

# SACRUM ET DECORUM

MATERIAŁY I STUDIA Z HISTORII SZTUKI SAKRALNEJ  
MATERIALS AND STUDIES ON THE HISTORY OF SACRED ART



---

# SACRUM

# ET DECORUM

MATERIAŁY I STUDIA Z HISTORII SZTUKI SAKRALNEJ  
MATERIALS AND STUDIES ON THE HISTORY OF SACRED ART

---

ROK XI

2018



Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego  
Wydział Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego  
Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej

**Rada Naukowa / Scientific Board**

Wojciech Bałus, Uniwersytet Jagielloński, Kraków  
François Boespflug, Université de Strasbourg, Strasbourg  
Witold Cęckiewicz, Politechnika Krakowska, Kraków  
Philippe Kaenel, Université de Lausanne, Lausanne  
ks. Ryszard Knapiński, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin  
Andrzej Olszewski, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa  
Maria Poprzęcka, Uniwersytet Warszawski, Warszawa  
Stanisław Rodziński, Akademia Sztuk Pięknych, Kraków

**Recenzenci / Reviewers**

Michał Haake, Dorota Kudelska, Krzysztof Stefański, Maciej Zychowicz

**Redaktor naczelny / Editor-in-chief**

Grażyna Ryba

**Korekta wersji polskiej / Correction of Polish version**

Elżbieta Kot

**Korekta wersji angielskiej / Correction of English version**

Ian Upchurch

**Opracowanie graficzne / Graphic Design**

Piotr Bigaj, Krzysztof Marciniak, Aleksander Rusin

**Na okładce / On the cover:**

Włodzimierz Konieczny, *Madonna (Immaculata)*, 1911, gips, Muzeum Narodowe w Krakowie,  
fot. Pracownia Fotograficzna MNK

Włodzimierz Konieczny, *Madonna (Immaculata)*, 1911, plaster, the National Museum in Kraków,  
photo by Pracownia Fotograficzna MNK

**Adres Redakcji / Address**

Sacrum et Decorum

Uniwersytet Rzeszowski

Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej

35-002 Rzeszów, pl. Ofiar Getta 4-5/35

tel. +48 17 872 20 98, +48 661 928 362

**[www.sacrumetdecorum.pl](http://www.sacrumetdecorum.pl)**

e-mail: [redakcja@sacrumetdecorum.pl](mailto:redakcja@sacrumetdecorum.pl) / [editorial@sacrumetdecorum.pl](mailto:editorial@sacrumetdecorum.pl)

**ISSN 1689-5010**

Nakład 560 egz. / Edition: 560 copies

© Copyright by Wydawnictwo UR, 2019

**Wydawca / Published by:**

Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego / The University of Rzeszów  
35-959 Rzeszów, ul. prof. S. Pigoń 6, tel./fax +48 17 872 14 26

Łamanie i druk

Oficyna Wydawnicza ZIMOWIT



35-105 Rzeszów, ul. Boya-Żeleńskiego 27

e-mail: [oficyna.zimowit@gmail.com](mailto:oficyna.zimowit@gmail.com)



---

## SPIS TREŚCI CONTENTS

*Wprowadzenie*  
*Introduction*  
5

**Elżbieta Matyaszewska**  
*Prasa i wiece katolickie w walce o odnowę sztuki religijnej  
w drugiej połowie XIX wieku*  
*The Catholic press and rallies in the struggle for the rebirth  
of religious art in the second half of the nineteenth century*  
8

**Magdalena Kaliszuk**  
*Wystawa Kościelna we Lwowie w 1909 roku w kontekście wystaw polskiej sztuki  
kościelnej i religijnej oraz przemysłu liturgicznego na początku XX wieku*  
*The 1909 Lviv Church Exhibition in the context of the exhibitions of Polish church art  
and religious art and the production of liturgical objects at the turn of the 20<sup>th</sup> century*  
41

**Małgorzata Dąbrowska**  
*Włodzimierz Konieczny na Pierwszej Wystawie Współczesnej Polskiej  
Sztuki Kościelnej im. Piotra Skargi w Krakowie w 1911 roku*  
*Włodzimierz Konieczny at the First Piotr Skarga Exhibition  
of Contemporary Polish Church Art in Kraków in 1911*  
61

**Monika Paś**  
*Zespół opraw modlitewników prezentowanych na Pierwszej Wystawie  
Współczesnej Sztuki Kościelnej im. Piotra Skargi w Krakowie w 1911 roku*  
*The set of prayer book covers presented at the First Piotr Skarga Exhibition  
of Contemporary Church Art in Kraków in 1911*  
82

**Małgorzata Kierczuk-Macieszko**

*Sakralne złotnictwo oraz metalowe wyroby rzemiosła  
artystycznego z XIX i początku XX wieku.*

*Oryginał, kopia, falsyfikat?*

*Gold and metal sacred decorative arts of the 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century.*

*The original, copy, or forgery?*

**100**

**Katarzyna Chrudzimska-Uhera**

*Dyskusja wokół „problemu nowoczesnej sztuki religijnej” w kontekście  
II i III Wystawy Współczesnej Sztuki Religijnej w Polsce*

*Discussion of the “problem of modern religious art” in the context of the  
2<sup>nd</sup> and 3<sup>rd</sup> Exhibition of Contemporary Religious Art in Poland*

**119**

## INTRODUCTION

Complaints about the level of religious art, common and not always justified, have for over two centuries been accompanied by calls to repair it. Among activities promoting new solutions in sacred art, one should mention religious art exhibitions and competitions. Of similar significance is the competition between concepts and projects related to commissions for specific objects of architecture or specific sculptural or painting works connected with the activities of the Church and institutions established to popularise religious art, or more broadly: art close to Christian values.

Therefore, it is worth trying to determine how the aesthetic paradigms, expressed in the opinions of jury members, art critics, popular press articles and statements of audience representatives, have evolved under changing historical and cultural conditions. Another important issue is to determine to what extent the organisation of religious art exhibitions and competitions has influenced the popularisation of specific works and artists and their cooperation with the Church. It is important to define the criteria, including non-artistic ones, of the selection of artists invited to participate in closed competitions, as well as to learn what has happened to the winning projects. In this context, it is also worth mentioning the phenomenon of the desacralisation of exhibited works created for the purpose of worship but purchased by collectors or as elements of aesthetic complementation of interiors.

