

Anna Markowska

Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Wrocławski

ORCID: 0000-0002-8694-906X

## Nieistniejąca kaplica sióstr pallotynek w Gdańsku – arcydzieło sakralnej sztuki modernistycznej

<https://doi.org/10.26881/porta.2023.22.09>

**Słowa kluczowe:** Julitta Gołębiowska, sztuka nowoczesna, Gdańsk, design, sztuka religijna, zakon żeński, zakonnice, powojenne Pomorze

**Keywords:** Julitta Gołębiowska, modern art, Gdańsk, design, religious art, convent, nuns, post-war Pomerania

Niewielka modernistyczna kaplica w „Domu na Górcze” pw. Matki Bożej Miłości, powstała w dwóch fazach (1959, 1965). Na jej ostateczny kształt składała się polichromia, witraże i wyposażenie – wszystko, do najmniejszego detalu, zaprojektowane przez s. Julittę Gołębiowską, SAC (1933–2011)<sup>1</sup>. To oryginalne i wyjątkowe dzieło nie przetrwało do dzisiaj. Gdy siostry podjęły decyzję o rozbudowie klasztoru, oczywiste stało się, że powstanie w nim większa kaplica i zastąpi niewielką, wcześniejszą. 5 sierpnia 1991 r. zostało odprawione pierwsze nabożeństwo w kaplicy nowo ukończonego domu. Przeniesiono do niej ze starej kaplicy niemal wszystko, co zaprojektowała s. Julitta i co dało się przenieść: ołtarz, ambonę i drobne przedmioty wykute w żelazie. Przepadła jednak polichromia, a stare ławki zamieniono na inne. W nowym wnętrzu, także zaprojektowanym przez s. Julittę, artystka wykorzystwała do ściennej dekoracji technikę sgraffito. Czarny wgłębny rysunek w białym tynku, na jaki się zdecydowała, był wyborem ascetycznej wizualności wyraźnie odbiegającym od wcześniejszej, bardziej zmysłowej, opartej na żywych kolorach. Zamiast scalających barw kaplica została zdominowana przez medytacyjną pustkę i ciszę, surowość zestawienia czerni i bieli wybrzmiała dzięki wyborowi techniki sgraffito. Historyczny koncept radosnego modernizmu odszedł tym samym na zawsze do przeszłości na rzecz podkreślania wagi wyrzeczenia. Siostra długie godziny stała sama na rusztowaniu i mozolinie, z cierpliwością, pracowała przy sgraffito. Wydaje się, że sam proces tworzenia nowej dekoracji stał się jej inspiracją. W Polsce okresu

<sup>1</sup> Artykuł powstał w wyniku realizacji projektu pt. *Residua przednowoczesnych relacji ze sztuką w wybranych współczesnych żeńskich zakonach na terenie Małopolski i Dolnego Śląska*, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki, o numerze 2021/41/B/HS2/03148. Autorka składa podziękowanie gdańskim siostrom pallotynkom za ich gościnność i życzliwość.

transformacji, czasu szybkiego i nie zawsze uczciwego zdobywania wielkich fortun i ostentacyjnego bogactwa, zdecydowała, że odnowienie więzi między świętością i regułą wymaga nowych środków. Upadek starego systemu był traktowany bowiem przez wielu ludzi Kościoła jako *kairos* historii zbawienia, wyraźny przejaw boskiej interwencji w dzieje świata i znak Jego obecności<sup>2</sup>.

Artykuł powstał w rezultacie kwerendy przeprowadzonej w klasztorze sióstr pallotynek (Zgromadzenia Sióstr Misjonarek Apostolstwa Katolickiego) „Na Górcę” w Gdańsku, przy ulicy Malczewskiego 144. Jeśli nie zaznaczono inaczej, informacje pochodzą z archiwum sióstr oraz informacji pozyskanych bezpośrednio od nich.

Siostry pallotyunki osiedliły się na gdańskiej Górcę (dzielnica Siedlce) już w 1945 r. Zajęły dom z lat trzydziestych stojący przy ówczesnej ulicy Oberstrasse 144/145, należący do kupca Antona Grunberga, który dołożył starań, by jego posiadłość – a zmuszony był ją opuścić w wyniku politycznych zmian wprowadzonych na mocy postanowień konferencji w Jałcie – trafiła w ręce kościelne. Dom ocalał, choć duża część „jednego z największych i najcenniejszych miast zabytkowych Europy Północnej”<sup>3</sup> zalegała w ruinie. Siostry utraciły swój dom, mieszczący się w dawnym dworze Puttkamerów, w miejscowości Rajca koło Nowogródku, jeszcze w czasie wojny<sup>4</sup>. Zgodnie z logiką przesuwania się frontu najpierw wysiedlili je Rosjanie, a potem – gdy na moment udało im się powrócić – Niemcy. Ze względu na powojenne zmiany granic nie miały już nadziei, że będą mogły powrócić do swego domu. Zmuszone były uciekać i szukać nowej siedziby. W Gdańsku-Siedlce zdążył się już wówczas zadowolić, związany z kościołem Chrystusa Króla, męski zakon pallotynek. To z tego zgromadzenia przysłała do sióstr wiadomość o możliwości osiedlenia się i potrzebie zajęcia się sierotami. Już przed wojną w dzielnicy Siedlce funkcjonowały polskie ochronki prowadzone przez siostry zakonne (karmelitanki oraz dominikanki<sup>5</sup>), jednak wybuch wojny ostatecznie zakończył tę działalność.

Pallotyunki przybyły w czerwcu 1945 r., a już 4 sierpnia otrzymały pozwolenie na założenie kaplicy domowej i przechowywanie Najświętszego Sakramentu. Rok później kaplica była gotowa. Stanowiła część kompleksu skromnych budynków i przybudówek, jakie siostry wzniosły na stromej działce otrzymanej wraz z umieszczonym na szczycie wzniesienia domem rodziny Grunbergów. Prowadziły one sierociniec, przedszkole, a także internat dla dziewcząt, więc willa ta była zdecydowanie za mała na potrzeby tak rozległej działalności opiekuńczo-charytatywnej. Dlatego siostry, bynajmniej nieopływające w dostatki, do zaaranżowania nowej

<sup>2</sup> Antoni Lewek, *Nowa ewangelizacja w duchu Soboru Watykańskiego II*, t. 1, Katowice 1995, s. 126.

<sup>3</sup> Jacek Friedrich, *Odbudowa Głównego Miasta w Gdańsku w latach 1945–1960* (epub), Gdańsk 2015, s. 24.

<sup>4</sup> Por. Kazimierz Krajewski, *Nowogródczyzna naszych ojców. Województwo nowogrodzkie II RP*, Warszawa 2018, s. 138.

<sup>5</sup> Wojciech Grott, *Siedlce jako dzielnica Gdańska w okresie międzywojennym. Wybrane aspekty życia codziennego*, „Rocznik Gdański” 2015–2016, t. 75–76, s. 148 i 151.

kaplicy wykorzystały dawny, dobudowany do willi (służącej też jako dom dziecka) skromny barakowy łącznik (werandę) między domem a równie prozorycznym, ubogim przedszkolem. Łącznik obudowały ścianami. „Na Górcę” powstały też kolejne baraki jako zaplecze kuchenne i mieszkalne dla sióstr. Do momentu rozbudowy w 1991 r. siostry mieszkały w salach wieloosobowych (z 10 łózkami). Z powodu bardzo ograniczonej przestrzeni nie było możliwości skierowania prezbiterium kaplicy (zgodnie z tradycją) w stronę wschodnią.

Powstała zatem kaplica z prezbiterium skierowanym na zachód. Była tak mała, że nie mieściły się w niej nawet wszystkie siostry. Dlatego często to pokój w willi, gdy drzwi do niej pozostawiano otwarte, stanowił przedłużenie kaplicy. Do barakowej kaplicy schodziło się po schodkach. Późniejsza przebudowa wynikała z konieczności dopasowywania do nowych warunków i potrzeb, gdyż przedszkole zmieniło się w dom opieki dla dzieci z niepełnosprawnościami. Pierwszym uchwytym dziełem s. Julitty w klasztorze „Na Górcę” jest polichromia właśnie tej niewielkiej kaplicy wykonana przy okazji jej remontu w 1959 r. Wygląd całości zmienił się jeszcze w latach sześćdziesiątych. W 1963 r. rozpoczęto remont, kierowany przez matkę Zygmunte Bielawę i oczywiście s. Julitę. Wstawiono nowy ołtarz, pomalowano kaplicę (w zgodzie z polichromią z lat pięćdziesiątych), ustawiono ławki, umieszczono na ścianie drogę krzyżową – wszystko wedle projektów siostry. Po ukończeniu prac w Niedzielę Palmową w 1965 r. odbyła się pierwsza msza.

