

Magdalena Szwejka

Sztuka religijna Adama Kossowskiego

Archiwum Emigracji : studia, szkice, dokumenty 1-2 (7-8), 178-227

2006

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

SZTUKA RELIGIJNA ADAMA KOSSOWSKIEGO

Magdalena SZWEJKA (Toruń)

Pomimo upływu dwudziestu lat od śmierci Adama Kossowskiego, ani on, ani jego obszerna i różnorodna twórczość nie doczekały się krytycznej publikacji. Roli tej nie spełnia anglojęzyczne studium *Adam Kossowski. Murals and paintings*, które ukazało się w 1991 r. w londyńskiej oficynie Armelle Press ze wstępem Benedicta Reada i krótkimi passusami Tadeusza Chrzanowskiego, Martina Sankeya i Tymona Terleckiego oraz z pełnym wykazem dzieł Kossowskiego opracowanym przez Andrzeja Borkowskiego. Teksty tych badaczy łączą się harmonijnie z kolorowymi reprodukcjami fotograficznymi Petera Sidebothama i czarno-białymi J. S. Markiewicza. Recenzując tę najobszerniejszą jak dotąd pracę w paryskiej „Kulturze”, Stanisław Frenkiel uznał, iż stanowi ona doniosłe wydarzenie i ważny dokument polskiej twórczości poza krajem¹. Braki w studiach nad twórczością Adama Kossowskiego próbowali wypełnić: Stanisław S. Nicieja², Tadeusz Chrzanowski w „Tygodniku Powszechnym”³, Paweł Kądziela w „Przeglądzie Katolickim”⁴ i Jarosław Kossakowski w „Słowie Powszechnym”⁵. Nazwisko artysty przywołał też Lechosław Lameński, pisząc o niezrealizowanym projekcie polichromii w Chełmie Lubelskim⁶.

Większość publikacji i artykułów krytycznych o twórczości Adama Kossowskiego pojawiła się w polskiej prasie emigracyjnej w Londynie (począwszy od pierwszych lat jego pobytu, tj. od 1942 r.⁷). Nie podejmują one z reguły szerszej charakterystyki sztuki

¹ S. Frenkiel, *Książka o Adamie Kossowskim*, Kultura 1991 nr 12(531) s. 143–145. Do książki o malarzu nawiązuje też: JM, *Na kanwie książki o Adamie Kossowskim*, Inspiracje 1998 nr 2(50) s. 22–24.

² St. S. Nicieja, *Adam Kossowski — Artifex Dei*, [w:] *Człowiek i Kościół w dziejach: księga pamiątkowa dedykowana księdzu profesorowi Kazimierzowi Doli z okazji 65. rocznicy urodzin*, red. J. Kopic, N. Widok. Opole 1999 s. 267–277.

³ T. Chrzanowski, *Adam Kossowski*, Tygodnik Powszechny 1987 nr 44 s. 7.

⁴ P. Kądziela, *Wspomnienie o Adamie Kossowskim (1905–1986)*, Przegląd Katolicki 1987 nr 18 s. 6.

⁵ J. Kossakowski, *Mistrz sakralnej ceramiki — Adam Kossowski*, Słowo Powszechne 1991 nr 279/280 s. 5.

⁶ L. Lameński, *O polskiej sztuce religijnej*, Kresy 1993 nr 14 s. 189–192.

⁷ H. Gotlib, *Wystawa Artystów Narodów Sprzymierzonych*, Wiadomości Polskie 1942 nr 24; *Malarze polscy w Wielkiej Brytanii*, Polska Walcząca 1943 nr 38; *Pracownia malarska w Londy-*

Kossowskiego. Wyjątek stanowią szkice publikowane w londyńskich „Wiadomościach”⁸ i „Dzienniku Polskim”; tam też ukazały się nieliczne teksty samego Kossowskiego⁹ oraz znacznie liczniejsze jego rysunki¹⁰.

Należy ponadto wymienić niewielki anonis prasowy Bronisławy Michałowskiej z 1951 r., opublikowany w „News and Reviews. The London Guide”¹¹ oraz lapidarne i ogólnikowe omówienie Mariana Bohusza-Szyszko w zbiorze esejów *O sztuce*¹².

Z polskich tekstów niepublikowanych na uwagę zasługują: krótkie wspomnienie pośmiertne przyjaciela malarza Zdzisława Ruszkowskiego, list Z. Groszaka do redaktora nowojorskiego „Nowego Dziennika”¹³ oraz — gdy chodzi o sztukę religijną Kossowskiego — szkic Jerzego Faczyńskiego¹⁴ i radiowe wystąpienie Stanisława Frenkla w BBC¹⁵.

Teksty z prasy angielskiej, niemal bez wyjątku, kojarzyły sztukę Adama Kossowskiego z pracami artystycznymi wykonanymi dla klasztoru aylesfordzkiego, jedynie z obowiązku wzmiankując o pobycie malarza w łagrach syberyjskich. Jeden z pierwszych¹⁶, a zarazem najwięcej wnoszący do stanu badań, artykuł traktujący o sztuce cera-

nie, *Dziennik Polski* 1943 nr 1031; *Związek Artystów Plastyków*, *Dziennik Polski* 1943 nr 1059; mc, *Rozmowy plastyków*, Orzeł Biały 1959 nr 17; *Wystawa malarzy polskich*, *Polska Walcząca* 1944 nr 6(204); [J. Ostrowski] (n), *Polskie życie kulturalne. Z „Remanentów” ubiegłego roku*, Orzeł Biały 1961 nr 1; S. Arvay, *Polacy w Wielkiej Brytanii. Malarstwo, grafika, rzeźba*, Kalendarz „Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza” 1953 s. 52–53; A. Drwęska, *Przegląd polskich wystaw w Londynie*, Orzeł Biały 1952 nr 20(515) s. 3; T. Terlecki, *Wystawa A. Kossowskiego*, *Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza* 24 VI 1944 s. 3; agn., *Nowy sukces Adama Kossowskiego*, *Tydzień Polski* 17 IX 1966 s. 5; A. Drwęska, *Nowa ceramika Adama Kossowskiego*, *Tydzień Polski* 26 XI 1966 s. 3; H. Heinsdorf, *Angielski kościół i polscy artyści*, *Tydzień Polski* 1964 nr 22 s. 4.

⁸ Adam Kossowski, *tegoroczny laureat nagrody Fundacji im. Alfreda Jurzykowskiego*, *Wiadomości* 1971 nr 13–15 s. 7; [Nota], *Wiadomości* 1957 nr 12 s. 6; *Nigdy człowiek wojny nie uratował życia tylu ludzi*, *Wiadomości* 1970 nr 1266 s. 3.

⁹ A. Kossowski, *Drohojowski i lagiernicy*, *Wiadomości* 1972 nr 51/52 s. 10; tenże, *Wolanie o program*, *Wiadomości* 1946 nr 27 s. 2; tenże, *Wiara maluczkich i katolicyzm intelektualny*, *Wiadomości* 1951 nr 45 s. 4; tenże, *O niezależność sztuki*, *Wiadomości* 1946 nr 2 s. 1; tenże, *Błędy, których się nie widzi*, *Wiadomości* 1956 nr 515 s. 6; tenże, *Co zrobić z arrasami*, *Wiadomości* 1972 nr 464 s. 10; T. Terlecki, *Adam Kossowski (1905–1986)*, *Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza* 23 IV 1986 s. 3; tenże, *Kossowski of Aylesford*, *Wiadomości* 1952 nr 336/337 s. 4; tenże, *Wystawa A. Kossowskiego*, *Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza* 24 VI 1944 s. 3; A. M. Borkowski, *Pustka pełna nadziei*, *Tydzień Polski* 1999 nr 14 s. 7. Warto też wymienić teksty wydane w Nowym Jorku: Z. Racięski, *Adam Kossowski — artysta w służbie Boga*, *Przegląd Polski* 1 V 1986 s. 6–7, 11; T. Terlecki, *Kossowski wrócił do Aylesfordu*, *Przegląd Polski* 11 IX 1986 s. 8–9, 15.

¹⁰ A. Kossowski, *Prawda o życiu artystów w Polsce*, *Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza*, 19 XI 1945; tenże, *Publiczność a sztuka nowoczesna*, *Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza* 16 II 1945.

¹¹ B. Michałowska, *Religious art*, *News and Reviews. The London Guide* 29 XII 1951.

¹² M. Bohusz-Szyszko, *Malarstwo religijne Adama Kossowskiego*, [w:] tegoż, *O sztuce*. Londyn 1982 s. 225–226.

¹³ Z. Ruszkowski, „O Adamie”, [b.m.r.]. Rękopis, Archiwum Emigracji, Biblioteka Uniwersytetu Mikołaja Kopernika (dalej: BUMK), Toruń; Z. M. Groszak, maszynopis listu do redaktora „Nowego Dziennika”, 2 V 1986, Archiwum Emigracji BUMK, Toruń.

¹⁴ J. Faczyński, „Sztuka religijna Adama Kossowskiego”, 27 VII 1970. Liverpool. Maszynopis 8 s. (Maszynopis znajduje się w Archiwum Victoria & Albert Museum w Londynie oraz w Archiwum Emigracji BUMK w Toruniu.)

¹⁵ S. Frenkiel, „Adam Kossowski a sztuka sakralna w Anglii”, audycja nadana 28 XII 1986. Maszynopis w Archiwum Emigracji BUMK, Toruń.

¹⁶ Pierwszy chronologicznie artykuł, jakim dysponuje Archiwum Victoria & Albert w Londynie ukazał się w „The Tablet” 4 X 1947.

micznej Kossowskiego opublikowany został w 1948 r. w „Pottery and Glass”¹⁷. Po nim obszerniejszy tekst ukazał się w „Queen & Mother” w 1959 r.¹⁸. W tym czasie także pojawiają się dwie wzmianki odnośnie Aylesford w „Mary”¹⁹. Na osobnym miejscu plasuje się esej studentki Oxford University, Poly Stuart, która przytacza biografię artysty, w drugiej części pracy koncentruje się na jego powojennej twórczości ceramicznej w Aylesford²⁰. Esej, uzupełniając braki w badaniach, oparty został w dużej mierze na ukazującym się w Aylesford, wydawanym przez karmelitów periodyku „Pilgrim’s Newsletter” i powstałej na ich bazie książce E. Fielding²¹ oraz na *Image of Carmel*²². Nazwisko polskiego artysty zaistniało także na łamach „Daily Telegraph”²³, „The Times”²⁴, „Leyland Guardian”²⁵, „The Sunday Times”²⁶, „The Messenger”²⁷, „Western Mail”²⁸, „Periscope”²⁹.

Sporo uwagi indywidualności twórczej Adama Kossowskiego poświęcają ponadto publikacje dotyczące Aylesford³⁰. Krótki biogram artysty zamieścił David Buckman w najnowszym słowniku dotyczącym artystów tworzących w Wielkiej Brytanii³¹.

Podstawowym źródłem informacji niezbędnych do nakreślenia biografii artysty są archiwalia i materiały dokumentacyjne znajdujące się w dwóch archiwach: Archiwum Emigracji w Bibliotece Uniwersyteckiej w Toruniu (gdzie znajdują się materiały ikonograficzne oraz archiwalia związane z życiem i aktywnością artysty w Londynie, a także jego współpracą z prasą emigracyjną) oraz Archiwum Victoria & Albert Museum (sekcji Archive of Art and Design), gdzie mieści się właściwe archiwum Adama Kossowskiego, zdeponowane przez Stefanię Kossowską³².

¹⁷ L. M., *3 ceramic artists*, Pottery and Glass, grudzień 1948 s. 33–36.

¹⁸ G. D. Walton, *Adam Kossowski*, Queen & Mother, maj–czerwiec 1959 s. 2–4.

¹⁹ [Nota], Mary, lipiec–sierpień 1959 s. 2, 4–5; toż, maj–czerwiec 1960 s. 20, 64–65.

²⁰ P. Stuart, *A study of the life and work of Adam Kossowski*. Oxford [b.r.].

²¹ E. Fielding, *Courage to build anew: the story of the rebuilding of The Friars, Aylesford, taken from the newsletters of Malachy Lynch*. London 1968.

²² *Image of Carmel. The art of Aylesford*. Aylesford 1974. Z innych prac wymienić należy: I. Conlay, *Art*, Catholic Herald, 13 XI 1964 s. 7; toż, *Where serving God is a joyful thing. Space and colour at E. Acton*, tamże, 28 VII 1961; toż, *Downside Abbey’s New Shrine*, tamże, 8 III 1957; toż, *Biggest ceramic in England*, tamże, wrzesień 1963; S. Hunter, *An exhibition of catholic art*, The Tablet, 4 X 1947 s. 219; *Catholic artist and catholic art*, tamże 29 I 1949 s. 74; *Ceramic for Downside*, tamże 28 IV 1956 s. 396; *Cardiff Cathedral*, tamże 28 II 1959 s. 202; [Nota], The Universe, 27 IV 1956; *Former prisoner’s work for church*, tamże 31 III 1961; [Nota], tamże 8 III 1968; T. D. Jones, *Four european artists*, Theology, wrzesień 1987 s. 373–381.

²³ *History of Old Kent Road*, Daily Telegraph, 16 VIII 1966.

²⁴ [Nota], The Times, 1 IX 1966.

²⁵ P. C., *New church will be circular in design. Many beautiful features answer problem of art integration*, Leyland Guardian, 6 VII 1962.

²⁶ G. Smith, *Cabinet of curiosities*, The Sunday Times, 25 X 1953 s. 5.

²⁷ *A Polish artist*, The Messenger, czerwiec 1956 s. 20.

²⁸ *Eighteen years later a great task has been fulfilled*, Western Mail, 3 III 1959.

²⁹ A. Jones, *Aylesford blooms after 300 years*, Periscope, 16 VII 1965.

³⁰ J. H. Sephton, *The Friars, Aylesford*. Aylesford 1999; B. Little, *Abbeys and priories in England and Wales*. London 1979 s. 170; W. McGreal, *The history of The Friars, Aylesford*. Norwich 1998.

³¹ D. Buckman, *Dictionary of artists in Britain since 1945*. Bristol 1998 s. 714.

³² Stało się to na prośbę londyńskiego Victoria & Albert Museum po ukazaniu się wydania albumowego książki *Adam Kossowski. Murals and paintings* — List Stefani Kossowskiej do autorki z 22 IV 2003 r.

BIOGRAFIA POLSKA I ANGIELSKA

Adam Kossowski urodził się 16 grudnia 1905 r. w Nowym Sączu. Wywodził się ze zubożalej rodziny ziemiańskiej. Ojciec Zygmunt był austriackim urzędnikiem, a matka Oktawia (z domu Mniszek) nauczycielką. Jako uczeń nowosądeckiego gimnazjum, Adam należał do harcerstwa, gdzie doszedł do stopnia harcmistrza i kierował jedną z drużyn hufca. Tam nawiązał przyjaźń ze Zbigniewem Racięskim — późniejszym publicystą emigracyjnym oraz redaktorem „Orla Białego”³³. Kolegował się także m.in. z Antonim Chruścielem, późniejszym generałem i Józefem Wąsowiczem — późniejszym profesorem geografii na uniwersytetach we Lwowie i Wrocławiu³⁴.

W 1923 r., w wieku siedemnastu lat złożył egzamin dojrzałości. Po maturze rodzina Kossowskich przeprowadziła się z Nowego Sącza do Warszawy. Adam rozpoczął studia na Wydziale Architektury Politechniki warszawskiej, gdzie wykładowcami byli najlepsi architekci. Kierunek ten wydawał się być najbliższy jego zdolnościom kreślarskim. Niejednokrotnie ze szkicownikiem w rękę wybierał się na Stare Miasto, gdzie studenci kopiowali kościoły i inne zabudowania architektoniczne. Po dwóch latach studiów, mając już prawie „pół dyplomu” architekta, podjął decyzję, aby zarzucić studiowanie architektury na rzecz malarstwa. Podczas letnich wakacji 1925 r. Kossowski udał się do Krakowa, aby na tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych, mającej opinię najlepszej w kraju, złożyć egzaminy wstępne na kierunek malarstwo, które zakończyły się pomyślnie. Zatrzymał się u swojego brata, który jako młody lekarz związany był z krakowskim Uniwersytetem. Na drugim roku studiów obrazy Kossowskiego wisiały w korytarzach Akademii, jako swoiste *exemplum* dla innych studentów. Artysta nie rozwinął wówczas jakiegos szczególnego, własnego stylu malarstwa. Nawiązywał do postimpresjonizmu, malarzy francuskich, z Cézanne’em na czele — jak cała Akademia³⁵. Kossowski interesował się zwłaszcza sztuką wczesnego renesansu we Włoszech, co było prawdopodobnym wpływem profesorów krakowskich. Początkowo studiował w pracowni Wojciecha Weissa³⁶, potem pod kierunkiem Felicjana Szczęsnego Kowarskiego³⁷, w pracowni malarstwa monumentalnego³⁸, która skupiała elitę studentów z dwóch ostatnich lat studiów. Do prowadzenia pracowni technicznej malarstwa ściennego sprowadził Kowarski Leonarda Pękalskiego z Warszawy.

W roku 1927 krakowska ASP otrzymała od Adolfa Bohusza-Szyszko zlecenie rekonstrukcji malarskiej fryzów i stropów zamkowych Wawelu — najlepszego przykładu renesansowego zamku na północ od Alp. Zlecenie to dało dobrze płatne zatrudnienie i praktykę niemal wszystkim uczniom Kowarskiego w ciągu kilku lat (1927–1928, częściowo w 1931)³⁹, a pracownia jego z Pękalskim jako asystentem była laboratorium doświadczalnym Wawelu. Kossowski był wówczas na trzecim i czwartym roku studiów. To był ważny moment w jego karierze artystycznej, gdyż skierował go ku malarstwu ściennemu. Prawie równocześnie z pracami na Wawelu Kowarski dostał drugie większe zamówienie,

³³ Racięski napisał artykuł, w którym wspomina przyjaźń z Kossowskim od lat szkolnych: *Adam Kossowski — artysta w służbie Boga*, s. 6–7.

³⁴ St. S. Nicieja, *Adam Kossowski*, s. 267–277.

³⁵ *An interview with Adam Kossowski, 1978 by Fr. Martin Sankey OCarm*, [w:] *Adam Kossowski, Murals and paintings*, introduction by B. Read. London [1991] s. 66.

³⁶ Zob.: *Rozmowa z Adamem Kossowskim*, Dodatek Tygodniowy „Ostatnich Wiadomości” 1954 nr 30(296) 1954 s. 1.

³⁷ Kossowski poświęcił Kowarskiemu wspomnieniowy esej w tomie pierwszym pracy zbiorowej pt. *Straty kultury polskiej. 1939–1944* (Glasgow 1945 s. 399–412).

³⁸ Zob.: T. Chrzanowski, *Adam Kossowski*, s. 7.

³⁹ Zob.: A. Kossowski, *Felicjan Kowarski*, s. 399–412.

mianowicie polichromię nowo odrestaurowanych i dobudowanych fragmentów klasztoru paulinów na Jasnej Górze. W roku 1933 Kowarski zaangażował Kossowskiego do rekonstrukcji obrazu *Wieczerza Pańska* w kaplicy służącej do komunikowania pielgrzymów⁴⁰.

W roku akademickim 1928/1929, kiedy obie prace (wawelska i jasnogórska) były na etapie finalnym, w krakowskiej ASP doszło do konfliktu personalnego pomiędzy rektorem A. Bohuszem-Szyszko, a grupą profesorów postulujących własnego kandydata na miejsce ustępującego Axentowicza⁴¹. Kowarski i jego uczniowie poparli rektora, a w konsekwencji — po przegranej — przenieśli się do Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych⁴².

Praca Adama Kossowskiego w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie przebiegała następująco: od 1 października 1931 r. do 30 czerwca 1934 r. był gospodarzem pracowni profesora Leonarda Pękalskiego. W roku akademickim 1934/1935 prowadził ćwiczenia z technologii malarstwa dekoracyjnego. Od 1 września 1935 r. do 1 stycznia 1938 r. zatrudniony jako młodszy asystent przy Katedrze Malarstwa Dekoracyjnego prof. L. Pękalskiego. Po krótkiej przerwie i powrocie ze studiów artystycznych odbytych za granicą, został mianowany starszym asystentem przy tejże Katedrze, do momentu zamknięcia Uczelni przez Niemców (10 VI – 10 XI 1939)⁴³.

W latach 30. zawiązała się w kręgu Felicjana Kowarskiego grupa Pryzmat, składająca się przeważnie z jego studentów, wśród których był Adam Kossowski. Pierwsza wystawa przyzmatowców odbyła się w 1933 r. w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki⁴⁴. Ugrupowanie to nie chciało ustalać określonego programu czy manifestu. Dla większości członków grupy kolor był ważnym czynnikiem budowy obrazu, nigdy jednak rozstrzygającym celem samym dla siebie⁴⁵. Czesław Poznański uważał, że przyzmatowcy

⁴⁰ Kilka lat wcześniej Kowarski wymalował ten obraz sam, opierając się, wedle życzenia zakonników, na słynnym dziele Leonarda da Vinci. Wkrótce jednak, wskutek złej izolacji ścian od wału, w który kaplica była głęboko wbudowana, wilgoć niemal zupełnie zniszczyła obraz. W roku 1933, na wielki jubileusz jasnogórski, paulini chcieli mieć ten obraz odnowiony. Kowarski zamierzał namalować na nowo cały obraz na płótnie i umieścić go na krosnach w pewnej odległości od ściany. Zakonnikom jednak bardzo zależało na czasie i Kowarski zaangażował Kossowskiego do rekonstrukcji, która została wykonana na czas.

⁴¹ A. Kossowski, *Felicjan Kowarski*, s. 399–412.

⁴² Na Akademii Warszawskiej Kowarski już nie prowadził pracowni dekoracyjnej, którą po prof. Trojanowskim objął L. Pękalski. Malarstwo Kowarskiego było bardzo dobrze przyjmowane tak przez Akademię, jak i przez główne warszawskie ugrupowania artystyczne: Rytm i Bractwo św. Łukasza. W upodobaniach kolorystycznych Kowarski postulował dogmat, że na ścianie należy malować niemal monochromatycznie, stosując mało różnic kolorystycznych. To podejście do malarstwa ściennego dyktowała Kowarskiemu swoista przezorność, bowiem taka metoda zapewniała utrzymanie jednolitości. Kossowski krytycznie odnosi się do tego „monochromatyzowania”, zwłaszcza w późniejszych pracach dekoracyjnych Kowarskiego, argumentując, iż można było odnieść wrażenie, że artysta ułatwia sobie takim zabiegiem zadanie.

⁴³ Dane zostały zaczerpnięte z teczki akt osobowych Archiwum Akt ASP w Warszawie, nr K-RP-36.

⁴⁴ A. K. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980*. Warszawa 1988 s. 60.

⁴⁵ Sam Kowarski traktował barwę, rozjaśnioną pod wpływem kolorystów w latach 30., jako jeden z elementów budowy obrazu o formach monumentalnych, przekazujących treści romantyczno-epickie. Z początkiem lat 30. namalował *Wędrowców* (1930), *Wiosłarzy* (1931), pejzaże z Włoch, *Rząd Narodowy 1863 r.* (1937). L. Pękalski obrazy zdecydowanie budował kolorem, podporządkowując go jednak ogólnej konstrukcji i treści. W martwych naturach bliższy był tradycji Chardina bądź Cézanne’a, a w kompozycjach figuralnych sztuce klasycyzmu (*Portret siostrzenicy*, 1935, *Podchorążowie na moście Sobieskiego w 1930 r.*, 1939, *Martwa natura z zającem*, 1936). Wśród wystawiających z Pryzmatem najbliższy doktrynie „czystego” koloryzmu był Karol Larisch. Malując kwiaty, akty, pejzaże i najbardziej dla jego twórczości charakterystyczne towarzyskie pikniki, stosował szeroką gamę barwną, od gęstych plam aż po quasi-pointylistyczne plamki barwne. Połą-

w swym założeniu byli bardziej realistyczni od kapistów, rzeczywistość widziana była dla nich jeszcze w większym stopniu podstawowym elementem sztuki⁴⁶. Znane są cztery obrazy Kossowskiego z końca lat 30., powstałe w kręgu artystów z grupy Pryzmat, które to dzieła, o chłodnej kolorystyce, ukazują charakterystyczną dla malarza w owym czasie liryczną nostalgię. Są to obrazy: *Most nad Lutynią*, *Trzy dziewczyny w ogrodzie*, *Portret St. Szurleja* oraz *Dom w Słupi i Krajobraz słupieński* (1939)⁴⁷.

Wkład przyzmatowców do malarstwa polskiego nie ograniczył się tylko do martwej natury, portretu, krajobrazu, ale także do sztuki monumentalnej, gdzie osiągnięcia Kossowskiego były na wskroś oryginalne⁴⁸. W 1935 r. wspólnie z Pękalskim ozdobił kaplicę na statku liniowym M/S Batory⁴⁹. W tym samym roku wykonali projekt fresków i ołtarza głównego do kościoła katedralnego w Chełmnie, które nie doczekały się realizacji⁵⁰. Rok później artysta wykonał freski dla kościoła parafialnego w Górznie koło Siedlec. Zimą 1936/1937 został zatrudniony przy pracach renowacyjnych kościoła parafialnego w Dawidówce, we wschodniej Polsce⁵¹.

W listopadzie 1937 r. Adam Kossowski otrzymał stypendium państwowe i wyjechał do Włoch, aby tam zgłębiać tajniki malarstwa ściennego, zwłaszcza technik tego malarstwa. We Włoszech artysta przebywał do lata 1938 r. Jego pierwszym przystankiem był Rzym, potem wyruszył do Florencji, Neapolu, Sycylii i z powrotem do Rzymu, gdzie studiował jakiś czas technikę tempery oraz *sgraffito*⁵². W Wiecznym Mieście miał okazję podziwiać wspaniałe mozaiki w Santa Maria Maggiore, gdzie mógł nawet wspiąć się na drabinę, aby przyrzeć się im z bliska⁵³. W Rzymie spotkał swojego przyjaciela z Akademii warszawskiej, Józefa Natansona. We dwójkę zwiedzali i dyskutowali o zabytkach Wiecznego Miasta. Potem Natanson pojechał na Sycylię, a Kossowski obiecał dołączyć tam do niego jak tylko skończy studiować malarstwo ścienne⁵⁴. W Agrigento, na zachodzie Sycylii, Kossowski poznał u Natansona swą przyszłą żonę, Stefanię Szurlejównę (1909–2003), młodą warszawską dziennikarkę (korespondentkę „Wieczoru Warszawskiego”, „ABC” i tygodnika literackiego „Prosto z mostu”), córkę wybitnego warszawskiego adwokata, Stanisława Szurleja, obrońcy w głośnych procesach politycznych⁵⁵.

Po powrocie z Włoch, w roku 1938 Kossowski zaprojektował i wykonał polichromię kościoła w Woli Okrzejskiej koło Garwolina, tematycznie związaną z *Quo vadis*, jako że Okrzeja to miejsce, gdzie urodził się Henryk Sienkiewicz⁵⁶. Główną częścią wykonanej w technice tempery polichromii jest plafon nad nawą, podzielony na szereg obrazów

czenie wysokich umiejętności kolorystycznych z tendencją do monumentalizacji formy, w duchu dekoracyjnym, cechowało twórczość Wacława Taranczewskiego. W martwych naturach i wnętrzach budowanych płaszczyznami koloru przypominał nieco Matisse'a (*Martwa natura ze skrzypcami na zielonym tle*, 1933–1934, *Martwa natura z błękitną wazą na tle dywanu*, 1938, *Akt z zieloną zastawą*, 1937–1938). Bardziej kameralny charakter nosiła twórczość Lucjana Adwentowicza, autora utrzymanych w tonacjach fioletoów krajobrazów, scen figuralnych, portretów. (Cyt. za: A. K. Olszewski, *Dzieje sztuki*, s. 60.)

⁴⁶ Cz. Poznański, *Plastycy polscy w Wielkiej Brytanii*, Nowa Polska 1945 z. 1 s. 64–74.

⁴⁷ St. S. Nicieja, *Adam Kossowski*, s. 270.

⁴⁸ Tamże, s. 269.

⁴⁹ Zob.: A. K. Olszewski, *Dzieje sztuki*, s. 63.

⁵⁰ Tamże; zob. też: A. Kossowski, *Felicjan Kowarski*, s. 409.

⁵¹ Zob.: *Adam Kossowski. Murals and paintings*. London 1990 s. 110; zob. też: A. M. Borkowski, *Pustka pełna nadziei*, s. 7.

⁵² *An interview with Adam Kossowski*, s. 67.

⁵³ Tamże, s. 68.

⁵⁴ J. Natanson, *Zgrzyt otwierającej się bramy*. Warszawa 2003 s. 70, 75.

⁵⁵ St. S. Nicieja, *Adam Kossowski*, s. 270.

