017.

Campanella T., *Miasto słońca*, oprac. R. Brandwajn, przeł. L. i R. Brandwajnowie, Wrocław 1955.

Campbell B.F., *Ancient Wisdom Revived. A History of the Theosophical Movement*, Berkeley – Los Angeles – London 1980.

Cedro-Abramczyk K., *Działalność społeczna i naukowa Juliana Ochorowicza w okresie pobytu w Wiśle (na podstawie dzienników i rękopisów J.O.)*, „Almanach Historyczny" 2016, t. 18.

Chobot J., *Nasze hasło!*, „Odrodzenie" 1921, z. 1.
Chobot J., *Nowoczesny ruch spirytualistyczny z szczególnym uwzględnieniem Polski*, Wisła 1937.
Chodkiewicz K., *Kraków – ognisko sił tajemnych*, Kraków 1992.
Chudoba E., Smywińska-Pohl A., *Córki Nawojki. Filozofki na Uniwersytecie Jagiellońskim 1897–1967*, Kraków 2017.
Cienciała T., *Julian Ochorowicz (1850–1917)*, „Kalendarz Cieszyński" 2002.
Cieszkowski A., [bez tytułu], „Hejnał" 1938, z. 1.
Connelly F.S., *Poetic Monsters and Nature Hieroglyphics. The Precocious Primitivism of Philipp Otto Runge*, „Art Journal" 1993, vol. 52, no. 2.
Czyż R., *Literatura*, [w:] R. Czyż, H. Miśka, M. Kawulok, *Wisła. Literatura – muzyka – sztuki plastyczne,* „Monografia Wisły", t. 5, red. R. Czyż, Wisła 2021.
Dąmbska J., *Dla słonecznego jutra*, Wisła 1933.
Do Czytelników, „Wyzwolenie" 1919, z. 1.
Ebeling F., *The Secret History of Hermes Trismegistus. Hermeticism from Ancient to Modern Times*, Ithaca 2007.
Ernst G., *Tommaso Campanella: The Book and the Body of Nature*, Dordrecht 2010.
Faivre A., *Western Esotericism. A Concise History*, New York 2010.
Frauwallner E., *Historia filozofii indyjskiej*, t. 1: *Filozofia Wed i eposu. Budda i Dżina. Sankhja i klasyczny system jogi*, przeł. L. Żylicz, Warszawa 1990.
Gęsikowska K., *Wyższa kultura duchowa. Program i działalność Polskiego Towarzystwa Teozoficznego na Śląsku Cieszyńskim (1919–1931)*, Katowice 2021.
Goodrick-Clarke N., *Helena Blavatsky*, Berkeley 2004.
Grzybowski P., *Opowieści spirytystyczne – mała historia spirytyzmu*, Katowice 1999.
Grzybowski P., *Ruch spirytystyczny – zapomniana w Europie forma aktywności społecznej*, [w:] *Tradycje i perspektywy edukacji,* „Czesko-Polskie Studia Pedagogiczne", t. 6, Opole 2014, s. 59–73.
Hadot P., *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de nature*, Paris 2004.
Hadyna S., *O instrumencie, słońcu i republice*, [b.d. i b.m.], mps, Archiwum Zakładowe Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk" im. S. Hadyny w Koszęcinie.
Hadyna S., *Przez okna czasu. Jasnowidząca z Wisły*, Kraków 1993.
Headley J.M., *Tommaso Campanella and the Transformation of the World*, Princeton 1997.
Hornung E., *Egipt ezoteryczny. Tajemna wiedza Egipcjan i jej wpływ na kulturę Zachodu*, przeł. A. Niwiński, Warszawa 2023.
Illg J., *Niesamowitego spotkania karty nieznane. Korespondencja Tadeusza Micińskiego z Wincentym Lutosławskim*, [w:] *Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1979.
Jemelka M., *Bratrství a Život. Ostravská spiritistická scéna, její sociální zázemí a (nad) regionální kontakty (1918–1951)*, „Studia Theologica" 2018, R. 20, č. 1.

Karasiówna E., *Historia Polskiego Towarzystwa Teozoficznego*, 1921/1922, mps i rps, Archiwum Nauki PAN i PAU w Krakowie, K III-180, 18.

Koerner J.L., *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, London 2009.

Komunikaty administracji, „Wiedza Duchowa" 1934, z. 4.

Konopnicka M., *Ilem ja świtów i zachodów miał…*, „Hejnał" 1932, z. 7.

Konopnicka M., *Pieśń noworoczna*, „Hejnał" 1938, z. 1.

Konopnicka M., *Z „Ksiąg Ducha"*, „Wiedza Duchowa" 1934, z. 6.

Książka – biblioteka – szkoła w kulturze Śląska Cieszyńskiego, red. J. Spyra, Cieszyn 2001.

Książnica Cieszyńska, *Zdigitalizowane gazety i czasopisma cieszyńskie*, 2018, https://kc-cieszyn.pl/zdigitalizowane-gazety-i-czasopisma-cieszynskie/ [dostęp: 8.03.2024].

Kubski G., *„Przedświt" – mała apokalipsa polskiego romantyzmu*, [w:] *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia*, red. G. Halkiewicz-Sojak, B. Burdziej, Toruń 2001.

Limanowski B., *Dwaj znakomici komuniści Tomasz Morus i Tomasz Campanella i ich systematy, utopia i państwo słoneczne. Studjum socyjologiczne*, Lwów 1873.

Lubelsky I., *Celestial India. Madame Blavatsky and the Birth of Indian Nationalism*, transl. Y. Lotan, Oakville 2012.

Lutyens M., *Krishnamurti. The Years of Awakening*, Boston 1975.

Matuszewski I., *Przedmowa*, [w:] J. Ochorowicz, *Wiedza tajemna w Egipcie (opowiadanie historyczno-przyrodnicze). Istota bytu (legenda historyczno-filozoficzna)*, Warszawa 1898.

Mikołejko A., *Projekt przemiany duchowej w koncepcji Bractwa Odrodzenia Narodowego*, [w:] *Świat od nowa*, t. 1: *Programy alternatywnej duchowości na Śląsku Cieszyńskim w XX wieku*, red. I. Trzcińska, R. Czyż, Kraków 2024.

Mikołejko A., *Rewolucja duchowa w projekcie Józefa Chobota*, [w:] *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939*, t. 2: *Formacje, ludzie, idee*, red. M. Rzeczycka, I. Trzcińska, Gdańsk 2019.

Miziołek J., *Sol verus. Studia nad ikonografią Chrystusa w sztuce pierwszego tysiąclecia*, Wrocław 1991.

Morrisson M.S., *The Periodical Culture of the Occult Revival: Esoteric Wisdom, Modernity and Counter-Public Spheres*, „Journal of Modern Literature" 2008, vol. 31, no. 2.

Návštěva Páně. Podzimni povídka života, „Světlo" 1908, č. 4.

Ochorowicz J., *Istota bytu (legenda filozoficzna)*, „Wyzwolenie" 1919, z. 1.

Ochorowicz J., *Wiedza tajemna w Egipcie (opowiadanie historyczno-przyrodnicze). Istota bytu (legenda historyczno-filozoficzna)*, Warszawa 1898.

Öhlenbach M., *Lilie, Licht und Gottes Weisheit. Philipp Otto Runge und Jacob Böhme*, „Aries" 2005, vol. 5, iss. 2, s. 155–199.

Ors [Podżorski A.], *Kto idzie? (Z powodu ogłoszenia „Wielkiego Duchowego Nauczyciela Ludzkości przez obóz Tow. Teozoficznego «Adyar»”)*, „Odrodzenie” 1926, nr 12.

Patocka-Sigłowy U., *Polska prasa ezoteryczna i wydawnictwa książkowe w latach 1890–1939*, [w:] *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939*, t. 2: *Formacje, ludzie, idee*, red. M. Rzeczycka, I. Trzcińska, Gdańsk 2019.

Patocka-Sigłowy U., *Prasa teozoficzna i wydawnictwa antropozoficzne w II RP*, [w:] *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939*, t. 1: *Teozofia i antropozofia*, red. M. Rzeczycka, I. Trzcińska, Gdańsk 2019.

Patocka-Sigłowy U., Rzeczycka M., *„Wiedza Duchowa” (1934). Z dziejów przedwojennej prasy ezoterycznej*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2019, t. 62, nr 3(239).

Pilch J., *Z życia jasnowidzącej Agnieszki Pilchowej*, [b.d. i b.m.], s. 45, mps, Muzeum Beskidzkie im. A. Podżorskiego w Wiśle, Dział Historyczny.

Pilchówna J., *Przyjdź o Chryste!*, „Hejnał” 1937, z. 1.

Pisareva E.F., *The Light of the Russian Soul. A Personal Memoir of Early Russian Theosophy*, transl. G.M. Young, Chennai 2007.

Rokita J., *Lidská zlobá*, [w:] *Spiritualistická čítanka Světlo s přílohou kalendáře*, Praha 1920.

Rösner J., *Spiritismus ve Slezsku. Příspěvek k objasnění historie i dnešního stavu spiritismu ve Slezsku*, Radvanice 1927.

Rzeczycka M., *Ezoteryczna Wisła w dialogu. Redakcje przedwojennych czasopism wiślańskich wobec polskich i zagranicznych nurtów inicjacyjnych oraz ezoterycznych koncepcji przemiany świata*, [w:] *Świat od nowa*, t. 1: *Programy alternatywnej duchowości na Śląsku Cieszyńskim w XX wieku*, red. I. Trzcińska, R. Czyż, Kraków 2024.

Rzeczycka M., Arciszewska-Tomczak K., *Z dziejów polskiej antropozofii*, [w:] *Polskie tradycje ezoteryczne*, t. 1: *Teozofia i antropozofia*, red. M. Rzeczycka, I. Trzcińska, Gdańsk 2019.

Sanitrák J., *Kořeny aneb galerie osobností spiritismu, teozofie, mystiky a okultních nauk*, Praha 2010.

Santucci J.A., *Theosophical Society*, [w:] *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*, ed. W.J. Hanegraaff, Leiden 2006.

Schuré E., *Hermes (Egyptské mysterie)*, „Světlo” 1908, č. 4.

Sezemský K., *Katechismus spiritismu*, Hrabačov 1903.

Siedlecki F., *Zakon braci słonecznych*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 12.

Słowacki J., *Do Ludwika Norwida w braterstwie Idei świętej*, „Hejnał” 1935, z. 11.

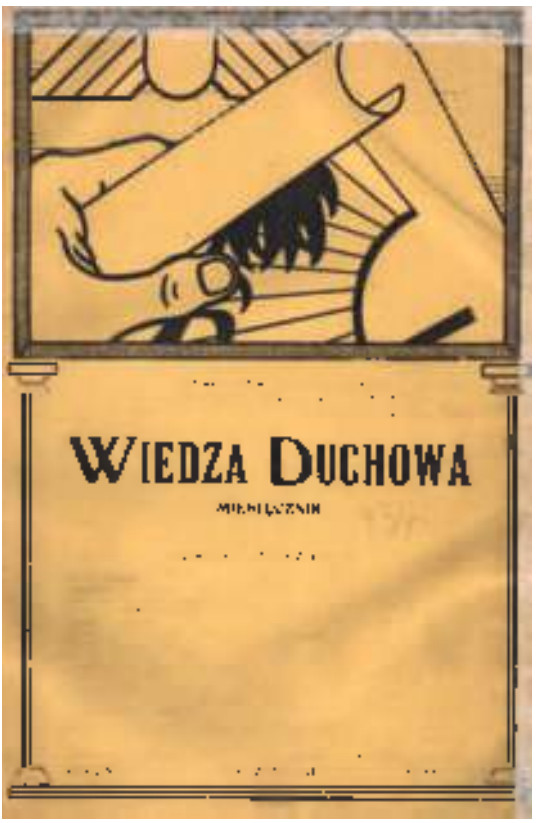
Sokulski M., *Symbolika solarna i lunarna w mesjanizmie narodowym Zygmunta Krasińskiego*, [w:] *Krasiński. Żywioły kultury, żywioły natury. Studia*, red. M. Burzka-Janik, J. Ławski, Białystok – Opole 2019.

Symbol lotosu, „Lotos" 1935, z. 1.
Szymeczek J., *Activities of the Theosophical Society and the Order of the Star in the East in the Czech Lands until 1939*, „Studia Religiologica" 2020, t. 53, nr 1.
Thompson J., *Wonderful Things. A History of Egiptology*, vol. 2: *The Golden Age: 1881–1914*, Cairo 2016.
Tomczyk R., *Pierwszy projekt reformy systemu szkolnego w nowożytnej Austrii w okresie panowania Marii Teresy*, „Edukacja Humanistyczna" 2011, nr 2(25).
Trzcińska I., Świerzowska A., Szymeczek J., *Z dziejów polskiej teozofii*, [w:] *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939*, t. 1: *Teozofia i antropozofia*, red. M. Rzeczycka, I. Trzcińska, Gdańsk 2019.
Wantuła A., *Dr J. Ochorowicz w Wiśle*, „Zaranie Śląskie" 1937, z. 3.
Wyjątki z Dhammapada, przeł. J. Zawada, „Wyzwolenie" 1919, z. 1.
Żychowski M., *Bolesław Limanowski. 1835–1935*, Warszawa 1971.

Ilustracje

Ilustracja 1. Dysk słoneczny,
„Wyzwolenie" 1919, z. 1, Śląska Biblioteka Cyfrowa,
https://sbc.org.pl/dlibra/publication/88635

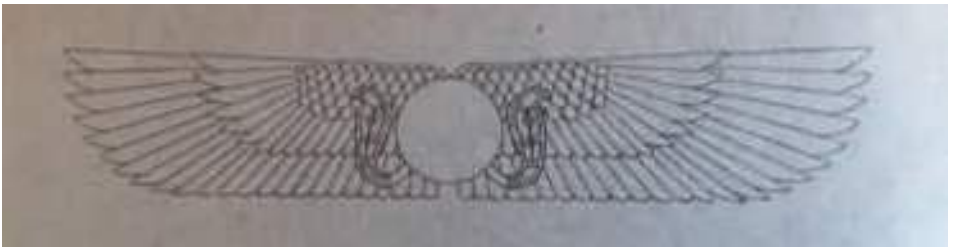
Ilustracja 2. Dysk słoneczny,
„Světlo" 1908, č. 4



Ilustracja 3. Słońce w otwartym zwoju,
„Wiedza Duchowa" 1934, z. 1, Śląska Biblioteka Cyfrowa,
https://sbc.org.pl/dlibra/publication/15706

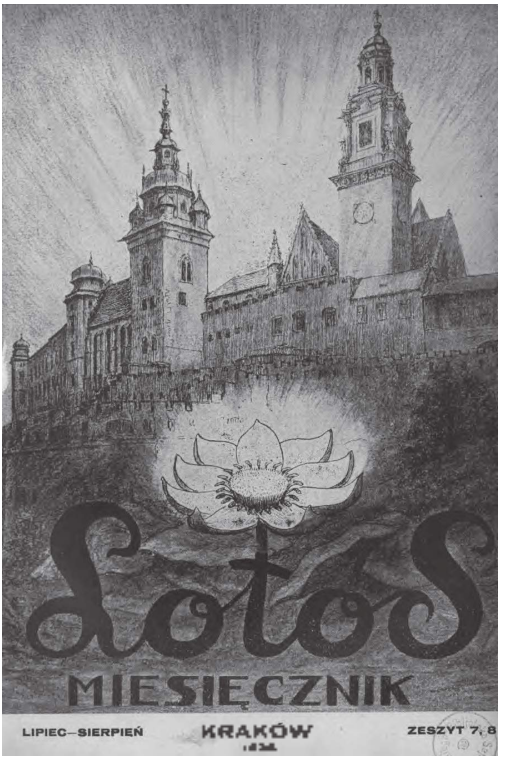
Ilustracja 4. Piramidy i wschodzące słońce,
„Wiedza Duchowa" 1934, z. 1, Śląska Biblioteka Cyfrowa,
https://sbc.org.pl/dlibra/publication/15706

Ilustracja 5. Symbol uskrzydlonego słońca i sfinks,
„Wiedza Duchowa" 1934, z. 9, Śląska Biblioteka Cyfrowa,
https://sbc.org.pl/dlibra/publication/15720



Ilustracja 6. Uskrzydlony dysk słoneczny, „Světlo" 1908

Ilustracja 7. Kapłanka Izydy składająca ofiarę w świątyni, „Wiedza Duchowa" 1934, z. 4, Śląska Biblioteka Cyfrowa, https://sbc.org.pl/dlibra/publication/15709



Ilustracja 8. Lotos pod wzgórzem wawelskim, „Lotos" 1935, z. 7–8, Śląska Biblioteka Cyfrowa, https://sbc.org.pl/dlibra/publication/15962

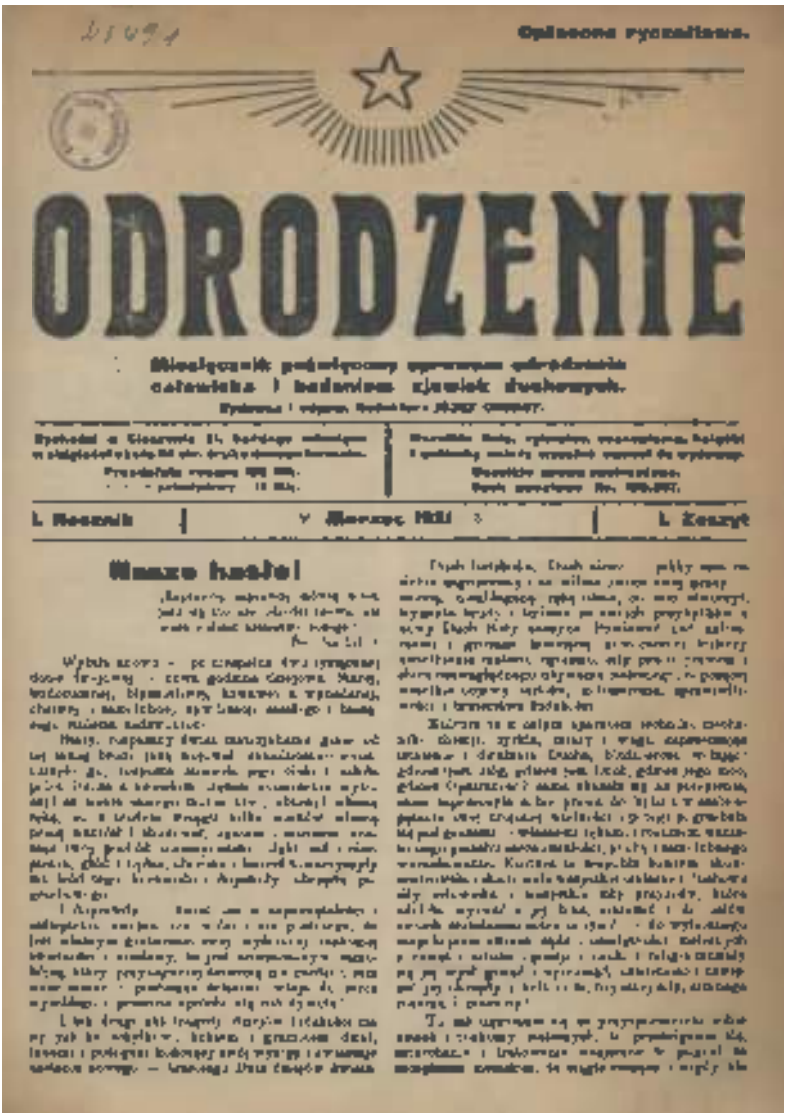
Ilustracja 9. Wschodzące słońce, „Teozofja" 1920, z. 1, Śląska Biblioteka Cyfrowa, https://sbc.org.pl/dlibra/publication/88638

Ilustracja 10. Caspar David Friedrich, *Krzyż w górach* (*Tetschener Altar*), olej na płótnie, 1808, Galeria Nowych Mistrzów w Dreźnie, N. Schnabel, *Der große Mittler – Caspar David Friedrichs „Tetschener Altar"*, Stendhal-Syndrom, 2013, http://syndrome-de-stendhal.blogspot.com/2013/03/der-groe-mittler.html

Ilustracja 11. Philipp Otto Runge, *Poranek*,
olej na płótnie, 1808, Kunsthalle w Hamburgu,
Wikipedia, https://commons.wikimedia.org/wiki/
File:Philipp_Otto_Runge_001.jpg

Ilustracja 12. Znaczek kwestarski z napisem „Na Polską Macierz Szkolną", 1917, Muzeum Narodowe w Warszawie, https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/134499

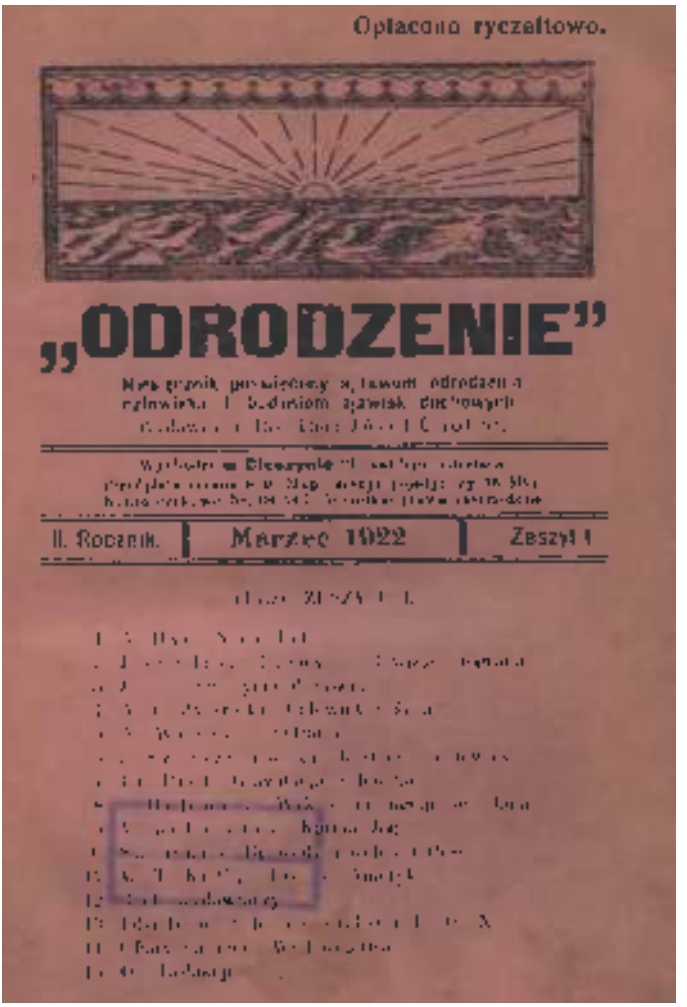
Ilustracja 13. Wschodzące słońce, *Spiritualistická čítanka Světlo s přílohou kalendáře*, Praha 1920



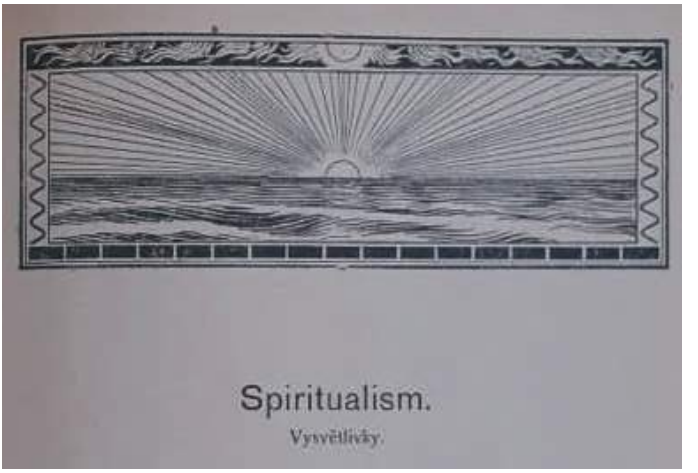
ODRODZENIE

Ilustracja 14. Promieniująca gwiazda,
„Odrodzenie" 1921, z. 1, Śląska Biblioteka Cyfrowa,
https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/9262

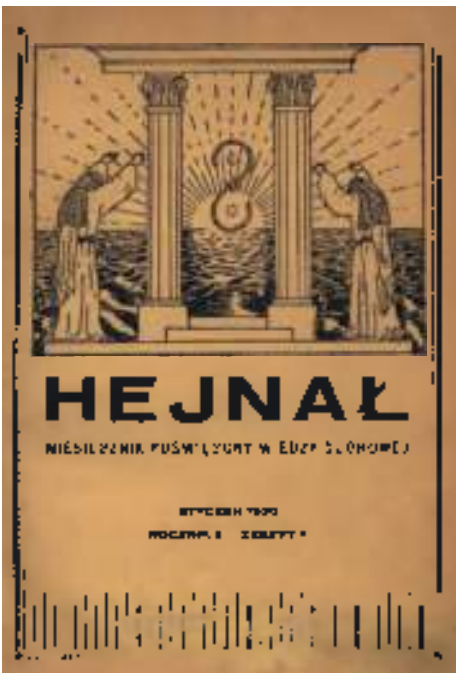
Ilustracja 15. Promieniująca gwiazda,
K. Sezemský, *Katechismus spiritismu*, Hrabačov 1903



Ilustracja 16. Wschodzące słońce,
„Odrodzenie" 1922, z. 1, Śląska Biblioteka Cyfrowa,
https://sbc.org.pl/publication/9642



Ilustracja 17. Wschodzące słońce,
„Světlo" 1909

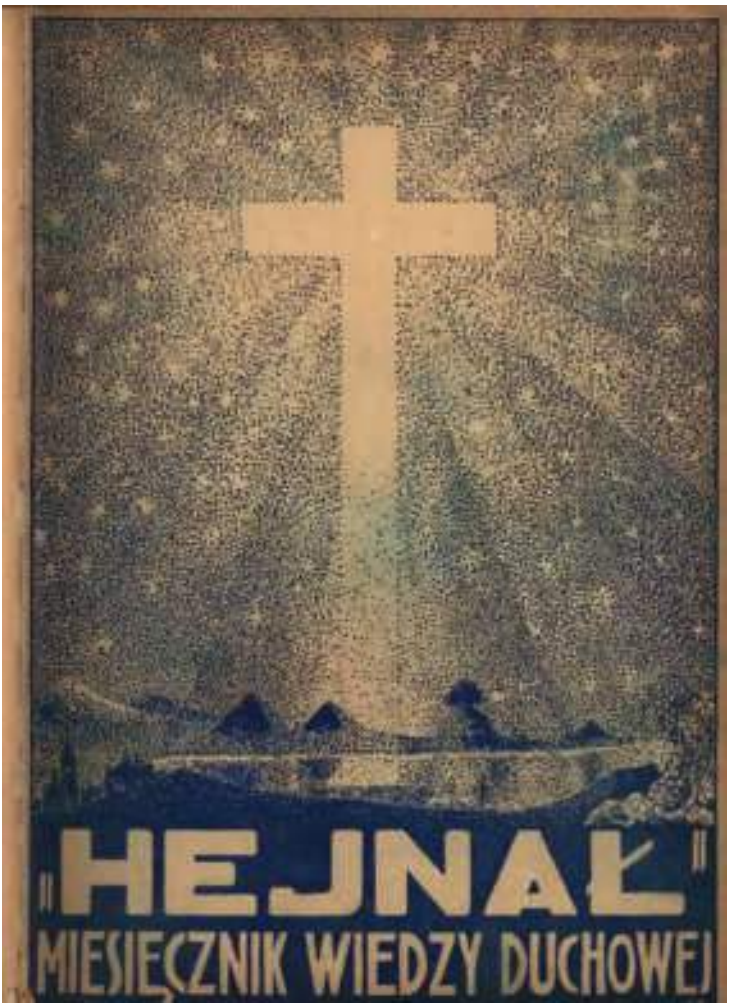


Ilustracja 18. Magowie zwróceni w stronę wschodzącego słońca,
„Hejnał" 1930, z. 7–8, Śląska Biblioteka Cyfrowa,
https://sbc.org.pl/dlibra/publication/20701

Ilustracja 19. Promieniujące słońce,
„Hejnał" 1935, z. 1, Śląska Biblioteka Cyfrowa,
https://sbc.org.pl/dlibra/publication/20839

Ilustracja 20. Postać w łodzi i latarnia morska, „Hejnał" 1936, z. 4, Śląska Biblioteka Cyfrowa, https://sbc.org.pl/dlibra/publication/21872

Ilustracja 21. Krzyż-słońce,
„Hejnał" 1936, z. 1, Śląska Biblioteka Cyfrowa,
https://sbc.org.pl/dlibra/publication/21868



Ilustracja 22. Krzyż-słońce,
„Hejnał" 1938, z. 1, Śląska Biblioteka Cyfrowa,
https://sbc.org.pl/dlibra/publication/24647

Ilustracja 23. Krzyż-słońce,
„Hejnał" 1939, z. 1, Śląska Biblioteka Cyfrowa,
https://sbc.org.pl/dlibra/publication/22077

Ilustracja 24. Ręce w geście modlitwy na tle wschodzącego słońca, J. Dąmbska, *Dla słonecznego jutra*, Wisła 1933, Polona, https://polona.pl/item-view/3abb5f83-bd6c-4741-b02f-655066620bf1?page=0

Monika Rzeczycka

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0001-6179-1422

Diana Oboleńska

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0002-0175-255X

Historia kolorowych okien w kaplicy pod wezwaniem Opatrzności Bożej w Kończycach Wielkich

Genius loci

Ziemia Cieszyńska to obszar wyjątkowo interesujący dla badaczy sztuki inspirowanej różnymi formami duchowości. Wielość wpływów, przenikających się idei i przecinających się dróg artystów zapewnia bogaty i różnorodny materiał badawczy, jednak dotarcie do źródeł pozwalających na drobiazgową analizę poszczególnych obiektów i dzieł nie jest sprawą prostą. Burzliwe dzieje regionu, zmiany przebiegu granic państwowych w samym tylko XX stuleciu powodują, że archiwaliów trzeba szukać w różnych krajach. Dodatkową trudność stanowi fakt, że dokumenty źródłowe z reguły nie znajdują się w państwowych archiwach, lecz w zbiorach kościołów, związków wyznaniowych czy organizacji inicjacyjnych, a także u osób prywatnych, a nawet firm. Ten stan rzeczy powoduje, że aktualna wiedza ma często charakter fragmentaryczny, a jej weryfikacja i uzupełnianie wymagają rozległych kwerend w bliższych i dalszych zakątkach Europy[1]. Z taką właśnie sytuacją mamy do czynienia w przypadku unikatowych dwudziestowiecznych dzieł sztuki znajdujących się w kaplicy pod wezwaniem Opatrzności Bożej w Kończycach Wielkich niedaleko Cieszyna (il. 1). Niniejsze studium jest wprowadzeniem do pogłębionych badań nad historią powstania oraz symboliką dwóch barwnych przeźroczy okiennych inspirowanych duchową nauką Rudolfa Steinera. Wpisuje się ono w znacznie szerszy temat badawczy, obejmujący sztukę tworzoną w pierwszych dekadach XX wieku w środowiskach europejskich ezoteryków, w tym w kręgu antropozofów pierwszego i drugiego pokolenia.

[1] Dziękujemy za pomoc Pani Doris Eizenhöfer z firmy Evonik Industries AG, która udzieliła nam wielu cennych wyjaśnień dotyczących technologii wykonania kończyckich przeszkleń oraz działalności pracowni artystycznej w firmie Röhm & Haas z Darmstadtu w latach 1937–1939. Dziękujemy także członkiniom gdańskiego zespołu Laboratorium Niedogmatycznej Duchowości: Pani dr Katarzynie Arciszewskiej-Tomczak (Uniwersytet Gdański) i Pani dr Zofii Krasnopolskiej-Wesner (Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku), z których profesjonalnego wsparcia korzystałyśmy podczas badań.

Badania i doniesienia prasowe na temat „niezwykłych witraży" z Kończyc Wielkich

Temat kończyckich okien nie jest nowy, jednak w większości przypadków prace im poświęcone mają charakter przyczynków. Najważniejsza i najobszerniejsza jak dotąd publikacja naukowa o przypałacowej kaplicy ukazała się w 2015 roku dzięki Irenie Kontny, autorce wielu cennych studiów o sztuce witrażu[2]. Rok wcześniej w innej pracy tej badaczki znalazła się krótka wzmianka na temat kończyckich przeszkleń[3]. Doniesienia prasowe o charakterze popularyzatorskim pojawiły się jednak znacznie wcześniej. Pierwsze z nich ukazało się 27 sierpnia 2004 roku na łamach „Głosu Ziemi Cieszyńskiej" (dalej „Głos"). Krystyna Stoszek relacjonowała w nim przebieg przygotowań do jubileuszu 700-lecia parafii pod wezwaniem św. Michała Archanioła w Kończycach Wielkich. Prace konserwatorskie prowadzono między innymi we wnętrzach podupadłej przypałacowej kaplicy. W rozmowie z księdzem Adamem Wieliczką, proboszczem z Kończyc, pojawił się wówczas wątek odkrycia „witraży" wykonanych „nieznaną konserwatorom techniką"[4]. Wkrótce w „Głosie" pojawił się następny tekst. Temat rozwinął Mariusz Makowski, kustosz Muzeum Ziemi Cieszyńskiej i niestrudzony badacz jej dziejów, zmarły przedwcześnie w 2019 roku. W artykule opublikowanym 22 października 2004 roku[5] historyk dzielił się ustaleniami, które udało mu się poczynić w 1997 roku dzięki rozmowie z hrabią Franciszkiem Czernin von Chudenitz[6]. Arystokrata odwiedził

---

[2] Zob. I. Kontny, *Kaplica pałacowa pw. Opatrzności Bożej w Kończycach Wielkich*, [w:] I. Kontny, T. Szybisty, *Korpus witraży z lat 1800–1945 w kościołach rzymskokatolickich metropolii krakowskiej i przemyskiej*, t. 3: *Diecezja bielsko-żywiecka*, Kraków 2015, s. 247–250.