Kaplica była remontowana jeszcze w 1975 r. (położono nową posadzkę i wymieniono instalację elektryczną), jednak można przyjąć, że kompletny stan wnętrza (inspirowany *Gesamtkunstwerk*, modernistycznym dziełem totalnym) powstał po wstawieniu ławek i ołtarza, czyli w 1965 r., choć projekt ewoluował od końca lat pięćdziesiątych. Należy zauważyć, że w latach sześćdziesiątych s. Julitta projektowała też pierwsze modele nowego habitu, a siostry nosiły wówczas strój określony dzisiaj jako przejściowy (jeszcze z podwiką). Nowy strój został bowiem wprowadzony dopiero w 1969 r., po dyskusjach nad różnymi propozycjami s. Julitty. Dlatego, choć już w 1965 r. powstało modernistyczne, całościowo pomyślane, wraz z najmniejszymi detalami, wnętrze, to zostało ono dopełnione unowocześnionymi strojami zakonnicy dopiero u schyłku dekady lat sześćdziesiątych.

Prosta modernistyczna kaplica została oparta na planie prostokąta (il. 1). Podwyższona część prezbiterium była oddzielona od nawy dwoma stopniami. Po lewej stronie od wejścia (południowej) znajdowały się okna, dlatego to prawą (północną) pokrywała znacznie bogatsza polichromia. Całość wieńczył strop z prostych czworokątnych paneli, z podłużnymi świetlikami. Z powodu zmienionych kolorów zachowanej odbitki fotograficznej trudno dokładnie odtworzyć koncepcję kolorystyczną kaplicy, można jednak stwierdzić, że została zbudowana na kontraście barw dopełniających błękitu i zgaszonej czerwieni, uzupełnionej graficznym stylem dekoracji figuralnej o wyrazistym czarnym konturze. Meble wykonano z drewna z elementami kutego żelaza.



Il. 1. Kaplica Zgromadzenia Sióstr Misjonarek Apostolstwa Katolickiego (sióstr pallotynek) „Na Górcę” w Gdańsku, przy ulicy Malczewskiego 144. Projekt s. Julitty Gołębiowskiej, SAC, z 1959 r., zmodernizowany w 1965 r., fot. anonimowa, dzięki uprzejmości sióstr pallotynek (nieдатowana)

Ciemne, graficzne formy konstrukcji metalowych współgrały z odcinającymi się zdecydowanie od tła wyrazistymi, geometryzującymi formami polichromowanej dekoracji. Jej lapidarne formy oscylowały wokół wyobraźni akwaticznej, a sylwetowa znakowość podkreślała, że malarska symbolika jest narzędziem do prezentacji rzeczywistości niewidzialnej. Na rytmiczną, niemal abstrakcyjną dekorację ściany bocznej, rozmieszczoną w dużych ostrołukach, składały się formy półeliptyczne. Sugerowały wodne fale, wyłaniającą się z nich rybę i statek z dwoma masztami. Na ścianie tej s. Julitta zaprojektowała ponadto niezwykle lapidarną drogę krzyżową: każda stacja była symbolizowana przez grecki krzyż, wykonany najprawdopodobniej z drewna. Dzięki lakoniczności i geometryzacji polichromia oraz formy trójwymiarowe (krzyże) tworzyły harmonijną całość. Pomysł na tak ascetyczną drogę krzyżową artystka powtórzyła w kolejnej kaplicy „Na Górcę”, z lat dziewięćdziesiątych, która zastąpiła pierwotną. W polichromię zręcznie wkomponowano ponadto grzejnik wraz z rurami, malując je w kolorach dekoracji i czyniąc niezbywalną częścią całości. Podobnie inkluzywne podejście dotyczyło różnych rodzajów źródeł światła, harmonijnie łącząc naturalne (okna i świetliki) ze świecami lichtarza i dwiema lampami ze światłem elektrycznym, na ścianie zmykającej prezbiterium, po dwóch

stronach ołtarza. Całość polichromii uzupełniały zmultiplikowane formy wioseł, namalowanych w rytmicznych akordach.

Na wysokości ołtarza po jego dwóch stronach, na bocznych ścianach, artystka namalowała postaci z aureolami wokół głów: po lewej Matkę Boską, po prawej – św. Wincentego Pallotti (kanonizowanego w 1963 r.). Maria została ukazana w typie łączącym ikonografię Niepokalanej (zgodnie z duchowością Pallottiego) i Niewiasty Apokaliptycznej, z półksiężycem u stóp. Zwracała uwagę dziewczęcą postaci. Jej krucha, smukła sylwetka została przedstawiona w prostej sukni, z warkoczem i bosymi stopami, symbolem ubóstwa. Było to zarazem odwołanie do ubóstwa samych sióstr. Równie szczupła postać Pallottiego trzyma w rękach tarczę herbową z literami AIDG. Akronim ten rozwija się w słowa „Ad Infinitam Dei Gloriam”, będące hasłem zgromadzenia. Stylizacja Marii i Pallottiego wydaje się dalekim echem sylwetowych, płaskich figur w duchu Maurice’a Denisa.

Drewniany ołtarz miał formę kadłuba łodzi. Jedną podporę (stipes) mensy tworzył drewniany kil. Od frontu ozdobiono go ażurową dekoracją z kutego żelaza, na którą składały się litery A i Ω, wieńczące formę przypominającą albo fale, albo splątane liny cumownicze. Drugą podporę mensy tworzyła prosta kuta metalowa konstrukcja, przechodząca z podpory w stojący przed ołtarzem świecznik. Z kolei przedłużeniem konstrukcji świecznika (na cztery świece) była wyciągnięta pionowa belka krzyża. Zwieńczenie podpory-świecznika stanowiła scena ukrzyżowania. Tym samym symboliczny sens podpory ołtarza wyjaśniał się w zbawczej śmierci Chrystusa, gdyż kute formy żelaza przeobrażały się płynnie z podpory w świecznik i krucyfiks, zgodnie z prawdą o Chrystusie jako fundamencie i głowie Kościoła. Na mense po lewej stronie stało na czterech niewielkich nóżkach metalowe (najpewniej posrebrzane), repusowane tabernakulum z oksydowanymi na czarno, zamkniętymi ostrołukowo, drzwiczkami. Czarne drzwiczki miały repusowaną dekorację z przedstawieniem pateny z hostiami oraz pionowymi elementami symbolizującymi promienie bijące od hostii. Stojące w dwóch rzędach proste drewniane ławki wspierały się na kutych z żelaza podporach.

Wchodzący do kaplicy miał wyraźnie zaznaczoną oś biegnącą ku ołtarzowi, dzięki temu że ściana prezbiterium została bardzo oszczędnie udekorowana i pomalowana w kolorze „nieskończonego” błękitu, wciągającego w głąb nawy. Na tym tle wyraźnie dominowała ciemna sylweta krucyfiksu wyłaniającego się z podpory ołtarza. Tym samym zgiełk ścian bocznych został skontrastowany z ciszą, powagą, dążnością do przeniknięcia materialności ściany prezbiterium i transcendencji. Altarocentryczny projekt był zgodny z soborową odnową liturgii.

Wizualność pallotyńów, uformowana w kręgu kultury włoskiej w XIX w., zawdzięcza wiele tradycji nowożytnej sztuki rzymskiej. Założyciel zgromadzenia, Wincenty Pallotti, późniejszy święty, urodził się, mieszkał i działał w Rzymie. W swej działalności ewangelizacyjnej używał obrazów i był w tej mierze, jak napisał ks. Stanisław Kobiela, spadkobiercą czasów kontrreformacji.

To bowiem wówczas zostało rozpoznane na nowo oręż sztuki w dziele ewangelizacji i skutecznego oddziaływania na wyobraźnię, pomocnego w zbliżaniu wiernego do sfery transcendencji<sup>6</sup>. Pallotti był również świadomy konieczności powielania obrazów w dziele apostołstwa, dlatego współpracował nie tylko z malarzami, lecz także z grafikami. Najsłynniejsze obrazy, jakimi święty posługiwał się w swej misji, miały tematykę maryjną<sup>7</sup>. Należą do nich *Matka Bożej Miłości* oraz *Matka Boża Wspomożycielka Wiernych*, które na zamówienie Don Vincenza wykonał Domenico Cassarotti (1791–1866), absolwent Akademii św. Łukasza. Pierwszy z obrazów, wzorowany na barokowym obrazie Pompeo Batoniego, został namalowany na płótnie i płytce z kości słoniowej, stanowiącej część niewielkiego relikwiarza, który Pallotti nosił ze sobą w mankiecie rękawa i podawał wiernym do ucałowania<sup>8</sup>. Drugi z obrazów, również zrealizowany w duchu dziewiętnastowiecznego historyzmu, duchowny ofiarował bazylice Santi Ambrogio e Carlo al Corso w Rzymie.

