

## The religious painting of Pia Górską

As an artist, Pia Górską (1878–1974) is nowadays largely forgotten;<sup>1</sup> she is better remembered for her writing, especially her written memories of Józef Chełmoński and the autobiographical volume *Paleta i pióro* (*The Palette and the Pen*),<sup>2</sup> than for her painting [fig. 1]. Born in Wola Pękoszewska as the youngest child of Jan Górski and Maria Górską, neé Łubieńska, rich landowners whose manor house served as the venue of vibrant cultural and social life up until the First World War, she was named after Pope Pius IX, who had died shortly before her birth.<sup>3</sup> The Górski family was very religious and the artist's eldest brother, Ludwik, acted as an unofficial go-between for the Catholic Church of the Kingdom of Poland and the Holy See (for which reason, the family palace in at 8 Foksal Street in Warsaw was often referred to as “the Polish Vatican”).<sup>4</sup> The youngest of four brothers, Konstanty Maria Górski, was a well-known art historian, writer and literary scholar, who had a significant impact on young Pia's intellectual and artistic development.

Her art education began when several young painters, such as Eligiusz Niewiadomski, Feliks Cichocki, Józef Rapacki, Sylwester Saski, and Józef

<sup>1</sup> No entry on *Górską, Pia* is to be found in *Słownik artystów polskich i w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, architekci*, vol. 2, Warszawa 1975; in post-WWII publications, the artist is briefly mentioned in: W. Skrodzki, *Polska sztuka religijna 1900–1945*, Kraków 1989, p. 81; W. Bartoszewicz, *Buda na Powiślu*, Warszawa 1966, pp. 101–104; E. Charazińska, *Maria Pia Górską*, in: *Artystki polskie*, exhibition catalogue, ed. A. Morawińska, National Museum in Warsaw, Warszawa 1991, pp. 166–167. An extensive chapter on Górską is included in a popular monograph by A. Okońska, *Żywoty pań malujących*, Warszawa 1981, pp. 151–184. The most detailed and insightful analysis of the life and work of the artist can be found in Beata Patała, *Pia Górską (1878–1974) – zarys monografii*, Warszawa 1999, unpublished MA thesis written at the University of Warsaw under the supervision of Anna Sieradzka, typescript available in the library of the Institute of Art History at the University of Warsaw.

<sup>2</sup> P. Górską, *O Chełmońskim*, Warszawa 1932; ibidem, *Paleta i pióro*, Kraków 1956.

<sup>3</sup> M. z Łubieńskich Górską, *Gdybym mniej kochała. Dziennik lat 1889–1895*, Warszawa 1996, p. 21.

<sup>4</sup> T.S. Jaroszewski, *Pałac Zamoyskich na Foksalu*, Warszawa 1987, p. 92.

## Malarstwo religijne Pii Górskiej

Pia Górską (1878–1974) jest dzisiaj artystką nieco zapomnianą<sup>1</sup>, bardziej znaną ze swych dokonań pisarskich, zwłaszcza wspomnień o Józefie Chełmońskim i autobiograficznej książki *Paleta i pióro*<sup>2</sup>, niż z twórczości malarzkiej [il. 1]. Urodzona w Woli Pękoszewskiej jako najmłodsze dziecko Jana i Marii z Łubieńskich Górskich, zamożnych ziemian, których dwór do I wojny światowej był ośrodkiem ożywionego życia towarzyskiego i kulturalnego, swe oryginalne imię otrzymała na cześć papieża Piusa IX, zmarłego tuż przed jej przyjściem na świat<sup>3</sup>. Rodzina Górskich była bardzo religijna, a najstarszy brat artystki, Ludwik, był nieoficjalnym łącznikiem między Kościołem katolickim w Królestwie Polskim a Stolicą Apostolską (stad rodzinny pałac Górskich przy ul. Foksal 8 w Warszawie był nazywany „polskim Watykanem”)<sup>4</sup>. Najmłodszy zaś z czterech braci Pii, Konstanty Maria Górski, znany historyk sztuki, pisarz i literaturoznawca, znacząco wpłynął na rozwój intelektualny i artystyczny swej siostry.

Początki edukacji artystycznej Górskiej związane są z wakacyjnymi pobytami w jej rodzinnym domu młodych malarzy: Eligiusza Niewiadomskiego, Feliksa Cichockiego, Józefa Rapackiego, Sylwesterza Saskiego i Józefa Mehoffera, którzy zalecali młodej adeptce sztuki przede wszystkim studia z natury. Od jesieni 1894 roku stałym gościem w Woli Pękoszewskiej stał się mieszkający w niedalekiej Kuklówce Józef Chełmoński, najbardziej

<sup>1</sup> Hasła *Górską Pia* nie ma w *Słowniku artystów polskich i w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, architekci*, t. 2, Warszawa 1975; w publikacjach wydanych po II wojnie światowej o artystce krótko wspomniano w: W. Skrodzki, *Polska sztuka religijna 1900–1945*, Kraków 1989, s. 81; W. Bartoszewicz, *Buda na Powiślu*, Warszawa 1966, s. 101–104; E. Charazińska, *Maria Pia Górską*, w: *Artystki polskie*, katalog wystawy, red. A. Morawińska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1991, s. 166–167. Obszerny rozdział poświęciła jej w popularnonaukowej publikacji A. Okońska, *Żywoty pań malujących*, Warszawa 1981, s. 151–184. Najbardziej wnikliwie i szczegółowo przeanalizowała życie i twórczość artystki Beata Patała, *Pia Górską (1878–1974) – zarys monografii*, Warszawa 1999, niepublikowana praca magisterska przygotowana pod kierunkiem prof. UW dr hab. Anny Sieradzkiej, maszynopis w Bibliotece IHS UW.

<sup>2</sup> P. Górską, *O Chełmońskim*, Warszawa 1932; eadem, *Paleta i pióro*, Kraków 1956.

