

**BWA**

BWA Wrocław Główny  
ul. Piłsudskiego 105, I piętro

11.10.24–26.01.25

**Świątynia Basma**

# Świąt Bla

zbiorowa  
wystawa-opowieść

11.10.2024–  
26.01.2025

Artystki i artyści:

Justyna Baśnik i Paweł Baśnik,  
Wanda Bibrowicz, Urszula Broll,  
Jagoda Dobecka, Inside Job  
(Ula Lucińska, Michał Knychaus),  
Paweł Kulczyński, Marta Niedbał,  
Stanisław Szukalski, Stach Szumski,  
Aleksandra Waliszewska,  
Henryk Waniek, Magdalena  
Wrońska-Wiater

Kuratorka / program galerii:  
Joanna Kobyłt

# Wizualna Historia

Scenografia: Szymon Szewczyk

Identyfikacja wizualna: Mateusz Zieleniewski

Produkcja: Gabriela Pezda, Beata Turek-Józefczak,  
Agata Połec

Promocja: Żaneta Wańczyk

Montaż: Ioannis Anastasiou, Łukasz Bałaciński, Jakub  
Jakubowicz, Marcel Kiszka, Tomasz Koczoń, Daniel Mroczyński,  
Marcin Pecyna, Maciej Przybyłowski, Kamil Zakościelny

Realizacja światel: Piotr Oęglarek

Współpraca z publicznością: Julianna Biesok, Agata Dług, Barbara  
Kaczmarek, Anna Kwapisz, Beata Marszałek, Agnieszka Michoń,  
Zofia Straczycka, Maja Widera

Opieka redakcyjna: Joanna Osiewicz-Lorenzutti (nadzór),  
Małgorzata Poździk (redakcja), Patrycja Pączek (korekta)

Program BWA Wrocław: Katarzyna Roj

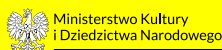
Pozyskiwanie funduszy i współpraca z partnerami: Berenika  
Nikodemska, Joanna Sokalska

Organizator: BWA Wrocław Galerie Sztuki Współczesnej

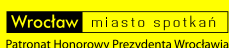
Dyrektor BWA Wrocław: Maciej Bujko

Podziękowania: zespół BWA Wrocław

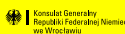
Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa  
Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury



Patronaty honorowe:



Patronat Honorowy Prezydenta Wrocławia



Partnerzy:



Patroni medialni:



# Przewodniczka

Punktem wyjścia do stworzenia wystawy było dla mnie osobliwe odkrycie z obrzeży historii sztuki – nieistniejącą dziś Sagenhalle (Hala Baśni) w Szklarskiej Porębie. Ta niewielka drewniana budowla powstała w 1903 roku z inicjatywy Hermanna Hendricha (1854–1931), niemieckiego malarza, przedstawiciela symbolizmu, współzałożyciela Berlińskiej Secesji. Rozkochany w Karkonoszach, w których odnalazł swoje miejsce na ziemi, oraz w idei Gesamtkunstwerku (dzieła totalnego), stworzył małe „muzeum” poświęcone historii Ducha Gór (zwanego także Rübezahlem, Liczyrzepą, Karkonoszem). Duch Gór to fantastyczna figura, znana z licznych podań i legend niemiecko-czeskiego pogranicza, od XVI wieku przyjmowała różne postaci: od psotnego chochlika i strażnika podziemnych złóż kamieni szlachetnych, dobrodzieja szczególnie przychylnego najbiedniejszym i najstańszym, poprzez bóstwo pogody, groźnego demona, aż po siwego i brodatego wędrowca w kapeluszu i z laską w ręku. Dla malarza postać Ducha Gór stanowiła przede wszystkim ucieleśnienie sił natury. Prezentowane w Hali Baśni wielkoformatowe płótna autorstwa Hendricha – ekspresyjne pejzaże górskich widoków – ukazywały więc nieprzewidywalność i potęgę zjawisk naturalnych. W ośmiu obrazach (**Wędrowiec chmur, Bogini wiosny, Zamek olbrzyma, Ogród Rübezahla, Cień chmur, Bóg piorunów, Mgliste kobiety, Śpiący olbrzym**) przedstawił on legendę o Rübezahlu, interpretując ją w kategoriach mitu przyrodniczego – cyklu zmian pór roku.

Przyglądając się bliżej temu niezwykłemu zjawisku, sięgnęłam po niewielką broszurę – przewodnik wydany w 1904 roku – zawierającą teksty niemieckiego pisarza Brunona Willego. Na jego pierwszej stronie czytamy: „Hala Baśni ma być artystycznym pomnikiem starego uczucia do natury”. Sformułowanie to wydało mi się szczególnie ciekawe w kontekście aktualnych problemów klimatycznych i środowiskowych. Skoro już sto dwadzieścia lat temu artyści chcieli stawiać monument „staremu uczuciu do natury”, to znaczy, że musiało ono od pewnego czasu odchodzić w zapomnienie. Być może gest stworzenia świątyni poświęconej naturze i ewokującej uczucia duchowe był reakcją na coraz większe od niej oddalenie. Mógł być także odpowiedzią na rodzącą się dopiero i nie

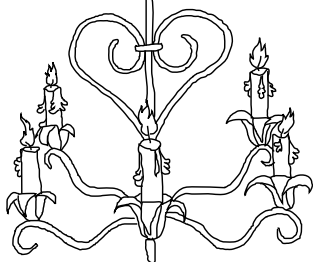
do końca uświadomioną intuicję, że obraz nieskazitelnej, dzikiej, oddzielonej od kultury i cywilizacji przyrody przestaje istnieć, że świat współczesny w coraz większym stopniu podlega rozmaitym zależnościom. Stara historia o Sagenhalle uruchomiła we mnie potrzebę zapytania o współczesność. Jak w epoce kryzysów ekologicznych i kryzysu wyobraźni zdefiniować na nowo uczucie do przyrody, która jest czymś zgoła innym niż przed stu dwudziestu laty? Czy skomplikowana relacja z nią, oparta na akceptacji tego, co mroczne i niechciane, może stać się współczesną „religią”, która wybawi nas z impasu i katastrof? Współcześnie dużo mówimy o związkach z przyrodą, szczególnie w kontekście polityki i katastrofy klimatycznej. Każdy z nas ma jednak własny do niej stosunek. Prócz próby twardego zarządzania jej zasobami, warto znaleźć miejsce na więź duchową.

**Świątynia Baśni** jest powtórzeniem gestu z Sagenhalle. Konstrukcja wystawy zbliżona jest do planu kościoła. Poszczególne części podzielone są na nawę główną, kaplice i krypty. Nawa główna reinterpretuje sensy budujące Sagenhalle. Są nimi: bliskość Karkonoszy i doświadczenie przyrody, tożsamość regionalna (żywoćność legend, mitów), sakralność (świątynny charakter), figura Rübezahla i związek jego ciała z krajobrazem (ukazany w obrazach, których jest głównym bohaterem). Osoby związane z Karkonoszami, których prace dotyczą Ducha Gór, to: Stach Szumski, Urszula Broll, Henryk Waniek, Wanda Bibrowicz, Magdalena Wrońska-Wiater. Kwestię świątyni i tożsamości poruszają szkice Stanisława Szukalskiego. Natomiast związek ciała z krajobrazem – a w zasadzie jego opresyjności – pojawia się w pełnych grozy gwaszach Aleksandry Waliszewskiej. Prace Marty Niedbał opowiadają o cieleśnym i duchowym doświadczeniu przyrody.