Ponadto niezwykle ważny dla duchowości założyciela pallotyńów był obraz *Królowej Apostołów* (1848) Serafina Cesaretiego (1800–1880), przedstawiający Matkę Boską w otoczeniu apostołów oraz wiernych kobiet. Dzieło to przez kilkadziesiąt lat znajdowało się w ołtarzu kościoła SS. Salvatore in Onda (Najświętszego Zbawiciela na Fali), gdzie Pallotti został pochowany (il. 2). Zanim spoczęły tam jego doczesne szczątki, mieszkał on w pobliżu tej świątyni, ponieważ w ostatnich latach życia przyszłego świętego papież Grzegorz XVI przekazał ten kościół w opiekę wspólnocie pallotyńów<sup>9</sup>.

Obraz Cesaretiego był oparty z kolei na szkicu Johanna Friedricha Overbecka. Jak podkreślał ks. Kobielus, obraz stał się patronalnym wizerunkiem pallotyńów. Wszystkie te dzieła powtarzają tradycyjne schematy ikonograficzne i nie roszczą sobie pretensji do nowatorstwa. Książd Kobielus, podsumowując kształtowanie się wizualnego języka pallotyńów, pisał, że św. Wincenty Pallotti wykazywał się wyobraźnią plastyczną i wielką wrażliwością na dzieła sztuki, w tym na ich potencjalne (nie tylko pozytywne, lecz także negatywne) oddziaływanie na człowieka. O tym, jak duże znaczenie założyciel Stowarzyszenia Apostołów Katolickiego przywiązywał do sztuki, świadczyła bliska współpraca z artystami i wpływanie na ostateczny kształt obrazów. Jednak w jego mieszkaniu, pomimo że miał wiele obrazów i figur, trudno byłoby dopatrzeć się prawdziwych dzieł sztuki. Ponadto jako dziecko swoich czasów był on szczególnie przekonany

<sup>6</sup> Stanisław Kobielus, *Stosunek św. Wincentego Pallottiego do dzieł sztuki* [w:] *Architektura znaczeń. Studia ofiarowane prof. Zbigniewowi Bani w 65. rocznicę urodzin i w 40-lecie pracy dydaktycznej*, red. Anna Sylwia Czyż, Janusz Nowiński, Marta Wiraszka, Warszawa 2011, s. 512–527. Z artykułu ks. Kobielusa, SAC, czerpię podstawową wiedzę o stosunku Pallottiego do sztuki.

<sup>7</sup> Czesław Parzyszek, *Maryja Królowa apostołów w życiu i pismach św. Wincentego Pallottiego*, „Salvatoris Mater” 2007, t. 9, nr 3/4, s. 315–348.

<sup>8</sup> Paweł de Geslin, *Czcigodny Wincenty Pallotti*, przeł. Roman Forycki, Warszawa 1988, s. 11.

<sup>9</sup> Jan Kupka, *Święty Wincenty Pallotti. Wzór świętości apostołskiej*, Gorle 2017, s. 39–40, 44–45.



Il. 2. Wnętrze kościoła ss. Salvatore in Onda w Rzymie z trumną z ciałem św. Wincentego Pallottiego w ołtarzu, fot. Anna Markowska

do historyzujących wizerunków, opartych na powielaniu wzorców dawnych malarzy.

To właśnie w takim stosunku do wizualnej wyobraźni religijnej formowała się duchowość przyszłej s. Julitty Gołębiowskiej. Odnowa tej duchowości pogłębiła się w czasie studiów plastycznych w Krakowie, a także pod wpływem *aggiornamento* Soboru Watykańskiego II. Najpóźniej w okresie studiów siostra musiała się dowiedzieć o niezwykłym przedsięwzięciu, jakie stanowiła śmiała, nowoczesna realizacja kaplicy sióstr dominikanek w Vence (1947–1951). Był to owoc współpracy z siostrą Jacques-Marie (oraz dominikanami, bratem Louis-Bertrand Rayssiguier i bratem Marie-Alan Couturier, niestrudzonym w przyciąganiu wielkich artystów – niekoniecznie gorliwych katolików – do działań na rzecz Kościoła). Matisse, choć wychowany w rodzinie katolickiej, nie był praktykujący i odszedł od wiary rodziców. Ale też, niewiele go łączyło z komunizującym Pabłem Picassem, jego największym rywalem w świecie sztuki. Zainteresowany duchowym wymiarem przedsięwzięcia zapewne nie zdecydowałby się na podjęcie wyzwania, gdyby nie przyjaźń z dwiema dominikańskimi siostrami, które opiekowały się nim w chorobie: najpierw była to Marie-Ange, a potem Monique Bourgeois, którą poznał, zanim wstąpiła do klasztoru i stała się siostrą Jacques-Marie<sup>10</sup>. Dzieło Matisse'a dla dominikanek w Vence zaskoczyło śmiałością wizji plastycznej, wskazując wielkie możliwości imaginarium innego niż historyzujące. A przy tym, co dla apostołskiego charyzmatu

<sup>10</sup> Gabrielle Langdon, *A Spiritual Space: Matisse's Chapel of the Dominicans at Vence*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 1988, Bd. 51, H. 4, s. 542–573; Nicholas Watkins, *Henri Matisse*, New York 1985, s. 214.

pallotyńskiego s. Julitty było ważne, kaplica w Vence powstała dzięki niestrudzonej postawie misyjnej dominikańskich zakonnice. Artystka podążyła więc także drogą nowoczesności, jej kaplica jednak – niewątpliwie pod wpływem budowl w Vence – stanowiła dzieło na wskroś oryginalne. Od Matisse’a wzięła lapidarność nowoczesnej formy, podkreślanie afektywnego i duchowego oddziaływania koloru i pozostawianie w dziele plastycznym dużo miejsca dla pracy wyobraźni zamiast historyzującej dosłowności i detaliczności. Formalną radykalność słynnego fowisty złagodziła stylizacją wywodzącą się od nabistów. Nie było ponadto „Na Górcę” ascetycznej pustki, która pojawiła się dopiero w kaplicy z lat dziewięćdziesiątych.

Siostra Julitta Gołębiowska urodziła się w 1933 r. we wsi Markowszczyzna, w międzywojennej Polsce w powiecie wileńsko-trockim. O ojcu Władysławie i matce Antoninie z domu Okuniewicz nie zachowały się w klasztorze informacje. Z ankiety zachowanej w Archiwum ASP w Krakowie wiemy, że rodzice żyli jeszcze, gdy w 1965 r. starała się o przyjęcie na studia. Siostra wpisała, że ojciec był rolnikiem o wykształceniu podstawowym, urodzonym w 1896 r., matka, także o wykształceniu podstawowym, urodziła się w 1906 r., a oboje rodzice zrzekli się (co oczywiście jest eufemizmem) gospodarstwa rolnego na rzecz państwa<sup>11</sup>. Nie zdążyła pójść do szkoły w Dudziszkach, gdyż data rozpoczęcia edukacji zbiegła się z wybuchem drugiej wojny światowej. Dopiero po wojnie ukończyła szkołę powszechną w Lidzbarku Warmińskim. Edukację w szkole średniej (także w Lidzbarku, 1948–1950) przerwała, gdyż w czasie wzmożonych prześladowań Kościoła w 1950 r. wstąpiła do zakonu. Przyjęła wówczas imię Angelina, ale później przestała go używać, korzystając z możliwości, jakie dawał w tym względzie Sobór Watykański II. Liceum ukończyła korespondencyjnie (w Poznaniu) i już jako zakonnica zdała egzamin maturalny (1955).

Wkrótce potem zaczęła studiować w Międzyzakonnym Wyższym Instytucie Katechetycznym w Krakowie (1955–1957), marząc jednocześnie o studiach artystycznych. Wedle jej własnej opowieści (przekazanej siostram w zgromadzeniu) podczas spotkania księdza i poety Karola Wojtyły (od 1958 r. biskupa), gdy ten zainteresował się rysunkami artystki, zwierzyła się mu ze swojego marzenia studiowania na Akademii Sztuk Pięknych, a on obiecał wstawić się za nią w tej sprawie do kardynała Wyszyńskiego. Ostatecznie otrzymała zezwolenie na studiowanie w habicie.