⁵⁶ Zob.: S. Szurlejówna, *Okrzeja — Henrykowi Sienkiewiczowi*, *Prosto z mostu* 1938 nr 45 s. 4.

przedstawiających sceny z życia św. Piotra. Przykładowo, jeden fresk wyobraża św. Piotra przed ukrzyżowaniem, na tle miasta i krajobrazu o cechach architektury klasycznej, obok rysuje się klęcząca sylwetka Rzymianina, który z belek zbija krzyż. Jerzy Faczyński uznał polichromię okrzejską za ważne dzieło w rozwoju twórczym Kossowskiego, które ujawniło zasadnicze osobiste elementy ideowe i malarskie heroicznej alegorii, które zająć miały trwale miejsce w świadomości i pracy artysty⁵⁷.

W kościele w Woli Okrzejskiej w październiku 1938 r. Kossowski i Szurlejówna wzięli ślub, a ich świadkiem był Leonard Pękalski, z którym w tym samym roku wspólnie wykonał *sgraffito* dla Arsenалу Królewskiego w Warszawie i monochromiczne plafony⁵⁸ w budynku Ministerstwa Spraw Zagranicznych⁵⁹.

Pod koniec lat 30. w Warszawie zaczęto budowę reprezentacyjnego Dworca Głównego, według projektu Czesława Przybylskiego. Dekoracje tego obiektu miały być największym przedsięwzięciem w polskiej sztuce monumentalnej tamtych lat⁶⁰. W budowie Dworca po raz pierwszy w budownictwie polskim na tak dużą skalę architekci współpracowali z malarzami i rzeźbiarzami⁶¹. Malarstwo temperowe i olejne, *sgraffito*, rzeźby i płaskorzeźby, grafika, witraże, wreszcie kompozycje mozaikowe miały zostać rozparcelowane w wielu pomieszczeniach dworcowych. Niektóre tematy zostały zaprojektowane drogą konkursów. Konkurs na kompozycję mozaikową i rzeźbiarską w hali odjazdowej wygrał Kowarski⁶²; konkurs na dekoracje baru dworcowego wygrał projekt Adama Kossowskiego⁶³. Realizację dekoracji uniemożliwił pożar, który strawił zabudowania Dworca na trzy miesiące przed wybuchem wojny⁶⁴.

We wrześniu 1939 r. małżeństwo Kossowskich rozdzielił wybuch wojny. Stefania wraz z rodzicami wyjechała z Warszawy do Lwowa; Adam pozostał w Warszawie, czekając na przyjazd mieszkających w Poznaniu matki i siostry. Potem udał się do Lwowa, gdzie dowiedziawszy się, że żona jest w Rumunii, próbował się do niej przedostać. W listopadzie 1939 r., przy próbie przekroczenia granicy rumuńskiej, został aresztowany przez NKWD⁶⁵. Najpierw trafił do więzienia w Skolem (w Karpatach Wschodnich); w grudniu 1939 r. znalazł się w więzieniu w Charkowie w ZSSR. Skazano go na pięć lat ciężkich robót w łagrach nad rzeką Peczorą w północnej Syberii. Życie uratowała mu lekarka, umieszczając w lazarecie. Przesłano ją z Moskwy, gdyż Kreml niepokoił się, że linia kolejowa nigdy nie zostanie skończona, jeśli będzie tak wielka śmiertelność wśród więźniów. Każdy z więźniów musiał przejść rutynowe oględziny. Lekarka postanowiła, że ma on zostać zwolniony od jakiegokolwiek pracy w kopalni lub przy wyrębie lasu i przeniesiony do lazaretu. Kossowski wolno odzyskiwał siły; znaleziono mu papier, ołówki, pióra i atrament, ponieważ rysował portrety pielęgniarzy, strażników („prydu-

⁵⁷ J. Faczyński, „Sztuka religijna”, s. 3.

⁵⁸ A. Kossowski, *Felicjan Kowarski*, s. 410.

⁵⁹ Adam Kossowski, *Murals and paintings*, s. 110.

⁶⁰ St. S. Nicieja, *Adam Kossowski*, s. 270.

⁶¹ T. Dzięgielewski, S. Jelnicki, *Parę słów o budowie Dworca Głównego*, Architektura i Budownictwo 1939 nr 3 s. 8–13.

⁶² Tematem mozaiki Kowarskiego miały być bogactwa Polski, geniusze symbolizujące miasteczka, alegorie figuralne pięciu części świata. Mozaika miała stanowić tło dla brązowego posągu Polonii podnoszącej oburącz orła (rzeźbiarze Elwira i Jerzy Mazurczykowie). (Cyt. za: A. K. Olszewski, *Dzieje sztuki*, s. 63.)

Dzięgielewski i Jelnicki wspominają, że praca wyróżniała się zaletami kompozycyjnymi oraz zastosowaniem ciekawej techniki polewanych płytek ceramicznych o wymiarze 5 × 5 cm.

⁶³ T. Dzięgielewski, S. Jelnicki, *Parę słów...*, s. 11.

⁶⁴ Tamże, s. 8. Zob. też: A. Kossowski, *Felicjan Kowarski*, s. 411.

⁶⁵ St. S. Nicieja, *Adam Kossowski*, s. 271.

ków”), a nawet kucharzy, którzy jako zapłatę dawali mu dodatkowe porcje jedzenia⁶⁶. W czasie pobytu w lazarecie stał się człowiekiem religijnym. Złożył wówczas Bogu obietnicę, że jeżeli przeżyje, będzie przez swoją sztukę okazywał wdzięczność Opatrzności⁶⁷.

Zawarcie porozumienia polsko-sowieckiego w lipcu 1941 r. przywróciło wolność więzionym w Sowietach i umożliwiło powstanie armii podporządkowanej Naczelnemu Wodzowi w Londynie⁶⁸. 22 września 1941 r. Kossowski, zamknięty razem z kilkuset łagiernikami polskimi w oddzielnym baraku wielkiego rozdzielczego obozu Peczłaga oczekiwał na uwolnienie⁶⁹. Kossowski dotarł do oddziałów polskich wiosną 1942 r. po długiej podróży Amu-Darią, przez Uzbekistan. Tę wędrówkę opisał w angielskim katalogu do wystawy pod nazwą *Polish soldier's journey*⁷⁰. W czasie podróży Kossowski malował i notował w szkicach oglądane miejsca i twarze. Przyjaciel Kossowskiego, polski lekarz, kupił Adamowi szkicownik i akwarele⁷¹. Polskich żołnierzy zobaczył w Iranie⁷². W Pahlevi Kossowski spędził cały kwiecień 1942 r., został przydzielony do obsługi przy ewakuacji szpitala Armii Polskiej. Pomagał w recepcji i przydziale chorych, którzy przybywali z różnych jednostek wojskowych. Pod koniec kwietnia jego jednostka została wysłana samochodami do stolicy Persji — Teheranu⁷³. Tam artysta dostał zlecenie rysowania anatomicznych wykresów dla pielęgniarek i sanitariuszy, którzy podejmowali kursy organizowane w obozie.

Na początku czerwca 1942 r. wraz z jednym z ostatnich konwojów samochodowych Kossowski został wysłany do odległej Palestyny, *via* Hamadan, Kermanszach i Bagdad. Następnie, do Port Saidu i Suez. W porcie wsiadł na statek liniowy M/S Scythia, który przewoził włoskich jeńców wojennych do Wielkiej Brytanii. Natanson pisze, że to Stefania Kossowska, dowiedziawszy się, że mąż żyje i jest w Persji, wystarała się o sprowadzenie go do Anglii⁷⁴. W czasie dziewięciodniowej podróży statkiem dookoła Afryki Kossowski wykonał wiele szkiców, portretów współtowarzyszy rejsu. W zamian otrzymywał pierwsze lekcje języka angielskiego⁷⁵. Zdołał też ze sobą dowieźć do Anglii kilka rysunków z łagru, a potem z wędrówki po Rosji⁷⁶.

OKRES ANGIELSKI

Liniowiec brytyjski Scythia, wraz z oddziałami przeznaczonymi do 1. Dywizji w Szkocji, przez Aden, Mombasę, Durban, Cape Town dotarł do szkockiego portu w październiku 1942 r. Kossowski trafił najpierw do szpitala, gdzie leczył zaawansowaną gruźlicę; zanim dotarł do Londynu minęło kilka miesięcy. W Londynie⁷⁷ został zatrudniony w 1943 r. w polskim Ministerstwie Informacji, gdzie m.in. wspólnie z Józefem

⁶⁶ Wspomnienia te, zasłyszane od Kossowskiego, spisał jego przyjaciel, artysta Józef Natanson w *Zgrzycie otwierającej się bramy* (s. 216).

⁶⁷ *An interview with Adam Kossowski*, s. 70.

⁶⁸ Zob.: *Druga Wielka Emigracja 1945–1990*, t. I: A. Friszke, *Życie polityczne emigracji*. Warszawa 1999 (Biblioteka „Więzi”, t. 113).

⁶⁹ A. Kossowski, „Szkicownik z opisem zwolnienia z łagrów”. [b.r.]. Maszynopis, Archiwum Emigracji BUMK, s. 1.

⁷⁰ Tamże, s. 2.

⁷¹ A. Kossowski, *A Polish soldier's journey: reminescences in paint* [katalog wystawy]. Londyn 1944 s. 3.

⁷² Zob.: J. Natanson, *Zgrzyt otwierającej*, s. 216–217.

⁷³ A. Kossowski, *A Polish soldier's journey*, s. 7.

⁷⁴ J. Natanson, *Zgrzyt otwierającej*, s. 216.

⁷⁵ A. Kossowski, *A Polish soldier's journey*, s. 11.

⁷⁶ J. Natanson, *Zgrzyt otwierającej*, s. 217.

⁷⁷ Tamże, s. 216. I miał studio na Hampstead, 6 Frognał Gardens.

Natansonem zajmował się przygotowaniem wystaw („Poland”, „Polish Sea” etc.)⁷⁸. Jeszcze podczas trwania wojny Ministerstwo zleciło mu, aby na 12 planszach udokumentował czym były łagry stalinowskie. Kossowski wykonał tuszem i gwaszem szesnaście plansz⁷⁹ ilustrujących prawdziwe epizody z życia i perypetie polskich więźniów i łagierników w więzieniu w Charkowie i na zsyłce nad Peczorą⁸⁰. Oryginały plansz, oprawione w tekę, zatytułowane *Polish soldier's journey*⁸¹ i opatrzone legendą, zostały wręczone przez Kossowskiego ówczesnemu sekretarzowi generalnemu Ministerstwa Informacji, Janowi Drohojowskiemu, który niedługo potem przeszedł na stronę reżymu komunistycznego. Wtedy to prace „zagięły” bez śladu. Drohojowski miał podobno posłać czy zabrać ze sobą tekę do Ameryki, rzekomo w trosce o to, by ten dokument uchronić przed zbombardowaniem w Londynie. Kossowskiemu zostały tylko fotografie i szkice⁸².

Pierwsza — indywidualna — wystawa Kossowskiego w Londynie została otwarta 7 czerwca 1944 r. w galerii przy 61 St James Street. Nosiła tytuł „Polish Soldier's Journey” i była pewnego rodzaju malarskim pamiętnikiem z łagrów radzieckich i drogi do Anglii⁸³. Artysta prezentował dwa obrazy olejne: *The house I lost. Słupia near Poznań* i *Autoportret* oraz kilkadziesiąt rysunków i szkiców o wielkiej wartości historycznej, dokumentujących realia i drogę, którą przyszło przejść polskiemu żołnierzowi-artysty podczas II wojny światowej⁸⁴. Na wystawie umieszczono mapę, na której czerwoną linią nakreślono szlak przymusowej wędrowki artysty, wiodący ze środka Polski aż pod krąg polarny nad Peczorą, przez kraj Uzbeków, Morze Kaspijskie, Persję, Syrię, Palestynę, dookoła Afryki, aż do Wypś Brytyjskich⁸⁵.

W październiku 1944 r. Kossowski wziął udział w zbiorowej „Polish Exhibition”, zorganizowanej w Graves Art Gallery w Sheffield⁸⁶. Katalog tej ekspozycji wymienia pięć obrazów jego autorstwa (cztery olejne i jedną akwarelę). Artysty polscy, członkowie Związku Zawodowego Artystów Plastyków Polskich w Wielkiej Brytanii (m.in. Gotlib,

⁷⁸ Adam Kossowski, *Murals and paintings*, s. 126.

⁷⁹ 1) *Long prison in Kharkow, 1940*, 2) *The searching of prisoners in Kharkow Prison*, 3) *Prisoners in their 15-minute exercise period, Kharkow*, 4) *Embarkation of prisoners bound for labour camp, Narian More, Mouth of the River Pechora, October, 1940*, 5) *Under the deck of the slave-barge; the removal of a dead prisoner*, 6) *Prisoners marching over the frozen river Pechora, November 1940*, 7) *The arrival at the camp of the new party of prisoner workers*, 8) *Interior of the „Palatha” — a large tent of canvas on a wood framework, holding up to 200 prisoners*, 9) *The column of workers leaving „the zone” for work in the darkness of polar night*, 10) *Work on the railway line*, 11) *Column of Polish prisoner workers prepared to leave the camp, after the so-called „amnesty” (following the German attack on Russia), Korzwa, October, 1941*, 12) *Free at last. On the way to Kotlos, October, 1941*, 13) *Banks of Amu-Daria: ex-prisoners on way to join the Polish Army. March 1942*, 14) *Polish ex-prisoners disembarked in Pahlevi, Persia; awaiting bath and uniforms. April, 1942*, 15) *In the bath house at Pahlevi*, 16) *In uniform: first mass in the desert*.

⁸⁰ Zostały opublikowane w „Wiadomościach” londyńskich oraz w kanadyjskim kwartalniku literackim „Mosaic”, wydawanym przez Uniwersytet w Manitoba, opatrzone krótkim wstępem Kossowskiego na temat pobytu w Rosji Sowieckiej.

⁸¹ Zob.: A. M. Borkowski, *Pustka pełna nadziei*, s. 7.

⁸² A. Kossowski, *Drohojowski i łagiernicy*, s. 10.

⁸³ Zob.: Adam Kossowski, *tegoroczny laureat nagrody*, s. 7. Zob. też: *Droga polskiego żołnierza*, W drodze 1945 nr 9 s. 4–5.

⁸⁴ Paweł Kądziela we *Wspomnieniu o Adamie Kossowskim* w „Przeglądzie Katolickim” błędnie podaje, że wystawa miała miejsce w 1943 r. i że wystawiono na niej 12 plansz wykonanych tuszem i gwaszem (one zagięły, o czym wyżej).

⁸⁵ T. Terlecki, *Wystawa A. Kossowskiego*, s. 3.

⁸⁶ Adam Kossowski, *Murals and paintings*, s. 126.

Koper, Natanson, Kossowski, Ruszkowski, Topolski, Żuławski) w tym samym roku prezentowali swoje obrazy na zaproszenie londyńskiego Allied Circle⁸⁷.

Miesiąc później, 23 listopada, na międzynarodowym konkursie sztuki sakralnej zorganizowanym przez firmę wydawniczą Mowbray oraz Central Institute of Art and Design, Kossowski zdobył drugą nagrodę za obraz *Zwiastowanie* wykonany w technice *sgraffito* podczas urlopu z wojska 1942–1944⁸⁸ (obecnie obraz znajduje się w prywatnej części kompleksu klasztorowego w Aylesford). Szkic do tego obrazu powstał dwa lata wcześniej w łagrach i artyście udało się go zachować i przywieść do Anglii. Dwa dzieła Kossowskiego, *Zwiastowanie* oraz *Jezus niosący krzyż* zostały wystawione w marcu 1945 r. w Leger Galleries na Bond Street w Londynie, gdzie miała miejsce wystawa religijnych obrazów i rysunków. Były to pierwsze prace, będące wypełnieniem obietnicy złożonej na Syberii o oddaniu się twórczości religijnej.

W wyniku konkursu nazwisko Kossowski zostało spopularyzowane w angielskiej prasie⁸⁹. Jego twórczością zainteresowało się Stowarzyszenie Artystów Katolickich (Guild of the Catholic Artists). Poznał wówczas i zaprzyjaźnił się z jego prezesem, angielskim rzeźbiarzem Philipem Lindsey Clarkiem, który wraz z architektem Johnem Goodhard-Rendellem zaproponowali polskiemu artyście akces do Rady Artystycznej Stowarzyszenia⁹⁰.

W marcu i kwietniu 1945 r. w Castle Museum and Art Gallery w Norwich odbyła się kolejna wystawa sztuki polskiej, na której dzieła eksponowali artyści ze Związku Artystów Polskich (The Society of Polish Artists in Great Britain). Nazwisko Adama Kossowskiego figurowało pod trzema akwarelami i czterema obrazami olejnymi⁹¹.

W roku 1946 Józef Natanson stał się inicjatorem założenia przy Old Brompton Road w Londynie pracowni artystycznej Decorative Arts Studio⁹², do której oprócz niego należeli Adam Kossowski, Peggy Erskine i Witold Mars⁹³. Stanisław Meyer, który pracował w Ministerstwie Informacji i Dokumentacji i ze swego stanowiska kierował polskimi wystawami, wspólnie z prawnikiem zredagowali statut stowarzyszenia, które nazwali Decorative Arts Studio⁹⁴. Stowarzyszenie miało udzielać pomocy artystom w wykonywaniu zawodu i otrzymało lokal pracowni założonej przez Natansona. On też został pierwszym prezesem, jednak — jak wspominał — tylko formalnie, ponieważ każdy sam decydował

⁸⁷ *Wystawa malarzy polskich.*

⁸⁸ *Rozmowa z Adamem Kossowskim*, s. 1. Zob. też: *An interview with Adam Kossowski*, s. 72; E. Fielding, *Courage to build anew*, s. 25; D. G. Walton, *Adam Kossowski*, s. 2–4.

Niektórzy autorzy podają, że Kossowski drugą nagrodę otrzymał za obraz *Chrystus niosący krzyż (Św. Weronika)* (Zob. m.in.: Z. Raciński, *Adam Kossowski — artysta w służbie Boga*, s. 6–7; P. Kądziela, *Wspomnienie o Adamie Kossowskim*, s. 6; A. M. Borkowski, *Biography*, [w:] *Adam Kossowski. Murals and paintings*, s. 126). Prawdopodobnie czerpią oni tę błędną informację za: *Religious paintings and drawings exhibition at The Leger Galleries*, Art Notes (London) 1945 Summer Number s. 20.

Autorka pracy powołuje się na słowa samego Kossowskiego, który w dwóch wywiadach (z roku 1954 oraz 1970) powiedział, że nagrodę otrzymał za obraz *Zwiastowanie*. Tak samo utrzymuje w swojej książce E. Fielding i G. D. Walton w swoim artykule.

⁸⁹ Zob. np.: *Religious paintings and drawings*, s. 18–20.

⁹⁰ *An interview with Adam Kossowski*, s. 72.

⁹¹ Zob. katalog: *Exhibition of Polish art, March–April 1945*. Norwich: Castle Museum and Art Gallery.

⁹² L. M., *3 ceramic artists*, 33–36.

⁹³ Córka Williama Erskine'a, ambasadora brytyjskiego w Warszawie, przed wojną studiowała w warszawskiej ASP; W. Mars — malarz, kolega Kossowskiego. Studiował na Akademii w Warszawie, gdy Adam był wykładowcą.

⁹⁴ J. Natanson, *Żgrzyt otwierającej*, s. 232.

co będzie robił. Artyści zdecydowali, że każdy z nich wybierze sobie jakiś dział sztuki dekoracyjnej, według swoich zdolności, który będzie mógł handlowo wykorzystać⁹⁵. I tak Kossowski, Mars i Natanson zdecydowali się na ceramikę. Natanson kupił mały piec garncarski⁹⁶. Na wstępie eksperymentowali z małymi przedmiotami, głównie zainicjowaną przez Natansona ceramiczną biżuterią i ręcznie malowanymi kaflami. Następnie pojawiły się małe figurki, potem większe, a ostatecznie grupy figuralne⁹⁷.

Studio zaopatrywało się w glinę w Fulham Pottery, a glazura pochodziła od firmy Wengers Ltd. Nie było mowy o kole garncarskim, gdyż to wymagałoby wieloletniej praktyki. Artyści tworzyli więc małe półmiski, koszyczki, dzbanki i figurki. Kupowali również białe naczynia, na których malowali własnego pomysłu desenie. Ponieważ były trudności, aby kupić białe serwisy, Natanson pojechał do fabryki Wedgwood, gdyż ich ceramika odznaczała się prostą formą. Dyrektorowi fabryki opowiedział o stowarzyszeniu i jego zamiarach ceramicznych. Dyrektor obiecał pomoc i wyprodukowanie specjalnej partii filiżanek, talerzyków i dzbanków, bez nazwy firmy wytłoczonej pod spodem tak, aby artyści z Decorative Arts Studio mogli się podpisać pod swoją dekoracją⁹⁸. Kossowski sam wygniatał w glinie owalne półmiski, na środku których malował proste martwe natury.

Od samego początku zaznaczyły się indywidualne preferencje członków grupy: Kossowski realizował sceny religijne, Mars delikatne i wesołe postaci oraz grupy w strojach współczesnych, Peggy Erskine — figurki dziwnych zwierząt, głównie koni, a Natanson małe koszyki o plecionych ściankach. Figurki i grupy figuralne Kossowskiego tematycznie nawiązywały do scen z Nowego Testamentu. Stylistycznie proste, nawet prymitywne w formie, a czasem wręcz groteskowe. Wcześniejsze grupy Kossowskiego wykazywały pokrewieństwo ze średniowiecznymi rzeźbami religijnymi w drewnie. Następnie jego prace odeszły od techniki rzeźbiarskiej w stronę bardziej plastycznych wartości gliny⁹⁹. Kossowski poszerzał zakres swojej pracy. Z jednej strony powrócił do płaskich prac ceramicznych — malowanych kafla i plaketek; z drugiej, sporządzał pojedyncze figurki oraz grupy figuralne we współczesnych strojach¹⁰⁰. Kolorystyka jego ceramik odznacza się silną i przejrzystą barwą żółtą i zieloną. Lady Erskine, matka Peggy, zorganizowała artystom wystawę w 1947 r., otwartą przez księżną Kentu, która nabyła również kilka ceramik¹⁰¹.

W grudniu 1947 r. miała miejsce mała wystawa ich prac w londyńskim Heal's, która cieszyła się wielkim powodzeniem i w pół roku później zaowocowała drugą ekspozycją¹⁰².

Wiosną 1952 r. ma miejsce druga indywidualna wystawa prac malarskich Kossowskiego w Londynie, tym razem w Ashley Gallery, naprzeciw Westminster Cathedral. Artysta eksponował ponad dwadzieścia obrazów, w tym osiem olejnych, jedno *sgraffito* i czternaście akwarel — szkiców do ceramik i obrazów. Do tego doszły dwa kartony ze sgraffitowymi projektami dla Aylesford oraz trzynaście przedstawięń ceramicznych. Wystawa w odczuciu Tymona Terleckiego ukazywała jakby „kuchnię”, zaplecze i atmosferę, w której powstawały dzieła dla karmelitów¹⁰³.

Przez następne dwadzieścia lat Adam Kossowski wykonał wiele prac, głównie ceramicznych, w Anglii, Szkocji, Walii, Irlandii, a nawet dla karmelitów w Chicago. Przeważały dzieła o tematyce religijnej. Oprócz Aylesford jedną z najważniejszych realizacji jest

⁹⁵ Tamże, s. 233.

⁹⁶ Tamże.

⁹⁷ L. M., *3 ceramic artists*, s. 33–36.

⁹⁸ J. Natanson, *Zgrzyt otwierającej*, s. 233.

⁹⁹ L. M., *3 ceramic artists*, s. 33–36.

¹⁰⁰ Tamże.

¹⁰¹ J. Natanson, *Zgrzyt otwierającej*, s. 235.

¹⁰² L. M., *3 ceramic artists*, s. 33–36. Zob. też: A. M. Borkowski, *Biography*, s. 127.

¹⁰³ Zob.: T. Terlecki, *Kossowski of Aylesford*, s. 4.

praca w technice *sgraffito* dla St Benet's Chapel w londyńskim Queen Mary's College. Została wykonana w 1964 r., a ilustrowała sceny z Apokalipsy św. Jana¹⁰⁴. Na wyróżnienie zasługuje również cykl ceramik, skomponowanych na wzór tryptyku, zamówionych do kaplicy Najświętszego Serca w gotyckim kościele benedyktynów w Downside Abbey z 1956 r.¹⁰⁵. Trzy główne kompozycje mają za temat epizody ewangeliczne, na których występuje św. Maria Magdalena (fot. 16).

W okresie angielskim Kossowski parzył się głównie sztuką o charakterze religijnym. Miał w swym dorobku jednak także okazałych rozmiarów ceramikę „świecką” (80 stóp długości, 10 stóp szerokości), zdobiącą ścianę zewnętrzną biblioteki miejskiej North Peckham Civic Centre w londyńskiej dzielnicy Southwark (1963–1966)¹⁰⁶. Owo wielkie ściennie *panneaux* ceramiczne, na które składa się 2000 ceramicznych fragmentów, przedstawia szereg scen z dziejów Old Kent Road — drogi, która pamięta okupację Wysp Brytyjskich przez Rzymian, pielgrzymki do Canterbury (od pielgrzymów Chaucera i Henryka V do *cockney*’ów w karnawałowym przebraniu).

30 stycznia 1970 r. Kossowski został laureatem nagrody Fundacji im. Alfreda Jurzykowskiego w Nowym Jorku¹⁰⁷.

Adam Kossowski zmarł 31 marca 1986 r. na atak serca w Charing Cross Hospital w Londynie. Ojcowie karmelici ofiarowali mu miejsce ostatniego spoczynku na swym cmentarzu klasztorowym w Aylesford¹⁰⁸. Uroczysty pogrzeb odbył się 4 kwietnia 1986 r. W roku 2003 na tym samym cmentarzu spoczęła również Stefania Kossowska.

„The Friars” w Aylesford

Historia karmelitów w Aylesford, miejscu powszechnie znanym jako „The Friars”, zaczyna się z rokiem 1242. Złoty okres Karmelu przypadł na drugą połowę XIII w. i początek XIV w., kiedy przeżywał on zarówno dynamiczny rozwój ilościowy (przez 50 lat zakon rozprzestrzenił się na Wyspach Brytyjskich, w samej Anglii powstało prawie 40 klasztorów¹⁰⁹). W 1534 r. wszyscy zakonnicy mieli złożyć przysięgę lojalności królowi Henrykowi i królowej Annie i przysiąc, że papież nie ma większego autorytetu niż jaki-

¹⁰⁴ Zob.: T. Terlecki, *Faith by intellectual effort*, [w:] Adam Kossowski. *Murals and paintings*, s. 99–107; I. Conlay, *Art*, s. 7; *The University Chapel of St Benet, Queen Mary's College, Mile End Rd.* [b.r.m.].

¹⁰⁵ Zob.: *Downside Abbey Church guide, Durham West and Sons Paulton*. Bristol 1956; I. Conlay, *A new Shrine at Downside; Ceramics for Downside*, s. 398; *A Polish artist*, s. 20; I. Conlay, *Downside Abbey's new Shrine*, 1957; [Nota], *Universe* 27 IV 1956; [Nota], *Wiadomości* 1957 nr 12 s. 6; A. Milker, *Adam Kossowski i jego prace*, *Gazeta Niedzielną* 10 VI 1956 s. 5.

¹⁰⁶ Zob.: S. Essberger, *Monopoly London. The Monopoly player's tour of London*. Cambridge 1987 s. 29; *Daily Telegraph Reporter, History of Old Kent Road in £6000 mural*, *Daily Telegraph* 16 VIII 1966; agn., *Nowy sukces Adama Kossowskiego*, *Dziennik Polski* 7 IX 1966 s. 5; ulotka North Peckham Civic Centre (*Old Kent Road mural, Camberwell Beauty Butterfly Sculpture*); A. Drwęska, *Nowa ceramika Adama Kossowskiego*, s. 3.; podpisane zdjęcie z ceramiką Kossowskiego [w:] *The Times* 1 IX 1966.

¹⁰⁷ Członkami Advisory Committee w 1970 r. byli: Jan Fryling, Aleksander Janta-Polczyński, Jerzy Krzywicki, Ludwik Krzyżanowski, Szczepan P. Mierzwa (Stephen P. Mizwa). (Cyt. za: *The Alfred Jurzykowski Foundation Awards for 1970*. New York 1971 s. 6, 10, 15.)

¹⁰⁸ S. Frenkiel w nadanej 28 XII 1986 r. audycji w radiu BBC dotyczącej Kossowskiego błędnie podał, że spoczął w kaplicy klasztornej Relic Chapel w Aylesford, w otoczeniu własnych dzieł. Kossowskiego zestawił z architektem Christopherem Wrenem, którego grób w katedrze św. Pawła nosi napis: *Si vis monumentum CIRCUMSPICE* (jeśli szukasz pomnika, rozejrzyj się dookoła).