<sup>3</sup> M. z Łubieńskich Górską, *Gdybym mniej kochała. Dziennik lat 1889–1895*, Warszawa 1996, s. 21.

<sup>4</sup> T.S. Jaroszewski, *Pałac Zamoyskich na Foksalu*, Warszawa 1987, s. 92.



1. Pia Górka, *Autoportret*, 1955, własność prywatna, fot. za: P. Górka, *Paleta i pióro*, Kraków 1956, s. 2

1. Pia Górka, *Self-Portrait*, 1955, private collection, photo from: P. Górka, *Paleta i pióro*, Kraków 1956, s. 2

ceniony i wręcz uwielbiany przez Pię artysta, któremu zawdzięczała obecne w jej wczesnej twórczości zainteresowanie malarstwem pejzażowym<sup>5</sup>.

Dalsza edukacja artystyczna panny Górskiej w latach 90. XIX wieku to przede wszystkim wizyty w pracowniach znanych malarzy krakowskich: Malczewskiego, Stanisławskiego, Wyczółkowskiego, Mehoffera oraz Adama Chmielowskiego (brata Alberta) organizowane dzięki kontaktom brata, Konstantego (Kocia) Górskiego<sup>6</sup>.

Po 1900 roku Pia Górka na kilka lat przestaje zajmować się malarstwem, a od 1908 roku, gdy wraz z owdowiałą matką przenosi się do rodzinnej siedziby w Warszawie, postanawia, jak pisze w nieopublikowanych wspomnieniach: „wyemancypować się spod rodzinnej opieki (miałam wówczas 28 lat) i chodzić całkiem sama po ulicy (HO! HO!), uczęszczać na ciekawe odczyty i kursa [...], dodając: jakie to szczęście nie mieć męża, a posiadać wolność”<sup>7</sup>. Oddaje się działalności pedagogicznej, organizując, a potem wizytując przedszkola, pisząc pogadanki religijne dla najmłodszych dzieci, wska-

Mehoffer started vacationing at her family house during the summer holidays. Mehoffer suggested that the young disciple should primarily focus on studies from nature. From 1894 onwards, Wola Pękoszewska also welcomed frequent visits from Józef Chełmoński from the nearby village of Kuklówka, the artist that Pia respected the most, if not utterly idolized, and to whom she was indebted for an interest in landscape painting, evident in her early work.<sup>5</sup>

Her further education in the 1890s included visits to the ateliers of famous Krakow-based artists such as Jacek Malczewski, Jan Stanisławski, Leon Wyczółkowski, Józef Mehoffer, and Adam Chmielowski (Albert Chmielowski's brother), organized through her brother Konstanty (Kocio)'s extensive network of contacts.<sup>6</sup>

After 1900, Pia Górka gave up painting for some time. In 1908, she moved to live with her widowed mother in Warsaw and decided, as her unpublished memoirs tell us, “to emancipate myself from the protection of my family (I was 28 at the time) and go out into the street all by my myself (HO! HO!), to attend interesting public lectures and courses”. Further on, we read: “how lucky I am to have no husband, but enjoy my freedom”.<sup>7</sup> Pia dedicated herself to teaching; she organized, and later audited, kindergartens, wrote religious talks for the youngest children, issued guidelines for teachers of religion, and taught in local kindergartens and orphanages. In order to raise funds for her institutions, she produced sketched portraits, which received praise from the press<sup>8</sup> but came in for scathing criticism from Józef Chełmoński.<sup>9</sup>

It was only in 1921 that, following the advice of Zofia Stankiewiczówna, a famous graphic artist, she enrolled in the School of Painting run by Konrad Krzyżanowski. After Krzyżanowski's death, she began auditing classes at the atelier of Tadeusz Pruszkowski at the School of Fine Arts in Warsaw. She was over 40 years old at the time. When Pruszkowski asked: “How do you feel at our school?” she replied “A bit like a stately matron trying to dance mazurka, not sure she can keep up”.<sup>10</sup> Always critical of her work and skills, she remembered:

*My first year at the Academy was difficult, not because of my relationship with other students but*

<sup>5</sup> Patała 1999 (fn. 1), p. 32.

<sup>6</sup> Ibidem, pp. 9–10.

<sup>7</sup> P. Górka, *W kraju ciszy i burz*, typescript in a private collection; quoted after: Patała 1999 (fn. 1), p. 11.

<sup>8</sup> J. Wendorfówna, *Chwalebny dyletantyzm*, “Tygodnik Ilustrowany”, 1910, no. 19, p. 375.

<sup>9</sup> Górka 1956 (fn. 2), p. 65.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 226.

<sup>5</sup> Patała 1999, jak przyp. 1, s. 32.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 9–10.

<sup>7</sup> P. Górka, *W kraju ciszy i burz*, maszynopis w zbiorach prywatnych; za: Patała 1999, jak przyp. 1, s. 11.



2. Pia Górka, *Pochód z kwiatami* (*Pochód wiosny / Procesja*), 1925, zaginiony, fot. za: „Kobieta Współczesna”, 1928, nr 6, s. 1

2. Pia Górka, *Procession with Flowers* (*Procession of Spring / Procesja*), 1925, lost, photo from: „Kobieta Współczesna”, 1928, no. 6, p. 1

*because of the studies themselves. I knew little but had a lot of mannerisms after years of drawing little portraits and cloying photograph-like studies. I understood nothing of transposition; I could copy but not compose. Add to this the woolly outlines, the colour scheme exclusively based on tone scales. I had a really hard time! After a year, I gradually managed to break some old habits, found my feet in new work, and began to earn praise and distinctions.*<sup>11</sup>