Siostra była bardzo szczęśliwa, że Karol Wojtyła dostrzegł jej talent i pozwolił mu się rozwinąć. Możliwość studiowania potraktowała jako dożywotnie zobowiązanie. Była wszechstronnie wykształconą artystką: ukończyła kurs grafiki użytkowej przy ASP (1957–1958), następnie regularne studia na Wydziale Malarstwa ASP (1965–1971) w pracowni Czesława Rzepińskiego. Spis prac dyplomowych pokrywa się z częścią zachowanej spuścizny po artystce, przechowywanej u sióstr pallotynek w Gdańsku. Podczas studiów mieszkała u sióstr

<sup>11</sup> Akta Julitty Gołębiowskiej, Archiwum ASP w Krakowie, BE 50, I-M-4112, 1336.



serafitek przy Łowieckiej 3. Później, także na ASP, ukończyła Studium Pedagogiczne (1988–1970). Wkrótce potem podjęła jeszcze studia w Instytucie Liturgicznym. W Gdańsku w klasztorze miała pracownię artystyczną i mieszkała tam aż do śmierci, z przerwą na studia i okres dziewięciu lat, gdy obowiązki radnej prowincjalnej zawiiodły ją do Warszawy. W klasztorze „Na Górcze” zachowały się jej liczne prace malarskie (także z czasów studiów) oraz egzemplarze zaprojektowanych przez nią książek (ilustracji i okładek), gdyż nawiązała długoletnią współpracę z poznańskim Wydawnictwem Pallottinum.

W projektach s. Julitty kluczową rolę odgrywały nowoczesna lakoniczność i myślenie całościowe. Takie podejście do sztuki religijnej było ważne i dyskutowane w Krakowie co najmniej od czasów Pierwszej Wystawy Współczesnej Polskiej Sztuki Kościelnej im. Piotra Skargi, otwartej w Pałacu Sztuki w Krakowie w 1911 r. To wówczas już bowiem ks. Gerard Kowalski uznawał, że we współczesnej sztuce religijnej „musi się odbijać zdrowy kierunek artystyczny dzisiejszej doby”, i zwracał uwagę na konieczność harmonii zarówno estetycznej, jak ideowej. Również Wojsław Molè, profesor historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, twierdził, że sztuka religijna nie powinna się zasklepić w formach historyzujących<sup>12</sup>.

Od końca XIX w. w mieście sukcesywnie powstawało wiele inicjatyw i instytucji służących odnowie plastycznej. Działo tu Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana, Państwowa Szkoła Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego, a Miejskie Muzeum Przemysłowe od 1921 r. zainicjowało wydawanie czasopisma „Przemysł i Rzemiosło”. We wszystkich tych przedsięwzięciach podejmowano liczne próby projektowe związane z połączeniem sztuki czystej i designu.

Jeszcze przed pierwszą wojną światową, kierując się modernistyczną ideą *Gesamtkunstwerk*, zrealizowano w Krakowie w duchu modernizmu m.in. jezuicki kościół Najświętszego Serca Pana Jezusa przy ulicy Kopernika (projekt Franciszka Mączyńskiego, z udziałem m.in. Jana Bukowskiego, Karola Hukana, Leonarda Stroynowskiego oraz samego Xawerego Dunikowskiego). W tuż-powojennej dyskusji o sztuce sakralnej, gdy w Polsce niemożliwe były większe realizacje tego typu, skoncentrowano się na śledzeniu tego, co działo się za żelazną kurtyną. W tym względzie uwagę przyciągała przede wszystkim działalność dominikanów Marie-Alaina Couturiera (1897–1954), artyści (i liturgicznego doradcy Matisse’a), i Pie-Raymonda Régameya (1900–1996), historyka sztuki, oraz ich współpraca przy periodyku „L’Art sacré” (1935–1969)<sup>13</sup>, a ponadto książka tego ostatniego *L’art sacré au XXe siècle* (1952). Régamey pisał w niej, że choć wydawałoby się, że dla potrzeb liturgicznych najwłaściwsza byłaby dosłowna realistyczna reprezentacja, to ten rodzaj sztuki niestety

<sup>12</sup> Joanna Wolańska, „Ku odrodzeniu sztuki religijnej”. O próbach odnowy sztuki kościelnej na ziemiach polskich w latach 1900–1930 (ze szczególnym uwzględnieniem malowideł ściennych), „Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej” 2012, nr 5, s. 8–43.

<sup>13</sup> Françoise Caussé, Aurélie Julia, *La revue L’ART SACRÉ: Débats sur l’art dans l’Église*, „Revue des Deux Mondes” 2010, Septembre, s. 170–178.

ucierpiał z powodu sentymentalności, anegdotyczności i dydaktyzmu, które można uznać wręcz za podstawowe wady współczesnej sztuki religijnej<sup>14</sup>. Pierwsza wada skutkuje bowiem na ogół kiczem, druga powierzchownością, a trzecia schematycznością, co uniemożliwia doświadczenie żywego Boga. Waga sztuki w liturgii została podkreślona w opublikowanej jeszcze w 1947 r. encyklice *Mediator Dei* Piusa XII, zaś wskazówki *aggiornamento* odnośnie do życia konsekrowanego wyrażono przede wszystkim za pośrednictwem dwóch dokumentów II Soboru Watykańskiego: dekretu *Perfectae caritatis* i rozdziału VI Konstytucji dogmatycznej o Kościele *Lumen gentium*<sup>15</sup>.

Szczególnie popularna w zorientowanych progresywnie kręgach artystycznych była natomiast przypowieść-pouczenie Jezusa o niewlewaniu młodego wina do starych bukłaków. Ojciec Régamey uznawał za faryzejsstwo przekonanie, że tylko określony rodzaj stylistyki może być akceptowalny religijnie. Stwierdził, że takie podejście grozi stereotypizacją i utratą wigoru, gdyż kopiowanie przeszłości jest zwykłą rekonstrukcją martwego języka. Pisał: „Chrześcijanin musi kochać różnorodność. Totalitarna jedność, tak rozpowszechniona dzisiaj w polityce i sztuce, jest nie do pomyślenia dla chrześcijańskiej mentalności”<sup>16</sup>. Podkreślał, że to, co w sztuce niezwykle, można ocenić jedynie w odniesieniu do estetyki danego czasu i miejsca: „Dzieło, które wywoła skandal we Włoszech, może tego nie zrobić w Niemczech lub innym kraju. Kaplica w Vence nie jest niczym niezwykłym dla sióstr, dla których Matisse ją zaprojektował, podczas gdy byłaby w większości parafii”<sup>17</sup>. Prawdziwie twórcza praca artysty nie może zatem – wedle Régameya, pozytywnie nastawionego do poszukiwania nowego języka sztuki religijnej – poprzestać na pastiszu, na utrwalaniu form z przeszłości i upieraniu się przy mówieniu obcym lub nawet martwym językiem. Wiedziała o tym np. Germaine Richier, a choć jej Chrystus dla modernistycznego kościoła Notre Dame de Toute Grâce du Plateau d’Assy (konsekrowanego w 1950 r.) wywołał skandal i burzliwą dyskusję, pokazał też wagę problemu sztuki nowoczesnej w Kościele.

Siostra Julitta musiała znać wszystkie te dyskusje, studiowała przecież w mieście, gdzie debaty o sztuce sakralnej były niezwykle żywe. Znała też zapewne poszukiwania zmodernizowanej formuły sztuki sakralnej Zofii Baudouin de Courtenay (1887–1967), wpisujące się w dialog nowoczesności z tradycją. Artystka ta w okresie gdańskim, zrealizowała w Trójmieście polichromie o bizantyzującej stylizacji<sup>18</sup>. Zanim s. Julitta przystąpiła do projektowania kaplicy „Na Górcze”, odrzuciła

<sup>14</sup> Pie-Raymond Régamey, *Religious Art in the Twentieth Century*, New York 1963, s. 37.

<sup>15</sup> Kongregacja do Spraw Instytutów Życia Konsekrowanego i Stowarzyszeń Życia Apostolskiego, *Młode wino, nowe bukłaki: życie konsekrowane od Soboru Watykańskiego II i wyzwania nadal otwarte: ukierunkowania*, przeł. Jolanta Olech, Warszawa 2017, s. 17–18.

<sup>16</sup> Régamey, *Religious Art...*, s. 61 (tłum. własne).

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 122 (tłum. własne).