[3] Zob. eadem, *Po obu stronach śląskiej granicy. Pracownie witrażowe i projektanci działający w okresie międzywojennym na Górnym Śląsku*, [w:] *Nie tylko art déco. Sztuka witrażowa w okresie międzywojennym*, red. B. Fekecz-Tomaszewska, M. Ławicka, Kraków 2014, s. 129–141.

[4] K. Stoszek, *Pod okiem Opatrzności Bożej*, „Głos Ziemi Cieszyńskiej", 27.08.2004, nr 35, s. 7.

[5] M. Makowski, *Tajemnica wielkokończyckich witraży*, „Głos Ziemi Cieszyńskiej", 22.10.2004, nr 43, s. 10.

[6] Właściwie Franz Czernin von und zu Chudenitz, por. *Royalty (Travel) Guide*, http://www.royaltyguide.nl/families/fam-C/czernin/czernin-3.htm [dostęp: 8.02.2024].

wtedy pałac w Kończycach, należący przed wojną do rodziny jego zmarłej żony[7]. Szereg nowych szczegółów miał jednak przynieść dopiero obszerny list hrabiego z kwietnia lub maja 2002 roku. Niestety na razie nie udało się nam ustalić miejsca przechowywania tej korespondencji[8]. Niewielki artykuł Mariusza Makowskiego zamieszczony w „Głosie" pozostaje zatem punktem wyjścia do prowadzonych przez nas badań[9]. Kolejnym ważnym śladem jest artykuł śląskiego historyka sztuki Ryszarda Szopy, który w 2018 roku na łamach katowickiego wydania „Gazety Wyborczej" opublikował najszersze jak dotąd omówienie historii niezwykłych przeszkleń z Kończyc Wielkich[10]. To właśnie ten popularyzatorski tekst oraz dołączone do niego fotografie zwróciły naszą uwagę. Autor przywoływał w nim nazwiska artystów związanych z ruchem antropozoficznym, wskazywał także na potencjalnego twórcę kończyckich okien. Niewykluczone, że informacje zamieszczone w „Gazecie Wyborczej" zostały zaczerpnięte przez autora z poszukiwanego przez nas bezskutecznie listu hrabiego Franciszka Czernin von Chudenitz.

Historia o kończyckich przeźroczach okiennych i hrabinie Gabrieli von Thun

Do 1945 roku barokowa kaplica w Kończycach Wielkich była częścią dóbr pałacowych należących do hrabiów Larisch-Mönnich. Przedwojenne dzieje tej budowli i jej unikatowych okien wiążą się z hrabiną Gabrielą von Thun

---

7 Mowa o Isabelle von Thun und Hohenstein (wnuczce Gabrieli), pierwszej żonie hrabiego, zob. http://www.royaltyguide.nl/families/fam-C/czernin/czernin-3.htm [dostęp: 8.02.2024].

8 Niewykluczone, że chodzi jednak o znany tekst hrabiego Franciszka Czernin von Chudenitz zatytułowany *Hrabina Gabriela von Thun-Hohenstein i jej rodzina*, opublikowany w „Kalendarzu Cieszyńskim" z 2003 roku w przekładzie Stanisława Konopki (s. 64–70). Niestety publikacja ta nie zawiera informacji na temat kończyckiej kaplicy.

9 Zob. także M. Foltyn-Kubera, *Kaplica legendą owiana*, „Beskidzka24. Regionalny Portal Informacyjny Kroniki Beskidzkiej i Głosu Ziemi Cieszyńskiej", https://beskidzka24.pl/kaplica-legenda-owiana/ [dostęp: 16.01.2022]; A. Majewska, *Historia plastikowych witraży*, „Tramwaj Cieszyński. Miesięcznik dla Śląska Cieszyńskiego" 15.03.2022, https://tramwajcieszynski.pl/historia-plastikowych-witrazy/ [dostęp: 16.01.2024].

10 R. Szopa, *Dwa witraże z pleksiglasu w Kończycach Wielkich*, „Wyborcza.pl. Katowice" 10.08.2018, https://katowice.wyborcza.pl/katowice/7,162709,23768700,nasza-wieza-babel-dwa-witraze-z-pleksiglasu-w-konczycach-wielkich.html [dostęp: 16.01.2024]. Artykuł ten jest 28 odcinkiem katowickiego cyklu pt. *Nasza wieża Babel.*

und Hohenstein[11], dziedziczką Kończyc, osobą bardzo szanowaną przez mieszkańców Śląska Cieszyńskiego i wspominaną do dzisiaj. Jej działalność dobroczynna i osobiste zaangażowanie w pomoc potrzebującym – bez względu na ich narodowość, konfesję czy pochodzenie społeczne – są ważnymi motywami współczesnych afirmatywnych narracji o wielokulturowej tożsamości i szczególnej duchowości Cieszyna[12]. Dodajmy, że w biografiach „dobrej Pani z Kończyc", jak powszechnie nazywa się do dziś Gabrielę von Thun, powtarzają się stwierdzenia o odebranym przez nią wychowaniu w tradycji katolickiej, a także o wyjątkowej pobożności, która wyrażała się między innymi codziennym uczestnictwem w nabożeństwach[13]. Regularne praktyki religijne miały dotyczyć okresu od 1900 roku, kiedy hrabina wraz z mężem i dziećmi osiadła w Kończycach Wielkich[14]. Pałac został wówczas przebudowany, a zrujnowana kaplica gruntownie odremontowana. Warto zaznaczyć, że w przeszłości stanowiła ona ważne miejsce pielgrzymek, a znajdujący się tam obraz Opatrzności Bożej podobno cieszył się sławą cudownego[15]. Przypuszczamy, że w latach 1900–1945 przypałacowa świątynia, o której uzdrawiającej mocy wciąż jeszcze pamiętano w okolicy, musiała odgrywać ważną rolę w życiu duchowym hrabiny von Thun. Jest to, jak sądzimy, istotny trop prowadzący do rozwiązania zagadki kończyckich okien.

21 września 1935 roku Ferdynand Eugen Leopold hrabia von Thun, syn Gabrieli i Feliksa von Thun und Hohenstein, wstąpił w związek małżeński z Anną Marią Röhm. Ojciec panny młodej, dr Otto Röhm, chemik, wynalazca i dobrze prosperujący przemysłowiec, był współwłaścicielem bardzo nowoczesnej na owe czasy firmy technologicznej Röhm & Haas, działającej w Darmstadcie i w Filadelfii (USA), która to fabryka w swoich laboratoriach wyprodukowała na początku lat 30. szkło akrylowe, znane

---

[11] A. Skrzypietz, *Gabriela von Thun und Hohenstein – „dobra Pani"*, [w:] *Jej ślad w historii – kobiety w województwie śląskim na przestrzeni wieków. W cieniu Beskidów*, red. A. Muszyńska, A. Skiendziel, A. Skrzypietz, Katowice 2015, s. 149–158.

[12] Zob. np. M. Makowski, Šlechtická *sídla na Těšínském Slezsku/ Szlacheckie siedziby na Śląsku Cieszyńskim*, Český Těšín/Cieszyn 2005. W 2019 roku odsłonięto w Kończycach pomnik hrabiny Gabrieli von Thun. Jej imieniem nazwano także szkołę w Cieszynie.

[13] Zob. np. A. Skrzypietz, *Gabriela von Thun…*, s. 150.

[14] Ibidem.

[15] Zob. I. Kontny, *Kaplica pałacowa pw. Opatrzności Bożej…*, s. 151–152.

jako pleksiglas. Niemiecki przemysłowiec szukał sposobu na wykorzystanie nowego, obiecującego materiału. Ze względu na krystaliczną przejrzystość i łatwość obróbki myślał o zastosowaniu pleksiglasu w sztuce. W fabryce w Darmstadcie powołał w tym celu eksperymentalną pracownię artystyczną „Darmstädter Neue Glaskunst". Z materiałów udostępnionych nam przez fabrykę wynika, że w latach 1937–1939 w skład tego zespołu wchodziła trójka artystów: Meta Deutsch, Ernst Georg Haller i Esther von Wedekind[16]. W 1937 roku na Światowej Wystawie w Paryżu odnotowano pierwszy międzynarodowy sukces pleksiglasu jako materiału pozwalającego kreować nowoczesne, bardzo ciekawe formalnie przedmioty użytkowe i artystyczne[17].

Wkrótce po paryskim sukcesie, w 1938 roku, dr Otto Röhm wraz z córką i jej mężem przybył z wizytą do Kończyc. Można przypuszczać, że odwiedziny miały związek z radosnym wydarzeniem: 23 grudnia 1937 roku w czeskiej Pradze, tuż przed świętem Narodzenia Pańskiego, przyszedł na świat Ferdynand Felix Otto von Thun, pierworodny obu rodzin. Sądzimy, że właśnie to wydarzenie zainspirowało Röhma do obdarowania pobożnej właścicielki Kończyc miłym jej sercu prezentem – przeszkleniami do przypałacowej kaplicy. Zostały one wykonane „pod wymiar" dwóch okiennych otworów znajdujących się po dwóch stronach półkolistej absydy zamykającej prezbiterium (zob. il. 1, 2, 3).

Tematyka tych kompozycji, naszym zdaniem, nie była przypadkowa. Na obu barwnych przeźroczach widnieją bowiem sceny związane z Bożym Narodzeniem, chociaż na pierwszy rzut oka tylko prawe okno zdaje się ilustrować tę biblijną opowieść (il. 3). Mamy tu klasyczną kompozycję, znaną z wielu religijnych przedstawień. Centralne miejsce zajmuje Święta Rodzina: siedząca Matka Boska w jasnobłękitnym chitonie i ciemnoniebieskim drapowanym płaszczu, z Dzieciątkiem Jezus na rękach, oraz stojący obok Józef w drapowanej żółtej szacie, troskliwie pochylający się nad Marią i Dzieciątkiem. Gest prawej dłoni Józefa wyraża jego opiekuńczą postawę. Nagie Dzieciątko Jezus zwraca twarz ku obserwatorowi. W scenie tej panuje nastrój powagi.

---

16 Dziś Evonik Industries AG. Zob. M. Weber, G. Deußing, *90 Jahre Plexiglas*, https://www.k-online.de/de/Media_News/News/90_Jahre_Plexiglas_%28Teil_5%29/90_Jahre_Plexiglas [dostęp: 8.02.2024].

17 Pleksiglas zdobył wówczas Grand Prix i złoty medal. Ibidem.

Powyżej Świętej Rodziny, po dwóch stronach kompozycji znajdują się dwie subtelnie zarysowane postacie. Ich sylwetek nie widać w całości, wyłaniają się one z łukowatego zwieńczenia okien. Niżej, na wysokości dłoni Madonny, po prawej stronie kompozycji, można dostrzec głowę osiołka. Tułów zwierzęcia, jak też wizerunki innych zwierząt, występujące w podobnych scenach sztuki sakralnej, nie są widoczne – spory fragment tego przeszklenia został zniszczony, najprawdopodobniej w 1945 roku, w czasie działań wojennych lub bezpośrednio po ich zakończeniu, kiedy sowieccy żołnierze stacjonujący w pałacu, zorganizowali w kaplicy – pod pleksiglasową stajenką – wojskową stajnię i magazyn. Przestrzeliny od pocisków z broni palnej widoczne na obu przeźroczach pochodzą prawdopodobnie z tego samego okresu.

W porównaniu z prawym oknem, techniczny stan lewego przeźrocza (il. 2) jest zdecydowanie lepszy. Przedstawiono na nim cztery postacie. Centralne miejsce zajmują dwie z nich. W dolnej części przeszklenia przedstawiono siedzącą postać o androgynicznych, orientalnych rysach twarzy. Jej szata składa się z dwóch elementów: obszernego, mocno drapowanego płaszcza w kolorze ochry spływającego ku stopom. Z kolei na ramionach tej postaci widzimy jasnoniebieską (a w mocnym zewnętrznym świetle niemal białą), udrapowaną szatę w rodzaju himationu. Materia zarzucona przez plecy na lewe ramię biegnie ukośnie przez lewą pierś do prawego boku, następnie przechodzi pod prawym przedramieniem, by okryć górną część prawego ramienia i ponownie lewe ramię. Prawa pierś oraz prawie cała prawa ręka pozostają odsłonięte, lewa ręka jest widoczna od łokcia. Układ rąk przypomina nieco pozę oranta, jednak w szczegółach różni się od niej pod wieloma względami (zob. il. 4 i 5).

Według Mariusza Makowskiego siedząca postać symbolizuje Opatrzność Bożą, pod wezwaniem której konsekrowano przypałacową kaplicę. Z kolei Ryszard Szopa interpretował tę postać jako Matkę Bożą uosabiającą Boże Miłosierdzie[18]. Tę tezę jednak trudno obronić ze względu na ową odsłoniętą męską pierś i rysy twarzy wyraźnie odmienne od subtelnie kobiecego wizerunku Madonny, przedstawionego na prawym przeźroczu. Irena Kontny rozważała natomiast możliwość uznania całej kompozycji za biblijną scenę

[18] R. Szopa, *Dwa witraże z pleksiglasu...*.

wskrzeszenia Łazarza[19]. W ostatniej części naszego studium spróbujemy rozwikłać tę zagadkę lub przynajmniej zaproponować jedno z dość prawdopodobnych jej rozwiązań. Na razie możemy stwierdzić, że bez wątpienia mamy do czynienia ze sztuką wyrastającą z tradycji chrześcijańskiej. Wskazuje na to postać Chrystusa, unosząca się nad głową owej zagadkowej postaci z lewego przeszklenia. Chrystus przedstawiony jest jako długowłosy młody mężczyzna bez zarostu (jednak nie młodzieniec, lecz raczej trzydziestolatek), w drapowanej szacie. Jego otwarta dłoń uniesionej prawej ręki wydaje się wyrażać błogosławieństwo[20]. Natomiast lewa dłoń wskazuje na siedzącą poniżej postać. Podobnie jak w przypadku prawego okna absydy, okno lewe wieńczą również dwie subtelne postacie, umieszczone tu po obu stronach Chrystusa.

Dodajmy, że w 2004 roku, w ramach wspomnianych prac konserwatorskich, obie kompozycje zdjęto, oczyszczono, utracone fragmenty na prawym przeszkleniu uzupełniono ciemnym, nieprzeźroczystym materiałem. Pleksiglasowe okna otrzymały wówczas dodatkowe zabezpieczenie. Od zewnątrz i od środka chronią je obecnie bezbarwne szklane szyby ujęte w drewniane ramy. Pęknięcia tworzywa zostały podczas konserwacji połączone metalowymi klamerkami, gdyż ze względu na trudne do ustalenia właściwości materiału konserwatorzy zrezygnowali z prób prostowania i zgrzewania odkształconych elementów. Prace prowadzili państwo Jolanta i Adam Wuttke, doświadczeni twórcy witraży i konserwatorzy z Bielska Białej[21]. Sfinansował je urodzony tuż przed Bożym Narodzeniem 1937 roku wnuk hrabiny Gabrieli Ferdynand Felix Otto von Thun.

---

19 I. Kontny, *Kaplica pałacowa pw. Opatrzności Bożej…*, s. 250.

20 Na piersi Chrystusa znajduje się przestrzelina od kuli z odpryskami tworzywa po wewnętrznej stronie okna. Sądzimy, że żołnierze armii czerwonej „wyzwalający" Kończyce lub stacjonujący w pałacu w 1945 roku bez trudu rozpoznali ten wizerunek. Wygląd przestrzeliny sugeruje, że strzelano z zewnątrz, prawdopodobnie mierząc w serce centralnej postaci.

21 We wrześniu 2023 roku poprosiłyśmy Państwa Jolantę i Adama Wuttke o rozmowę na temat konserwacji kończyckich okien przeprowadzonej niemal dwadzieścia lat wcześniej. Niektóre szczegóły techniczne dotyczące obu kompozycji udało się wówczas wyjaśnić. Według konserwatorów z Bielska kwerenda przeprowadzona przez nich przed podjęciem prac, mająca na celu poznanie techniki wykonania przeźroczy, nie dała spodziewanych rezultatów. Z tego powodu prace nad przeszkleniami miały przede wszystkim charakter zabezpieczający.

„Witraże - nie-witraże"

Unikatowy charakter dzieł, którym poświęcamy niniejsze studium, ujawnia się na wielu poziomach. Dotyczy on między innymi materiału, techniki wykonania, jak i treści.

Autorzy wszystkich wymienionych artykułów i omówień podkreślają, że okna kończyckiej kaplicy nie są witrażami w ścisłym znaczeniu tego słowa. Od klasycznych, wykonanych z odpowiednio obrobionych barwnych szkieł ujętych w metalowe listewki, różni je nie tylko nowoczesny materiał, ale także całkowicie odmienna technika artystyczna. Jak pisałyśmy wyżej, boczne okna absydy, które mają kształt prostokątów o wymiarach 230 cm na 125 cm, zamkniętych półkoliście, wykonano z barwionego i dwustronnie rzeźbionego pleksiglasu.

Dzięki informacjom otrzymanym z archiwum fabryki Röhm & Haas[22] wiemy, że tworzywo, z którego zostały stworzone kończyckie przeszklenia, było poddawane specjalnej obróbce. Poszczególne elementy kompozycji były wstępnie przygotowane przez zgrzewanie kilku warstw różnokolorowego pleksiglasu, co pozwoliło uzyskać efekt głębi oraz przenikania kolorów. Była to zatem technika podobna do tzw. fusingu, stosowanego w sztuce witrażu[23]. Przygotowane wielowarstwowe elementy tworzywa zgrzewano następnie ze sobą bez użycia metalowych ramek, uzyskując duże, ale stosunkowo lekkie pleksiglasowe „szyby". Warto dodać, że na każdej z szyb widoczne są także dwie poziome linie, wskazujące na miejsce połączenia płyt. Przypuszczamy, że obie kompozycje zostały po wykonaniu

---

[22] Poszukiwania w archiwum fabryki Röhm & Haas dały dobre rezultaty. Z Evonik Industries AG otrzymałyśmy szczegółową informację na temat technologii wykonania kończyckich okien. Zob. Evonik Industries AG, Konzernarchiv, Bestand Röhm, RHT.2./4, Notiz Dr. Otto Röhm vom 31.05.1935, a także: E. Trommsdorff, *Dr. Otto Röhm. Chemiker und Unternehmer*, Düsseldorf 1984, s. 238. Warto dodać, że w dniu 4.02.1937 roku fabryka Röhm & Haas wystąpiła o patent tej nowej technologii, który jednak nie został zatwierdzony. Por. zgłoszenie patentowe R 98 495/75d „Bildwerke nach Art der Glasradierungen" vom 04.02.1937 (vgl. „1937_02_04_Technische_Beschreibung_Patentantrag"), Evonik Industries AG, Konzernarchiv, Bestand Röhm RHV.5./29, Patentanmeldung „Bildwerke nach Art der Glasradierungen".

[23] Na ten temat zob. np. A. Budzyńska, *Szklane realizacje reliefowe i półprzestrzenne w architekturze: Techniki wysokotemperaturowe*, cz. 1, „Świat Szkła" 2014, R. 19, nr 12, s. 14–18, https://swiat-szkla.pl/article/9698-szklane-realizacje-reliefowe-i-polprzestrzenne-w-architekturze-techniki-wysokotemperaturowe-czesc-1 [dostęp: 8.03.2024].

w fabrycznym atelier podzielone na trzy części równej wysokości, co miało zapobiec ich uszkodzeniu w transporcie. Poziome łączenia płyt wykonano prawdopodobnie tą samą techniką co zespolenia pozostałych elementów kompozycji. Zarówno na zewnętrznej, jak i na wewnętrznej powierzchni przeszkleń wykonano relief (il. 6).

Należy podkreślić, że różnice pomiędzy przeszkleniami kończyckiej kaplicy a witrażami wykonanymi tradycyjną techniką ujawniają się także na poziomie percepcji. Chociaż w jednym i drugim przypadku kompozycje stają się widoczne dzięki światłu, które z zewnątrz przenika przez barwną szybę, to efekt jest zasadniczo inny. Zasygnalizujmy na razie tę różnicę na poziomie dość ogólnego opisu, który przyda nam się na etapie interpretacji znaczeń kończyckich przeszkleń.

Dzięki zastosowanej technice postacie przedstawione na przeźroczach sprawiają wrażenie zbudowanych z trzech różnych form materii. Są tu postacie „z krwi i kości", bardzo wyraziste, barwne, o mocno zarysowanych konturach, kolorowych szatach i wyraźnych rysach twarzy. Według terminologii obowiązującej na przełomie XIX i XX wieku w środowiskach ezoteryków – są one zbudowane z „grubej materii". To wizerunki Matki Boskiej i św. Józefa oraz fragment głowy osiołka przedstawionego w prawym oknie. Zupełnie inaczej wygląda centralna postać Chrystusa z lewego przeźrocza oraz postacie znajdujące się w górnej części obu kompozycji. Są one przedstawione w taki sposób, jak gdyby zostały utkane z niezwykle subtelnej materii, niemal niedostępnej dla naszych zmysłów. Ich kształty są widoczne jedynie przy mocnym oświetleniu z zewnątrz. Rozpoznajemy je wyłącznie dzięki dwustronnemu reliefowi na jednobarwnej w tych miejscach, słonecznożółtej tafli pleksiglasu, co najwyżej miejscowo podbarwionej na subtelny błękit. Zastosowana technika powoduje, że w sprzyjających warunkach – gdy światło słoneczne na zewnątrz dynamicznie zmienia swoje natężenie (lub mówiąc wprost: słońce przesłaniają szybko przepływające chmury) – obserwator ma wrażenie subtelnego ruchu tych postaci. Najciekawszy efekt dają szlify w postaci linii i cieniowań. Najwyraźniejsze znajdują się w pobliżu głowy Chrystusa. Sprawiają one wrażenie fal rozchodzących się na wodzie (zob. il. 5). „Fale" otaczają także eteryczne

postacie wyobrażone w górnej części obu przeszkleń. W słabym oświetleniu te subtelne wzory uzyskane techniką reliefu przestają być widoczne.

Z jeszcze inną sytuacją mamy do czynienia w centralnej części obu przeźroczy. Zagadkowa androgyniczna postać z lewego okna oraz Dzieciątko Jezus z prawego okna reprezentują naszym zdaniem pośredni stan materii, pomiędzy „grubymi" a subtelnymi jej formami. Niewątpliwie posiadają one cechy postaci ludzkich – sposób przedstawienia szat androgynicznej postaci, jak i konturów obydwu, jest analogiczny jak w przypadku Świętej Rodziny. Jednak rysy twarzy, spojrzenie i układ ciała tych postaci sugerują stan przekraczający zwyczajną ludzką kondycję. Uważamy, że intencją twórcy mogło być przedstawienie wyższej, bardziej subtelnej formy materii niż w przypadku św. Józefa i Marii. Światło przenikające przez kończyckie okna – jak sądzimy – miało ćwiczyć odbiorców w postrzeganiu różnych form materii, uczyć przechodzenia od klasycznej percepcji zmysłowej do percepcji pogłębionej, która – jak postaramy się pokazać dalej – jest kluczowym elementem antropozoficznej praktyki duchowej.

Pytania, które muszą pojawić się w tym miejscu, dotyczą zarówno autorstwa tych niezwykłych dzieł sztuki, jak i źródeł inspiracji oraz znaczeń, które kryją się w detalach obu kompozycji.

Pytania o autorstwo

Zgodnie z informacjami, które otrzymałyśmy z archiwum dawnej fabryki Röhm & Haas w Darmstadcie, autorem kończyckich przeszkleń był Ernst Georg Haller, w latach 1937–1938 zatrudniony przez dra Ottona Röhma we wspomnianej wcześniej pracowni „Darmstädter Neue Glaskunst". Biografia tego artysty wskazuje nie tylko na uczestnictwo w ruchu antropozoficznym, ale także na antropozoficzną dominantę większości jego prac. Inspiracje duchową nauką Rudolfa Steinera są wyraźnie widoczne na obrazach, akwafortach na szkle, miniaturach goetheańskich okien, a także na szkicach i projektach tego szwajcarskiego twórcy. W publikacji poświęconej najbardziej zasłużonym członkom Towarzystwa Antropozoficznego, wydanej z okazji setnej rocznicy ruchu, znajduje się biogram Hallera, napisany przez jego córkę

Almuth Haller[24]. Stwierdzenie, które rozpoczyna ten tekst, wiąże się z interesującym nas tematem. Biografka pisze, że największą troską ojca było odtworzenie motywów okiennych pierwszego Goetheanum (dalej Goetheanum I) i udostępnienie ich jak największej liczbie osób[25]. To bardzo ważna informacja, która nie tylko sytuuje Hallera w środowisku związanym ze sztuką antropozoficzną początku XX wieku, ale wprost w kręgu twórców unikatowych przeszkleń okiennych antropozoficznego centrum w Dornach w Szwajcarii. To z kolei pozwala nam szukać bezpośrednich związków pomiędzy barwnymi oknami Goetheanum a przeźroczami przypałacowej kaplicy w Kończycach.

Dwa pierwsze pokolenia antropozofów

Narodziny sztuki antropozoficznej kojarzą się przede wszystkim z takimi gigantami abstrakcjonizmu jak Wassily Kandinsky, Hilma af Klint czy Piet Mondrian, albo – przeciwnie – z amatorską, nierzadko kiczowatą twórczością plastyczną adeptów antropozofii. Ten stereotyp bierze się z dość powszechnego, lecz błędnego, przekonania krytyków, że każda próba wyrażenia doświadczeń duchowych przez antropozofów za pomocą rysunku czy innej formy plastycznej jest w tym środowisku uznawana za sztukę[26]. W rzeczywistości sztuka antropozoficzna od początku była wyjątkowym zjawiskiem kultury europejskiej, obejmującym wielu twórców i wiele form artystycznego wyrazu. Badacze wciąż odkrywają bogatą spuściznę środowisk twórczych związanych z Goetheanum[27]. Cechą wspólną antropozoficznych dzieł o dużej wartości estetycznej jest poszukiwanie przez artystów nowych form i materiałów, pozwalających na odzwierciedlenie indywidualnych doświadczeń duchowych, czyli „poznawania wyższych światów”[28].

---

24 A. Haller, *Ernst Haller*, [w:] *Anthroposophie im 20. Jahrhundert. Ein Kulturimpuls in biografischen Porträts*, hrsg. B. v. Plato, Dornach 2003. Biogram opublikowano wyłącznie w rozszerzonym wydaniu internetowym: https://dokumentationen.kulturimpuls.org/biografien/1332 [dostęp: 8.09.2024].

25 Ibidem.

26 Zob. *Ænigma. One Hundred Years of Anthroposophical Art*, ed. R.J. Fäth, D. Voda, Olomouc 2015, s. 36–37.

27 Ibidem, passim.

28 Por. R. Steiner, *Jak uzyskać poznanie wyższych światów*, GA 10, przeł. W. Wolański, H.K. [Henryk Kunzek], Wilno 1929.

W naszych badaniach poświęconych sztuce antropozoficznej sprzed 1939 roku wyodrębniamy dwa pokolenia uczniów Rudolfa Steinera[29]. Pierwsze obejmuje członków sekcji niemieckiej Towarzystwa Teozoficznego[30], odnotowanych w księgach tej inicjacyjnej organizacji w okresie od 1902 do 1912 roku, którzy następnie w latach 1912–1913 weszli w skład nowo powstałego Towarzystwa Antropozoficznego[31]. Najbardziej oddani z nich w latach 1914–1923 brali udział w budowie Goetheanum I w Dornach w Szwajcarii. Ten etap zakończył się w noworoczną noc 1923, kiedy gotowa budowla została doszczętnie zniszczona przez pożar. Moment zwołania tzw. Konferencji Bożonarodzeniowej na przełomie 1923 i 1924 roku dał początek drugiemu etapowi dziejów antropozofii. Towarzystwo przybrało wówczas nową formę organizacyjną, rozpoczęła się budowa drugiego Goetheanum (dalej Goetheanum II) jako siedziby Wolnej Wszechnicy Wiedzy Duchowej oraz miejsca działania sekcji badawczych i artystycznych rozwijających nowe dyscypliny antropozoficzne. Członkowie Powszechnego Towarzystwa Antropozoficznego (Allgemeine Anthroposophische Gesellschaft – AAG), jak od tego momentu nazywa się tę formację, traktowali to wydarzenie jako niezwykle ważny moment duchowej transformacji antropozofii[32]. Po śmierci Rudolfa Steinera w marcu 1925 roku antropozofowie kontynuowali rozpoczęty przez niego proces wcielania w życie idei opartych na duchowej nauce. Nowy model kultury wdrażany był na wielu poziomach i w różnych środowiskach społecznych[33]. Bez wątpienia impuls antropozoficzny

---

[29] Zob. D. Oboleńska, M. Rzeczycka, *Ezoteryczne inspiracje Hilmy af Klint (1862–1944)*, „Przegląd Religioznawczy" 2016, nr 1(259), s. 85–100; M. Rzeczycka, K. Arciszewska-Tomczak, *Z dziejów polskiej antropozofii*, [w:] *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939*, t. 1: *Teozofia i antropozofia*, red. M. Rzeczycka, I. Trzcińska, Gdańsk 2019, s. 131–210; *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939*, t. 4: *Źródła i dokumenty*, red. D. Oboleńska, Gdańsk 2019. Abrewiatura GA i przyporządkowana do niej liczba oznaczają oficjalny katalogowy zbiór dzieł Rudolfa Steinera oraz numer tomu nadany danemu dziełu. Katalog sporządza oficjalny szwajcarski wydawca dzieł Rudolfa Steinera Rudolf Steiner Verlag.

[30] Do 1912 roku Rudolf Steiner stał na czele sekcji niemieckiej Towarzystwa Teozoficznego.

[31] M. Rzeczycka, K. Arciszewska-Tomczak, *Z dziejów polskiej antropozofii...*, s. 131–210, D. Oboleńska, *Okres antropozoficzny Stanisława Stückgolda*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych" 2018, nr 13, s. 149–154.

[32] Zob. S.O. Prokofieff, P. Selg, *Konferencja Bożonarodzeniowa i powstanie nowych misteriów*, przeł. M. Waśniewski, Gdynia 2017.

[33] D. Oboleńska, *Antropozoficzny model kulturowy Rudolfa Steinera*, „Studia Religiologica" 2023, nr 56(1), passim.

najwcześniej dotarł do świata sztuki. Jednak już od połowy lat 20. i w latach 30. mamy do czynienia z wyraźnym rozwojem także innych dyscyplin: antropozoficznej medycyny, farmakologii, rolnictwa, pedagogiki, ekonomii, a także matematyki, astronomii czy mechaniki[34].

Jako umowną datę zamykającą ten etap przyjmujemy wybuch II wojny światowej. A zatem osoby, które w okresie 1923–1939 zostały członkami Powszechnego Towarzystwa Antropozoficznego, będziemy określać mianem drugiego pokolenia antropozofów. Ernst Georg Haller, który został przyjęty do AAG w 1918 roku, należał więc do pierwszego pokolenia, ale jego działalność artystyczna w Goetheanum oraz poza antropozoficznym centrum w Szwajcarii przypadała już na drugie pokolenie zwolenników Rudolfa Steinera, a także na okres powojenny.

Haller był najmłodszym z trójki dzieci urodzonych w rodzinie urzędniczej. Przyszedł na świat 4 maja 1902 roku w szwajcarskim Kreutzlingen[35]. Jako utalentowany portrecista i karykaturzysta dał się poznać już w latach szkolnych. Swoje zdolności rozwijał najpierw w klasztorze Reichenau na Jeziorze Bodeńskim, a następnie w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Droga Hallera do antropozofii wiodła przez bardzo popularny w krajach niemieckojęzycznych młodzieżowy ruch Wandervogel[36]. Tam los zetknął go z Paulem Schatzem, przyszłym wynalazcą, konstruktorem maszyn i rzeźbiarzem[37], dzięki któremu w 1918 roku – jako szesnastolatek – przystąpił do młodzieżowej grupy antropozoficznej. W kręgu zainteresowań Hallera znalazły się wkrótce nie tylko prace Rudolfa Steinera, ale także

---

34 Zob. M. Rzeczycka, U. Patocka-Sigłowy, *Żywa Ziemia. Antropozofia Rudolfa Steinera jako impuls nowoczesnej myśli ekologicznej w przedwojennej Polsce*, „Studia Religiologica" 2023, nr 56(1), s. 46–64.

35 Biografia artysty na podstawie A. Haller, *Ernst Haller*, https://dokumentationen.kulturimpuls.org/biografien/1332 [dostęp: 8.09.2024] oraz eadem, *Schöpferische Intensität*, [w:] *Der Mensch zwischen Naturreichen und Geistwelt Bilder von Ernst Georg Haller (1902–1980)*, program wystawy prac E.G. Hallera, która odbyła się w dniach 12.10–7.12.2019 w antropozoficznym ośrodku terapeutycznym Sonnengarten w szwajcarskim Hombrechtikon: https://www.anthroposophie.ch/files/anthroposophie.ch/content/veranstaltungen/Ausstellung%20Ernst%20Georg%20Haller_Sonnengarten-post%2067_Hombrechtikon_web%20p2-4.pdf [dostęp: 14.02.2024].

36 R. Kahane, *The Loose Youth Movement: The German Wandervogel*, [w:] eadem, *The Origins of Postmodern Youth: Informal Youth Movements in a Comparative Perspective*, Berlin 2015, s. 47–54.

37 Zob. E.-M. Blank-Schatz, *Paul Schatz*, https://dokumentationen.kulturimpuls.org/biografien/619 [dostęp: 8.09.2024].

Hermanna Beckha wybitnego uczonego orientalisty, autora licznych rozpraw poświęconych między innymi antropozoficznej wykładni religii orientalnych i ich znaczeniu dla rozwoju cywilizacji Zachodu.