¹⁰⁹ B. Panek, *Karmelici, Zakon Braci Najświętszej Maryi Panny z Góry Karmel*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 8. Lublin 2000 szp. 804–808.

kolwiek inny biskup. Poza tym ich kazania sprawdzano pod względem treści. Poza przysięgą, której nie złożyli, miano sporządzić inwentarz cennych przedmiotów i przenośnych dóbr — komisarze zjawili się w klasztorze w 1535 r.

Koniec nadszedł 13 grudnia 1538 r., kiedy Ryszard Ingworth, biskup Dover, otrzymał z rąk króla dom Białych Braci w Aylesford. Tak angielska prowincja karmelitów doszła do kresu i pomimo wieloletnich wysiłków¹¹⁰ dopiero w 1926 r. karmelici ponownie zainstalowali się w Anglii¹¹¹. W 1570 r. klasztor został darowany rodzinie Jana Sedley'a z Southfleet, który rozpoczął przebudowę budynków monastycznych na tzw. *country house*. Sedley zburzył kościół i fragment krużganków. Pozostałe zabudowania przekształcił wstawiając nowe okna. Skrzydło z refektarzem podzielił na trzy piętra, a w 1595 r. wzniesiono bramę wjazdową (*gate-house*). W połowie XVII w. posiadłość trafiła w ręce Sir Johna Banksa z Maidstone¹¹². Banks zrobił fortunę, gdy dostał się do syndykatu dostarczającego żywność marynarce wojennej. W latach 1677–1679 Banks przeprowadził prace przekształcania średniowiecznego klasztoru w *country house*. Krużganki zostały obudowane, wstawiono nowe okna, a kamienny chodnik zastąpiono czarno-białym marmurem. Nowe wejście główne powstało w skrzydle wschodnim, stary *hall* podzielono na pokoje. Skrzydło zachodnie od strony bramy wjazdowej zostało powiększone, aby pomieścić jadalnię. Stary refektarz zaadaptowano na salę balową z wystrojem o charakterze holenderskim. Banks przykładał dużo uwagi do ogrodów, czego ślady widoczne są w otoczonym murem ogrodzie i oranżerii.

Przez następne wieki właściciele zmieniali się, a posiadłość ulegała zaniedbaniu. Podczas I wojny światowej posiadłość została wynajęta od Earl of Aylesford's Estate, gdzie w 1920 r. zamieszkali Alice i Copley Hewitt¹¹³. Dziesięć lat później, w dawnym klasztorze, wybuchł pożar, który strawił dekoracyjne sufity i schody, odsłaniając stare gotyckie mury. Południowe i zachodnie skrzydła krużganków zostały wypalone. Przetrwało skrzydło północne oraz dziedziniec. Państwo Hewitt wynegocjowali nabycie „The Friars” od Zarządu Hrabstw Aylesford, który to akt był gotowy w marcu 1932 r. Wtedy Hewittowie zaczęli odbudowywać posiadłość, nawiązując do jej średniowiecznego klasztorowego stylu. Krużganki odrestaurowano na wzór XV-wieczny, a stary refektarz na zachodnim krańcu krużganków otrzymał gotycki witraż. Stara kaplica w południowym skrzydle została przystosowana do sprawowania kultu.

Karmelici powrócili do Aylesford 31 października 1949 r. Przez kilka następnych lat przekształcono budynki. Wybudowano sektor kuchenny, a Pilgrim's Hall stał się centrum gościnności dla odwiedzających. Wspólnota zakonna zaczęła rosnąć, wkrótce powstał warsztat i zebrała się grupa rzemieślników (świeckich i zakonnych), którzy odbudowywali budynki i aranżowali w nich kaplice. Oprócz rzemieślników, przy odbudowie „The Friars” zatrudniono artystów. Philip Lindsey Clark¹¹⁴ i jego syn Michael Clark¹¹⁵ to

¹¹⁰ Np. w 1687 r. przeor generalny karmelitów napisał do króla Jakuba II składając pozew o zwrócenie zakonowi klasztoru.

¹¹¹ Karmelici wrócili do Kentu w 1926 r., przejmując katolickie parafie Faversham i Sittingbourne. General zakonu, o. Eliaz Maginnis przybył z wizytą do Kentu i udał się wraz z o. Eliazem Lynch'em do Aylesford, zobaczyć dawną posiadłość karmelitów.

¹¹² Nabył ją od Lady Rycaut za cenę 8413 funtów.

¹¹³ Copley Hewitt (1871–1941) pracował w londyńskim City jako komisarz do Inland Revenue (1929–1930), High Sheriff of Kent i asystent komisarza hrabstwa dla skautów. Jego żona Alice zajmowała się harcerkami, tak więc wkrótce miejsce to stało się swoistym centrum skautingu. Spotkania odbywały się w Pilgrim's Hall.

¹¹⁴ Philip Lindsey Clark (1889–1977), rzeźbiarz, warsztatu uczył się wpięrow od ojca, Roberta Lindsey Clarka, potem w City and Guilds School (1910–1914) i Royal Academy Schools (1919–1921). Pierwsze rzeźby wystawiał w Royal Academy w 1920 r., rok później na Salonie Paryskim.

dwóch rzeźbiarzy, ale według McGreala, największym wkładem Philipa Linsey Clarka było przedstawienie przeorowi polskiego artysty-emigranta, Adama Kossowskiego¹¹⁶.

Karmelici z Aylesford znali twórczość Kossowskiego już wcześniej, przy okazji wystaw, na których artysta eksponował swoje prace religijne. Jednak decydujące było wstawiennictwo i poparcie rzeźbiarza Philipa Lindsey Clarka (ówczesnego prezesa Związku Artystów Katolickich, do którego należał Kossowski), który namówił przeora by klasztor zatrudnił polskiego emigranta przy pracach artystycznych. Inicjatywa wyszła ze strony Aylesford; Kossowski otrzymał zaproszenie od przeora. Artysta wspominał, że Clark przyszedł do jego pracowni i powiedział: „Aylesford to miejsce, gdzie powinieneś pracować. Musisz spotkać się z ojcem Malachiaszem”. Polak nie wiedział co to jest Aylesford, ani kim jest ojciec Malachiasz. Poza tym był niechętny jakimkolwiek spotkaniom ze względu na słabą wówczas znajomość języka angielskiego. Mimo to Clark zaaranżował to spotkanie kilka dni potem. Kossowski udał się do przeora, którego pierwszym pomysłem było to, by namalować obrazy będące ilustracją historii karmelitów i Aylesford¹¹⁷. Wykonanie tych obrazów nie było łatwym zadaniem dla artysty, zważywszy na tak długą przerwę w malowaniu. Następnym zamówieniem o. Malachiasza było wykonanie w ceramice piętnastu Tajemnic Drogi Różańcowej (*Rosary Way*). Miały one zostać umocowane w ogrodzie klasztornym tak, aby były widoczne dla pielgrzymów. Kossowski w tamtym okresie wypalał jedynie małe przedstawienia ceramiczne i, jak sam wspominał, nie miał żadnej ambicji zostać ceramikiem. Poza tym w swojej pracowni nie posiadał odpowiedniego pieca. Z tych powodów obawiał się przyjmując takiego rodzaju zamówienie. Jednak nieugiętość przeora w tej kwestii oraz jego głębokie przekonanie, że Kossowski jest właściwym artystą do podjęcia się tego zadania¹¹⁸, sprawił, że *summa summarum* Polak zrealizował to zlecenie, które na dobrą sprawę otworzyło mu drzwi do kariery jako artysty ceramika.

Realizacje Adama Kossowskiego dla konwentu aylesfordzkiego

Praca Kossowskiego dominuje w niemalże każdym budynku kompleksu klasztorne-go. Oficjalne wydawnictwo karmelitów w Aylesford podaje, że: „pierwsze wrażenie

Oprócz dębowych rzeźb św. Teresy z Avila, św. Teresy z Lisieux, św. Szymona Stocka oraz kamiennej rzeźby z Wizją Szkaplerza wykonanych dla Aylesford, wykonał również następujące prace: Cameronians War Memorial 1914–1918 (Glasgow); St Saviour's War Memorial (Southwark), Belgian Soldiers Memorial (Kenstal Green), a także prace dla katedry Westminster i kościoła Męczenników Angielskich w Wallasey. Był członkiem Royal Society of British Sculptors.

¹¹⁵ Michael Clark (1918–1991), studiował w Chelsea School of Art. Po II wojnie światowej wstąpił do City and Guilds of London Art School, Kennington (1947–1950). Od 1960 r. członek Royal Society of British Sculptors, przewodniczącym tego związku był w latach 1971–1976. W 1960 r. odznaczony medalem Otto Beita za statuetkę Matki Bożej Wniebowziętej, wykonanej dla karmelitów w Aylesford. Dla opactwa wykonał też monumentalne przedstawienie św. Józefa Obrońcy, a do innych jego prac należy m.in. figura Chrystusa nad zachodnimi drzwiami Westminster Abbey, zamontowana w 1967 r. z okazji rocznicy 900 lat fundacji opactwa Westminsterskiego. M. Clark był też rzeźbiarzem i doradcą liturgicznym przy restauracji świątyni z początku XIX w. w Londynie: kościoła NMP oraz św. Johna Wooda.

¹¹⁶ W. McGreal, *The history of The Friars*, s. 41.

¹¹⁷ Zob.: *An interview with Adam Kossowski*, s. 75.

¹¹⁸ O. Lynch powiedział Kossowskiemu te słowa (sławetne i często później cytowane): *Adam, I am sure Our Lady has sent you here for that purpose.*

Ten fakt nasuwa skojarzenie z Matisse'm, który kończąc dekorację kaplicy w Vence (1947–1951), uważając ją za dzieło swego życia, miał powiedzieć: „nie ja tę pracę wybrałem, do tej pracy byłem wybrany”. (Cyt. za: J. Czapski, *Patrząc*. Kraków 1996 s. 357.)

wywoływane przez jego prace to czysta ilość” (*sheer quantity*)¹¹⁹. Artysta pozostawił tu więcej niż sto indywidualnych prac w ceramice, temperze, *sgraffito*, technice olejnej, mozaice, ceramice, kutym żelazie i witrażach, co bez mała pozwala na konstatację, iż w Aylesford znajduje się swoiste muzeum Adama Kossowskiego. Mamy tu udokumentowane ponad dwadzieścia lat jego pracy twórczej. Aylesford to miejsce, w którym spotykają się dwie specjalności artysty: dawna, zdobyta w wolnej ojczyźnie i specjalność wyuczona na wychodźstwie, malarstwo monumentalne oraz kolorowa ceramika. Na podstawie tych dzieł można śledzić rozwój artystyczny oraz ewolucję sztuki Kossowskiego, który zaczął od malowania obrazów, a poprzez projekty witraży i posadzek zajął się niemal wyłącznie uprawianiem monumentalnej ceramiki. Kossowski stosuje program ikonograficzny odzwierciedlający kult Matki Bożej i św. Józefa Oblubieńca. Do innych tematów wyobrażeń plastycznych, wpisujących się w kanony sztuki karmelitańskiej, należą: Wizja św. Szymona Stocka, patroni Karmelu w osobach proroków Eliasza i Eliusza oraz przedstawienia świętych Karmelu.

Kossowski w jednej z rozmów z przeorem powiedział, że sztuka jest modlitwą (*art is a prayer*)¹²⁰. To przeświadczenie towarzyszyło mu nieodłącznie podczas pracy przy restauracji „The Friars”. Można powiedzieć, że celem ikonografii jest dla tego artysty poniekąd podniesienie pobożności wiernych przy pomocy twórczości artystycznej.

1. Cykl siedmiu obrazów temperowych oraz dwóch w technice *sgraffito* wykonanych do dawnego Kapitułarza (Chapter Room) (1950–1951)

W sali, w której dawniej miały miejsce zebrania kapituł zakonnych (Chapter Room), dookoła pustych białych ścian znajduje się siedem obrazów wykonanych w technice tempery na twardej płycie pilśniowej. Opisują one główne wydarzenia z historii karmelitów w angielskiej prowincji zakonnej. Obrazy powstały w latach 1950–1951, na prośbę przeora — o. Malachiasza Lyncha OCarra i stanowiły pierwsze zamówienie zakonników, dla których praca miała jeszcze zajmować Kossowskiego przez ponad dwadzieścia lat.

Pierwsze dzieło znajduje się na ścianie północnej tej sali, cykl sześciu następnych obrazów na ścianie wschodniej, natomiast ostatnią z tej serii temperę, flankowaną dwoma wyobrażeniami świętych karmelitów, umieszczono na ścianie południowej dawnego kapitułarza.

1. Nadanie Reguły Zakonnej (*The Giving of the Rule before 1214*)

Po prawej stronie obrazu, na tronie z motywem architektonicznym, siedzi brodaty mężczyzna w stroju pontyfikalnym, w obu dłoniach trzyma rozwinięty brulion papieru. Po lewej stronie umieszczona jest arkada, w której kłęczą czterech mnichów. Jedyne z tonsurą na głowie umieszczony został na pierwszym planie, tuż przed biskupem. Pozostali mnisi, przyodziani w pasiaste płaszcze¹²¹, mają złożone dłonie, a za nimi zarysowują się motywy architektoniczne. Scena przedstawia Alberta z Vercelli prezentującego Regułę Św. Brocardowi. Artysta umieścił inskrypcję: ALBERTUS DG / HIEROSOLYM. ECC.

¹¹⁹ Cyt. za: J. H. Sephton, *The Friars*, s. 67.

¹²⁰ Zob.: Pilgrim's Newsletter (Aylesford) 1968 nr 93 s. 2.

¹²¹ Jeżeli chodzi o kostiumologię ikonograficzną karmelitów, to w XIII w. habit karmelitański składał się z sukni z kapturem, z ciemnobrunatnej lub czarnej wełny, przepasany pasem skórzanym, z płaszczą białego w pasy brązowe lub czarne, jednakowej szerokości (około 10 cm) i z trzewików.

Początkowo habit zmieniał się co do koloru, płaszcz co do szerokości i sposobu układania pasów. Pasy były pionowe lub poprzeczne, brązowe lub czarne. Habit karmelitański dawnego typu syryjskiego miał być ciemnobrunatny, a płaszcz w pasy. W końcu XIII w. zaczęto nosić kaptur biały i szkaplerz, wreszcie habit — składał się z sukni czarnej i takiego szkaplerza. Na to nakładano duży biały kaptur z dużym białym kołnierzem. Papież Honoriusz IV w 1285 r. pozwolił na zamianę płaszcza w pasy na jednolicie biały.

PATRIARCHA: / DILECTIS IN CHRISTO ET CAET.EREMITIS / IUXTA FONTEM ELIAE IN MONTE / CARMELI

W górze po lewej stronie, w mandorli znajduje się Matka Boża z Dzieciątkiem na rękach, otoczona przez czterech aniołów. Poniżej przedstawiono rzekę z płynącym po niej statkiem. W lewym dolnym rogu obrazu artysta umieścił swoją sygnaturę: A. KOSSOWSKI A.D. 1950

2. *Inwazja Saracenów na Górę Karmel (The invasion of Mount Carmel by the Saracens)*

Trzech modlących się zakonników zostało zamordowanych przez nadjeżdżającego z lewej strony ołtarza Saracena na koniu, przedstawionego bardzo dynamicznie. Nasuwa się tu skojarzenie z fragmentem obrazu Paola Ucella *Bitwa pod San Romano* (1435–1436), znajdującego się w National Gallery w Londynie, przedstawiającego w bardzo podobnym upozowaniu kondotiera Niccolo da Tolentino, siedzącego na grzbiecie nieskazitelnie białego konia.

Za przedstawionymi postaciami rysuje się architektura pustelni, w której zakonnicy zostali rzekomo spaleni podczas śpiewania hymnu *Salve Regina* (Kossowski umieścił napis: SALVE REGINA, MATER OF MISERICORDIAE). Jeden z pustelników w tle ucieka do czekającej łódki.

3. *Przybycie pierwszych pustelników do Aylesford w 1242 roku (The arrival of the first hermits at Aylesford in 1242)*

W części centralnej stoi czterech pustelników w białych kapturach na głowach; środkowy z brodą trzyma w ręku złotą kasotę. Na prawo od nich uzbrojony Sir Richard de Grey ze swoim giermkim dzierżącym w ręku tarczę.

Po prawej stronie obrazu widnieje fragment architektury, w tle rzeka z zarysem architektury zamku Rochester¹²². Na rzece znajdują się dwa statki ze zwiniętymi żaglami. Na brzegu robotnik targający na plecach wór, przed nim idzie zakonnik.

W prawym dolnym rogu obrazu znajduje się inskrypcja: AD. MCCXL. FRATRES / ORDINIS BEATE MARIAE GENITRICIS / DEI DE MONTE CARMELI PRIMO / VENERUNT IN ANGLIAM¹²³

W lewym dolnym rogu obrazu: ANNO JUBILAEI / M C M L

4. *Pierwszy generalny zjazd Kapituły Zakonnej w Aylesford w 1247 roku (The first general chapter of the order held at Aylesford in 1247).*

Po lewej stronie obrazu siedzi pochylony zakonnik — skryba z piórem w ręku i notuje. Na prawo od niego zasiada w niszach pięciu karmelitów. Pierwszy, siwy z zarostem na twarzy i aureolą nad głową skrzyżował dłonie, a wzrok utkwił *en face*. Rozmiarami jest on większy od pozostałych zakonników, którzy zajęci są rozmową. Jego nisza zwieńczona jest ostrołukiem, podczas gdy zwieńczenia pozostałych nisz są bardziej kubiczne. Przejdźmy zatem do krótkiej charakterystyki tych czterech zakonników. Pierwszy od lewej również siwy, wskazującym palcem prawej ręki pokazuje coś niestety poza zasięg wzroku widza, na lewym kolanie umieszczona czerwona księga.

Obok niego siedzi drugi *hermit*¹²⁴, lekko wychylając się korpussem ciała ku swemu rozmówcy, całą powierzchnią lewej dłoni wskazuje w swoim lewym kierunku. W prawej dłoni trzyma brązową księgę, spoczywającą na jego lewym kolanie, opartą o nie grzbietem.

Trzeci z kolei zakonnik, bez zarostu, siedzi ze spuszczoną lekko w dół głową, wzrok kieruje ku napisowi umieszczonemu na podtrzymywanej przez trzech aniołów wstędze znajdującej się w dole obrazu. Zakonnik ten, ujmując w obie dłonie spoczywające na wysokości kolan, poły białego płaszcza, w który jest odziany.

¹²² W zidentyfikowaniu postaci de Greya oraz dominującego w tle zarysu architektury zamku Rochester (Rochester Castle) powołuję się na pracę Jamesa H. Sephtona (*The Friars*, s. 68).

¹²³ W roku 1240 Ojcowie Zakonu Błogosławionej Maryi Bożej Rodzicielki z Góry Karmel przybyli po raz pierwszy do Anglii.

¹²⁴ *Hermit* (ang.) — pustelnik.

Czwarty i ostatni zakonnik siedzi bokiem do widza, brodaty, oczy i spojrzenie kieruje w dół. Prawa pięść jak na znak „Baranku Boży”, umieszczona na lewej piersi, natomiast lewa spoczywa na poręczy tronu.

U dołu obrazu trzy anioły w aureolach, przedstawione tylko do połowy korpusu, dzierżą wstęgę z napisem: FLOS CARMELI VITIS FLORIGERA SPLENDOR CAELI VIRGO PUERPERA SINGULARIS¹²⁵.

Dominantę kolorystyczną tej sceny stanowi żółty — w tej kolorystyce utrzymane są nisze architektoniczne zakonników oraz siedzisko skryby. Pod względem barwy wyróżnia się tło niszy Szymona Stocka (przypomnijmy, że pod względem rozmiarów jest to największa nisza), które utrzymane jest w tonacji purpurowej, podczas gdy nisze pozostałych zakonników są ciemnoniebieskie.

5. Budowa kościoła klasztornego. 1248 (*Building the priory church. 1248*)

Po prawej stronie obrazu wyobrażony został klęczący mężczyzna, który pracowicie wybija coś w bloku kamiennym specjalnym narzędziem, które trzyma w uniesionej prawej ręce. Ponad nim, w górnym rogu przedstawił Kossowski na czerwono herb, reprezentujący pieczęć przeora, a także wstęgę okalającą górną część tego wyobrażenia, z napisem: ASSUMPCIONIS VIRGINIS GLORIOSE.

W lewej części obrazu widnieją postacie trzech zakonników pochylonych nad kartką papieru przedstawiającą plan zabudowy kościoła. Tylko karmelita, który w lewej dłoni trzyma projekt, a w prawej cyrkiel, przyodziany jest w biały szkaplerz z podwiniętym mankietem i przyrządem pomiarowym w lewej dłoni. Za postaciami, w tle, widnieje biała architektura zabudowań kościoła parafialnego z drewnianym rusztowaniem oraz rzeka Medway z białym mostem¹²⁶ i zarysami architektonicznymi. Ponad przedstawieniem zakonników rozpościera się wstęga z napisem: AD. MCCXLVIII IN HONORE¹²⁷.

Jest to pierwsza część napisu, drugą jego część stanowi napis wspomniany już wyżej, usytuowany nad wyobrażeniem pieczęci przeora. Obie wstęgi są wplecione w rusztowanie ustawione przy budowanej świątyni. Na lewym skraju obrazu wyobrażone zostały postaci dwóch zakonników idących drogą i niosących kamienie.

6. Henryk VIII wypędza Karmelitów (*The dissolution and the defacing. 1538*)

Obraz wyobraża odejście karmelitów z Aylesford, będące wynikiem rozporządzenia zarządzającego rozwiązaniem domów zakonnych należących do mendykantów. Na pierwszym planie po prawej stronie obrazu przedstawiony Henryk VIII w otoczeniu żołnierzy, trzymający kartkę papieru, z której odczytuje proklamację. Jest jedyną ubraną na czarno osobą, przez co wyróżnia się na obrazie. Po prawej stronie króla zgromadzeni są stojący tyłem do widza zakonnicy opuszczający klasztor. Za nimi usytuowana została biała architektura z czerwonym dachem. Nad głowami karmelitów przedstawiona Matka Boża w mandorli rozciągająca swój płaszcz na znak swojej opieki, flankowana przez dwa anioły. Nad dachem klasztoru wstęga z napisem: ...PROCEDE TO THE DISSOLUTION / AND THE DEFACING... 1538¹²⁸.

7. Powrót karmelitów (*The friars' return. 1949*)

W centrum kompozycji wyobrażona została brama klasztoru (tzw. *gate-house*) i prowadząca do niego droga, która daje dziełu perspektywę i poczucie głębi. Po prawej

¹²⁵ Kwiecie Karmelu, Winna Latoroślo kwieciami obłożona, Ozdobo niebios, Dziewico Syna Bożego w żywocie nosząca.

¹²⁶ *Ragstone bridge* (*ragstone* to twardy piaskowiec lub wapień, etymologia tego słowa sięga XIII w.).

¹²⁷ Cały dwuczłonowy napis głosi: „Roku Pańskiego 1248 ku czci Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny”.

¹²⁸ Procedura rozwiązania i niszczenia.

i lewej stronie przedstawiono karmelitów z czarnymi modlitewnikami w dłoniach. Pierwszy z lewej strony stoi do widza tyłem i trzyma w ręku krzyż. Postacie zakonników zbliżających się do klasztoru są portretami uczestników biorących udział w tej historycznej ceremonii powrotu do klasztoru w Aylesford.

W kierunku od lewej do prawej strony zostali przedstawieni: Br. P. Anthony McGreal z Faversham (dzierżący w dłoni krzyż), O. Dr E. Kilian Lynch (general zakonny), O. Carmel O'Shea (prowincjał irlandzki), O. W. Malachiasz Lynch (przeor Aylesford), O. Seiger (przeor Carmelite International College w Rzymie), O. M. Eliaz Lynch (przeor Faversham), O. Alexander z Malty.

Nad bramą klasztorną znajduje się postać Matki Bożej ze złożonymi rękoma, księżyc u jej stóp, aureola nad głową. Postać Maryi flankują dwaj aniołowie, ujmujący rozwiane poły jej płaszcza. Matka Boża, niebo i aniołowie w tonacji błękitu z domieszką fioleto. Nad aniołami dwie błękitne wstęgi. Ta po lewej stronie z napisem głoszącym: AD MCMXLIX / MATER MITIS SED VIRI NESCIA.

Oraz z prawej strony: CARMELITIS DA / PRIVILEGIA * STELLA MARIS¹²⁹.

W przedstawieniu tym jest więcej światła, pochodzącego od Maryi i aniołów, symbolizującego radość i nadzieję.

Obraz ilustrujący powrót zakonników do klasztoru w Aylesford jest flankowany dwoma pionowymi kompozycjami autorstwa Kossowskiego, wykonanymi w technice sgraffita, a przedstawiającymi dwóch duchownych, Tomasza Waldena i św. Piotra Tomasa, jak dowiadujemy się z podpisów umieszczonych przez artystę w dolnej partii tych obrazów.

Po lewej stronie: „Tomasz Walden”¹³⁰ — jest przedstawienie mężczyzny stojącego *en face* w niszy, przyodzianego w biały płaszcz, w rękach trzyma złotą księgę z napisem: DOCTRINALE FIDEI ECCLESIAE CATHOLICAE CONTRA WICLEVISTAS ET HUSITAS¹³¹. W prawym i lewym górnym rogu znajdują się dwa herby zakonu karmelitańskiego.

„Św. Piotr Tomasz”¹³² — Kossowski przedstawił wyobrazenie mężczyzny z zarostem, w kapeluszu, z aureolą, stojącego w pozycji *en trois quarts* (widoczny prawy profil), ze złożonymi rękoma, na tle niszy. Do atrybutów świętego należy pastorał oparty o niszę oraz infuła biskupia, umieszczona w dolnej partii obrazu. W prawym i lewym górnym rogu przedstawienia umieszczone zostały dwa herby zakonu karmelitańskiego.

Ten cykl siedmiu dużych *panneaux* ilustrujących historię karmelitów nasunął Tymonowi Terleckiemu skojarzenia z malarstwem reprezentacyjnym, oficjalnym czy dydaktycznym¹³³. Kossowski po dwudziestu latach sam się zastanawiał dlaczego obrazy namalował tak sporych rozmiarów (125 × 182 cm). Dzieła te charakteryzuje forma monumentalizowana i prosta zarazem. Budulcem obrazu jest kolor, a kompozycja opiera się na kontrastach barwnych.

Mimo iż treść tych obrazów była narzucona z zewnątrz, artysta zespolił w nich wyobraźnię historyczną z wyobraźnią plastyczną, a zmysł kompozycji łączy się tu ze zmysłem koloru. Przedstawione wydarzenia Kossowski wkomponował w tło architektury

¹²⁹ Cały napis głosi: „RP 1949. Matko Łagodna, przez człowieka niepojęta, dzieci Karmelu obdarz swą łaską, Gwiazdo Morza”.

¹³⁰ Thomas Walden (zm. 1430), w Oxfordzie sprawował funkcję Master of Theology oraz został przełożonym prowincji angielskich karmelitów. Jeździł z misjami także do Polski i na Litwę. Do Polski udał się w roku 1419 z ramienia Henryka V w misji dyplomatycznej do Władysława Jagielly, w celach pokojowych między Polską a zakonem krzyżackim.

¹³¹ Doktryna Wiary Kościoła Katolickiego przeciw Husytom i zwolennikom Wikleta.

¹³² Św. Peter Thomas (zm. 1366) był filozofem i teologiem Patriarchatu Łacińskiego w Konstantynopolu.

¹³³ T. Terlecki, *Kossowski of Aylesford*, s. 4.

pojętej po giottowsku oraz w tło przyrody: drzew, rzeki, morza. Ustawia i wiąże w jedno rozmaite perspektywy, które w rzeczywistości istnieją osobno. Te obrazy są jednocześnie oszczędne i pełne, całkowicie czytelne i jasne. Odznaczają się harmonią kolorów oraz zrównoważeniem ciężarów: gwałtownego ruchu i głębokiego spokoju.

2. Wystrój Kaplicy Głównej p.w. Wniebowzięcia NMP (*The Main Shrine*) (1958–1960) (fot. 19)

Liczba pielgrzymów przybywających do Aylesford przyczyniła się do konieczności postawienia pytania o odbudowę średniowiecznego kościoła, którego fundamenty zostały odkryte, ale decyzja o restauracji nie była dla karmelitów łatwa. Istniała pilna potrzeba osobnej świątyni dla pielgrzymów, jednakże zakonnicy nie posiadali wymaganych nakładów finansowych, niezbędnych do budowy wystarczająco dużego kościoła, odpowiedniego dla wzrastającej z każdym rokiem liczby pątników¹³⁴. W takiej sytuacji przełożony wspólnoty, o. Malachiasz zdecydował się na projekt sanktuarium na wolnym powietrzu, z rozchodzącymi się z niego promieniście trzema kaplicami.