<sup>18</sup> Hubert Bilewicz, *Malowidła ścienne Zofii Baudouin de Courtenay w kościołach Gdańska i Sopotu*, „Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej” 2015, nr 8, s. 139–150.

więc wszelkie próby powtórzenia, wierząc, że – by posłużyć się znowu słowami Régameya – trzeba wyzbyć się jałowej nieufności, gdyż „artysta ze swojej strony jest upoważniony przez swoje wewnętrzne doświadczenie do ujawnienia bogactwa nadprzyrodzonej wiary. Na szczęście kapłan nie zawsze jest tak ograniczony przez sformalizowaną wiarę, że nie może pozwolić sobie na pełne zaufanie artyście”<sup>19</sup>. Siostra Julitta, opracowując projekt kaplicy pod względem artystycznym, koncentrowała się jednocześnie na jego koncepcji teologicznej.

Na triumf form modernistycznych po okresie socrealizmu w Polsce niebagatelny wpływ miały nie tylko wielkie idee, lecz także prozaiczne kwestie ekonomiczne. Argumenty finansowe skutecznie przytłumiły zarzuty o nieszanowanie tradycji, wypływające z przesłanek ideologicznych. Kaplica „Na Górcę” powstała po okresie obowiązkowego socrealizmu, który przewartościował tradycję modernistyczną. Istotną rolę w skierowaniu się ku modernizmowi odegrał też wybór wizualnej strategii w kontekście zmagania się polskiego i niemieckiego żywiołu w mieście. Gdańsk bowiem był uznawany w patriotyczno-narodowej frazeologii za „pradawne dziedzictwo po książętach pomorskich”, a przekonanie o pierwotnej polskości miasta, zatartej świadomie w czasach pruskiego panowania, służyło legitymizacji zamieszkiwania tam Polaków<sup>20</sup>, jednak czysto historyzująca wizja miasta stała w sprzeczności z wiarą w stwarzanie po wojnie nowej, lepszej przyszłości. Hybrydowość, czyli historyzująco-nowoczesna dwoistość, w projekcie s. Julitty odzwierciedliła się jako swoisty modernistyczny mediewalizm. Tu warto zaadaptować poręczny termin Alexandra Nagela *medieval modern*<sup>21</sup>. Koncept wyrastał w przypadku dzieł kościelnych z idei soborowej wskazującej, by nowe formy organicznie wynikały z form już istniejących. Koncepcję tę wyrażał najpełniej w kaplicy „Na Górcę” nowoczesny minimalizm w powiązaniu z użyciem przestylizowanych, gotycyzujących form: ostrych łuków w polichromii oraz w tabernakulum, a ponadto smukłych, kutych żelaznych form w dekoracji ołtarza i meblach. A sam drewniany budulec ołtarza nawiązywał wręcz do jego najwcześniejszych form, wszak drewniany ołtarz jest „zrozumiałą konsekwencją faktu”, że ewoluował z formy stołu<sup>22</sup>. Nowoczesny mediewalizm był typowy dla sztuki w okresie, gdy Kościół przygotowywał się do obchodów milenium chrztu, a państwo komunistyczne, równoległe, szykowało do pomyślanych konkurencyjnie obchodów istnienia państwa polskiego. Kreowanie wizualności nowoczesnego mediewalizmu przez artystów związanych z Kościołem służyło przekonaniu, że tylko tak można sprostać wymaganiom współczesności i zarazem zachować tradycję religijną. Dzięki temu różne sposoby patrzenia na średniowiecze – zdyskredytowane przez włoski renesans i myślicieli epoki oświecenia jako zacofane i dowartościowane potem przez romantyków i fantastów

<sup>19</sup> Régamey, *Religious Art...*, s. 236 (tłum. własne).

<sup>20</sup> Friedrich, *Odbudowa Głównego Miasta...*, s. 31–32.

<sup>21</sup> Por. Alexander Nagel, *Medieval Modern: Art out of Time*, New York 2012.

<sup>22</sup> Janusz Pasierb, *Ołtarz chrześcijański: historia i symbolika*, „Studia Theologica Varsaviensia” 1968, nr 6 (2), s. 20.

XIX i XX w.<sup>23</sup> – zostały wzbogacone o wizję religijno-polityczną. Przygotowanie do obchodów tysięcznej rocznicy chrztu i początków państwa polskiego w czasach Gomułkowskich powodowało, że wizje średniowiecza państwa i Kościoła, choć osadzone w zamierzchłej wizualności i często wizualnie podobne, niosły sprzeczne przekazy.

Ołtarz w kaplicy „Na Górcie” przybrał formę łodzi z kilem jako osią stabilizacji konstrukcji. Opatrzanie jej, odnoszącymi się do Chrystusa, literami A i Ω było w duchu powrotu do symboliki dawnego chrześcijaństwa, co stanowiło istotne odniesienie do odnowy posoborowej. Ołtarzowa łódź aktualizowała postrzeganie Kościoła jako barki św. Piotra kierującej się w stronę portu zbawienia i statku chroniącego przed falami. W powszechnym przekonaniu taka strukturalna metafora Kościoła (arka, statek, łódź) została znakomicie przetransponowana w niedawnej przeszłości przez Le Corbusiera, który zaprojektował wielki „dziób” kaplicy w Ronchamp (1950–1955)<sup>24</sup>. Obok tak nielicznych realizacji, jak przedwojenne świątynie Notre Dame du Raincy Auguste’a Perreta czy Corpus Christi (St. Fronleichnam) Rudolfa Schwarza w Akwizgranie, kaplica w Ronchamp Le Corbusiera, wraz z La Tourette tegoż architekta<sup>25</sup>, zostały uznane za szczególnie udane modernistyczne budowle sakralne. Ale być może wizja Gdańska jako miasta morskiego miała również wpływ na ukształtowanie się akwatyicznej symboliki kaplicy „Na Górcie”. Niezachowany obraz *Okręt Kościoła* z XV w. wisiał przecież przez setki lat w Dworze Artusa, a choć zaginął w czasie drugiej wojny światowej, to zachowały się przedwojenne fotografie. Opracowany przez s. Julitę teologiczny sens podpory ołtarza-statku wyrażał się w wykutych w żelazie symbolach literowych A i Ω, linie cumowniczej-falach oraz w transformującej formie świecznika-krucyfiksu. Ale symbole i obrazy siostra dopełniła materialną wrażliwością. Kontrast surowego drewna oraz kutego żelaza był odwołaniem do dawnej tradycji warsztatowej – stolarstwa i kowalstwa, uczciwości solidnego rzemiosła będącego ostoją moralności. Użycie kutych elementów, zamiast np. stalowych rurek, wskazywało na treści związane z ręczną (a nie mechaniczną), rzetelną pracą. Materiały wytapianego w ogniu żelaza i obrabianego stolarskimi narzędziami drewna niosły ze sobą także przekaz teologiczny. Jak przypominał ideę *Deus faber* pallotyń, ks. Kobielus: „Bóg posługuje się ogniem Ducha i jako dobry Cieśla w stosunku do duszy obcina siekierą ludzkie wady”<sup>26</sup>. W rezultacie, jak twierdził duchowny, Bóg ujmowany jako stwórca i twórca implikował kontemplację „fabryki świata” i Mądrości Bożej. Na marginesie warto zauważyć, że artystyczna medytacja nad sensem

<sup>23</sup> Paul B. Sturtevant, *The Middle Ages in Popular Imagination: Memory, Film and Medievalism*, London – New York 2019, s. 214.

<sup>24</sup> Steven J. Schloeder, *Architecture in Communion: Implementing the Second Vatican Council through Liturgy and Architecture*, San Francisco 1998, s. 238.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 9.

<sup>26</sup> Stanisław Kobielus, *Dzieło sztuki, dzieło wiary. Przez widzialne do niewidzialnego*, Ząbki 2002, s. 138.

podpory doprowadziła s. Julittę do stworzenia później akwatinty *Kariatydy* (1968), w której pragnęła ukazać ideę roli kobiet jako wzmocnienia i oparcia. Wyraziła ją w duchu zakonnego charyzmatu, zmieniając kapitele na głowach kariatyd w korony, czyli zmieniając służbę w najwyższą chwałę.