Indeed. Górka first showcased her paintings at student exhibitions organized at the School of Fine Arts; after graduation in 1928, she exhibited mainly at the Society for the Encouragement of Fine Arts (where she became a full member; as a woman, she could not be accepted to the guild-like Brotherhood of St Luke in Warsaw, the first society for the graduates of Pruszkowski's atelier), and later still at the Institute for the Propagation of Art, as well as at multiple international exhibitions. Her works generally met with favourable critical reception.<sup>12</sup>

In the 1920s, her work primarily consisted of realistic portraits. The model was shown in the foreground. Painted flatly, the portraits were toned down in colour, with scant chiaroscuro and scale effects, and remained faithful to the model's features. Many depicted melancholy images of small children. As a true disciple to Pruszkowski, Górka also did not shun idealized depictions of young girls and women, stylized after the early

zówki dla katechetów oraz nauczając religii w ochronkach i przedszkolach. Tylko dla zdobycia funduszy dla placówek opiekuńczych wykonuje rysunkowe szkice portretowe, nawet chwalone w ówczesnej prasie<sup>8</sup>, za to ostro skrytykowane przez Chełmońskiego.<sup>9</sup>

Dopiero w 1921 roku za namową znanej graficzki, Zofii Stankiewiczówny, zapisuje się do Szkoły Malarzkiej prowadzonej przez Konrada Krzyżanowskiego, a po jego śmierci staje się w wieku ponad czterdziestu lat wolną słuchaczką w pracowni Tadeusza Pruszkowskiego w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Na pytanie Pruszkowskiego: „Jak się pani czuje w naszej budzie?” Pia odpowiedziała: „Trochę jak matrona, która tańczy mazura i boi się, czy nadąży”<sup>10</sup>. Górka, zawsze krytyczna wobec własnych umiejętności i prac artystycznych, wspominała:

*Pierwszy mój rok w Akademii zostawił mi ciężkie wspomnienie, nie z powodu obcowania z kolegami, lecz z powodu samej nauki. Umiiałam niewiele, byłam jednak zmanierowana szkicowaniem portrecików i słodką fotograficznością studiów, nie rozumiałam też wcale transpozycji, potrafiłam kopiować, lecz nie komponować. Przy tym rysunek jak z waty, kolor oparty wyłącznie na skali walorów. Męczyłam się bardzo! Po upływie roku przełamałam częściowo mą starą manierę, wzięłam się w nowe zadania, zaczęłam otrzymywać pochwały i wyróżnienia*<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> J. Wendorfówna, *Chwalebny dyletantyzm*, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 19, s. 375.

<sup>9</sup> Górka 1956, jak przyp. 2, s. 65.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 226.

<sup>11</sup> P. Górka, *W kraju ciszy...*, jak przyp. 7, s. 57.

<sup>11</sup> Górka (fn. 7), p. 57.

<sup>12</sup> Patała 1999 (fn. 1), pp. 16–25.



3. Pia Górska, *Bańki mydlane*, 1926, zaginiony, fot. za: „Kobieta Współczesna” 1928, nr 6, s. 14

3. Pia Górska, *Soap Bubbles*, 1926, lost, photo from: “Kobieta Współczesna” 1928, no. 6, p. 14

Istotnie, Górska, wystawiając swe obrazy najpierw w ramach ekspozycji uczniów Szkoły Sztuk Pięknych, a po jej ukończeniu w 1928 roku głównie w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych (którego stała się członkiem rzeczywistym – jako kobieta nie mogła bowiem być przyjęta do kultywującego tradycje cechowe Bractwa św. Łukasza, pierwszego ugrupowania absolwentów pracowni Pruszkowskiego), później także w Instytucie Propagandy Sztuki i na licznych wystawach zagranicznych, zyskiwała na ogół pochlebne recenzje krytyków<sup>12</sup>.

Prace Pii Górskiej z lat 20. to przede wszystkim realistycznie ujęte portrety wysuwające na plan pierwszy postać modela, najczęściej utrzymane w stonowanej gamie barwnej, malowane płasko, ze skąpyimi efektami walorowymi i światłocieniowymi, ale dobrze oddające charakter przedstawianej osoby; dużo wśród nich tchnących zazwyczaj melancholią podobizn dzieci. Jako wychowanka Pruszkowskiego, nie stroniła też Pia od idealizowanych w manierze wczesnego renesansu włoskiego przedstawień młodych kobiet i dziewcząt, często ukazanych z symbolicznie traktowanymi bańkami mydlanymi czy motylem, oraz tematów bajkowych [il. 2, 3].

Od około 1932 roku nastąpiła zmiana w podejściu artystki do własnej sztuki. Jak stwierdzała: „Obecnie znowu wyłącznie maluję. Zmieniam styl, zmieniam metody pracy, szukam lepszego wypowiedzenia. Dawne archaizowanie wydaje mi się martwe. Zajmują mnie inne problemy, kładę nacisk na fakturę, szukam koloru. Czy znajdę, czy

Italian Renaissance, and often shown with symbolic soap bubbles or butterflies, as well as fairy tale themes [figs. 2, 3].

Around 1932, we can observe a change in Górska's approach to her own art. She writes: “I am devoting myself entirely to painting again. I am changing my style and my methods, I am looking for better forms of expression. The archaizing style of my earlier days seems dead to me. I am preoccupied with other questions, I put an emphasis on texture, I am looking for colour. Will I find it, will I get there, can I do it – I don't know. In any case, I feel really happy to be painting again and glad to have my life aglow with the great light of art. I am thankful to God that I chose this path”.<sup>13</sup>

The years in the lead-up to the Second World War witnessed some of her most mature work; notable for their harmonious colour and fine chiaroscuro effects, the paintings exude an aura of melancholia and meditation, often coupled with a symbolic dimension.