W 1921 roku Rudolf Steiner zaprosił (czy też wezwał) Hallera do Dornach na konsultacje do laboratorium kolorów Ehrenfrieda Pfeiffera[38]. Onieśmielony dziewiętnastoletni student monachijskiej akademii miał uczestniczyć wówczas w pracach nad witrażami Goetheanum I[39]. Almuth Haller podkreśla, że jej ojciec brał udział także w Konferencji Bożonarodzeniowej na przełomie 1923 i 1924 roku, a 26 lutego 1924 roku został przyjęty do tzw. pierwszej klasy Wszechnicy, przeznaczonej dla antropozofów, którzy przeszli wstępny etap nauk[40]. Ernst Georg Haller zamieszkał w Dornach i przez siedem lat pracował w gronie antropozoficznych artystów i pedagogów[41].

Na początku lat 30. w związku z rozwojem pedagogiki inspirowanej antropozofią Haller zapisał się na seminarium dla nauczycieli szkół waldorfskich w Stuttgarcie i tam poznał przyszłą żonę. Po ukończeniu kursu pracował jako nauczyciel rzemiosła w antropozoficznej szkole mieszczącej się w zamku Hamborn. Po założeniu rodziny postanowił przenieść się do Konstancji, gdzie otworzył pracownię obróbki szkła. Około 1937 roku – jako znany artysta i rzemieślnik – przyjął zaproszenie firmy Röhm & Haas, aby we wspomnianej już pracowni w Darmstadcie zbadać użyteczność wynalazku dra Röhma – pleksiglasu. Po wojnie wraz z rodziną osiadł w Litzelstetten, gdzie produkował naczynia z tego nowoczesnego tworzywa, przeznaczone dla wioski dziecięcej Wahlwies. W 1949 roku Hallerowie przenieśli się do Fryburga. Dzieci rozpoczęły tam naukę w szkole waldorfskiej. W tym czasie Ernst Georg Haller założył w Überlingen duży zakład produkujący artykuły techniczne z pleksiglasu. Był to jednocześnie okres intensywnych

---

38 Zob. H.H. Koepf, *Ehrenfried Pfeiffer*, https://dokumentationen.kulturimpuls.org/biografien/521 [dostęp: 8.09.2024].

39 A. Haller, *Ernst Haller*, https://dokumentationen.kulturimpuls.org/biografien/1332 [dostęp: 8.09.2024].

40 M. Rzeczycka, K. Arciszewska-Tomczak, *Z dziejów polskiej antropozofii…*, s. 178 oraz *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939*, t. 4: *Źródła i dokumenty*, red. D. Oboleńska, Gdańsk 2019, s. 141.

41 Do kręgu najbliższych współpracowników Ernsta G. Hallera należeli bracia Ralph Kux i Willy Kux oraz Ilja Duwan, którzy specjalizowali się w antropozoficznej sztuce scenicznej – eurytmii. Ralph Kux był także kompozytorem, autorem muzyki do misteriów i twórcą antropozoficznych oper.

poszukiwań właściwej metody pozwalającej produkować miniatury przeszkleń Goetheanum I, do których prawa produkcyjne Haller uzyskał od Marie Steiner von Sivers[42]. Technologia została dopracowana dopiero w 1960 roku. Polegała na przygotowaniu ręcznie rzeźbionych woskowych matryc, precyzyjnie odzwierciedlających motywy goetheańskich okien. Następnie na ich podstawie artysta wykonywał formy negatywowe. Kolejnym krokiem było przygotowanie „odbitek" w przeziernej żywicy syntetycznej, której kolor odpowiadał barwie oryginalnego okna. Opracowana technologia pozwoliła Hallerowi na rzemieślniczą produkcję miniatur okien Goetheanum I oraz wybranych motywów tych przeszkleń. Podobno cieszyły się one dużą popularnością w środowiskach antropozofów na całym świecie, którzy pragnęli mieć w swoich domach obiekty o podobnej sile oddziaływania jak oryginalne goetheańskie przeźrocza. Tą działalnością twórca zajmował się do końca swojego życia[43]. Artysta zmarł w 1980 roku.

Przeszklenia dla Goetheanum I

Historia przeszkleń Goetheanum I sama w sobie jest opowieścią niezwykłą. W związku z udziałem w niej polskich artystów jako głównych realizatorów i projektantów staje się szczególnie interesująca w kontekście okien kończyckiej kaplicy[44]. Przypomnijmy kilka najważniejszych jej wątków.

Podczas realizacji projektu Goetheanum I najpierw wybudowano pomniejsze budynki, okalające okazały gmach centrum antopozoficznego. Ocalały one podczas pożaru, który objął tylko główny budynek. Jako pierwsze powstały kotłownia i tzw. Glashaus („dom szkła"), w którym mieściła się pracownia szklarska. To tutaj antropozofowie artyści pracowali nad kolorowymi oknami Goetheanum, tworzonymi według projektów Rudolfa Steinera. Młodopolski artysta malarz Tadeusz Rychter należał do pierwszych

[42] Marie Steiner von Sievers była współpracowniczką, a od 1914 roku żoną Rudolfa Steinera.

[43] A. Haller, *Ernst Haller*, https://dokumentationen.kulturimpuls.org/biografien/1332 [dostęp: 8.09.2024].

[44] D. Oboleńska, M. Rzeczycka, *Rudolf Steiner and His Polish Emissaries – Tadeusz Rychter and Other Anthroposophists from Poland*, [w:] *Polish Esoteric Traditions 1890–1939*, red. A. Świerzowska, Gdańsk 2019, s. 138–158.

antropozofów, którzy podjęli decyzję o przyjeździe do Dornach, gdy wczesną wiosną 1914 roku ruszyła budowa. Gmach powstawał dzięki zaangażowaniu samych antropozofów, najczęściej nieposiadających żadnego doświadczenia w tego typu przedsięwzięciach, profesjonalistów było tam niewielu[45]. Rychter kierował pracami nad barwnym szkłem, z którego powstawały rzeźbione okna do głównego budynku. W „domu szkła" pracowało grono doświadczonych artystów: przyszła żona Rychtera Anna von May, wybitny polski grafik i malarz Franciszek Siedlecki, którego do Goethenum zaprosił Rychter, oraz jego żona Jadwiga Siedlecka, a także rosyjska malarka Asia Turgieniewa. W skład tego zespołu wchodzili również antropozofowie, których talenty dostrzeżono i doceniono na miejscu: rosyjski dyplomata Konstanty Ligski, Hans i Walo von May, Emma Stolle i Gertrud von Orth[46].

W dokumentach udostępnionych nam przez archiwistów z Dornach[47] oraz w antropozoficznych publikacjach na temat pierwszej budowli[48] nazwisko Hallera w składzie osobowym pracowni szkieł nie zostało odnotowane, nie mamy zatem faktograficznego potwierdzenia słów córki, jego biografki. Z drugiej strony wiemy, że materiały archiwalne Gotheanum, a zwłaszcza oficjalne rejestry, nie ujawniają wszystkich szczegółów. Dobrym przykładem jest udział siostry Asi Turgieniewej – Natalii, która nie pojawiła się w spisie osób próbujących swych sił w rzeźbieniu szklanej materii, pomimo że taka sytuacja miała miejsce[49].

---

45 Główne prace budowlane należały do szwajcarskich, włoskich i niemieckich majstrów budowlanych, natomiast cała sfera wykończeń o charakterze artystycznym, w tym rzeźbienie kolumn i architrawów, malowanie wnętrz kopuł itd., była realizowana przez samych antropozofów. Na czele każdego zespołu z zasady stał doświadczony artysta, który kierował pracami amatorów. Zob. M. Rzeczycka, K. Arciszewska-Tomczak, *Z dziejów polskiej antropozofii...*, s. 171–172; M. Rzeczycka, *Дорнахский Genius Loci*, [w:] *Вторые московские Анциферовские чтения. Сб. статей по материалам международной конференции, посвященной 140-летию В.Д. Бонч-Бруевича*, сост., науч. ред. Д.С. Московская; отв. ред. Д.П. Бак, Москва 2014.

46 Ibidem, s. 164–165. Zob. również: D. Oboleńska, История из писем и воспоминаний. Константин Лигский – „дорнахский антропософ", „Литературный факт" 2018, № 10.

47 Rudolf Steiner Archiv i Archiv am Goetheanum.

48 Zob. np. R. Steiner, *Die Goetheanum-Fenster. Sprache des Lichtes*, Entwürfe und Studien, Textband, Dornach 1996; idem, *Die Goetheanum-Fenster. Sprache des Lichtes*, Entwürfe und Studien, Bildband, Dornach 1996.

49 Zob. *Андрей Белый и антропософия. Материал к биографии (интимный)*, публ. Дж. Мальмстад „Минувшее: Исторический альманах", Paris 1988, вып. 6, s. 407.

Sama praca nad kruchym materiałem była trudna i stresogenna. Na zamówienie sprowadzano z zagranicy ogromne tafle barwionego szkła. Artyści używali specjalnie zaprojektowanych maszyn szlifierskich, które przypominały urządzenia dentystyczne. Za pomocą takiego sprzętu usuwano kolejne warstwy szkła do zamierzonej głębokości. Różnica poziomu frezu nadawała scenie na przeźroczu trójwymiarowości (zob. il. 9 i 10). Precyzja wykonania i pewna ręka były niezwykle istotnymi elementami tej pracy, gdyż zdarzyło się kilkukrotnie, że szyby pękały. Niosło to za sobą potrzebę zamówienia kolejnych, których koszt był ogromny.

Technika tworzenia barwnych okien Goetheanum była wyjątkowo trudna, lecz nie była przypadkowa. Zdejmowanie warstw kolorowego szkła symbolicznie odtwarzało proces wglądu w światy wyższe, podczas którego człowiek powoli pokonywał kolejne obszary oglądowe maskujące duchową rzeczywistość i docierał do prawdy o wielowymiarowej naturze świata. Światło przenikające do duszy adepta symbolizowało nową wiedzę, dzięki której mógł on dokonywać stopniowej transformacji swojej osobowości. Tak jak w przeźroczach okiennych światło przenika ostatecznie przez szkło i oświetla pomieszczenie kolorowymi odcieniami, tak wtajemniczony roztaczał światło wiedzy wśród ludzi. Najjaśniejsze fragmenty na goetheańskich oknach, tam, gdzie szkło jest najcieńsze, to przestrzenie najsilniej przeniknięte duchowym światłem.

Poza samą techniką wykonania okien, ważne jest to, co przedstawiają te kompozycje i czemu mają one służyć. Każde z przeźroczy Goetheanum wyraża jeden z etapów wędrówki duszy i wskazuje na obecność duchowych jestestw na nią oddziałujących. Kolor to dodatkowa symboliczna wartość, uzupełniająca temat wędrówki. Zatem wszystkie części składowe mają za zadanie ułatwić adeptowi podróż po meandrach światów wyższych[50].

Chociaż formalny związek kończyckich przeszkleń z oknami Goetheanum wydawał się bardzo prawdopodobny, to kwestia autorstwa tych kompozycji stanowiła zagadkę. Zanim udało się potwierdzić, że to właśnie Ernst Georg Haller pracował nad oknami do przypałacowej kaplicy von Thunów w Kończycach, zakładałyśmy, że jednym z możliwych twórców przeźroczy

[50] Obecnie w Goetheanum II znajdują się kopie tych witraży, gdyż oryginały wraz z całym pierwszym budynkiem zniszczył wspomniany wcześniej pożar w 1923 roku.

mógł być także Tadeusz Rychter, nie tylko jako jeden z najbardziej zaufanych emisariuszy Steinera i szef pracowni szkieł w Dornach, ale przede wszystkim jako wynalazca tej techniki artystycznej. Nasze przypuszczenia opierały się na dość niekonkretnej, ale obecnej w źródłach informacji, że w 1938 lub 1939 roku twórca otrzymał zlecenie wykonania dekoracji „jakiegoś kościoła w Polsce"[51]. Mogły to być Kończyce. Warto dodać, że ten utalentowany artysta pozostaje nadal jedną z najbardziej zagadkowych postaci przedwojennej sztuki polskiej[52]. Co jakiś czas udaje się jednak uzupełnić jego biografię. Szczególną wartość mają odkrycia dotyczące prac z okresu antropozoficznego, niemal zupełnie nieznanych w Polsce. Tadeusz Rychter należał do antropozoficznej grupy artystycznej Aenigma. Katalog z wystawy tej grupy za 1918 rok wymienia dwie prace, które szczególnie zainteresowały nas w kontekście Kończyc, są to bowiem dwa projekty okien, które prawdopodobnie miały być wykonane techniką wypracowaną w „domu szkła". Jeden z nich nosi tytuł *Weihnacht* – Boże Narodzenie, drugi *Fischzug* – Obfity połów[53]. Oba nawiązują do *Ewangelii według św. Łukasza*, a ten biblijny tekst okazuje się kluczowy ze względu na tematykę kompozycji widocznych na kończyckich przeźroczach, a także w związku z egzegezą tej Ewangelii autorstwa Rudolfa Steinera.

Pomimo że już wiemy, iż prace Rychtera dla „jakiegoś kościoła w Polsce" trzeba będzie jeszcze odnaleźć, gdyż podczas wymiany korespondencji z archiwum „Darmstädter Neue Glaskunst" nie potwierdzono udziału polskiego twórcy w przygotowaniu kończyckich okien, to nieprzypadkowa zbieżność prac dwóch artystów antropozofów, Rychtera i Hallera, opartych na *Ewangelii według św. Łukasza* oraz unikatowa technika artystyczna wyrastająca ze sztuki tworzonej w Dornach, utwierdziły nas w przekonaniu, że przedstawiona poniżej interpretacja odwołująca się do antropozofii jest wielce prawdopodobna.

---

[51] Zob. E. Levy, *Anna von May-Rychter*, https://dokumentationen.kulturimpuls.org/biografien/1436 [dostęp: 8.09.2024].

[52] Losy Tadeusza Rychtera od 1938 roku do śmierci w 1939 lub 1943 roku nie są znane, podobnie jak miejsce jego pochówku.

[53] T. von Rychter, *Fischzug* (Zeichnung, Entwurf für ein Glasfenster) oraz idem, *Weihnacht* (Zeichnung, Entwurf für ein Glasfenster), [w:] *Aenigma. Gruppe bildender Künstler. Gemälde – Plastik*, katalog wystawy w Monachium (Kunsthaus das Reich, Königinstrasse 23), w dniach od 5 lutego do 15 marca 1918 roku, bez numeracji stron.

Nie mamy wątpliwości, że oba okna z Kończyc były inspirowane sztuką, która narodziła się w Goetheanum I, czyli sztuką antropozoficzną, a zatem chrześcijańską, wpisującą się w bogatą tradycję duchową Europy, wychodzącą jednak poza ramy oficjalnej nauki Kościoła katolickiego czy kościołów protestanckich. Jest to jednak ponad wszelką wątpliwość sztuka chrześcijańska, tak jak i antropozofia jest nurtem chrześcijańskim, wręcz chrystocentrycznym.

O antropozoficznych inspiracjach autora kończyckich okien świadczy technika wykonania, bardzo przypominająca tę z Goetheanum. Nawiązuje do niej także specyficzna forma rysunku, owych kanciastych linii, niewyostrzonych kształtów postaci anielskich, charakterystycznych dla sztuki antropozoficznej i, co najważniejsze, sam powstający efekt przenikania światła, podkreślający subtelność istot duchowych, ich ulotność w porównaniu z istotami i przedmiotami materialnymi, który także jest rozpoznawalnym znakiem sztuki tworzonej w Goetheanum.

Jaką historię opowiada światło, które przenika przez te okienne przeźrocza? Odpowiedź wcale nie jest oczywista.

Ewangelia według św. Łukasza w interpretacji Rudolfa Steinera

> Porodziła swego pierworodnego Syna, owinęła Go w pieluszki i położyła w żłobie, gdyż nie było dla nich miejsca w gospodzie. W tej samej okolicy przebywali w polu pasterze i trzymali straż nocną nad swoją trzodą. Naraz stanął przy nich anioł Pański i chwała Pańska zewsząd ich oświeciła, tak że bardzo się przestraszyli. Lecz anioł rzekł do nich: „Nie bójcie się! Oto zwiastuję wam radość wielką, która będzie udziałem całego narodu: dziś w mieście Dawida narodził się wam Zbawiciel, którym jest Mesjasz, Pan. A to będzie znakiem dla was: Znajdziecie Niemowlę, owinięte w pieluszki i leżące w żłobie". I nagle przyłączyło się do anioła mnóstwo zastępów niebieskich, które wielbiły Boga słowami: „Chwała Bogu na wysokościach, a na ziemi pokój ludziom Jego upodobania". Łk 2, 9–14[54]

[54] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych* [Biblia Tysiąclecia], Warszawa 2015.

Jak wynika z przedstawionego wcześniej opisu, temat prawego okna to bez wątpienia scena Bożego Narodzenia w Betlejem. To opowieść z Łukaszowej Ewangelii, która ukazuje niezwykłe wydarzenie mające miejsce po tym, jak anioł obwieścił pastuszkom, że w stajence narodził się Zbawiciel. Czytamy u ewangelisty, że po tych słowach „niebo się otwiera" a wystraszeni pastuszkowie widzą zastępy niebieskie, wielbiące Boga. Następnie posłańcy objawienia udają się do betlejemskiej stajenki i tam odnajdują Świętą Rodzinę. O tym, że Dziecię będzie nosicielem Ducha Kosmicznego – Chrystusa, mówi nam, patrzącym na to widowisko, lewe przeźrocze. Ani ujęcie „otwartego nieba" w cudzysłów, ani określenie sytuacji widza jako uczestnika widowiska, ani kolejność interpretacyjna przeźroczy, nie są tu przypadkowe. Ten szereg znaczeń odwołuje się bowiem do konkretnego dzieła, poza samym kanonicznym tekstem biblijnym, mianowicie do antropozoficznej egzegezy *Ewangelii według św. Łukasza*, której dokonał Rudolf Steiner. Oprócz przedstawionej na lewym przeźroczu tajemniczej postaci w żółtej szacie do potraktowania tematu w ujęciu antropozoficznym skłania nas zarówno fakt zaangażowania Hallera w ruch antropozoficzny, jak i data powstania pleksiglasowych przeszkleń.

Rudolf Steiner zaproponował słuchaczom cztery cykle wykładów poświęconych czterem kanonicznym Ewangeliom chrześcijańskim: cykl *Tajemnice Ewangelii św. Jana* (*Das Johannes-Evangelium*, GA 100) wygłoszony w Bazylei w dniach 16–25 listopada 1907 roku, cykl *Tajemnice Ewangelii św. Łukasza* (*Das Lukas-Evangelium*, GA 114) wygłoszony również w Bazylei, w dniach 15–26 września 1909 roku, cykl *Tajemnice Ewangelii św. Mateusza* (*Das Matthäus-Evangelium*, GA 123) wygłoszony w Bernie w dniach 1–12 września 1910 roku oraz cykl *Tajemnice Ewangelii św. Marka* (*Das Markus-Evangelium*, GA 139) wygłoszony ponownie w Bazylei w dniach 15–24 września 1912 roku. Temat ten twórca antropozofii poruszał także w wielu innych odczytach. Wszystkie cztery cykle niewątpliwie są połączone ze sobą szeregiem nici myślowych, jednak w każdym z nich odnajdziemy określony motyw, dominujący i charakterystyczny tylko dla danego cyklu.

Zatem, kiedy powracamy do kończyckich okien, ważne staje się nie tylko to, co widzimy, nie tylko pytanie o źródło tego, co widzimy, ale i to,

w jaki sposób należy na to patrzeć. Antropozofia mówi o widzeniu fizycznym i widzeniu duchowym, z których to drugie jest zawsze czynnością pierwszorzędną, choć zazwyczaj odrzucaną przez świadomość profana. Adept zaś przez swoje wtajemniczenie, pojmowane w antropozofii jako świadome rozwijanie organów duchowych do postrzegania światów wyższych, może dotrzeć do trzech hierarchicznych stopni oglądu jestestw duchowych. Są nimi: poznanie imaginacyjne, poznanie inspiracyjne i poznanie intuicyjne. Steiner tak mówił o imaginacji:

> Któż więc posiada poznanie imaginacyjne? Ten, przed którego duchowym wzrokiem to, co znajduje się poza światem zmysłowym, wyłania się w obrazach, w potężnej panoramie obrazów świata, jednak zupełnie niepodobnych do tego, co w zwykłym życiu nazywamy obrazami. Poza tym, że obrazy imaginacyjne nie posiadają żadnej właściwości odpowiadającej przestrzeni trójwymiarowej, istnieją jeszcze inne ich cechy, których nie można tak łatwo porównać z niczym innym w zwykłym świecie zmysłów[55].

Pierwszy stopień antropozoficznego wtajemniczenia, osiągany za pomocą wieloletnich ćwiczeń duchowych oraz dzięki wzmacnianiu eterycznego i astralnego ciała człowieka, był znany już wcześniej w innych systemach myśli heterodoksyjnej. Mówili o tym adepci alchemii[56], pisali różokrzyżowcy[57], praktykowali starożytni filozofowie[58], alchemiczną imaginację w XX wieku badał Carl Gustaw Jung[59].

---

55 R. Steiner, *Tajemnice Ewangelii św. Łukasza*, GA 114, przeł. M. Waśniewski, Gdynia 2010, s. 9.

56 O bezpośrednim doświadczeniu imaginacyjnym i spotkaniu z Astrum Gestirn (Duszą Świata) pisał Paracelsus. Zob. pracę A. Koyré, *Mistycy, spirytualiści i alchemicy niemieccy XVI wieku*, przeł. L. Brogowski, Gdańsk 1996.

57 Przywołać tu należy chociażby najsłynniejszy tekst autorstwa Valentina Andrei *Alchemiczne gody Christiana Rosenkreutza*, oparty na doświadczeniach imaginacyjnych samego autora.

58 O starożytnej filozofii jako o ćwiczeniach duchowych pisze w swoich pracach francuski historyk Pierre Hadot. Zob. np. P. Hadot, *Czym jest filozofia starożytna*, przeł. P. Domański, Warszawa 2018.

59 Ciekawą pracę o poszukiwaniach Junga sporządził Jeffrey Raff. Napisał on o misterium wyobraźni po wielokroć spotykanym w pracach Junga. Zob. J. Raff, *Jung and the Alchemical Imagination*, Newburyport 2000.

Poznanie imaginacyjne jest doświadczeniem subiektywnym, co oznacza, że każdy jego przejaw jest niepowtarzalnym aktem jednostkowym, lecz, jak zaznacza Steiner, ma pewne wspólne dla wszystkich, wyraźne elementy charakteryzujące ten stan świadomości. Poznanie, które praktykujemy codziennie w naszym świecie fizycznym, to ogląd otaczającego nas świata poprzez zmysły, które dostarczają materiału badawczego naszemu rozumowi i siłom duszy. Dzięki temu przyswajamy wiedzę i wydajemy sądy o rzeczach poznanych, lecz dotyczy to jedynie świata materii fizycznej, gdyż to, co znajduje się poza tym obszarem naszego doświadczenia, jest ukryte przed fizycznym okiem. Na skutek szeregu ćwiczeń medytacyjnych jesteśmy w stanie wypracować narzędzia do oglądu światów wyższych i poznawać je na kolejnych etapach ich otwierania się przed nami. Faza poznawcza, zwana imaginacją, jest szeregiem barwnych obrazów, w których kolor gra najważniejszą rolę jako nośnik znaczeń, gdyż właśnie poprzez doświadczenie barwy możemy zrozumieć to, z czym się stykamy. Niewątpliwie właśnie kolor stanowi jeden z najwyraźniejszych zabiegów interpretacyjnych zastosowanych na kończyckich oknach. Paleta i natężenie, gra światła i ulotność, zarys postaci i wyraz ich twarzy – wszystko to zależy od „głębi" kolorystycznej oraz od tego, jakie wrażenie wywiera to na oglądającym. I w tym właśnie ujawnia się jeden z pierwszych kluczy interpretacyjnych, gdyż Steiner w swoich lekcjach mówi wprost o tym, że *Ewangelia według św. Łukasza* to imaginacyjna opowieść jasnowidzących:

> W ujęciu Ewangelii św. Łukasza „samowidzącymi" są ludzie posiadający widzenie imaginacyjne, którzy mogą wnikać w świat obrazów i postrzegać tam wydarzenie Chrystusowe – ludzie specjalnie wyćwiczeni w postrzeganiu imaginacyjnym, samowidzący, postrzegający dokładnie i wyraźnie. Ich relacje stanowią podstawę tekstu autora Ewangelii św. Łukasza, który nazywa ich jednocześnie „sługami Słowa"[60].

Dla współczesnego człowieka oglądającego kolorowe przeźrocza w Kończycach oznacza to możliwość pogłębionego wglądu w tajemnicę przedstawionych tu motywów. Steiner podkreśla: „To […], co ze sztuki, z malarstwa

[60] R. Steiner, *Tajemnice Ewangelii* św. Łukasza…, s. 15.

od niepamiętnych czasów najintensywniej przemawiało do serc ludzkich, znajdujemy w Ewangelii św. Łukasza i stamtąd przenika do sztuki"[61]. Zatem znajdujące się przed widzem dzieła, jakimi są barwne kapliczne okna, odsłaniają swą tajemnicę, ujawniając zaangażowanego autora i jego projekcję, dzięki której oglądający ją również mogą podjąć wędrówkę imaginacyjną lub chłonąć samo misteryjne widowisko żywych kolorowych kształtów.

Skoro już wiemy, jak należy patrzeć, spróbujmy odszyfrować, co widzimy na tych przeźroczach. Niewątpliwie oba okna są połączone kolorystycznie. Barwy szat Marii i Józefa z prawego okna łączą się z barwą szaty centralnej postaci z lewego okna. Kolor ciała Dzieciątka Jezus jest stanem pośrednim pomiędzy nasyceniem barw dolnej i górnej części przeźroczy. Postacie ze strefy górnej, o czym już była mowa, są zdecydowanie mniej materialne niż te ze strefy dolnej. Aniołowie w tej wizji artystycznej nie posiadają skrzydeł, w każdym razie obserwator ich nie dostrzega. Może to wynikać ze specyficznego rozmieszczenia tych postaci, które częściowo pozostają ukryte dzięki zaokrąglonej formie górnej części wnęk okiennych. W tej perspektywie oglądowej patrzący może domyślać się istnienia typowych anielskich atrybutów. Druga możliwość wynika wprost z tradycji sztuki antropozoficznej, w której wiele artystycznych przedstawień ukazuje anioły jako świetliste duchy kosmiczne, a nie cielesne postacie posiadające skrzydła.

Kolejnym kluczem interpretacyjnym, ukrytym w kolorowych szybach, jest tajemnicza postać z lewego okna. Rudolf Steiner mówił o Wielkich Nauczycielach ludzkości, którzy przebywali na ziemi na przestrzeni setek lat, zanim wydarzyło się misterium Golgoty. Ich zadaniem było przygotowanie ludzkich serc na przyjęcie nauk Chrystusowych. W antropozoficznej interpretacji *Ewangelii według św. Łukasza* mowa jest przede wszystkim o dwóch takich postaciach połączonych ze sobą duchowymi nićmi: o Zaratustrze i o Buddzie, którzy nauczali kolejno – o świecie zewnętrznym i o świecie wewnętrznym człowieka. Ich nauki wzbogacały i rozwijały nie tylko dusze ludzkie, ale także ich ciała eteryczne i astralne. Proces ów dotyczył zarówno zwykłych śmiertelników, jak i tego, który przez trzy lata po przyjęciu chrztu Janowego miał być wcieleniem wielkiego Ducha Kosmicznego. Owo

[61] Ibidem, s. 27.

wcielenie się Chrystusa w ciało Jezusa nie mogłoby dokonać się bez pomocy Wielkich Nauczycieli[62].

Możemy z tego wnioskować, że zgodnie z antropozoficzną interpretacją postacią na lewym oknie jest Budda, którego obecność jest warunkiem transformacji małego Jezusa. Obie sylwetki są połączone kolorystycznie, co więcej, oczy tych postaci znajdują się dokładnie na tym samym poziomie obu okiennych szyb. Można zauważyć także pewne podobieństwo w wyrazie twarzy obydwu figur. Lektura wykładów Rudolfa Steinera pozwala na odczytanie kolejnych znaczeń, gdyż autor w tym tekście podejmuje trud wyjaśnienia nie tylko tego, co już się zdarzyło i co znamy pod postacią *Ewangelii według św. Łukasza*, ale również tego, co nastąpi później w dziejach ludzkości. Właśnie to, naszym zdaniem, zostało przedstawione na lewym oknie kaplicy. „Ktoś, kto stał się Buddą, musiał być najpierw Bodhisattwą. Bodhisattwa jest więc poprzedzającym stopniem w indywidualnym rozwoju, prowadzącym do stopnia buddy" – mówi Steiner[63]. Rozróżnienie pomiędzy Buddą a Bodhisattwą jest niezwykle ważne, ponieważ wskazuje na konkretny etap wpływu wyższych istot i stopień ich rozwoju:

> Takich jestestw jak ów Bodhisattwa, który stał się Buddą i miał za zadanie wcielić w ludzkość wielką naukę miłosierdzia i miłości, takich jestestw związanych z naszym kosmosem, do którego należy Ziemia, jest dwanaście. Ten Bodhisattwa, który został Buddą pięć do sześciu stuleci przed naszą erą, jest jednym z tych dwunastu. Każdy Bodhisattwa ma określoną misję do spełnienia. […] Budda dlatego związany jest tak blisko z posłannictwem Ziemi, ponieważ rozwój odczucia moralnego jest właśnie zadaniem naszego czasu, począwszy od chwili, gdy stał się Buddą, na sześć do pięciu stuleci przed naszą erą, aż do czasu, gdy zostanie on zastąpiony przez bodhisattwę, który będzie żył na Ziemi jako Maitreya Budda[64].

---

[62] Motyw nauczycieli ludzkości znajdujemy także w pracach innych ezoteryków końca XIX i początku XX stulecia. Najbardziej znana rozprawa na ten temat wyszła spod pióra Éduarda Schurégo. Na początku XX stulecia stała się lekturą obowiązkową w europejskich środowiskach zainteresowanych rozwojem duchowym. Zob. idem, *Wielcy wtajemniczeni. Zarys tajemnej historii religii. Rama, Kryszna, Hermes, Mojżesz, Orfeusz, Pytagoras, Platon, Chrystus*, przeł. R. Centnerszwerowa, Warszawa 1938.

[63] R. Steiner, *Tajemnice Ewangelii św. Łukasza…*, s. 31.

[64] Ibidem, s. 130–131.

W tej opowieści przyjście Chrystusa na Ziemię przygotowały istoty duchowe. Każda miała inne zadanie. Ostatnim aktem tego procesu, na sześć wieków przed Chrystusem, było pojawienie się przebudzonego: Bodhisattwy w osobie księcia Gautamy, znanego powszechnie jako Budda. W wykładni antropozoficznej to on nauczył ludzi miłości i współczucia dla wszystkich istot żyjących, duchowo przygotowując mieszkańców Ziemi na przyjście Chrystusa. Kiedy Budda wykonał swoje zadanie, powrócił do świata duchowego. Jak przekonuje Steiner, to była jego ostatnia inkarnacja ziemska. Droga została przygotowana. Kolejna istota duchowa – inny Bodhisattwa – przejdzie szereg wcieleń, aby stać się Buddą Maitreyą, czyli dokonać ostatniego wcielenia zamykającego cykl. To jego właśnie widzimy na lewym oknie kaplicy. Świadczą o tym następujące atrybuty tej postaci: ułożenie szaty (odsłaniającej prawą pierś i lekko okrywającej prawe ramię) oraz charakterystyczna poza (prosta pozycja nóg – *pralambapadasa* – rzadka w ikonografii buddyjskiej, za to dobrze znana w europejskim malarstwie religijnym). Tylko jednego Buddę przedstawia się w taki sposób – Maitreyę. Steinerowska egzegeza Ewangelii Łukaszowej mówi w nieco zawoalowany, lecz czytelny sposób o tym, że proces stopniowego wcielania się kolejnego Bodhisattwy rozpoczął się z końcem XIX wieku, a zatem ludzie współcześni uczestniczą w kolejnym etapie duchowego rozwoju Ziemi.

Warto przypomnieć, że kolorowe okna z Kończyc powstały w latach 30. – w czasie niespokojnym zarówno w Europie, jak i w samym Towarzystwie Antropozoficznym, które po śmierci Steinera w 1925 roku próbowało wypracować plan dalszego działania i odnaleźć swój punkt ciężkości. Powrócił wówczas temat Buddy Maitreyi. Sprzyjała temu atmosfera panująca wokół Hindusa Jiddu Krishnamurtiego, który już w 1909 roku został wskazany przez Charlesa Leadbeatera, jednego z najważniejszych członków Towarzystwa Teozoficznego, jako nowe wcielenie Bodhisattwy[65]. W 1929 roku Krishnamurti ostatecznie odciął się od przypisywanej mu roli, co ponownie wzbudziło potrzebę odnalezienia „wybrańca". Spekulacjom

[65] Wskazanie przez teozofów Krishnamurtiego jako wcielenia Bodhisattwy i nowego Nauczyciela Ludzkości było najważniejszym powodem odejścia Rudolfa Steinera i jego zwolenników z Towarzystwa Teozoficznego i założenia Towarzystwa Antropozoficznego na przełomie 1912 i 1913 roku.

i propozycjom nie było końca. Wówczas antropozof pierwszego pokolenia, Adolf Arenson, od samego początku blisko związany z Rudolfem Steinerem, podjął próbę rozwiązania zaistniałej sytuacji. Na podstawie drobiazgowej analizy wypowiedzi twórcy antropozofii Arenson sporządził i wygłosił szereg wykładów na ten ważny wówczas temat. Historię ewolucji wątku nowego Bodhisattwy w wypowiedziach Steinera zaprezentował także w Goetheanum, w 1930 roku, podczas wystąpienia, które było poświęcone pamięci twórcy antropozofii[66]. Podobnego zadania podjęła się dr Elisabeth Vreede – matematyczka i astronomka, jedna z pierwszych uczennic Steinera, która w latach 30. wygłosiła cykl wykładów o Bodhisattwie w myśli antropozoficznej[67]. Z przytoczonych wyżej faktów widać, że temat ten był wówczas szeroko omawiany w środowisku antropozofów. Prawdopodobnie także z tego powodu znalazł się on na antropozoficznych oknach w kończyckiej kaplicy.