Elementy kute wyposażenia kaplicy wykonywano w miejscowym zakładzie kowalskim. Jak zauważyła Maria Poprzęcka w książce *Kuźnia*, warsztat kowalski to miejsce tworzenia i twórczej transformacji. Technologiczny proces obróbki metalu wymaga zrozumienia, że – pisała badaczka – „rzecz może zachować tożsamość, zmieniając stan skupienia ze stałego na płynny, by potem znów stać się stałą”<sup>27</sup>. Te niezwykle umiejętności miały znaczenie najpierw sakralne, a później także artystyczne i moralne, a nawet – jak wskazuje rysunek *Kucie kos*, z cyklu *Polonia*, Artura Grottgera (1863) – polityczne, związane z przygotowaniem do walki przeciwko ciemności. Topos boga-kowala (*Deus faber, Deus artifex*) był szczególnie popularny w okresie średniowiecza. Użycie kutego żelaza można uznać zatem za niewątpliwe mediewalne rezydium. Z kolei w XIX w. przedstawienia kuźni wiązały się jednak często ze świecką gloryfikacją pracy, apoteozą wytwórczości, a przez to z wizją nowego społeczeństwa, wyrażając „racjonalistyczno-oświeceniowy entuzjazm dla przemysłu”<sup>28</sup> i nowej cywilizacji. Ideą artystki było splecenie pracy kowala i stolarza, transformującej pracy ognia oraz piły, siekiery, struga i dłuta, oscylacja między tym, co boskie, i tym, co ludzkie. Jak ująłby to Tim Ingold, dzieło zaprasza widza, by „*tym dziełem* patrzył, jak staje się ono w świecie, a nie spoglądał *za nie* w poszukiwaniu jakiejś początkowej intencji, której jest ono końcowym wytworem”<sup>29</sup>. Zaprasza więc do wędrówki, do niepojmowalnego definitywnie punktu dojścia, od zamyśłu początkowego, także niedającego się wyrazić jedynie przez słowa, symbole i tłumaczenia. Zarówno bowiem początku interpretacyjnej wędrówki-medytacji, jak i jej kresu nie można w prosty sposób zrationalizować i zwerbalizować. Wymagają przeto – by wyobraźnia mogła zacząć pracować – wprowadzenia elementów zmysłowych i afektywnych. To właśnie m.in. dzięki tym dyskretnie użytym „uczciwym” wyrobom rzemieślniczym i surowym materiałom, przemawiającym swoją prostotą i autentycznością, znikają wady współczesnej sztuki religijnej, za które – jak pamiętamy – Régamey uznał kiczowy sentymentalizm, powierzchowną anegdotyczność i schematyczny dydaktyzm. Z tego punktu widzenia doświadczenie żywego Boga wymaga aktywnej imaginacji, nielekającej się niespodzianych myśli, zaskoczenia, podążania za tym, co niepojmowalne. Punktem wyjścia musi być jednak codzienność, coś tak zwykłego i powszedniego jak drewno i żelazo, potraktowane jako dar. „Piłować deskę to tak, jak iść na spacer” – pisał Ingold o podobnym doświadczeniu cudowności

<sup>27</sup> Maria Poprzęcka, *Kuźnia. Mit, alegoria, symbol*, Warszawa 1972, s. 123.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 70.

<sup>29</sup> Tim Ingold, *Splatać otwarty świat: architektura, antropologia, design*, przeł. Ewa Klekot, Dorota Wąsik, Kraków 2018, s. 135 (wyróżnienie oryg.).

w zwykłości<sup>30</sup>. Z każdym ruchem piłowania zmienia się przecież pozycja ciała, rozkład napięcia mięśniowo-szkieletowego, żaden ruch nie jest prostą repetycją, gdyż stolarz musi podążać za materiałem i jego specyfiką, rozpoznawać wyjątkowość, z którą się obcuje. A przeto rytmiczność ruchu wiąże się z uważnością i gotowością odpowiedzi na wyzwania, jakie stawia materia. Z tych powodów rytm ruchów stolarza przy pracy nie da się opisać przez metronom, gdyż jego mechaniczność jest wzbogacona o nieodzowną otwartość, wynikającą ze specyfiki materiałowej. Deski, z jakich wykonano ławki, przecięto wzdłuż słojów powstałych podczas rośnięcia drzewa, więc tym samym ławki wypełnia w niepojęty sposób czas wzrostu drzewa. Jednak by otworzyć się na tę prawdę, trzeba otworzyć się na „światło niewiedzy”, jak ująłby to ks. Stanisław Kobiellus<sup>31</sup>. Trzeba dotknąć drewna, poczuć jego ciepło pod dłonią, twardość i porównać ją z twardością żelaza, zadumać się nad drzewem i miejscem, gdzie wyrosło. Chcąc być naprawdę w bliskości żelaza, trzeba wyczuć uderzenia młota, gdy kował, pocąc się z gorąca i trzymając w kleszczach kawał metalu, nadaje mu na kowadło kształt. Prowadzi to do wdzięczności. Czy jesteśmy w stanie wyobrazić sobie wiatr wiejący w liściach drzewa i pot kowala? Ingold nazywa to, co wychodzi poza cele i plany artysty w tworzeniu dzieła, „operacją poznawczego uprowadzenia”, gdyż nie prowadzi do prostego powtórzenia jego intencji. Zdaniem badacza, artysta nie tyle wciela w życie wymyślone wcześniej idee, ile włącza się w siły i przepływy materiału, powołujące formę dzieła do istnienia. Tu właśnie jest miejsce na światło niewiedzy.

Co zatem znaczy podążanie za materiałem drewna i żelaza przed ołtarzem jako miejscem modlitwy kapłana i ofiary mszy oraz w ławce-kłęczniku? Co znaczy połączenie „naturalności” drewna rozumianego po prostu jako materiał powstały z natury ze skomplikowanym procesem pozyskiwania i kucia żelaza? Czyż nie znaczy wdzięczności i połączenia, jakie ujmujemy dziś słowem „naturokultura”, kojarzonego ze zniesieniem dychotomii dwóch pojęć i postulowaniem budowania połączeń między człowiekiem i jego otoczeniem? Wiemy, że s. Julitta nie chciała tworzyć wygodnych siedzisk, nie chciała neutralizować aktów siedzenia i klęczenia, bo zależało jej na ich fizycznym odczuwaniu. To właśnie wówczas klęczący i siedzący uczestnik mszy mógł improwizować, włączać osobiste, własne doświadczenie. Ławka zamieniała się w archiwum drobnych niedogodności, skurczów mięśni, bólów krzyża. Tym samym kielkowało osobiste fizyczne doznanie, wyrывая się z mechanicznego sposobu przyswajania symboli. Improwizacja intymnych odczuć wyznaczała osobistą ścieżkę doznań, prowadzącą do percepcji połączeń między przepływami materiałowymi. Do materiałów oddziałujących na percepcję należy dołączyć jeszcze szkło oraz szyby okien i świetlika. W płycinach matowych szyb świetlika odbijała się polichromia, a przezroczyste szkło świetlika wprowadzało w słoneczne dni światło jako

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 136.

<sup>31</sup> Stanisław Kobiellus, *Blask ciemności i światło niewiedzy*, Kraków 2005.

nadmiar zaburzący czytelność graficznych, obwiedzionych konturem, form. Materiały działające sprawczo w przestrzeni kaplicy powodowały zatem, że zbudowana kaplica mogła być ciągle w percepcji widza budowana na nowo, gdyż żaden splot doznań związanych z materiałami i symboliką nie dał się powtórzyć. Modernistyczna forma zmierzała w stronę otwarcia się na procesy wyznaczone przez relacje widza/uczestnika mszy z przedmiotami w kaplicy. Stabilna perspektywa budowniczego-projektanta, jaką z oczywistego względu przyjęła s. Julitta, została wzbogacona więc o perspektywę mieszkańca zakonnego domu, który dynamicznie zmieniał przestrzeń w momencie wchodzenia w nią i wypełniania własną aktywnością. Z jednej strony jest więc świadomy proces decyzyjny artystki, z drugiej zaś otwarcie się na tworzenie przestrzeni kaplicy przez poszczególne zakonnice. Perspektywa budowania i zamieszkiwania to dwie komplementarne perspektywy w klasztorze. Akty wytworzenia przestrzeni i jej zamieszkiwania zdarzają się oczywiście w sekwencji czasowej, jednak wytworzona przestrzeń nie jest po prostu pojemnikiem. Zmienia się w czasie użytkowania i zamieszkiwania. Na zachowanym zdjęciu kaplicy nie zobaczymy jednak ani gdzie konkretna zakonnica siedała dzień po dniu, ani jak łączyła konkretną modlitwę ze splotem kolorów i form polichromii, z materią żelaza, drewna i szkła oraz ze zmieniającym się światłem, docierającym przez świetlik. Mimo to wszystkie te czynności – dzięki zanurzeniu się w modlitwie – stwarzały kaplicę jako osobisty wytwór tego, kto się modli, w ustawicznym procesie i w relacji z tym, co zaprojektowała s. Julitta.