W 1951 r. zostały odsłonięte średniowieczne fundamenty. Następnie cały ten obszar został utwardzony (wyłożony kamieniami) w formę *placzu*. Umieszczenie średniowiecznych fundamentów zostało zaznaczone przez użycie białych płyt chodnikowych, kontrastujących z szarością betonu. Miejsce krypty rodziny Grey uwieczniono białym krzyżem kamiennym umieszczonym na płycie chodnikowej przed stopniami kaplicy.

Czasowy ołtarz z wapienia zaprojektowany przez Philipa Lindsey Clarka w 1951 r., został ustawiony dokładnie na tym samym miejscu, które zajmował średniowieczny ołtarz. Był on osłonięty przed niepogodą miedzianym baldachimem. Na placu ustawiono drewniane ławki mieszczące około dwóch tysięcy pielgrzymów. Tablica na ścianie po prawej stronie kaplicy miała upamiętniać początek restauracji. Pobłogosławił tę tablicę biskup Cyril Cowderoy w Święto Narodzenia Najświętszej Maryi Panny, 8 września 1954 r.

Nowa kaplica główna, pod wezwaniem Wniebowzięcia NMP, została wzniesiona na wschód od poprzedniego średniowiecznego kościoła klasztornego w latach 1958–1960. Nowatorskie sanktuarium na świeżym powietrzu, z sąsiadującymi kaplicami apsydowymi w rozplanowaniu opartym na motywie Krzyża Jerozolimskiego¹³⁵, było zaprojektowane przez Adriana Gilberta Scotta (1882–1963), który był członkiem znanej rodziny architektów. Jego syn, Antony Gilbert Scott, był zastępcą Adriana w Aylesford; obydwaj pracowali tu jako wolontariusze. Projekt sanktuarium miał pogodzić potrzeby Zakonu z zabytkową pozostałością klasztornej architektury.

Tworzenie sanktuarium i sąsiadujących kaplic rozpoczęło się latem 1958 r. Betonowe słupy, które pokryły 30–40 stóp miękkiego gruntu, stanowiły podwaliny świątyni¹³⁶.

Kierownikiem robót i mistrzem kamieniarki był Percy Kitchen (zm. 1966) z Kentu, jeden z kilku lokalnych rzemieślników, który wiedział jak obchodzić się z twardym pia-

¹³⁴ Każdej niedzieli, poczynając od maja aż do końca października, gromadzą się pielgrzymi w liczbie 6–8 tysięcy. Łącznie w ciągu roku do Aylesford przybywa ok. 250 tysięcy osób.

¹³⁵ Tzw. *Crusader Cross* — ikonograficznie przedstawia się go w postaci czterech małych krzyży pomiędzy ramionami większego krzyża. Łącznie pięć krzyży symbolizuje pięć ran Chrystusa. Krzyż Jerozolimski był pierwszy raz użyty dla Królestwa Łacińskiego w Jerozolimie. Znak ten nosił Godfryd z Bouillon, pierwszy władca Jerozolimy po wyzwoleniu od muzułmanów. Podczas krucjat odnoszono się do tego znaku jako Krzyża Krzyżowców, czyli *Crusader's Cross*. Cztery małe krzyże symbolizują także cztery Ewangelie głoszone na cztery strony świata, a duży krzyż wyobraża Chrystusa.

¹³⁶ James H. Sephton podaje, że przy budowie pracowali „wykwalifikowani rzemieślnicy z Holandii, Francji, Niemiec, Hiszpanii, Włoch, Portugalii i Anglii” (*The Friars*, s. 72).

skowcem czy wapieniem, jakim był *ragstone*. Kitchen szkolił ośmiu włoskich kamieniarzy w sztuce kładzenia płytowej konstrukcji kamiennej. Jeden z nich nazywał się Giuseppe Miccoli. Dwóch braci z Hiszpanii, brat Simon i brat Nonio, pracowało nad budową od jej rozpoczęcia. Innym kierownikiem robót był Clifford Jones (zm. 1963).

Ragstone pochodził z lokalnych kamieniołomów i pozostałości rzymskiej willi w Eccles. Część kamienia wzięto z pobliza Boxley i Maidstone. Dachówki do głównej kaplicy pochodzą ze zburzonego browaru w Maidstone¹³⁷.

Nad wejściowym ostrołukiem do głównej kaplicy, nazywanej kaplicą Wniebowzięcia NMP, umieszczono motyw Krzyża Jerozolimskiego. W centrum tej kaplicy znajduje się, także w formie ostrołuku, nisza z wielką rzeźbą przedstawiającą Wniebowzięcie Matki Bożej. Figura ma dłonie i oczy wzniesione w górę, a u jej stóp znajduje się księżyc. Rzeźba została wykonana w 1960 r. przez Michaela Clarka z twardego drewna afrykańskiego¹³⁸. Tło niszy wypełniono dwoma tysiącami drobnych płytek ceramicznych, zaprojektowanych przez Kossowskiego i wypalonych w zakładzie ceramicznym zakonników. Większość płytek wykonano w kolorze niebieskim (symbolizującym niebiosa); są również odcienie granatu, czerni oraz zieleni. Clark wspomina, że dużo czasu spędził na dyskusjach z Kossowskim dotyczących zharmonizowania projektu jego rzeźby z ogólnym wystrojem kaplicy autorstwa Polaka¹³⁹.

Za figurą Matki Bożej Wniebowziętej, w centralnej części niszy, artysta utworzył z płytek jasnoniebieskich i jasnozielonych okrąg — być może sugerujący mandorłę Matki Bożej. Po obu stronach figury, z centrum tego okręgu, rozchodzą się szerokie promienie, ułożone z żółtych płytek ceramicznych, uformowanych na kształt lezek o krawędziach podkreślonych czarnymi, jakby wyrzniętymi na brzegach płytek, liniami (dwie linie proste na każdej płycie).

Za ołtarzem, na ścianie pod niszą Kossowski wykonał fryz w technice *sgraffito* w dwóch kolorach: bładozielonym i czerwonym. Fryz dzieli się na pięć pionowych pasów kompozycyjnych. W każdym pasie znajdują się wstęgi z tytułami Maryi, będącymi wezwaniami modlitelnymi zaczerpniętymi z Litanii Loretańskiej, zilustrowanymi prostymi przedstawieniami. Każdy segment został wydzielony przez przedstawienie palmy.

W górnej partii pierwszego segmentu od lewej strony widnieje wstęga z napisem ROSA MYSTICA¹⁴⁰, pod którym znajduje się wyobrażenie kwiatu róży. Jeszcze niżej przedstawienie architektury z wieżą, zwieńczoną gwiazdą Dawida. Na samym dole wezwanie TURRIS DAVIDICA¹⁴¹.

Drugi pas koronuje napis ORA PRO NOBIS¹⁴², pod którym Kossowski wyobraził Arkę Przymierza w postaci prostokąta zwieńczonego trapezem, na którym stoją dwie palące się świece, a pomiędzy nimi krzyż. Poniżej wstęga z wezwaniem FOEDERIS ARCA¹⁴³. W najniższej partii fryzu tego segmentu przedstawienie geometryczne złożone ze stojących prostokątów, wzór ten rozciąga się również na dwa następne pasy.

Kolejny segment kompozycyjny znajduje się pod figurą Matki Bożej, w jego górnej partii wstęga z napisem DOMUS AUREA¹⁴⁴, a pod nim Kossowski wyobraził przedstawienie architektoniczne zwieńczone kopułą.

¹³⁷ Style and Winch Brewery.

¹³⁸ Rzeźba zdobyła Otto Beit Medal od Królewskiego Stowarzyszenia Rzeźbiarzy Brytyjskich.

¹³⁹ Zob.: *Image of Carmel. The art of Aylesford*, s. 5–7.

¹⁴⁰ *Rosa Mystica* (łac.) — Róża Duchowna.

¹⁴¹ *Turris Davidica* (łac.) — Wieża Dawidowa.

¹⁴² *Ora pro nobis* (łac.) — Módl się za nami.

¹⁴³ *Foederis Arca* (łac.) — Arko Przymierza.

¹⁴⁴ *Domus Aurea* (łac.) — Domie Złoty.

Przedostatni pas zwieńczony został przez prośbę ORA PRO NOBIS, pod którą znajduje się wyobrażenie bramy, ilustrujące umieszczone poniżej wezwanie litanijne przyrównujące Matkę Bożą do Bramy Niebios (JANUA COELI).

Ostatni, piąty pas, wieńczy wstęga z napisem STELLA MATUTINA¹⁴⁵, do którego nawiązuje zawarte poniżej przedstawienie dużej wieloramiennej gwiazdy. Pod nią widnieje wyobrażenie pięciokondygnacyjnej wieży z kopułą, będące ilustracją do ostatniego wezwania umieszczonego w tym fryzie: TURRIS EBURNEA, czyli Wieżo z Kości Słoniowej.

Warto dodać, iż da się zaobserwować rytm naprzemienny kształtu wstęg w górnych partiach wszystkich pasów kompozycyjnych. Mianowicie pierwsza, trzecia i piąta, będące wezwaniami do Matki Bożej, przyjmują tradycyjny kształt łuku, podczas gdy druga i czwarta, czyli antyfony błagalne *ora pro nobis*, umieszczone są w łuku odwróconym.

Dla ołtarza w tej kaplicy Kossowski wykonał z kolorowej ceramiki krucyfiks z postacią Chrystusa Ukrzyżowanego w kremowej tonacji. Perizonium i tabliczka z napisem INRI umieszczona nad głową Zbawiciela zostały wykonane z białej ceramiki. Ramiona krzyża zdobią małe czerwone prostokątne plakietki z białym paskiem pośrodku każdej z nich. Na belce horyzontalnej krucyfiksu umieścił artysta dwie takie plakietki, a na belce wertykalnej trzy — jedna nad głową Chrystusa i dwie pod jego stopami. W sumie jest ich pięć, co mogłoby się odnosić, zwłaszcza przez czerwoną barwę ceramiki, do pięciu ran Chrystusa.

Krucyfiks został umieszczony na prostokątnej sztabce, której podłużny bok od strony frontalnej ozdobiony został w części centralnej motywem czaszki i kości z białej ceramiki otoczonej przez biało-żółty wzór geometryczny.

Krucyfiks jest flankowany po obu stronach przez sześć identycznych świeczników zaprojektowanych i wykonanych przez Adama Kossowskiego. Kształtem nawiązują do prostopadłościanu z kielichowatą głowicą. Każdy świecznik charakteryzuje się dwoma ostrołukowymi prześwitami umieszczonymi jeden nad drugim.

Na antependium ołtarza w kaplicy poświęconej Wniebowzięciu Najświętszej Maryi Panny artysta umocował na czarnym tle¹⁴⁶ dwanaście osobnych ceramicznych plaket. Wszystkie odnoszą się do symboli zbawienia. Pomędzy tymi plaketami widoczne są prostokąty jakby wygrawerowane na czarnym tle — jest to dekoracja geometryczna. Przedstawienia ceramiczne dolepienie do antependium są utrzymane w tonacji żółtej, z czarnym cieniowaniem. Patrząc od lewego górnego rogu umieszczone zostały kolejno następujące przedstawienia: plakietka pierwsza ukazuje żydowski siedmioramienny świecznik, tzw. menorę¹⁴⁷. Na drugiej widzimy przedstawienie mężczyzny grającego na harfie (biblijnego Dawida) z głową pochyloną i opartą o górną partię instrumentu, palce dłoni ułożone na strunach. Trzecia przedstawia zarys ryby wśród fal nawiązującej do greckiego słowa ICHTYS¹⁴⁸. Czwarta plakieta wyobraża długi krzyż opleciony węzem, co jest nawiązaniem do starotestamentalnego motywu, kiedy to Mojżesz sporządził węża miedzianego i umieścił go na wysokim palu na pustyni¹⁴⁹. Wąż miedziany jest figurą Chrystusa Ukrzyżowanego, bo tak jak „Żydzi patrząc na węża miedzianego zostali ura-

¹⁴⁵ *Stella Matutina* (łac.) — Gwiazdo Zaranna.

¹⁴⁶ Kossowski odkrył możliwość umieszczania ceramik na czarnym tle, tzw. *black slips* (czarne kawałki), które od tam będzie się pojawiało praktycznie we wszystkich wyobrażeniach ceramicznych artysty, bardzo często z wydrapanym w tych klockach jakimś ornamentem, przeważnie geometrycznym.

¹⁴⁷ Zob.: Księga Wyjścia (Wj) 25, 31–40.

¹⁴⁸ Litera tworzące słowo ICHTYS są pierwszymi literami słów, które po grecku znaczą: Jezus Chrystus, Syn Boży, Zbawiciel. Brzmienie greckie tego słowa było jakby monogramem Chrystusa.

¹⁴⁹ Zob.: Księga Liczb (Lb) 21, 4–9.

towani od śmierci, tak przez krzyż Chrystusa zostało darowane ludziom życie wieczne¹⁵⁰. Na piątej plakiecie widnieje przedstawienie głowy Baranka Paschalnego w aureoli, będącego symbolem Chrystusa ofiarowanego za grzechy świata¹⁵¹. Szóste z kolei wyobrażenie także koresponduje z tematyką ofiarną, gdyż Kossowski przedstawił tu postument, na którym rozpalony jest duży płomień, czyli ofiarę spalającą się na ołtarzu.

Następne plakietki ukazują budowlę zwieńczoną kopułą (Świątynię Jerozolimską)¹⁵² oraz tablicę z Dekalogiem Prawa Bożego objawionego Mojżeszowi na Synaju¹⁵³. Kolejna ceramika ukazuje monogram Chrystusa złożony z liter „X” i „P”¹⁵⁴ na tle ognistych płomieni. Dziesiąta plakietka przedstawia kiść winogron, symbolizujących Chrystusa¹⁵⁵, ale również starotestamentową ofiarę Melchizedeka¹⁵⁶. Przedostatnia plakietka ukazuje trzy gwiazdy na tle góry — jest to karmelitańskie godło, gdzie Góra Karmel wznosi się między gwiazdami symbolizującymi Wiarę, Nadzieję i Miłość. Wreszcie ostatnie przedstawienie ceramiczne ukazuje łódkę pośród fal, a na tej łódce mały domek, będące symbolem Arki Noego¹⁵⁷.

Na antependium ołtarza mamy do czynienia z nagromadzeniem motywów odnoszących się wprost do Pisma Świętego, w przeważającej mierze do Starego Testamentu. Wszystkie te plakietki spaja tematyka wyobrażeń, oscylująca wokół symboli zbawienia.

Wysoko na wewnętrznych ścianach kaplicy sanktuaryjnej, po trzy z prawej i lewej strony ołtarza, zostało osadzonych sześć ceramicznych prac Kossowskiego, wyobrażających postacie anielskie, wszystkie utrzymane w takiej samej żółto-czarnej tonacji, wykonanych w latach 1962–1964. Największa glazura z prawej strony umieszczona jest bezpośrednio nad wejściem do kaplicy Świętej Anny. Przedstawia ona chór anielski — ośmiu aniołów rozstawionych w trzech rzędach. Na prawo od tej ceramiki znajdują się kolejne dwie, na których artysta umieścił pojedyncze postaci aniołów. Pierwszym jest św. Michał Archaniół przedstawiony frontalnie, z obiema dłońmi wspartymi o swój atrybut — miecz, na którym wypisane jest jego zawołanie: *QUIS UT DEUS*¹⁵⁸. Ponad jego głową umieszczona została gwiazda. Drugie frontalne przedstawienie ukazuje nam postać Archaniola Gabriela (a nie anioła z Aylesford, jak konstatuje J. H. Sephton¹⁵⁹), dzierżącego w dłoni projekt architektoniczny — kaplicy klasztornej. Nad jego głową umieszczona gwiazda, a na wysokości stóp anioła widnieją zarysowania wioski Aylesford i czarna-stowiecznego mostu.

Po lewej stronie ołtarza mamy do czynienia z analogicznym rozmieszczeniem ceramik — najbliżej ołtarza znajduje się największa, przedstawiająca chór anielski złożony z dziesięciu postaci, wśród których jedna trzyma w ręku różę, a jedna lilię. Centralną ceramikę stanowi frontalne wyobrażenie Archaniola Uriela¹⁶⁰ z łaską dzierzoną w prawej

¹⁵⁰ Cyt. za: C. Zieliński, *Sztuka sakralna*. Poznań 1959 s. 525.

¹⁵¹ Por.: List do Hebrajczyków (Hbr) 10, 1–18.

¹⁵² Zob.: Pierwsza Księga Królewska (1 Krl) 6 i 7; Druga Księga Kronik (2 Krm) 3 i 4.

¹⁵³ Zob.: Wj 20, 1–21.

¹⁵⁴ Są to pierwsze dwie litery z greckiego słowa *XPISTOS* oznaczającego Chrystusa. Znaczyło „namaszczone” i było słowem użytym w Septuagincie na przetłumaczenie hebrajskiego słowa *masiah*.

¹⁵⁵ Zob.: Ewangelia Jana (J) 15, 5.

¹⁵⁶ Zob.: Księga Rodzaju (Rdz) 14, 17–20.

¹⁵⁷ Zob.: Rdz 6–9. Arka Noego symbolizuje Chrystusa Ukrzyżowanego; drzewo, z którego była zbudowana arka, przypomina drzewo zbawienia krzyża.

¹⁵⁸ *Quis ut Deus* (łac.) — Któż jak Bóg.

¹⁵⁹ *The Angel of Aylesford*. Podają za: J. H. Sephton, *The Friars*, s. 73.

¹⁶⁰ Imię Uriel nie jest wymienione w Biblii ani razu, pojawia się za to w apokryficznych piśmiach hebrajskich jako imię czołowego anioła, wymieniane czasem z Michałem i Gabrielem. Po

dłoni. Lewą dłoń unosi do góry, trzy palce są wyprostowane, dwa zgięte, jak gdyby w geście ostrzeżenia. Nad głową widnieje gwiazda.

Ostatnim już wyobrażeniem w tej partii jest frontalne przedstawienie Archaniola Rafała, który ukazany został jako trzymający obie ręce wzniesione ku górze, jakby w ekstazie, z modlitwą na ustach, nad jego głową widnieje gwiazda, a pomiędzy stopami jego atrybut w postaci wyobrażenia ryby.

Postaci aniołów, a zwłaszcza archaniołów to przedstawienia monumentalne. Oddziałują na widza przestrzennym rozmieszczeniem i statyczną ekspresją czterech wydłużonych, wręcz hieratycznych postaci ludzkich o dużych oczach.

3. Wystrój Kaplicy św. Anny (*St Anne's Chapel*) (1961–1963)

Na południowy-wschód od kaplicy Wniebowzięcia NMP znajduje się kaplica poświęcona św. Annie, matce Maryi. Jej wnętrze było zaprojektowane i wykonane równocześnie z główną kaplicą. Włoscy tynkarze rozprowadzili dwie warstwy zielonego tynku na ścianach i suficie. Wybór zieleni na kolor dominujący miał wskazywać na rozkwitanie, kiełkowanie, budzenie się nowego życia. Adam Kossowski wydrapał wzory *sgraffito* na ścianach. Po obu stronach ołtarza, w trójdzielnych oknach zwieńczonych treflowymi łukami, umieszczono witraże z wyobrażeniami abstrakcyjnymi. Z lewej strony ołtarza dominuje w nich gama zielono-żółta, natomiast po przeciwnej stronie barwy niebiesko-żółte. Na betonowej posadzce umieszczono około dwóch tysięcy glazurowanych płytek, wypalanych w przykasztornej garncarni, ułożonych następnie w abstrakcyjne kompozycje. A wszystko to według projektu Adama Kossowskiego.

Na ścianach tej kaplicy, na tle dekoracji sgraffitowej w różnych odcieniach zieleni, artysta rozmieścił kompozycje ceramiczne¹⁶¹. Ceramiki przedstawiają wyimki z apokryficznych historii opowiadających o św. Joachimie i św. Annie, dziadkach Jezusa. Te wyobrażenia, umieszczone po dwa na jednej ścianie, zaprojektowane zostały w ten sposób, że flankują trójdzielne okna. Patrząc od lewej strony, od wejścia do kaplicy, umieszczono kompozycję przedstawiającą historię o tym, jak św. Joachim dowiaduje się od anioła o spotkaniu swojej przyszłej żony, św. Anny, przy bramie do miasta. Joachim stoi frontalnie po prawej stronie, w białej szacie, boso, nad jego głową widnieje żółta aureola, w lewej dłoni zielona laska, prawa ręka zgięta, dłoń trzyma na piersi w geście niedowierzania, jakby coś odpychał czy odganiał od siebie. Św. Joachim głowę unosi do góry w swoją prawą stronę i patrzy na wyżej umieszczoną postać anioła. Anioł z rozpiętymi skrzydłami, odziany w długą szatę, w aureoli, spogląda z góry na Joachima. Jednocześnie wyciąga w jego kierunku wyprostowane ręce. Cała jego postać wykonana została z ciemnożółtej ceramiki. Kompozycja ta znajduje się na sgraffitowym tle przedstawiającym drzewa, pagórki, dwie owieczki oraz jakieś zabudowania.

Dруга kompozycja ceramiczna na tej ścianie opisuje spotkanie Joachima i Anny przy bramie. Widzimy ich stojących naprzeciw siebie i obejmujących się za przedramiona. Oboje mają nad głowami aureole. Anna stoi na stopniu, bokiem do widza, ze wzrokiem spuszczone, a nad nią dodatkowo Kossowski umieścił ceramiczny żółty łuk. Odziana jest w białe maforium i żółtą szatę. Św. Joachim, stojący również bokiem do widza, patrzy na św. Annę, prawą stopę opiera na stopniu, na którym ona stoi. Jego strój to biały turban i długa biała suknia oraz płaszcz. Na zielonym tle sgraffita rysują się budynki i drzewa.

hebrajsku oznacza: „Bóg jest moim światłem/ogniem”. W niektórych żydowskich tradycjach Uriel jest aniołem grzmotu i trzęsienia ziemi, on ostrzega Lameka przed końcem świata.

¹⁶¹ J. H. Sепhton przywołuje słowa artysty, że ceramiki wymyślone przez Kossowskiego do tej kaplicy, jak i jego dekoracja wykonana techniką *sgraffito* opisują „wiosnę wiary” w aylesfordzkim klasztorze. Zob.: tenże, *The Friars*, s. 76.

Na naprzeciwległej ścianie, pierwszym od strony ołtarza przedstawieniem ceramicznym jest scena Narodzin Maryi. Właściwie składa się ono z dwóch ceramik umieszczonych jedna nad drugą. Wyżej sytuuje się żółte łóżko z białymi poduszkami, na którym leży św. Anna, odziana w białe maforium i różową suknię, trzymając małą Maryję owiniętą w biały becik. Obie mają nad głowami żółte aureole, a nad nimi żółty łuk arkadowy, opierający się na dwóch kolumnkach. Poniżej tego przedstawienia umieszczone zostało drugie, mniejsze pod względem rozmiarów, które wyobraża służącą w bladuróżowej sukni z podwiniętymi rękawami i białym fartuchu, pochylającą się nad żółtą miednicą z wodą, trzymającą w rękach białe prześcieradło. Obok miednicy stoi żółte naczynie. Na zielonym tle ściany Kossowski przedstawił motywy drzew, zarysy architektury oraz wzory geometryczne.

Ostatnim, czwartym przedstawieniem domykającym narrację artysty dotyczącą apokryficznej historii Świętej Rodziny, jest scena z prezentacją Maryi w świątyni. Składają się na nią trzy postacie figuralne, przedstawione bokiem do widza. Po lewej stronie stoi św. Anna, w aureoli, białym maforium, różowej sukni w czarne wzory i jasnych trzewikach na stopach. Oczy kieruje przed siebie, lekko w dół, spoglądając na małą Maryję, kroczącą przed nią. Św. Anna wyciąga prawą wyprostowaną rękę w kierunku córki, prawą zgiętą w łokciu trzyma na piersi. Maryja, znajdująca się przed matką, wyobrażona została w aureoli, w ciemnych włosach, długiej niebieskiej sukience i bucikach tego samego koloru. Ręce trzyma złożone, lewą stopą wchodzi na pierwszy stopień, kierując się w stronę czekającego na nią kapłana. Celebrans znajduje się na drugim, najwyższym w tej kompozycji stopniu, pochyła się lekko ku nadchodzącej dziewczynce, unosząc nieznacznie wyprostowane ręce w jej kierunku. Odziany jest w długą różową suknię przewiązaną *cingulum*, na niej żółta szata wierzchnia przypominająca dalmatykę, oraz kapłańskie nakrycie głowy. Ponad głowami Maryi i kapłana rozciągają się dwa łuki z żółtej ceramiki. Na zielonym tle sgraffita widzimy motywy okrągłej architektury, schodów, wzgórz, motywy liścia. W dolnej partii dekoracji tynku powtarza się litera „M”, na przeciwległej ścianie zaś litera „A”.

Kierując wzrok w stronę ołtarza, centralnym punktem jest ostrołukowa nisza, w której znajduje się XV-wieczna rzeźba niemieckiego artysty Riemenschneidera przedstawiająca św. Annę trzymającą Maryję i Jezusa. Została ona podarowana zakonnikom przez żydowskiego przemysłowca. W wewnętrznych pasach niszy Kossowski umieścił po pięć czterobocznych wypukłych kafli ceramicznych, w żółtym i jasnozielonym kolorze glazury. Całą ścianę dookoła niszy pokrywa zielone *sgraffito* o przeważających motywach abstrakcyjnych, wśród których można się doszukać wątku geometrycznego, jakby uproszczonego zarysu architektonicznego, jak również motywów liścia i krzyża. Po prawej stronie wnęki wydrapany został wizerunek krzyża, a pod nim trzech gwoździ i włóczni.

Antependium ołtarza zdobi ceramiczna okładzina wykonana przez Adama Kossowskiego. Generalnie jest ona wypełniona motywami abstrakcyjnymi w dwóch odcieniach: żółtym i wpadającym w błękit odcieniem zieleni, z przewagą tego pierwszego. Jednakże wśród tych niefiguralnych motywów, w samym środku antependium, da się zauważyć wryty monogram Chrystusa flankowany umieszczonymi nieco niżej dwoma literami: „A” oraz „M”. Pomędzy dwubarwnym ornamentem abstrakcyjnym można rozpoznać jeszcze zielony z odcieniem błękitu motyw kołyski, umieszczony w prawym górnym rogu antependium.

Na ołtarzu stoi ceramiczny krucyfiks oraz dwa świeczniki. Jednakże różnią się one od tych w kaplicy sanktuaryjnej Wniebowzięcia NMP. Czerwony krucyfiks, wsparty na żółtej sztabce, został wykonany bardzo oryginalnie, gdyż jego ramiona otacza żółty owal, jakby na kształt mandorli, a po jego obu stronach, na tle tej mandorli, umieścił artysta dwie postacie: Maryi, ze złożonymi i opuszczonymi dłońmi (z prawej strony krzyża)

i patrzącego na Zbawiciela św. Jana ze złożonymi i uniesionymi w górę rękoma (z lewej strony).

Po lewej stronie od wejścia do kaplicy, na zielonym tle *sgraffito*, umieszczono inskrypcję poświęconą Annie Marii Cowderoy (27 styczeń 1868 – 28 luty 1957), matce arcybiskupa Southwark: IN MEMORY OF / ANNE MARIE / COWDEROY / BORN JAN. 27. 1868. DIED FEB. 26. 1957 / MOTHER OF CYRIL 7TH BISHOP / OF SOUTHWARK.

Na przeciwległej ścianie, po prawej stronie od wejścia do kaplicy, umieszczono symetrycznie na zielonym tle długi napis inskrypcję wzywający do uczczenia pamięci dziadków Chrystusa: LET US CELEBRATE THE MEMORY OF / THE GRANDPARENTS OF CHRIST / AND WITH FAITH LET US BESEECH / THEM FOR THEIR ASSISTANCE / SO THAT SALVATION MAY BE / ASSURED FOR ALL THOSE WHO / CRY. O GOD BE WITH US / O THOU WHO DIDST GLORIFY / THEM ACCORDING TO THY WILL.

Kaplica św. Anny to swoisty *Gesamtkunstwerk* — dzieło totalne, dzieło całkowite, wykonane przez Adama Kossowskiego. Albowiem artysta oprócz ściennej i antependialnej dekoracji ceramicznej, oprócz wystroju w technice *sgraffito*, krucyfiksu, świeczników w kolorowej glazurze oraz projektów witraży, opracował wzór posadzki. Podłoga jest całkowicie wyłożona kaflami. Najwyższy stopień — ołtarzowy — udekorowany jest w większości płytkami w kształcie kwadratu, przeważają niebiesko-czarne, jest też kilka brązowych. Przed ołtarzem układają się one w motyw Krzyża Jerozolimskiego. Pozostałą część posadzki wyłożono trójkolorowymi kaflami: dominują czarno-zielone, niewiele brązowych, które przybierają abstrakcyjne wzory kwadratów, trójkątów i owali.