Kaplice i krypty otaczające nawę główną tworzą współczesną wersję świątyni, która nawiązuje do idei Hali Baśni. Tutaj artyści i artystki snują swoje spekulatywne, fantastyczne opowieści (w końcu niemieckie „sagen” znaczy „opowiadać”). Prezentowane tutaj prace krążą wokół punktu wyjścia, ale Sagenhalle pojawia się w nich widmowo. Krypty zbliżają całość do idei „syntezy sztuk”, wprowadzając dźwięk i obraz ruchomy. W ich ciemnościach po przeciwnych stronach skrzydeł zobaczycie prace Jagody Dobeckiej i Pawła Kulczyńskiego. Natomiast kaplice ułożone niczym oczka łańcucha, jedna obok drugiej, to narracje stworzone przez Pawła i Justynę Baśników oraz duet Inside Job (Ula Lucińska i Michał Knychaus). Pierwsza z nich ukazuje wizję alternatywnej wersji historii religii, druga to świat po katastrofie, w której technologia i przyroda uległy trwałemu zespoleniu.

Joanna Kobyłt

# Nawa główna



## Urszula Broll *Pan Jan in extenso*

olej na płótnie, 111 × 60 cm, 2003

Duch Gór, główny bohater Hali Baśni, dla Urszuli Broll był symbolem duchowej podróży. Związana wcześniej z ezoteryczną grupą Oneiron działającą w Katowicach, w latach 80. przeprowadziła się do podjeleniogórskiej Przesieki. Bliskość gór i przyrody była niezmiernie istotna w jej całym późniejszym życiu artystycznym i osobistym. Tam mogła wreszcie podążyć swoją buddyjską ścieżką rozwoju. Malowała górskie pejzaże, które nazywała stanami emocjonalnymi. W ciszy i spokoju oddawała się medytacji, osiągając duchową równowagę. Obrazy Broll – dalekie od sztuki rozumianej jako tworzenie przedmiotów – ewoluowały w kierunku tego, co artystka nazywała „sztuką jako jogą”. Praktyka ta uwolniła ją od wymogów i kryteriów świata sztuki, ale też umieściła poza głównym nurtem narracji w polskiej historii sztuki.

Tytułowy Pan Jan to jedno z imion nadanych fantastycznej postaci Rūbezahla, prawdopodobnie wiąże się z procesem chrystianizacji i „uczłowieczenia” pogańskiego, demonicznego wizerunku. Według niektórych teorii postać starca z laską i długą brodą inspirowana była przedstawieniami Jana Chrzciciela. Jednak w pracy artystki jego antropomorficzna postać się nie pojawia. W dolnej części obrazu widzimy abstrakcyjne, symetryczne formy, które mogą nawiązywać do mandali – symbolu harmonii i równowagi duchowej. Natomiast ostry obrys skał widoczny na drugim planie obrazu to Turnia Popieła na Śnieżnych Kotłach, wcześniej znana jako Rūbezahl-Zahnstocher (Wykałaczką Rūbezahla). Współczesna nazwa tego masywu wpisuje się w powojenny proces „odniemczania” historii Karkonoszy, przywołując postać legendarnego króla Polan. Formacje skalne mogą również budzić skojarzenia ze Świętą Górą Meru, centralnym punktem wszechświata w kosmologii buddyjskiej, będącym symbolem duchowej podróży i dążenia do oświecenia, wyższych stanów świadomości.

# Henryk Waniek

## *Rübezahl*

olej na płótnie, 65 × 54 cm, 2002

Podobnie jak u Urszuli Broll w twórczości Henryka Wańka Karkonosze zajmują miejsce szczególne. Krajobraz Sudetów, z ich legendami i duchowością, jest jednym z najważniejszych źródeł inspiracji i stanowi tło wielu prac tego artysty. Przyroda i góry stają się symboliczną przestrzenią, która odzwierciedla przeżycia wewnętrzne i duchowe poszukiwania. Dobrze oddaje to obraz **Rübezahl**. Tytułowy rogaty demon unosi się nad pasmem górskim, a z jego otwartych dłoni strzelają pioruny. Paradoksalnie jednak to nie bajkowy stwór przypominający psotnego fauna jest najbardziej interesujący. Gdy przyjrzymy się wnikliwiej postaci przedstawionej w dolnej części obrazu, odkryjemy, że jest to autoportret. Artysta ukazał siebie podczas górskiej wędrowki w charakterystycznym kapeluszu i z kijem. Zaopatrzony w te atrybuty przypomina samego Ducha Gór. Dla Wańka wyjście w góry to metafizyczna podróż, podczas której można poczuć zespolenie ze wszechświatem, a zarazem upragnione osamotnienie. Wydaje się, że właśnie ten osobisty moment został uchwycony na płótnie.

Sagenhalle stała się inspiracją i głównym tematem eseju Henryka Wańka **Sala legend w stanie upadłości**. Artysta w erudycyjny sposób opisuje jej historię i ekscentrycznego pomysłodawcę. Wskazuje też na zabawny fakt: była to dobrze prosperująca i dochodowa atrakcja turystyczna. Co jednak najważniejsze, umieszczą spaloną w latach 50. ruinę osobliwego budynku na mapie trudnego dziedzictwa tak zwanych Ziemi Odzyskanych (lub jak nazywają je inni – „wyzyskanych”) i rozpędzającego się w PRL-u turystyki. Emanacje boomu turystycznego możemy zaobserwować obecnie w postaci rosnących cen działek gruntowych w okolicach Szklarskiej Poręby. Stan upadłości dotyczy więc nie tylko aspektu duchowego, ale także materialnego i przestrzennego, które obejmują zarówno zaniedbanie dziedzictwa kulturowego, jak i komercjalizację regionu. Rozwój turystyki, zwłaszcza w czasach powojennych, przyczynił się do przekształcenia takich miejsc jak Szklarska Poręba w przestrzenie, które stopniowo tracą swoje oryginalne wartości kulturowe i historyczne na rzecz szybkiego zysku. Tym samym Sagenhalle staje się symbolem tego, jak w obliczu rosnącego zapotrzebowania na tereny turystyczne historia, mitologia i sztuka mogą zostać wyparte przez pragmatyczne, komercyjne interesy.

# Wanda Bibrowicz

## *Biały kruk*

gobelin, 173 × 68 cm, ok. 1908

## *Rübezahl*

kredka na kartonie, 30 x 20 cm, 1939

Wanda Bibrowicz z pewnością na własne oczy widziała Sagenhalle. Artystka w latach 1911–1919 prowadziła Śląskie Warsztaty Tkackie w Szklarskiej Porębie (wówczas Schreiberhau). W tym czasie uczestniczyła w życiu kolonii artystycznej, do której należał Hermann Hendrich, a legendy ludowe polsko-niemiecko-czeskiego pogranicza były częstym motywem jej poetyckich i symbolicznych dzieł. Niektórzy widzieli w niej strażniczkę pogańskich wierzeń, a w szczególności słowiańskich. Paleta barw stosowana przez artystkę w jej tkaninach była inspirowana karkonoskim krajobrazem i kolorami zmieniających się pór roku.