After the family palace at Foksal Street (along with Pia's studio) burned to the ground in September 1939, Pia moved back to Wola Pękoszewska, where she spent the occupation years at the house of her nephew, Andrzej Górski. In 1947, she settled in Krakow, taking up residence with her other nephew, Franciszek Górski, the son of her beloved brother Konstanty, whose villa at Krasińskiego Street became one of the most important Catholic and intellectual venues of Krakow.<sup>14</sup> She seldom painted at that time, confessing bitterly: “I don't believe in the painting of old people”;<sup>15</sup> instead, she returned to writing, publishing historical and historical-religious novels (such as *Miasto Dawidowe* (*The City of David*) published in 1955), memoirs (*Paleta i pióro* (*The Palette and the Pen*), 1956, published again in 1960), as well as frequent articles in Catholic press.<sup>16</sup> Much of her literary output has remained in manuscript and typescript form.<sup>17</sup> Górska died on June 13, 1974 and was buried at the Rakowicki Cemetery in Krakow. Her oeuvre, the bulk of which was either destroyed or dispersed during WWII, is currently in the possession of her family in Krakow and Poznań; a handful of paintings made it to museum collections.<sup>18</sup>

<sup>13</sup> The manuscript of Pia Górska's autobiography for the editorial board of the *Polish Biographical Dictionary*, private collection, p. 9, quoted after: Patała 1999 (fn. 1), p. 47.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 28

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Ibidem, pp. 59–68.

<sup>17</sup> Besides the *Autobiografia*, private collections include the typescript of: *Kraj mojej młodości, W kraju ciszy i burz, Wspomnienia i pamiętnik*.

<sup>18</sup> These include: *Po zachodzie*, 1899, National Museum in Krakow, and *Portret we wnętrzu* (*Portrait of Róża Raczyńska*),

<sup>12</sup> Patała 1999, jak przyp. 1, s. 16–25.



4. Pia Górka, *Trzej królowie*, 1928, zaginiony, fot. za: „Bluszcz”, 1930, nr 5, s. 11

4. Pia Górka, *The Three Wise Men*, 1928, lost, photo from: „Bluszcz”, 1930, no. 5, p. 11

It may strike one as a paradox that religious themes, frequent in the art of so many members of the Brotherhood of St Luke (Antoni Michalak, Jan Zamoyski, Jan Wydra), are only incidentally touched upon by Pia Górka, who was well-known for her religious fervour both in writing and in everyday life.

Only a few such paintings can be found in her oeuvre: *The Three Wise Men* of c. 1928<sup>19</sup> and the *Visitation (Mary and Elizabeth)* of c. 1931,<sup>20</sup> only known to us from reproductions, as well as the *Holy Virgin of Loreto (Patron Saint of Aviators)* and *St Jude Thaddaeus*, both dating from 1938–1939 and preserved in the churches for which they were originally intended. Titles such as *Saint* (1928), *Madonna* (1928), *Holy Wanderers* (1932) and *St Veronica* (1936), recorded in exhibition catalogues and press notes, suggest that such paintings could have been more in number.

*The Three Wise Men* [fig. 4] shows monumental figures standing out from the barely sketched background in the dazzling light of the guiding star of Bethlehem. Despite the realism of their features and attire, the individualized, hieratic depictions

dojdę, czy potrafię – nie wiem. W każdym razie jestem szczęśliwa, że maluję i że moje życie jest rozłożone wielkim światłem sztuki. Dzięki Bogu, że poszłam tą drogą”<sup>13</sup>.

Z lat poprzedzających wybuch II wojny światowej pochodzą najdojrzalsze prace Górskiej, zharmonizowane kolorystycznie, dopracowane światłocieniowo, odznaczające się swoistym klimatem melancholii i zamyślenia, niekiedy o symbolicznym wymiarze.

Po całkowitym spłonięciu pałacu przy ul. Foksal (wraz z pracownią artystki) we wrześniu 1939 roku Pia Górka okres okupacji spędziła w Woli Pękoszewskiej, u swego bratanka, Andrzeja Górskiego. W 1947 roku przeniosła się na stałe do Krakowa, gdzie zamieszkała u drugiego bratanka, Franciszka Górskiego, syna ukochanego brata Konstantego, którego willa przy ulicy Krasińskiego stała się jednym z najważniejszych ośrodków inteligenckich i katolickich Krakowa<sup>14</sup>. Malowała już bardzo rzadko, stwierdzając gorzko: „nie wierzę w malarstwo ludzi starych”<sup>15</sup>, powróciła za to do pracy pisarskiej, publikując powieści historyczne, historyczno-religijne (np. wydane w 1955 roku *Miasto Dawidowe*), swoje wspomnienia (*Paleta i pióro*, 1956, wyd. II 1960) i liczne artykuły w prasie katolickiej<sup>16</sup>. Wiele jej prac literackich pozostało w rękopisach i maszynopisach<sup>17</sup>. Zmarła w Krakowie 13 czerwca

1936, Raczyński Family Foundation in Rogalin, affiliated with the National Museum in Poznań.

<sup>19</sup> *The Three Wise Men*, oil on metal, unsigned, presented at an exhibition in Warsaw’s “Zachęta” in 1930 (“Przewodnik Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych” 1930, no. 50, p. 17, item 1), reproduced in: “Bluszcz” 1930, no. 5, p. 11.

<sup>20</sup> *Visitation (Mary and Elizabeth)*, oil on canvas, unsigned, presented at an exhibition in Warsaw’s “Zachęta” in 1930 (“Przewodnik Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych” 1932, no. 71, p. 18, item 232), reproduced in: “Tygodnik Ilustrowany” 1932, no. 8, p. 15.

<sup>13</sup> Rękopis autobiografii Pii Górskiej dla Redakcji Polskiego Słownika Biograficznego, zbiory prywatne, s. 9, cyt. za: Patała 1999, jak przyp. 1, s. 47.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 28

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 59–68.