4. Wystrój Kaplicy Relikwiarzowej (*The Relic Chapel*) (1962–1966)

Na południowy-wschód od kaplicy głównej znajduje się Kaplica Relikwiarzowa. Prowadzi do niej długi korytarz. Po prawej i lewej stronie od wejścia umieszczono naczynia do wody święconej z brązowej ceramiki, z zielonymi krawędziami i wyłobionym wizerunkiem krzyża, wykonane przez Adama Kossowskiego. Na lewej ścianie korytarza umocowano krzyż flankowany przez dwie drewniane rzeźby wykonane przez Philipa Lindsey Clarka, przedstawiające św. Teresę z Avila, trzymającą pióro oraz św. Teresę z Lisieux, z jej atrybutami: krzyżem i różami. Dalej na ścianie widnieje fragment mozaiki ceramicznej Kossowskiego, przedstawiającej głowę anioła, w kolorach żółtym i czerwonym, jest to dzieło niekompletne, zainstalowane po śmierci artysty.

Do kaplicy przylegają trzy dodatkowe, małe kaplice apsydowe. Na wprost od wejścia, za ołtarzem, znajduje się apsyda z potężnym relikwiarzem św. Szymona Stocka. Na prawo od wejścia, na południowy-wschód od Kaplicy Relikwiarzowej, przylega apsyda z kaplicą Świętych Karmelitańskich. Ostatnią przestrzenią jest tu Kaplica Angielskich Męczenników, usytuowana po lewej stronie od wejścia, na północny-zachód od Kaplicy Relikwiarzowej.

Kossowski na początku lat 60. zwiedzał kościół St Germain des Pres w Paryżu, który stał się inspiracją do rozplanowania Kaplicy Relikwiarzowej. Tam artysta po raz pierwszy widział w zastosowaniu nową liturgię, sprawowaną przy wolnostojącym ołtarzu z pulpitemi po obu jego stronach. Stamtąd też wysłał wstępne szkice do Aylesford. Dziśszy wygląd kaplicy zdumiewająco przypomina tamte rysunki¹⁶².

Ściany dookoła tej kaplicy obiega fryz, na który składa się piętnaście ceramicznych przedstawień Drogi Krzyżowej, zamówionych u artysty w 1963 r. Mimo iż normalnie Droga Krzyżowa liczy czternaście stacji¹⁶³, tu Kossowski pozwolił sobie dodać jeszcze

¹⁶² Zob.: *Image of Carmel*, s. 21.

¹⁶³ *Via Dolorosa* — Droga Krzyżowa odtwarzana jest w czternastu stacjach umieszczonych w kościele. Dziewięć stacji bierze początek z tekstów Ewangelii, pięć natomiast z tradycji: trzykrotny upadek pod krzyżem, spotkanie Jezusa z Matką i ze św. Weroniką.

jedną — scenę Zmartwychwstania Pańskiego — będącą zwornikiem poprzednich i stanowiącą jak gdyby ich puentę. Jest to wyobrażenie Pustego Grobu, do którego przybyły niewiasty i ujrzały anioła¹⁶⁴. Ceramika ta, większa prawie dwukrotnie od pozostałych, została umieszczona nieprzypadkowo nad samym ołtarzem, ponad przejściem do apsydy zawierającej relikwiarz, który przyciąga wzrok widza już od samego wejścia. Artysta umieścił pod tą sceną podpis: RESSUREXIT SICUT DIXIT. Po prawej stronie została przedstawiona postać anioła z długim krzyżem w ręku, siedzącego na odrzuconym od wejścia do pustego grobu kamieniu. W samym centrum kompozycji rysują się drzwi wejściowe do miejsca, gdzie pochowano Zbawiciela. Po lewej stronie ceramiki stoją trzy kobiety w niebieskich szatach; stojąca w środku trzyma w dłoniach naczynie do olejów świętych. Postać anioła zwiastującego Zmartwychwstanie jest o wiele większa od kobiet jerozolimskich. Jest on bardzo dynamiczny nie tylko przez swój rozmiar, ale gestykulację prawej dłoni, skrzyżowane stopy, pochYLENIE głowy, rozwianą połę płaszcza oraz ukośnie trzymany krzyż.

W poszczególnych stacjach Drogi Krzyżowej postacie ludzkie wykonane z ceramiki, umieszczone są na czarnym tle, które nie jest gładkie, ale ma wyżłobione fragmenty architektury bądź też są tam wyrzeźbione twarze ludzi, zarysy postaci tłumów towarzyszących Jezusowi podczas drogi na Kalwarię. Stacje są ponumerowane i podpisane u dołu każdej sceny, na żółtym ceramicznym pasie.

W tych ceramikach Kossowski mniej uwagi poświęca roli koloru, który ogranicza do barwy żółtej (architektura i podłoże), czerwonej (krzyż), białej (szaty), koncentrując się bardziej na kształcie i samej fakturze kompozycji. Ekspresyjność przedstawień podkreśla zwłaszcza kontrast żółtej ceramiki z czarnym tłem.

Pierwsza stacja (JESUS CONDEMNED TO DEATH) (fot. 18) znajduje się na ścianie po lewej stronie od ołtarza. Na trzech stopniach umieszczone zostało siedzisko, na którym *en face* zasiada Piłat w białej długiej szacie. Korpus ciała przechyla w swoją lewą stronę, gdzie na niższych stopniach kłęczy na jednym kolanie sługa, przepasany białą opaską, a w wyciągniętych w górę rękach dzierży żółtą miednicę, nad którą wyciąga swe dłonie Piłat. Obok stoi frontalnie Chrystus, ze skrzyżowanymi, związanymi sznurem dłońmi i spuszczonego wzrokiem. Na głowie ma koronę cierniową, a także widoczną aureolę, w ręce trzyma trzcinę. Przepasany białym perizonium, z narzuconym purpurowym płaszczem. Ponad tym wyobrażeniem umocowano z żółtej ceramiki luk nad głową Chrystusa i Piłata.

Stacja druga (JESUS CARRIES THE CROSS) przedstawia po lewej stronie Chrystusa, odzianego w białą długą suknię, przewiazaną na wysokości bioder, bez płaszcza purpurowego. Stoi z wyprostowanymi w górę dłońmi, chwytającymi belkę podawanego mu przez żołnierza rzymskiego krzyża, który w odcieniu purpury zajmuje centralne miejsce kompozycji. Po prawej stronie widzimy stojącego żołnierza rzymskiego w białej szacie i hełmie na głowie. Prawą dłonią podtrzymuje on belkę krzyża, a w lewej trzyma włócznię, również w kolorze purpury. Krzyż jest tu elementem centralnym. Kossowski nie wypełnił całego wyobrażenia wewnątrz czarnym tłem, przez co uzyskałby regularne, kwadratowe obramienie sceny, lecz pozwolił, aby krzyż przez to, że jak gdyby wystaje ponad kompozycję, wyróżniał się. Krzyż otrzymuje dodatkowy akcent przez pozostawienie wokół jego górnej części czarnej obwódki¹⁶⁵.

W tle ceramiki widzimy wyraźniej niż w pozostałych zarysy architektoniczne: okna, drzwi, dachy, co daje bardziej zawile modelowanie niż w poprzednich przedstawieniach

¹⁶⁴ Zob.: Ewangelia Mateusza (Mt) 28, 1–8.

¹⁶⁵ P. Stuart w swoim eseju dopatruje się podobieństwa między ceramikami a pracami *sgraffito* ze scenami zaczerpniętymi z Apokalipsy, znajdującymi się w kaplicy Queen Mary's College w Londynie, analogię widząc w nadawaniu niektórym przedmiotom silniejszych zarysów.

ceramicznych Kossowskiego. Wyobrażenie jest zupełnie płaskie (artysta nie używał żadnej perspektywy, by oddać głębię). Zarówno figura Chrystusa jak i żołnierza ustawione zostały na tej samej linii podstawy.

Stacja trzecia (JESUS FALLS FOR THE FIRST TIME) wyobraża pierwszy upadek Jezusa pod krzyżem. Widzimy go jako klęczącego na żółtym bruku, przygniecionego przez drzewo krzyża, które ujmuje prawą dłońią, lewą zaś podpira się o podłoże próbując się podnieść. Powyżej znajduje się żółty łuk arkadowy, obok którego stoi tyłem żołnierz, w białym perizonium i hełmie, z czerwoną włócznią w dłoni, pochylając obojętnie głowę nad Chrystusem. Podłoże, na które upadł Chrystus zostało skomponowane jak gdyby rozsypało się na drobne, nieregularne kawałki przez uderzenie w nie młotem.

Czwarta stacja (JESUS MEETS HIS MOTHER MARY) umieszczona jest nie na wysokości wzroku widza, lecz wysoko ponad wejściem do Kaplicy Męczenników. Po prawej stronie wyobrażenia ugięta i przygarbiona pod ciężarem krzyża postać Jezusa, który swój wzrok i lewą dłoń kieruje ku stojącej przed nim Matce, która odziana w białą długą suknię i maforium wyciąga obie ręce przed siebie, w kierunku syna. Scena rozgrywa się na tle fragmentu żółtej architektury.

Kolejna stacja (SIMON OF CYRENE HELPS JESUS CARRY HIS CROSS) w centrum kompozycyjnym ukazuje mężczyznę w białej szacie i turbanie na głowie podtrzymującego oboma rękoma drzewo krzyża. Obok niego stoi z pochyloną głową omdlały Chrystus. Z drugiej strony Jezusa Kossowski umiejscowił innego mężczyznę, w zielonym perizonium i chustce na głowie, który wzrok swój kieruje na belkę krzyża, podtrzymując ją jednocześnie wyprostowaną i uniesioną w górę lewą ręką.

Stacja szósta (VERONICA WIPES THE FACE OF JESUS) ukazuje dwie postaci: z prawej strony stojącego Jezusa, opierającego się korpusem ciała o belkę krzyża, którą podtrzymuje oboma dłońmi, patrzącego na stojącą przed nim postać kobietą, w białej szacie i maforium, która rozciąga przed nim w obu rękach białą chustę. W tym przedstawieniu widać bardzo wyraźnie rząd lamentujących niewiast, Maryję kierującą swój wzrok na syna i wyciągającą swe dłonie w jego kierunku oraz żołnierzy rzymskich, których postacie Kossowski wyźłobił w czarnym tle sgraffita.

Dwie kolejne stacje umieszczone są wysoko na ścianie, ponad wejściem do Kaplicy Relikwiarzowej. Pierwsza (JESUS FALLS FOR THE SECOND TIME) ukazuje Jezusa na kolanach, z rękoma opartymi na podłożu, z głową pochyloną bardzo nisko do ziemi. Za nim, na wysokości głowy, stoi mężczyzna w białym perizonium i nakryciu głowy, który obiema rękami podtrzymuje belki krzyża. Druga scena (JESUS SPEAKS TO THE WOMEN OF JERUSALEM) wyobraża w centrum Jezusa dźwigającego narzędzie męki, otoczonego przez niewiasty jerozolimskie. Dwie z nich stoją z pochylonymi głowami za Jezusem, który kieruje swój wzrok ku czteroosobowej grupie kobiet z małym chłopcem, lamentujących na widok niosącego krzyż.

Stacja dziewiąta (JESUS FALLS FOR THE THIRD TIME) ukazuje trzeci upadek Chrystusa, który dosłownie został powalony na ziemię w wizji artystycznej Kossowskiego. Cała postać leży bezwładnie na ziemi, a za nią stoją dwaj mężczyźni: jeden przepasany samym perizonium i w turbanie na głowie, oboma rękoma trzyma krzyż w pozycji horyzontalnej, obok niego stoi żołnierz z włócznią w prawej dłoni, lewą podtrzymuje belkę krzyża.

Następna stacja (JESUS IS STRIPPED OF HIS GARMENTS) przedstawia stojącego w centrum Jezusa ze spuszczoną głową i rozłożonymi rękoma, który jest odzieran z szat przez stojącego przy swoim lewym boku mężczyznę w białym perizonium i chuście na głowie. Za nimi drzewo krzyża podtrzymuje mężczyzna przepasany zieloną tkaniną i w takim samym nakryciu głowy. W pobliżu stoi również żołnierz rzymski, wspierający się o włócznię.

Kolejne wyobrażenie ceramiczne (JESUS IS NAILED TO THE CROSS) umieszczono nad wejściem do Kaplicy Świętych Karmelitańskich. Jest to scena przybijania Jezusa do krzyża: leży on na ziemi, równolegle do belki krzyża, podparty prawym łokciem o podłogę. Wzrok kieruje w stronę widza. Lewą rękę trzyma wyprostowaną, jest ona przybijana do drewna przez klęczącego powyżej mężczyznę w perizonium, czerwonym młotkiem. Obok leżą rozrzucone gwoździe oraz obcęgi. Przy głowie Jezusa stoi, przyglądając się temu zdarzeniu, żołnierz, który podpira się o swoją włócznię.

Stacja dwunasta (JESUS DIES ON THE CROSS) w centrum przedstawia wbity w ziemię krzyż z białą tabliczką z napisem INRI¹⁶⁶ i przybite do niego ciało Jezusa ze spuszczoną głową. Po prawej stronie drzewca stoi żołnierz unoszący włócznię do serca Ukrzyżowanego, po lewej stronie znajduje się św. Jan patrzący na Jezusa i obejmujący omdlałą postać Maryi, stojącej ze spuszczoną głową i skrzyżowanymi dłońmi. Pod krzyżem widoczna trupa czaszka i piszczele.

Następna stacja (JESUS IS TAKEN DOWN FROM THE CROSS AND PLACED IN HIS MOTHER'S ARMS) ukazuje zdjęcie z krzyża ciała Jezusa. Z prawej strony kompozycji widzimy drabinę przystawioną do krzyża i stojącego na niej mężczyznę (św. Józef z Arymatei¹⁶⁷) prawą dłonią podtrzymującego w łokciu zdejmowane ciało Ukrzyżowanego, obejmowane w korpusie przez św. Jana i pod łokciem przez Maryję, znajdujących się po lewej stronie krzyża.

Stacja czternasta (JESUS IS PLACED IN THE TOMB) przedstawia złożenie ciała Jezusa do grobu¹⁶⁸. W grotcie skalnej stoi czerwona ława, na której spoczywa zmarły. U wejścia stoi ten sam mężczyzna, który zdejmował ciało Jezusa z krzyża — św. Józef z Arymatei, a u stóp św. Jan, obaj nakrywają ciało białym prześcieradłem. W głębi wyobrażono trzy postaci kobiece, z pochylonymi głowami i złożonymi rękoma. Pierwsza z prawej strony trzyma w dłoniach czerwone naczynie na oleje do namaszczenia zmarłych. Ponad tą kompozycją widnieje złoty luk wykonany z ceramiki. Klamrą spinającą i dopełniającą przedstawienia poszczególnych stacji *Via Crucis* jest piętnasta stacja: Zmartwychwstanie, o której mowa była wyżej.

Antependium ołtarza głównego udekorowane zostało przez Adama Kossowskiego czerwoną ceramiką na czarnym tle, mającą przedstawiać Kalwarię: pośrodku stoi krzyż Chrystusa, flankowany dwoma krzyżami lotrów. Na obu krańcach ceramicznej okładziny antependium widnieją zarysy architektoniczne.

Ołtarz od strony celebransa również otrzymał dekorację glazurowaną. Kossowski z całej płaszczyzny antependium wydzielił trzy pola kompozycyjne oddzielone od siebie prostokątnymi geometrycznymi plakietkami: w każdym polu znajduje się jakby nisza. W środkowej umieszczono monogram Chrystusa, natomiast w dwóch flankujących niszach greckie litery *alfa* i *omega*.

W kaplicy tej znajdują się dwie ambony, obie z motywami czerwonej ceramiki. Frontalna kraweź blatu ambony znajdującej się po lewej stronie od ołtarza zawiera motyw wydłużonych prostokątów, z lukiem wewnątrz każdego z nich. Poniżej, pierwsza plakietka od góry wyobraża motyw krzyża, dalej następują dwie geometryczne wąskie plakietki, następnie znowu większa z przedstawieniem anioła (symbol Mateusza Ewan-

¹⁶⁶ Na pionowym drzewcu krzyża, u góry umieszczona została tabliczka z napisem oznajmującym za co skazano na ukrzyżowanie. Tabliczka na krzyżu Chrystusa była napisana w trzech językach: po łacinie, grecku i aramejsku. Zob.: Mt 27, 37; Ewangelia Marka (Mk) 15, 26; Ewangelia Łukasza (Łk) 23, 38; J 19, 19.

¹⁶⁷ Zob.: Mt 27, 57–61; Mk 15, 42–47; Łk 23, 50–56; J 19, 38–42.

¹⁶⁸ Dwaj synoptycy wspominają, że grób Chrystusa wykuty był w skale. Jan dodaje, że otoczony był ogrodem. Zob.: Mt 27, 59–60; Mk 15, 46; Łk 23, 50–53; J 19, 38–41.

gelisty), sekwencja kolejnych dwóch wąskich plakietek oraz ostatnia, na samym dole podstawy ambony, wyobraża lwa (symbol Marka Ewangelisty)¹⁶⁹.

Ambona usytuowana po prawej stronie ołtarza pod względem formalnym rozwiązana została analogicznie: blat z takimi samymi geometrycznymi motywami, następnie trzy plakietki oddzielone od siebie przez podwójne, wąskie, prostokątne plakietki. Pierwsza płaszczyzna od góry zawiera monogram Chrystusa, środkowa głowę orła (symbol Jana Ewangelisty), zaś ostatnia głowę byka / wołu (symbolu Łukasza Ewangelisty).

W tej partii kaplicy, gdzie znajduje się ołtarz, Kossowski operuje wyobrażeniami ikonograficznymi wiążącymi się tematycznie ze Zmartwychwstaniem. Tu jest miejsce centralne tej kaplicy, ponieważ tu znajduje się ołtarz, na którym dokonuje się ofiara eucharystyczna, upamiętniająca Mękę, Śmierć i Zmartwychwstanie. Dekoracja ołtarza z wizerunkami krzyża nawiązuje do tej idei powstania z martwych; nie było to tylko narzędzie męki i śmierci, ale przez krzyż dokonano się Zmartwychwstanie. Równocześnie w obrębie tej przestrzeni, nad ołtarzem, artysta umieścił ceramiczną wizję Pustego Grobu, zamykającą stację Drogi Krzyżowej.

Bardzo ważne w tej kaplicy są witraże zaprojektowane przez Adama Kossowskiego, a wykonane przez benedyktyńskiego zakonniką — Louisa Charlesa Norrisa z Buckfast Abbey¹⁷⁰. Do wykonania witraży użył nowatorskiej techniki rozwiniętej we Francji w późnych latach 20. XX w. Żeby imitować głębię koloru i fakturę średniowiecznego szkła, używał cienkich odłamków szklanych osadzanych w betonie lub mastyksie. Norris wspomina, że ponieważ projekty Kossowskiego zakładały tradycyjną technikę szkła osadzonego w olowianych ramach, musiał on dostosować je do swojej techniki kawalczków szklanych umieszczonych w mieszance żywicznej. Jego modyfikacja zakładała dwie rzeczy: musiał zwiększyć przestrzenie między szkłem oraz lekko przyciemnić kolory, które w projekcie Kossowskiego są bardzo blade¹⁷¹.

Wysoko w czterech narożnikach Kaplicy Relikwiarzowej zamontowane zostały w ścianach bliźniacze wielodzielne okna witrażowe zakończone łukiem ostrym. Każda para witraży uzyskała ściśle określone znaczenie ikonograficzne. Witraże w północno-zachodnim narożniku miały przedstawiać „Nadzieję i Wiarę”. Dominuje tu kolor zielony, utożsamiany z kolorem nadziei. W prawym witrażu wylania się krzyż, w którego centrum wpisany został złoty owal — kształt jajka, symbolizujący nowe życie. Witraże w północno-wschodnim narożniku utrzymane są w gamie pomarańczowej. Kossowski zatytułował je w swoim projekcie jako „Gorliwość i Modlitwa”. Motywem centralnym jest tutaj krzyż. „Samotność i Kontemplacja” to tytuł trzeciego zestawu witrażowego, umieszczonego w południowo-wschodnim narożu kaplicy. W prawym oknie została przedstawiona samotna cela, w kolorach pomarańczowym i czerwonym. Krzyż purpurowo-pomarańczowo-czerwony w prawym oknie sugerował, że kontemplacja to owoc samotności. Witraże w południowo-zachodnim narożniku kaplicy wyobrażają „Pokutę

¹⁶⁹ Lew jest także figurą Chrystusa — lew pokolenia Judy (Apokalipsa świętego Jana /Ap/ 5,5), który zwyciężył śmierć przez swe zmartwychwstanie i który w grobie śpi, mając oczy otwarte i serce czujne. Lew, król zwierząt, jest figurą królewskości Boga-Człowieka.

¹⁷⁰ Wstąpił do opactwa w Buckfast w 1930 r. Jako artysta wykonujący witraże zaczął pracować w 1933 r., studiował szczególnie XII- i XIII-wieczne prace w katedrach Canterbury i Chartres. W latach 1938–1939 pracował pod kierunkiem prof. E. W. Tristrama w Royal College of Art, specjalizując się we fresku, temperze i mozaice. W 1959 r. zaczął pracować z kawałkami szkła i cementem, który później zastąpił mieszanką żywiczną. Oprócz jego witraży w Kaplicy Najświętszego Sakramentu w Buckfast Abbey i Aylesford, wykonał zamówienia różnej wielkości do prawie siedemdziesięciu katolickich i anglikańskich kościołów. W 1943 r. został odznaczony orderem Imperium Brytyjskiego (MBE).

¹⁷¹ Zob.: *Image of Carmel*, s. 36–37.

i Ofiarę”, w kolorze jasnioletowym i niebieskim. W prawym witrażu powtarza się parokrotnie motyw krzyża, oprócz wymienionych dwóch dominujących barw zastosowano również purpurę, symbolizującą skruchę i ofiarę.

Kossowski w witrażach zainstalowanych w Relic Chapel eksponuje konkretny, przemyślany program ikonograficzny, odnoszący się do charyzmatu zakonu, który pierwotnie miał *sensu stricto* charakter eremicki — wypełniano takie praktyki ascetyczne jak samotność, ubóstwo, milczenie i posty, a także ważnym elementem była praca fizyczna. Po przybyciu eremitów do Europy (połowa XIII w.), pierwotnie nieliczne elementy cenobickie (wspólna msza i kapituły) w wyniku konieczności dostosowania reguły do nowych warunków życia uległy wzbogaceniu (np. wspólne modlitwy liturgiczne). To doprowadziło do przekształcenia zakonu w mendykanko-kontemplacyjny. Karmelici uznali proroka Eliasza za swego duchowego ojca, widząc w nim wzór życia eremicko-kontemplacyjnego, a także przykład żarliwości apostołskiej.

Na osi Kaplicy Relikwiarzowej, w apsydowej wnęce tuż za ołtarzem, umieszczono masywny relikwiarz z czaszką św. Szymona Stocka, który przyciąga wzrok widza już od samego wejścia do kaplicy. Relikwie umieszczono w nim we wrześniu 1951 r.

Relikwiarz przybrał formę dokładnie wykalkulowanej wieżyczki wysokiej na 11 stóp. Projekt pochodzi od Kossowskiego, któremu w realizacji pomogli: Charles Bodiam (wykonał drewnianą ramę do odlewu betonowego rdzenia) oraz Percy Kitchen (zbudował wieżyczkę z żelazobetonu). Całe to dzieło ozdobione zostało czarną okładziną, do której artysta przytwierdził białe ceramiczne kafle, pokryte prawdziwym złotem. Wszystkie były trzykrotnie wypalane. Złoto na białej glazurze dodawało projektowi akcentu szlachetności.

Relikwiarz można podzielić na dziewięć części składowych: wspiera się on na podstawie w kształcie stojącego prostokąta z dekoracjami geometrycznymi. Drugą część stanowi ścięty trapez, na którym spoczywa główna część relikwiarza, a mianowicie prostokątna skrzynka zawierająca świętą relikwię. Trapez dekorowany jest z każdego boku: od strony ołtarza widnieje na nim godło zakonu karmelitańskiego, następnie krzyż flankowany przez dwa ptaki (przedstawienie wczesnochrześcijańskie), z tyłu motyw Krzyża Jerozolimskiego oraz na czwartym boku trapezu figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem na ręku pochylająca się ku klęczącej figurze św. Szymona Stocka, trzymającego w ręce szkaplerz. Wszystkie te cztery motywy obiega geometryczny ornament.

Najwięcej uwagi artysta poświęcił dekoracji skrzynki z relikwiami. Z każdego boku umieszczona jest szybka, otoczona ceramiczną dekoracją. Dookoła cztery ścianki obiega złoty napis: FLOS CARMELI VITIS FLORIGERA / SPLENDOR CAELI VIRGO PUERPERA SINGULARIS / MATER MITIS SED VIRI NESCIA / CARMELITIS DA PRIVILEGIA STELLA MARIS¹⁷².

Szybkę skrzynki od strony ołtarza, ujętą w formie arkady, flankują dwaj klęczący aniołowie z pochylonymi głowami i złożonymi dłońmi (takie same wyobrażenia widnieją na pozostałych trzech bokach). Ponad nimi ceramiczna dekoracja z motywem krzyża, poniżej inwokacja: ST SIMON OF ENGLAND PRAY FOR US. Na skrzynce osadzono wysokie zwieńczenie relikwiarza w postaci sześciu prostokątnych płyt, zmniejszających się wielkością stożkowo ku górze. Miało to wyobrażać Górę Karmel. Każdy z sześciu poziomów Kossowski ozdobił białymi i złoconymi (motyw krzyża i wzory geometryczne) kaflami ceramicznymi, przybierającymi kształt trójkątów, z wyciętymi w środku wypełnionymi na czarno otworami. Trójkąty miały sugerować cele pustelników na górze Karmel.

¹⁷² Kwiecie Karmelu, Winna Latoroślo kwieciami obłożona, Ozdobo niebios, Dziewico Syna Bożego w żywocie nosząca, Matko łagodna, przez człowieka niepojęta, dzieci Karmelu obdarz swą łaską, Gwiazdo Morza.

Jak wynika z opisu, Relikwiarz św. Szymona Stocka otrzymał dekorację, której ikonografia nawiązuje *stricte* do historii zakonu. Wskazują na to: godło zakonne, Wizja Szkaplerza św. Szymona, łacińskie motto z wezwaniem do Matki Bożej (*Flos Carmeli*), którego treść przypisuje się właśnie temu świętemu oraz motyw pustelni pierwszych eremitów zamieszkujących Karmel.

5. Wystrój Kaplicy Świętych Karmelikańskich (*The Chapel of the Carmelite Saints*) (1964–1965)

Na południowy-zachód od Kaplicy Relikwiarzowej usytuowano apsydę, w której znajduje się kaplica dedykowana Świętym Karmelićskim. W całej kaplicy Kossowski stosuje do dekoracji ceramikę tylko w dwóch kolorach: białym oraz brązowo-brązowym — kolorze habitu karmelićskiego.

Antependium ołtarza ozdobiono białą ceramiką na brązowym tle. W samym centrum umieszczono motyw bramy/wejścia, otoczonej dookoła motywami budowli architektonicznych. W zamierzeniu artysty były to jaskinie-cele Eliasza i innych pustelników. Na ścianie za ołtarzem znajduje się dekoracja mozaikowa ułożona z niewielkich ceramicznych prostokątów w kolorach: różowym, bładniebieskim i złotym. Okładzina ta została wyłożona na kształt niszy, stanowiąc tło dla wykonanej w drewnie grupy rzeźbiarskiej, przedstawiającej Matkę Bożą z Dzieciątkiem na rękach, błogosławiącą szkaplerz trzymany przez św. Szymona Stocka. Pochodzenie tej rzeźby jest nieznane.

Po obu stronach rzeźbiarskiej Wizji Szkaplerza znajdują się ściennie ceramiki Adama Kossowskiego: z prawej strony są to wyobrażenia świętych kobiet w Karmelu, natomiast po lewej stronie znajdują się przedstawienia świętych mężczyzn karmelićków. Wszyscy zobrazowani święci stoją zgrupowani w trzech rzędach na brązowym tle z motywami architektonicznymi.