The issues presented above require a distinction to be made between church art, including proposals for church interior design; religious art intended for individual devotion as well as for mass reproduction in the form of reproductions; art representing an artist's individual reflection on the mysteries of faith or free inspiration by Christian iconography; and art not related directly to religion but displayed in churches thanks to ideological values close to the teaching of the Church. Each of the aforementioned categories, widely represented in the art of the last two hundred years, presents a related but separate set of issues that can form the basis for syntheses and studies in the field of art which has hardly been recognised in the research of art historians so far.

Highlighting the need to undertake this kind of research was the aim of the conference entitled "Wystawy i konkursy sztuki religijnej w XIX–XX

## WPROWADZENIE

Powszechnym i nie zawsze słusznym utyskiwaniem na poziom twórczości o charakterze religijnym od ponad dwu wieków towarzyszą wezwania do jej naprawy. Wśród działań propagujących nowe rozwiązania w twórczości sakralnej należy wymienić wystawy i konkursy sztuki religijnej. Podobne znaczenie ma też rywalizacja koncepcji i projektów wynikających z zamówienia na konkretne dzieło architektury bądź określoną pracę rzeźbiarską lub malarską, która wiąże się z działalnością Kościoła i instytucji powoływanych do popularyzacji sztuki religijnej lub szerzej – bliskiej wartościom chrześcijańskim.

W związku z tym warto podjąć próbę określenia, jak w zmieniających się uwarunkowaniach historyczno-kulturowych ewoluowały paradygmaty estetyczne, wyrażające się w opiniach członków jury, krytyków sztuki, popularnych artykułach prasowych i wypowiedziach przedstawicieli publiczności. Innym ważnym zagadnieniem jest określenie, w jakim stopniu organizacja wystaw i konkursów sztuki religijnej wpłynęła na popularyzację określonych dzieł i artystów oraz ich współpracę z Kościołem. Istotne jest określenie kryteriów, także pozaartystycznych, doboru twórców zapraszanych do udziału w konkursach zamkniętych, jak również poznanie losów zwycięskich projektów. W tym kontekście warto też wspomnieć zjawisko desakralizacji wystawianych dzieł, które tworzone z myślą o przeznaczeniu kultowym, a zostały zakupione w celach kolekcjonerskich bądź jako element estetycznego dopełnienia wystroju wnętrza.

Zaprezentowana powyżej problematyka wymaga rozgraniczenia na sztukę kościelną, zawierającą propozycje wystroju świątyni; sztukę religijną przeznaczoną do indywidualnej dewocji, a także do masowego powielania w postaci reprodukcji; sztukę stanowiącą indywidualną refleksję artysty dotyczącą tajemnic wiary bądź swobodne inspiracje ikonografią chrześcijańską czy sztukę niezwiązaną bezpośrednio z religią, ale prezentowaną w świątyniach ze względu na wartości ideowe bliskie nauczaniu Kościoła. Każda z wymienionych kategorii, szeroko reprezentowana w sztuce ostatnich dwustu lat, ewokuje bliski, ale odrębny zestaw zagadnień, które mogą stanowić podstawę do syntez i opracowań w dziedzinie dotychczas słabo rozpoznanej w badaniach historyków sztuki.

Zwróceniu uwagi na konieczność podjęcia tego typu prac badawczych miała służyć zorganizowana w 2015 roku konferencja „Wystawy i konkursy

sztuki religijnej w XIX–XX wieku”, zorganizowana przez Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej Uniwersytetu Rzeszowskiego we współpracy z Instytutem Historii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Temat podjęła redakcja rocznika „Sacrum et Decorum”, poświęcając mu niniejszy tom zawierający teksty, których zapowiedź stanowił w poprzednim numerze artykuł Doroty Kudelskiej poruszający temat sztuki religijnej na wystawach Wiener Secession i Künstlerbund Hagen w pierwszych dziesięcioleciach minionego stulecia.

W oddawanym w ręce czytelnika tomie XI zawarto teksty, których autorzy koncentrują się na wydarzeniach związanych ze sztuką polską tego okresu. Wprowadzenie do zagadnienia stanowi artykuł Elżbiety Matyaszewskiej, w którym autorka streszcza najważniejsze wątki w dyskusji na temat sztuki sakralnej, obecnej w piśmiennictwie dziewiętnastowiecznym, przede wszystkim w prasie krajowej i sprawozdaniach z wieców katolickich, które organizowano na ziemiach polskich pozostających pod zaborami. Cytowani obficie przez autorkę duchowni, historycy i krytycy sztuki w swoich wypowiedziach odwoływali się najczęściej właśnie do wystaw sztuki sakralnej jako podstawowego źródła informacji, formułując wnioski pod wrażeniem nowo poznanych prac twórców współczesnych.

Magdalena Kaliszuk skoncentrowała się na prezentacji Wystawy Sztuki Kościelnej we Lwowie w 1909 roku, ukazując kulisy organizacji tego przedsięwzięcia, jego przebieg oraz reperkusje, jakie ekspozycja wywołała w środowisku osób zainteresowanych odnową sztuki sakralnej. Natomiast tekst Małgorzaty Dąbrowskiej stanowi omówienie zorganizowanej w Krakowie w 1911 roku Pierwszej Wystawy Współczesnej Polskiej Sztuki Kościelnej im. Piotra Skargi i jej znaczenia dla popularyzacji twórczości młodego rzeźbiarza Włodzimierza Koniecznego. Tym samym autorka wydobywa z zapomnienia sylwetkę twórcy, którego przedwczesna śmierć w okopach I wojny światowej położyła kres rozwojowi być może wybitnego talentu.

Podczas tejsze krakowskiej wystawy eksponowano zbiór opraw modlitewników, które opisuje w swoim tekście Monika Paś. Jak zauważył jeden z recenzentów artykułu, „introligatorstwo, to rodzaj rzemiosła artystycznego, które rzadko jest dostrzegane i rzadko staje się tematem opracowań naukowych”. Toteż zwrócenie uwagi przez autorkę na ten obszar badań nad sztuką kościelną stanowi cenne dopełnienie problematyki prezentowanej na łamach naszego pisma.