*Biały kruk* to praca pochodząca ze wczesnego okresu twórczości Wandy Bibrowicz i jedna z jej interpretacji wskazuje na legendę o Rübezahlu. Kruk jest zwierzęciem przypisanym Duchowi Gór. W licznych podaniach i legendach ukazywał się ludziom pod postacią kruka. Gdy na górskim szlaku dzieje się coś niezwykłego, co sugeruje jego działanie, pojawienie się kruka rozwiewa wątpliwości. W mitologii nordyckiej dwa kruki o imionach Pamięć i Myśl towarzyszą Wotanowi, którego lokalnym odpowiednikiem według Hendricha był Rübezahl. Istnieje także interpretacja, według której białe i czarne kruki z gobelinu stanowią wcielenia słowiańskich bóstw: Czernoboga i Beloboga. Inną pracą Wandy Bibrowicz nawiązującą do postaci Ducha Gór był zaginiony gobelin z 1939 roku. Powstał w przededniu II wojny światowej, gdy artystka przebywała w Pillnitz. Prawdopodobnie pragnienie jego wykonania związane było z tęsknotą za Karkonoszami, gdzie artystka spędziła młodość. Znamy jednak tylko jego szkic, wiemy, że przedstawiał Rübezahla jako brodaty dąb, na którego lewym konarze niczym w ręce spoczywa ptasie gniazdo zrobione z gałęzi, a prawym osłania jelenia.

# Stach Szumski

## *Krkonoš*

żakard, 150 × 200 cm, 2024

## *Jacquard Tests Vol. 1*

żakard, 150 × 200 cm, 2024

## *The Birth of Insane Temple*

110 × 500 cm, 2024



Praca Stacha Szumskiego ukazuje demoniczną, pogańską wersję Krkonoša. Hybrydyczna postać widoczna na żakardowej tkaninie nawiązuje do diabła ryferyjskiego – najstarszego przedstawienia Ducha Gór, postaci z mapy Martina Helwiga, pochodzącej z 1561 roku. Śląski kartograf na stworzonej przez siebie pierwszej mapie regionu tuż za Kowarami, wśród wzniesień Risengebirge, naniósł rogatą postać z diabelskim ogonem, kopytami i głową gryfa oraz z kosturem w dłoni. Wokół skalistych wierzchołków nie znalazło się nic innego, nie ma kościołów, domów, drzew ani ludzi. To kraina Rūbezahla. Stwór narysowany przez Helwiga zdradza pogańskie pochodzenie Ducha Gór, związanego prawdopodobnie z kultem rzeki Łaby. Według niektórych mógł być on Światowidem lub czczonym w Górach Izerskich bóstwem Flinsem, któremu Bad Flinsberg (Świeradów Zdrój) zawdzięczał swoją nazwę.

Praca Szumskiego na wystawie **Świątynia Baśni** stanowi kontrast do rzeźby Hugo Schuchardta stojącej w przedsionku do Sagenhalle, która ukazywała Ducha Gór tak, jak „zapamiętali go ludzie średniowiecza” – jako starca z laską i długą brodą. Taki obraz odpowiadał wizerunkowi narzuconemu w procesie chrystianizacji. Diaboliczny i dziwny **Krkonoš** w interpretacji Szumskiego wyłania się z pączkujących organicznych form, manifestując osobliwą, wieloaspektową naturę. Jego figura jest złożona z licznych drobnych cząstek: falujących linii, pulsujących plam, ale też z fragmentów ciał różnych istot, tworzących fantastyczną, mutującą postać. Duch Gór przedstawiony na tkaninie artysty posiada osobliwą właściwość – wielość. Cechę tę można zrozumieć jako mnogość symbiotycznych połączeń, mnogość mikro- i makrokosmosów, podmiotowości, postaw i strategii wewnątrz międzygatunkowej wspólnoty. Stary pogański Rūbezahl może symbolizować nowe sposoby postrzegania relacji z przyrodą, która nie jest oddzielnym od nas bytem, lecz wielością, z którą jesteśmy nierozzerwalnie połączeni.

## Stach Szumski

### *kostra Krkonoš 1*

instalacja; drewno, śruby, 300 × 200 × 300 cm, 2024

### *kostra Krkonoš 2*

instalacja; drewno, śruby, 150 × 200 × 100 cm, 2024

### *Filar kornika*

instalacja; drewno, 400 × 50 × 50 cm, 2024

Stach Szumski w swojej twórczości inspirowany jest przyrodą Karkonoszy, a szczególnie formami życia spotykanymi w lesie. Fascynują go śluzowce, porosty i grzyby, ale w swoich pracach często porusza zagadnienia związane nie tylko z pasjonującą biologią tych organizmów,

ale także z polityką gospodarczej uprawy lasów. W drzewnych instalacjach zaprezentowanych na wystawie użyty materiał ma znaczenie symboliczne. Do ich stworzenia artysta wykorzystał zebrane w lesie obumarłe szczątki drzew rosnących w monokulturze świerka alpejskiego zasadzonej przez człowieka. Roślinność ta rosnąca w partii regla dolnego zastąpiła pierwotne lasy liściaste – buczyny i grądy. Na skutek osadnictwa, rolnictwa, a co za tym idzie, zwiększającego się zapotrzebowania na drewno, tereny te już w XVIII wieku zostały niemal całkowicie wylesione. Lasy pierwotne zastąpiła szybko rosnąca, jednogatunkowa uprawa. Hodowla ta zakłóciła stabilność ekosystemu, co wraz z kwaśnymi deszczami będącymi konsekwencją emisji zanieczyszczeń z elektrociepłowni i elektrowni, ulokowanych na granicy polsko-niemiecko-czeskiej, doprowadziły w latach 90. do klęski ekologicznej w Sudetach. Inną nazwą tego procesu jest termin „spiralna choroba ekosystemu leśnego”, a jego istotą jest jednoczesność oddziaływania czynników różnego pochodzenia: antropogenicznego (emisje przemysłowe, uprawy), biotycznego (skład gatunkowy, wiek, bakterie, grzyby), abiotycznego (klimat, temperatura, opady, gleba). Obecnie dzięki znaczącej redukcji emisji przemysłowych w regionie oraz nowemu podejściu do gospodarki leśnej w przyrodzie Sudetów zmniejsza się widoczność rezultatów tej klęski. Nie rozwiązuje to jednak problemów. Lasy świerkowe obniżają retencję terenów górskich, co z kolei przyczynia się do powodzi. Gdy przedstawiłam ten tekst do akceptacji artysty, nie sądziłam, że niebawem Kotlina Jeleniogórska i okolice Karkonoszy doświadczą koszmaru powodzi.

Rübezahl często utożsamiany był z drzewem, szczególnie takim, którego wygląd był osobliwy – powykręcany i powyginany na skutek ostrego górskiego klimatu. W języku niemieckim miał nawet swoją nazwę **Krummholz**. Na kartach przewodnika po Sagenhalle czytamy: „Ten potwór niemal sprawia, że wierzymy, że sękate poskręcane drzewo cudem wyrwało swoje korzenie z górskiej ziemi i teraz kroczy odważnie”. Tytułowa „kostra” to po czesku „szkielet”. Takie leśne szkielety są wspomnieniem wielu osób doświadczających karkonoskiej przyrody i mogą symbolizować sprzężenia zwrotne, jakie zachodzą w ekosystemach.