Akwatyczność kaplicy odnosi się oczywiście do chrześcijańskiej symboliki wody w jej wielu przejawach, w tym być może także do historii samego św. Wincentego Pallottiego, jego związków z kościołem Najświętszego Zbawiciela na Fali. Wodna symbolika dopełnia symbolikę żywiołu ognia (wyrażoną przez kute żelazo) i ziemi (wyrażoną przez użycie drewna). Kaplica zawarła więc w sobie wszystkie żywioły, pełnię. Symbolika wody w zakonie odnosi się także do bycia rybą w sieci Kościoła oraz do czystości. Natomiast w wodnej wyobraźni chrześcijanina kluczowa jest bodajże idea chrztu przez zanurzenie, gdyż immersyjność wiąże się z odrodzeniem. A właśnie całkowitość aktu immersji s. Julitta powiązała z totalnością dzieła sztuki – wewnątrz kaplicy zaprojektowanego konsekwentnie, w najdrobniejszych szczegółach.

Wierna myśleniu *Gesamtkunstwerk* oraz dzięki możliwościom, jakie ustanowił II Sobór Watykański, siostra zaprojektowała także – wspomniane już – nowe, wygodne i funkcjonalne stroje zakonne. Podpisany przez papieża Pawła VI dekret *Perfectae caritatis*, o przystosowanej do współczesności odnowie życia zakonnego (1965) w punkcie 17. głosił, że strój zakonny powinien być zaadaptowany do aktualnych warunków czasu i miejsca oraz do potrzeb pełnionego posługiwania, a jeśli nie odpowiada tym normom, winien być zmieniony. Artystce zależało na estetyce wyrażającej pokorę i dyscyplinę, dlatego szczególnie po stanie wojennym musztrowała siostry, bolejąc nad tym, że nosiły przypadkowe ubrania pochodzące z darów. W nowym projekcie habitu zwężyła rękawy,

a uproszczona tunika stała się mniej obszerna, tak że powstała wygodna suknia o niekrępującej długości ponad kostki. O istnieniu podwójnego welonu z białym rąbkiem oraz białego napierśnika z czepcem i podwiką przypominała biała wypustka przy welonie i biała cienka lamówka wokół szyi, nadająca całości wygląd elegancji i schludności. Zniknął różaniec przy pasie, który stał się cienkim paskiem. Zamiast całorocznej czerni habitu pojawiła się jasna szarość (w okresie letnim). Zaprojektowany krzyż z literami AIDG był przypinką na piersiach (nie zaś zawieszany na łańcuszku), co również było bardzo funkcjonalne. Jednak stroju zakonnego nie da się sprowadzić do samej funkcjonalności, gdyż równie ważna jest warstwa symboliczna. Habit to znak konsekracji i oddania swojego życia w służbę Bogu. Dlatego też zmiana stroju nastąpiła po długim procesie przygotowań, zakończonym 25 lipca 1969 r. nabożeństwem i okolicznościowym kazaniem o odnowie ducha. Siostra Julitta zaprojektowała też

nowe ornaty z pięknymi kolumnami, ozdobionymi nowoczesnymi haftami i aplikacjami o wyrazistych wzorach, a ponadto także stule i welony na kielichy (il. 3).

Wizualnie odnowa ducha dokonała się więc, gdy współdziałały wszystkie elementy – w kaplicy, z jej wyposażeniem oraz strojami zakonnicy i księży. W archiwum sióstr pallotynek zachowało się niedatowane zdjęcie, gdy kapelan ks. Konstanty Kobielius, SAC (1914–1984) odprawia w kaplicy sióstr pallotynek mszę, przyodziany w ornat według projektu s. Julitty. Zdjęcie to musiało zostać wykonane między 1969 r., gdy ojciec Kobielius został przeniesiony do Gdańska, a 1975 r., gdy uległ ciężkiemu wypadkowi. Na fotografii uwieczniono prawdopodobnie jedną z uroczystości jubileuszu 25-lecia istnienia kaplicy pallotynek „Na Górcie”, jakie odbywały się w 1971 r.

Pojednanie między sztuką nowoczesną a sztuką sakralną mogło się dokonać na gruncie przekonania, że jedynie anemiczna wiara szuka tradycyjnych rozwiązań. Ojciec Couturier ujął to drastycznie, pisząc, że wierni mają prawo do kościołów, które nie są mniej lub bardziej ozdobionymi kostnicami<sup>32</sup>.



Il. 3. Siostra Julitta Gołębiowska, SAC, Ornat, stuła i welon na kielich (niedatowane), lata siedemdziesiąte XX w., fot. dzięki uprzejmości sióstr pallotynek

<sup>32</sup> Antoine Lion, *Art sacré et modernité en France: le rôle du P. Marie-Alain Couturier*, „Revue de l’Histoire des Religions” 2010, n° 1, s. 120.



Mniej prowokacyjnie, ale równie zdecydowanie, skomentował ten problem nieco później Steven J. Schloeder: podkreślił, że w promowaniu kultury Kościoła – przyznając artyście szeroką swobodę i wolność artystycznej ekspresji – kieruje się przeświadczeniem, że sztuka jest aktem osobistym, a wolność w zakresie koncepcji i techniki, innowacji oraz materiałów wynika z faktu, że sztuka religijna nie ma charakterystycznego stylu i nie istnieją też „techniki religijne”<sup>33</sup>. Prostota, ubogie środki, odrzucenie nadmiaru ozdób i bezpretensjonalność, a także perspektywa głębokiej duchowości, to składowe wyjątkowe dzieła sakralnego modernizmu, jakim była kaplica sióstr pallotynek „Na Górcę” zaprojektowana przez s. Julittę Gołębiowską. Kluczowa wartość wyobraźni i swobodnej ekspresji służyła do pogłębienia religijnego przeżycia. Artystka wzmocniła siłę oddziaływania uczuciowego dzięki swej wiedzy artystycznej i teologicznej.

Do końca lat siedemdziesiątych nie wydawano w zasadzie pozwoleń na budowę większych świątyń w Trójmieście. Wyjątkiem był kościół Świętego Michała Archanioła w Sopocie, którego budowę rozpoczęto w 1938 r., a kontynuowano (od końca lat czterdziestych do 1951 r.) wedle projektu Wacława Rembiszewskiego i Jana Borowskiego. Władze pozwoliły jednak na ukończenie tylko dolnego kościoła. Pierwszą znaczącą trójmiejską realizacją był tzw. Okrąglak, kościół NMP Królowej Różańca Świętego, projektu Leopolda Taraszkiewicza, zrealizowany (podobnie jak sopocki górny kościół Świętego Michała Archanioła) dopiero po wydarzeniach grudnia 1970 r.<sup>34</sup> W 2018 r. w Muzeum Gdańska przygotowano trzy wystawy plenerowe „Nowe świątynie Gdańska w okresie Polski Ludowej”, które dotyczyły właśnie takich dużych realizacji w przestrzeni publicznej. Klaudiusz Grabowski z Muzeum Gdańska nazwał te świątynie słusznie „kościółami obywatelskimi”, gdyż powstały dzięki uporowi i determinacji mieszkańców<sup>35</sup>. Mała kaplica klasztorna nie mieści się oczywiście w takim ujęciu budowli sakralnych. Zbudowana wewnątrz klasztoru służyła głównie siostram i dzieciom, którymi się opiekowały. Ta niewielka świątynia powstała jednak dzięki zapałowi i przedsiębiorczości sióstr, a jej skromne rozmiary są odwrotnie proporcjonalne do wartości artystycznych. Ubogość środków i pomysłowość to cechy polskiej sztuki modernistycznej po epoce stalinizmu. Właśnie owo niezwykle połączenie spowodowało, że polska sztuka plakatu, porcelanowy *new look*, design, scenografia teatralna i filmowa zyskały światową renomę. Na fali optymizmu po okresie stalinowskim powstała też kolorowa pallotyńska kaplica.

<sup>33</sup> Schloeder, *Architecture in Communion...*, s. 37–38.

<sup>34</sup> Piotr Abryszeński, Daniel Gucewicz, *Reakcje duchowieństwa w Trójmieście na zapowiedzi normalizacji stosunków między państwem a Kościołem rzymskokatolickim po Grudniu '70*, „Rocznik Gdański” 2020, t. 80, s. 88–108.

<sup>35</sup> Izabela Biała, *Przymorze, Zaspą, Stogi – cykl wystaw o historii budowy nowych kościołów w Gdańsku*, Gdansk.pl, 20.11.2018, <https://www.gdansk.pl/wiadomosci/Przymorze-Zaspą-Stogi-wystawy-o-historii-budowy-nowych-kosciolow-w-Gdanskua,131199> [dostęp: 14.08.2023].