Kwestie związane z organizacją wystaw zostały zasygnalizowane jedynie w tle podstawowego problemu, jaki porusza w swoim artykule Małgorzata Kierczuk-Macieszko. Autorka zwraca uwagę na trudności związane z badaniami nad sakralnym złotnictwem i wyro-

wieku” [“Religious art exhibitions and competitions in the 19th and 20th centuries”], organised in 2015 by the Centre for Documentation of Contemporary Sacred Art at the University of Rzeszów in cooperation with the Institute of Art History of the Catholic University of Lublin. The topic has been taken up by the editors of the yearly *Sacrum et Decorum*, whose present volume is dedicated to it. The volume contains texts announced in the previous issue in Dorota Kudelska’s article on the topic of religious art at the Wiener Secession and Künstlerbund Hagen exhibitions in the first decades of the last century.

The authors of articles in the present volume focus on events related to Polish art of that period. The issue is introduced in an article by Elżbieta Matyaszewska, who summarises the most important themes in the discussion of sacred art present in nineteenth-century literature, primarily in the national press and in reports from Catholic rallies organised on Polish territories under partition. The clergy, historians and art critics, often quoted by the author, referred in their writings mainly to sacred art exhibitions as the primary source of information, and formulated conclusions under the impression of contemporary artists’ works that they had just seen.

Magdalena Kaliszuk focuses on the presentation of the Church Art Exhibition which took place in Lviv in 1909, showing the behind-the-scenes of organisation of that undertaking, its course and the repercussions that the exhibition evoked among those interested in the rebirth of sacred art. Małgorzata Dąbrowska’s text discusses the First Piotr Skarga Exhibition of Contemporary Church Art and its significance in popularisation of the art of the young sculptor Włodzimierz Konieczny. The author saves from oblivion the figure of the artist, whose premature death in the trenches of World War I put an end to the development of a perhaps outstanding talent.

The Kraków exhibition displayed a collection of prayer book covers, discussed by Monika Paś in her text. As noted by one of its reviewers, “Bookbinding is a type of artistic craft that is rarely appreciated and that rarely becomes a subject of research.” Therefore, the author’s attention to this area of research on church art is a valuable complement to the issues presented in our journal.

Problems related to the organisation of exhibitions are signalled only in the background of the basic problem that [Magdalena](#) Kierczuk-Macieszko raises in her article. The author draws attention to the difficulties associated with research on sacred goldsmithery and metal products from the turn of the 19th and 20th centuries. She emphasizes the importance of cultural conditions that have contributed to

blurring the boundaries between the concept of an original, a copy and a forgery, pointing to the need for in-depth research in this field.

The volume's final article, by Katarzyna Chru-dzimaska-Uhera, discusses exhibitions organised in the period of the Polish People's Republic, when state-licensed sacred art was subject to numerous restrictions. We hope that this text will inspire other re-searchers to remind us of artists, their works and critics engaged in sacred art in those difficult times.

The editors

bami z metalu z przełomu XIX i XX wieku. Podkreśla znaczenie uwarunkowań kulturowych, które przyczyniły się do zatarcia granic pomiędzy pojęciem oryginału, kopii i fałszyfikatu, wskazując na konieczność pogłębionych badań w tej dziedzinie.

Ostatni artykuł tomu, autorstwa Katarzyny Chru-dzimskiej-Uhery, omawia wystawy organizowane w okresie PRL-u, kiedy koncesjonowana przez państwo sztuka sakralna podlegała licznym ograniczeniom. Żywimy nadzieję, że tekst ten zainspiruje kolejnych badaczy do przypomnienia twórców, ich dzieł oraz krytyków, którzy zajmowali się sztuką sakralną w tych trudnych czasach.

Redakcja



Elżbieta Matyaszevska  
Lublin (badacz niezależny)

## Prasa i wiece katolickie w walce o odnowę sztuki religijnej w drugiej połowie XIX wieku

Druga połowa XIX wieku była w polskim malarstwie okresem powszechnie panującego historyzmu i realizmu. Tematy religijne podejmowano wówczas niezbyt często, a jeśli już, to w kostiumie historycznym lub, szczególnie pod koniec wieku, w wersji realistyczno-narodowej<sup>1</sup>. Nie tylko zresztą u nas sztuka religijna przeżywała wówczas poważny kryzys, o czym świadczyły chociażby ówczesne wystawy malarstwa, na których obrazów ilustrujących czy komentujących podstawowe zagadnienia wiary było raczej niewiele<sup>2</sup>. Te natomiast, które jednak podejmowały tak istotny dla społeczności katolickiej temat, zbyt często raziły dosadnym realizmem i cielesną obfitością. Według ówczesnych krytyków sztuki to właśnie

*duch absolutnego historycznego realizmu wyklucza je na zawsze ze sfery chrześcijańskiego kościelnego kultu. Jakież biskup, jakież kapłan katolicki pozwoli kiedy na to, aby Chrystus panujący na jego ołtarzu był nie Synem Bożym, ukrzyżowanym Odkupicielem, Alfą i Omegą boskiego porządku wszechstworzenia, ale po prostu jakimś tylko [...] Sokratesem, o tyle pono wyższym*

<sup>1</sup> Trzeba jednak w tym miejscu przypomnieć, że w pierwszej połowie XIX wieku w malarstwie dało się zauważyć zjawisko sakralizacji tematów w powszechnym odbiorze nienależących do sfer religijnych (malarstwo pejzażowe jako wyraz świętości natury, wizerunki władców w formie przedstawień świętych chrześcijańskich) oraz wykorzystywanie sakralnych form obrazowych (np. tryptyku) do wyrażenia świeckich treści. Szerzej o tym problemie: A. Kozak, *Sakralizacja form obrazowych w sztuce XIX wieku. Stan badań i problemy*, „Biuletyn Historii Sztuki” 50, 1988, nr 1–2, s. 93–104.