Jednak czy to już wszystko, co można powiedzieć o niezwykłej postaci z lewego okna? Przedstawiony przez artystę Budda Maitreya jest połączony z jeszcze jednym wizerunkiem, znaczenia którego możemy się domyślać. Kiedy przyjrzymy się ułożeniu rąk Buddy (il. 5, 11 i 12), zobaczymy, że palce prawej dłoni układają się w Chrystusowy gest błogosławiący, zaś palce lewej dłoni obrazują mudrę shuni (kciuk dotyka palca środkowego).

Symbolika tych dwóch różnych gestów odtwarza etapowość drogi, na której wszystkie wcielenia kolejnych Bodhisattwów przygotowują przyjście Chrystusa. To jego właśnie widzimy nad głową Maitreyi. Zarys tej postaci jest znacznie mniej materialny niż Buddy i jeszcze mniej zbieżny przez swoją ulotność z przedstawieniem Świętej Rodziny na prawym oknie. Dzieje się tak dlatego, że Chrystus występuje na lewym przeźroczu w swojej postaci eterycznej, w jakiej objawia się ludzkości przy ponownym przyjściu. Celem antropozofii, według słów Steinera, jest głoszenie idei o ponownym

---

66 А. Аренсон, *Слово о Рудольфе Штейнере*, http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Books&go=page&pid=15201 [dostęp: 22.02.2024].

67 Całą historię rozwoju wątku o Bodhisattwie w myśli antropozoficznej opowiada praca T.H. Mayera, *The Bodhisattva Question. Krishnamurti, Steiner, Tomberg and the Mystery of the Twentieth-Century Master*, Forest Row, East Sussex 2010. W tej publikacji znalazły się również dwa wykłady Elisabeth Vreede.

eterycznym wcieleniu się Chrystusa. Po przyjściu do ludzi w ciele fizycznym, męczeńskiej śmierci na krzyżu i zmartwychwstaniu Zbawiciel przychodzi w ciele eterycznym. Zadaniem ludzi jest nauczyć się go doświadczać, co jest możliwe dzięki świadomemu rozwijaniu duchowości. Wykłady Steinera podejmujące ten temat dobrze podsumowuje praca Sergiusza O. Prokofieffa *Pojawienie się Chrystusa w postaci eterycznej*, w której pisze on:

> Oznacza to, że ludzie w oparciu o swoją wolność mają wznieść myślenie do poziomu imaginacyjnego, a przez to wznieść swój przeniknięty duchem intelekt do graniczącego z Ziemią planu astralnego, gdzie będzie wówczas miało miejsce spotkanie z Chrystusem w jego postaci eterycznej[68].

Postać Chrystusa została przez artystę umieszczona nad głową Buddy, gdyż tak ciało eteryczne unoszące się nad głową człowieka widzi osoba jasnowidząca. Zatem całe lewe okno kaplicy jest obrazem przyszłościowym, ukazującym zakończenie kolejnego duchowego procesu. Ciekawym zabiegiem artystycznym jest również sposób ukazania sylwetki Chrystusa. Pierwszą rzeczą, która rzuca się w oczy osobom znającym sztukę antropozoficzną, jest podobieństwo eterycznego Chrystusa do jego rzeźbionego przedstawienia wykonanego przez Rudolfa Steinera i Edith Marion, czyli do postaci Przedstawiciela Ludzkości stworzonej na potrzeby Goetheanum I. Rysy twarzy i sylwetka są tu niemal identyczne, nie zgadza się jednak ułożenie rąk, gdyż rzeźba przedstawia postać z uniesioną lewą ręką[69] (il. 13), podczas gdy na przeźroczu taką pozycję przyjmuje ręka prawa (il. 14).

Jesteśmy natomiast w stanie wyjaśnić podobieństwo rysów twarzy, ułożenia głowy i ciała. Otóż twórca antropozofii, zwracając się do artystów mających zamiar przedstawiać Chrystusa w swych dziełach, mówił, że

---

68 S.O. Prokofieff, *Pojawienie się Chrystusa w postaci eterycznej*, przeł. M. Waśniewski, Gdynia 2013, s. 29.

69 Friedrich Rittelmayer we wspomnieniach z okresu budowy Goetheanum I i przygotowywania pierwszych modeli rzeźby Przedstawiciela Ludzkości pisał, że Rudolf Steiner uważał gest podniesionej lewej ręki Chrystusa za sposób na wyrażenie jego dobroci. Por. Ф. Риттельмаер, *Встречи с Рудольфом Штайнером*, пер. П. Снегиревой, Москва 2011, s. 117–118.

musi to być twarz, której nie sposób spotkać wśród ludzi. Prokofieff podaje dokładny opis Steinera:

> Rudolf Steiner tak opisuje oblicze Chrystusa: W czole objawia się najwyższe zdumienie wobec boskich tajemnic bytu; z oczu świeci największa siła miłości i współczucia; a z kształtu ust i podbródka przemawia czyste objawienie kosmicznego sumienia[70].

Należy zatem założyć, że rzeźba Steinera i Marion miała być swoistym wzorcem dla tych, którzy podejmowali ten temat w swoich pracach. Powtórzenie owej twarzy i sylwetki Chrystusa widzimy także w innych dziełach antropozoficznych. Przywołać tu można prace artystów z grupy Aenigma lub takich, którzy kontynuowali jej tradycje, jak: Max Wolfhügel (*Easter*, 1958), Walter Besteher (*Spiritual Knight*, 1927), Elisabeth Oling-Jelinek (tryptyk bez tytułu, 1970–1980) czy Siegfried Pütz (drewniana rzeźba twarzy, niedatowana)[71].

Z tej perspektywy opowieść z kończyckich okien można nazwać zatrzymanym kadrem kroniki z duchowego i ziemskiego świata w momencie narodzin Jezusa w betlejemskiej stajence. Moce duchowe z lewego okna (Bodhisattwa, Chrystus i anielskie hufce) spoglądają na Świętą Rodzinę z okna prawego, a my odtwarzamy całą opowieść o tym misterium w momencie imaginacyjnego doświadczenia. Wzorzec przemiany człowieka i Ziemi, początek i koniec, które widzimy na kolorowych przeźroczach, to aktualna dla autora tego dzieła i osób świadomie je oglądających ścieżka antropozoficzna. Mówi ona o przemianie ludzi i świata pod wpływem impulsu Chrystusowego: o wyjątkowych wydarzeniach, które przygotowały ów proces transformacji. Misterium Golgoty w ujęciu Steinera dosłownie przemieniło Ziemię, dając jej możliwość dalszego duchowego rozwoju. Dlatego nie jest możliwe ponowne przyjście Chrystusa w ciele fizycznym. Zbawiciel pojawia się w świecie jako istota eteryczna. Zadaniem człowieka jest takie rozwijanie zdolności poznawczych i sił duchowych, które pozwolą

---

[70] S.O. Prokofieff, *Pojawienie się Chrystusa...*, s. 24.

[71] Ænigma. *One Hundred Years...*, s. 72, 97, 129, 326.

mu na doświadczenie obecności Chrystusa. Właśnie o tym opowiadają kolorowe okna kończyckiej kaplicy.

Wiemy już, że Haller, aby opowiedzieć nam tę historię, świadomie zastosował sztukę antropozoficzną, gdyż zawsze jest ona rezultatem duchowej pracy twórcy. Dla nas – odbiorców, sztuka ta może stać się pewnym ćwiczeniem, osobistą nauką wglądu w wyższe światy. W tym sensie to dzieło sztuki jest żywe, dlatego warto mówić o swoistym widowisku, które oglądamy w naszej duszy za każdym razem, kiedy świadomie kontemplujemy kolorowe okna przypałacowej kaplicy w Kończycach Wielkich. Dzięki imaginacji możemy nauczyć się odsłaniać zasłonę, która odgradza nas od świata duchowego.

* * *

Nie udało nam się dotrzeć do archiwaliów, z których wynikałoby jednoznacznie, że hrabina Gabriela von Thun wiedziała o antropozoficznej proweniencji podarunku otrzymanego od dra Ottona Röhma w 1938 roku. Przypuszczamy jednak, że sprawa została omówiona z właścicielką Kończyc. Trzeba było przecież dokładnie wymierzyć wnęki okienne, ale też uzgodnić temat obu prac. Trudno sobie wyobrazić, że koncepcja artystyczna nie była dyskutowana na etapie projektu. Darczyńca, jako założyciel pracowni przy fabryce Röhm & Haas, zapewne był dobrze zorientowany w źródłach duchowych inspiracji Ernsta Georga Hallera, którego zaprosił do współpracy w „Darmstädter Neue Glaskunst". Hrabina Gabriela von Thun, będąca – jak powszechnie wiadomo – osobą uduchowioną i pobożną, ale i bardzo tolerancyjną, zapewne zaakceptowała projekt artysty. Ten wątek wciąż czeka na zbadanie. Na razie stawiamy roboczą hipotezę, że kaplica w Kończycach Wielkich, od kilku stuleci ciesząca się sławą miejsca o wyjątkowym oddziaływaniu duchowym, po okresie upadku i zapomnienia (a zwłaszcza w związku z utratą owego cudownego obrazu Opatrzności Bożej, który cieszył się sławą uzdrawiającego), potrzebowała natchnionych dzieł sztuki, które wywoływałyby żywy odzew w duszach wiernych. W naszym przekonaniu ten efekt został osiągnięty. Obie kompozycje, wyrastające z duchowych doświadczeń artysty związanych z przeżywaniem obrazów *Ewangelii*

według św. Łukasza, dzięki niezwykłej grze światła i barw rozgrywającej się na kończyckich oknach, pozwalają wiernym doświadczać żywej obecności Chrystusa w świecie. Z naszej rozmowy z księdzem Adamem Wieliczką we wrześniu 2023 roku wynika, że kaplica pod wezwaniem Opatrzności Bożej jest obecnie uważana przez parafian za miejsce, w którym panuje wyjątkowa atmosfera sprzyjająca wzniosłym duchowym przeżyciom.

Bibliografia

Ænigma*: One Hundred Years of Anthroposophical Art*, ed. R.J. Fäth, D. Voda, Olomouc 2015.

Anthroposophie im 20. Jahrhundert. Ein Kulturimpuls in biografischen Porträts, hrsg. B. v. Plato, Dornach 2003, rozszerzone wydanie internetowe: https://dokumentationen.kulturimpuls.org/.

Blank-Schatz E.-M., *Paul Schatz*, https://dokumentationen.kulturimpuls.org/biografien/619 [dostęp: 8.09.2024].

Budzyńska A., *Szklane realizacje reliefowe i półprzestrzenne w architekturze. Techniki wysokotemperaturowe*, cz. 1, „Świat Szkła" 21.12.2014, https://swiat-szkla.pl/article/9698-szklane-realizacje-reliefowe-i-polprzestrzenne-w-architekturze-techniki-wysokotemperaturowe-czesc-1 [dostęp: 8.09.2024].

Czernin von Chudenitz F., *Hrabina Gabriela von Thun-Hohenstein i jej rodzina*, przeł. Stanisław Konopka, „Kalendarz Cieszyński" 2003.

Dobiasz M., *Polish Enigma*, [w:] Ænigma*: One Hundred Years of Anthroposophical Art*, ed. R.J. Fäth, D. Voda, Olomouc 2015.

Evonik Industries AG, Konzernarchiv, Bestand Röhm, RHT.2./4, Notiz Dr. Otto Röhm vom 31.05.1935.

Foltyn-Kubera M., *Kaplica legendą owiana*, „Beskidzka24. Regionalny Portal Informacyjny Kroniki Beskidzkiej i Głosu Ziemi Cieszyńskiej", https://beskidzka24.pl/kaplica-legenda-owiana/ [dostęp: 8.09.2024].

Hadot P., *Czym jest filozofia starożytna*, przeł. P. Domański, Warszawa 2018.

Haller A., *Ernst Haller*, [w:] *Anthroposophie im 20. Jahrhundert. Ein Kulturimpuls in biografischen Porträts*, hrsg. B. v. Plato, Dornach 2003, https://dokumentationen.kulturimpuls.org/biografien/1332 [dostęp: 8.09.2024].

Haller A., *Schöpferische Intensität*, [w:] *Der Mensch zwischen Naturreichen und Geistwelt Bilder von Ernst Georg Haller (1902–1980)*, Werkausstellung E.G. Haller, 12.10–7.12.2019 Sonnengarten Hombrechtikon, https://www.anthroposophie.ch/files/anthroposophie.ch/content/veranstaltungen/Ausstellung%20Ernst%20Georg%20Haller_Sonnengartenpost%2067_Hombrechtikon_web%20p2-4.pdf [dostęp: 8.09.2024].

Kahane R., *The Loose Youth Movement: The German Wandervogel*, [w:] R. Kahane, *The Origins of Postmodern Youth: Informal Youth Movements in a Comparative Perspective*, Berlin 2015.

Koepf H.H., *Ehrenfried Pfeiffer*, https://biographien.kulturimpuls.org/detail.php?&id=521 https://dokumentationen.kulturimpuls.org/biografien/521 [dostęp: 8.09.2024].

Kontny I., *Kaplica pałacowa pw. Opatrzności Bożej w Kończycach Wielkich*, [w:] I. Kontny, T. Szybisty, *Korpus witraży z lat 1800–1945 w kościołach rzymsko-katolickich metropolii krakowskiej i przemyskiej*, t. 3: *Diecezja bielsko-żywiecka*, Kraków 2015.

Kontny I., *Po obu stronach śląskiej granicy. Pracownie witrażowe i projektanci działający w okresie międzywojennym na Górnym Śląsku*, [w:] *Nie tylko art déco. Sztuka witrażowa w okresie międzywojennym*, red. B. Fekecz-Tomaszewska, M. Ławicka, Kraków 2014.

Koyré A., *Mistycy, spirytualiści i alchemicy niemieccy XVI wieku*, przeł. L. Brogowski, Gdańsk 1996.

Levy E., *Anna von May-Rychter*, https://dokumentationen.kulturimpuls.org/biografien/1436 [dostęp: 8.09.2024].

Majewska M., *Historia plastikowych witraży*, „Tramwaj Cieszyński. Miesięcznik dla Śląska Cieszyńskiego" 15.03.2022, https://tramwajcieszynski.pl/historia-plastikowych-witrazy/ [dostęp: 16.01.2024].

Makowski M., Šlechtická *sídla na Těšínském Slezsku/ Szlacheckie siedziby na Śląsku Cieszyńskim*, Český Těšín/Cieszyn 2005.

Makowski M., *Tajemnica wielkokończyckich witraży*, „Głos Ziemi Cieszyńskiej" 22.10.2004, nr 43.

Mayer T.H., *The Bodhisattva Question. Krishnamurti, Steiner, Tomberg and the Mystery of the Twentieth-Century Master*, Forest Row, East Sussex 2010.

Royalty (Travel) Guide, http://www.royaltyguide.nl/families/fam-C/czernin/czernin-3.htm [dostęp: 8.02.2024].

Oboleńska D., *Antropozoficzny model kulturowy Rudolfa Steinera*, „Studia Religiologica" 2023, nr 56(1).

Oboleńska D., *Okres antropozoficzny Stanisława Stückgolda*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych" 2018, nr 13.

Oboleńska D., Rzeczycka M., *Rudolf Steiner and His Polish Emissaries – Tadeusz Rychter and Other Anthroposophists from Poland*, [w:] *Polish Esoteric Traditions 1890–1939*, red. A. Świerzowska, Gdańsk 2019.

Oboleńska D., История из писем и воспоминаний. Константин Лигский – „дорнахский антропософ", „Литературный факт" 2018, № 10.

Oboleńska D., Rzeczycka M., *Ezoteryczne inspiracje Hilmy af Klint (1862–1944)*, „Przegląd Religioznawczy" 2016, nr 1(259).

Patentanmeldung R 98 495/75d „Bildwerke nach Art der Glasradierungen" vom 04.02.1937 (vgl. „1937_02_04_Technische_Beschreibung_Patentantrag"), Evonik Industries AG, Konzernarchiv, Bestand Röhm RHV.5./29, Patentanmeldung „Bildwerke nach Art der Glasradierungen".

Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939, t. 4: *Źródła i dokumenty*, red. D. Oboleńska, Gdańsk 2019.

Prokofieff S.O., *Pojawienie się Chrystusa w postaci eterycznej. Naukowo-duchowe aspekty powroty Chrystusa w eteryczności*, przeł. M. Waśniewski, Gdynia 2013.

Prokofieff S.O., Selg P., *Konferencja Bożonarodzeniowa i powstanie nowych misteriów*, przeł. M. Waśniewski, Gdynia 2017.

Raff J., *Jung and the Alchemical Imagination*, Newburyport 2000.

von Rychter T., *Fischzug* (Zeichnung, Entwurf für ein Glasfenster) oraz idem, *Weihnacht* (Zeichnung, Entwurf für ein Glasfenster), [w:] *Aenigma. Gruppe bildender Künstler. Gemälde – Plastik*, katalog wystawy w Monachium (Kunsthaus das Reich, Königinstrasse 23), w dniach od 5 lutego do 15 marca 1918 roku, bez numeracji stron.

Rzeczycka M., *Дорнахский Genius Loci,* [w:] *Вторые московские Анциферовские чтения. Сб. статей по материалам международной конференции посвященной 140-летию В.Д. Бонч-Бруевича*, сост., науч. ред. Д.С. Московская; отв. ред. Д.П. Бак, Москва 2014.

Rzeczycka M., Arciszewska-Tomczak K., *Z dziejów polskiej antropozofii*, [w:] *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939*, t. 1: *Teozofia i antropozofia*, red. M. Rzeczycka, I. Trzcińska, Gdańsk 2019.

Rzeczycka M., Patocka-Sigłowy U., *Żywa Ziemia. Antropozofia Rudolfa Steinera jako impuls nowoczesnej myśli ekologicznej w przedwojennej Polsce*, „Studia Religiologica" 2023, nr 56(1).

Schuré É., *Wielcy wtajemniczeni: zarys tajemnej historii religii. Rama, Kryszna, Hermes, Mojżesz, Orfeusz, Pytagoras, Platon, Chrystus*, przeł. R. Centnerszwerowa, Warszawa 1938.

Skrzypietz A., *Gabriela von Thun und Hohenstein – „dobra Pani"*, [w:] *Jej ślad w historii – kobiety w województwie śląskim na przestrzeni wieków. W cieniu Beskidów*, red. A. Muszyńska, A. Skiendziel, A. Skrzypietz, Katowice 2015.

Steiner R., *Die Goetheanum-Fenster. Sprache des Lichtes*, Entwürfe und Studien, Textband, Dornach 1996.

Steiner R., *Die Goetheanum-Fenster. Sprache des Lichtes*, Entwürfe und Studien, Bildband, Dornach 1996.

Steiner R., *Jak uzyskać poznanie wyższych światów*, przeł. W. Wolański, H.K. [Henryk Kunzek], Wilno 1929.

Steiner R., *Tajemnice Ewangelii św. Łukasza*, przeł. M. Waśniewski, Gdynia 2010.

Stoszek K., *Pod okiem Opatrzności Bożej*, „Głos Ziemi Cieszyńskiej" 27.08.2004, nr 35.

Szopa R., *Dwa witraże z pleksiglasu w Kończycach Wielkich*, „Wyborcza.pl. Katowice" 10.08.2018, https://katowice.wyborcza.pl/katowice/7,162709,23768700,nasza-wieza-babel-dwa-witraze-z-pleksiglasu-w-konczycach-wielkich.html [dostęp: 8.09.2024].

Trommsdorff E., *Dr. Otto Röhm. Chemiker und Unternehmer*, Düsseldorf 1984.

Von Weber M., Deußing G., *90 Jahre Plexiglas*, https://www.k-online.de/de/Media_News/News/90_Jahre_Plexiglas_%28Teil_5%29/90_Jahre_Plexiglas.

Андрей Белый и антропософия. Материал к биографии (интимный), публ. Дж. Мальмстад „Минувшее: Исторический альманах", Paris 1988, вып. 6.

Аренсон А., Слово о Рудольфе Штейнере, http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Books&go=page&pid=15201 [dostęp: 8.02.2024].

Риттельмаер Ф., *Встречи с Рудольфом Штайнером*, пер. П. Снегиревой, Москва 2011.

Ilustracje

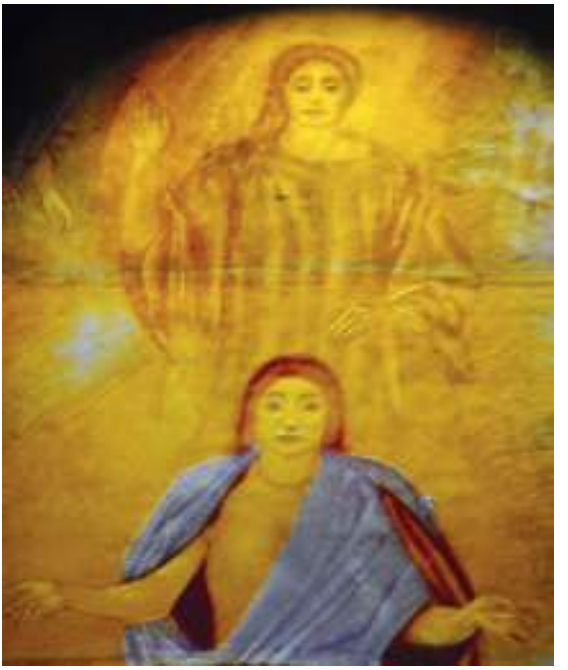
Ilustracja 1. Wnętrze kaplicy pod wezwaniem Opatrzności Bożej w Kończycach Wielkich[1]

[1] Jeśli nie podano inaczej, autorem fotografii zamieszczonych w tym rozdziale jest Norbert Karaś.

Ilustracja 2. Okno lewe,
widok z wnętrza kaplicy

Ilustracja 3. Okno prawe,
widok z wnętrza kaplicy

Ilustracja 4. Inne ujęcie okna lewego



Ilustracja 5. Detal okna lewego

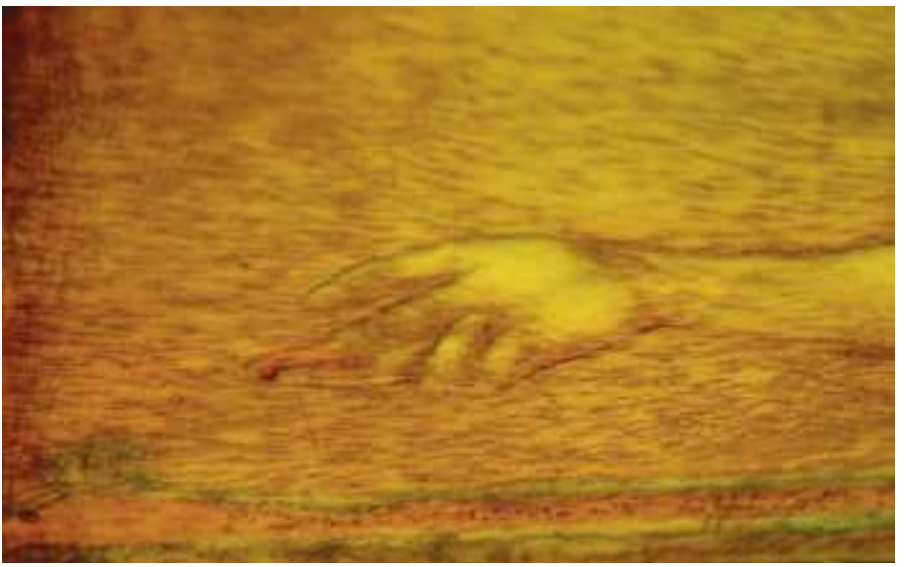
Ilustracja 6. Okno lewe, widok z zewnątrz, detal (widoczne rzeźbienia, linia spojenia płyt oraz przestrzelina na piersi Chrystusa)

Ilustracja 7. „Dom szkła" przy Goetheanum, widok współczesny

Ilustracja 8. Goetheanum I oraz budynki towarzyszące,
od lewej: kotłownia, „dom szkła", w głębi stolarnia, widokówka
ok. 1920 roku (fotografia ze zbiorów prywatnych autorek tekstu)

Ilustracja 9. Jadwiga Siedlecka w pracowni przy Goetheanum. Praca nad fioletowym (południowym) oknem budowli (1914/1915) (fotografia ze zbiorów prywatnych autorek)

Ilustracja 10. Czerwone okno (zachodnie) Goetheanum II wykonane przez Asię Turgieniewą w latach 1928–1945, na podstawie projektów Rudolfa Steinera dla Goetheanum I



Ilustracja 11. Gest Chrystusowy. Detal okna lewego

Ilustracja 12. Mudra shuni. Detal okna lewego

Ilustracja 13. Postać Chrystusa jako centralny motyw kompozycji autorstwa Rudolfa Steinera i Edith Marion (fotografia ze zbiorów prywatnych autorek)

Ilustracja 14. Postać Chrystusa. Detal okna lewego

Renata Czyż

AGH Akademia Górniczo-Hutnicza w Krakowie
Książnica Cieszyńska
ORCID: 0000-0003-0546-6785

W poszukiwaniu inspiracji… Biblioteka artysty Jana Wałacha

Biblioteka Jana Wałacha[1], którą artysta gromadził przez całe życie, nigdy nie została poddana bliższej analizie, choć korzystano z niej w celach wystawowych i publikacyjnych[2]. W wyniku przeprowadzonej kwerendy i wykonanej dokumentacji okazało się, że jest to niezwykle ciekawy księgozbiór. Składa się z dwóch zasadniczych części: artystycznej i religijnej. Część związana z wiarą artysty to swego rodzaju świadectwo katolickiej duchowości Śląska Cieszyńskiego. Część artystyczna z jednej strony obejmuje pozycje fachowe, a z drugiej – dokumentacje własnych osiągnięć na polu sztuki. Obie części jednak gromadzone były głównie w poszukiwaniu inspiracji dla rozwoju własnego życia duchowego i twórczości.

Przegląd zachowanej literatury ujawnił dzieła w kilku językach: polskim, francuskim, niemieckim i czeskim, co wynika z drogi życiowej artysty. Biblioteka Jana Wałacha to około 330 pozycji, w tym nie tylko książek, ale i almanachów, kalendarzy i pojedynczych numerów czasopism. Większość z nich to wydawnictwa w języku polskim ukazujące się od końca XIX wieku po lata 60. XX wieku, głównie z lat 1899–1961. Pierwsze książki pochodzą z czasu nauki w Polskim Gimnazjum Macierzy Szkolnej dla Księstwa Cieszyńskiego w Cieszynie (1899–1902), choć znaleźć można także starsze, na przykład *Śpiewnik kościelny i książeczka modlitewna…* czyli kancjonałek wydawany w Cieszynie przez Edwarda Feitzingera (wyd. 5, ok. 1887 r.)[3]. Wydaje się, że są to raczej prezenty niż własne zakupy, które uczeń i student mógł otrzymywać od swoich opiekunów – księdza Józefa Londzina, może Bogdana Hoffa (nauczyciela rysunków) i mecenasa Jerzego Warchałowskiego lub innych osób. Sam zaczął gromadzić książki od około 1908 roku, kiedy stypendium pozwoliło mu na wyjazd na studia do Paryża, podróże i ponowny pobyt w Krakowie. Z tego czasu pochodzą pierwsze

[1] Literatura na temat Jana Wałacha jest bardzo skromna i obejmuje głównie artykuły prasowe i publikacje okolicznościowe (najczęściej albumowe) związane z organizacją wystaw prac artysty. Najstarszymi spośród nich są wydawnictwa mecenasa Jana Wałacha – Jerzego Warchałowskiego z lat 30. XX wieku. Jedynymi pracami naukowymi pozostają artykuły i książka dr. Michała Kawuloka (zob. poniżej).

[2] W Muzeum Sztuki Jana Wałacha na Andziołówce w Istebnej można zobaczyć wyeksponowany kancjonał wraz z modlitewnikiem należący do artysty, a w najnowszym albumie wykorzystano w formie ilustracji archiwalia i książki z jego biblioteki. Zob. E. Cudzich, M. Kawulok, *Wałach*, Istebna 2021, s. 26–27, 40–47, 136, 139.

[3] *Śpiewnik kościelny i książeczka modlitewna dla młodzieży razem. Kancyonałek Katolicki. Za pozwoleniem Zwierzchności duchownej przewielebnego k.b. wikaryatu jeneralnego w Cieszynie*, wyd. 5, Cieszyn [ok. 1887].

książki francuskie i niemieckie w jego księgozbiorze. Większość biblioteki stanowią jednak wydawnictwa z lat międzywojennych oraz powojennych lat 40. i 50. XX wieku, a niektóre są opatrzone ciekawymi dedykacjami.

Najstarszą, choć nabytą zapewne później, książką ze zbioru Jana Wałacha jest *Żywot Pana i Boga naszego Jezusa Chrystusa...*[4]. To XIX-wieczny przedruk dzieła wydawanego wielokrotnie w dawnej Rzeczypospolitej, w tym przypadku według edycji z 1775 roku, a będącego pracą św. Bonawentury z zakonu franciszkanów. Kolejne najstarsze książki to *Loretto. Nabożeństwo loretańskie...*, dzieło Edwarda Porębowicza o św. Franciszku oraz dwanaście tomów *Żywotów świętych* Piotra Skargi (wszystkie wydane w 1899 roku)[5]. Te najstarsze dzieła wyznaczają pole poszukiwań religijnych i artystycznych Jana Wałacha, którego pobożność koncentrowała się na postaciach Chrystusa i Matki Bożej, ale także świętych, ze szczególnym uwzględnieniem św. Franciszka.

O życiu Chrystusa artysta czytał nie tylko we wspomnianym dziele Bonawentury, ale też w Biblii Jakuba Wujka, która ukazała się w Wydawnictwie Księży Jezuitów, i jego Nowym Testamencie[6], ale także z czterech Ewangelii w przekładzie francuskim[7]. Zachowały się dziełka nawiązujące do męki Chrystusa: niemieckie *Krzyż w domu* oraz droga krzyżowa dla młodzieży[8] i francuskie na temat historii Eucharystii oraz „Annały Dzieła św. Dzieciątka"[9]. Z literatury polskiej warto wymienić między innymi prace: *Pierwsze piątki*

---

4 B. Opeć, *Żywot Pana i Boga naszego Jezusa Chrystusa to jest droga zbawienna prowadząca nas do nieba według Historyi ewangelistow swiętych opisana a teraz znowu z dozwoleniem Starszych roku pańskiego 1830 przedrukowana w drukarni Jasnéy – Góry Częstochowskiéy,* [Częstochowa 1830].

5 Floryan o., *Loretto. Nabożeństwo loretańskie z nowenną do Cudownej Najśw. Panny Maryi Matki Bożej w Świętym Domku przy kościele oo. Kapucynów w Krakowie*, W Krakowie 1899; E. Porębowicz, *Św. Franciszek z Asyżu (Życiorysy znamienitych ludzi)*, Warszawa 1899; P. Skarga, *Żywoty świętych Starego i Nowego Zakonu na każdy dzień przez cały rok*, t. 1–12, W Krakowie 1899.

6 *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie polskim W.O. Jakuba Wujka T. J.*, Kraków 1935.

7 *Évangile selon Saint Matthieu. Traduction Nouvelle*, Paris [b.d.]; *Évangile selon Saint Marc. Traduction Nouvelle*, Paris [b.d.]; *Évangile selon Saint Luc. Traduction Nouvelle*, Paris [b.d.]; *Évangile selon Saint Jean. Traduction Nouvelle*, Paris [b.d.].

8 *Das Kreuz im Heim,* [b.m. i b.d.]; A. Tandetzki, *In diesem Zeichen wirst du Siegen. Kreuzwegandacht der Jugend*, München [1934].

9 P. Devaux, *L'Eucharistie à travers les siècles. Aperçu Historque*, Paris [1919]; "Annales de L'Oeuvre de la Sainte-Enfance" t. 86, no. 521, Paris [1935].

miesiąca czci Serca Jezusowego, a także *Stacje Męki Pańskiej. Pamiątka z Częstochowy*, *Rozmyślanie Męki Pańskiej…*, *Żywot i bolesna męka Pana…* według widzeń mistyczki i stygmatyczki Anny Katarzyny Emmerich czy *O poznawaniu najsłodszego serca Jezusowego*[10]. Ten zbiór na temat Chrystusa uzupełniają kalendarze: Salwatora, Słowa Bożego i Serca Jezusowego (z lat 20. i 30. XX wieku).