<sup>17</sup> Prócz wspomnianej *Autobiografii* w zbiorach prywatnych przechowywane są maszynopisy: *Kraj mojej młodości, W kraju ciszy i burz, Wspomnienia i pamiętnik*.

1974 roku i została pochowana na Cmentarzu Rakowickim. Jej dorobek malarski, w znacznej części zniszczony i rozproszony w czasie II wojny światowej, znajduje się głównie w posiadaniu rodziny w Krakowie i w Poznaniu; nieliczne prace trafiły do zbiorów muzealnych<sup>18</sup>.

Tematyka religijna, obecna w twórczości wielu „łuskaszowców” (Antoniego Michalaka, Jana Zamoyskiego, Jana Wydry), paradoksalnie, była tylko incydentalnie podejmowana przez Pię Górską, znaną ze swej żarliwości religijnej w życiu codziennym i pisarstwie. W jej dorobku malarskim można odnaleźć zaledwie kilka takich obrazów: znane jedynie z reprodukcji prace *Trzej królowie* z około 1928 r.<sup>19</sup> i *Nawiedzenie (Maria i Elżbieta)* z około 1931 r.<sup>20</sup> oraz zachowane do dziś w miejscu pierwotnego przeznaczenia *Matka Boska Loretańska (Matka Boska Patronka Lotników)* i *Św. Juda Tadeusz*, powstałe w latach 1938–1939. Tytuły prac, takie jak: *Święty* (1928), *Madonna* (1928), *Święci wędrowcy* (1932), *Święta Weronika* (1936) znane z katalogów wystaw czy wzmianek prasowych, wskazują, że obrazów o tematyce religijnej mogło być nieco więcej.

*Trzej królowie* [il. 4] to przedstawienie zmonumentalizowanych, dominujących na pierwszym planie postaci wydobytych z ledwie określonego tła oślepiającym światłem wiodącej ich, niemal niewidocznej na obrazie, Gwiazdy Betlejemskiej. Zindywidualizowane, hieratyczne wyobrażenia Kacpra, Melchiora i Baltazara są, mimo realizmu rysów i szat, nacechowane dostojną powagą. Słabszy artystycznie wydaje się obraz *Nawiedzenie (Maria i Elżbieta)* [il. 5] ukazujący dwie zwrócone do siebie postacie kobiece w powitalnym geście podawania dłoni, odziane w luźne tuniki, z głowami przysłoniętymi, jak przystało mężatkom, ciemnymi chustami – u Maryi widoczne są spływające spod chusty długie, jasne warkocze – znak Jej dziewictwa; w tle spoza wysokich krzewów wyglądają budynki kryte dwuspadowymi dachami, bardziej przypominające zabudowania gospodarcze wokół polskiego dworu niż bliskowschodnią architekturę. Wokół głów obu niewiast zaznaczony został świetlisty nimb. Koncepcja tego przedstawienia jest archaizowana w duchu wczesnego włoskiego quattrocenta z hieratycznymi, statycznymi postaciami, malowanymi płasko i sylwetowo. Podobnie jak w przypadku *Trzech króli* nic nie możemy powiedzieć o kolorystycznych i fakturowych cechach tego malowidła.

<sup>18</sup> Są to: *Po zachodzie*, 1899, Muzeum Narodowe w Krakowie, oraz *Portret we wnętrzu (Portret Róży Raczyńskiej)*, 1936, Fundacja im. Raczyńskich w Rogalinie przy Muzeum Narodowym w Poznaniu.

<sup>19</sup> *Trzej królowie*, olej na metalu, niesygnowany, wystawiony w 1930 roku w warszawskiej „Zachęcie” („Przewodnik Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych” 1930, nr 50, s. 17, poz. 1), reprodukowany w: „Bluszcz” 1930, nr 5, s. 11.

<sup>20</sup> *Nawiedzenie (Maria i Elżbieta)*, olej na płótnie, niesygnowany, wystawiony w 1932 roku w warszawskiej „Zachęcie” („Przewodnik Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych” 1932, nr 71, s. 18, poz. 232), reprodukowany w: „Tygodnik Ilustrowany” 1932, nr 8, s. 15.



5. Pia Górska, *Nawiedzenie (Maria i Elżbieta)*, 1931, zaginiony, fot. za: „Tygodnik Ilustrowany” 1932, nr 8, s. 15

5. Pia Górska, *Visitation (Mary and Elizabeth)*, 1931, lost, photo from: „Tygodnik Ilustrowany” 1932, no. 8, p. 15

of Caspar, Melchior, and Balthazar, exude solemn dignity. The *Visitation (Mary and Elizabeth)* [fig. 5] is artistically less accomplished. Two female figures are shown facing each other and shaking hands. They are clad in loose tunics, their heads, as befits married women, covered with black veils. Long braids of light hair flow down from under Mary's veil, which symbolizes her virginity. In the background, pitched-roof buildings can be discerned behind the high bushes; their architecture resembles outbuildings around a Polish manor house rather than a Middle Eastern town. Luminous halos surround the heads of the women. The archaic concept behind the painting harks back to the spirit of the early Italian Quattrocento, with its hieratic, static figures, painted in a flat and schematic manner. As with *The Three Wise Men*, not much can be said about the features of colour and texture.

*Holy Virgin of Loreto (Patron Saint of Aviators)*<sup>21</sup> [fig. 6] was probably painted in 1938 for a small makeshift wooden church of St Francis of Assisi in the vicinity of the Okęcie airport in Warsaw; it may have been commissioned for the main altar by the priests or the pilots themselves. In 1920, following an 8-year-long campaign of the Italian Society of

<sup>21</sup> Oil on canvas, 150 × 100 cm, unsigned.

Air Travellers, Pope Benedict XV had proclaimed the Virgin of Loreto the patron saint of all air travellers, and in particular of aviators.<sup>22</sup> From the 1980s onwards, the painting has been kept in the Patrons of the Parish Chapel in the newly built stone church at Hynka Street, also named after St Francis.