<sup>2</sup> Zauważał to Stanisław Tomkowicz, pisząc w relacji z międzynarodowej wystawy sztuki w Monachium w roku 1888: „Przykre uczucie ogarnia wierzącego chrześcijanina, gdy zwiedza wystawy teogiczne: dzieł sztuki religijnej spotyka na nich dziwnie mało, jeżeli je w ogóle spotyka; a te «rari nantes in gurgite vasto» są zwykle tylko dowodami więcej, że duch religijności upadł wśród świata artystów, a więc i wśród społeczeństwa inteligentnego, którego oni są częścią. Przedmioty religijne, które przez tyle wieków były głównym dla nich źródłem natchnienia, od pewnego czasu niem być przestały”. Patrz: S. Tomkowicz, *Malarze polscy i malarstwo religijne na wystawie monachijskiej 1888 r.*, „Przegląd Polski” XXIII, 1889, T. 91, s. 354. O wystawie ogólnie patrz: S. Tomkowicz, *Jubileuszowa Wystawa Sztuki w Monachium*, „Przegląd Polski” XXIII, 1888, T. 90, s. 563–592.

Elżbieta Matyaszevska  
Cracow (independent scholar)

## The Catholic press and rallies in the struggle for the rebirth of religious art in the second half of the nineteenth century

The second half of the nineteenth century was a period when historicism and realism were dominant in Polish painting. Religious themes were rarely chosen at that time, and if they were, it was in historical disguise or, especially at the end of the century, in the realist-national version<sup>1</sup>. It was not only Polish religious art that experienced a serious crisis at the time, as evidenced by contemporary painting exhibitions, in which paintings illustrating or commenting on the basic issues of faith were rather rare<sup>2</sup>. However, those works that took up the theme so important for the Catholic community too often offended viewers with their blunt realism and carnal abundance. According to contemporary art critics, it is

*the spirit of absolute historical realism that excludes them forever from the sphere of Christian church worship. What Catholic bishop, what priest will ever allow Christ, who rules on his altar, not to be the Son of God, the crucified Redeemer, the Alpha and Omega of the divine order of all-creation, but just a kind of [...] Socrates, more supreme than them only because*

<sup>1</sup> However, it should be remembered that in the first half of the nineteenth century, in painting, one could notice the phenomenon of sacralisation of themes that did not belong to the sphere of religion (landscape painting as an expression of the sanctity of nature, images of rulers presented as Christian saints) and the use of sacred forms of visual expression (such as triptychs) to express secular content. More on this issue: A. Kozak, *Sakralizacja form obrazowych w sztuce XIX wieku. Stan badań i problemy*, „Biuletyn Historii Sztuki” 50, 1988, No. 1–2, pp. 93–104.

<sup>2</sup> This was noticed by Stanisław Tomkowicz, who wrote in an account from the international art exhibition in Munich in 1888: “A sad feeling touches a believing Christian when they visit contemporary exhibitions: there are surprisingly few works of religious art if there are any at all; and these «rari nantes in gurgite vasto» usually provide even more evidence of the fact that the spirit of religiosity has declined in the world of artists, and therefore also in the intelligentsia, of which they are part. Religious objects, which for so many centuries were the main source of inspiration for them, have ceased to serve that function for a while now.” Cf. S. Tomkowicz, *Malarze polscy i malarstwo religijne na wystawie monachijskiej 1888 r.*, „Przegląd Polski” XXIII, 1889, Vol. 91, p. 354. More information on the exhibition in general, cf. S. Tomkowicz, *Jubileuszowa Wystawa Sztuki w Monachium*, „Przegląd Polski” XXIII, 1888, Vol. 90, pp. 563–592.

*he came later, and therefore, according to the theory of continuous progress, he presented a purer truth? Which Catholic bishop or priest will grant space in their church to a Madonna who is not the queen of angels, martyrs and virgins, but who, with the charm of her gaze, with the grace and abundance of her fleshly form, like an Aphrodite, can only stir and move earthly feelings?*<sup>3</sup>

Such a firm stance on religious art presented by Edmund Łoziński [?] encourages a closer look at art, especially painting, understood as visualisation of the truths of faith while allowing the recipient to experience states of spiritual contemplation. Conceptualised in this way from the early period of Christian culture to the end of the Baroque period, art was usually associated with sacred architecture and was usually included in the liturgy celebrated in church interiors. Thus, paintings created for churches automatically became objects of worship; therefore they had to conform to the canons of Christian iconography and meet all their requirements, and their presence in a place of worship required the approval of church factors. For art understood in this way, today's researchers of the subject have proposed the term "sacred art", thus distinguishing it from artworks related to the sphere of faith only by the theme taken up by the artist, which allowed them to be called "religious art"<sup>4</sup>. However, for the explanations to be complete, two other terms should be introduced here. One is „church art”, which was used most often in the second half of the nineteenth century to describe works of art intended for sacred buildings and becoming cult objects. The other is „non-sacred religious art”, used to refer to religious art which often broke with Christian iconography, expressing „ideas, anxieties or longings unknown to sacred art, and created out of individual inspiration for individual needs”<sup>5</sup>, and for which an art gallery was the most suitable place. In the 1930s, another term, namely „religious impressionism”, was used to explain such a way of painting themes from the sphere of the sacred that assumed a conscious break from the current dogmatic regime in an act of painting<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> E.Ł., *Listy z Wystawy Wiedeńskiej o sztuce chrześcijańskiej*, „Przegląd Katolicki” XX, 1882, No. 40, p. 627.

<sup>4</sup> Such a distinction has been made today by Wojciech Bałus in his book *Malarstwo sakralne*, Wrocław 2001, p. 7. In the nineteenth-century literature, however, the term “religious art” had a more profound meaning and became a commonly used phrase referring to works that fulfilled the then church requirements.

<sup>5</sup> This definition was formulated by Rev. prof. Michał Janocha in his commentaries to the exhibition „Wielki Tydzień” [Holy Week], organised at the turn of April and May 2003 at the Museum of Literature in Warsaw. Cf. [www.muzeumliteratury.pl/archiwum\\_wystaw/wielki\\_tydzień/\\_wielkitydzień/wielki.htm](http://www.muzeumliteratury.pl/archiwum_wystaw/wielki_tydzień/_wielkitydzień/wielki.htm)

<sup>6</sup> „Conviction, conscience and... honesty have been replaced by professionalism. Indeed, these are - «perversions». In addition to

*od nich, że późniejszym, a zatem wedle teorii ciągłego postępu przedstawiającym czystsza prawdę? Któryż biskup, lub kapłan ludu katolickiego, da miejsce w swej świątyni Madonnie, nie tej, która jest królową aniołów, męczenników i dziewic, ale tej, która urokiem spojrzenia, wdziękiem i obfitością cielesnej formy, niby jakaś Afrodyta, potrafi tylko wzniecać i poruszać ziemskie uczucia?*<sup>3</sup>