## Stanisław Szukalski

### *Świątynia, 10 IX 1923*

fotografia rysunku, 15,7 × 13,8 cm, ok. 1925

### *Projekt świątyni, 1924*

fotografia rysunku, 13,8 × 16,7 cm, 1925

### *Świątynia,*

fotografia rysunku, 14,1 × 18,3 cm, 1925

Hermann Hendrich, tworząc Sagenhalle, postrzegał przyrodę i kulturę w kategoriach lokalnych i tożsamościowych. W przewodniku po świątyni możemy przeczytać o „starogermańskim uczuciu do przyrody”. W śląskim Rübezahlu malarz widział wcielenie Wotana – germańskiego boga wojny, zwycięstwa, zmarłych, wichrów i niepogody. Sagenhalle nie miała wprawdzie programu ideowo stricte nacjonalistycznego, ale jej twórca odwoływał się do romantycznych idei ludowych związanych z pojęciem narodu i spotykał się z uznaniem volkistowskich środowisk twórczych, które promowały narodowe i etniczne wartości poprzez sztukę, często o charakterze rasistowskim. Gdyby spojrzeć przez pryzmat wątków narodowo-nacjonalistycznych i spróbować poszukać podobnej idei na polskim gruncie, to pewne analogie można by odnaleźć w **Duchtyunii** Stanisława Szukalskiego. Ten kontrowersyjny rzeźbiarz, malarz, rysownik i teoretyk sztuki, a także założyciel grupy artystycznej Szczep Rogate Serce, często szokował swoim zachowaniem i radykalnymi poglądami. Mity stanowiły główny motor napędzający fantazje Szukalskiego, a zwłaszcza stara polska legenda powtarzana do dziś: baśń o smoku i Karku. Baśń o początkach państwa polskiego stała się bezpośrednim punktem wyjścia dla koncepcji jego świeckiej świątyni. Miała ona powstać w Smoczej Jamie pod Wawelem i służyć kontemplacji początków kulturowych i historycznych polski. Artysta postulował przebicie sklepienia jaskini i połączenie jej z wawelską katedrą. Nazwa i idea Duchtyunii odnosiła się do słowiańskich chramów. Szukalski w swoim manifeście pisał: „Pradziadowie nasi zwali miejsca święte [...] Gontyną czy Kontyną, gdzie biały koń Światowieda przebywał, a Świątynią to miejsce, gdzie Świątek stał. Zatem nasz [...] zwać się będzie Duchtynią, bo tam Duch Polski II-iej zamieszkiwał będzie”. Szczegółowe projekty sporządzone przez Szukalskiego zakładały, że pośrodku oświetlonego przez okulus wnętrza stanie marmurowy słup, na którym stać będzie wielka rzeźba Światowida. Na czterogłową postać składać miało się czterech polskich bohaterów na białym koniu, atrybucie pogańskiego Boga. Mieli to być: Piłsudski patrzący na wschód, Kazimierz Wielki zwrócony ku południu, Kopernik skierowany na zachód i wreszcie Mickiewicz spoglądający na północ.

Przedziwny pomysł Szukalskiego, bazujący na pogańskich wierzeniach, bez wątpienia inspirowany był informacjami o słowiańskich miejscach kultu silnie związanych z przyrodą. Funkcję chramów, gontyn czy kontyn pierwotnie pełniły poświęcone kultowi drzew oraz sił przyrody gaje oraz święte lasy. Szukalski, „schodząc” do smoczej jamy, dotknął czegoś mrocznego, pierwotnie ciemnego. Choć w baśni pokonanie zła stało się mitem założycielskim Krakowa, to można sobie wyobrazić zgoła inny scenariusz. Gad nie zostaje zabity (w wielu kulturach smok symbolizuje szczęście), lecz zmienia się w istotę towarzyszącą mieszkańcom grodu. Dzięki jego obecności najazdy wrogów stają się mniej dotkliwe.

# Magdalena Wrońska-Wiater

## *Rzepiór jako śpiący olbrzym – Mały Staw*

olej na płótnie, 100 × 70 cm, 2002

## *Rzepiór jako cień obłoków – Wielki Szyszak*

olej na płótnie, 100 × 70 cm, 2002

## *Rzepiór jako wędrująca chmura*

olej na płótnie, 100 × 70 cm, 2002

Malarski cykl Magdaleny Wrońskiej-Wiater to kopie zaginionych dzieł Hermanna Hendricha pochodzących z Sagenhalle, które artystka namalowała na podstawie materiałów ikonograficznych na potrzeby powstającej wystawy stałej w Domu Carla i Gerharta Hauptmannów (oddział Muzeum Karkonoskiego). Na ośmiu obrazach Hermann Hendrich zinterpretował legendę o Karkonoszu jako mit przyrodniczy. Przygody Rübexahla w jego ujęciu to metafora cyklu pór roku. Bóg pogody odbywa swoją samotną wędrowkę w towarzystwie wilków i kruków (*Rzepiór jako wędrująca chmura*). Gdy schodzi z gór, spotyka kąpiącą się nad potokiem boginię wiosny, która właśnie pojawiła się w dolinach, i zakochuje się w niej (*Bogini wiosny*). Postanawia ją porwać do swojego zamku (*Zamek olbrzyma*). Bogini podstępem ucieka ze swym kochankiem (jeden z dwóch obrazów, których nie ma wśród reprodukcji Magdaleny Wrońskiej-Wiater; *Ogród Rübexahla*). Rozzłoszczony bóg przybiera postać chmury i rusza w pościg za nimi (*Rzepiór jako cień obłoków – Wielki Szyszak*). Kochankom udaje się wymknąć, a Rübexahl wpada w wielką złość i rozpętuje burzę (*Rzepiór jako bóg burzy – Śnieżne Kotły*). Wywołana przez niego burza powoduje wezbranie górskich potoków i wodospadów, wodny żywioł szaleje w okolicy (tego obrazu też nie ma wśród prezentowanych reprodukcji; *Mgliste kobiety*). Wyczerpany i rozczarowany Duch Gór zapada w wieczny sen i zamienia się w skałę (*Rzepiór jako śpiący olbrzym – Mały Staw*). W tej ostatniej scenie Henrich wyraził symboliczne uśpienie wiary w bóstwa i demony, które przyniosło chrześcijaństwo. „Rübexahl, Donar i Wotan wycofali się do surowej górskiej samotni, potajemnie czczonej tylko przez mieszkańców gór, ale porzuconej przez nowych kapłanów. Tylko legenda wciąż się trzyma, a wyobraźnia ludzi czasami widzi Ducha Gór we mgle, w burzy śnieżnej lub w dziwnych formacjach skalnych” – pisał w przewodniku po Sagenhalle Bruno Wille.

Oglądając reprodukcje Magdaleny Wrońskiej-Wiater, możemy zauważyć motyw zespolenia, wtopienia się ciała w krajobraz. Można odnieść wrażenie, że o ile główną siłą

pierwotnych dzieł był ekspresyjny pejzaż, to w reinterpretacjach artystki dominują wtopione w ten pejzaż zmysłowość i cielesność. Ciało Ducha Gór staje się integralną częścią krajobrazu. Przyroda nie tylko tworzy tło dla ludzkiej aktywności – jak często bywało w malarstwie romantycznym – ale jest aktywnym uczestnikiem wydarzeń, to ona kształtuje losy bohaterów, a nawet sama staje się bohaterką. Nie jest też jednoznacznie dobra, nie służy ludzkim interesom, posiada własne partykularne dążenia i wyraźnie nadaną podmiotowość, a nawet emocjonalność. Żądza zemsty ukazana zostaje jako złowieszczy cień chmury dosięgający uciekinierów w **Rzepiór jako cień obłoków – Wielki Szyszak**. Choć budzi grozę, to jej działalność jest łatwa do wyobrażenia. Podobnie jak łatwo jest nadać przyrodzie podmiotowość, ucieleśniając ją w antropomorficznej i antropocentrycznej formie.