Równolegle z pobożnością chrystologiczną rozwijała się u Jana Wałacha pobożność maryjna. Wśród jego francuskich almanachów znalazły się między innymi almanachy Kongregacji Matki Boskiej Kalwaryjskiej, Matki Boskiej z Lourdes, Najświętszego Serca Matki Bożej czy Matki Boskiej z La Salette. Z lektur francuskich czytał także książeczkę o *Tragiczności wyznania z Lourdes* oraz o *Niepokalanej Dziewicy Matce Bożej*[11]. Z polskich wydawnictw posiadał pozycje: *Marja zawsze i we wszystkiem* – przedruk wydania z roku 1901 nakładem „Głosu Karmelu"[12], „Kalendarz Królowej Apostołów na rok Pański 1934"[13] z wydawnictwa księży pallotynów czy dwa zeszyty *Ilustrowanej Encyklopedii Katolickiej* – zeszyt 2 pt. *Madonna Polska* i zeszyt 3 pt. *Najświętsza Marja Panna* z 1929 roku[14]. Zbierał wydawnictwa albumowe jak *Madonny Niderlandzkie* oraz dewocyjne jak *Koronacja cudownego obrazu najśw. Marji Panny Łaskawej i Płaczącej w Stanisławowie* czy powojenne *Objawienia Matki Bożej w Fatima i chwila obecna* z Księgarni św. Jacka w Katowicach, a także *Rozszerzaj Królestwo Serca Maryi* z klasztoru ss. Wizytek w Jaśle[15]. W bibliotece Jana Wałacha

---

[10] Z. Skarżyński, *Pierwsze piątki miesiąca czci Serca Jezusowego poświęcone przygotowanie do i dziękczynienie po komunii świętej albo Wielka Obietnica, którą uczynił Zbawiciel czcicielom swego najsłodszego serca*, [Warszawa] 1910; P. Wieloński, *Stacje Męki Pańskiej. Pamiątka z Częstochowy*, Warszawa 1913; *Rozmyślanie Męki Pańskiej przy Mszy świętej*, [b.m. i b.d.]; *Żywot i bolesna męka Pana naszego… Anny Katarzyny Emmerich*, przeł. W. Rakowski, Mikołów [1927]; H. Jackowski, *O poznawaniu najsłodszego serca Jezusowego*, wyd. 2, Kraków 1929.

[11] J.-Ch. Reynaud, *La Tragédie de Lourdes Credo. Oman modern*, Paris [1925?]; *L'Immaculée Vierge Mère du Dieu. L'Histoire et la Doctrine Empruntés aux Meilleurs auteurs Spirituels*, Paris [b.d.].

[12] *Marja zawsze i we wszystkiem według O. Auriemm*, oprac. o. Rafał od św. Józefa (Kalinowski) karmelita bosy, przedruk wydania z roku 1901, W Krakowie 1935.

[13] „Kalendarz Królowej Apostołów na rok Pański 1934" R. 12, Warszawa [1933].

[14] *Madonna Polska* (*Ilustrowana Encyklopedia Katolicka*, z. 2), Warszawa 1929; *Najświętsza Marja Panna* (*Ilustrowana Encyklopedia Katolicka*, z. 3), Warszawa 1929.

[15] O. Foerster, *Niederländische Madonnen*, Berlin [b.d.]; F. Komusiewicz, *Koronacja cudownego obrazu najśw. Marji Panny Łaskawej i Płaczącej w Stanisławowie*, [Stanisławów 1936]; *Objawienia Matki Bożej w Fatima i chwila obecna*, wyd. 5, Katowice 1946; *Rozszerzaj Królestwo Serca Maryi*, Jasło 1946.

znalazły się również książeczki o tajemnicach różańca i o żywym różańcu[16]. Z tego zestawu lektur wynika, że artysta, wielokrotnie malujący Matkę Boską, nie tylko oglądał jej wizerunki, ale rozważał jej objawienia oraz (wraz z małżonką) pogłębiał jej kult.

Zarówno chrystologiczna, jak i maryjna pobożność artysty ma wyraźny rys duchowości franciszkańskiej. Święty Franciszek, jako mistyk i stygmatyk naśladujący Chrystusa, w czasie wyprawy na Bliski Wschód miał odwiedzić Domek Maryi w Nazarecie, a z kolei Sanktuarium Domu Maryi w Loreto – siódmy generał zakonu św. Bonawentura. O duchowości franciszkańskiej Jana Wałacha świadczy wspomniana biografia św. Franciszka pióra wybitnego badacza literatury Edwarda Porębowicza i inne pozycje z jego biblioteki, jak na przykład *Kwiatki św. Franciszka z Asyżu* w przekładzie Leopolda Staffa[17]. Znalazły się w niej także francuskie: „Almanachy św. Franciszka" na lata 1931–1935, almanach jubileuszowy wydany na 700. rocznicę śmierci Franciszka w 1926 roku, książka pt. *Święty Franciszek z Asyżu, jego życie i dzieło* Téodora de Wyzewa i anonim o świętym – książka nabyta w księgarni w Lille[18]. Polskie wydawnictwa to: „Kalendarz Franciszkański na rok Pański 1938"[19] i *Czytania duchowne na każdy dzień miesiąca dla członków III. Zakonu Św. Franciszka i wszystkich katolików* wydane nakładem Klasztoru oo. Franciszkanów w Krakowie w 1901 roku[20] oraz *Małe officium tercjańskie pokutujących braci i sióstr III zakonu św. Franciszka*[21]. Wydaje się, że już na etapie edukacji w Zakopanem i Krakowie Janowi Wałachowi bliski był biedaczyna z Asyżu oraz trzeci, świecki zakon franciszkański.

---

16 *Tajemnice różańcowe dla niewiast*, wyd. 40, Kraków [ok. 1930]; F. Nowakowski, *Żywy różaniec,* [Karnkowo 1930].

17 *Kwiatki św. Franciszka z Asyżu*, przekł. i wstęp L. Staff, Warszawa 1910.

18 "Almanach de Saint François 1932", [Paris 1931]; "Almanach de Saint François 1226–1926. VIIe Centenaire de la mort de saint François", [Paris 1926]; *Saint François D'Assise sa vie et son* œuvre..., par Teodor de Wyzewa, Paris 1910; *Saint François D'Assise* (Librairie Bloud & Gay), [b.m. i b.d.].

19 „Kalendarz franciszkański na rok Pański 1938" R. 5, red. o. Grzegorz Moczygęba, Katowice [1937].

20 *Czytania duchowne na każdy dzień miesiąca dla członków III. Zakonu Św. Franciszka i wszystkich katolików. Opracowane według dzieła: „Seraphischer Wegweiser"*, Kraków 1901.

21 *Małe officium tercjańskie pokutujących braci i sióstr III zakonu św. o. Franciszka Serafickiego wydane przez o. Florjana kapucyna*, wyd. 5, Kraków 1931.

Studiowanie przez niego żywotów świętych wydaje się mieć przede wszystkim cel artystyczny, ale zapewne i religijny. Klasyce w postaci wspomnianych *Żywotów świętych* Piotra Skargi w bibliotece Jana Wałacha towarzyszyły niemieckie *Legendy o świętych na każdy dzień...* z 1914 roku, *Życiorysy wybitnych świętych...* z 1921 roku, *Żywoty świętych Pańskich...* z 1935 roku (dar z 1965 roku) czy *Ilustrowane żywoty świętych* w opracowaniu Anny Zahorskiej, a wydane w Potulicach w roku 1937[22]. W księgozbiorze artysty obecne były historie lokalnych bohaterów wiary jak Jan Sarkander i Melchior Grodziecki[23] czy szczególnie czczonej na Śląsku św. Barbary[24]. W zgromadzonej przez niego literaturze francuskiej zachowały się almanachy św. Teresy z Lisieux[25], książeczki na temat św. Bernarda i cystersów[26], a także o Instytucie św. Pawła w Belgii założonego przez św. Jana Bosko, o którym pracę napisał ks. Jan Francesia[27], a wydali salezjanie z Oświęcimia, którzy pojawili się w życiu rodziny Wałachów w związku z edukacją synów w szkole zakonu w tym mieście. Franciszkaninem i malarzem był Brat Albert, poświęcający się pracy na rzecz biednych i bezdomnych, założyciel albertynów. Jego biografia w obrazach znalazła się w bibliotece Jana Wałacha, podobnie jak „Głos Brata Alberta" nr 3 z 1939 roku[28]. Część książek i pism trafiała do biblioteki artysty w związku z zamówieniami obrazów czy rzeźb do poszczególnych kościołów lub przez kontakty rodzinne związane z siostrą

---

22 L. Beer, *Heiligenlegende für alle Tage des Jahres, Erster Jahrgang. Unsere deutschen Namenspatrone*, Erster Band, Ragensburg [1914]; *Życiorysy wybitnych świętych z uwzględnieniem ich symboliki*, oprac. B. Gładysz, Poznań – Warszawa [1921]; *Żywoty Świętych Pańskich...* ułożył ks. Władysław Hozakowski, Poznań [1908]; *Ilustrowane żywoty świętych polskich*, oprac. A. Zahorska, Potulice 1937.

23 T. Czaputa, *Życie i śmierć męczeńska bł. Jana Sarkandra*, Cieszyn 1920; T. Czaputa, *Niezłomny rycerz Chrystusowy. Życie i śmierć męczeńska błog. Jana Sarkandra*, Cieszyn 1932; M. Czerminski, *Błogosławieni o. Melchior Grodziecki o. Stefan Pongracz kapłani Towarzystwa Jezusowego i Marek Stefan Križ kanonik ostrzychomski umęczeni za wiarę św. w r. 1619 zaliczeni w poczet błogosławionych d. 15 stycznia 1905 r.*, W Krakowie 1905.

24 *Pieśń o świętej Barbarze pannie i męczenniczce*, W Raciborzu [b.d.].

25 "Almanach de Sainte Thérèse de Lisieux 1927", Lille [1926]; "Almanach de Sainte Thérèse de Lisieux 1931", Arras [1930].

26 *Petite Vie Illustrée de Saint Bernard*, [Abbeville (France) 1926?]; *La Vie Cistercienne chez les Cisterciens-Trappistes de la Stricte Observance*, éd. Troiseme, Lille [1926].

27 *L'Institut Saint-Paul Melles-lez-Tournai(Belgique) (œuvre de Don Bosko)*, [b.m. i b.d.]; J. Francesia, Żywot *wiel.*[ebnego] *sługi Bożego ks. Jana Bosko*, Oświęcim [b.d.].

28 K. Prażmowski, Z. Wierciak, *Życie Brata Alberta w obrazach*, Kraków 1936; „Głos Brata Alberta" 1939, R. 7, maj – czerwiec nr 3.

urszulanką z klasztoru w Rybniku, bratem zamieszkałym we Francji czy kształceniem dzieci. Nie zmienia to jednak faktu, że historia życia i męki Chrystusa, Matki Bożej i Świętej Rodziny oraz zakony i święci związani z regułą św. Franciszka skupiały szczególną uwagę Jana Wałacha.

W części artystycznej księgozbioru szczególnie widoczne jest szukanie inspiracji poprzez studiowanie dzieł mistrzów. Wśród wielu pozycji książek i albumów zwracają uwagę prace poświęcone sztuce gotyckiej i renesansowej (malarstwu i rzeźbie) w różnych językach. Jan Wałach śledził polskie wystawy dzieł z tego okresu, co dokumentuje katalog wystawy *Polska sztuka gotycka* z 1935 roku i niemiecki album[29]. Szczególnym jego zainteresowaniem cieszył się mistrz drzeworytu Albrecht Dürer, któremu poświęconych jest kilka pozycji[30]. Być może Jerzy Warchałowski podsunął te lektury artyście[31], którego skłonił do zajęcia się twórczością drzeworytniczą[32] i w której ten odniósł spektakularny sukces na wystawie w Paryżu[33]. Jan Wałach zbierał też serie książkowe poświęcone poszczególnym malarzom, sztuce francuskiej, ale też niemieckiej i angielskiej, albumy przedstawiające kolekcje wielkich muzeów jak Luwr i Ermitaż. Skupiał się na sztuce Europy, ale znał i dokonania światowe. W swoim księgozbiorze miał wydaną w Berlinie niemieckojęzyczną *Legendę o życiu Buddy*[34]. Wydaje się, że nie trafiła ona do księgozbioru przypadkowo, ale ze względu na jej walory artystyczne. Jan Wałach buddyzmem się nie interesował, choć twórcy Młodej Polski byli nim zafascynowani, a książkę nabył lub otrzymał z uwagi na piękne ilustracje przedstawiające sztukę Wschodu. Jest to prawdziwe cacko wydawnicze ze wspaniałą szatą graficzną, które zainspirowało go do namalowania obrazka do dziś zdobiącego pracownię

---

29 *Polska sztuka gotycka. Katalog wystawy zorganizowanej przez Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie (kwiecień-maj 1935 roku)*, oprac. M. Walicki, Warszawa 1935; *Die Malerei der Gotik und Früh Renaissance*, Hamburg 1938.

30 F. Nüchter, *Albrecht Dürer. Sein Leben und eine Auswahl seiner Werke*, Leipzig 1927; H. Bodmer, *Dürer* (*Les Maitress de la peinture*), [Leipzig 1944]; F. Meitzner, *Albrecht Dürer*, Bielefeld und Leipzig [b.d.].

31 M. Kawulok, *Sztuka Jana Wałacha na tle działalności i piśmiennictwa Jerzego Warchałowskiego*, Lublin 2019.

32 Może o tym świadczyć pozycja: T. Cieślewski (syn), *Drzeworyt w książce, tece i na ścianie*, Warszawa 1936.

33 Zob. dyplom i brązowy medal w: H. Pyka, *Jan Wałach 1884–1979*, Katowice 1999, s. 10.

34 E. Waldschmidt, *Die Legende vom Leben des Buddha...*, Berlin [1929].

artysty w Istebnej. Fascynowały go też pejzaże (znał m.in. sztukę japońską) i twórczość Vincenta van Gogha[35], którego *Dwie chłopki kopiące torf* od razu kojarzą się z wykopkami i orkami Jana Wałacha.

Niezwykle ciekawe są proweniencje książek artysty. Część z nich nie została podpisana, ale te, które zapewne sam nabył lub które były dla niego szczególnie cenne, podpisywał imieniem i nazwiskiem, adresem, czasem dodając skrót od *artysta malarz*. Część książek nie należała do niego, ale została mu wypożyczona lub darowana. Kilka egzemplarzy nosi podpis płk. Franciszka Latinika (dowódcy 100 pułku piechoty Austro-Węgier biorącego udział w I wojnie światowej, między innymi w bitwie pod Gorlicami)[36] i są to pozycje związane z regionem lub wojną, na przykład na egzemplarzu autorstwa Franciszka Latinika *Walka o Śląsk Cieszyński w r. 1919* widnieje dedykacja: *Drogiemu mistrzowi artyście Janowi Wałachowi ku pamięci Autor*[37]. Miał od niego też książki całkiem zaskakujące, na przykład księdza Józefa Kruszyńskiego *O narodowy język żydowski* z 1921 roku[38].

Inne egzemplarze pochodzą od Jerzego Warchałowskiego, mecenasa artysty. Do niego należały *Polskie malarstwo nowoczesne* i *Malarstwo włoskie* (obie z 1935 r.)[39]. W darze przekazywał Janowi Wałachowi swojego autorstwa książki monografie: o nim samym z dedykacją i podziękowaniem *za wzruszające wrażenia odniesione ze współżycia z jego piękną sztuką*[40], Janie Szczepkowskim, snycerzu i rzeźbiarzu[41] i o Zofii Stryjeńskiej[42], gdzie także wpisywał dedykacje dla artysty z Istebnej. W jednym z egzemplarzy książki o sobie artysta po śmierci mecenasa i swego przyjaciela wpisał własny wiersz pt. *Ból*, który jest świadectwem więzi, jaka ich łączyła.

---

35 W zbiorach artysty znalazły się: O. Kümmel, *Meisterwerke japanischen Landschaftskunst*, Berlin [b.d.]; A. Dorner, *Vincent van Gogh: Blumen und Landschaften*, Berlin [b.d.]; F.M. Huebner, *Vincent van Gogh Zweite Mappe*, Leipzig [b.d.].

36 Plakietę projektu Jana Wałacha z bitwy pod Gorlicami zob. E. Cudzich, M. Kawulok, *Wałach*, s. 18.

37 F. Latinik, *Walka o Śląsk Cieszyński w 1919 r.*, Cieszyn 1934.

38 J. Kruszyński, *O narodowy język żydowski*, Włocławek 1921.

39 *Polskie malarstwo nowoczesne. 50 reprodukcyj barwnych*, Warszawa – Kraków 1935; W. Husarski, *Malarstwo włoskie. Odrodzenie*, Warszawa 1935.

40 J. Warchałowski, *Jan Wałach z Istebnej na Śląsku Cieszyńskim. Rysunki, malowidła, drzeworyty, wybrane z okresu 1903–1934*, Warszawa – Kraków 1935.

41 J. Warchałowski, *Jan Szczepkowski, snycerz i rzeźbiarz*, Warszawa 1932.

42 J. Warchałowski, *Zofia Stryjeńska*, Warszawa 1929.

Część książek Jana Wałacha nosi ciekawe dedykacje od osób, które znał i spotkał na swej artystycznej drodze, głównie w Krakowie, ale też we Francji. Na egzemplarzu *Śmierci fauna*[43] autor wpisał: *Drogiemu Koledze J. Wałachowi na pamiątkę Tytus Czyżewski, Paryż 18 czerwca 09*. Poeta i malarz studiował wraz z Janem Wałachem u Mehoffera i obaj trafili na stypendia w Paryżu. Z kolei autor *Podręcznika do nauki rysunku*[44] wpisał dedykację: *Kochanemu koledze Janowi Wałachowi art. mal. Mysłowice 9 I 1932 Józef Tor*. Inny artysta wpisał dedykację na zdobionym przez siebie wydaniu nutowym *Bogurodzicy*: *Wielce Szanownemu Panu Janowi Wałachowi Jan Bukowski Kraków d. 16. III. 1911*[45]. Z punktu widzenia duchowości alternatywnej najciekawszą dedykacją pozostaje wpis, ukrywającego się pod pseudonimem Janusza Miłowita Lubrzy, autora tomiku poetyckiego pt. *Więź światów* z 1934 roku[46]. Spędził on wieczór w Istebnej z muzyką wykonywaną na gajdach (zapewne przez Jana Wałacha) i w związku z tym podarował mu swoje wiersze dnia 30 lipca 1934 roku. W tym samym roku przesłał je do redakcji „Lotosu" Jana Hadyny, na łamach którego rok później ukazała się jedna z jego prac[47].

Największym darczyńcą Jana Wałacha, jeśli chodzi o książki, był ksiądz Józef Poloński posługujący w Rabie Wyżnej. Oprócz literatury religijnej przykazywał w prezencie także katolicką literaturę piękną, zazwyczaj z okazji imienin artysty lub nadchodzących świąt. Były to wydawnictwa kościelne i z oficyny PAX, na przykład na egzemplarzu *Drogi Krzyżowej słowami Pisma Świętego*[48] znajduje się dedykacja: *Czcigodnemu Solenizantowi w dowód pamięci o Nim we Mszy Św. w dniu Św. Jana Chrzciciela – z najlepszymi życzeniami X Poloński, 24 czerwca 1955*, a książka Jana Dobraczyńskiego *Jezus Chrystus i jego apostołowie*[49] była prezentem imieninowym z 24 kwietnia 1955 roku przekazanym z najlepszymi życzeniami. Zaprzyjaźniony z duchownym artysta bywał w Rabie Wyżnej u syna, ale i na plebanii był oczekiwanym

---

43 T. Czyżewski, *Śmierć fauna*, Kraków 1907.

44 J. Tor, *Podręcznik do nauki rysunku*, Mysłowice 1931.

45 *Bogurodzica... zharmonizował Stanisław Bursa ozdobił Jan Bukowski*, Kraków 1910.

46 J.M. Lubrza, *Więź światów. Poezje*, Kraków 1934.

47 J.M. Lubrza, *Pierwszy Wieczernik Ducha*, „Lotos" 1935, z. 6, s. 197–201.

48 *Droga Krzyżowa słowami Pisma Świętego*, Kielce 1949.

49 J. Dobraczyński, *Jezus Chrystus i jego apostołowie*, Warszawa 1953.

gościem, a dedykacje w około 10 książkach świadczą o długotrwałej przyjaźni, jaka połączyła księdza i artystę.

Jan Wałach gromadząc książki, czynił to z dbałości o pobożność własną i całej rodziny lub w celach zawodowych. Dla żony Tereski kupił *Tomasza a Kempis O naśladowaniu Chrystusa ksiąg czworo*[50], a sam otrzymywał różne prezenty, związane z zamówieniami artystycznymi. Zapewne prezentem były *Pieśni nabożne* Adama Sikory z Jabłonkowa[51], żyjącego w latach 1819–1871, co potwierdzałaby dedykacja na egzemplarzu dziełka *Pamiątka z Sałajki. Ofiarowana wszystkim pobożnym czcicielom Krzyża świętego*[52]. Syn znanego tkacza i poety ludowego, działacza Katolickiej Czytelni Ludowej w Jabłonkowie i organizatora pielgrzymek, Ludwik Sikora, także poeta, wydawał wiersze swego ojca i zamówił u Jana Wałacha jego portret. Tak pisał w 1920 roku do artysty: *Szny J. Wałach Przesyłam Panu życiorys Adama Sikory żeby Pan bliżej z niego poznał władze du... Jego, by takowe utrwalić w obrazie, będzie to rzecz ważna i pamiątkowa dla naszej kochanej bliższej ojczyzny. Mam nadzieję, że Pan dołoży sił, by ten obrazek na umówiony czas wykonać. Z głębokim szacunkiem L. Sikora 30/X 20.* Najbardziej wzruszającą pamiątką w bibliotece artysty pozostaje jednak *Książka Misyjna zawierająca modlitwy i nauki najstosowniejsze, aby sobie zapewnić zbawienie* z 1903 roku[53]. Zawiera ona następującą dedykację: *Na pamiątkę ślubu zawartego dnia 24. Sierpnia 1912 r. w Kościele Wniebowzięcia N. Maryi P. na Wiśle od ks. Józefa Kupki proboszcza z Ustronia*. Podpisali się na niej razem młodzi małżonkowie: Teresa i Jan Wałach.

Artysta gromadził także lektury wydane przez cieszyńskie Dziedzictwo bł. Jana Sarkandra dla Ludu Polskiego na Śląsku (des Sarkander-Vereines) działające w latach 1873–1939 oraz 1945–1948. Celem towarzystwa było szerzenie oświaty na gruncie katolickim i polskim na Śląsku Austriackim przez wydawanie czasopism, broszur i książek (religijnych, historycznych,

---

50 *Tomasza a Kempis O naśladowaniu Chrystusa ksiąg czworo*, Kraków 1904.

51 A. Sikora, *Pieśni nabożne*, Jabłonków 1917.

52 *Pamiątka z Sałajki. Ofiarowana wszystkim pobożnym czcicielom Krzyża świętego*, wyd. 2, Jabłonków [b.d.]. Wydanie I ukazało się ok. 1895 roku.

53 *Książka misyjna zawierająca modlitwy i nauki najstosowniejsze, aby sobie zapewnić zbawienie*, wyd. 6, [Przemyśl] 1903.

powieści, poezji), organizowanie odczytów, pogadanek i prelekcji o tematyce religijnej oraz naukowej, a także zakładanie bibliotek i czytelni[54]. Okres rozkwitu organizacji przypadł na lata 1904–1939, kiedy kierował nią między innymi ksiądz Józef Londzin, opiekun młodego Jana Wałacha. Stąd nie dziwią w bibliotece artysty książki wydawane przez Dziedzictwo, takie jak *Kancjonał nowy i książka modlitewna*[55], „Kalendarz Dziedzictwa... na 1914 rok"[56] czy wspomniane prace księdza Czaputy o Janie Sarkandrze, patronie towarzystwa. Jan Wałach czytał prace religijne i historyczne wybitnych księży ze Śląska Cieszyńskiego: Józefa Londzina, Rudolfa Tomanka czy księdza doktora Ludwika Wrzoła, ale i proboszcza istebniańskiego oraz poety Emanuela Grima o działaczach narodowych Pawle Stalmachu i Karolu Miarce[57]. Miał w bibliotece także niewybredne polemiki z protestantami[58], które wydawało Dziedzictwo i pojedynczy, ale jubileuszowy numer „Posła Związku Śląskich Katolików" z 1908 roku[59].

Biblioteka Jana Wałacha to typowy dla Śląska Cieszyńskiego księgozbiór religijno-fachowy. Większą jego część stanowią druki katolickie będące z jednej strony wyrazem indywidualnej duchowości artysty, która miała wyraźny rys franciszkański i mistyczny (prace o Janie Bosko, dzieło stygmatyczki Anny K. Emmerich), z drugiej strony stanowiła inspirację dla artysty. Rozważanie męki Jezusa na krzyżu i bólu jego matki przekładały się na konkretne prace, na przykład Serce Jezusowe, rzeźbione krucyfiksy czy obrazy Matki Boskiej. Zauważyć należy, że Jan Wałach wiedział o istnieniu

---

54 Szerzej zob. F. Moroń, *Dziedzictwo bł. Jana Sarkandra dla Ludu Polskiego na Śląsku. Przypomnienie i uzupełnienie*, „Śląskie Studia Teologiczno-Historyczne" 1980, t. 13, s. 279–307; M. Kasprowska-Jarczyk, *Dziedzictwo błogosławionego Jana Sarkandra dla Ludu Polskiego na Śląsku*, [w:] *Encyklopedia Województwa Śląskiego*, t. 2, https://ibrbs.pl/index.php/Dziedzictwo_błogosławionego_Jana_Sarkandra_dla_Ludu_Polskiego_na_Śląsku [dostęp: 20.05.2024].

55 *Kancyonał nowy oraz książka modlitewna wydana przez „Dziedzictwo bł. Jana Sarkandra" dla Ludu Polskiego na Śląsku*, Cieszyn 1905.

56 „Kalendarz Dziedzictwa błog. Jana Sarkandra dla ludu polskiego na Śląsku na rok Pański 1914", R. 30, Cieszyn [1913].

57 E. Grim, J. Skryba, *Paweł Stalmach – Karol Miarka*, Katowice – Cieszyn 1924.

58 A. Poselski, *Droga do prawdy historycznej. Sprostowanie, uzupełnienia i dopowiedzenia. Na marginesie ostatnich publikacyj protestanckich* (odbitka z „Gwiazdki Cieszyńskiej"), Cieszyn 1935; J. Grudziński, *W obronie prawdy. Odparcie zarzutów, sprostowanie nieścisłości i naświetlenie „Odpowiedzi" publicystyki protestanckiej w Polsce*, Cieszyn 1937.

59 „Poseł Związku Śląskich Katolików (jubileuszowy)" 1908, [nr] 35.

duchowości alternatywnej. Oprócz tomiku poezji Janusza Miłowita Lubrzy, na łamach katolickiej prasy czytał o szkodliwości pisma „Odrodzenie" Józefa Chobota[60], a wśród jego rękopisów znalazła się przepisana z „Ilustrowanego Kuriera Codziennego" *Przepowiednia z Tęgoborzy*, której autorstwo przypisywane bywa Agnieszce Pilchowej[61]. Druga część księgozbioru, tzw. fachowa, służyła artyście do podpatrywania mistrzów i inspirowania się do podjęcia wybranego tematu, ujęcia czy techniki. Znaczną część tego zbioru stanowią wydawnictwa dokumentujące własne osiągnięcia: katalogi wystaw, w których Jan Wałach brał udział, publikacje promujące polską sztukę międzywojnia, gdzie znajdowały się reprodukcje jego prac, czy pojedyncze artykuły na temat jego twórczości z kalendarzy i czasopism. Księgozbiór ten stanowi tym samym podstawę dla dalszych badań nad biografią, kontaktami artystycznymi i źródłami twórczości Jana Wałacha.

Bibliografia

"Almanach de Saint François 1226–1926. VIIe Centenaire de la mort de saint François", [Paris 1926].
"Almanach de Saint François 1932", [Paris 1931].
"Almanach de Sainte Thérèse de Lisieux 1927", Lille [1926].
"Almanach de Sainte Thérèse de Lisieux 1931", Arras [1930].
"Annales de L'Oeuvre de la Sainte-Enfance" [1935], t. 86, no. 521.
Beer L., *Heiligenlegende für alle Tage dea Jahres, Erster Jahrgang. Unsere deutschen Namenspatrone*, Erster Band, Ragensburg [1914].
Bodmer H., *Dürer* (*Les Maitress de la peinture*), [Leipzig 1944].
Bogurodzica... zharmonizował Stanisław Bursa ozdobił Jan Bukowski, Kraków 1910.
Cieślewski T. (syn), *Drzeworyt w książce, tece i na ścianie*, Warszawa 1936.
Cudzich E., Kawulok M., *Wałach*, Istebna 2021.
Czaputa T., *Niezłomny rycerz Chrystusowy. Życie i śmierć męczeńska błog. Jana Sarkandra*, Cieszyn 1932.
Czaputa T., *Życie i śmierć męczeńska bł. Jana Sarkandra*, Cieszyn 1920.

[60] *Fałszywe odrodzenie*, „Głosy Kościelne" 1923, z. 8, s. 254–255.

[61] Zob. „Ilustrowany Kurier Codzienny" 1939, nr 86 z 27.03.1939, s. 6; S. Hadyna, *Przez okna czasu*, Kraków 1993, s. 67. Na temat A. Pilchowej zob. I. Trzcińska, *The Mythology of Agnieszka Pilchowa*, [w:] *Polish Esoteric Traditions 1890–1939. Selected issues*, ed. A. Świerzowska, Gdańsk 2019, s. 96–116.

Czermiński M., *Błogosławieni o. Melchior Grodziecki o. Stefan Pongracz kapłani Towarzystwa Jezusowego i Marek Stefan Križ kanonik ostrzychomski umęczeni za wiarę św. w r. 1619 zaliczeni w poczet błogosławionych d. 15 stycznia 1905 r.*, W Krakowie 1905.

Czytania duchowne na każdy dzień miesiąca dla członków III. Zakonu Św. Franciszka i wszystkich katolików. Opracowane według dzieła: „Seraphischer Wegweiser", Kraków 1901.

Czyżewski T., *Śmierć fauna*, Kraków 1907.

Das Kreuz im Heim, [b.m. i b.d.].

Devaux P., *L'Eucharistie* à *travers les siècles. Aperçu Historque*, Paris [1919].

Die Malerei der Gotik und Früh Renaissance, Hamburg 1938.

Dobraczyński J., *Jezus Chrystus i jego apostołowie*, Warszawa 1953.

Dorner A., *Vincent van Gogh: Blumen und Landschaften*, Berlin [b.d.].

Droga Krzyżowa słowami Pisma Świętego, Kielce 1949.

Emmerich A.K., *Żywot i bolesna męka Pana naszego... Anny Katarzyny Emmerich*, przeł. W. Rakowski, Mikołów [1927].

Évangile selon Saint Jean. Traduction Nouvelle, Paris [b.d.].

Évangile selon Saint Luc. Traduction Nouvelle, Paris [b.d.].

Évangile selon Saint Marc. Traduction Nouvelle, Paris [b.d.].

Évangile selon Saint Matthieu. Traduction Nouvelle, Paris [b.d.].

Fałszywe odrodzenie, „Głosy Kościelne" 1923, z. 8,.

Floryan o., *Loretto. Nabożeństwo loretańskie z nowenną do Cudownej Najśw. Panny Maryi Matki Bożej w świętym domku przy kościele oo. Kapucynów w Krakowie*, W Krakowie 1899.

Foerster O., *Niederländische Madonnen*, Berlin [b.d.].

Francesia J., Żywot *wiel.*[ebnego] *sługi Bożego ks. Jana Bosko*, Oświęcim [b.d.].

„Głos Brata Alberta" 1939, R. 7, maj – czerwiec nr 3.

Grim E., Skryba J., *Paweł Stalmach – Karol Miarka*, Katowice – Cieszyn 1924.

Grudziński J., *W obronie prawdy. Odparcie zarzutów, sprostowanie nieścisłości i naświetlenie „Odpowiedzi" publicystyki protestanckiej w Polsce*, Cieszyn 1937.

Hadyna S., *Przez okna czasu*, Kraków 1993.

Huebner F.M., *Vincent van Gogh Zweite Mappe*, Leipzig [b.d.].

Husarski W., *Malarstwo włoskie. Odrodzenie*, Warszawa 1935.

Ilustrowane żywoty świętych polskich, oprac. A. Zahorska, Potulice 1937.

„Ilustrowany Kurier Codzienny" 1939, nr 86 z 27.03.1939.

Jackowski H., *O poznawaniu najsłodszego serca Jezusowego*, wyd. 2, Kraków 1929.

„Kalendarz Dziedzictwa błog. Jana Sarkandra dla ludu polskiego na Śląsku na rok Pański 1914", Cieszyn [1913].

„Kalendarz franciszkański na rok Pański 1938" R. 5, red. o. Grzegorz Moczygęba, Katowice [1937].