Takie zdecydowane stanowisko w kwestii sztuki religijnej zaprezentowane przez Edmunda Łozińskiego [?] skłania do bliższego przyjrzenia się sztuce, zwłaszcza malarstwu rozumianemu jako unaocznianie prawd wiary z jednoczesnym umożliwieniem odbiorcy przeżycia stanów duchowej kontemplacji. Pojmowana w ten sposób sztuka, od wczesnego okresu kultury chrześcijańskiej aż po schyłkowy okres baroku, z reguły związana była z architekturą sakralną i zazwyczaj włączano ją w sprawowaną w świątynnych wnętrzach liturgię. Malowane dla kościołów obrazy automatycznie stawały się więc obiektami kultu, musiały być zatem zgodne z kanonami oraz spełniać wszelkie wymogi ikonografii chrześcijańskiej, a ich umieszczenie w miejscu kultu wymagało aprobaty czynników kościelnych. Dla tak rozumianej sztuki współcześni badacze przedmiotu zaproponowali termin „sztuka sakralna”, odróżniając ją w ten sposób od dzieł artystycznych, które jedynie podjęty przez twórcę temat wiązał ze sferą wiary i pozwalał określać mianem „sztuki religijnej”<sup>4</sup>. By jednak wyjaśnienia były kompletne, należy wprowadzić tu jeszcze dwa terminy. Pierwszy – „sztuka kościelna”, którego używano najczęściej w drugiej połowie wieku XIX na określenie dzieł sztuki przeznaczonych do obiektów sakralnych i stających się przedmiotem kultu, oraz drugi – „sztuka religijna niesakralna” na określenie plastyki religijnej, która, zrywając często z ikonografią chrześcijańską, wyrażała „idee, niepokoje lub tęsknoty nieznanie sztuce sakralnej, [była] tworzona z indywidualnej inspiracji dla indywidualnych potrzeb”<sup>5</sup> i dla której najbardziej odpowiednim miejscem była galeria artystyczna. W latach trzydziestych XX wieku dla wyjaśnienia takiego właśnie sposobu malowania tematów ze sfery sacrum, który zakładał świadome zerwanie podczas tworzenia z obowiązującym

<sup>3</sup> E.Ł., *Listy z Wystawy Wiedeńskiej o sztuce chrześcijańskiej*, „Przegląd Katolicki” XX, 1882, nr 40, s. 627.

<sup>4</sup> Takiego rozróżnienia dokonał współcześnie Wojciech Bałus w swej książce *Malarstwo sakralne*, Wrocław 2001, s. 7. Określenie „sztuka religijna” w piśmiennictwie dziewiętnastowiecznym miało jednak głębsze znaczenie i stawało się powszechnym sformułowaniem odnoszącym się do dzieł spełniających ówczesne wymogi kościelne.

<sup>5</sup> Definicję tę sformułował ks. prof. Michał Janocha w komentarzach do wystawy „Wielki Tydzień”, zorganizowanej na przełomie kwietnia i maja 2003 roku w warszawskim Muzeum Literatury. Por. [www.muzeumliteratury.pl/archiwum\\_wystaw/wielki\\_tydzień/\\_wielkitydzień/wielki.htm](http://www.muzeumliteratury.pl/archiwum_wystaw/wielki_tydzień/_wielkitydzień/wielki.htm)

rygorem dogmatycznym, użyto jeszcze jednego sformułowania, a mianowicie „religijny impresjonizm”<sup>6</sup>.

Swego wielorakiego znaczenia sztuka religijna nabierała szczególnie w wieku XIX, kiedy to tematy sakralne zaczynały funkcjonować poza architekturą kościelną, a ich interpretacja i sposób przedstawienia zależały wyłącznie od wizji artysty, który przestawał się już liczyć z opinią władz kościelnych. Powstawały wówczas dzieła sztuki dwójakiego rodzaju – przeznaczone do kościołów, z zachowaniem wszelkich religijnych wymogów formalnych i ikonograficznych po to, by stać się obiektem kultu, oraz takie, które z powodzeniem mogły się znaleźć na jakiegokolwiek wystawie sztuk pięknych, ale w obiekcie sakralnym nie było dla nich miejsca.

Rozwój owych tendencji, szczególnie w malarstwie, rozpoczął szeroko zakrojoną dyskusję o tym, jakie obrazy zasługują na miano sakralnych, a jakie tylko z pozoru takimi są. Rozważania na ten temat toczyły się głównie na łamach prasy katolickiej, angażując nie tylko osoby duchowne, ale też znanych ówczesnie krytyków sztuki. Nasilenie tej dyskusji przypadło na sam początek lat osiemdziesiątych, ale trwała ona jeszcze długo po śmierci Jana Matejki, który przez lata nadał ton polskiemu malarstwu<sup>7</sup>. Niewątpliwie ważnym bodźcem w środowisku krakowskim było powstanie w roku 1879 Towarzystwa Świętego Łukasza, mającego na celu odnowę sztuki religijnej<sup>8</sup>. W Krakowie

<sup>6</sup> „Przekonanie, sumienie i... uczciwość zastąpiła zawodowość. Są to istotnie – *wynaturzenia*. Obok tych codziennych anomalii – nie mniej destrukcyjnym czynnikiem jest *religijny impresjonizm* [...]. Sztuka kościelna jest to nie tylko kwestia głębokiego przekonania wewnętrznego i odpowiedniego nastawienia psychicznego – ale jest to równocześnie kwestia wiedzy, istotnego uświadomienia religijnego. Sztuka kościelna jest związana z kultem, jego potrzebami, jest organicznie zespolona z dogmatyczną konstrukcją Kościoła. Rygor wewnętrzny, normujący całe życie kościelne, wszelkie jego przejawy, obowiązuje również w dziedzinie twórczości artystycznej związanej z kultem. Stąd w sztuce kościelnej nie może być miejsca na *impresje religijne*”. Por. M. Skrudlik, *Z zagadnień współczesnej sztuki kościelnej. Na marginesie Listu Pastorskiego J. Em. Ks. Kardynała Al. Kakowskiego*, „Przegląd Katolicki” 71, 1933, nr 8, s. 117.