## Aleksandra Waliszewska

### Bez tytułu

21 × 29,7 cm, 2022

### Bez tytułu

21 × 29,7 cm, 2022

### Bez tytułu

21 × 29,7 cm, 2022

### Bez tytułu

21 × 29,7 cm, 2022

### Bez tytułu

21 × 29,7 cm, 2022

### Bez tytułu

21 × 29,7 cm, 2021

W gwaszach Aleksandry Waliszewskiej krajobraz nie jest bezpieczny, jawi się jako źródło opresji i przemocy. To, co u Hendricha było baśniową ilustracją, romantycznym ukazywaniem się Ducha Gór w górskim pejzażu, u Waliszewskiej staje się koszmarem rodem z ludowych baśni. Przyroda nie jest źródłem ukojenia, wręcz przeciwnie – napawa lękiem. Podziemne potwory zamieszkujące pieczary pod ludzkimi domostwami czyhają na życie ich mieszkańców. Chaty te wydają się jednak puste, w żadnej z nich nie pali się światło. Czyżby smoki pożarły już tubylców? A może przerażeni domownicy pogasili lampy, ukrywając się przed żarłocznymi bestiami, gdyż dobrze wiedzą, jak wiele może ich kosztować jeden nierozsądny ruch? Gadzie monstra pod podłogą mogą też symbolizować drzemiące pod ziemią archetypiczne zło, uśpioną siłę, którą przebudzić może tylko zew historii. W innej scenie widzimy górę zwieńczoną szczytem skalnym w kształcie ludzkiej dłoni, której wskazujący palec

w napięciu wznosi się ku szkarłatnemu niebu. Poniżej inna dłoń wskazującym palcem przyciska do ziemi długowłosa, ludzką głowę. Grymas twarzy zdradza jednoznacznie – tajemniczej postaci nie jest przyjemnie. Jakby ta sama moc działała jednocześnie w przeciwne strony: każąc przeć ku górze, wtłacza bezlitośnie w skaliste podłoże. W jeszcze innej pracy, nokturnie, na tle mrocznego górskiego krajobrazu mknie dziwna zjawa – kościotrup dosiadający koński szkielet w bladej poświacie przemieszcza się po nieboskłonie. U dołu kompozycji dwie szkicowo oddane postaci trzymają się za ręce i obserwują niecodzienne zjawisko. Landszafty Waliszewskiej zdają się ilustrować to, co Thilo von Hahn – umierający na gruźlicę bohater powieści *Empuzjon* Olgi Tokarczuk – nazywał „krajobrazem, który zabija”. W chorobowym, przedśmiertnym zwidzie młody malarz mówi: „to krajobraz nas osaczył i teraz powoli zabija, rozrywa nas na kawałki. To krajobraz jest mordercą”. Ciała w pracach Waliszewskiej – zarówno te ludzkie, które doświadczają opresji środowiska naturalnego, jak i te, które wyłaniają się z pejzaży i wyrządzają przemoc – wydają się nierozdzielnie ze sobą połączone.

## Marta Niedbał

### *Sungazing (alchemiczna kurtyna)*

tkanina, wełna na jucie, 400 × 600 cm, 2021

### *Portal*

drewno bukowe, tkanina, elementy drewniane, 300 × 280 × 200 cm, 2024

### *Apnea*

drewno bukowe, wełna, 150 × 150 × 115 cm, 2023

Twórczość Marty Niedbał koncentruje się na cielesności i jej niestabilnych granicach. Artystka nie dzieli świata na zewnętrzny i wewnętrzny. Według niej zacieranie granic pomiędzy jednym i drugim prowadzi do erozji normatywnego rozumienia przyrody – uwolnienia od jej romantycznego wizerunku, nieskażonego działalnością ludzi. „Na zewnątrz” i „wewnątrz” są topologicznie nieorientowalne, tak jak wstęga Möbiusa.

*Sungazing* to utkana alchemiczna kotara, której tytuł odnosi się do praktyki medytacyjnej polegającej na wpatrywaniu się w słońce. Choć metoda ta budzi kontrowersje i może być ryzykowna, szczególnie niebezpieczna dla wzroku, można w niej odnaleźć ślad dawnych kultów solarnych – tęsknotę za religijną relacją ze światem, zwłaszcza z porządkiem planetarnym.

Z kolei w pracy *Apnea* kluczową rolę odgrywa tytułowy bezdech – moment „pomiędzy”, kiedy po wydechu nie

następuje wdech. Długotrwały bezdech prowadzi do poważnego niedoboru tlenu we krwi, ale kontrolowany może być świadomą praktyką mającą na celu osiągnięcie stanu głębokiej uważności i połączenia z otoczeniem, a w szczególności z żywiołem powietrza. Dla Niedbał oddychanie jest wymownym przykładem trans-cieleśności.

Na poziomie cielesnym splot słoneczny (**plexus solaris**), nazywany „mózgiem brzuszny”, reguluje częstotliwość oddechu. Ponieważ jest ściśle powiązany z układem nerwowym, jego ból może być następstwem lęków – także tych związanych z naruszeniem naszych fizycznych granic. Ciała są jednak nieszczelne i w tej nieszczelności mogą katalizować zmiany wbrew narzuconej im logice. Wszelka symbioza z otoczeniem niesie ze sobą ryzyko i ma swoją cenę: zmianę wcześniej rozpoznanego kształtu, znajomych granic pojmowania.

Takiej perspektywie dedykowana jest instalacja **Portal**, która formą przypomina nieszczelną istotę – rodzaj przejścia przez nieostłonięte trzewia. Praca, wykonana ze starych foteli bujanych, przypomina postać, której bukowe, otwarte ramiona są wygięte niczym ręce przeprostowane w stawach łokciowych. W jej materialności kryje się historia i opowieści snute na zakrzywionych w łuk płozach. Zmiana jest kolejną rzeczą. Doświadczamy jej przez rozwarte otwory, gotowe do negocjacji: uszy, oczy, usta, nos, wagina, pory. To swoiste portale – miejsca przenikania się światów.

Niedbał szczególnie interesują miejsca styku, pola przejściowe. Te przestrzenie trafnie opisuje Sophie Strand, autorka książki **We Must Risk New Shapes** [Musimy zaryzykować nowe kształty]. Jej filozofia, inspirowana symbiogenезą – współlistnieniem gatunków, które dzięki wzajemnemu współdziałaniu tworzą nowe formy życia – podkreśla, że życie, zarówno jednostkowe, jak i kolektywne, jest wynikiem fuzji, współpracy i ciągłych interakcji. Współprace te zachodzą właśnie w szczelinach ciał, a ich naruszalność staje się warunkiem wzajemnych oddziaływań.