„Obecne, ale niewidoczne” – pisze się dziś o modernistycznych architektkach, dodając, że mimo to były „skuteczne i nowatorskie”<sup>36</sup>. Udział s. Julitty w przygotowaniu projektu kaplicy „Na Górcę” bez wątpienia przekracza rolę dekoratora wnętrz i bliski jest twórczości architektonicznej. Jej praca była autonomiczna i skuteczna, a dzieło nowatorskie, także w aspekcie połączenia koncepcji artystycznej i teologicznej. W obecnym stanie wiedzy trudno byłoby znaleźć w Polsce analogie do jej śmiałej wizji<sup>37</sup>.

Podczas budowy nowego domu, już po okresie politycznej transformacji, artystka projektowała różne detale wnętrza (m.in. posadzki i balustrady), wierna holistycznemu modelowi formacji estetyczno-religijnej. Dawne prowizoryczne budynki w siedzibie „Na Górcę” zburzono. W duchu modernizmu s. Julitta zaprojektowała kaplice w domu prowincjalnym w Warszawie oraz w domach w Poznaniu, Częstochowie i Osny we Francji, a także w kaplicy biskupiej w Tarnowie. Ponadto zaprojektowała wyposażenie kaplicy w Areszcie Śledczym w Gdańsku przy ulicy Kurkowej. Nigdzie jednak nie powtórzyła radosnej kolorystyki i śmiałych rozwiązań plastycznych, jakie zastosowała w projekcie nieistniejącej już dziś kaplicy „Na Górcę”.

## Bibliografia

- Abryszeński Piotr, Gucewicz Daniel, *Reakcje duchowieństwa w Trójmieście na zapowiedzi normalizacji stosunków między państwem a Kościołem rzymskokatolickim po Grudniu '70*, „Rocznik Gdański” 2020, t. 80, s. 88–108.
- Bernat Magdalena, *Obecne, ale niewidoczne. Skuteczne i nowatorskie architektki modernizmu w praktyce projektowej i dyskursie architektonicznym*, „Journal of Urban Ethnology” 2022, vol. 20, s. 93–107.
- Bielak Jacek, *Nowoczesność w strefie sacrum. Dekoracje milenijne w kościele Mariackim w Gdańsku* [w:] *Nowoczesność w sztuce i w myśli o sztuce na Pomorzu od XIX do XXI wieku*, red. Jacek Bielak, Józef Tarnowski, Gdańsk 2015, s. 219–251.
- Bilewicz Hubert, *Malowidła ścienne Zofii Baudouin de Courtenay w kościołach Gdańska i Sopotu*, „Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej” 2015, nr 8, s. 139–150.
- Caussé Françoise, Julia Aurélie, *La revue L'ART SACRÉ: Débats sur l'art dans l'Église*, „Revue des Deux Mondes” 2010, Septembre, s. 170–178.
- Friedrich Jacek, *Odbudowa Głównego Miasta w Gdańsku w latach 1945–1960* (epub), Gdańsk 2015.
- Geslin Paweł de, *Czcigodny Wincenty Pallotti*, przeł. Roman Forycki, Warszawa 1988.

<sup>36</sup> Magdalena Bernat, *Obecne, ale niewidoczne. Skuteczne i nowatorskie architektki modernizmu w praktyce projektowej i dyskursie architektonicznym*, „Journal of Urban Ethnology” 2022, vol. 20, s. 93–107.

<sup>37</sup> Por. Jacek Bielak, *Nowoczesność w strefie sacrum. Dekoracje milenijne w kościele Mariackim w Gdańsku* [w:] *Nowoczesność w sztuce i w myśli o sztuce na Pomorzu od XIX do XXI wieku*, red. Jacek Bielak, Józef Tarnowski, Gdańsk 2015, s. 219–251.

- Grott Wojciech, *Siedlce jako dzielnica Gdańska w okresie międzywojennym. Wybrane aspekty życia codziennego*, „Rocznik Gdański” 2015–2016, t. 75–76, s. 139–154.
- Ingold Tim, *Splatać otwarty świat: architektura, antropologia, design*, przeł. Ewa Klekot, Dorota Wąsik, Kraków 2018.
- Kobieltus Stanisław, *Blask ciemności i światło niewiedzy*, Kraków 2005.
- Kobieltus Stanisław, *Dzieło sztuki, dzieło wiary. Przez widzialne do niewidzialnego*, Ząbki 2002.
- Kobieltus Stanisław, *Stosunek św. Wincentego Pallottiego do dzieł sztuki* [w:] *Architektura znaczeń. Studia ofiarowane prof. Zbigniewowi Bani w 65. rocznicę urodzin i w 40-lecie pracy dydaktycznej*, red. Anna Sylwia Czyż, Janusz Nowiński, Marta Wiraszka, Warszawa 2011, s. 512–527.
- Kongregacja ds. Instytutów Życia Konsekrowanego i Stowarzyszeń Życia Apostolskiego, *Młode wino, nowe bukłaki: życie konsekrowane od Soboru Watykańskiego II i wyzwania nadal otwarte: ukierunkowania*, przeł. Jolanta Olech, Warszawa 2017.
- Krajewski Kazimierz, *Nowogródzczyzna naszych ojców. Województwo nowogrodzkie II RP*, Warszawa 2018.
- Kupka Jan, *Święty Wincenty Pallotti. Wzór świętości apostołskiej*, Gorle 2017.
- Langdon Gabrielle, *A Spiritual Space: Matisse's Chapel of the Dominicans at Vence*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 1988, Bd. 51, H. 4, s. 542–573.
- Lewek Antoni, *Nowa ewangelizacja w duchu Soboru Watykańskiego II*, t. 1, Katowice 1995.
- Lion Antoine, *Art sacré et modernité en France: le rôle du P. Marie-Alain Couturier*, „Revue de l'Histoire des Religions” 2010, n° 1, s. 109–126.
- Parzyszek Czesław, *Maryja Królowa apostołów w życiu i pismach św. Wincentego Pallottiego*, „Salvatoris Mater” 2007, t. 9, nr 3/4, s. 315–348.
- Pasierb Janusz, *Ołtarz chrześcijański: historia i symbolika*, „Studia Theologica Varsoviensia” 1968, nr 6 (2), s. 17–28.
- Poprzęcka Maria, *Kuźnia. Mit, alegoria, symbol*, Warszawa 1972.
- Régamey Pie-Raymond, *Religious Art in the Twentieth Century*, New York 1963.
- Schloeder Steven J., *Architecture in Communion: Implementing the Second Vatican Council through Liturgy and Architecture*, San Francisco 1998.
- Sturtevant Paul B., *The Middle Ages in Popular Imagination: Memory, Film and Medievalism*, London – New York 2019.
- Watkins Nicholas, *Henri Matisse*, New York 1985.
- Wolańska Joanna, „*Ku odrodzeniu sztuki religijnej*”. *O próbach odnowy sztuki kościelnej na ziemiach polskich w latach 1900–1930 (ze szczególnym uwzględnieniem malowideł ściennych)*, „Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej” 2012, nr 5, s. 8–43.

### ***The Defunct Chapel of the Pallottine Sisters in Gdańsk: A Masterpiece of Modernist Sacred Art***

The purpose of this article is to analyse the no longer existing chapel of the Pallottine Missionary Sisters of the Catholic Apostolate, dedicated to Our Lady of Divine Love in the context of modern art and its role in post-war Poland. The convent chapel was erected

only a year after the arrival of the sisters to Gdańsk. However, its modernist structure was shaped by two subsequent renovations, carried out in 1959 and 1965. Despite its outstanding artistic and historical qualities, this original and unique creation by Sister Julitta Gołębiowska, SAC has not yet gained recognition from researchers. Drawing on the modernist concept of the *Gesamtkunstwerk*, Sister Julitta created a masterpiece of an immersive character. She was stimulated by vibrant discussions about modern religious art during her studies in Kraków and inspired by the realization of the Chapelle du Rosaire by the Dominican nuns in Vence (1947–1951). The ultimate design of the chapel was additionally influenced by the patriotic element of fostering Polish modernity within Gdańsk's historical German artistic context, alongside the concepts regarding the renewal of religious life outlined in the Second Vatican Council.

Sister Julitta meticulously designed the chapel, taking into account both artistic and theological considerations. The subsequent chapel constructed in the early 1990s to replace the original diverged from its predecessor's expressive and joyful blue-and-red colour scheme. It is possible that the profound asceticism evident in this later rendition, conceived by Sister Julitta, was influenced by the political transition and the belief that it demanded distinctive qualities from Church members.

*Nieistniejąca  
kaplica sióstr  
pallotynek...*