<sup>7</sup> O tym, że problematyka malarstwa religijnego była wówczas niezwykle istotna dla środowiska artystycznego, może świadczyć przedrukowywanie w ówczesnej prasie artykułów na ten temat powstałych znacznie wcześniej. Dotyczy to na przykład tekstów Adama Mickiewicza z lat trzydziestych XIX wieku, który pisał między innymi: „artyści zaczynają poznawać, że tylko malarstwo chrześcijańskie ma przed sobą przyszłość, a inne rodzaje są tylko zabawką”. Por. A. Mickiewicz, *O malarstwie religijnem* (z oryginału francuskiego przełożył J. Kallenbach), „Tygodnik Ilustrowany” 1891, Serya V, T. III, nr 53, s. 7. Dalsze rozważania: s. 10; nr 54, s. 20, 22.

<sup>8</sup> Szczegółowe informacje o samym Towarzystwie Świętego Łukasza, działającym w latach 1879–1886, jego wkładzie w dzieło odnowy sztuki religijnej oraz zawartości „Przyjaciela Sztuki Kościelnej”, oficjalnego organu Towarzystwa wydawanego w latach 1883–1885, odnajdujemy w opracowaniu Joanny Wolańskiej *Towarzystwo Świętego Łukasza w Krakowie i Przyjaciel Sztuki Kościelnej* [w:] W. Bałus, E. Mikołajska, ks. J. Urban, J. Wolańska, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Część I*, Kraków 2004, s. 37–84.

Religious art began to gain multiple meanings in the nineteenth century, when religious themes started to function outside church architecture, and their interpretation and presentation depended only on the vision of the artist, who gradually ceased to rely on the opinion of church authorities. Two kinds of artworks were created at that time: those intended for churches, which preserved all of the formal and iconographic religious requirements in order to become objects of worship, and those that could easily be found in any art exhibition while there was no room for them in a sacred building.

The development of these tendencies, especially in painting, initiated a broad discussion on which paintings do deserve to be called sacred and which ones only have such an appearance. The topic was considered mainly on the pages of the Catholic press, not only by the clergy but also by art critics of that time. The discussion intensified at the very beginning of the 1880s but lasted long after the death of Jan Matejko, who over the years had set the tone of Polish painting<sup>7</sup>. Undoubtedly, an important stimulus in the Kraków milieu was the establishment in 1879 of the Society of Saint Luke, aimed at the rebirth of religious art<sup>8</sup>. The climate in Kraków for such an initiative was extremely favourable as from that year on the bishop's throne of the diocese belonged to Albin Dunajewski, a great art lover, who knew how to appreciate the beauty of Kraków's monuments and take care of their proper preservation. Moreover, a group of outstand-

these everyday anomalies, «religious impressionism» is a factor no less destructive [...]. Church art is not only a matter of deep inner conviction and proper attitude of the mind - but it is also a matter of knowledge and significant religious awareness. Church art is connected with worship and with its needs; it is organically connected with the dogmatic construction of the Church. The internal rigour, which regulates the entire church life, all its manifestations, is also valid in the field of artistic creativity related to worship. Hence, in church art there can be no room for „religious impressions”. Cf. M. Skrudlik, *Z zagadnień współczesnej sztuki kościelnej. Na marginesie Listu Pastorskiego J. Em. Ks. Kardynała Al. Kakowskiego*, „Przegląd Katolicki” 71, 1933, No. 8, p. 117.

<sup>7</sup> How extremely important the question of religious painting was for the artistic milieu in that period can be testified to by the fact that much earlier papers on the subject were reprinted in the press of that time. This applies, for example, to the texts of Adam Mickiewicz from the 1830s, who wrote, among other things: „artists are beginning to recognise that only Christian painting has a future ahead of it whereas other types are just a toy”. Cf. A. Mickiewicz, *O malarstwie religijnem* (translated from the French original by J. Kallenbach), „Tygodnik Ilustrowany” 1891, Series V, Vol. III, No. 53, p. 7. Further considerations: p. 10; No. 54, pp. 20, 22.

<sup>8</sup> Detailed information on the Society of Saint Luke, active in the years 1879–1886, its contribution to the rebirth of religious art and the content of „Przyjaciel Sztuki Kościelnej” [Friend of Church Art], the official periodical of the Society published in 1883–1885, can be found in Joanna Wolańska's study entitled *Towarzystwo Świętego Łukasza w Krakowie i „Przyjaciel Sztuki Kościelnej”* [in:] W. Bałus, E. Mikołajska, Rev. J. Urban, J. Wolańska, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Część I*, Kraków 2004, pp. 37–84.



ing specialists worked in the city, for whom both the problem of preservation of historical monuments and care for the general aesthetic level of sacred artworks created at that time was so important that they decided to actively influence the elevation of that level. Among the most active members of the Society were, among others, Władysław Łuszczkiewicz [fig. 1], Józef Łepkowski, Marian Sokołowski, Stanisław Tomkowicz, Rev. Józef Pelczar, Rev. Eustachy Skrochowski and Count Bronisław Lasocki<sup>9</sup>, its president.

The activities of the Society, bringing together eminent art experts, critics, conservators and artists, not only influenced the high substantive level of its initiatives but also integrated and stimulated the artistic and church circles. As mentioned above, their common goal was to elevate the level of contemporary religious art. Its practical dimension consisted in providing expert advice on the proper arrangement or maintenance of sacred interiors, mediation between priests who ordered works of art for churches and artists commissioned to create them, as well as watching over the quality of the workmanship<sup>10</sup>. For this reason, many novice artists cooperated with the Society, seeing in such contacts a chance for regular commissions and establishing their position in the artistic circles<sup>11</sup>.