# Krypta zachodnia

Jągora Dobecka

*Żywa woda*

wideo, 15' 42", 2024

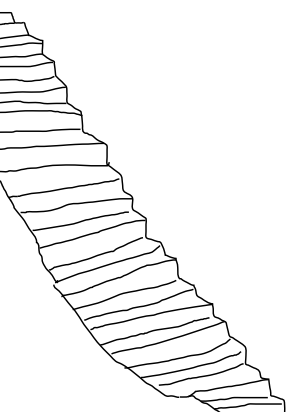
Film Jągora Dobeckiej nawiązuje do dialogu filozoficznego między uczniem a nauczycielem. Rozmowa toczy się pomiędzy spersonifikowanym potokiem Wilczka, przepływającym przez Międzygórze i tworzącym tam spektakularny wysoki na dwadzieścia dwa metry wodospad, a młodą osobą zatroskaną o przyszłość strumienia. Główną osią rozmowy jest utrata i powolne odchodzenie – wysychanie w kontekście katastrofy klimatycznej i ekologicznej. Metoda sokratyczna zakłada, że jedna ze stron celowo udaje skromną, pozornie poszukując u swojego rozmówcy pouczenia, podczas gdy ten zdradza się ze swoimi błędnymi mniemaniami. Jednak w tym przypadku trudno ocenić, jakie role przyjmują uczestnicy dialogu. Julka jest racjonalna, operuje metodą naukową, ale jej wyobrażenia o świecie wydają się mieć zawężoną perspektywę. Natomiast Wilczka, choć wierzy w magię, wypowiada się z pozycji długiego trwania, przekraczającego ludzką miarę czasu i pojęcie piękna. Polemizuje z człowieczą potrzebą zamykania zjawisk w ciasnych definicjach. Postrzega tożsamość jako płynną i wielowątkową strukturę. Tytuł onirycznej opowieści nawiązuje do terminu biblijnego znanego także z podań i baśni. Mianem „żywej wody” określano rodzaj cudownego źródła, strzeżonego przez potwory i demony, które daje siłę i nieśmiertelność, wskrzesza zmarłych, przywraca wzrok oraz odwraca zaklęcia i uroki.

W lipcu, kiedy powstawały ujęcia do filmu, poziom wody w potoku Wilczka był wyjątkowo niski i potwierdzał stan hydrologicznej suszy, która trwa w Polsce od 1981 roku. Teraz, gdy piszę ten tekst, odczuwamy najbardziej dotkliwe w skutkach jej konsekwencje. Przez Międzygórze przechodzi właśnie fala powodziowa, a zapora wodna na Wilczce nie utrzymuje przelewającej się przez nią masy. Masyw Śnieżnika w ostatnich latach był mocno

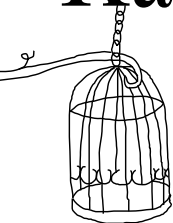


wylesiony – wycinka drzew powodowała obniżenie zdolności retencyjnej terenów górskich.

**Żywa woda** koresponduje z obrazem Hermanna Hendricha z Sagenhalle zatytułowanym **Mgliste kobiety**, przedstawiającym tańczące nimfy wokół wezbranego i wzburzonego po burzy wodospadu Kamieńczyka w Szklarskiej Porębie. Jego wydźwięk jest pozytywny, tworzy harmonijną wizję, w której po intensywnym wyładowaniu następuje proces powracania do równowagi. Akcentuje, podobnie jak śpiew chóru w zakończeniu filmu, przemianę wpisaną w cykl ekologiczny.



# Kaplica I



Kaplica Justyny i Pawła Baśników opiera się na alternatywnej historii religii, inspirowanej naukami Apoloniusza z Tiany – filozofa neopitagorejskiego z I wieku n.e. Apoloniusz, podobnie jak Jezus z Nazaretu, prowadził działalność publiczną, przypisywano mu nadprzyrodzone moce, takie jak uzdrawianie chorych i zdolność przewidywania przyszłości. Główną wykładnią jego wiary była metempsychoza, czyli wędrówka dusz – przekonanie, że dusza jest nieśmiertelna i przechodzi przez kolejne wcielenia, zanim osiągnie duchową czystość. Apoloniusz postulował także unikanie przemocy wobec żywych istot oraz wegetarianizm.

Wyobraźmy sobie, że to nie chrześcijaństwo, lecz apolonizm staje się religią dominującą, wyznawaną przez trzydzieści jeden procent światowej populacji (2,38 miliarda wiernych). W związku z wiarą w metempsychozę, spożycie mięsa i produktów odzwierzęcych zmniejsza się o trzydzieści procent, co prowadzi do ograniczenia globalnej hodowli zwierząt. Emisja gazów cieplarnianych, choć wciąż obecna, jest znacznie mniejsza, a grunty rolne służą produkcji żywności roślinnej. Środowisko naturalne jest lepiej chronione – wycinka lasów, zanieczyszczenie i niszczenie ekosystemów są poważnymi wykroczeniami etycznymi, podlegającymi surowym regulacjom. Społeczności funkcjonują w małych, samowystarczalnych wspólnotach, a miasta projektuje się tak, by współistniały z naturalnym krajobrazem. Sztuka apolonizmu czerpie inspirację z przyrody, geometrii świętej i harmonii kosmicznej, wspierając duchową kontemplację.

**Paweł Baśnik**  
*Apoloniusz z Tiany*  
olej na płótnie, 250 × 175 cm, 2024

**Paweł Baśnik, Justyna Baśnik**  
*Orfeusz grający  
zwierzętom*  
gobelin żakardowy, 400 × 300 cm, 2024

Program ikonograficzny kaplicy obejmuje monumentalny wizerunek Apoloniusza z Tiany, przedstawio-

nego w stylu greckich filozofów czy bogów. W jednej ręce trzyma on węża, symbol uzdrowienia i odnowy, nasuwający na myśl laskę Eskulapa, w drugiej zaś kostur – symbol duchowego przewodnictwa. Apoloniusz zdaje się przypominać Ducha Gór, postać obdarzoną nadprzyrodzonymi mocami. Na ścianie znajduje się także arras z **Orfeuszem grającym zwierzętom**, symbolizujący archetypiczną harmonię przyrody, w której człowiek współistnieje z innymi istotami. Scena ta odwołuje się do wędrówki duszy, która może żyć zarówno w ciele ludzkim, jak i zwierzęcym.

Po obu stronach gobelinu znajdują się skamieniałe reliefy trylobitów – jednych z najstarszych zwierząt na Ziemi. W apolonizmie skamieniałości te, podobnie jak inne pozostałości roślin i zwierząt, stanowią **sacrum**, przypominając o długiej historii życia na naszej planecie. W centrum kaplicy znajduje się tabernakulum, które chroni skorupę wymarłego amonita – prehistorycznego głowonoga. Jego muszla była inspiracją dla rozwoju teorii złotego podziału, uznawanego za miarę kosmicznej harmonii.

**Paweł Baśnik**

*Hybryda (1)*

olej na płótnie, 50 × 40 cm, 2024

*Hybryda (2)*

olej na płótnie, 50 × 40 cm, 2024

*Hybryda (3)*

olej na płótnie, 50 × 40 cm, 2024

*Hybryda (4)*

olej na płótnie, 50 × 40 cm, 2024

*Hybryda (5)*

olej na płótnie, 50 × 40 cm, 2024

*Hybryda (6)*

olej na płótnie, 50 × 40 cm, 2024

**Justyna Baśnik**

*Larix decidua (I)*

z cyklu *Solastalgia*

akryl na płótnie, 60 × 45 cm, 2024

*Larix decidua (II)*

z cyklu *Solastalgia*

akryl na płótnie, 60 × 45 cm, 2024

*Pinus sylvestris (I)*

z cyklu *Solastalgia*

akryl na płótnie, 60 × 45 cm, 2024

*Pinus sylvestris (II)*  
z cyklu *Solastalgia*

akryl na płótnie, 60 × 45 cm, 2024

*Betula pendula (II)*  
z cyklu *Solastalgia*

akryl na płótnie, 60 × 45 cm, 2024

*Betula pendula (III)*  
z cyklu *Solastalgia*

akryl na płótnie, 60 × 45 cm, 2024

*Picea abies*  
z cyklu *Solastalgia*

akryl na płótnie, 250 × 180 cm, 2024

*Betula pendula (I)*  
z cyklu *Solastalgia*

akryl na płótnie, 250 × 180 cm, 2024

*Tabernakulum*  
z cyklu *Solastalgia*

sklejka, lakier, amonit (kreda dolna),  
60 × 31 × 20 cm, 2024

W kaplicy znajdują się również cykle obrazów.