Święci karmelićscy odziani są w tradycyjny brązowy habit, biały płaszcz, a kobiety dodatkowo czarny welon. Dwóch karmelićków przedstawionych jest w strojach pontyfikalnych. Wszystkie postaci, z wyjątkiem jednej zakonnicy, mają aureole nad głowami, w których artysta umieścił ich imiona. Święci kanonizowani otrzymali pełne aureole, zaś osoby beatyfikowane — tylko półksiężycy. W wyobrażeniach tych Kossowski nawiązuje do renesansowego artysty Fra Angelico i jego wspaniałych przedstawień z chórami świętych w niebie. Zwłaszcza można przywołać dwa dzieła: Retabulum wykonane dla kościoła dominikanów San Marco we Florencji (1438–1440), przedstawiające Madonnę z Dzieciątkiem w otoczeniu aniołów i ośmiu świętych oraz Retabulum z Bosco ai Frati (1450 r.), zamówione przez Kuźnię Medyceusza dla klasztoru franciszkanów w miasteczku Bosco ai Frati, z podobną sceną. W obu przedstawieniach mamy ilustracje zakonników w habitach, z atrybutami w dłoniach lub ze złożonymi dłońmi, a w złotych aureolach umieszczono napisy z imionami świętych. Oba retabula znajdują się we florenckim Museo di San Marco.

W pierwszym rzędzie od dołu, z lewej strony stoi lewym bokiem do widza, z lekko pochyloną głową i złożonymi rękoma św. Maria Magdalena de Pazzi. Obok niej przedstawiona *en face*, ze wzrokiem zwróconym w swoją prawą stronę św. Teresa od Jezusa, w obu dłoniach obejmując czarną księgę z wrytym na niej krzyżem. Następna stoi, w takiej samej pozycji, ze spuszczonym wzrokiem św. Teresa Margaret, ujmująca w obu dłoniach złoty krzyż, a w lewej ręce sznur.

W drugim rzędzie, powyżej, widzimy trzy postacie zakonnice, już nie całe sylwetki, lecz pół korpusu. Od lewej strony jako pierwsza umieszczona została bł. Frances Ambroise w pozycji *en face*, z zamkniętymi oczami i złotą koroną w dłoniach. Pośrodku stoi św. Teresa z Lisieux, zapatrzona w dal, ze złotą różą w dłoniach. Obok niej znajduje się św. Joachima, która pochyla głowę w dół, a ręce trzyma złożone do modlitwy.

W trzecim rzędzie przedstawiono cztery karmelitanki, których korpusy rysują się zaledwie do połowy. Pierwsza na lewo stoi św. Joanna z Tuluzy z głową przechyloną w prawo i przymkniętymi powiekami. Obok niej widzimy z palmą w dłoni bł. Teresę od św. Augustyna. Następną postacią jest siostra Benedykta, również dzierżąca palmę męczennicką. I tutaj mamy do czynienia z rzeczą niezwykłą. Adam Kossowski przedstawił tę zakonnice z aureolą przysługującą osobom beatyfikowanym, mimo że siostra Benedykta nie była wyniesiona na ołtarze. Stało się to dopiero niespełna 20 lat później i obecnie znana jest jako siostra Benedykta od Krzyża¹⁷³.

Wreszcie ostatnią zakonnice przedstawioną na tym panelu jest bezimienna karmelitanka, bez aureoli, ze spuszczoną głową i złożonymi rękoma. Uosabia ona wszystkie święte i pobożne siostry z zakonu, o których świat nigdy nie usłyszy i nie zostaną one wyniesione na ołtarze. Po lewej stronie rzeźby przedstawiającej Matkę Bożą z Dzieciątkiem Kossowski umieścił panel ceramiczny z przedstawieniem świętych i błogosławionych karmelitów, ustawionych również w trzech rzędach.

W pierwszym rzędzie po lewej stronie widzimy św. Piotra Tomasza stojącego bokiem do widza, w czarnym kapeluszu na lekko pochylonej głowie, z zarostem i ze złożonymi rękoma. Obok stoi *en face* w stroju pontyfikalnym św. Albert z Jeruzalem. Prawa ręka uniesiona do góry na znak błogosławieństwa, w lewej trzyma złoty pastoral, brodaty, na głowie infuła, a narzucony na ramiona płaszcz dekorowany jest złożonymi motywami krzyża oraz Krzyża Jerozolimskiego. Trzeci z kolei brodaty zakonnik z tonsurą to św. Brocard. W prawej dłoni trzyma rulon zwoju, a lewą przyciska do piersi. Jako jedyny z przedstawionych tu zakonników ma płaszcz w czarne poziome pasy.

W drugim rzędzie znajduje się kolejnych trzech zakonników, których przedstawiono tylko do wysokości pasa. Pierwszy z lewej, ze złożonymi rękoma to św. Albert z Sycylii. Następnie stoi św. Jan od Krzyża, z zarostem, oraz swym atrybutem — krzyżem w dłoniach. Obok niego umieścił Kossowski bokiem do widza św. Andrzeja Corsiniego w stroju pontyfikalnym.

W ostatnim rzędzie umieszczonych zostało, widocznych do połowy korpusu, czterech zakonników. Najniższy z nich, stojący z lewej strony mężczyzna z tonsurą i zarostem to bł. Nonio Alvarez. Dalej bł. Baptista z Mantui z księgą w dłoniach. Trzecim z kolei karmelitą, z tonsurą na głowie i złożonymi rękoma, jest bł. Jan Soreth. I wreszcie, jako ostatniego Kossowski przedstawił o. Titusa Brandsmę, karmelitę, który jeszcze nie był wtedy ogłoszony błogosławionym (stało się to dopiero prawie piętnaście lat później)¹⁷⁴.

Adam Kossowski z całą świadomością przedstawił zarówno s. Benedyktę, jak i o. Tytusa Brandsmę z aureolami błogosławionych nad głowami. Mimo iż godności wyniesienia na ołtarze ci święci dostąpili wiele lat później, artysta swą pionierską wizją uprzedził ten fakt. Oboje błogosławionych było współczesnych Kossowskiemu. Co więcej, łączy ich wspólne doświadczenie trudnych lat okupacji, w których wszyscy troje byli więźniami obozów — Stein i Brandsma nazistowskich, a Kossowski sowieckich.

¹⁷³ Jako Edyta Stein urodziła się na Śląsku w rodzinie żydowskiej w 1891 r. W wieku 32 lat przeszła na katolicyzm. W 1933 r. wstąpiła do Karmelu. 9 sierpnia 1942 r. poniosła śmierć męczennicką w Auschwitzu. 1 maja 1987 r. Jan Paweł II beatyfikował Edytę Stein w Kolonii, 11 października 1998 r. w Rzymie ogłosił ją świętą, a w roku następnym współpatronką Europy.

¹⁷⁴ Titus Brandsma, ur. 1881 r. w Friesland (Holandia), śluby wieczyste złożył w Karmelu w 1899 r., w 1909 r. otrzymał doktorat z filozofii, przewodniczący Uniwersytetu Nijmegen (1932–1933). Otwarcie protestował przeciw nazistowskiej kampanii antysemickiej, aresztowany przez Gestapo w styczniu 1942 r. Zabity w Dachau 26 lipca 1942 r. Beatyfikowany przez Jana Pawła II (3 XI 1985).

Oba panele ceramiczne przedstawiające świętych karmelitańskich spaja w jedną całość znajdujący się poniżej podłużny pas dekoracji. Został wykonany z brunatnych klocków, z wrytymi motywami architektonicznymi oraz elementami w odcieniu zielonym. Na tę płaszczyznę zostały przytwierdzone białe dekoracje ceramiczne, wyobrażające trzy wzniesienia (środkowe najwyższe, symbolizujące zapewne Górę Karmel) z elementami architektury i drzew.

6. Wystrój Kaplicy Męczenników Angielskich (*The Chapel of the English Martyrs*) (1965–1967)

Na północny-zachód od Kaplicy Relikwiarzowej sytuuje się apsyda z kaplicą dedykowaną angielskim męczennikom. Początkowe wrażenie widza jest zdominowane przez nagromadzenie dekoracji ceramicznej w jednym tylko odcieniu: głębokiej czerwieni, kolorze przysługującym męczennikom.

Fasada ołtarza przedstawia zabójstwo św. Tomasza Becketa na stopniach katedry w Canterbury (był to pierwszy etap wystroju). Antependium pokryte zostało czarną okładziną, z wyłobionym motywem portalu i innych detali architektonicznych. Na to artysta nałożył dekorację ceramiczną — w trzech niszach z obramieniem architektonicznym umieszczone zostały postacie ludzkie. U spodu środkowej niszy Kossowski wyobraził trzy stopnie katedry w Canterbury, na których w geście oranta, stroju pontyfikalnym i w aureoli widzimy św. Tomasz Becketa. Oczy kieruje w swoją prawą stronę, gdzie z sąsiedniej niszy wylania się w jego stronę dwóch oprawców, z mieczami w dłoniach. Pierwszy od prawej już jedną stopą stoi na pierwszym stopniu katedry, prawą rękę zgiętą w łokciu trzyma podniesioną w górę, na wysokości głowy i zamachuje się mieczem na biskupa. Za nim stoi jego towarzysz, który dobywa z pochwy swój miecz. W trzeciej niszy, po prawej stronie biskupa również znajduje się dwóch oprawców, zamierzających zgładzić Becketa, jeden dobywa broń, drugi z wyprostowanym przed sobą mieczem celuje w biskupa. Wszyscy czterej odziani są w miękkie zbroje — szpiczaste helmy z kolczugą okalającą głowę oraz sięgające kolan rycerskie sukmany, z przywiązanymi do pasa pochwami na miecze.

Na ścianie za ołtarzem znajduje się dwudzielny witraż zakończony łukiem trójlistnym ostrym, wykonany przez Norrisa OSB według projektu Kossowskiego. Artysta wyobraził na nim symbole męczeństwa — po trzy żółte korony spiętrzone jedna nad drugą w polu zielonej palmy na pomarańczowo-czerwonym tle, co płynnie harmonizowało z czerwono-purpurowym wystrojem kaplicy.

Ołtarz flankują po obu stronach przedstawienia dwóch świętych, ujętych *en pied*. Po lewej stronie znajduje się wizerunek św. Jana Fishera, biskupa Rochesteru, stojącego *en trois quarts*, w infule i z pastorałem w lewej dłoni, podczas gdy prawą unosi w geście błogosławieństwa.

Drugim przedstawionym świętym jest Tomasz More, kanclerz Anglii, stojący *en face* w płaszczu z futrzanymi rękawami i kołnierzem. Na głowie czepiec na modłę renesansową, na piersiach łańcuch, a ręce trzyma złożone. Obie postacie zostały umieszczone na czarnym sgraffitowym tle z wyłobionymi motywami ornamentowymi, w obramieniu o kształcie stojącego prostokąta zamkniętego łukiem dwuspadowym, wykonanego z czerwonej ceramiki.

Fisher i More to znani angielscy męczennicy, żyjący na przelomie XV i XVI w. Łączyła ich przyjaźń i obaj sprzeciwili się uznaniu rozvodu króla Henryka VIII z Katarzyną, a później odmówili złożenia przysięgi na akt supremacji, uznającej króla głową Kościoła w Anglii, za co wtrącono ich do londyńskiej Tower i ścięto.

Na bocznych ścianach kaplicy Adam Kossowski wykonał dekorację ceramiczną, w kolorze czerwono-purpurowym (gdzieniegdzie przebija czarne tło sgraffita) dookoła

wnęk zawierających witraże. Na ścianie po lewej stronie od ołtarza witraże zostały flankowane ceramicznymi tabliczkami, na których są wypisane czerwonymi literami imiona i nazwiska dwudziestu angielskich męczenników (po dziesięć nazwisk z każdej strony¹⁷⁵), umieszczone na czarnym tle i z wyżłobioną czarną gałązką palmową przy każdym nazwisku. Plakiety te ujęte zostały sgraffitową obwódką z wyrzniętym motywem krzyża. Powyżej wnęki okiennej, na obu krańcach, artysta umieścił wąski pas ceramiki, przedstawiający krzyż wpisany w okrąg z ognistymi płomieniami, a w części centralnej umieścił postacie dwóch aniołów podtrzymujących monogram Chrystusa otoczony wieńcem.

Natomiast pod witrażami znajduje się szeroki, sięgający prawie podłogi panel ceramiczny, na który składają się trzy wyobrażenia, oddzielone od siebie wąskim czarnym paskiem z wyrzniętymi motywami krzyża. W centralnej partii widzimy przedstawienie szubienicy z miejsca egzekucji w Tyburn¹⁷⁶. Kossowski wyobraził tę szubienicę jako trzy horyzontalne belki, utrzymujące się na trzech pionowych palach. Taką samą szubienicę widzimy w dziele Williama Hogartha *Execution at Tyburn* z 1747 r. (z serii zatytułowanej *Industry and idleness*). Na szubienicy siedzi kat paląc fajkę, a całe pole kompozycyjne wypełnia grupa przybyłych na widowisko gapiów. Skazaniec jedzie wozem, razem ze swoją trumną, eskortowany przez gwardię na koniach.

Powracając do kompozycji Kossowskiego w Kaplicy Męczenników Angielskich. O szubienicę wsparta została drabina, a obok umieszczono kociołek, z którego zionie, unosząc się w górę, gęsta zasłona płomieni ognistych. Te narzędzia kaźni i śmierci męczeńskiej otoczone zostały motywami zabudowań. Dwa pozostałe wyobrażenia flankujące centralną ceramikę są identyczne z tymi w pasie nadokiennym, prezentującymi motyw krzyża umieszczonego na tle ognistej obręczy, tylko w powiększonych rozmiarach.

Na naprzeciwległej ścianie Kossowski rozwiązał w sposób analogiczny dekorację okalającą wnękę z witrażami, powtarzając niektóre motywy ikonograficzne.

Po obu stronach wnęki ponownie umieścił imiona i nazwiska innych dwudziestu angielskich męczenników¹⁷⁷.

Ponad tymi ceramiczami artysta usytuował pas z trójdzielną dekoracją: po bokach zdublowane motywy krzyża wpisanego w płomienisty okrąg, natomiast pośrodku napis ułożony z czarnych liter, mówiący, że męczennicy przechodząc zwycięsko przez próbę spodobał się Bogu: GOD DID BUT TEST THEM / AND TESTING THEM FOUND / THEM WORTHY OF HIM.

Panel ceramiczny umieszczony poniżej witraży w części centralnej przedstawia najślynniejsze w Anglii miejsce tortur i kaźni — londyńską Tower pośród abstrakcyjnego

¹⁷⁵ Nazwiska umieszczone z lewej strony wnęki okiennej: Luke Kirby, Richard Gwyn, Margaret Clitherow, Margaret Ward, Edmund Jennings, Swithin Wells, Eustace White, Polydore Plasden, John Boste, Robert Southwell. Nazwiska umieszczone z prawej strony: John Houghton, Augustine Webster, Robert Laurence, Richard Reynolds, John Stone, Cuthbert Hayne, Edmund Campion, Ralph Sherwin, Alexander Briant, John Payne.

¹⁷⁶ Pierwsze stałe szubienice w Tyburn powstały w 1571 r. Było to obok Smithfield i Tower Hill główne miejsce publicznych egzekucji w Londynie (aż do XVIII w., gdy zostało zastąpione przez Newgate Prison). Słynęło z tzw. *triple tree of Tyburn* — szubienicy zbudowanej z trzech horyzontalnych belek. Tyburn znajdowało się blisko dzisiejszego Marble Arch, na północno-wschodnim krańcu Hyde Parku.

¹⁷⁷ Nazwiska po lewej stronie wnęki okiennej: Henry Walpole, Philip Howard, John Johns, John Rigby, Anne Line, Nicholas Owen, Thomas Garnet, John Roberts, John Almond, Edmund Arrowsmith. Nazwiska umieszczone z prawej strony: Ambrose Barlow, Alban Roe, Henry Morse, John Southwarh, John Plessington, Philip Evans, John Lloyd, John Wall, John Kemble, David Lewis. Sumując, na obu ścianach Kossowski umieścił z imienia i nazwiska czterdziestu angielskich męczenników, w tym trzydziestu siedmiu mężczyzn i trzy kobiety.

ornamentu. Poniżej Tower widzimy umieszczony na kwadratowym kłocu topór — emblemat narzędzia śmierci.

7. Wystrój Kaplicy św. Józefa (*St Joseph's Chapel*) (1966–1971)

Kaplica dedykowana św. Józefowi umieszczona została na północny-zachód od głównej kaplicy sanktuarium. Chronologicznie rzecz biorąc, powstała najpóźniej. Układ przestrzenny nawiązuje poniekąd do rozwiązania zastosowanego w Kaplicy Relikwiarzewej. Za ołtarzem głównym mamy tutaj analogiczną wnękę apsydową, w której znajduje się, zamówiona u Michaela Clarka w 1963 r., monumentalna drewniana rzeźba na postumencie przedstawiająca św. Józefa.

Przedstawienia ceramiczne Kossowskiego zaczęły powstawać od 1967 do 1971 r., w czterech fazach. Jako pierwszy powstał prosty marmurowy ołtarz w kolorze bursztynowym, z motywem czarnego krzyża. Za nim, na ścianach północnej apsydy artysta wykreował dekorację *sgraffito* w ciemnozielonym kolorze, z dodatkiem czerni. Kossowski nawiązał tu do idei ekumenizmu poprzez wyobrażenie architektury różnych świątyń.

Pasy dekoracji umieszczone pod oknami tej wnęki zawierają przedstawienie żydowskiej menory. Na ścianie za figurą św. Józefa, w partii centralnej, widnieje zarys Bazyliki Watykańskiej. Nad kopułą Bazyliki artysta umieścił jedyny srebrny element — gołębicę symbolizującą Ducha Świętego. Po prawej stronie widać również wizerunki architektury z kopułami, nad którymi widnieje kilka kopuł cebulastych, charakterystycznych dla cerkwi. Na zwieńczeniach niektórych dachów Kossowski umieścił symbole prawosławnych krzyży. Po lewej stronie przedstawione zostały zarysy architektury katedralnej, portali, sklepień, średniowiecznych witraży. Jest to jedyne miejsce, gdzie artysta umieścił wygrawerowane greckie symbole, np. litera X, połączona z literą P, dające początek imieniu — „XP” XPISTOS (Chrystus).

Autorstwa Kossowskiego jest wykładana biało-zielonymi kwadratowymi kafkami posadzka znajdująca się w północnej apsydzie oraz w strefie ołtarza. Dookoła rzeźby św. Józefa artysta zaplanował przedstawienie symboli czterech Ewangelistów. Są one ułożone z białych kafli, a litery imion z zielonych. Zaraz za ołtarzem jest anioł św. Mateusza, na lewo lew św. Marka, za przedstawieniem rzeźbiarskim św. Józefa wół św. Łukasza, a na prawo orzeł św. Jana. Na posadzce pod mensą ołtarzową znajduje się wyobrażenie godła karmelitańskiego oraz napis: A MAN WHOSE NAME WAS JOSEPH (Luke 1,27)¹⁷⁸.

Powyżej ołtarza znajdują się panele ceramiczne opisujące zasadnicze epizody z życia św. Józefa. Zaczynając od lewej strony nad ołtarzem, w kierunku zgodnym z ruchem wskazówek zegara, są to następujące sceny: „Zaręczyny Maryi i św. Józefa”, „Sen św. Józefa”, „Narodziny Chrystusa”, „Ucieczka do Egiptu” oraz „Znalezienie Jezusa w świątyni”.

W pierwszym wyobrażeniu Maryja i św. Józef w aureolach stoją *en trois quarts* podając sobie prawe dłonie. Pomiedzy nimi stoi frontalnie w geście oranta i z zamkniętymi oczyma celebrans sprawujący tę uroczystość w jasnobrazowej szacie. Maryja ma głowę lekko pochyloną w dół, pod brodą lewą dłonią przytrzymuje swoje maforium. Odziana w białą długą szatę, z pasami złota, na nogach trzewiki. Św. Józef natomiast, nieco wyższy od Maryi, wzrok kieruje w górę. Na twarzy zarost, a szaty jego są bardzo podobne do szat przyszłej małżonki. Na głowie ma turban, a na stopach sandały.

Za Marią stoją na drewnianym podeście trzy kobiety w zielono-niebieskawo-złotych szatach i maforiach oraz ze złożonymi rękoma. Na podeście za św. Józefem ustawilo się dwóch mężczyzn z zarostem, w turbanach na głowach oraz szatach analogicznych do szat trzech kobiet. Pierwszy za św. Józefem wzrok kieruje na młodzieńca, a w dłoniach trzy-

¹⁷⁸ Dosł.: Człowiek, któremu na imię było Józef (Łk 1, 27).

ma długą gałąź z zielonymi listkami. Jego towarzysz patrzy przed siebie, a ręce składa na piersiach. Nad głowami Maryi i św. Józefa są dwa otwory okienne ze złotej ceramiki. Tło tego wyobrażenia to ciemnobrazowe *sgraffito* z wyżłobionymi motywami architektonicznymi (drzwi, okna, kopuły) oraz motywem krzyża. Scena została obramiona lukiem koszowym, obramienie wykonano z długich żółtych ceramicznych prostokątów.

Drugim wyobrażeniem z życia św. Józefa, umieszczonym nad sceną z zaręczynami, jest „Sen św. Józefa”. Jakby zbudzony ze snu, siedzi na długiej ławie w postawie półleżącej, z lewą nogą podwiniętą pod siebie. Ręce i głowę wspiera na prostokątnym podwyższeniu. Z jego lewej strony, na ławie leży zwinięta poła płaszczka oraz dwa wazoniki (większy czerwony i mniejszy zielony). Po prawej zaś stronie jest umieszczony kątownik i duży cyrkiel. W tle rysują się budynki: jeden trzypiętrowy, o smukłej kubaturze, a drugi, przysadzisty i sklepiony kopułą. Wzrok św. Józefa skierowany w górę, w jego prawą stronę, na znajdującego się powyżej anioła, który zwraca się ku św. Józefowi. Posłaniec Boży dotyka go niemal prawą dłonią (jakby ją cofał po obudzeniu Świętego ze snu), a wyprostowaną lewą ręką ukazuje kierunek, w którym św. Józef powinien się udać. Ta gestykulacja oraz rozwiane poły płaszczka potęgują dynamiczność anioła, jego sylwetka przedstawiona została tak, jakby nurkował w wodzie.

Centralnym przedstawieniem w cyklu tych paneli ceramicznych jest „Narodzenie Chrystusa”, umieszczone ponad ołtarzem, nad wejściem do apsydy północnej, a flankowane przez „Sen św. Józefa” z lewej strony oraz „Ucieczkę do Egiptu” z prawej.

Ceramika „Narodzin” jest największa. W centrum kompozycji znajduje się wyobrażenie klęczącej Maryi z lewej strony, a z prawej pochylającego się nad Jezusem św. Józefa, wyciągającego nad nim swą rękę, w drugiej trzymając kij. Matka błogosławi Dzieciątko jedną dłonią, a drugą trzyma na piersiach. Dzieciątko wyobrażone jako nagi bobas, ułożony frontalnie, jakby stojąc, otoczony owalem złotej mandorli. Za złóbek służy niski prostokątny postument. Św. Rodzina znajduje się w grocie skalnej, flankowana przez leżącego byka z dzwonkiem na szyi (zwierzę umieszczone zostało za postacią Maryi) oraz przez osiołka znajdującego się za sylwetką św. Józefa, odwracającego łeb za siebie, w kierunku, z którego procesyjnie zbliżają się do grotty Trzej Królowie. Pierwszy, z zarostem na twarzy, odziany w pomarańczowo-zielonkawę szatę, w dłoniach trzyma złotą czarę. Następnie w czerwono-żółtych szatach idzie czarnoskóry król, niosąc czerwone naczynie. Jako ostatni podąża mag w zielonych szatach, dzierżąc szkatułkę w podobnym odcieniu.

Z przeciwnej, lewej strony kompozycji, do grotty zmierzają boso trzej pasterze. Na początku tego pochodu widzimy mężczyznę w jednej dłoni trzymającego brązowy koszyk, a w lewej długą bordową laskę pasterską. Ubrany jest w sukienkę z owczej wełny. Za nim kroczy drugi pasterz, przygrywając na flecie (widoczna jest tylko głowa). Procesję zamyka postać trzeciego mężczyzny, niosącego na rękach owieczkę, ubranego w żółtą sukmanę z długim rękawem i w zielonym czepcu na głowie. Grocie skalną porastają zielone drzewa, zaś na samej górze, w centrum kompozycji, usytuowana została duża promienista gwiazda betlejemska w złotawym odcieniu.

U dołu kompozycji, na tle żółtego pasa ceramicznego, artysta umieścił napis: A WISE AND FAITHFUL SERVANT SET OVER YOUR FAMILY AS GUARDIAN AND FOSTER FATHER OF JESUS CHRIST OUR LORD¹⁷⁹.

W „Ucieczce do Egiptu” widzimy pochylonego św. Józefa, który idzie uginając się pod ciężkim worem umieszczonym na plecach i przytrzymywanym lewą dłonią, zaś prawą wspiera się o laskę. Na twarzy ma zarost, ubrany jest w długą pomarańczowo-brązowo-zielonkawą suknię i turban oraz aureolę nad głową, obuty w sznurowane

¹⁷⁹ Mądry i wierny sługa ustanowiony nad Twoją rodziną jako stróż i przybrany ojciec Jezusa Chrystusa, naszego Pana.

sandały. Wzrok kieruje za siebie, patrząc na podążającą na osiołku Maryję, trzymającą na swoich rękach owinięte Dzieciątko. Maryja siedzi na czerwonej płachcie materiału, służącej za siodło. Ubrana jest w kremowo-niebiesko-jasnobrażowe szaty i maforium, nad głową aureola. Za św. Józefem wyobrażone zostało wysokie drzewo o bardzo rozłożystym, owalnym konarze. Na podłożu, po którym podążają, rosną krzewy, trawa i grzyby.

Ostatnią w tej partii sceną z życia św. Józefa jest „Odnalezienie Jezusa w świątyni”, umieszczoną poniżej „Ucieczki”. Kompozycja została zwieńczona luką koszową, podobnie jak to było w „Zaręczynach”, a także podzielona na dwie równe części lukami wspartymi o kolumnę znajdującą się na osi przedstawienia. Po prawej stronie widzimy małego Jezusa, nauczającego zgromadzonych w świątyni. Dziecko w białej szacie i aureoli nad głową siedzi frontalnie na czerwonym tronie o wysokim zaokrąglonym zaplecku. Prawą rękę trzyma zgiętą, palec wskazujący wyprostowany, lewa dłoń spoczywa na pierśsiach. Po obu jego stronach znajdują się uczniowie w Piśmie. Ten z prawej strony siedzi na czerwonym stolku dwa stopnie niżej, unosząc jedną rękę do góry. Przysłuchujący się z lewej strony siedzi frontalnie tuż obok Jezusa, w geście zamyślenia podpira twarz lewą dłonią, prawą trzyma na kolanach. Za tronem umieszczonych zostało dwóch uczonych, podpierających się o zaplecek i spoglądających na Jezusa.

W drugiej partii kompozycji znajduje się Maryja i św. Józef. Matka kroczy przodem, z zatroskanym wyrazem twarzy, obie ręce wyciąga przed siebie. Ma na sobie bładniebiesko-żółtawą szatę, nad głową aureolę, a na nogach żółtawe trzewiki. Św. Józef idzie za małżonką, na plecach niosąc wór podtrzymywany prawą ręką, a w lewej trzyma długą łaskę. Ubrany w niebiesko-żółte szaty i sandały na stopach. Ponad głowami uczonych i rodziców Jezusa umieszczone zostały dwa otwory okienne z żółtej ceramiki. Scena otoczona obramieniem z żółtych ceramicznych prostokątów.

Przy wschodniej ścianie kaplicy usytuowano apsydę mieszczącą Tabernakulum. Wejście do tej kaplicy Kossowski przyozdobił cyklem ceramik. Po lewej stronie przedstawił figurę św. Jana Chrzciciela w aureoli nad głową, w pasie materiału owijającym ciało i sznurowanych sandałach. W lewej ręce ujmuje długi złoty krzyż, opleciony białą wstęgą, którą św. Jan trzyma w drugiej dłoni. Na wstędze umieścił napis: BEHOLD, THE LAMB OF GOD WHO TAKES AWAY THE SINS OF THE WORLD¹⁸⁰.

Po prawej stronie artysta wyobraził postać św. Jana Ewangelisty z orłem, jako atrybutem, u boku. Widzimy go jako siwego mężczyznę z zarostem, odzianego w biało-żółtawe szaty, a w dloniach dźwigającego frontalnie rozwinięty rulon papieru z napisem: IT IS THE SAME DISCIPLE THAT BEARS WITNESS OF ALL THIS AND HAS WRITTEN THE STORY OF IT; AND WE KNOW WELL THAT HIS WITNESS IS TRUTHFUL. THERE IS MUCH ELSE BESIDES THAT JESUS DID; IF ALL OF IT WERE PUT IN WRITING I DO NOT THINK THE WORLD ITSELF WOULD CONTAIN THE BOOKS WHICH WOULD HAVE TO BE WRITTEN. JOHN XXI, 24–25¹⁸¹.