The painting shows all the basic iconographic features of the theme, known from the Middle Ages: the Holy Virgin is shown erect, clad in a richly decorated coat and a flowing robe, with the Child perched on her left arm. However, Gór-ska enriched the traditional vision not only with luminous rays, which seem to form Mary's second coat, but also with the decision to simultaneously depict another subject, that of the miraculous transfer of Mary's little house from Nazareth to Loreto in 13<sup>th</sup>-century Italy. Hoisted by two angels in the background, an enormous structure is readily recognized as the Basilica of Santa Maria della Santa Casa, enclosing the 1315 Loreto House along with a figurine of the Holy Virgin. Having travelled around Italy in her youth, Pia Gór-ska must have known the Loreto sanctuary firsthand. The artist situated the event in a Polish landscape, placing the Vistula River and the buildings of the Old Town in Warsaw in the background. In the greyish blue sky, a few silvery airplanes circle overhead...

Besides the innovative elements of iconography, the painting is also special on account of its technique and the treatment of colour. Painted with soft and free-flowing brushstrokes, Mary stands out from the sketchy monochromatic landscape with the luminous, contrasting colours of her garments.<sup>23</sup>

The most famous among the religious paintings of Pia Gór-ska (and the best known in her entire oeuvre, even though often not associated with her name) is the image of *St Jude Thaddaeus* in the Church of the Holy Cross in Warsaw [fig. 7] (copied for many other churches throughout Poland).<sup>24</sup>

The painting was ordered for the church by Ma-ryla Sobańska in 1938. Gór-ska described her work on the commission to her sister-in-law, Jadwiga Gór-ska, née Strójnowska, in a few letters from 1946–1966:

*I had hardly addressed religious themes before, because I thought I lacked the necessary skills. I took up the task with great reluctance, everything went badly; I had no model, not to mention any artistic vision. When I finished the painting, I saw it as a failure.*

<sup>22</sup> J. Duchniewski, entry: *Loretańska Matka Boża*, in: *Encyklopedia katolicka*, vol. 10, Lublin 2004, p. 1379.

<sup>23</sup> Skrodzki 1989 (fn. 1), p. 81.

<sup>24</sup> Oil on canvas, 50×40 cm, unsigned; the painting is only briefly mentioned in the monograph devoted to the church, see: E. Kowalczykova, *Kościół Świętego Krzyża*, Warszawa 1975, p. 100.



6. Pia Gór-ska, *Matka Boska Loretańska* (*Matka Boska Patronka Lotników*), 1938, kościół parafialny pw. św. Franciszka z Asyżu, Warszawa-Okęcie, ul. Hynka, fot. A. Sieradzki

6. Pia Gór-ska, *Holy Virgin of Loreto* (*Patron of Aviators*), 1938, parish church of St Francis of Assisi, Warsaw, Hynka Street, photo by A. Sieradzki

Obraz *Matka Boska Loretańska* (*Matka Boska Patronka Lotników*)<sup>21</sup> [il. 6] powstał prawdopodobnie w 1938 roku dla małego, prowizorycznego kościółka drewnianego pod wezwaniem św. Franciszka z Asyżu w pobliżu warszawskiego lotniska „Okęcie” – może zamówili go do ołtarza głównego swojej świątyni sprawujący tam posługę duszpasterską kapłani bądź też sami lotnicy. Dzięki bowiem staraniom Włoskiego Stowarzyszenia Podróżujących w Powietrzu podejmowanym od 1912 roku papież Benedykt XV ogłosił w 1920 roku Matkę Bożą Loretańską patronką podróżujących samolotami, głównie lotników<sup>22</sup>. Od lat 80. XX wieku obraz znajduje się w kaplicy Patronów Parafii w nowo wybudowanym kościele murowanym, również pod wezwaniem św. Franciszka, przy ulicy Hynka.

Malowidło zachowuje podstawowe cechy ikonograficzne tematu znane w sztuce od średniowiecza: ukazana została stojąca postać Matki Bożej w bogatym płaszczu i fałdzystej sukni, z półnagim Dzieciątkiem siedzącym

<sup>21</sup> Olej na płótnie, 150×100 cm, niesygnowany.

<sup>22</sup> J. Duchniewski, hasło: *Loretańska Matka Boża*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 10, Lublin 2004, s. 1379.



7. Pia Górska, *Św. Juda Tadeusz*, 1938, kościół Świętego Krzyża w Warszawie, fot. A. Stawiński

7. Pia Górska, *St Jude Thaddaeus*, 1938, Church of the Holy Cross in Warsaw, photo by A. Stawiński

na Jej lewej ręce. Górska wzbogaciła to tradycyjne ujęcie nie tylko świetlistymi promieniami, stanowiącymi jakby drugi płaszcz Maryi, ale także symultanicznym przedstawieniem innego tematu – cudownym przeniesieniem w XIII wieku domku Maryi z Nazaretu do Loreto w Italii. W tle obrazu widzimy bowiem unoszoną przez dwa anioły potężną budowlę sakralną dającą się rozpoznać jako renesansowa bazylika Santa Maria della Santa Casa, w której wnętrzu umieszczony jest pochodzący z 1315 roku Domek Loretański wraz z figurką Matki Bożej Loretańskiej. Pii Górskiej, podróżującej wiele po Włoszech w latach młodości, loretańskie sanktuarium było niewątpliwie znane z autopsji. Poza tym artystka osadziła całe wydarzenie w polskiej scenerii, umieszczając za postacią Maryi widok Wisły i budowli warszawskiego Starego Miasta. A na szarobłękitnym niebie nad miastem szybuje kilka srebrzystych samolotów...