„Kalendarz Królowej Apostołów na rok Pański 1934", Warszawa [1933].
Kancyonał nowy oraz książka modlitewna wydana przez „Dziedzictwo bł. Jana Sarkandra" dla Ludu Polskiego na Śląsku, Cieszyn 1905.
Kasprowska-Jarczyk M., *Dziedzictwo błogosławionego Jana Sarkandra dla Ludu Polskiego na Śląsku*, [w:] *Encyklopedia Województwa Śląskiego*, t. 2, https://ibrbs.pl/index.php/Dziedzictwo_błogosławionego_Jana_Sarkandra_dla_Ludu_Polskiego_na_Śląsku [dostęp: 20.05.2024].
Kawulok M., *Sztuka Jana Wałacha na tle działalności i piśmiennictwa Jerzego Warchałowskiego*, Lublin 2019.
Komusiewicz F., *Koronacja cudownego obrazu najśw. Marji Panny Łaskawej i Płaczącej w Stanisławowie,* [Stanisławów 1936].
Kruszyński J., *O narodowy język żydowski*, Włocławek 1921.
Książka Misyjna zawierająca modlitwy i nauki najstosowniejsze, aby sobie zapewnić zbawienie, wyd. 6, [Przemyśl] 1903.
Kümmel O., *Meisterwerke japanischen Landschaftskunst*, Berlin [b.d.].
Kwiatki św. Franciszka z Asyżu, przekł. i wstęp L. Staff, Warszawa 1910.
L'Immaculée Vierge Mère du Dieu. L'Histoire et la Doctrine Empruntés aux Meilleurs auteurs Spirituels, Paris [b.d.].
L'Institut Saint-Paul Melles-lez-Tournai (Belgique) (œuvre de Don Bosco), [b.m. i b.d.].
La Vie Cistercienne chez les Cisterciens-Trappistes de la Stricte Observance, éd. Troiseme, Lille [1926].
Latinik F., *Walka o Śląsk Cieszyński w 1919 r.*, Cieszyn 1934.
Lubrza J.M., *Pierwszy Wieczernik Ducha*, „Lotos" 1935, z. 6.
Lubrza J.M., *Więź światów. Poezje*, Kraków 1934.
Madonna Polska (*Ilustrowana Encyklopedia Katolicka*, z. 2), Warszawa 1929.
Małe officium tercjańskie pokutujących braci i sióstr III zakonu św. o. Franciszka Serafickiego wydane przez o. Florjana kapucyna, wyd. 5, Kraków 1931.
Marja zawsze i we wszystkiem według O. Auriemm, oprac. o. Rafał od św. Józefa (Kalinowski) karmelita bosy, przedruk wydania z roku 1901, W Krakowie 1935.
Meitzner F., *Albrecht Dürer*, Bielefeld und Leipzig [b.d.].
Moroń F., *Dziedzictwo bł. Jana Sarkandra dla Ludu Polskiego na Śląsku. Przypomnienie i uzupełnienie*, „Śląskie Studia Teologiczno-Historyczne" 1980, t. 13.
Najświętsza Marja Panna (*Ilustrowana Encyklopedia Katolicka*, z. 3), Warszawa 1929.
Nowakowski F., *Żywy różaniec,* [Karnkowo 1930].
Nüchter F., *Albrecht Dürer. Sein Leben und eine Auswahl seiner Werke*, Leipzig 1927.
Objawienia Matki Bożej w Fatima i chwila obecna, wyd. 5, Katowice 1946.
Opeć B., *Żywot Pana i Boga naszego Jezusa Chrystusa to jest droga zbawienna prowadząca nas do nieba według Historyi ewangelistow swiętych opisana a teraz znowu z dozwoleniem Starszych roku pańskiego 1830 przedrukowana w drukarni Jasnéy – Góry Częstochowskiéy,* [Częstochowa 1830].

Pamiątka z Sałajki. Ofiarowana wszystkim pobożnym czcicielom Krzyża świętego, wyd. 2, Jabłonków [b.d.].

Petite Vie Illustrée de Saint Bernard, [Abbeville (France) 1926?]

Pieśń o świętej Barbarze pannie i męczenniczce, w Raciborzu [b.d.].

Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie polskim W.O. Jakuba Wujka T.J., Kraków 1935.

Polska sztuka gotycka. Katalog wystawy zorganizowanej przez Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie (kwiecień-maj 1935 roku), oprac. M. Walicki, Warszawa 1935.

Polskie malarstwo nowoczesne. 50 reprodukcyj barwnych, Warszawa – Kraków 1935.

Porębowicz E., *Św. Franciszek z Asyżu (Życiorysy znamienitych ludzi),* Warszawa 1899.

Poselski A., *Droga do prawdy historycznej. Sprostowanie, uzupełnienia i dopowiedzenia. Na marginesie ostatnich publikacyj protestanckich* (odbitka z „Gwiazdki Cieszyńskiej"), Cieszyn 1935.

„Poseł Związku Śląskich Katolików (jubileuszowy)", Cieszyn 1908.

Prażmowski K., Wierciak Z., *Życie Brata Alberta w obrazach*, Kraków 1936.

Pyka H., *Jan Wałach 1884–1979*, Katowice 1999.

Reynaud J.-Ch., *La Tragédie de Lourdes Credo. Oman modern*, Paris [1925?].

Rozmyślanie Męki Pańskiej przy Mszy świętej, [b.m. i b.d.].

Rozszerzaj Królestwo Serca Maryi, Jasło 1946.

Saint François D'Assise: sa vie et son œuvre..., *par Teodor de Wyzewa*, Paris 1910.

Saint François D'Assise (Librairie Bloud & Gay), [b.m. i b.d.].

Sikora A., *Pieśni nabożne*, Jabłonków 1917.

Skarga P., *Żywoty świętych Starego i Nowego Zakonu na każdy dzień przez cały rok,* t. 1–12, W Krakowie 1899.

Skarżyński Z., *Pierwsze piątki miesiąca czci Serca Jezusowego poświęcone przygotowanie do i dziękczynienie po komunii świętej albo Wielka Obietnica, którą uczynił Zbawiciel czcicielom swego najsłodszego serca*, [Warszawa] 1910.

Śpiewnik kościelny i książeczka modlitewna dla młodzieży razem. Kancyonałek Katolicki. Za pozwoleniem Zwierzchności duchownej przewielebnego k.b. wikaryatu jeneralnego w Cieszynie, wyd. 5, Cieszyn [ok. 1887].

Tajemnice różańcowe dla niewiast, wyd. 40, Kraków [ok. 1930].

Tandetzki A., *In diesem Zeichen wirst du Siegen. Kreuzwegandacht der Jugend*, München [1934].

Tomasza a Kempis O naśladowaniu Chrystusa ksiąg czworo, Kraków 1904.

Tor J., *Podręcznik do nauki rysunku*, Mysłowice 1931.

Trzcińska I., *The Mythology of Agnieszka Pilchowa*, [w:] *Polish Esoteric Traditions 1890–1939. Selected issues*, ed. A. Świerzowska, Gdańsk 2019.

Waldschmidt E., *Die Legende vom Leben des Buddha…*, Berlin [1929].
Warchałowski J., *Jan Szczepkowski, snycerz i rzeźbiarz*, Warszawa 1932.
Warchałowski J., *Jan Wałach z Istebnej na Śląsku Cieszyńskim. Rysunki, malowidła, drzeworyty, wybrane z okresu 1903–1934*, Warszawa – Kraków 1935.
Warchałowski J., *Zofia Stryjeńska*, Warszawa 1929.
Wieloński P., *Stacje Męki Pańskiej. Pamiątka z Częstochowy*, Warszawa 1913.
Życiorysy wybitnych świętych z uwzględnieniem ich symboliki, oprac. B. Gładysz, Poznań – Warszawa [1921].
Żywoty Świętych Pańskich… ułożył ks. Władysław Hozakowski, Poznań [1908].

Ilustracje

Śpiewnik kościelny

i

książeczka modlitewna dla młodzieży

razem

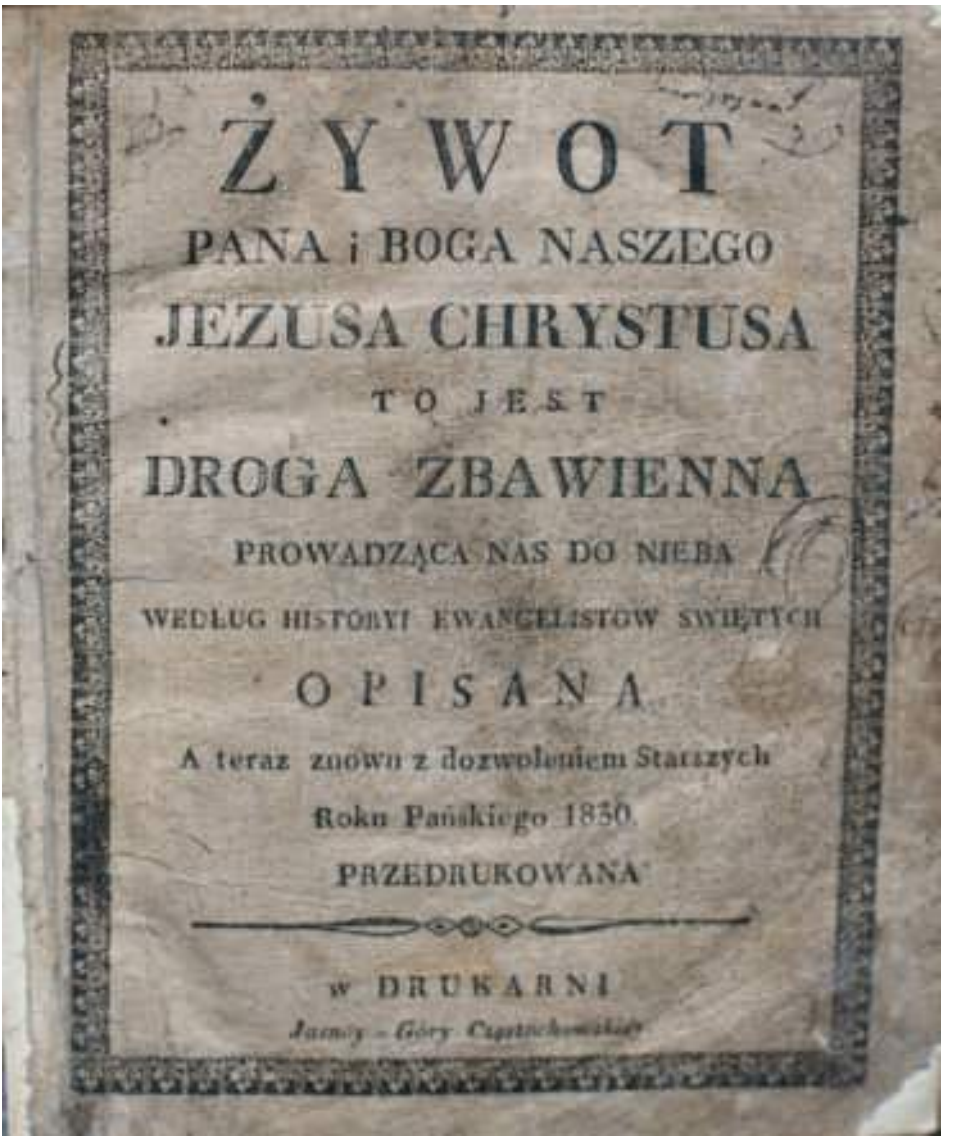
Kancyonałek Katolicki.

Za pozwoleniem Zwierzchności duchownej przewielebnego
k. k. wikaryatu jeneralnego w Cieszynie.

Wydanie piąte.

CIESZYN.
Nakładem Edwarda Feitzingera.
Drukiem K. Schmeera w Bielsku.

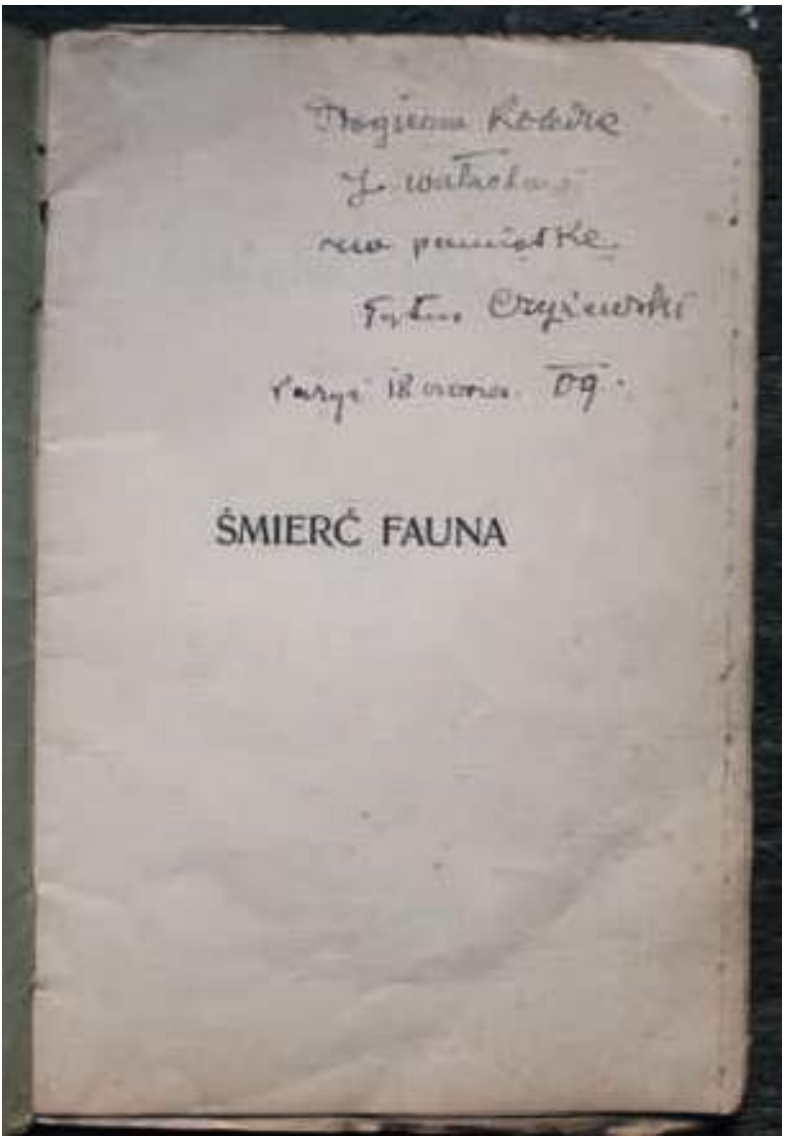
Ilustracja 1. Karta tytułowa druku E. Feitzingera
Śpiewnik kościelny i książeczka modlitewna dla młodzieży razem Kancyonałek katolicki...,
wyd. 5, Cieszyn [ok. 1887], Muzeum Jana Wałacha w Istebnej, Polona


ŻYWOT
PANA i BOGA NASZEGO
JEZUSA CHRYSTUSA
TO JEST
DROGA ZBAWIENNA
PROWADZĄCA NAS DO NIEBA
WEDŁUG HISTORYI EWANGELISTÓW ŚWIĘTYCH
OPISANA
A teraz znowu z dozwoleniem Starszych
Roku Pańskiego 1830.
PRZEDRUKOWANA
w DRUKARNI

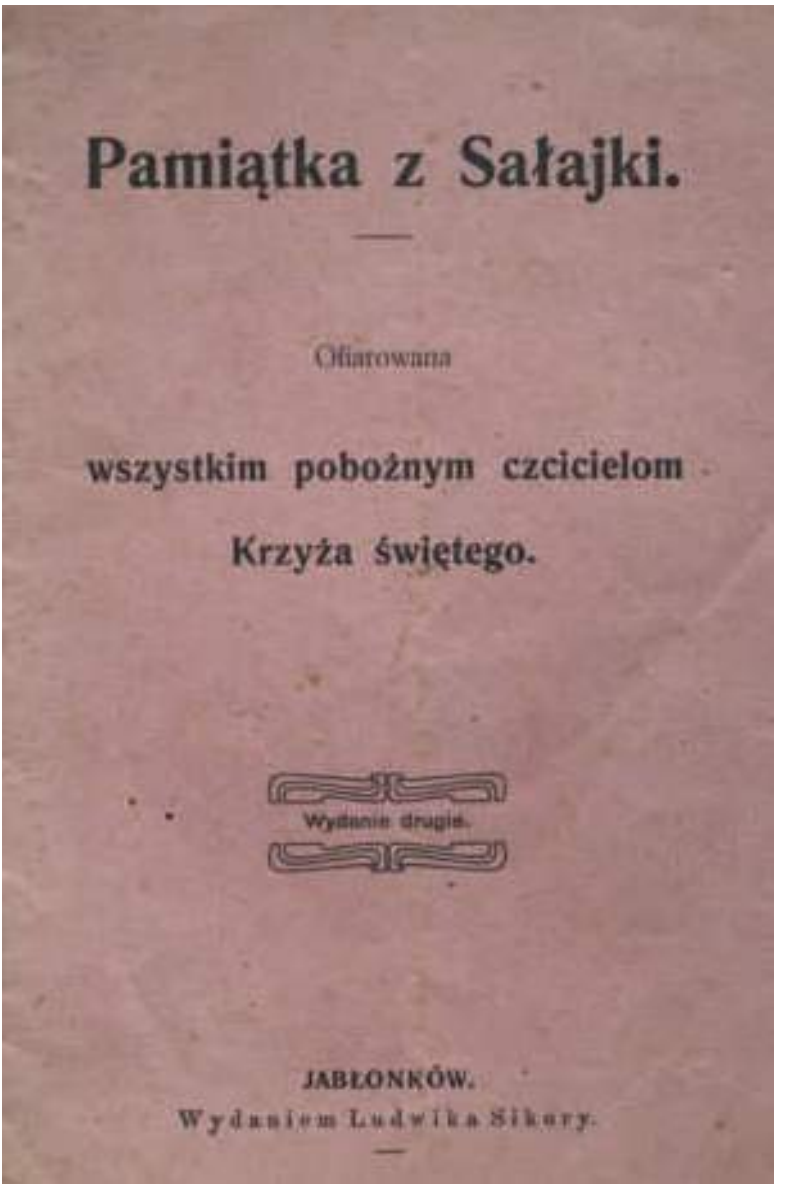
Ilustracja 2. Karta tytułowa dzieła św. Bonawentury pt. *Żywot Pana i Boga naszego Jezusa Chrystusa...* [Częstochowa 1830], Muzeum Jana Wałacha w Istebnej, fot. A. Głębocka

Ilustracja 3. Okładka wydawnictwa jubileuszowego „Almanach de Saint François 1226–1926. VIIe Centenaire de la mort de saint François" [Paris 1926], Muzeum Jana Wałacha w Istebnej, fot. A. Głębocka

Ilustracja 4. Okładka pracy F. Meitznera pt. *Albrecht Dürer*, Bielefeld und Leipzig [b.d.], Muzeum Jana Wałacha w Istebnej, fot. R. Czyż



Ilustracja 5. Dedykacja dla Jana Wałacha od Tytusa Czyżewskiego z Paryża z dnia 18 czerwca 1906 roku na egzemplarzu *Śmierci fauna*, Muzeum Jana Wałacha w Istebnej, fot. A. Głębocka



Ilustracja 6. Pamiątka z Sałajki.
Ofiarowana wszystkim pobożnym czcicielom Krzyża świętego,
wyd. 2, Jabłonków [b.d.],
Muzeum Jana Wałacha w Istebnej, fot. A. Głębocka

Yuliya Zlochevska

AGH Akademia Górniczo-Hutnicza w Krakowie
ORCID: 0000-0002-0521-154X

Początek długiej drogi. Geneza Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk” im. Stanisława Hadyny

Zazwyczaj działalność zespołów ludowych sytuuje się w perspektywie „długiego trwania”[1] kultury, charakterystycznego dla tradycji ludowej, a także jest rozumiana jako pewnego rodzaju rekonstrukcja w pamięci kulturowej. Właśnie w taką koncepcję rekonstrukcji folklorystycznych wpisuje się historia założenia oraz działalność większości polskich zespołów folklorystycznych, działających w okresie PRL-u, jak na przykład Państwowego Zespołu Ludowego Pieśni i Tańca „Mazowsze” im. Tadeusza Sygietyńskiego czy Zespołu Pieśni i Tańca „Krakowiacy”, a także Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk” im. Stanisława Hadyny (dalej: Zespół „Śląsk”), który został założony przez kompozytora i pedagoga Stanisława Hadynę[2] (obecnie zespół nosi jego imię), a także choreografa i pedagoga Elwirę Kamińską[3] w roku 1953 w Koszęcinie (il. 1). Zauważyć trzeba, że od samego początku istnienia Zespołu „Śląsk” bardzo ważną rolę w projektowaniu jego działalności odgrywał proces zbierania, zachowywania oraz odtwarzania starych pieśni (w tym zapisów nutowych) i tańców, a także pokazywanie autentycznych

[1] F. Braudel, *Écrits sur l’histoire*, Paris 2013.

[2] Stanisław Hadyna – kompozytor, dyrygent, pedagog, organizator życia muzycznego, literat, psycholog. Urodził się w Karpętnej na Zaolziu, lecz jego przodkowie pochodzili z Wisły. Ukończył Gimnazjum Klasyczne im. A. Osuchowskiego w Cieszynie. W 1938 roku ukończył Instytut Muzyczny im. I. Paderewskiego w Cieszynie, filia konserwatorium w Katowicach, w klasie fortepianu Aleksandra Brachockiego. W latach 1938–1939 studiował psychologię i socjologię na Uniwersytecie Warszawskim, a w latach 1942–1944 kontynuował studia konspiracyjne, był także wykładowcą na tajnych kursach gimnazjalnych. Po zakończeniu II wojny światowej pracował w Liceum Ogólnokształcącym w Wiśle, później był kierownikiem Wydziału Kultury Prezydium Powiatowej Rady Narodowej. W latach 1947–1953 był dyrektorem biura Okręgu Związku Zawodowego Muzyków PRL oraz dyrektorem Biura Koncertowego. Później pracował jako dyrektor Wojewódzkiej Delegatury „Artos” w Katowicach. W 1953 roku zorganizował Państwowy Zespół Pieśni i Tańca „Śląsk”, którego był kierownikiem artystycznym, dyrygentem i reżyserem w latach 1953–1968. Natomiast w roku 1968 Hadyna został zmuszony do rezygnacji z funkcji dyrektora naczelnego zespołu, choć formalnie był jego dyrektorem artystycznym do 1973 roku. Przeniósł się do Krakowa, gdzie w 1977 roku został kierownikiem muzycznym Teatru im. J. Słowackiego. W tym samym czasie zajął się twórczością literacką, otrzymując liczne nagrody. Od 1 marca 1990 roku do śmierci ponownie kierował Zespołem „Śląsk”.

[3] Elwira Kamińska – choreografka, pedagożka. Urodziła się w Warszawie w rodzinie muzyków. Wykształcenie choreograficzne zdobyła w Akademii Muzycznej w Krakowie oraz na Węgrzech (jej matka była Węgierką) w Konserwatorium w Budapeszcie. W Bielsku w 1939 roku zaczęła kierować szkołą baletową (do 1947 roku) i ogniskiem tanecznym. W Katowicach, gdzie się przeprowadziła, założyła zespół baletowy. Od stycznia 1953 roku współpracowała ze Stanisławą Hadyną, współtworząc Zespół „Śląsk”. Natomiast na przełomie lat 50. i 60. podpisała kontrakt artystyczny z Zespołem Pieśni i Tańca „Mazowsze”, gdzie pracowała już do końca kariery, tworząc nowe układy taneczne dla zespołu.

strojów ludowych[4]. Poza tym, jednym z głównych celów dla jego założycieli była prezentacja kultury ludowej Śląska Cieszyńskiego. Na marginesie przypomnieć też trzeba, że region ten ma swoją specyfikę, o której decydują nie tylko warunki geograficzne, zróżnicowany skład wyznaniowy, społeczny i narodowościowy, lecz także trudna historia polityczna, której efektem była zmieniająca się przynależność państwowa, a w 1920 roku, na mocy Rady Ambasadorów, rozdzielenie Macierzy i włączenie jej do dwóch państw – Polski i Czechosłowacji[5].

Prześledzenie artystycznych pomysłów twórcy zespołu pozwala na stwierdzenie, że wykraczają one poza ramy etnograficznej wierności, które były tak charakterystyczne dla wyżej przedstawionych polskich zespołów folklorystycznych. Ponadto, w czasach stalinowskich i w latach 60. XX wieku Hadyna nie mógł oczywiście odwoływać się wprost do duchowości, a jednak przemycał w swej twórczości elementy alternatywnych programów, powstałych w międzywojniu na Śląsku Cieszyńskim[6]. Głównym celem niniejszego rozdziału jest przedstawienie historii założenia Zespołu „Śląsk", będącego w swej istocie futurystycznym projektem stworzenia „Słonecznej Republiki" oraz wynikiem wykreowania nie tylko zrekonstruowanego, lecz przede wszystkim wyobrażonego ludowego świata[7].

---

[4] Warto zaznaczyć, że czas odrodzenia tradycji ludowych na Śląsku Cieszyńskim przypada na początek XIX wieku, gdy pojawiło się duże zainteresowanie ludowymi pieśniami i tańcami, pieśniami nabożnymi, a także „moda" na tworzenie śpiewników ludowych. Dlatego zaczęto systematycznie oraz dokładnie zbierać pieśni i tańce ludowe w celu ich zachowania. Należy podkreślić, że również w tym okresie w społeczeństwie polskim ważną rolę zaczęły odgrywać idee narodowościowe, które bardzo wpłynęły na rozwój wczesnego ruchu amatorskiego, związanego ze zbieraniem śląskich pieśni ludowych. W konsekwencji zaczęły powstawać pierwsze zbiory pieśni ludowych, między innymi autorstwa Andrzeja Cinciały, Pawła Stalmacha, Jana Taciny, Andrzeja i Karola Hławiczek, Jerzego Samca itd. Zob. P. Stalmach, *Zbiór pieśni sławiańskich,* [b.m.] 1848; A. Cinciała, *Pieśni ludu śląskiego z okolic Cieszyna*, Kraków 1885; A. Hławiczka, *Śpiewnik szkolny*, Wiedeń 1901; idem, *Pieśni okolicznościowe na chór męski*, Cieszyn 1903; idem, *Pieśni religijne*, Cieszyn 1904; *Pieśni ludu polskiego na Śląsku*, t. 1, z. 1, red. E. Farnik, Cieszyn 1908; A. Hławiczka, *Harfa. 100 pieśni na chór męski*, Cieszyn 1910; J. Tacina, *Śląskie pieśni ludowe*, Czeski Cieszyn 1957 i inne.

[5] D. Kadłubiec, *Uwarunkowania cieszyńskiej kultury ludowej*, Czeski Cieszyn 1987, s. 10–11.

[6] Zob. I. Trzcińska, *Duchowość jako ścieżka odnowy według Stanisława Hadyny*, „Studia Religiologica" 2023, t. 56, nr 1, s. 79–95.

[7] Materiał źródłowy został uzyskany w wyniku przeprowadzenia dwóch pogłębionych kwerend w Archiwum Zakładowym Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk" im. Stanisława Hadyny w Koszęcinie.

Pomysł o założeniu „Słonecznej Republiki"

Mówiąc o początkach Zespołu „Śląsk", warto zauważyć, że Stanisław Hadyna we wspomnieniach z dzieciństwa opisał pierwsze myśli o jego założeniu:

> Pierwsza myśl o zespole była dzieckiem pachnących wieczorów, kiedy wraz z pasterzami beskidzkimi siadywałem na pniach wokół ogniska, a stary baca opowiadał rozmaite opowieści i legendy o skarbach w Girowej, skarbach w Ochodzitej, o śpiących rycerzach w Czantorii, o utopcach i strzygach, o czarnej księżnej i latających dzwonach, o zbójniku Ondraszku, co gnębił panów, a bronił biednych ludzi. [...] Potem śpiewano na dwa, czasem na trzy głosy rozmaite pieśniczki: „Zachodzi słoneczko", „Pod moim okienkiem", „Szumi dolina", „Kumotrzy się żenili", a noc pochylała się coraz niżej nad kręgiem gasnących płomieni i pieśni, zasłuchana, pachnąca i parna. [...] Bawiłem się myślami, co by to było, gdyby tak pomnożyć te głosy, gdyby ustawić dziesięć, dwadzieścia, pięćdziesiąt, sto... dziewcząt i chłopców, oświetlić ich stu ogniami i w sto głosów zaśpiewać, te same „Doliny" lub „Heło". To by dopiero echo niosło od groni! Hej![8]

Pojawia się tu ważny wątek dotyczący pieśni ludowych. Według Hadyny ludowe piosenki przedstawiały dziwny świat, w którym legenda i fantazja przeplatały się z rzeczywistością. Dlatego pieśń pojmował on jako „zaklęcie", z jednej strony odbijające tę niezwykłą rzeczywistość, a z drugiej – otwierające podwoje wspomnień. Hadyna pisał: „I kiedyś – minęło wiele lat – przyszło mi na myśl, że można podzielić się tym światem z innymi"[9].

Na marginesie warto zaznaczyć, że pieśń ludową można uważać za jedną z najbardziej rozpowszechnionych form poezji ludowej, zawierającą wątki duchowe. Do czasów obecnych właśnie ta pieśń jest uważana za jedną z charakterystycznych cech regionu Śląska Cieszyńskiego[10]. Porównywano ją na przykład do modlitwy, która towarzyszyła życiu codziennemu. Nawiązania do pieśni znajdziemy w dawnych przysłowiach (np. *Gdo nie gro, nie śpiywo, tyn sie wiecznie gniywo*, *Lepszy śpiywać, niż sie gniywać*, *Gdo śpiywo, to tak jakby rzykoł*)[11].

---

8 S. Hadyna, *W pogoni za wiosną*, Katowice 1983, s. 8–9.

9 Ibidem, s. 10.

10 P. Hulka-Laskowski, *Śląsk za Olzą*, Katowice 1938.

11 J. Ondrusz, *Przysłowia i powiedzenia ludowe ze Śląska Cieszyńskiego*, Czeski Cieszyn 1954.

Warto jeszcze podkreślić, że pieśń i muzyka ludowa Śląska Cieszyńskiego były zadziwiająco odporne na wpływy obce, w tym niemieckie, dlatego więc żywotność twórczości ludowej stanowiła o poczuciu odrębności i unikatowości kulturowej tych ziem[12].

Zbieraniem twórczości ludowej Śląska Cieszyńskiego zajmował się też ojciec Stanisława, Jerzy Hadyna, wybitny działacz społeczny, nauczyciel muzyki oraz folklorysta, który gromadził zapisy piosenek i melodii tańców. Opracowywał je potem muzycznie na fortepian, grał też na flecie albo skrzypcach, więc już od wczesnych lat Stanisław był zanurzony w świecie kultury ludowej rodzinnego regionu. Jak wynika z materiałów zgromadzonych w Koszęcinie, Jerzy Hadyna aktywnie uczestniczył również w działalności Zespołu „Śląsk", komponując na jego użytek nowe utwory muzyczne, a także udostępniając zebrane wcześniej pieśni ludowe z regionu cieszyńskiego[13]. Warto dodać, że po latach Stanisław Hadyna opisywał także wędrówki z ojcem po szczytach Beskidów, zaznaczając, że bardzo dobrze znał on góry, wiedział, które lasy potrafią rozmawiać z ludźmi, a które nie, wiedział, gdzie kiedyś zbójnicy chowali skarby, rycerze śpiący w grotach czekali na znak, jakimi szlakami wędrował ze zbójnikami Ondraszek. Zauważalne jest tu mityczne, w pewnym sensie wręcz utopijne wyobrażenie o otaczającej rzeczywistości, a także silny wpływ, jaki wywarła na Stanisława Hadynę zaolziańska ziemia, z której pochodził, a mianowicie rodzinna wieś Karpętna, oraz kultura ludowa, rozpowszechniona na tym terytorium.

Według Hadyny Zespół „Śląsk" miał stać się Zakonem Sztuki oraz próbą stworzenia nowego typu jasnego społeczeństwa[14] (il. 2). W tym kontekście pedagog odwoływał się do słów rosyjskiego pisarza Maksyma Gorkiego: „człowiek – to brzmi dumnie"[15]. Zgodnie z przekonaniami Hadyny możliwe

---

12 J.S. Bystroń, *Monografia polskich pieśni ludowych*, Kraków 1921.

13 J. Hadyna, *Listeczku lipowy: śląska mel.*[odia] *ludowa; Poszła Karolinka: górnośląska mel.*[odia] *lud.*[owa], Cieszyn [ok. 1950]; idem, *Zahuczały góry* [nuty]: *śląska melodia ludowa*, [b.m. ok. 1990].

14 Na ideę Stanisława Hadyny, związaną ze stworzeniem Zakonu Sztuki, nowego społeczeństwa, które miało przyczynić się do transformacji całej kultury polskiej, zwracał uwagę głównie Daniel Kadłubiec w swoich opracowaniach, przypuszczając, że ideały te zostały zakorzenione w Hadynie pod wpływem rozważań zawartych między innymi w dziełach: *Miasto słońca* Tomasza Campanelli oraz *Państwo* Platona. Zob. D. Kadłubiec, *Stanisław Hadyna – twórca uniwersalny i oryginalny*, [w:] *Stanisław Hadyna (1919–1999). Twórczość literacka*, red. R. Czyż, Wisła 2024, s. 17.

15 M. Gorki, *Na dnie*, przeł. A. Kamieńska, J. Śpiewak, Warszawa 1951, s. 49.

to było jedynie w rezultacie założenia swoistej wspólnoty braterskiej, odseparowanej od zewnętrznych czynników. Pomysł ten był przełomowy, nawiązywał też do eksperymentów w teatrze awangardowym. Rozwijając ten temat, kompozytor podkreślał, że w pierwszym okresie dekalog Zespołu „Śląsk" opierał się na założeniach etyki Konstantego Stanisławskiego[16], wybitnego radzieckiego reżysera oraz reformatora teatru. Pisał też, że stanowił on urzeczywistnienie koncepcji młodzieżowej i naturalnej wspólnoty artystycznej, nastawionej na wydobycie najlepszych, najbardziej odpowiednich cech osobowości każdego uczestnika[17]. Dlatego postulował:

> Oczyszczenie ze wszystkich obcych nalotów, z wykrzywień moralnych, przesądów takich, owakich, stworzenie naprawdę „modelowej" społeczności, bez formalnych przynależności organizacyjnych, społeczności „sui generis „helleńskiej", bez klasztornej klauzuli, ale z klasztorną wyłącznością, bez motających indywidualność ograniczeń, ale z dobrowolnie realizowaną zasadą – oderint peccare virtutis amore, non formidine poenae[18].

Efektem wszystkich tych procesów miał być wytwór artystyczny, a mianowicie wielkie widowiska, które tworzyły nową kulturową perspektywę opartą na tradycji, chociaż na swój sposób nowatorską. Dzięki temu mógłby się wyrazić talent młodzieży – „oszlifowany" nabytą techniką, jednak pozbawiony zbędnych dekoracji i masek[19].