However, these were not the only plans implemented by Kraków's Society. In „Przyjaciel Sztuki Kościelnej” journal [fig. 2], the above-mentioned experts wrote about the preservation of works of sacred art, about current trends in this field, they undertook topics concerning the broadly understood problems of contemporary religious painting, its history and current activities<sup>12</sup>. The authors also took up the debate on what goals stand before religious painting and what traits should characterise it. In other words, both



1. Władysław Łuszczkiewicz (1828–1900), fot. za: A. Małkiewicz, *Z dziejów polskiej historii sztuki. Studia i szkice*, Kraków 2005

1. Władysław Łuszczkiewicz (1828–1900), photo: A. Małkiewicz, *Z dziejów polskiej historii sztuki. Studia i szkice*, Kraków 2005

klimat dla takiej inicjatywy był niezwykle sprzyjający, gdyż od tego właśnie roku na biskupim tronie diecezji zasiadał Albin Dunajewski, wielki miłośnik sztuki, umiejący docenić piękno krakowskich zabytków i dbający o ich należyte zachowanie. Poza tym w mieście pracowało grono wybitnych specjalistów, dla których zarówno problem zachowania zabytków, jak i troska o ogólny poziom estetyczny powstających ówczesnie dzieł sztuki sakralnej były na tyle ważne, iż postanowili czynnie wpłynąć na ich kształt. Wśród najbardziej aktywnych członków Towarzystwa znaleźli się między innymi Władysław Łuszczkiewicz [il. 1], Józef Łepkowski, Marian Sokołowski, Stanisław Tomkowicz, ks. Józef Pelczar, ks. Eustachy Skrochowski oraz hr. Bronisław Lasocki<sup>9</sup> – jego prezes.

Działalność Towarzystwa, skupiającego w swych szeregach wybitnych znawców sztuki, jej krytyków, konserwatorów i artystów, nie tylko wpłynęła na wysoki poziom merytoryczny podejmowanych przez nie inicjatyw, lecz także zintegrowała i pobudziła środowiska

<sup>9</sup> Bronisław Lasocki, Count (1828–1912), owner of Słupsk and Bieżeń estates in the district of Mława, co-founder of the Galician Bank for Industry and Commerce in Kraków, councillor of the city of Kraków in 1879–1884. Cf: B. Woszczyński, *Lasocki Józef Adam Feliks Bronisław*, PSB, Vol. XVI, p. 539.

<sup>10</sup> According to the report on the Society's activities in 1881, published in „Przegląd Katolicki”, in addition to mediating the commissions for religious artworks, the society undertook the establishment of a „religious picture etching workshop and a lace press combined with it under the auspices of the Society”, in order to greatly facilitate the production of illustrated devotional publications. Cf. *Towarzystwo św. Łukasza w Krakowie*, „Przegląd Katolicki” XX, 1882, No. 11, p. 180.

<sup>11</sup> Among the initiatives undertaken and implemented by the Society of Saint Luke was the conducting of competitions among young artists, aimed at creating a work of art that undertook a given religious theme. An equally valuable idea was supervision of the quality of devotional pictures printed on a large scale.

<sup>12</sup> „Przyjaciel Sztuki Kościelnej” published texts reminding readers about the existence of schools of religious painting, such as the School of St. Luke in Belgium, the school in Beuron, which mainly gathered monk painters, or information about forgotten but noteworthy religious painters (e.g. the French Dominican Father Besson). Cf. Wolańska 2004, as in fn. 8, pp. 50–51.

<sup>9</sup> Bronisław Lasocki, hrabia (1828–1912), właściciel dóbr słupskich i bieżeńskich w pow. mławskim, współzałożyciel Banku Galicyjskiego dla Przemysłu i Handlu w Krakowie, radny m. Krakowa w latach 1879–1884. Patrz: B. Woszczyński, *Lasocki Józef Adam Feliks Bronisław*, PSB, T. XVI, s. 539.



2. „Przyjaciel Sztuki Kościelnej”, R. 3, nr 1 (styczeń 1885), fragment strony tytułowej, fot. za: Polona.pl

2. “Przyjaciel Sztuki Kościelnej”, R. 3, No. 1 (January 1885), fragment of the title page; photo: Polona.pl

artystyczne oraz duchowne. Wspólnym ich celem było, jak już wspomniano, podniesienie poziomu ówczesnej sztuki religijnej. W wymiarze praktycznym sprowadzało się to do udzielania fachowych porad w kwestii prawidłowego urządzania czy konserwacji wnętrz sakralnych, pośredniczenia między duchownym zamawiającym dzieła sztuki do świątyni a artystą mającym je wykonać oraz czuwania nad jakością owego wykonania<sup>10</sup>. Z tego względu z Towarzystwem współpracowało wielu początkujących artystów, widzących w takich kontaktach szansę na stałe zamówienia i ugruntowanie swej pozycji w środowisku artystycznym<sup>11</sup>.

Nie tylko takie zamierzenia realizowało jednak krakowskie Towarzystwo. Na łamach „Przyjaciela Sztuki Kościelnej” [il. 2] wspomniani wyżej znawcy

<sup>10</sup> Z zamieszczonego w „Przeglądzie Katolickim” sprawozdania z działalności Towarzystwa za rok 1881 wynikało, że oprócz pośredniczenia w przyjmowaniu obalunków na dzieła religijne krakowska organizacja podjęła się założenia w Krakowie „sztycharni obrazków religijnych i połączonej z nią prasy koronkarskiej pod firmą Towarzystwa”, by w ten sposób znacznie ułatwić produkcję dewocyjnych wydawnictw obrazkowych. Por. *Towarzystwo św. Łukasza w Krakowie*, „Przegląd Katolicki” XX, 1882, nr 11, s. 180.

<sup>11</sup> Jedną z inicjatyw realizowanych przez Towarzystwo Świętego Łukasza było przeprowadzanie konkursów wśród młodych artystów na wykonanie pracy podejmującej określony religijny temat. Równie cennym pomysłem było czuwanie nad jakością drukowanych w wielkich ilościach obrazków dewocyjnych.



3. „Przegląd Katolicki”, R. 20, nr 40 (październik 1882), strona tytułowa, fot. za: Polona.pl

3. “Przegląd Katolicki”, R. 20, No. 40 (October 1882), title page; photo: Polona.pl

the Society of Saint Luke and the journal positively influenced the level of works of art being created at that time and intended for churches, but also, and perhaps most importantly, they had a very positive influence on the entire milieu of Polish clergy and people connected with the world of art.

As is clear from archival materials, it was in the early 1880s that the Catholic press began to increasingly publish on the topic of designing the construction or restoration of churches in such a way that they could be true examples of broadly understood church art. Already in 1881, the Warsaw „Przegląd Katolicki” [Catholic Review]<sup>13</sup> [fig. 3] published a series of articles by Władysław Łuszczkiewicz with specific instructions on how to decorate churches so that they would cease none of their sacredness and Christian spirit. The first texts mainly concerned issues related to sacred architecture and artistic crafts<sup>14</sup>, and the sub-

<sup>13</sup> It was a weekly dedicated to religious, cultural and social issues, which appeared in the years 1863–1939.