Obraz ten, obok ciekawej ikonografii z nowatorskimi elementami, odznacza się też walorami malarskimi i kolorystycznymi. Malowany jest miękko i swobodnie, a świetliste, mocno skontrastowane barwy szat Maryi

*And I still haven't changed my mind. The hand is badly drawn, the lines of the face seem unsure, even asymmetrical! I couldn't do it better, apparently, or perhaps my laziness is to blame. Someone jokingly told me the words: "Wunderbare Bilder sind immer schlechte Gemälde". Thank God, despite these artistic shortcomings, people still pray and receive grace in front of the painting!*<sup>25</sup>

In another letter, she wrote:

*I am touched... to hear that the painting of St Jude is overhung with votive offerings. It is not about the painting, it is about the faith of the people. I am sure that if a cheap lithograph was put there, they would worship it all the same! The painting was ordered by Maryla Sobańska, I had no artistic vision*

<sup>25</sup> Pia Górska's letter to Jadwiga Górska, neé Strojnowska, Krakow 17.12.1959, manuscript at the Krasiński Library in Warsaw; quoted after: Patała 1999 (fn. 1), p. 46.

*and little enthusiasm for the task. As far as I remember, the hands are terrible and the drawing shaky! ... In the end, I decided to show Jude as a poor Polish man, a Polish "poverello".*<sup>26</sup>

The cult of St Jude Thaddaeus dates back to early Christianity but only became widespread in the 18<sup>th</sup> century, especially in Austria and Poland. At that time, the saint began to be venerated as the patron of lost causes, in which one could only hope for his intervention.<sup>27</sup> Iconography often shows him as a young man in a long tunic and a coat, with a variety of attributes. Ever since the 18<sup>th</sup> century, he has usually been shown carrying a medallion with an image of Christ; legend has it that it was with an image of Jesus that he once cured Abgar, the King of Edessa, of leprosy.

Górska followed the tradition; she painted the saint in the convention of an icon that alluded to his Byzantine representations, which she must have known from her earlier Italian peregrinations. St Jude Thaddaeus is shown in half figure, his young face covered with a short stubble and head surrounded by a golden halo. A blue coat hangs over his vermillion tunic, and its hood is drawn out over the shoulders. In the saint's hands, a mandylion with the face of Christ in a golden frame studded with precious gems can be seen; a thin walking cane supports his right arm. The figure is flat and schematic against an equally flat light background with sketchy walls of Jerusalem drawn to resemble mediaeval Italian architecture. At the bottom, a ribbon inscription reads "ST JUDE THADDAEUS. + 28 – X" (28 October, the saint's feast in the liturgical calendar of the Catholic Church). The small painting sits in dark, thick frames almost entirely covered by numerous votive offerings that have accumulated over decades; votive plaques cover the nearby kneeling stools. The painting is always surrounded by bouquets of fresh flowers.

Wojciech Skrodzki is one of very few art historians to have devoted any attention to the religious paintings of Pia Górska. In his assessment, the image of St Jude Thaddaeus shows a sense of decorativeness typical of Górska's art in general. It also "has parallels in her literary and artistic fascinations with old Italy". However, it would be difficult to agree with his praise of her "vivid sense of colour", more

wyróżniają jej postać na tle monochromatycznie i summarycznie oddanego krajobrazu<sup>23</sup>.

Najsłynniejszym obrazem religijnym Pii Górskiej (i najbardziej znanym w jej dorobku, choć przez większość odbiorców postrzegany przede wszystkim jako obiekt kultu niekojarzony z nazwiskiem artystki) stał się wizerunek *Świętego Judy Tadeusza* w warszawskim kościele Świętego Krzyża [il. 7] (wielokrotnie kopiowany do kościołów w całej Polsce)<sup>24</sup>.

Artystka, wykonując go w 1938 roku na zamówienie Maryli Sobańskiej, tak relacjonuje pracę nad tym dziełem w listach do bratowej, Jadwigi ze Strojnowskich Górskiej, z lat 1946–1966:

*Nie malowałam prawie nigdy tematów religijnych, czując mój brak zdolności w tym kierunku. Wzięłam się do roboty raczej niechętnie, źle mi szło, nie miałam modelu, a wizji malarskiej też nie miałam zgoła żadnej. Gdy skończyłam, uważałam i uważam obraz za nieudany, ręka wprost zła, twarz o niepewnym, może nawet niesymetrycznym rysunku!*

*Nie potrafiłam tego, widocznie nie potrafiłam, a może z lenistwa. Ktoś mi powiedział żartem słynne słowa Heinego: „Wunderbare Bilder sind immer schlechte Gemälde”.*

*Dzięki Bogu, że mimo braków artystycznych ludzie modlą się przed tym obrazem, otrzymują łaski!*<sup>25</sup>

W innym liście stwierdza:

*Wzruszona jestem [...] wiadomością o wotach wiszących wokół obrazu św. Judy Tadeusza. Moje malowidło nie gra tu żadnej roli, tylko wiara modlących się ludzi; jestem pewna, że gdyby wisiał w tym miejscu oleodruk za trzy grosze, kult byłby ten sam! Malowałam go na obstałunek dla Marylki Sobańskiej, nie miałam żadnej artystycznej koncepcji i malowałam go bez żadnej ochoty. O ile pamiętam ręce są fatalne, a rysunek chwiejny! [...] W końcu zdecydowałam, że przedstawię go jako polskiego, ubogiego człowieka – polskiego „poverella”*<sup>26</sup>.

Kult apostoła św. Judy Tadeusza datuje się od czasów wczesnochrześcijańskich, ale zyskał popularność dopiero w XVIII stuleciu, zwłaszcza w Austrii i w Polsce, gdy święty zaczął być czczony jako patron od spraw beznadziejnych, w których można liczyć na Jego cudowną interwencję<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> Skrodzki 1989, jak przyp. 1, s. 81.