Ponad luką wejściową do kaplicy z tabernakulum widnieje horyzontalna ceramika ilustrująca scenę Przemienienia Pańskiego na Górze Tabor (fot. 20). Dominantę kompozycyjną stanowi umieszczona w centrum postać frontalnie stojącego Chrystusa. Odziany w śnieżnobiałą szatę¹⁸², z zarostem i półdługimi włosami, w aureoli stoi na tle złotej mandorli, prawą dłonią udziela błogosławieństwa, natomiast lewą trzyma lekko

¹⁸⁰ Zobaczcie, Baranek Boży, który gładzi grzechy świata.

¹⁸¹ Ten właśnie uczeń daje świadectwo o tych sprawach i on je opisał. A wiemy, że świadectwo jego jest prawdziwe. Jest ponadto wiele innych rzeczy, których Jezus dokonał, a które, gdyby je szczegółowo opisać, to sądzę, że cały świat nie pomieściłby ksiąg, które by trzeba napisać (J 21, 24–25).

¹⁸² Zob.: Mt 17, 1–8.

zgiętą w łokciu i odchyloną od korpusu ciała. Statyczna i majestatyczna postać Chrystusa otoczona jest przez dwóch proroków: Mojżesza i Eliasza, którzy wpatrują się w jego jaśniejące oblicze i zarazem stanowią kontrast poprzez swój dynamizm, z jakim zostali upostaciowieni (skręt ciała, energiczną gestykulację rąk oraz rozwiane polya płaszczy). Te trzy postaci znajdują się na niewielkim wzgórku i są flankowane przez umieszczone nieco niżej postacie Apostołów. Z lewej strony siedzi św. Jakub, wspierając skrzyżowane ręce o lewe kolano, wzrok kierując na Chrystusa. Za nim klęczy przestraszony młodzieniec — św. Jan, brat św. Jakuba, również wpatrujący się w Jezusa, opierając dłonie na plecach siedzącego. Natomiast po prawej stronie kompozycji umieszczony został św. Piotr, przyklękający na prawym kolanie, z uniesionymi i splecionymi do modlitwy rękoma. Tak samo jak pozostali uczniowie, zapatrzył się w swojego Mistrza.

Całą scenę umieszczono na podłożu imitującym górę, złożonym z prostokątnych żółto-zielonych płytek ceramicznych. Nad postaciami św. Jana Chrzyciela i św. Jana Ewangelisty, na wysokości głów proroków ze sceny Przemienienia, Kossowski umieścił dwa ceramiczne okręgi. W tym nad Janem Chrzycielem od czarnego środka rozchodzą się żółte promienie, pomiędzy które wplecione zostały zielone motywy ornamentacyjne. Zaś w drugi, żółty okrąg wpisane zostały czarne esowate promienie, na których umieszczono małe koła.

Kaplica św. Józefa poświęcona jest również prorokowi Eliaszkowi, gdyż artysta na naprzeciwległej do ołtarza ścianie umieszcza dwie ogromne ceramiki poświęcone epizodom z życia Eliasza. Jego postać jest szczególnie ważna dla zakonu karmelitów. Jest to jeden z najślawniejszych proroków izraelskich. Zwołał lud bałwochwalczy i kapłanów na górę Karmel i dowiódł wobec nich cudowną ofiarą, na którą ogień z nieba zstąpił, że Jahwe jest Bogiem prawdziwym, ożywił wiarę w ludzie izraelskim, a kapłanów Baala kazał pozabijać, jak było polecane prawem Mojżeszowym.

Pierwsza ceramika obrazuje ten właśnie *casus*, którego opis czytamy w rozdziale osiemnastym I Księgi Królewskiej¹⁸³. Artysta przedstawił jak gdyby dwa poziomy: na wyższym, symbolizującym szczyt góry Karmel, z ołtarzem Pańskim i trawiącymi go płomieniami ognistymi, stoi zatopiony w modlitwie prorok Eliasz, a na niższym znajduje się przerażony lud izraelski. Oba poziomy oddziela wąski pas żółtej ceramiki. Eliasz wyobrażony tu został frontalnie, z uniesioną w górę głową i obiema rękoma na znak błagalnej modlitwy zanoszonej do Jahwe. Jego białe szaty rozwiane są mocnymi podmuchami wiatru, odsłaniając tors. Za Eliaszem powiewa, unosząc się do góry poła jego płaszcza. Po swojej prawej stronie Eliasz ustawił ołtarz z dwunastu kamieni¹⁸⁴ i wykopał dookoła niego rów, który został wypełniony wodą (Kossowski wyobraził to używając zielonej ceramiki i esowatych linii symbolizujących wodę). Na ołtarzu umieszczona jest ofiara z poćwiartowanego cielca ułożonego na drwach (brązowe i krwistoczerwone płytki ceramiczne). Cały ołtarz, aż do podstawy otoczony jest przez wysoki słup ognia zesłanego przez Jahwe, kłęby ognistego dymu z czerwono-brunatno-pomarańczowymi płomieniami unoszą się w górę.

Poniżej widzimy lud izraelski, uczestniczący w tej rozprawie Eliasza z prorokami pogańskimi. Na pierwszym planie znajduje się siedmiu mężczyzn i jedna kobieta stojących w długich szatach bokiem do widza, zadzierających swe głowy wysoko w górę, mimika ich twarzy wyraża zdziwienie i przerażenie, niektóre postaci otwierają usta z niedowierzania, wskazując dłońmi na ogromny słup ognisty. W tle kompozycji, na drugim planie umieszczone zostały zarysy sylwetek Izraelczyków (głównie głowy i dło-

¹⁸³ 1 Krl 18, 20–40.

¹⁸⁴ Według liczby pokoleń potomków Jakuba (1 Krl 18, 31).

nie), lecz w zupełnie innej konwencji — nie realistycznie, gdyż są to twarze zgeometryzowane, zredukowane do swoistych „kubów”.

W tej kompozycji artysta stworzył większe niż miało to miejsce w poprzednich wyobrażeniach, wrażenie głębi. Przedstawiając drugi rząd figur, dał w ten sposób iluzję większego tłumu ludzi. Ta ceramika pełna jest emocji i ekspresji, zarówno przez żywe kolory płomieni, jak i wyraz twarzy oraz ustawienie postaci. Z całej tej sceny ewokuje dynamizm i ruch. Widzimy jak Kossowski skoncentrował się na modelowaniu figur, dając więcej „czucia” faktury niż to miało miejsce chociażby w ceramice „Zmartwychwstanie” w Kaplicy Relikwiarzowej, gdzie jego podejście było bardziej malarskie w formie.

Drugą ceramiką na tej ścianie, nad wejściem do kaplicy od strony południowej, jest scena obrazująca Eliasza namaszczonego Elizeusza na proroka¹⁸⁵. W centrum kompozycji usytuowanych zostało dwóch mężczyzn na tle pola i zarysów architektury. Przykłękająca na jednym kolanie postać po prawej stronie to Elizeusz, przepasany białą tuniką wokół bioder. Głowę trzyma spuszczoną, a ręce złożone. Nad nim pochyla się starszy mężczyzna z zarostem i obydwoma rękoma narzuca na klęczącego biały płaszcz, symbol konsekracji, namaszczenia. Obaj przedstawieni z aureolami. Za nimi wylania się fragment czerwonego pługa. Z prawej i lewej strony umieszczono symetrycznie po sześć białych wołów z czerwonymi uprzężami (stojących w dwóch rzędach). Według przekazu biblijnego Eliaz został Elizeusza orzącego, z dwunastoma wołami.

Trzecim i ostatnim wyobrażeniem z tej serii jest dwuczęściowe przedstawienie ceramiczne ukazujące uniesienie Eliasza do nieba¹⁸⁶. Dolny panel tej wizji artystycznej przedstawia Elizeusza, stojącego tyłem do widza, przepasanego na biodrach tuniką, z rękoma uniesionymi wysoko w górę. Tłem dla tej postaci jest dwupasmowy krajobraz (dolny pas z żółtą architekturą domów, pól i bydła oraz dwiema postaciami ludzkimi ze wzniesionymi w górę rękoma i patrzącymi wwyż; górny pas z bordowymi zabudowaniami architektonicznymi i polami oraz zielonymi drzewami).

Ponad tym panelem ceramicznym umieszczone zostało drugie, monumentalne wyobrażenie ilustrujące Eliasza wstępującego do nieba w wozie ognistym zaprzężonym w cztery ogniste rumaki (dominuje pomarańczowy odcień ceramiki). W powozie stoi brodaty mężczyzna w aureoli (prorok Eliaz), a poniżej niego, na samym dole panelu widnieje biała płachta płaszcza Eliasza, który spada na ziemię dla Elizeusza na znak namaszczenia go na duchowego syna i następcę proroka. Kompozycję spina postać horyzontalnie umieszczonego anioła, który wyprostowaną prawą rękę wyciąga nad głową Eliasza, zaś lewą trzyma spuszczoną, jakby wskazując na Elizeusza.

Na ścianie zachodniej kaplicy znajduje się drugie wejście, nad którym znajduje się scena z Adoracją Krzyża. Pod wykonanym z żółtej ceramiki krzyżem biegnie napis: BEHOLD I MAKE ALL THINGS NEW¹⁸⁷, zaś po jego bokach umieszczono wyobrażenie aniołów w białych szatach, złotych aureolach i skrzydłach. Postać anielska z lewej strony zgięta w pasie i pochylona, w dłoniach trzyma wieniec laurowy. Anioł umocowany po drugiej stronie przykłęka na prawym kolanie i schyla głowę, dłońmi ujmując twarz.

Wejście jest flankowane dwiema tablicami, na których złotymi ceramicznymi literami wypisane zostały cytaty z Pisma Świętego, a następnie przytwierdzone do czarnego *sgraffito* z rytymi motywami geometrycznymi. Na lewo tablica zwieńczona została złotym monogramem Chrystusa, pod którym umieszczono wyimek z Listu do Koryntian:

¹⁸⁵ 1 Krl 19, 15–21.

¹⁸⁶ 2 Krl 2, 1–17.

¹⁸⁷ Zobaczcie, Ja wszystkie rzeczy czynię nowe.

THEREFORE, IF / ANYONE IS IN / CHRIST / HE IS A NEW / CREATION; THE OLD HAS / PASSED / AWAY, / BEHOLD, / THE / NEW HAS / COME¹⁸⁸, 2Cor 5, 17.

Należy dodać, że Kossowski przedstawił tu także wczesnochrześcijańskie motywy: po dwa złote pawie¹⁸⁹ i ryby.

Plakieta umocowana po prawej stronie wejścia do kaplicy zawiera cytat z Psalmu 90, który poprzedza wyobrażenie siedmioramiennego świecznika: BEFORE THE / MOUNTAINS / WERE BROUGHT / FORTH, OR EVER / THOU HADST / FORMED THE / EARTH AND / THE WORLD, / FROM / EVERLASTING / TO / EVERLASTING / THOU ART / GOD¹⁹⁰, Ps 90(89), 2.

Jak wynika z powyższego przeglądu, motywami przewodnimi w ikonografii stał się z jednej strony św. Józef Obróca, a z drugiej strony prorok Elias, protoplasta karmelitów na Górze Karmel. Do tej koncepcji Adam Kossowski dołączył na pozostałych dwóch ścianach kaplicy dodatkowe przedstawienia ceramiczne tak, aby Kaplica św. Józefa jako całość wizualnie reprezentowała połączenie Starego i Nowego Testamentu. Jako te łączniki artysta wybrał scenę Transfiguracji, postaci św. Jana Chrzciciela i Jana Ewangelisty, dużych rozmiarów inskrypcję zarówno ze Starego, jak i Nowego Testamentu oraz motywy Adoracji Krzyża.

8. Realizacja Drogi Różańcowej (*The Rosary Way*) do parku przyklasztornego (1950–1951) (fot. 14–15)

Po wykonaniu przez Kossowskiego cyklu obrazów temperowych z historią Karmelu w Anglii, artysta został zachęcony przez przeora, o. Malachiasza do wykonania w ogrodzie przyklasztornym *Rosary Way*, czyli Drogi Różańcowej. Miało się na nią składać łącznie piętnaście wyobrażeń, obrazujących trzy Tajemnice Różańca: Radosną, Bolesną i Chwalebą. Artysta każdą tajemnicę przedstawił w osobnej kapliczce. Za medium artystyczne posłużyła ceramika. Natomiast drewnianą „domkową” obudowę do tych ceramiczek wykonał rzemieślnik Charles Bodiam. Było to pierwsze zamówienie karmelitów na dzieła ceramiczne, a przyniosło ze sobą całą lawinę kolejnych zamówień, o czym była mowa powyżej.

Kossowski wykonał piętnaście ceramicznych wyobrażeń ilustrujących poszczególne tajemnice, które umieszczone zostały w zaprojektowanych przez polskiego artystę dębowych zamykanych obramowaniach — kapliczkach (na wzór polskich przydrożnych kapliczek). Już w pierwszym projekcie do tej serii — *Zwiastowania* — artysta w prawym górnym narożniku kartonu naszkicował projekt zamykającej się drewnianej obudowy w formie kapliczki¹⁹¹.

Tajemnice Radosne zostały przymocowane do ogrodowego muru. Tajemnice Bolesne umieszczono wzdłuż ścieżki północnej w wolnostojących kapliczkach. Dwie pierwsze z Tajemnic Chwalebnych znajdują się przy ścieżce wschodniej, a dwie ostatnie przy południowej. Te wolnostojące kapliczki wsparte są na kolumnowych podmurowaniach z kamienia lub też przytwierdzone do pnia drzewa. Wszystkie przywołują polskie „świętki”, kapliczki przydrożne, pasje Chrystusów Frasobliwych. Artysta nie miał zbyt dużo czasu, by szukać zupełnie nowych form ekspresji. Po latach napisał w swoich zapiskach, że te tematy, sceny, figury już od dawna jakby były w nim zakodowane i, patrząc z perspektywy czasu, nie wykonałby ich inaczej. Przetransponował je bardzo szybko w formy ceramiczne, któ-

¹⁸⁸ Jeżeli więc ktoś pozostaje w Chrystusie, jest nowym stworzeniem. To, co dawne, minęło, a oto wszystko stało się nowe.

¹⁸⁹ Dwa pawie wyobrażone z każdej strony kielicha, czasem z krzyżem u góry, symbolizują wiernych chrześcijan pijących ze źródła życia. Ponadto paw jest symbolem czujności, ponieważ pióra jego są obsypane oczami.

¹⁹⁰ Zanim góry narodziły się, nim ziemia i świat powstały, od wieku po wiek Ty jesteś Bogiem.

¹⁹¹ Karton ten znajduje się w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej.

rych świeżość kolorów i bezpośredniość koncepcji, a nawet swoista naiwność formy to wyróżniki, które odnajdujemy w sztuce włoskich prymitywów. Wydarzenia i postaci oraz tło (architektoniczne i przedstawiające elementy przyrody), znajdujące się na pierwszym planie ceramik, traktowane są trójwymiarowo, na drugim planie wypukło, w dalszym zaś rysowane w glinie zaostrzonym drewnikiem lub metalowym ryłcem.

Droga Różańcowa, wytyczająca drogę procesjom odmawiającym różaniec, stała się poniekąd osobliwością Aylesford i przeor zachęcony powodzeniem, zamówił u Kossowskiego ceramikę — olbrzyma (jak nazwał ją sam artysta), którą usytuowano w północno-wschodnim narożniku ogrodu klasztorowego, w nietypowej kaplicy, zamykającej perspektywę długiej alei. Mianowicie w wysokiej na cztery metry ostrołukowej niszy, wykonanej z kamienia (*ragstone*), została umieszczona monumentalna, złożona z piętnastu części, ceramika Adama Kossowskiego z „Wizją Szkaplerza św. Szymona Stocka”. Matka Boża z Dzieciątkiem podtrzymywany na lewej ręce stoi w kontrapoście, ubrana w brązową suknię i przewieszony przez prawe ramię długi biały płaszcz. Pochyla się lekko w swoją prawą stronę, ku klęczącemu u jej boku św. Szymonowi Stockowi, w brązowym habicie i białym płaszczu oraz z tonsurą na głowie. Święty wpatruje się w oblicze Maryi, a w dłoniach trzyma brązowy szkaplerz, który Maryja dotyka prawą dłonią na znak błogosławieństwa. Wizja ta otoczona jest wyobrażeniem pięciu półpostaciowych aniołów z zielonej ceramiki na granatowym tle. Scenę obiega luk pełny podwieszony, z wąskich białych prostokątnych płytek ceramicznych. Swoistą bordiurę tej sceny stanowi dodatkowo wyobrażenie sześciu postaci anielskich wykonanych z czterystu płytek z żółto-złotej glazury, trzymających trzy wstęgi ze znanymi karmelitańskimi tytułami Maryi: *Flos Carmeli*, *Stella Maris*, *Mater Mitis*. Od góry kompozycję tę spina wieloramienna jaśniejąca gwiazda, nawiązująca zapewne do wezwania „Gwiazdo Morza”. U dołu natomiast znajduje się napis: ECCE SIGNUM SALUTIS¹⁹², flankowany dwoma herbami karmelitańskimi.

Wyobrażenia aniołów oraz wykonanie podstawy z inskrypcją były pierwszą próbą, by pokryć dużą przestrzeń kompozycją podzieloną na setki nieregularnych płytek, układanych jak puzzle i cementowanych do ściany.

Matryca tego przedstawienia została wykonana z 25 części, wypalanych w dużym przestarzałym piecu na węgiel i koks w Fulham Pottery, garncarni założonej w XVII w. W piecu tym można było utrzymywać tylko jeden poziom temperatury (1200 stopni Celsjusza) i wypalać tylko jeden rodzaj glazury. Nie można było czynić żadnych zmian, a każda część mogła być wypalana tylko raz. Tak więc kolorowa glazura musiała zostać nałożona od razu. Kaplica została ukończona w lipcu 1953 r.

Wykonanie „Wizji Szkaplerza” było bardzo ważnym krokiem w ewolucji artystycznej Kossowskiego jako ceramika i przygotowywało go do podjęcia prac nad dużymi panelami ceramicznymi do kaplic w Aylesford, którymi parął się w następnych latach. Duże prace ceramiczne wykonywał praktycznie po kilkuletniej przerwie, w czasie której, oczekując zakończenia odbudowy kaplicy głównej, zajmowały go inne projekty. Nie znaczy to jednak, że przez te lata zarzucił zupełnie zamówienia karmelitów. Tak się nie stało, gdyż artysta okazjonalnie dostarczał swoje prace, jak np. obrazy do refektarza¹⁹³. Przez ten okres Kossowski dokonał postępu w zakresie techniki. Jego raczej malarskie niż rzeźbiarskie podejście do ceramiki¹⁹⁴ zostało w pewien sposób zmodyfikowane — kolor stał się mniej ważny niż kształt i modelowanie. Zmiana ta widoczna jest w stacjach Drogi Krzyżowej, które zostały zamówione u niego w 1963 r. do Kaplicy Relikwiarzowej.

¹⁹² Oto znak ratunku/bezpieczeństwa.

¹⁹³ Zob.: *Image of Carmel*, s. 20.

¹⁹⁴ Por.: „Zapiski 1/1: On Aylesford ceramics. Thoughts in retrospective”. [b.r.]. Maszynopis, Archiwum Emigracji BUMK, Toruń.

Sztuka religijna Adama Kossowskiego

Sztuka religijna to szerokie pojęcie w ramach szczególnych wierzeń, mające swój specyficzny i odrębny wyraz tematyczny o charakterze wierzeniowym w zależności od idei, zadań, osób i nauki, które służą za temat plastyczny artystom tegoż wyznania¹⁹⁵. Sztuka religijna obejmuje wszelką obrazowość, która w jakiś sposób kojarzy się z religią, niezależnie od tego, gdzie ta obrazowość się pojawia. Sztuka religijna będzie w szerokim rozumieniu również sztuką chrześcijańską¹⁹⁶.

Sztuka kościelna ma już inny zakres pojęcia twórczego. Jest wąskim, a nawet ściśłym określeniem twórczości, która służy Kościołowi w jego kulcie religijnym pośrednio lub bezpośrednio. Twórczość ta zamyka się w granicach gmachu kultu i odgrywa w nim swoją określoną rolę: buduje, urządza, wyposaża, ozdabia lub konserwuje. Termin sztuka kościelna zawiera wszystko to, co się znajduje w świątyniach: portale, reliefy, malowidła, mozaiki, freski, rzeźbę architektoniczną, wsporniki, konsole, nagrobki, epitafia itd.

Prawa obowiązujące sztukę kościelną są podyktowane przez autorytet Kościoła. O treści dzieła decyduje Kościół i religia, ponieważ ma ono służyć celom kultu, który ustanowiony jest przez Kościół. Jako prawodawca sztuki kościelnej, Kościół uznaje każdy wyraz twórczości plastycznej, który odpowiada jego zadaniom i celom, niezależnie od tego, jaki reprezentuje kierunek artystyczny. Dlatego też Kościół nie wyróżnia żadnego stylu i nie uważa go za wyłącznie kościelny¹⁹⁷. Nie sprzeciwia się sztuce nowoczesnej, która jest wyrazem danego okresu twórczego, jeżeli twórczość ta zachowuje właściwy charakter liturgiczny czy kościelny. Kościół zastrzega sobie prawo do wydawania obowiązujących zarządzeń i przepisów dotyczących sztuki kościelnej i wydawania autorytatywnego sądu o poszczególnych dziełach sztuki¹⁹⁸.

Rozróżnienie pomiędzy sztuką sakralną a sztuką religijną wprowadził Sobór Watykański II. Niepomniernie ważną datą jest rok 1963, kiedy została promulgowana Konstytucja Soboru Watykańskiego II o liturgii¹⁹⁹, której siódmy rozdział (artykuły 122–129) poświęcony jest zagadnieniom sztuki.

Znaczenie tego Soboru jest przełomowe: po raz pierwszy w uroczystym dokumencie soborowym pojawił się wyraz *ars* — sztuka²⁰⁰. Wreszcie dostrzeżono specyfikę sztuki

¹⁹⁵ C. Zieliński, *Sztuka sakralna*, s. 40.

¹⁹⁶ S. Grabska, *Sztuka sakralna w świetle zmian liturgicznych wprowadzonych przez Sobór Watykański II. Uwagi dla praktyków*, [w:] *Sacrum i sztuka. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Sekcję Historii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Rogóżno 18–20 października 1984 roku*, oprac. N. Cieślińska. Kraków 1989 s. 106.

¹⁹⁷ C. Zieliński, *Sztuka sakralna*, s. 40–41.

¹⁹⁸ Przepisy kościelne, przypominające duchowieństwu obowiązek czuwania nad kościelnym charakterem dzieł sztuki kościelnej zarówno w budownictwie, jak w urządzeniu i wyposażeniu wnętrza, przy renowacjach, konserwacjach i zdobieniu gmachu kultu zawierają następujące postulaty: 1) uwzględnić formy i kształty uświęcone tradycją chrześcijańską, 2) zachować wiernie normy sakralnego charakteru dzieł sztuki kościelnej, 3) nie działać bez współdziałania rzeczoznawców, o ile ich udział jest konieczny.

Przepisy kościelne nie hamują w niczym postępu kościelnej twórczości plastycznej, ani nie domagają się wiernego naśladownictwa dzieł sztuki minionych okresów twórczych. Kościół zastrzega jednak w przepisach, że wszystko, co dotyczy sztuki kościelnej, zdolne było wyrzucić wpływ na życie wewnętrzne Wiernych. (Podaję za: C. Zieliński, *Sztuka sakralna*, 41–42.)

¹⁹⁹ Promulgowana przez papieża Pawła VI czwartego grudnia 1963 r. i zaczęła obowiązywać od 16 II 1964.

²⁰⁰ J. St. Pasierb, *Problematyka sztuki w postanowieniach soborów*, Znak 1964 nr 12 s. 1460–1482.

i doniosłość jej problematyki formalnej²⁰¹. Sztukę sakralną określono jako „znaki i symbole najwyższych spraw”, a jej dzieła powołane są do wyrażania Boga, który jest pięknem i do wznoszenia ku Niemu ludzkich umysłów — odchodzi się od koncepcji ilustratorskiej sztuki²⁰².

W jednym z artykułów postuluje się wysoki poziom artystyczny wewnątrz kościelnych, a wyklucza tandetę, przeciętność i nieoryginalność artystyczną (te cechy prezentują sulpicjańskie kicze). Wnętrze kościelne ma przemawiać swoim autentyzmem, polegającym przede wszystkim na ukazywaniu tworzywa²⁰³.

W roku 1963 Adam Kossowski kończył prace nad kaplicą św. Anny, a rozpoczynał w Kaplicy Relikwiarzowej. Zmiany wprowadzone przez Sobór miały wpływ na projekty kaplic. Jedną z podstawowych reform liturgicznych była zmiana ustawienia celebransa przy ołtarzu i ustawienie go twarzą do wiernych. W sztuce wyraziło się to wysunięciem do przodu ołtarza, który winien być widoczny i sprawiać wrażenie serca i centrum kościoła. Ołtarz akcentuje się zarówno przez jego umieszczenie, wywyższenie, jak i przez odpowiednią organizację światła wewnątrz budynku kościelnego. Reforma położyła nacisk na równorzędność dwu części mszy świętej — części poświęconej czytaniu Słowa Bożego i części eucharystycznej. Przed soborem część pierwsza była traktowana jako mniej ważna. Ważną sprawą stało się odpowiednie usytuowanie obok ołtarza ambonki do czytania — dostępnej tak dla celebransa, jak i lektorów²⁰⁴.

Adam Kossowski należy do kręgu artystów brytyjskich, którzy po zakończeniu wojny zostali zaangażowani w prace związane z odbudową i renowacją świątyń katolickich. Benedict Read podkreśla²⁰⁵, że od 1945 r. przez trzy dekady miała miejsce bezprecedensowa kampania budowy i dekoracji nowych kościołów i katedr, *inter alia* w Liverpoolu i w Cardiff²⁰⁶. Ważnym był fakt, że liczba katolików w Anglii wzrastała, a tym samym rosło zapotrzebowanie na odrestaurowane lub też nowe świątynie²⁰⁷.

Dla Kossowskiego, jak i innych artystów, głównym źródłem pracy dekoracyjnej po wojnie stał się kościół. Jego praca w Aylesford, która trwała od 1950 do 1972 r., zajmuje ważne miejsce w *oeuvre* artysty. Poczynając od pierwszych kreacji artystycznych dla karmelitów, reputacja Kossowskiego zdobyła rozgłos poza Aylesford i od połowy lat 50. przez następne dwadzieścia lat artysta wykonał znaczną ilość zamówień na prace ceramiczne. Kossowski oprócz stacji Drogi Krzyżowej (m.in. w Pontypool, w dwóch świątyniach w Cardiff) zrealizował również reliefy narracyjne (np. w Downside Abbey, kolo-

²⁰¹ Poprzednie sobory, łącznie z Trydentem, zajmowały się wyłącznie *imagines sacri* i ich tematyką. Problem formy nie występował jako zagadnienie artystyczne, lecz tylko jako kwestia czytelności redagowania tematu. Stąd też postanowienia ich nie wychodziły w gruncie rzeczy poza postulat poprawnego ilustrowania wydarzeń biblijnych, prawd wiary czy żywotów świętych. (Podają za: J. St. Pasierb, *Problematyka sztuki*, s. 1460).

²⁰² Tamże, s. 1480.

²⁰³ Np. drzewo nie może naśladować kamienia, a żelbeton marmuru. (Tamże, s. 1481.)

²⁰⁴ S. Grabska, *Sztuka sakralna*, s. 106–107.

²⁰⁵ B. Read, *Introduction*, [w:] *Adam Kossowski. Murals and paintings*, s. 15.

²⁰⁶ W roku 1940 katolicka katedra w Cardiff splonęła — zostały tylko mury wzniesione w XIX wieku przez wiktoriańskiego architekta A. Pugina (1812–1952). Gdy po piętnastu latach podjęto odbudowę katedry, architekt kierujący odbudową, T. G. Price powierzył wykonanie Stacji Drogi Krzyżowej Adamowi Kossowskiemu. Realizacje ceramiczne dość dużych rozmiarów (120 cm wysokości) zostały rozmieszczone po obu stronach nawy głównej. Artysta wykonał je w technice nieglazurowanej, w trzech naturalnych kolorach gliny: niebiesko-czarnym, kości słoniowej i jasno-żółtym. Na matowym tle tylko krzyż błyszczy szkarłatną glazurą.

²⁰⁷ *The English Catholics 1850–1950. Essays to commemorate the centenary of the restoration of the hierarchy of England and Wales*, ed. by G. A. Beck. London 1950 s. 587.

salny tympanon w Leyland, reliefy na ścianach Baptysterium w Acton) oraz ceramiczne kropielnice na wodę święconą (m.in. w Faversham, Llantarnam, Neath).