Pierwszy z nich przedstawia zwierzęce hybrydy symbolizujące złożoność i wzajemne przenikanie się gatunków, jest to wizerunek wielogatunkowej wspólnoty. Drugi cykl dotyczy solastalgii, czyli smutku klimatycznego – egzystencjalnego niepokoju związanego ze zmianami środowiskowymi. To rodzaj nowego „uczucia do przyrody”, środowiska i całej planety – jest nowym doświadczeniem, wcześniej nieuświadamianym. W swojej serii prac Justyna Baśnik upamiętnia rośliny charakterystyczne dla naszej strefy klimatycznej, brzozy, modrzewie, sosny i świerki. Według aktualnych prognoz, jeśli stężenie CO<sub>2</sub> w atmosferze będzie nadal rosnać, z polskich lasów za kilkadziesiąt lat mogą zniknąć gatunki stanowiące siedemdziesiąt pięć procent drzewostanu. Głównymi przyczynami wzrostu temperatur są rolnictwo (w tym deforestacja) oraz przede wszystkim produkcja przemysłowa.

# Kaplica II

## Inside Job (Ula Lucińska i Michał Knychaus)

### *Paradise Rot* (*The Observer I–III*)

instalacja wieloelementowa; stal nierdzewna, stal chromowana, kabel elektryczny, len, organza, jedwab, lampka LED, wosk sojowy, farba w sprayu, 230 × 200 × 70 cm, 2024

### *Paradise Rot* (*The Pond I–IV*)

instalacja wieloelementowa; stal nierdzewna, stal czarna, kabel elektryczny, pigment czarny, olej, guma, 155 × 47 × 37 cm, 2024

### *Paradise Rot (Curtains)*

instalacja; tkanina bawełniana, farba w sprayu, wymiary zmienne, 2024

W opuszczonym neogotyckim wnętrzu, które powstało w II połowie XIX wieku, a więc w epoce rozkwitu industrializacji, pojawiły się dziwne obiekty podobne do roślinnych. Oparte o żeliwne kolumny, wydają się mieć z nimi dziwne powinowactwo. Falujące linie łodyg błyszczą metalicznie, a ostre niczym ciernie liście lśnią stalowo, gdzieniegdzie zdradzając swe przemysłowe pochodzenie rdzawym nalotem. Najosobliwsze wydają się jednak ni to kielichy kwiatów, ni to włókniste kokony wieńczące ich pozornie delikatne, stalowe trzony – ich wnętrza jaśnieją elektrycznym światłem. Ta trudna do zrozumienia w pierwszej chwili dwuznaczność, sprzężenie tego, co naturalne, z tym, co technologiczne, nasuwa pytanie: kim są osobliwe przybyszki?

Pojawia się skojarzenie z czymś o podobnej konstrukcji, co istniało w przeszłości – secesyjne, floralne ornamenty gazowych lamp ulicznych. Zupełnie jakby ktoś kiedyś przewidział ten splot. Jakby był on zapisany w bie-

gu historii. Jak prorocza pętla, która objawia się współcześnie. Dziś jednak, blisko końca świata, jaki znamy, wydaje się to naturalną kolejną rzeczą – choć rozumianą nie w romantyczny sposób. To relikty przyszłości. „Są takie myśli, które możemy przewidzieć, dostrzec w oddali pośród znanych nam ścieżek. Tak jest z przyszłością, czyli rozciągniętą teraźniejszością, tylko że dalej” – pisał Timothy Morton w **Mrocznej ekologii**.

\*

Kaplica duetu Inside Job (Uli Lucińskiej i Michała Knychausa) to opowieść o przyszłości będącą jednocześnie próbą wyjścia z impasu, uwięzienia w romantycznej wizji natury jako oddzielonej od wpływu technologii, cywilizacji i kultury. Mimo że powszechnie mamy świadomość relacyjności, istnienia systemu naczyń połączonych, to tkwiący w nas dualizm często narzuca nieadekwatny już dziś podział. Można to zauważyć obecnie, gdy przez media przetacza się wielka dyskusja dotycząca powodzi jako skutku antropogenicznych zmian klimatu. Choć wiedza na temat wpływu działalności człowieka na przyrodę jest duża, to nawet naukowcy w swoich wypowiedziach rozdzielają to, co naturalne, od tego, co cywilizacyjne. I to wydaje się największą przeszkodą w ułożeniu na nowo naszych relacji z przyrodą.

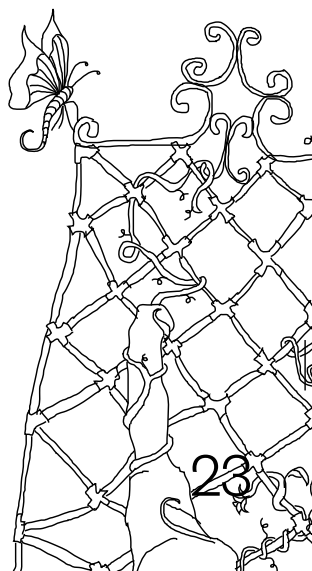
Estetyczne i zaskakujące prace Uli Lucińskiej i Michała Knychausa możemy potraktować jako fantomy – modele służące do ćwiczeń z odnajdywania mrocznych i niechcianych połączeń. Nasza pierwsza reakcja na kontakt z nimi to bezradność – zawieszona pomiędzy porządkami, nie dają się łatwo zidentyfikować. Dopiero próba analizy, rozbioru na czynniki pierwsze, przynosi rezultat. Mamy tutaj naturalne materiały, takie jak płótno czy wosk i przemysłowo wytworzone metale i kable. Widzimy elementy instalacji wykonane za pomocą maszyn, a następnie obrobione ludzkimi rękami: obszyte, wygięte. Taka metoda pracy Inside Job z obiektami zdaje się pomocna w rozumieniu ludzkich oraz nieludzkich połączeń i międzygatunkowej wspólnoty.

W swoich pracach artystyczny duet posługuje się motywami, które w każdej kolejnej odsłonie zyskują nowe życie, nowe wcielenie. Takimi elementami, a zarazem kodami są metalowe liście, delikatne, ale ostre, tekstylne kokony, czy też sadzawki ze smolistą cieczą. Mutują one w nowe formy i przeobrażają się w nowe prace, tworząc nowe konteksty. Ten model pracy wydaje się połączony z samym wydzwinięciem ich instalacji.

**Paradise Rot** to powieść autorstwa Jenny Hval.

Główna bohaterka tej opowieści, Jo, studentka z Norwegii, trafia do starego browaru przekształconego w mieszkanie. Żyje tam starsza o dziesięć lat kobieta, której melancholijny, niemal organiczny styl życia zaczyna fascynować Jo. Od tego momentu opowieść przeradza się w gorączkowy, halucynacyjny sen, w którym przestrzeń wypełniają bujnie rozrastające się rośliny – wzrost i rozkład jednocześnie.

Atmosfera książki, lepka i przytłaczająca, jest jednocześnie hipnotyzująca i intrygująca. Tytułowy raj przywodzi na myśl **paradise lost** – raj utracony, co można odczytać jako symbol naszego zerwanego połączenia z naturą. Słowo „rot” oznacza „gnicie”, a więc mamy do czynienia z gnijącym rajem, który powoli ulega rozkładowi. Co ciekawe, ten proces nie jest tu ukazany jako coś negatywnego, lecz jako element cyklu życia – dynamiczny, tętniący obecnością wielu organizmów i przemianą.