<sup>24</sup> Olej na płótnie, 50×40 cm, niesygnowany; obraz jest zaledwie wzmiankowany w monografii tej świątyni – zob. E. Kowalczykowa, *Kościół Świętego Krzyża*, Warszawa 1975, s. 100.

<sup>25</sup> List Pii Górskiej do Jadwigi ze Strojnowskich Górskiej, Kraków 17 XII 1959, rkps w zbiorach Biblioteki Kasińskich w Warszawie; cyt. za: Patała 1999, jak przyp. 1, s. 46.

<sup>26</sup> List Pii Górskiej do Jadwigi ze Strojnowskich Górskiej, Kraków 12 XI 1957, rkps w zbiorach Biblioteki Kasińskich w Warszawie; cyt. za: ibidem.

<sup>27</sup> M. Jacniacka, hasło: *Juda Tadeusz*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 9, Lublin 2000, s. 196–197; ks. R. Knapieński, *Credo Apostolorum w średniowiecznej i nowożytnej ikonografii kościelnej*, w: *Symbol*

<sup>26</sup> Pia Górska's letter to Jadwiga Górska, nee Strojnowska, Kraków 12.10.1957, manuscript at the Kasiński Library in Warsaw; quoted after: Ibidem.

<sup>27</sup> M. Jacniacka, entry: *Juda Tadeusz*, in: *Encyklopedia Katolicka*, vol. 9, Lublin 2000, pp. 196–197; R. Knapieński, *Credo Apostolorum w średniowiecznej i nowożytnej ikonografii kościelnej*, in: *Symbol apostolski w nauczaniu i sztuce Kościoła do Soboru Trydenckiego*, ed. R. Knapieński, Lublin 1997, pp. 331–401.

W ikonografii często ukazywano go jako młodego mężczyznę w długiej tunice i płaszczu, z różnymi atrybutami – od XVIII wieku najczęściej z medalionem z wizerunkiem Chrystusa, bo wedle legendy Juda obrazem z obliczem Chrystusa uleczył z trądu Abgara, króla Edessy.

Pia Górską wybrała taką właśnie koncepcję ikonograficzną, malując przy tym świętego w konwencji ikony nawiązującej do jego bizantyńskich przedstawień, zapewne znanych artystce z wspomnianych licznych peregrinacji do Włoch. Półpostać świętego z młodym obliczem i krótkim zarostem, z głową okoloną złotą aureolą, odzianego w ciemnobłękitny płaszcz i widoczną spod niego cynobrową tunikę z wyłożonym na ramiona kapturem, trzymającego w rękach niewielki obrazek – mandylion z twarzą Chrystusa oprawny w złotą ramę wysadzaną drogimi kamieniami – z cienką łaską przy prawym ramieniu, rysuje się płasko, sylwetowo, na równie płaszczyznowym jasnym tle ze schematycznie przedstawionymi murami Jerozolimy przypominającymi średniowieczną włoską architekturę. Na dole umieszczona została wstęga z napisem: „ŚWIĘTY JUDA TADEUSZ. + 28 – X” (data obchodzenia jego święta w kalendarzu Kościoła katolickiego). Niewielkich rozmiarów malowidło ujęte jest w grube, ciemne ramy niemal całkowicie zasłonięte licznymi wotami składanymi przez dziesięciolecia przez wiernych, zaś grawerowane plakietki dziękczynne pokrywają klęczniki wokół obrazu. Zawsze towarzyszy mu wiele świeżych kwiatów.

Wojciech Skrodzki, który jako jeden z nielicznych historyków sztuki poświęcił nieco uwagi istniejącym obrazom religijnym Pii Górskiej, uważa, że w wizerunku św. Judy Tadeusza artystka zrealizowała obecne w jej sztuce poczucie dekoracyjności „znajdujące odpowiednik w jej literackich i artystycznych fascynacjach dawną Italią”. Trudno natomiast zgodzić się z jego konstatacją o „żywym poczuciu koloru”, bardziej pasującą do obrazu *Matka Boska Loretańska*<sup>28</sup>.

Bliższe przyjrzenie się *Św. Judzie Tadeuszowi* istotnie nie wywołuje zachwytów nad kunsztem malarskim tego dzieła, ale też nie potwierdza tak samokrytycznej jego oceny, jaką wyraziła artystka. Najważniejsze okazało się jego znaczenie dla wyznawców kultu świętego. Można zatem uznać prace Pii Górskiej o tematyce religijnej za „wiarą tchnące obrazy”, jak trafnie – i pięknie – określiła malarstwo religijne na Śląsku w XIX wieku Joanna Lubos-Kozieł<sup>29</sup>.

appropriate in the case of the *Holy Virgin of Loreto*.<sup>28</sup>

A closer look at the technique of *St Jude Thaddaeus* hardly sends one into raptures; however, it does not justify a judgement as harsh as that expressed by the artist herself either. What has proved of enduring importance is its significance for the worshippers. Pia Górską's religious paintings, therefore, can aptly be described as “faith-filled images”, as Joanna Lubos-Kozieł once beautifully and aptly described the 19<sup>th</sup>-century painting of Silesia.<sup>29</sup>

Translated by Urszula Jachimczak

apostolski w nauczaniu i sztuce Kościoła do Soboru Trydenckiego, red. ks. R. Knapiński, Lublin 1997, s. 331–401.

<sup>28</sup> Skrodzki 1989, jak przyp. 1, s. 81.

<sup>29</sup> J. Lubos-Kozieł, *Wiarą tchnące obrazy: studia z dziejów malarstwa religijnego na Śląsku w XIX wieku*, Wrocław 2004.

<sup>28</sup> Skrodzki 1989 (fn. 1), p. 81.

<sup>29</sup> J. Lubos-Kozieł, *Wiarą tchnące obrazy: studia z dziejów malarstwa religijnego na Śląsku w XIX wieku*, Wrocław 2004.