Już od początku, kiedy Adam Kossowski zaczął uprawiać sztukę sakralną, miał jasno sprecyzowaną definicję tego pojęcia. Potwierdza to krótka prasowa riposta artysty, opublikowana na łamach „The Catholic Herald” w 1953 r.²⁰⁸, będąca nawiązaniem do artykułu o J. D. Crichtona, stawiającego problem sztuki nowoczesnej we wnętrzach kościelnych. Kossowski kwestionuje jego twierdzenie, że pierwszym i jedynym celem sztuki liturgicznej jest pomoc chrześcijaninowi w modlitwie. Artysta pisze, że jest to jego zdaniem fundamentalny błąd. Argumentuje, że cała historia Kościoła i sztuki wskazuje wyraźnie, iż pierwszym i najważniejszym celem sztuki sakralnej jest oddanie chwały Bogu. Kossowski dodaje, że w przeciwnym wypadku wspaniałe katedry, ogromne freski, niezliczone obrazy, rzeźby i mozaiki w ogóle by nie zaistniały. Cel praktyczny tej sztuki, skądinąd ważny, jednakże posiada znaczenie drugorzędne. Prawdziwy artysta nie może, zdaniem Kossowskiego, tworzyć świadomie podporządkowując smak artystyczny gustom przeciętnego człowieka. To narzuciłoby na niego takie ograniczenia, że nie byłby zdolny tworzyć najlepszych dzieł, których godzien jest Bóg. Kossowski powołuje się na słowa Psalmisty: *Domine, dilexi decorem domus Tuae*, które proponuje jako motto każdemu artyście parającym się sztuką religijną. Przypomnijmy, cytowaną już definicję sztuki, utożsamiającej ją z modlitwą, którą Kossowski sformułował podczas pracy dla karmelitów²⁰⁹.

Tymon Terlecki zaznaczył, że każdy sakralny temat stanowi dla Kossowskiego nowe religijne doświadczenie, które wyrastało ze spontanicznej emocji i było afirmacją wiary. Wśród lektur Kossowskiego przywołał Pascala i Teilharda de Chardin, których artysta czytał, jak również zaakcentował ważność Apokalipsy św. Jana²¹⁰. W podobnym duchu wypowiadał się Marian Bohusz-Szyszko, dla którego twórczość Adama Kossowskiego, oparta na gruntownym przygotowaniu techniczno-zawodowym, stanowi „rzadki przykład sztuki religijnej — prawdziwej i jako sztuka i jako sztuka religijna właśnie”²¹¹.

Twórczość artysty należy do tych obszarów kultury artystycznej naszych czasów, w których osobiste doświadczenia twórcy i służenie Bogu przez sztukę owocują artystyczną oryginalnością dzieł. Sztuka religijna Adama Kossowskiego „urodziła się” w obozach sowieckich. Ilustrują to dobrze rysunki i gwasze z wyobrażeniami przeżyć syberyjskich, w których można by dopatrzeć się analogii do przedstawień pasji Chrystusa. Czyż w nagim, zamęczonym na śmierć więźniu sowieckiego Gulagu, trupie wynoszonym spod pokładu syberyjskiej barki, nie rozpoznajemy echa zdjęcia z krzyża i składania do grobu Chrystusowego ciała. Być może było nieuniknione, że rozwijany przez wieki w scenach Golgoty obrazowy język umęczenia i bólu, spotęgowany przez własne doświadczenia na nieludzkiej ziemi, podsuwał artyście te formy i gesty ciała²¹².

W wizjach artysty — więźnia, który z dokładnością i realizmem przedstawia martyrologie współziomków, można się doszukać klucza do zrozumienia rozwoju osobistego stylu Kossowskiego, który poświęcił się sztuce sakralnej. Potężne kompozycje ceramiczne o wizji dramatycznej, owiane głęboką treścią ludzką i liturgiczną, związane integralnie z założeniami architektury, zyskały coraz większe uznanie artystów pragnących unowocześnić sztukę kościelną i jej poziom. Na tej drodze monumentalnej sztuki religijnej

²⁰⁸ A. Kossowski, *Art and worship. First aim of art*, The Catholic Herald 15 V 1953.

²⁰⁹ Zob. przypis 151.

²¹⁰ T. Terlecki, *Faith by intellectual effort*, s. 103; zob. też: tenże, *Kossowski wrócił do Aylesfordu*, s. 9.

²¹¹ M. Bohusz-Szyszko, *Malarstwo religijne Adama Kossowskiego*, s. 226.

²¹² A. M. Borkowski, *Pustka pełna nadziei*, s. 7.

Kossowski dokonuje przelomu, wnosząc ożywczy, nowy ton do współczesnej tradycji angielskiej.

Stanisław Frenkiel zauważył, że nazwisko Adama Kossowskiego zaczęło kojarzyć się z rozkwitem nowoczesnej sztuki religijnej w Anglii, do której wniósł nowoczesną technikę i indywidualny styl, nie ulegający szablonom, a zgodny z tradycją Kościoła. Co więcej, Kossowski stał się jednym z najbardziej uznanych pionierów nowoczesnej sztuki sakralnej na Wyspach Brytyjskich²¹³.

Zdaniem Jerzego Faczyńskiego kompozycje religijne Kossowskiego wyrastają z postulatów kolorystycznych i przynależą do nurtu nowoczesnej polskiej sztuki dekoracyjnej okresu międzywojennego. Formy artystyczne przemawiają żywością plamy barwnej i zwartą konstrukcją formy²¹⁴. Monumentalne kompozycje ceramiczne „żyją” we wnętrzach i na murach kościołów, mając wyraz autentycznego przeżycia, w całym wykwincie treściowym, kompozycyjnym i kolorystycznym. Stylistycznie proste i surowe, pełne statycznego rozmachu i zrytmizowania stylizacji figuralnej, prace ceramiczne spełniają subtelność i finezja w zagadnieniach formy i harmonii barwnej.

Współcześni krytycy angielscy i polscy spostrzegli w Kossowskim artystę zdążającego do odnowienia ikonografii chrześcijańskiej, przechodzącej swój kryzys, w kierunku nasycenia jej indywidualną treścią myślową. Wyrazem tego są wysokie oceny jego twórczości, jak książce Huberta van Zellera *Approach to Christian Sculpture*, gdzie pisze on, że Kossowski zasłużył sobie nazwisko; jego kompozycje ceramiczne są prawdziwie religijne w odczuciu, a prawdziwie rzeźbiarskie w formie²¹⁵. Rzeźbiarski charakter ceramik podkreśla też Winifrede Wilson w *Christian art since the romantic movement*, dając artyście pierwszeństwo wśród innych Europejczyków wykonujących swe dzieła w tej technice²¹⁶.

Adam Kossowski w swoich pracach czerpał z pokładów sztuki wczesnochrześcijańskiej, odznaczającej się linearną płaskością postaci, podkreślaną dodatkowo poprzez płaszczyznowe użycie koloru. W dekoracjach katakumb rzymskich charakterystyczny jest silny linearyzm, modelunek kształtów kolorem i ostrym światłocieniem, toporność proporcji postaci ludzkich i sumaryczne uchwycenie ruchu. W tematyce ikonografii wczesnochrześcijańskiej oprócz tematów bukolicznych, symbolizujących ideał pełni życia (postacie orantów, pasterzy, sceny z życia codziennego, najrozmaitsze gatunki zwierząt, ptaków, drzew i kwiatów), występują motywy ze Starego i Nowego Testamentu. Bogaty repertuar scen biblijnych prezentują katakumby na via Latina w Rzymie, gdzie występują całe cykle: m.in. historia Adama i Ewy, św. Jakuba i św. Józefa, Mojżesza,

²¹³ S. Frenkiel pisze, że nowoczesna interpretacja sztuki sakralnej w Anglii łączy się z odbudową anglikańskiej katedry w Coventry przy współudziale nowoczesnych artystów jak Piper czy Sutherland. Graham Sutherland wykonał dla tej katedry projekt tkaniny dekoracyjnej o wymiarach 23 × 13 m, której tematem był „Chrystus na Majestacie” w otoczeniu czterech sześcioskrzydłych stworów, symbolizujących Ewangelistów. Zob.: (mamal), *Anglicy i sztuka sakralna*, Tygodnik Powszechny 1958 nr 18 s. 6; S. Frenkiel, „Adam Kossowski a sztuka sakralna w Anglii”.

²¹⁴ J. Faczyński, „Sztuka religijna...”, s. 1.

²¹⁵ „[...] The only Catholic to have made a name for himself, and deservedly, is the expatriate Pole, Adam Kossowski, whose ceramics are truly religious in feeling and truly sculptural in form” (cyt. za: H. van Zeller, *Approach to christian sculpture*. London [b.r.] s. 148–149).

²¹⁶ „[...] It is impossible to enumerate all the competent ceramists at work in European churches before devoting a little more space to Adam Kossowski (b. 1905) who is perhaps the most interesting of all. [...] A fine colourist, his Expressionist vision is best realized in ceramic panels of sculptural character” (cyt. za: W. Wilson, *Christian art since the romantic movement*. London [b.r.] s. 163).

a także pojedyncze sceny — przykładowo Noe, Hiob, Jonasz, Daniel, wstąpienie Eliasza na rydwanie do nieba, pokłon Trzech Króli²¹⁷.

Podstawową formą dekoracji ścian, sklepień, a przede wszystkim apsyd kościelnych stała się w epoce starożytności chrześcijańskiej mozaika. W tematyce przedstawień mozaikowych nad powszechnymi, przede wszystkim w sztuce nagrobnej, cyklami biblijnymi dominował motyw triumfu Chrystusa, Przemienienia i przekazania posłannictwa religijnego jego następcom — Apostołom. Kwitnącym centrum mozaikarstwa była Rawenna, a dekoracja San Vitale (ok. 540 r.) stanowi tak treściowo, jak stylistycznie klasyczne apogeum rozwoju tej dziedziny sztuki²¹⁸.

Drugą ważną proweniencję w pracach Kossowskiego stanowi sztuka romańska. Rzeźba romańska to przeważnie relief — plastyczny, silnie związany z substancją bloku, z którego został wydobyty. W reliefie romańskim ważne jest wzajemne uwarunkowanie i powiązanie wszystkich członów kompozycji tak, że poszczególne elementy, postacie ludzi i zwierząt stykają się albo przynajmniej wiążą dopełniającymi konturami. W rzeźbie romańskiej mamy do czynienia z hierarchiczną gradacją skali i plastyczności. Chrystus i Maryja tronuący na osi tympanonu nie tylko wyrastają ponad towarzyszące postacie świętych i fundatorów, ale górują nad nimi także wydatniejszym reliefem²¹⁹. Frenkiel doszukuje się w sztuce Kossowskiego dalekiego pokrewieństwa z rzeźbą burgundzką Gislebertusa z Autun w specyficznym spłaszczeniu przestrzeni i w ekspresji ruchu postaci²²⁰.

Malowidła romańskie zdobiące w monumentalnej formie wnętrza kościelne były obrazowym odtworzeniem i interpretacją tajemnicy dziejącej się na ołtarzu, słów głoszonych w trakcie sprawowanej liturgii. Przeznaczone do dekoracji malarskiej duże płaszczyzny ścian dzielono zwykle poziomo na pasy, w których rozwijały się następujące po sobie sceny ze Starego i Nowego Testamentu, z żywotów świętych i męczenników, wyobrażano proroków, świętych, aniołów, majestatyczne wizerunki Chrystusa oraz przedstawienia królującej Maryi. Tematem centralnym dekoracji malarskiej były przedstawienia Stwórcy jako Pantokratora otoczonego mandorlą, symbolami czterech Ewangelistów, apostołami lub świętymi. Wyobrażeniom tym artyści romańscy nadawali — podobnie jak bizantyńscy — formę dominującą nad pozostałą dekoracją rozmiarami, monumentalnością, hieratycznością i powagą. Technika, jaką wykonane były romańskie malowidła, nakładane najczęściej na wysuszony tynk i wilgotną zaprawę, narzucała ograniczenie gamy barwnej. W malarstwie ściennym posługiwano się głównie prostymi kolorami: niebieskim, żółtym, zielonym, czerwonym, brązowym oraz czernią. Na płasko potraktowanym tle nakładane były dwuwymiarowe konstrukcje architektoniczne, stylizowana roślinność i postacie ludzkie, najczęściej obwiedzione mocnym konturem²²¹.

Twórczość ceramiczna Adama Kossowskiego to w XX w. zjawisko na wielką skalę. Można przywołać nazwisko katalońskiego architekta i artysty rzemieślnika Antonio Gaudiego (1852–1926) i jego prace w La Sagrada Familia (1882–1926 i później)²²², parku Colonia Güell (1898–1917) czy Casa Battlo (1904–1906), Casa Milá, Casa Vicens (1883–1885) i pokusić się o stwierdzenie, iż pomiędzy tymi dwoma artystami zachodzą podobieństwa techniczne i ideowe. Architektura Katalończyka wywołuje silne wrażenie,

²¹⁷ Zob.: E. Jastrzębowska, *Sztuka wczesnochrześcijańska*. Warszawa 1988 s. 91.

²¹⁸ Tamże, s. 233.

²¹⁹ Zob.: Z. Świechowski, L. Nowak, B. Gumińska, *Sztuka romańska*. Warszawa 1976 s. 280–281.

²²⁰ S. Frenkiel, „Adam Kossowski a sztuka sakralna”.

²²¹ Z. Świechowski, L. Nowak, B. Gumińska, *Sztuka romańska*, s. 338–341.

²²² Kontynuacji budowy Sagrada Familia podjął się Gaudi w 1883 r. Budowa była finansowana niemal wyłącznie z fundacji i datków, toteż z powodu braku pieniędzy często stawała w miejscu. Niemniej model i plan konstrukcji były już w 1906 r. w zasadzie ukończone.

że mamy tu do czynienia ze sztuką katolicką. Mistyczno-religijne odniesienia dostrzegamy w najrozmaitszych detalach, zarówno w twórczości *stricto* ikonograficznej, jak i w tym, co symboliczne. Gaudiego klasyfikuje się jako twórcę najbardziej organicznej secesji. Całą jego twórczość cechuje dążenie do uchwycenia całości, proporcji i równowagi. Gaudi był przekonany, że architektura powinna pozostawać w harmonii z otaczającą ją przyrodą i stanowić wręcz jej organiczną część. Wzorce czerpał z natury roślin, zwierząt i mineralów²²³. Antonio Gaudi w swoich kreacjach architektonicznych stosował na szeroką skalę ceramikę. Rozfalowana fasada Casa Battlo została ozdobiona mozaiką z kolorowych szklanych i ceramicznych płytek i krążków. Loggie uformowane z ceglanych łuków parabolicznych zostały również oblicowane mieniającą się ceramiczną mozaiką. Park Güell to „dzieło sztuk wszystkich”, system swoistych „kłaży” budowanych z odłamków kamieni, porcelany, ceramiki²²⁴. Gaudi projektuje dzieło totalne (*Gesamtkunstwerk*) — również meble, stopnie schodów, balustrady, drzwi, klamki, bramy²²⁵ itd. są potraktowanymi indywidualnie dziełami sztuki, zintegrowanymi z całą budowlą.

Drugim artystą, którego twórczość mogła inspirować Adama Kossowskiego, jest Georges Rouault (1871–1958), uważany za najwybitniejszego reprezentanta współczesnej sztuki sakralnej. Jego nazwisko często pojawiała się w dyskusjach o sztuce prowadzonych z przyjacielem, malarzem Zdzisławem Ruszkowskim²²⁶. Obrazy²²⁷ malowane przez Rouault charakteryzuje zmonumentalizowana, prosta forma, przypominająca średniowieczne witraże, statyka ujęcia oraz czarne konturowe linie, łączące poszczególne płaszczyzny wypełnione kolorem²²⁸. Na zamówienie Vollarda Rouault wykonał wiele grafik (np. cykl *Miserere*, opublikowany 1948 r.), w których stosował radykalnie uproszczoną formę, określoną grubą linią konturową oraz silnymi kontrastami bieli i czerni. Biel i czerni były wystarczające dla artysty, jego sztuka nabierała przez to powagi, wolna od koloru wykazywała surowość i prostotę²²⁹.

Omawiając twórczość Adama Kossowskiego można przywołać dwie analogie występujące w sztuce polskiej. Pierwszą z nich stanowi działalność artystyczna Stanisława Wyspiańskiego w zakresie monumentalnej sztuki dekoracyjnej. Wyspiański zasmakował w operowaniu wielopiętrowymi płaszczyznami ścian, w rytmice ornamentów, w zespalaniu surowych murów w barwną, nową całość²³⁰. Pierwszym, całkowicie samodzielnym dziełem sztuki monumentalnej był projekt witraża dla katedry lwowskiej. Tematem przedstawienia stała się scena ślubów złożonych przez Jana Kazimierza w katedrze we Lwowie połączona z kompozycją *Polonia*, która stanowiła duże osiągnięcie artystyczne. Zauważyć tu także można całkowicie nowe podejście do sztuki sakralnej, tak charakterystyczne dla późniejszych prac witrażowych Wyspiańskiego i jego malarstwa ściennego.

²²³ Przykładowo w La Sagrada Familia bazy kolumn są w kształcie żółwi, a kapitele powyginanych palmet. Natomiast dach Casa Battlo przypomina kształtem wygięty grzbiet jaszczurki, zwieńczony amorficznymi strukturami, a na schodach w Parku Güell umieszczono smoka, oklejonego mozaiką z ceramicznych szklawionych płytek.

²²⁴ Zob.: G. Fahr-Becker, *Secesja*. Köln 2000 s. 195.

²²⁵ Gaudi zaprojektował tzw. „Smoczą bramę” z kutego żelaza — wejście do posiadłości Güella w Barcelonie (1884–1887).

²²⁶ Z. Ruszkowski, „O Adamie”.

²²⁷ Np.: *Ukrzyżowanie* (1939), *Weronika* (1945), *Głowa Chrystusa* (1937–1938), *Ucieczka do Egiptu* (1940–1948).

²²⁸ Por.: J. Turowicz, *Rouault*, Tygodnik Powszechny 1958 nr 9 s. 1–2.

²²⁹ M. Arland, *Artistic grandeur. Human grandeur*, [w:] G. Rouault, *Miserere*. Paris–Tokyo 1991 s. 49.

²³⁰ Zob.: J. Bojarska-Syrek, *Wyspiański. Witraże*. Warszawa 1980 s. 5; zob. też: Z. Kępiński, *Wyspiański*. Warszawa 1984; H. Nelken, *Stanisław Wyspiański*. Warszawa 1959.

Dążąc do stworzenia sztuki narodowej, współczesnej i pełnej prostoty, wprowadził do dzieł o tematyce religijnej postacie z ludu o twarzach pospolitych i często wręcz brzydkich rysach. Po powrocie z Paryża w 1894 r. Wyspiańskiego fascynowało przede wszystkim malarstwo monumentalne. W latach 1897–1902 sprawował pieczę nad restauracją kościoła Franciszkanów. Powierzono mu wykonanie polichromii i witraży do świątyni. Tam widoczne jest szczególne zamilowanie artysty do kwiatów²³¹, które otrzymują znaczenie symbolu. Kolczaste, fioletowe ciernie okalają głowę św. Franciszka, zakwitając złotymi różami. Obok postaci Chrystusa znajdują się ciemne irysy. Św. Salomea otoczona została jasnożółtymi kaczęciami i liliami. *Panneau* z polichromią „Caritas” przedstawia dwie dziewczynki obejmujące się siostrzany uściskiem, zaś na dolnym planie widzimy tafelę wody, z której wyrastają dwie irysowate lilie: biała i błękitna. I tak oto prosty gest dziewczynek zmienia je w cnotę naturalną (biel) i duchową szlachetność (błękit). Dwie cnoty stapiają się w Caritas. W bocznych oknach prezbiterium umieścił Wyspiański witraże przedstawiające cztery żywioły. Poprzez wprowadzenie makroskopii, tzn. powiększenia roślin do nadnaturalnych wymiarów, uzyskał artysta wertykalizm kompozycji podkreślający gotycką konstrukcję świątyni, nadał również ogromne znaczenie dekoracyjne płaszczyznowym kompozycjom witrażowym²³².

Okno zachodnie kościoła Franciszkanów wypełniał najwspanialszy witraż Wyspiańskiego „Stań się”, przedstawiający Boga Ojca wyprowadzającego świat z chaosu. Monumentalna postać Stworzyciela pojawia się w płomiennych strugach rozjarzonych barw jak w krzewie ognistym²³³. W 1904 r. powstał ostatni, niezwyklej wagi projekt okna witrażowego. Był to „Układ słoneczny Kopernika” zaprojektowany dla Domu Lekarskiego w Krakowie. Wśród błękitnych i szafirowych szlaków krąży obok ogromnej, monumentalnej w wyrazie postaci Apolla, bogowie — planety. Apollo — Słońce depce Ziemię. Postać jego dominuje, wybija się siłą swojej barwy²³⁴.

Witraże Stanisława Wyspiańskiego stanowiły jedynie „etap” w dążeniu do stworzenia jednolitego, monumentalnego dzieła sztuki, jakim były projektowane przez niego wnętrza: m.in. urządzenie jadalni w mieszkaniu Żeleńskich w Krakowie, „Świetlica” Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie, klatka schodowa w krakowskim Domu Lekarskim.

Adam Kossowski ma niezależną paralelę swej twórczości w sztuce obrazów-ikon Jerzego Nowosielskiego. Twórczość Nowosielskiego łączy najwyższy artyzm z głęboką myślą teologiczną. Malarstwo u tego artysty jest sposobem obcowania z wyższym wymiarem, miejscem objawienia się tego, co duchowe. Odznacza się swoistą elementarnością, surową klarownością, hieratycznością i statycznością kompozycji malarskiej. Nowosielski, malując formę ikony, nie czyni tego jako naśladowca. Niezmiennność przekazania plastycznego trzech dogmatów: Zmartwychwstania, Wniebowstąpienia i Wniebowzięcia, uzasadnia Nowosielski niezależnością kształtowania się tych wizji poprzez wieki i stałą ich aktualnością. Jego wyobrażenia Chrystusa i Madonny zastygłych w uświęconych kanonach są jedynie nowoczesną syntezą tamtych przekazów i sugerują wkład ręki i myśli współcześnie żyjącego artysty. Równocześnie sama farba, nie podlegająca już dawnym tajemnicom Alchemii, bardziej jest brutalna przez swą całkowitą jedność

²³¹ Wg Kępińskiego kwiaty i barwy są dla Wyspiańskiego odpowiednikami naczelných pierwiastków chemii świata — odpowiednikami Żywiołów.

²³² J. Bojarska-Syrek, *Wyspiański*, s. 11.

²³³ Zob.: Z. Kępiński, *Wyspiański*, s. 48–69 (autor omawia dekoracje kościoła Franciszkanów w aspekcie modelu kosmologicznego).

²³⁴ Analizy tego witrażu podjęła się Krystyna Czerni (*Witraż „Apollo” Stanisława Wyspiańskiego dla Domu Lekarskiego w Krakowie*, *Folia Historiae Artium* 1993 t. XXIX s. 129–149).

i prostotę, a tym samym bardziej bliska nowoczesności. Nowosielski zupełnie jawnie porzuca formę bardziej skomplikowaną na rzecz prostej, może w pewnym sensie prymitywnej, aby zyskać materiał, nie stając się niewolnikiem jego właściwości²³⁵. Postacie ludzkie artysta traktuje sumarycznie, zamykając w syntetycznym konturze. Są one niemal typizowane, uproszczone w rysunku i kolorze. Nowosielski ma swój kanon rysunku: wydłużony owal twarzy, ostry kontur ciała, monumentalizm postaci, prostota rysunku, gestu, oszczędność wyrazu. Wszystko zostało sprowadzone do maksymalnej minimalności. Nowosielski jest mistykiem pędzla, surowym w ujęciu każdego tematu²³⁶.

Trzy z największych, najpełniejszych realizacji malarskich Nowosielskiego znajdują się we wnętrzach kościołów katolickich (Wesoła, warszawskie Jelonki, krakowskie Azory). Jego obrazy religijne czy sakralne ani przez swoją treść, ani przez fakt umieszczenia ich we wnętrzach cerkiewnych czy tym bardziej kościelnych nie odpowiadają kanonom teologii ikony: nie są poświęcone i nie mają identyfikacyjnych inskrypcji, bez czego wyobrażenie nie może być ikoną w sensie kanonicznym²³⁷. Jerzy Nowosielski przetwarza kanon ikony we właściwy sobie sposób, wypracowując swój własny język artystyczny. Jest jednym z niewielu współczesnych twórców, dla których sztuka, aby mogła spełniać swoje posłannictwo, musi pozostawać w sferze sacrum, w kręgu świętości. To rozumienie sztuki, jak i łączenie twórczości malarskiej z uprawianą przez artystę teologią zbliża Nowosielskiego do prawdziwych ikonografów.

Postawa twórcza zarówno Nowosielskiego, jak Kossowskiego jest zdeterminowana ideowym zaangażowaniem artysty. Ów specyficzny element osobowości artystów odegrał niepoślednią rolę w dziedzinie religijnej plastyki ściennej, którą obydwaj uprawiają. U obu przekonania ideologiczne idą w parze z wysoką rangą artystyczną tworzonych przez nich dzieł religijnych.

Kreacje artystyczne Adama Kossowskiego są bardzo liczne. Zrealizował kilkadziesiąt wielkich rozmiarów kolorowych ceramik w ponad dwudziestu świątyniach w Wielkiej Brytanii, Irlandii i Stanach Zjednoczonych. Począwszy od prac dla klasztoru aylesfordzkiego w połowie lat 50., przez następne dwadzieścia Kossowski był w centrum sztuki religijnej w Anglii, należąc do czołowych współczesnych artystów sztuki sakralnej, wśród których można wymienić Erica Gilla czy Grahama Sutherlanda. Prosty i surowy, pełen statycznego rozmachu i zrytmizowania stylizacji figuralnej, pełen subtelności i finezji w zagadnieniach formy i harmonii barwnej styl ceramiki monumentalnej Kossowskiego spowodował, że w prasie brytyjskiej kompozycje wykonane dla Aylesford zostały nazwane jedynym przykładem nowoczesnej sztuki w Wielkiej Brytanii²³⁸, natomiast sam artysta stał się pionierem na szeroką skalę w zakresie monumentalnej religijnej płaskorzeźby ceramicznej.

Adam Kossowski współpracował z innymi angielskimi artystami religijnymi: ołtarz główny w kościele w Acton to przedsięwzięcie Grahama Sutherlanda, Artur Fleischmann²³⁹ wyrzeźbił stacje Drogi Krzyżowej, a pozostałe prace rzeźbiarskie są autor-

²³⁵ K. Jerzmanowicz, *Poszukiwania w ikonie*, *Życie i Myśl* 1967 nr 11/12(161/162); zob. też: J. Pollakówna, *Zielony pejzaż. O obrazie Jerzego Nowosielskiego*, Res Publica 1988 nr 3(6); T. Janek, *Krótką historia niejednej ikony*, Gdańsk 1998.

²³⁶ Z. Strzałkowski, *Malarz współczesnej ikony*, *Życie i myśl* 1964 nr 7/8(121/122) s. 179.

²³⁷ Szeroko na ten temat pisze B. Dąb-Kalinowska, *Nowosielski*, *Przegląd Powszechny* 1986 nr 11(783) s. 258–262.

²³⁸ Zob.: J. Faczyński, „Sztuka religijna”, s. 7.

²³⁹ Artur Fleischmann (1896–1990), rzeźbiarz. Kształcił się w Akademiach Sztuki w Budapeszcie, Pradze, Wenecji. Prace w kościołach w Austrii, Niemczech, Holandii, Australii, Wielkiej Brytanii. W 1958 r. na Wystawie Światowej wystawił dzieło *Zmartwychwstanie* w pierwszym

stwa Philipa Lindsey Clarka, Georges'a Campbella i Artura Ayresa. Jednak to kompozycje Kossowskiego otrzymały w prasie najwyższą notę²⁴⁰. Marian Bohusz-Szyszko w jednym ze swoich szkiców napisał: „Gdybym chciał wytoczyć najcięższe dzieło zdobywcze w walce o tryumf polskiej inwencji twórczej w plastyce monumentalnej w Anglii — jest nim niewątpliwie rzeźba ceramiczna Adama Kossowskiego”²⁴¹.

Apogeum twórczości Kossowskiego przypada na powojenne lata, które spędził jako emigrant w Anglii. Należy jednak pamiętać, że te wielkie osiągnięcia artystyczne na wychodźstwie były poprzedzone sukcesami odniesionymi na scenie monumentalnej sztuki dekoracyjnej w Polsce w okresie międzywojnia. Tak więc Adam Kossowski wpisuje się również w dzieje sztuki polskiej jako integralna jej część.

Pawilonie Watykańskim. Autor popiersi papieży: Piusa XII (Australia), Jana XXIII (Rzym), Pawła VI (Rzym).

²⁴⁰ Zob.: I. Conlay, *Where serving God; From our notebook. Cardiff Cathedral*, *The Tablet*, 28 II 1959 s. 202; *Conversion of St Paul in ceramics*, *The Universe and Catholic Times* 1 VII 1966.

²⁴¹ M. Bohusz-Szyszko, *O sztuce*, s. 213.