---

16 Konstanty Stanisławski – rosyjski reżyser teatralny, aktor, nauczyciel, teoretyk, reformator teatru. Pierwszy artysta ludowy ZSRR (1936 rok). Stanisławski jest twórcą słynnego „systemu", metody nauczania aktorstwa, która położyła podwaliny pod współczesną naukę o teatrze. System po raz pierwszy rozwiązuje problem świadomego zrozumienia procesu twórczego tworzenia roli, określa sposoby wcielania się aktora w obraz. Celem jest osiągnięcie pełnej psychologicznej autentyczności gry aktorskiej. Zob. K. Stanisławski, *Praca aktora nad sobą w twórczym procesie przeżywania*, przeł. A. Męczyński, Warszawa 1953; idem, *Praca aktora nad sobą w twórczym procesie realizacji*, przeł. A. Męczyński, Warszawa 1954; idem, *Etyka*, przeł. J. Żmijewska, Warszawa 2010.

17 Oprócz celu artystycznego, zawarte w tej koncepcji są również wątki związane z duchowością. Jak wynika z badań Izabeli Trzcińskiej, założenie „Słonecznej Republiki" można definiować jako projekt odnowy Stanisława Hadyny, którego inspiracje zakorzenione są w idei satjagrahy (ruchu społecznego, założonego przez Mahatmę Gandhiego, którego główną zasadą jest ahinsa oraz obywatelskie nieposłuszeństwo). Zob. I. Trzcińska, *Duchowość jako ścieżka odnowy*..., s. 79–95.

18 S. Hadyna, *W pogoni za wiosną*..., s. 76.

19 Ibidem.

Do zrealizowania tego celu potrzebna była przede wszystkim kadra profesjonalnych pedagogów podzielających taką wizję zespołu. Z tego powodu Stanisław Hadyna jeździł do różnych miast śląskich, specjalistów szukał też w Krakowie, Łodzi, Warszawie i Poznaniu. Wspominał, że poszukiwanie kadry było dla niego trudnym zadaniem, dlatego że metody pracy w szkole muzycznej, filharmonii oraz operze różniły się od metod pracy w zespole ludowo-artystycznym[20]. Rozważając, jakimi muszą być choreograf, baletmistrz oraz ich zastępcy, Hadyna podkreślał: „Nie powinni dążyć do stworzenia baletu klasyczno-operowego, ale zespołu tanecznego, który łączyłby wysoką sprawność techniczną ze świeżością i naturalnością tańca ludowego"[21]. Wsparcia w tym dziele udzieliła mu przede wszystkim Elwira Kamińska i jej asystenci: Barbara Brandt, Władysław Stefanik oraz Maria i Tadeusz Kozielcowie[22]. Kamińska była nie tylko znakomitym pedagogiem, ale również mistrzynią przetwarzania prostych tańców w artystyczne układy choreograficzne. Potrafiła znakomicie stylizować tańce (il. 3). Uważała, że taniec to nie tylko mechaniczne wykonanie ruchów, ale coś, co odsłania duszę człowieka. Według niej można więc tańczyć, gdy jest się szczęśliwym, uśmiechniętym, radosnym, w przeciwnym razie: „jest to kłamstwo, a taniec kłamstwa nie znosi"[23]. Charakteryzował ją więc podobny do Hadyny odbiór sztuki, gdzie na pierwszy plan wysuwa się przedstawienie autentyczności przy jednoczesnej pracy nad przemianą świadomości oraz wydobyciu prawdziwego pragnienia uczestników zespołu do duchowego rozwoju wewnętrznego.

W nauce śpiewu Hadyna stosował metody szkoleniowe bel canto[24], starając się nie zacierać autentyzmu ludowego i nie przekształcać go

---

[20] Ibidem, s. 78.

[21] S. Hadyna, *W pogoni za wiosną* …, s. 19–20.

[22] *„Śląsk" – złote półwiecze: księga jubileuszowa Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk" im. Stanisława Hadyny z lat 1953–2003*, red. D. Lubina-Cipińska [współpr. A. Dygacz, D. Kadłubiec], Koszęcin 2004, s. 57.

[23] Ibidem, s. 55.

[24] Bel canto – technika wokalna, która pojawiła się w XVII wieku i rozwinęła we Włoszech w wieku XVIII, podkreślała piękno ludzkiego głosu i wirtuozerię śpiewu. Ponadto jednym z głównych założeń szkoły bel canto jest zmierzanie do osiągnięcia doskonałości wewnętrznej poprzez ćwiczenie w muzyce, a także wyrażanie radości życia i wierności naturze.

w pseudoartystyczną manierę. Do kadry Zespołu „Śląsk" dołączono także Helenę Niewęgłowską, Leopolda Janickiego, Stanisławę Agasińską, Zofię Ordyńską, później Karola Hławiczkę, Wandę Łozińską, Halinę Jeziorańską, Janusza Dienstla, Jerzego Kiełbińskiego, Alinę Ilnicką i innych[25].

Poszukiwanie członków zespołu

Oficjalną datą założenia Zespołu „Śląsk" jest 1 lipca 1953 roku, jednak już trzy lata wcześniej, nie mając jeszcze oficjalnych dokumentów, Stanisław Hadyna szukał zarówno funduszy i odpowiedniego miejsca na siedzibę zespołu, jak i zajmował się naborem młodzieży, w czym towarzyszył mu między innymi Władysław Niedoba[26], kierownik artystyczny, reżyser, aktor teatralny, działacz społeczny i kulturalny na Zaolziu, a także autor widowisk poświęconych tematyce regionalnej. Hadyna poszukiwał utalentowanej młodzieży z czystymi białymi głosami w terenie, docierając do wielu wsi na Śląsku Cieszyńskim. Wspominał:

> Szukałem chłopców i dziewcząt, którzy by tak śpiewali, jak to sobie wyobrażałem. Nie chodziło tu o rysy twarzy, ale o pewien słoneczny typ ludzi o zdrowym uśmiechu i czystych oczach, o prostotę, która nie została jeszcze spaczona sztucznością i pozą[27].

Hadyna wypatrywał młodzieży niezmanierowanej, prostej, urodziwej, mającej dobre głosy, temperament i oczywiście talent. Bardzo ważny był też przedział wiekowy – musieli to być młodzi ludzie w wieku od 16 do 20 lat. Pedagog chciał, żeby każdy z przyszłych członków zespołu był „odzwierciedleniem świeżości, prawdy", a także „dynamiki samej przyrody" oraz co ważne – odbiciem jego wspomnień o pasterzach z Beskidów[28].

---

25 S. Hadyna, *W pogoni za wiosną*..., s. 19–20.

26 Pod kierownictwem Władysława Niedoby (pseudonim sceniczny – Jura spod Grónia) w 1951 roku powstała w Czeskim Cieszynie Scena Polska Těšínského divadlo – jedyny poza granicami kraju stały profesjonalny teatr polski.

27 S. Hadyna, *W pogoni za wiosną*..., s. 11.

28 Ibidem.

Rozpoczął poszukiwania od wyjazdu do Miechowic, gdzie odbywał się zjazd nauczycieli z całego województwa. Właśnie tam Hadyna przedstawiając swój pomysł o utworzeniu zespołu, zwrócił się do pedagogów z prośbą o pomoc przy werbowaniu młodzieży. Przekonywał:

> Ma Mazowsze swoje „Mazowsze" – winien mieć Śląsk swój „Śląsk". Ta ziemia kopalń, hut, fabryk, pól i gór, bogata w tradycje zespołów chóralnych, które podtrzymywały polskość tych ziem, bogata w skarby folkloru – powinna mieć swój artystyczny wyraz, w którym odbijać się będzie cała jej specyfika i piękno[29].

Warto podkreślić, że poszukiwanie białych głosów w terenie nie było łatwym przedsięwzięciem, Hadyna stykał się z wieloma trudnościami, czasem nazywano go nawet kidnaperem. Dlatego dał także ogłoszenia do radia i prasy, ograniczając przy tym wyjazdy[30]. Okazało się, że chętnych było bardzo wielu, gdyż na eliminacje otwarte w Pałacu Młodzieży w Katowicach zgłosiło się około 15 tysięcy chętnych. Akcje powtarzano. Nabór najczęściej odbywał się w tym właśnie miejscu i trwał przez kilka dni w dwóch osobnych salach. W jednej Stanisław Hadyna wraz z komisją prowadził przesłuchania do chóru, a w tym samym czasie w sali baletowej Elwira Kamińska zajmowała się wyławianiem talentów baletowych. Przychodziło zawsze kilkaset osób, jednak z takiej liczby wyłaniano tylko trzy, cztery najzdolniejsze osoby. Sam Hadyna porównywał eliminacje do „połowu pereł"[31].

Młodzież pisała też listy do Hadyny z prośbą o przyjęcie do zespołu, jednak warto zaznaczyć, że przyczyny tych próśb były bardzo zróżnicowane. Nierzadko młodzi ludzie chcieli uciec przed biedą i innymi problemami życia prywatnego, ale nie tylko. W archiwum w Koszęcinie do czasów obecnych

---

29 Ibidem, s. 11–12.

30 Zob. *„Łowca folkloru" szuka talentów dla zespołu „Śląsk"*, „Dziennik Zachodni" 1953, R. 9, nr 6, s. 4; *Połów samorodnych talentów. Pierwsze eliminacje kandydatów do zespołu „Śląsk"*, „Dziennik Zachodni" 1953, R. 9, nr 12, s. 4; *Z najodleglejszych zakątków woj. katowickiego napływa licznie młodzież na eliminację do Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk"*, „Dziennik Zachodni" 1953, R. 9, nr 27, s. 3; *Pieśń śląska rozlegnie się po kraju. Z całej Polski przybywa młodzież do Państwowego Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk". Marzenia stały się rzeczywistością,* „Dziennik Zachodni" 1953, R. 9, nr 49, s. 3; *„Śląsk" niemal w komplecie. Ostatnie trzy pytania zadał dyr. Hadyna kandydatom do reprezentacyjnego zespołu*, „Dziennik Zachodni" 1953, R. 9, nr 88, s. 3 i inne.

31 S. Hadyna, *W pogoni za wiosną…*, s. 126.

zachowano niektóre listy oraz ankiety kandydatów[32]. Kwestionariusz osobowy składał się z sześciu części. W pierwszej znalazły się pytania dotyczące głównie danych osobowych, w tym nazwiska i imienia, dokładnego adresu, miejsca i daty urodzenia, imion rodziców, pochodzenia społecznego i zawodu rodziców. Pytano również o poziom wykształcenia ogólnego, zawodowego i artystycznego, a także o aktualne zajęcie (szkoła, miejsce pracy). Jednym z pierwszych pytań była przynależność do ZMP, PZPR i ZSL lub SD. Zwracano uwagę na uzdolnienia artystyczne, doświadczenie w występach publicznych, przynależność do grupy twórczej (chór, balet, orkiestra), a także do zespołów amatorskich, świetlicowych, chórów itp. Ważne okazało się także pytanie o znajomość pieśni ludowych i zwyczajów swojego regionu.

Natomiast w drugiej części ankiety pytania dotyczyły głównie głosu: czy jest on szkolony, jaką ma barwę, jaki jest jego rodzaj, zakres i siła, czy ma jakieś walory szczególne, wypracowaną manierę. W dalszej części skupiono się raczej na słuchu kandydata: czy jest on absolutny lub relatywny. Starano się ustalić, czy pretendent do zespołu miał pamięć muzyczną, rytmiczną oraz poczucie wysokości dźwięku, jego intensywności i czasu. Poza tym trzeba było podać informacje dotyczące dykcji i osobistych zamiłowań.

Poziom inteligencji kandydatów był również bardzo ważny dla kierownictwa zespołu. Dlatego należało sprostać pięciu kryteriom Po pierwsze, uzyskano informacje na temat ogólnych uzdolnień muzycznych, reakcji emocjonalnej na muzykę i rytm. Kandydaci byli również pytani o spostrzegawczość muzyczną i rytmiczną, smak artystyczny i wyobraźnię muzyczną. Jak można się domyślić, ważną rolę odgrywała aparycja, w tym wzrost, budowa ciała i waga. Ostatnie pytanie w tej części dotyczyło kondycji fizycznej. Czwarta część kwestionariusza zawierała informacje na temat dnia, w którym przeprowadzono eliminacje, jej oceny oraz podpis członka Komitetu Eliminacyjnego. W przedostatniej części zostawiano miejsce na decyzje. Zazwyczaj były one negatywne. W przypadku pozytywnej – kandydata przyjmowano na trzymiesięczny okres próbny do chóru, baletu lub orkiestry. Często do ankiet personalnych kandydaci dodawali ręcznie pisany

[32] *Akta personalne – ankiety personalne, podania o przyjęcie, życiorysy*, mps ze zbiorów Archiwum Zakładowego Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk" im. Stanisława Hadyny w Koszęcinie, sygn. 64/2/1.

życiorys, podanie, niekiedy dołączając też zdjęcie. Oprócz tego przesyłali również potwierdzenia lub opinie nauczycieli ze szkół, zespołów, których wcześniej byli członkami itp.

Co ciekawe, na początku większość kandydatów do chóru stanowiły dziewczyny, chłopcy w ogóle nie przychodzili na przesłuchania. Później sytuacja trochę się zmieniła, ale nadal brakowało basów do chóru. Hadyna wspominał po latach, że „zdecydował się zmienić zaistniałą sytuację w sposób nietrywialny"[33]. Rano przed rozpoczęciem kolejnego dnia naboru młodzieży do chóru i po przywitaniu się z innymi członkami komisji, wśród których był Leopold Janicki[34] oraz Helena Niewęgłowska[35], powiedział, że trzeba „poczarować"[36]. Wyciągnął czerwoną świecę i postawił ją na fortepianie, potem wykonując parę „kabalistycznych" ruchów rękami nad płomieniem, które tak na prawdę były dyrygowaniem taktów 5/8 i 3/4, wygłosił następujący tekst:

> Basy wszelkie i takie owakie
> głosy mające, a za Zespołem tęskniące,
> przybywajcie!
> A kto prośby nie posłucha,
> w Imię Ojca, Syna, Ducha[37].

W reakcji na to członkowie komisji odpowiedzieli: „Amen". Jak wspominał artysta, już w ciągu pięciu dni po tym „tajemnym wezwaniu" na eliminacje zgłosiły się znakomite basy, które dołączyły do zespołu[38]. Podobno w ten sam sposób znalazła się dziewczyna, której Hadyna poszukiwał do partii solowej w pieśni *Karolinka*. Była to Urszula Siwy[39] z Piekar Śląskich,

---

33 S. Hadyna, *W pogoni za wiosną*..., s. 53.

34 Leopold Janicki – pedagog, dyrygent oraz nauczyciel śpiewu ze Skoczowa. W latach 1953–1954 pracował jako chórmistrz i wokalista w Zespole „Śląsk".

35 Helena Niewęgłowska – śpiewaczka, wykładowczyni Akademii Muzycznej w Katowicach.

36 S. Hadyna, *W pogoni za wiosną*..., s. 53–54.

37 Ibidem.

38 Ibidem.

39 Urszula Kaczmarska (z domu Siwy) – artystka pierwszego składu Zespołu „Śląsk" (w latach od 1953 do sierpnia 1965), pierwsza wykonawczyni jednej z najsłynniejszych śląskich piosenek *Karolinki*.

która przyszła na eliminacje w dniu po kolejnym „wywołaniu duchów", jak nazywał ten rytuał wspomniany wyżej Leopold Janicki[40]. Podobno Hadyna opisał wcześniej jej wygląd i śpiew członkom komisji, pojawienie się dziewczyny było więc jakby spełnieniem jego życzenia. Wprawdzie sam Hadyna zaznaczał, że były to działania w pewnym sensie „humorystyczne", jednak nie zmienia to faktu, że zachowania te zdają się być zakorzenione w tradycji alternatywnej duchowości Śląska Cieszyńskiego, które kompozytor znał od dzieciństwa[41].

Początki działalności Zespołu „Śląsk"

Siedzibą Zespołu od momentu jego założenia do dnia dzisiejszego jest pałac w Koszęcinie, który ma bardzo ciekawą i długą historię[42]. Jednak, jak po latach wspominał Hadyna, znalezienie odpowiedniego miejsca dla zespołu nie było łatwym przedsięwzięciem, gdyż musiało być ono odosobnione, w nawet pewnym sensie odcięte od świata, aby nic nie zakłócało artystycznej pracy młodzieży. Kompozytor pisał, że pewnego dnia stanął przy otwartym oknie usianym gwiazdami i powiedział, że chce wiedzieć, gdzie umieścić zespół. Tej nocy miał sen, w którym miał mu się ukazać książę i właściciel pałacu[43], który pokazał tę budowlę Hadynie, zaznaczając, że

---

40 S. Hadyna, *W pogoni za wiosną…*, s. 53–54.

41 Por. S. Hadyna, *Przez okna czasu. Jasnowidząca z Wisły*, Kraków 1993. Temat inicjatyw ezoterycznych Śląska Cieszyńskiego stał się osobnym przedmiotem badań współczesnych polskich badaczy, por. Z. Pasek, *Spirytyzm i ruch rozwoju duchowego*, [w:] R. Czyż, Z. Pasek, *Kościoły i wspólnoty religijne Wisły*, Wisła 2008, s. 39–55; I. Trzcińska, A. Świerzowska, J. Szymeczek, *Z dziejów polskiej teozofii*, [w:] *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939*, t. 1: *Teozofia i antropozofia*, red. M. Rzeczycka, I. Trzcińska, Gdańsk 2019, s. 38–130; I. Trzcińska, *Jana Hadyny nadzieje Nowej Ery*, [w:] *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939*, t. 2: *Formacje, ludzie, idee*, red. M. Rzeczycka, I. Trzcińska, Gdańsk 2019, s. 197–205; I. Trzcińska, *The Mythology of Agnieszka Pilchowa*, [w:] *Polish Esoteric Traditions 1890–1939: Selected Issues*, ed. A. Świerzowska, Gdańsk 2019, s. 117–137.

42 Budowa pałacu rozpoczęła się w 1609 roku z inicjatywy Andrzeja Kochcickiego. Zaznaczyć należy, że w czasie swojego istnienia pałac należał do różnych rodzin, jednak od 1805 do 1945 roku był własnością książęcego rodu Hohenlohe-Ingelfingen.

43 Stanisław Hadyna nie nazywa wprost z imienia księcia, który oprowadzał go po pałacu. Można jednak przypuszczać, że był to Ludwik Filip von Hohenlohe-Ingelfingen, który w 1829 roku przebudował pałac i w tej formie przetrwał on do dziś. Wyjaśnia to fakt, że wspomina on o malowidłach ściennych i dekoracjach pokojowych pochodzących z tego okresu.

to miejsce może być siedzibą[44]. Proces odnalezienia zamku ze snu, który okazał się pałacem w Koszęcinie, a także późniejsze formalności trwały długo, ale zakończyły się sukcesem.

Osoby, które przeszły pozytywnie pierwszy nabór, przyjeżdżały do Koszęcina, gdzie odbywał się kolejny etap eliminacji. Konieczne było również wypełnienie następnej tasiemcowej ankiety personalnej, arkuszu meldunkowego, zobowiązywania do przestrzegania regulaminu internatowego, zachowania tajemnicy służbowej (w tym nieujawnienie składu zespołu, programu, wewnętrznych spraw zespołu oraz metod szkolenia) etc. Uczestnicy, którzy pozostawali w zespole po okresie próbnym, podpisywali również nową umowę, w której zobowiązywali się do niezawierania małżeństwa przez trzy lata, a więc w przewidywanym okresie trwania umowy. Skompletowany zespół liczył 119 członków, w tym 78 chórzystów i 41 tancerzy. Warto podkreślić, że nie wszyscy pozostawali na stałe. W ciągu miesiąca opuszczały zespół nawet trzy, cztery osoby, a ich miejsce zajmowali nowi członkowie, była to bowiem wyjątkowo ciężka praca[45]. Młodzi ludzie, którzy dołączyli do zespołu, pochodzili z różnych środowisk i warstw społecznych, ale prawie nikt nie był zawodowym artystą. Trzon baletu stanowili jednak zawodowi tancerze z zespołu Elwiry Kamińskiej, nazywani „czarnymi diabłami". Jak wynika ze wspomnień artysty pierwszego składu zespołu oraz byłego dyrektora artystycznego Zespołu „Śląsk", Jerzego Wójcika, można ich było od razu rozpoznać, po wyglądzie i sposobie tańczenia, ponieważ potrafili wyrazić w ruchu swoje emocje[46].

Po powitaniu nowych członków Hadyna mówił, że uczestnicy zespołu to kryształy, które on będzie rzeźbił, a potem pokażą światu, jaka piękna tradycja i kultura jest na Górnym Śląsku i w Beskidach. Nazywał zespół „Słoneczną Republiką" i podkreślał: „Wy nie jesteście w zespole, wy jesteście zespołem. Tworzycie całość. Każda wasza cząstka tworzy wizerunek zespołu"[47].

---

44 S. Hadyna, *W pogoni za wiosną…*, s. 63.

45 D. Kadłubiec, *Stanisław Hadyna – twórca niezwykły*, Chorzów 2000, s. 14–15.

46 *„Śląsk" – złote półwiecze: księga jubileuszowa Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk"* …, s. 56.

47 S. Hadyna, *W pogoni za wiosną…*, s. 147.

Hadyna wprowadził bardzo surowe zasady życia, między innymi: zakaz śpiewania pełnym głosem poza lekcjami, palenia papierosów, picia alkoholu i jedzenia lodów, śpiewania innych rzeczy, które nie zostały zadane lub przećwiczone, sięgania po arie operowe, utwory jazzowe itp., krzyczenia bez względu na miejsce i sytuację. Codziennie odbywały się egzaminy z przyswojonego materiału. Oprócz tego nie wolno było przebywać w internatach płci przeciwnej. Dziewczęta miały zakaz malowania twarzy, paznokci, obcinania i farbowania włosów, przyprawiania sztucznych rzęs itd. Zakazane było opuszczanie zamku bez zgody profesora i uzyskania przepustki (trzeba było wrócić o określonej godzinie)[48].

W koszęcińskim pałacu mieszkali wszyscy członkowie zespołu z wyjątkiem orkiestry, która przyjeżdżała tylko na próby. Dziewczęta zajmowały wschodnie skrzydło pałacu na pierwszym piętrze, przy czym śpiewające białym głosem mieszkały w tym samym skrzydle, ale na drugim piętrze, w baszcie. Chłopcy rezydowali w skrzydle południowym, wszyscy byli rozmieszczeni według głosu.

Warto także wspomnieć o codziennym harmonogramie. Każdy dzień rozpoczynał się o siódmej rano apelem, wszyscy wstawali w grupach, do których należeli – chóru lub baletu. Dyżurny czytał raport i wciągano flagę na maszt. Na każdy dzień ustalano nowe hasła, czytano teksty starogreckich, polskich oraz rosyjskich pisarzy, poetów, artystów, rewolucjonistów, między innymi: Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Stanisława Wyspiańskiego, Maksyma Gorkiego, Konstantego Stanisławskiego, Antoniego Makarenki i innych[49]. Potem o godzinie ósmej było śniadanie, a następnie oczywiście lekcje. Praca trwała od 8.45 do 21.00, a często dłużej, zwłaszcza przed występami. Plan zajęć zarówno chóru, jak i baletu był bardzo intensywny, wszechstronny i rozbudowany. Na przykład dla uczestników chóru prowadzono zajęcia z kształcenia słuchu, wokalistyki, emisji głosu, śpiewu solowego, lekcje gry na instrumencie muzycznym, solfeżu, zasad muzyki, harmonii, dykcji oraz wykłady z folkloru. Na lekcjach śpiewu ten, kto nie potrafił zaśpiewać piosenki z nut z solmizacją[50] za trzecim razem, był odsyłany do domu.

[48] Ibidem, s. 143.

[49] D. Kadłubiec, *Stanisław Hadyna – twórca niezwykły*..., s. 16.

[50] Solmizacja – muzyczne wykorzystanie sylabowych nazw dźwięków podczas śpiewu.

Jednakże warto podkreślić, że po próbach właściwych chór śpiewał nie tylko pieśni ludowe, ale też utwory muzyki klasycznej, między innymi utwory Richarda Wagnera, Giuseppe Verdiego, Wolfganga Amadeusza Mozarta, Johanna Sebastiana Bacha czy Georga Friedricha Händla[51]. Utwory te nie były jednak częścią repertuaru, ale poszerzały umiejętności wokalne i wiedzę oraz – jak uważał Hadyna – przyczyniały się do rozwoju duchowego każdego z uczestników. Wieczorami Hadyna zbierał członków zespołu w sali balowej i opowiadał im o różnych muzykach, ich życiu i twórczości, akompaniując sobie na fortepianie, a raz w tygodniu organizował dla nich koncert, na przykład do Koszęcina przyjeżdżał Władysław Kędra[52] i Jadwiga Romańska[53] z Opery Krakowskiej itp. Oprócz tego zespół wielokrotnie wyjeżdżał na koncerty do Filharmonii Śląskiej w Katowicach, a także na widowiska baletowe i operowe do Bytomia.

Natomiast dla baletu trzon zajęć stanowiły technika tańca klasycznego, elementy tańca ludowego, taniec charakterystyczny oraz rytmika (il. 4). Także tancerze musieli umieć śpiewać i grać na instrumencie muzycznym. Początkowo program składał się z siedmiu tańców ludowych, takich jak: waloszki, piłki, kozirajki, wyzgierny, trojak, mietlorz i chodzony z trojakiem. Oprócz śląskich tańców ludowych i klasycznych wykonywano tańce ludowe innych krajów, w tym: tarantelę, tańce węgierskie, afrykańskie itp. Według Elwiry Kamińskiej, dzięki takiej różnorodności możliwe było ujawnienie prawdziwego „wnętrza" tancerzy[54].

Pierwsze koncerty

Repertuar zespołu „Śląsk" w latach 1954–1977 składał się łącznie z 212 utworów, do którego zaliczano zarówno pieśni, jak i tańce[55]. Jak wynika ze

---

51 D. Kadłubiec, *Stanisław Hadyna – twórca niezwykły…*, s. 18.

52 Władysław Kędra – pianista i pedagog muzyczny, laureat V nagrody na IV Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Fryderyka Chopina w 1949 roku.

53 Jadwiga Romańska – śpiewaczka operowa (sopran), kierowniczka Katedry Wokalistyki Akademii Muzycznej w Katowicach (w latach 1978–1981).

54 *„Śląsk" – złote półwiecze: księga jubileuszowa Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk"…*, s. 62.

55 *Repertuar Zespołu „Śląsk" – wykaz tytułów utworów (2 wersje). 1954–1977*, mps ze zbiorów Archiwum Zakładowego Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk" im. Stanisława Hadyny w Koszęcinie, sygn. 142/1.

wspomnień Hadyny, program był dla niego: „rzeczą wtórną, oczywistą", który również nie musiał być stały, lecz mógł się zmieniać, być różnorodny[56]. Według pedagoga: „program spełniać mógł tylko rolę soczewki skupiającej rozpierzchłe promienie w jeden punkt"[57]. Ważne natomiast było dobranie utworów dla konkretnego wykonawcy lub skomponowanie pieśni specjalnie dla wybranego solisty, biorąc pod uwagę jego walory głosowe i artystyczne (il. 5). W programie koncertów krajowych z roku 1954 znajdowały się opracowane przez Stanisława Hadynę i Jerzego Hadynę takie utwory, jak: *Pieśń o Wiśle*, *Pieśń pokoju*, *Waloszki*, *Barbórka*, *Karlik*, *Pieśnia hutnicza*, *Dziadek*, *Kołysanka gór*, *Bajtel*, *Sprzeczka*, *Mietlorz*, *Wierzba*, *Karolinka*, *Hej mój Jasinek*, *Gdybym to ja miała*, *Oberki*, *Bandoska*, *Ej*, *jade jo jade*, *Od Siewierza*, *Piloreczka*, *Idą gorole*, *Słoneczko*, *Kołomajki*, *Helokanie*, *Piłka*, *Ondraszek*, *Szumi dolina*, *Pieśń przyjaźni*. Najczęściej bisowano utwory *Karolinka*, *Karlik*, *Piłka*, *Kołomajki*, *Helokanie* oraz *Szumi dolina*[58]. Większość widowiska stanowiły więc pieśni, czyli wykonania chóralne, tańce pozostawały niejako na drugim planie, choć niektórym utworom towarzyszył także balet. Dobór pieśni i tańców wskazuje, że celem występów zespołu była przede wszystkim reprezentacja kultury ludowej Śląska, zarówno Cieszyńskiego, jak i Górnego.

Pierwszy koncert Zespołu „Śląsk" odbył się 16 października 1954 roku w Hali Parkowej w Katowicach, był on przeznaczony głównie dla rodziców, znajomych oraz dziennikarzy. Koncert nagrywało Polskie Radio. Jak wynika z wypowiedzi Jerzego Wójcika, długa hala z pogłosem i złą akustyką nie była dobrym miejscem do występów, jednakże widzowie odebrali przedstawienie entuzjastycznie. Drugi koncert odbył się również w Katowicach, jednak już w Teatrze Śląskim. Zespół „Śląsk" po raz pierwszy publicznie wystąpił 7 listopada 1954 roku w Teatrze Polskim w Warszawie. Przyszło kilka tysięcy widzów, a także artyści Państwowego Zespołu Ludowego Pieśni i Tańca „Mazowsze" im. Tadeusza Sygietyńskiego i Zespołu Pieśni i Tańca „Skolimów"[59]. Publiczność, przyzwyczajona wcześniej do bardziej

[56] S. Hadyna, *W pogoni za wiosną…*, s. 167.

[57] Ibidem.

[58] *Koncerty krajowe i zagraniczne – programy*, mps ze zbiorów Archiwum Zakładowego Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk" im. Stanisława Hadyny w Koszęcinie, sygn. 142/2.

[59] *„Śląsk" – złote półwiecze: księga jubileuszowa Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk"…*, s. 72–73.

lirycznych wykonań Zespołu „Mazowsze", została zaskoczona zupełnie nowym brzmieniem polskiej kultury ludowej, które było szybkie, dynamiczne, rytmiczne i pełne energii. Widownia przyjęła to owacjami.

Zespół „Śląsk" był pierwszym polskim zespołem folklorystycznym, który pojechał z występem do Stanów Zjednoczonych (1961 rok). Zgodnie z zamówieniem, oprócz śląskich pieśni i tańców ludowych, zespół przedstawił też tańce narodowe, w tym kujawiaka, oberka, mazura i krakowiaka. Kolejne artystyczne podróże prowadziły do Czechosłowacji (na Zaolzie, z którego pochodził Stanisław Hadyna), do ZSRR, Belgii, Francji, Norwegii itd. Na wyjazdy zagraniczne Hadyna często przygotowywał pieśń narodową kraju, w którym miał odbyć się koncert, na przykład w Stanach Zjednoczonych był to hymn *God Bless America*[60].

Warto podkreślić, że oprócz repertuaru istotną rolę w występach zespołu odgrywały również kostiumy sceniczne, pozwalające na mocniejsze oddziaływanie artystyczne na widzów (il. 6). Hadyna był bardziej zaangażowany w chór, tworzenie muzyki i pieśni, dlatego w kwestii kostiumów polegał na Elwirze Kamińskiej i w tej sferze wszystko odbywało się pod jej bezpośrednim kierownictwem[61].

Na początku działalności zespołu do pracowni krawieckiej w Koszęcinie przyjeżdżały krawcowe z Warszawy z „Copii", wielkiej instytucji artystycznej, gdzie szyto kostiumy do filmów, ale też dla innych zespołów artystycznych. Krawcowe pracowały tam pod nadzorem etnografów, między innymi Kaznowskiej, Różyckiej[62] oraz Józefy Wnukowej. Oprócz wspomnianych osób ważną rolę także odegrała Janina Marcinkowa, etnografka, choreografka oraz badaczka folkloru tanecznego Śląska Cieszyńskiego z Cieszyna, która w latach 1948–1951 uczęszczała do ogniska baletowego Kamińskiej, a przy tym wspaniale znała się na tańcach ludowych Ziemi Cieszyńskiej i Beskidu Śląskiego. Przekazywała ona swoją wiedzę Kamińskiej i całemu zespołowi. Pomogła również w kompletowaniu

[60] Ibidem, s. 82.

[61] Przywołane poniżej dane uzyskane zostały w trakcie wywiadu z Adelajdą Korzekwą, krawcową, garderobianą, a także magazynierką wszystkich kostiumów scenicznych Zespołu „Śląsk" w latach 1962–2022.

[62] Niestety niektóre nazwiska osób podane są bez imion, bowiem nie udało się ich wszystkich ustalić ze względu na ich brak w dokumentach źródłowych.

autentycznych strojów ludowych Śląska Cieszyńskiego, które nadal są przechowywane w magazynie zespołu. Warto jeszcze wspomnieć o Stefanii Nagiel, która jako mistrzyni krawiectwa w Koszęcinie również dbała o to, by najdrobniejsze detale kostiumów były oryginalne. Kamińskiej udało się nawiązać kontakt z rodzinami góralek, które pracowały w jej zespole. Dzięki temu sprowadzała dla zespołu autentyczne elementy strojów śląskich i beskidzkich (m.in. modraczki – drukowane bawełniane fartuszki, czarne spódnice, czepki haftowane, koronkowe czepce itp.). Zajmowała się także stylizacją, dodając do autentycznych, elementy stworzone całościowo przez nią. Jej inwencja okazała się ogromna, robiła to w taki sposób, że trudno było się domyślić, że są zaprojektowane i nieautentyczne[63]. Również ważną rolę w wyglądzie członków zespołu odgrywał makijaż. Kamińska zaprosiła specjalistki z Katowic, by uczyły młodzież, jak się charakteryzować, a jednocześnie wyglądać naturalnie. Dla współzałożycielki zespołu bardzo ważne było bowiem pokazanie autentyczności.