# Krypta wschodnia



## Paweł Kulczyński 33 Hz

instalacja dźwiękowa; drewno, głośniki, 2024

Dawno, dawno temu podczas wielkiej wojny z obłożonego przez Armię Czerwoną Breslau próbował się wydostać hitlerowski samolot, na którego pokładzie znajdowali się ranni żołnierze. Możliwa była tylko ewakuacja drogą powietrzną, a przeprawa zakładała nocny lot przez Karkonosze. Wówczas w Sudetach panowały bardzo trudne warunki pogodowe. Rozpętała się gwałtowana burza śnieżna. Junkers Ju 52 co chwila wpadał w turbulencje, aż w końcu zoczył z kursu i lecąc z prędkością dwustu kilometrów na godzinę, rozbił się o zbocze Czarnego Grzbietu. Niektórzy, opowiadając tę historię, mówią, że to Duch Gór nie pozwolił Niemcom zbiec i strącił samolot w czeluści swej krainy. Gdybyśmy mieli opowiedzieć tę historię dźwiękiem, pomyślelibyśmy o ryku silników i grzmotach piorunów.

Odgłosy te wydają się pociągać za sobą przeraźliwe skojarzenia. Gwałtowna burza kładąca drzewa, trzęsienie ziemi walące budynki, woda wylewająca się z impetem z rzecznej koryta i porywająca wszystko, co napotka na drodze. Warkot silnika, świst wystrzelanych rakiet, wycie syren, bomby spadające wokół. Widma katastrofy. Czy jej kładący się cień można poczuć ciałem? Czy gdy wibrują klatka piersiowa, brzuch, przepona i gardło, możemy czuć się jeszcze bezpieczni? Drżenie ciała jest drżeniem chwiejącego się świata.

Gdyby jednak założyć, że drgania nie zwiastują niewidocznego zagrożenia, mogą stać się źródłem przyjemności. Masujące, relaksujące otulające częstotliwości mogą wprawić w odprężenie, a nawet wywołać rozkosz. Wymaga to jednak chwilowego zapomnienia o widmie upadku. Ćwiczenie z upadania.

W instalacji Pawła Kulczyńskiego dźwięk generuje 2,5 metrowa piszczałka organowa, charakterystyczny element sakralnego wyposażenia. Zakłęte w niej powie-



trze wytwarza niskie, basowe rejestry. Mają one często-  
tliwość tytułowych 33 Hz, którą generować mogą za-  
równo zjawiska przyrodnicze, jak i maszyny. Praca ta nie  
operuje jednak dualizmem – nie doświadczamy czegoś  
naturalnego albo technologicznego, doświadczamy obu  
zjawisk naraz, a ich intensywność jest podobna – są one  
współistniejące, nie pojawiają się naprzemiennie. Możemy  
to nazwać dźwiękową ilustracją mrocznego połączenia,  
w którym to, co przyrodnicze, złąło się z tym, co techno-  
logiczne. Odczucie tej ambiwalencji – przyjemnego i nie-  
pokojącego, naturalnego oraz cywilizacyjnego – może  
stać się wewnętrzną praktyką doświadczania.



## Nawa

strony 11-12

Wanda K

Urszu

Marta

Stanisław

Stach S

Aleksandra

Henryk

Magdalena W

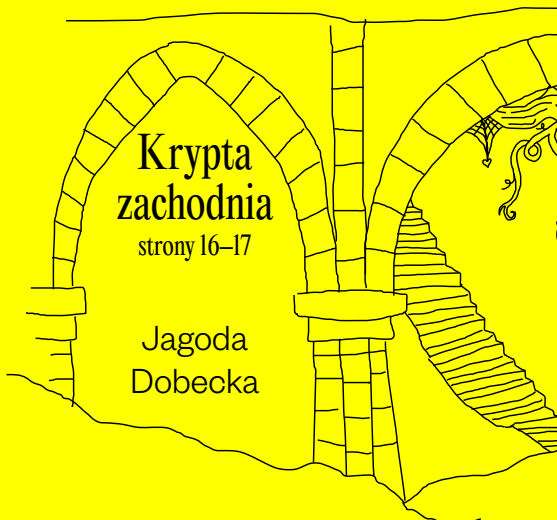


## Kaplica I

strony 18-20

Justyna Baśnik

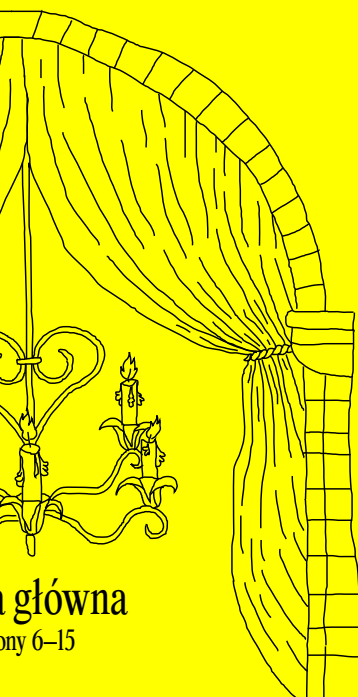
Paweł Baśnik



## Krypta zachodnia

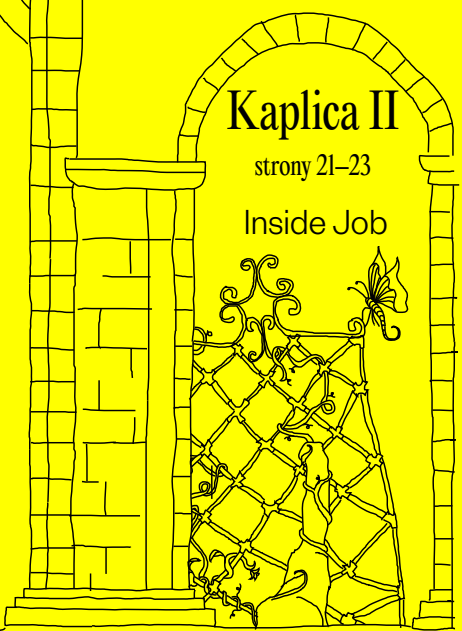
strony 16-17

Jagoda Dobecka

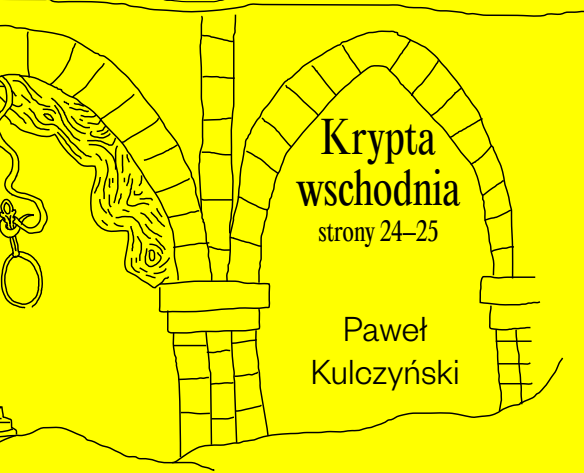


**Kaplica główna**  
strony 6–15

- Bibrowicz
- Małgorzata Broll
- Niedbał
- Wojciech Szukalski
- Szumski
- Waliszewska
- Krzysztof Waniek
- Wojciecha Wrońska-Wiater



**Kaplica II**  
strony 21–23  
Inside Job



**Krypta  
wschodnia**  
strony 24–25  
Paweł  
Kulczyński