Jednym z najbardziej znanych, prezentowanych przez zespół był strój cieszyński i wątek ten chciałabym bardziej rozwinąć[64]. W przypadku kobiet składał się on z żywotka (aksamitnego w kolorze czarnym, haftowanego złotymi i czarnymi nićmi) oraz długiej, czarnej spódnicy, marszczonej w pasie, wykończonej brązową plisą o szerokości 20 cm. Następnym elementem stroju był długi fartuch brązowy lub w zieleni butelkowej, na którym przedstawiono motywy kwiatów. Bluzka (kabotek) miała kolor biały z haftowanym kabotkiem i rękawami do łokcia. Z elementów ozdobnych na bluzce znajdowała się broszka z czarnym oczkiem oraz piękny naszyjnik cieszyński przypięty do żywotka. Kolejnym dodatkiem był pas cieszyński, który przypinano do fartucha. Na głowę zakładano biały haftowany czepek z Koniakowa, słynącego z ręcznych haftów. Na nim wiązano chustę koloru

---

63 *„Śląsk" – złote półwiecze: księga jubileuszowa Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk"*..., s. 58–59.

64 Temat strojów ludowych Śląska Cieszyńskiego został poruszony w wielu dziełach zarówno polskich, jak i czeskich badaczy. Wśród najważniejszych pozycji wymienić warto: J. Janča, *O narodnoch krojich na Těšinsku*, Praha 1899; A. Dobrowolska, *Żywotek cieszyński*, Katowice 1930; B. Bazielich, *Z badań terenowych nad cieszyńskim haftem ludowym*, Katowice 1958; B. Poloczkowa, *Tekstylia i strój na Śląsku Cieszyńskim w XVI–XVIII w.*, „Polska Sztuka Ludowa" 1967, t. 21, nr 3, s. 136–137; G. Fierla, *Strój Lachów Śląskich*, „Atlas Polskich Strojów Ludowych", Wrocław 1969; B. Bazielich, *Śląskie stroje ludowe*, Chorzów 1997; *Těšínsko*, dil 2, ed. V. Tomolov, I. Stolařík, J. Štik, Ostrava 2000 i inne.

brązowego lub w zielonego. Ostatnim składnikiem kobiecego stroju cieszyńskiego dla chóru były białe rajstopy oraz czarne czółenka.

Kobiecy kostium baletowy nieco się różnił od stroju chórowego. Jego pierwszym elementem był żywotek – w tym przypadku haftowany wyłącznie nićmi złotymi. Marszczone spódnice sięgały do połowy łydki i były wykończone niebieską plisą o takiej samej szerokości jak w spódnicy chóralnej, czyli 20 cm. W pasie widniała niebieska szarfa w kwiatki z kokardą. Bluzka wyglądała identycznie jak u chóru, a pod szyją miała wszytą srebrną broszkę. Baletnice nosiły na ramionach niebieskie chustki z Milanówka, które w czasie tańca zawiązywano na palcu. Zakładały białe rajstopy oraz niebieskie buciki z czerwonymi aplikacjami, sznurowane do połowy łydki. Istotna różnica między kostiumami dla chóru i baletu polegała przede wszystkim na tym, że niektóre z głównych elementów dekoracyjnych, a mianowicie fartuch i naszyjniki na bluzce, nie pojawiały się w balecie, ponieważ w czasie tańca, szczególnie przy obrotach i podnoszeniach, byłoby to niewygodne.

Męski kostium cieszyński dla członków chóru składał się z niebieskiego bruclika (kamizelki), zapiętego na srebrne guziki, mentyczki też niebieskiego koloru, obszytego czarnym karakułem o szerokości 7 cm. Ponadto na mentyczce przypięty był orpant cieszyński, zawieszony na łańcuszkach. Członkowie chóru nosili długie niebieskie spodnie, podpięte niebieskim pasem ze skóry, białe koszule z długimi rękawami ozdobione błękitnymi apaszkami z Milanówka oraz wysokie buty wykonane z czarnego materiału. Na głowy zakładali niebieskie czapki cieszyńskie, obszyte kożuszkiem i ozdobione broszką oraz białym pióropuszem wykonanym z nylonowych żyłek.

Natomiast męski kostium cieszyński dla baletu składał się głównie z niebieskiej kamizelki z czerwonymi pomponami, których nie było w kostiumach chórzystów. Zarówno spodnie, koszula, jak i buty wyglądały tak jak u chórzystów. Widzimy więc, że członkowie baletu nie mieli mentyczki, orpantu i czapki cieszyńskiej. Takie rozwiązanie zmniejszało wagę kostiumów oraz eliminowało ryzyko przeszkadzania elementów dekoracyjnych w wykonywaniu ruchów w tańcu.

Podsumowując tę część, należy zauważyć, że głównymi elementami tradycyjnego kobiecego stroju cieszyńskiego były: suknia, kabotek, żywotek,

fałdowana spódnica, fartuch, przepaska, szpyncer oraz czepek. Z kolei męski tradycyjny strój składał się z białej koszuli z chustką pod kołnierzykiem, spodni, bruclika, kapelusza, szpencera, poloków i płaszcza. Dostrzegamy więc, że zarówno damskie, jak i męskie kostiumy sceniczne rzeczywiście są w dużej mierze oparte na tradycyjnych strojach, przy jednoczesnym stylizowaniu. Jednakże zaznaczyć warto, że kostiumy dla członków baletu różnią się od tych dla chóru pod względem kolorystyki oraz liczby elementów dekoracyjnych.

Zakończenie

Od samego początku istnienia Zespołu „Śląsk" bardzo ważną rolę w organizacji jego działalności odgrywało przybliżenie kultury ludowej Śląska Cieszyńskiego. Dlatego Hadyna szukał utalentowanej młodzieży w terenie, docierając do wielu wsi na Śląsku Cieszyńskim. Jednakże już wstępna analiza oryginalnych idei twórcy zespołu pozwala na stwierdzenie, że wychodzą one poza charakterystyczną dla innych polskich zespołów folklorystycznych wierność etnograficzną, ukierunkowaną głównie na rekonstrukcję kultury ludowej. Był to dopiero początek długiej drogi zespołu w procesie kreowania własnego wizerunku artystycznego. Koncepcja zespołu założonego przez Stanisława Hadynę i Elwirę Kamińską wykraczała poza ogólne traktowanie go jako zespołu ludowego, folklorystycznego, ale była całą koncepcją psychologiczno-artystyczną „Słonecznej Republiki", która miała budować doświadczenie nowej, żywiołowej kultury, opartej na tradycyjnych wzorcach, a jednocześnie otwartej na współczesność.

Bibliografia

Akta personalne – ankiety personalne, podania o przyjęcie, życiorysy, mps ze zbiorów Archiwum Zakładowego Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk" im. Stanisława Hadyny w Koszęcinie, sygn. 64/2/1.

Bazielich B., *Śląskie stroje ludowe*, Chorzów 1997.

Bazielich B., *Z badań terenowych nad cieszyńskim haftem ludowym*, Katowice 1958.

Braudel F., *Écrits sur l'histoire*, Paris 2013.
Bystroń J.S., *Monografia polskich pieśni ludowych*, Kraków 1921.
Cinciała A., *Pieśni ludu śląskiego z okolic Cieszyna*, Kraków 1885.
Dobrowolska A., *Żywotek cieszyński*, Katowice 1930.
Fierla G., *Strój Lachów Śląskich*, „Atlas Polskich Strojów Ludowych", Wrocław 1969.
Gorki M., *Na dnie*, przeł. A. Kamieńska, J. Śpiewak, Warszawa 1951.
Hadyna J., *Listeczku lipowy: śląska mel.*[odia] *ludowa; Poszła Karolinka: górnośląska mel.[odia] lud.*[owa], Cieszyn [ok. 1950].
Hadyna J., *Zahuczały góry* [nuty]: *śląska melodia ludowa*, [b.m. ok. 1990].
Hadyna S., *Przez okna czasu. Jasnowidząca z Wisły*, Kraków 1993.
Hadyna S., *W pogoni za wiosną*, Katowice 1983.
Hławiczka A., *Harfa. 100 pieśni na chór męski*, Cieszyn 1910.
Hławiczka A., *Pieśni okolicznościowe na chór męski*, Cieszyn 1903.
Hławiczka A., *Pieśni religijne*, Cieszyn 1904.
Hławiczka A., *Śpiewnik szkolny*, Wiedeń 1901.
Hulka-Laskowski P., *Śląsk za Olzą*, Katowice 1938.
Janča J., *O narodnoch krojich na Těsinsku*, Praha 1899.
Kadłubiec D., *Stanisław Hadyna – twórca niezwykły*, Chorzów 2000.
Kadłubiec D., *Stanisław Hadyna – twórca uniwersalny i oryginalny*, [w:] *Stanisław Hadyna (1919–1999). Twórczość literacka*, red. R. Czyż, Wisła 2024.
Kadłubiec D., *Uwarunkowania cieszyńskiej kultury ludowej*, Czeski Cieszyn 1987, s. 5–19.
Koncerty krajowe i zagraniczne – programy, mps ze zbiorów Archiwum Zakładowego Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk" im. Stanisława Hadyny w Koszęcinie, sygn. 142/2.
„Łowca folkloru" szuka talentów dla zespołu „Śląsk", „Dziennik Zachodni" 1953, R. 9, nr 6.
Ondrusz J., *Przysłowia i powiedzenia ludowe ze Śląska Cieszyńskiego*, Czeski Cieszyn 1954.
Pasek Z., *Spirytyzm i ruch rozwoju duchowego*, [w:] R. Czyż, Z. Pasek, *Kościoły i wspólnoty religijne Wisły*, Wisła 2008.
Pieśni ludu polskiego na Śląsku, t. 1, z. 1, red. E. Farnik, Cieszyn 1908.
Pieśń śląska rozlegnie się po kraju. Z całej Polski przybywa młodzież do Państwowego Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk". Marzenia stały się rzeczywistością, „Dziennik Zachodni" 1953, R. 9, nr 49.
Poloczkowa B., *Tekstylia i strój na Śląsku Cieszyńskim w XVI–XVIII w.*, „Polska Sztuka Ludowa" 1967, t. 21, nr 3.
Połów samorodnych talentów. Pierwsze eliminacje kandydatów do zespołu „Śląsk", „Dziennik Zachodni" 1953, R. 9, nr 12.

Repertuar Zespołu „Śląsk" – wykaz tytułów utworów (2 wersje). 1954–1977, mps ze zbiorów Archiwum Zakładowego Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk" im. Stanisława Hadyny w Koszęcinie, sygn. 142/1.

Stalmach P., *Zbiór pieśni sławiańskich*, [b.m.] 1848.

Stanisławski K., *Etyka*, przeł. J. Żmijewska, Warszawa 2010.

Stanisławski K., *Praca aktora nad sobą w twórczym procesie realizacji*, przeł. A. Męczyński, Warszawa 1954.

Stanisławski K., *Praca aktora nad sobą w twórczym procesie przeżywania*, przeł. A. Męczyński, Warszawa 1953.

„Śląsk" niemal w komplecie. Ostatnie trzy pytania zadał dyr. Hadyna kandydatom do reprezentacyjnego zespołu, „Dziennik Zachodni" 1953, R. 9, nr 88.

„Śląsk" – złote półwiecze: księga jubileuszowa Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk" im. Stanisława Hadyny z lat 1953–2003, red. D. Lubina-Cipińska [współpr. A. Dygacz, D. Kadłubiec], Koszęcin 2004.

Tacina J., *Śląskie pieśni ludowe*, Czeski Cieszyn 1957.

Těšínsko, dil 2, ed. V. Tomolov, I. Stolařík, J. Štik, Ostrava 2000.

Trzcińska I., *Duchowość jako ścieżka odnowy według Stanisława Hadyny*, „Studia Religiologica" 2023, t. 56, nr 1.

Trzcińska I., *Jana Hadyny nadzieje Nowej Ery*, [w:] *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939*, t. 2: *Formacje, ludzie, idee*, red. M. Rzeczycka, I. Trzcińska, Gdańsk 2019.

Trzcińska I., *The Mythology of Agnieszka Pilchowa*, [w:] *Polish Esoteric Traditions 1890–1939: Selected Issues*, ed. A. Świerzowska, Gdańsk 2019.

Trzcińska I., Świerzowska A., Szymeczek J., *Z dziejów polskiej teozofii*, [w:] *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939*, t. 1: *Teozofia i antropozofia*, red. M. Rzeczycka, I. Trzcińska, Gdańsk 2019.

Z najodleglejszych zakątków woj. katowickiego napływa licznie młodzież na eliminację do Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk", „Dziennik Zachodni" 1953, nr 27.

Ilustracje

Ilustracja 1. Stanisław Hadyna oraz Elwira Kamińska
w otoczeniu członków Zespołu „Śląsk".
Archiwum Zakładowe Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk" im. S. Hadyny

Ilustracja 2. Praca z chórem Zespołu „Śląsk" w Koszęcinie.
Archiwum Zakładowe Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk" im. S. Hadyny

Ilustracja 3. Elwira Kamińska.
Archiwum Zakładowe Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk" im. S. Hadyny

Ilustracja 4. Elwira Kamińska z baletem Zespołu „Śląsk".
Archiwum Zakładowe Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk" im. S. Hadyny

Ilustracja 5. Na lekcjach śpiewu.
Archiwum Zakładowe Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk" im. S. Hadyny

Ilustracja 6. Para tancerzy Zespołu „Śląsk" podczas występu.
Archiwum Zakładowe Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk" im. S. Hadyny

Indeks osobowy

Daty życia zostały dodane w przypadku postaci historycznych, ważnych w kontekście badań nad rozwojem duchowości Śląska Cieszyńskiego.

Afrodyta (także: Wenera, Wenus) 45–47, 58, 59, 100
Agamben Giorgio 23, 24, 28
Albert Brat, św. (właśc. Adam Hilary Bernard Chmielowski 1845–1916) 316, 325
Alcyone zob. Krishnamurti Jiddu
Amman Basil von 73
Amon 42, 69, 86
Amor (Eros) 45, 47, 58, 79, 97, 100
Anderson James (1679/1680–1739) 58, 60
Anioł Ślązak (Angelus Silesius, właśc. Johannes Scheffler, 1624–1677) 225
Anna, św. 17
Antinous 49, 101
Antoni Padewski, św. 168, 180
Apollo 58
Arenson Adolf (1855–1936) 293

Bach Johann Sebastian (1685–1750) 347
Barbara, św. 17, 316
Batzko Ludwig von 72
Beckh Hermann (1875–1937) 281
Belting Hans 16, 28, 143, 149, 150
Bernard z Clairvaux, św. 316, 325
Besteher Walter (1887–1962) 295
Bialic Tadeusz 158
Białostocki Jan 15, 20, 22, 25, 28, 30
Bławatska Helena (1831–1891) 12, 123, 139, 214–215, 224, 244
Bô Yin Râ (właśc. Joseph Anton Schneider, także: Joseph Anton Schneiderfranken, 1876–1943) 138–144, 150, 151, 157, 158, 175–178, 207
Böhme Jakob (1575–1624) 12, 138–139, 153, 228, 246
Bonawentura, św. (ok. 1221–1274) 313, 315, 328
Borch Michał Jan (1753–1810) 64, 80, 113
Born Ignaz von (1742–1791) 72
Bourdieu Pierre 21, 28, 32
Brandt Barbara 339
Breowicz Władysław (1902–1966) 234, 235, 244
Budda (także: Budda Maitreya) 223, 245, 290–294, 317, 326
Bukowski Jan 319, 322
Bunsch Adam (1896–1969) 168
Burczyk Jan 18, 28, 168, 171, 175, 178

Campanella Tomasz (1568–1639) 240, 241, 244–246, 337
Cassirer Ernst 21, 31
Cegielski Tadeusz 8, 9, 26, 31, 34, 42, 51, 58, 60, 65, 67, 70, 72, 77, 87
Cerera (także: Ceres) 58
Cestiusz Gajusz 62
Champollion Jean-François (1790–1832) 42, 70, 102

Chassebeuf Constantin François de, hrabia de Volney (1757–1820) 66, 67, 76–78
Chobot Józef (1875–1942) 125, 151, 217, 221, 230–233, 245, 246, 322
Chobotowa Kazimiera (1897–1976) 140, 141, 143, 150, 151
Chrzciciel Jan, św. 319
Chudoba Ewa 240, 245
Cienciała Artur (1914–1985) 18, 29
Cieszkowki August (1814–1894) 238, 239, 245
Ciompa Adam (1901–1935) 18, 29
Claesz Willem Heda (1594–1680) 168
Czernin Chudenitz Franciszek von (1927–2002) 269, 270, 297
Czyż Renata 27, 125, 141, 151, 175, 177, 178, 217, 221, 226, 233, 245–247, 337, 344, 353
Czyżewski Tytus (1880–1945) 319, 323, 331

Dąmbska Izydora (1904–1983) 240
Dąmbska J. 239, 241, 242, 245, 266
Dąmbska Janina 240
Dąmbska Józefa z Błeszyńskich (zm. 1965) 240, 244
Defoe Daniel (1660–1731) 54
Demeter 50, 58, 69
Dermott Laurence (1720–1791) 61
Deutsch Meta (1891–1989) 272
Diana 58, 59
Dienstl Janusz 340
Diodor Sycylijski 69
Dionizos 37, 38, 45, 48, 49, 50, 55, 58, 59, 69, 79, 82, 101
Dobraczyński Jan (1910–1994) 319, 323
Dufour Piotr 66, 78
Dürer Albrecht (1471–1528) 317, 322, 324, 330
Dyrna Ferdynand (1874–1957) 18, 29
Dziewicka Henryka 166

Ebeling Florian 68, 69, 70, 71, 72, 76, 78, 221, 245
Eco Umberto 22, 23, 29
Emmerich Anna Katarzyna, bł. (1774–1824) 314, 321, 323

Faivre Antoine 19, 29, 139, 151, 214, 245
Feitzinger Edward (1851–1932) 312, 327
Fierla Gustaw 17, 29, 350, 353
Fijałkowski Paweł 52, 56, 57, 59, 65, 78
Flora 58, 59
Florek Maria 146, 147, 174, 200
Florian, św. 17
Florkowa Maria zob. Florek Maria
Fludd Robert (1574–1637) 12
Francesia Jan, ks. 316, 323
Franciszek z Asyżu, św. (1181/1182–1226) 17, 168, 313, 315, 317, 324, 325
Frank Adolf, ks. (1807–1980) 172
Frank Anna (1911–1988) 125, 172
Frank Krystyna 172
French Irena 27
Friedrich Caspar David (1774–1840) 227, 228, 246, 254

Garber Marjorie 25, 29
Gebler Tobias Philipp von (1720/1722–1786) 74
Goethe Johann Wolfgang von (1749–1832) 228
Gogh Vincent van (1853–1890) 318, 323
Gorki Maksym (1868–1936) 337, 346, 353
Gorzeński Augustyn (1743–1816) 36, 43, 59
Graves John (1602–1652) 70
Grim Emanuel, ks. (1883–1950) 321, 323
Grochecki Konrad 61, 62, 63, 78, 108

Grodziecki Melchior, św. (1582–1619) 316, 323
Gucci Santi (1530–1600) 63, 111
Guicciardini Galeazzo 63, 111

Hadrian II, cesarz 49, 101
Hadyna Jan (1899–1971) 27, 134, 135, 137, 144–149, 151, 153, 157, 163, 164, 172, 174, 175, 201, 217, 224–226, 238, 240, 319, 344
Hadyna Jerzy (1888–1968) 175, 202, 337, 348, 353
Hadyna Stanisław (1919–1999) 27, 124, 125, 130, 131, 134, 135, 137, 146, 151, 175, 203, 224, 243–245, 322–337, 339–341, 343–349, 352–355
Haller Almuth 278, 280–282, 297
Haller Ernst Georg (1902–1980) 272, 277, 278, 280–285, 287, 296, 297
Händel Georg Friedrich (1685–1759) 347
Hazard Paul 55
Hermes (także: Hermes Trismegistos, Thot) 45-48, 51, 70, 71, 97-102, 124, 152, 221, 225, 241, 245, 247, 291, 299
Herodot 69
Himeros (także: Hermafrodyta) 45, 97
Hiram Abbif 60
Hoff Bogdan (1865–1932) 312

Ilnicka Alina 340
Izyda 69, 80, 140, 173, 224, 225, 252

Jadżniawalkja 223
Jakub, św. 168
Jan Bosko, św. (1815–1888) 316, 321, 323, 324
Jan Ewangelista, św. 287
Jan Nepomucen, św. 17
Janicki Leopold (1904–1966) 340, 343, 344
Jeziorańska Halina 340
Jezus Chrystus 10, 17, 60, 63, 124, 127, 131, 136, 139, 141, 143–145, 152, 158, 160, 166, 168–172, 176, 177, 182, 185-189, 191, 207, 211, 216, 232, 233, 237, 239, 241, 242, 246, 272, 274, 276, 277, 287, 289–297, 299, 304, 307–309, 313–317, 319–325, 328
Józef, św. 276, 277, 314
Jung Carl Gustav 24, 288, 299

Kadłubiec Daniel 13–15, 17, 28, 29, 335, 337, 345–347, 353, 354
Kajfosz Andrzej (1889–1970) 220, 227, 229
Kalf Willem 168
Kalinowski Lech 22, 24, 29
Kamińska Elwira (1912–1983) 334, 339, 341, 345, 347, 349, 350, 352, 355, 357
Kandinsky Wassily (1866–1944) 12, 28, 29, 278
Karalus Michał 56, 59, 61, 79
Kawulok Michał 18, 19, 27, 29, 144, 145, 165, 167, 169, 172, 175, 177, 178, 221, 245, 312, 317, 318, 322, 324
Kazimierz I Cieszyński (1289/1290–1358) 14
Kaznowska 349
Kędra Władysław (1918–1968) 347
Kiełbiński Jerzy 340
Klint Hilma af (1862–1944) 12, 29, 122, 152, 278, 279, 298
Konarzewski Ludwik (1885–1954) 18, 30
Konopnicka Maria (1842–1910) 226, 235, 238, 241, 246
Kontny Irena 18, 30, 269, 271, 273, 274, 298
Kościesza K. 175
Kozielec Maria 339
Kozielec Tadeusz 339
Kraupe-Świderska Janina 122, 147–149, 151, 163

Krishnamurti Jiddu (1895–1986) 231, 237, 246, 292, 293, 298
Kruszyński Józef, ks. 318, 324
Kryżanowska Wiera 173, 178
Kryżanowskaja Wiera zob. Kryżanowska Wiera
Krzyżanowski Konrad (1872–1922) 18, 166
Kupka Józef, ks. 320
Kurletto Anna (także: Anita) 125
Kurletto Józef 124
Kurletto Stanisław (także: Stach Kurletto, Stan Kurletto) 125, 132–138, 144, 155–157, 177, 234
Kuryatto Aleksander 166
Kuryatto Czesław (1902–1951) 18, 27, 28, 144, 145, 147, 148, 160, 162, 163, 165–212
Kuryatto Leonia z Dziewickich 166, 168, 173, 176, 178
Kuryatto Rozalia 166

Lacan Jacques 120, 121, 151, 152
Langhans Carl Gotthard 64, 112
Larisch Joseph Erdman (1738–1792) 35
Larisch von Mönnich Johann, graf (1821–1884) 39
Latinik Franciszek (1864–1949) 318, 324
Leadbeater Charles (1854–1934) 12, 28, 292
Lehndorff Ernst Ahasverus von 53
Lengauer Włodzimierz 38, 45, 46, 49, 50, 79, 98,
Lévi-Strauss Claude 132
Ligski Konstantin (Константин Лигский, 1885–1936) 283
Limanowski Bolesław (1835–1935) 241, 246, 248
Londzin Józef, ks. (1862–1929) 312, 321
Lovejoy Arthur O. 75
Lubrza Janusz Miłowit 319, 322, 324
Luter Marcin (1483–1546) 15, 30
Lutosławski Wincenty (1863–1954) 141, 232, 245
Lyser Johann Peter (także: Lyser--Burmeister, 1804–1870) 73

Łotman Jan M. 52
Łozińska Wanda 340
Łukasz Ewangelista, św. 285-287, 289-291, 297, 299

Magnet Jean-Jacques (1652–1742) 70
Mainguy Irène 55, 79
Makarenko Antoni (1888–1939) 346
Makowski Mariusz 34, 79, 269, 270, 271, 273, 298
Marcin, św. 17
Maria, Matka Boska 276, 277, 313, 314, 323, 324
Marcinkowa Janina (1920–1999) 349
Marek Ewangelista, św. 287
Marion Edith (1872–1924) 294, 295, 308
Mateusz Ewangelista, św. 170, 287
Matha Joseph Johann de, hrabia Larisch von Moennich (1766–1820) 34, 35
May Hans von (1912–1979) 283
May Walo von (1879–1928) 283
May Anna von zob. May-Rychter Anna von
Mayer Józef (także: Józef Jan Mayer, Jan Józef Mayer, Johann Josef Mayer) 36, 43, 73, 75
Mayer Luigi (1755–1803) 66, 115
May-Rychter Anna von (1864–1954) 283, 285, 298
Mazzolà Caterino Tommaso (1745–1806) 72
Mehoffer Józef (1869–1946) 18, 319
Miarka Karol (1825–1882) 321
Michał Archanioł 269
Miciński Tadeusz (1873–1918) 232, 233, 244, 245

Mickiewicz Adam (1798–1855) 240, 346
Mitręga Paweł (1876–1942) 239
Mondrian Piet (1872–1944) 12, 30, 278
Morus Tomasz (1478–1535) 241, 246
Moszyński Fryderyk August (1731–1786) 53, 54, 58, 59, 79, 81
Mozart Wolfgang Amadeusz (1756–1791) 70, 72–75, 78–80, 115, 347

Nagiel Stefania 350
Naubert Christiane Benedikte 72
Nicolai Friedrich (1733–1811) 71
Niedoba Władysław (1914–1999) 340
Niewęgłowska Helena 340, 343
Nys Carl de 73

Oboleńska Diana 8, 27, 31, 267, 279, 281–283, 298, 299
Ochorowicz Julian (1850–1917) 146, 221–224, 244–246, 248
Ogierman Mański Tomasz (1889–1983) 139–141, 143, 144, 158, 173, 175, 224
Olcott Henry Steel (1832–1907) 123, 152
Olczyk Agnieszka 35
Oling-Jelinek Elisabeth (1915–2007) 295
Orawska-Wuttke Jolanta 274
Ordyńska Zofia (1882–1972) 340
Orth Gertrud von 283
Orzechowski Paweł (1550–1612) 62
Otto Walter Friedrich 49
Ozyrys 69, 80, 101, 241

Pan 58
Panofsky Erwin 21–24, 28–30, 32
Paracelsus (właśc. Phillippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim, 1493–1541) 12, 288
Pawlas Władysław, ks. (1908–1940) 172, 194
Persefona 49
Pfeiffer Ehrenfried (1899–1961) 281, 298
Pilch Jan (1887–1975) 125, 132, 146, 152 240 247
Pilchowa Agnieszka (także: Agnieszka Wysocka, Agni, A.P., Jasnowidząca z Wisły 1888–1945) 124–137, 141, 145–146, 152–154, 157, 177, 234, 236, 239–240, 247, 322, 325, 344, 354
Pilchówna Agnieszka 125
Pilchówna Janka (1921–2009) 151, 237, 238, 247
Piotr, św. 62
Plersch Jan Bogumił (1732–1817) 65
Plutarch z Cheronei 69, 80, 225
Podżorski Andrzej (1886–1971) 18, 30, 144, 159, 173, 174, 176, 178, 198, 220, 222, 223, 227, 231, 247
Poloński Józef, ks. (1892–1983) 319
Poniatowski Stanisław August (1732–1798) 36
Porębowicz Edward (1862–1937) 313, 315, 325
Potocki Jan (1761–1815) 74, 80
Powała-Grosicki Brunon (1883–1932) 132–133, 152
Praksyteles 46, 98
Prokofieff Sergiusz O. (Сергей О. Прокофьев, 1954–2014) 279, 294, 295, 299
Prus Bolesław (właśc. Aleksander Głowacki, 1847–1912) 222
Pruszkowski Tadeusz (1888–1942) 166, 167, 171
Pütz Siegfried (1907–1979) 295

Rafael Santi (1483–1520) 62, 109
Ramsay Andrew (1681–1743) 65, 77
Ringhieri Francesco (1721–1787) 75

Röhm Otto (1876–1939) 272, 275, 277, 281, 296, 297, 300
Romańska Jadwiga (1928) 347
Rossini Gioachino (1792–1868) 75, 117
Rostworowski Karol (1877–1938) 241
Roth-Scholtz Friederich (1687–1736) 70, 80
Różycka 249
Runge Philipp Otto (1777–1810) 227, 228, 245, 246, 255
Ruszczyc Ferdynand (1870–1936) 18
Rychter Tadeusz (1870–1943?) 282, 283, 298, 299
Rzeczycka Monika 8, 27, 31, 67, 77, 125, 153, 215, 217, 224, 232, 246–248, 267, 279–283, 298, 299, 344, 354

Salomon 59, 60, 105, 106
Sarkander Jan, św. (1576–1620) 316, 320
Schaffer Joseph 73, 115
Schaffer Peter 73, 115
Schatz Paul (1898–1979) 280, 297
Schikaneder Emanuel (1751–1812) 72, 73
Schinkel Karl Friedrich (1781–1841) 73, 116
Schneider Joseph Anton zob. Bô Yin Râ
Schneiderfranker Joseph Anton zob. Bô Yin Râ
Schröger Efraim, 1727–1783) 53
Schuré Éduard (1841–1929) 124, 152, 221, 247, 299
Semele 49
Siedlecka Jadwiga (1877–1952) 283, 306
Siedlecki Franciszek (1867–1934) 232, 233, 247, 283
Sikora Adam 320, 325
Sikora Ludwik (1856–1936) 320
Siwy Urszula 343
Słowacki Juliusz (1809–1849) 235, 236, 240, 241, 247, 346
Smith William 60, 80, 105
Smuglewicz Antoni (1740–1810) 36, 43
Smuglewicz Franciszek (1745–1807) 36, 43
Stalmach Paweł (1824–1891) 321, 323, 335, 354
Stanisławski Konstanty (1863–1938) 338, 346, 354
Stefanik Władysław 339
Steiner Rudolf (1861–1925) 12, 123, 151, 153, 232, 268, 277–282, 285–295, 298,299, 306–308
Steiner von Sivers Maria (1867–1948) 282
Steller Paweł (1895–1974) 18, 30
Stevenson David 58, 67, 68, 80
Stolle Emma (1971–1956) 283
Stoszek Krystyna 269, 299
Strabon 69
Stryjeńska Zofia (1891–1976) 318, 326
Swirida Inessa 52, 54, 55, 57, 59, 64, 80
Szczepkowski Jan (1878–1964) 318, 326
Szeruda Jan, bp (1889–1962) 172
Szramek Emil, ks. (1887–1942) 167
Szturc Adam 171

Tagore Rabindranath (1861–1941) 174, 178, 199
Teresa z Lisieux, św. (1873–1897) 316
Tezeusz 46
Thun Felix Leopold von (1859–1941) 271
Thun Ferdynand Eugen Leopold von (1898–1978) 271
Thun Ferdynand Felix Otto von (1937–2019) 272, 274

Thun und Hohenstein Gabriela von (1872–1957) 270, 271, 274, 296, 297, 299
Tiedemann Dietrich (1748–1803) 71
Tintoretto Jacopo (1518–1594) 167
Tomanek Rudolf, ks. (1879–1941) 321
Tomasz à Kempis (ok. 1380–1471) 320, 325
Tottola Andrea Leone 75
Trzcińska Izabela 7, 8, 26, 27, 31, 119, 125, 126, 140, 141, 145, 153, 173, 178, 213, 215, 217, 220, 226, 227, 232, 233, 246–248, 279, 299, 322, 325, 335, 338, 344, 354
Turgieniewa Asia (Ася Тургенева, 1890–1966) 283, 306
Turgieniewa-Pozzo Natalia (Наталья Тургенева-Поццо, 1888–1942) 283

Unierzyski Józef (1863–1948) 167
Urbanowicz Andrzej (1938–2011) 147–149, 153

Verdi Giuseppe (1813–1901) 347
Vreede Elisabeth (1879–1943) 293

Wagner Richard (1813–1883) 347
Wałach Jan (1884–1979) 18, 27, 29, 311–322, 324–326
Wałach Teresa 320
Warburg Aby 23–25, 28–32, 149
Warburton William (1698–1779) 76
Warchałowski Jerzy (1874–1939) 312, 317, 318, 324, 326
Wedekind Esther von (1913–1973) 272
Whately Thomas (1726–1772) 53, 80
Wieliczka Adam, ks. 269, 297
Witkacy (właśc. Stanisław Ignacy Witkiewicz, 1885–1939) 135
Wnukowa Józefa (1911–2000) 349
Wojciech, św. 168, 181
Wolfhügel Max (1880–1963) 295
Worden Alfons van 74
Wójcik Jerzy (1933–2008) 345, 348
Wrzoł Ludwik, ks. (1881–1940) 321
Wujek Jakub, ks. (1541–1597) 313, 325
Wuttke Adam 274
Wyspiański Stanisław (1869–1907) 346
Wyzewa Teodor de (1862–1917) 315, 325

Yates Francis A. 67, 81

Zahorska Anna 316, 323
Zamoyski Jan (1542–1605) 62
Zawadzki Stanisław (1743–1806) 36, 59
Zeus 42, 46, 49, 69
Zlochevska Yuliya 27, 130, 333
Zug Szymon Bogumił (1733–1807) 53

Seria „Świat od nowa" obejmuje trzy tomy zawierające wyniki pionierskich badań nad specyfiką alternatywnej duchowości rozwijającej się na Śląsku Cieszyńskim od początku XX wieku do lat siedemdziesiątych tego stulecia. W tomie pierwszym znalazły się studia dotyczące genezy i charakterystyki tego fenomenu kulturowego. W tomie drugim przedstawiono przykłady sztuki regionu stanowiącej obrazowe świadectwa różnych nurtów duchowości. Tom trzeci, napisany w języku czeskim, opowiada o polskich oraz czeskich środowiskach ezoterycznych i religijnych działających na Zaolziu, a także w innych regionach Czechosłowacji.

ISBN 978-83-68219-03-6 (print)
ISBN 978-83-68219-04-3 (PDF)