<sup>14</sup> W. Łuszczkiewicz, *O tynkowaniu kościołów zewnątrz*, „Przegląd Katolicki” XIX, 1881, No. 17, pp. 283–286; *W sprawie malowania kościołów*, No. 21, pp. 347–351; No. 22, pp. 364–367; *Sprzęty kościelne dawne i nowe, ich styl i polichromija. Jako wskazówka dla duchownych przy restauracji jednych a porada przy nabywaniu i sprawianiu drugich*, No. 33, p. 541–544; *O nowych ołtarzach w kościele*, „Przegląd Katolicki” XX, 1882, No. 5, pp. 67–70.

sequent six were devoted to reflections on religious painting<sup>15</sup>. A few years later, most of those articles were reprinted in „Przyjaciel Sztuki Kościelnej”, thus finding an easier route to the inhabitants of Galicia and Kraków<sup>16</sup>. The author of these guidelines, intended primarily for the clergy and artists cooperating with them, tried to systematise the concept of sacred art, pointing out the existence of both true religious works and those that were merely made in the „church spirit”<sup>17</sup>. It is this distinction that constituted the leading theme of that series of articles, in which W. Łuszczkiewicz tried to formulate clear and legible principles that should be embodied by true religious art. According to him, it is the duty of artists working for the Catholic Church to strictly adapt their vision to Christian iconography, sanctified by tradition.

*The question of iconography [...] is something that should be celebrated both by the clergy and by Christian artists. Profound acquaintance with it will be a source of theological knowledge about paintings and great help for artists who want to work not only in their own spirit, but in the spirit of the Church. That close adherence to the Church tradition in the representation of saints will not be slavery to artists, but even if it was to limit the scope of their imagination, it will normalise that imagination so as to be easily understood by the faithful – and as a reward for this slavery, their works of art will be of a truly ecclesiastical type<sup>18</sup>.*

The author added that a departure from the commonly accepted iconographic types could lead to the creation of works that are incomprehensible to the faithful and therefore not belonging to sacred interiors. He argued that this kind of art would take up a religious theme in a more or less convincing way but, nevertheless, could not be described as ecclesiastical. In the subsequent issues of „Przegląd Katolicki”, Łuszczkiewicz devoted much attention to problems of composing a given theme in a manner specific to church art, suggesting that “in one painting, there can and should be only one dominant thought [...],

<sup>15</sup> W. Łuszczkiewicz, *Dzieła sztuki w kościele. Malarstwo i rzeźba religijna*, „Przegląd Katolicki” XXI, 1883, No. 10, pp. 152–155; No. 12, pp. 190–192; No. 14, pp. 220–222; No. 18, pp. 284–286; No. 23, pp. 366–369; No. 31, p. 497–500. Although the title mentions sculpture, the author does not really pay any attention to it, arguing that all suggestions presented earlier refer to religious sculpture as much as to painting, only that „sculpture requires an even more exalted attitude”, *ibidem*, no. 31, p. 500.

<sup>16</sup> The same topic was repeated in chapter VII of another publication by the same author: W. Łuszczkiewicz, *Poradnik dla zajmujących się utrzymaniem i restauracją kościołów i kościelnych sprzętów*, Kraków 1887 (a copy from „Przegląd Katolicki”).

<sup>17</sup> Łuszczkiewicz 1883, as in fn. 15, No. 10, p. 153 [cf. fn. 18].

<sup>18</sup> *Ibidem*, pp. 153–154.

przedmiotu pisali o konserwacji dzieł sztuki sakralnej, o nowych tendencjach w tej dziedzinie, podejmowali tematy dotyczące szeroko rozumianych problemów współczesnego malarstwa religijnego, jego historii i aktualnych działań<sup>12</sup>. Publikujący w periodyku podjęli także debatę o tym, jakie cele stoją przed malarstwem religijnym i jakimi cechami powinno się ono charakteryzować. Innymi słowy, zarówno Towarzystwo Świętego Łukasza, jak i „Przyjaciel Sztuki Kościelnej” swą działalnością dodatnio oddziaływały na poziom powstających wówczas dzieł sztuki przeznaczonych do kościołów, ale też, a może przede wszystkim, bardzo ożywczo wpłynęły na całe środowisko polskiego duchowieństwa i ludzi związanych ze światem sztuki.

Jak wynika z archiwaliów, to właśnie w początkach lat osiemdziesiątych prasa katolicka zaczęła coraz częściej na swych łamach zajmować się problemem takiego projektowania budowy lub restauracji świątyń, by stanowiły prawdziwe przykłady szeroko rozumianej sztuki kościelnej. Już w roku 1881 warszawski „Przegląd Katolicki”<sup>13</sup> [il. 3] zamieścił cykl artykułów pióra Władysława Łuszczkiewicza z konkretnymi wskazówkami, jak powinno się przyozdabiać kościoły, by te nie traciły nic ze swej sakralności i chrześcijańskiego ducha. Pierwsze teksty dotyczyły głównie zagadnień związanych z architekturą sakralną i rzemiosłem artystycznym<sup>14</sup>, a kolejnych sześć poświęconych było rozważaniom o malarstwie religijnym<sup>15</sup>. W większości artykuły te parę lat później były przedrukowywane na łamach „Przyjaciela Sztuki Kościelnej”, znajdując w ten sposób łatwiejszą drogę do mieszkańców Galicji i Krakowa<sup>16</sup>. Autor tych wska-

<sup>12</sup> Na łamach „Przyjaciela Sztuki Kościelnej” ukazywały się teksty przypominające o istnieniu szkół malarstwa religijnego, takich jak Szkoła św. Łukasza w Belgii, szkoła z Beuron, skupiająca głównie malarzy-mnichów, czy też informacje o zapomnianych, ale wartych odnotowania malarzach religijnych (np. francuskim dominikaninie ojcu Bessonie). Por. Wolańska 2004, jak przyp. 8, s. 50–51.

<sup>13</sup> Był to tygodnik poświęcony sprawom religijnym, kulturalnym i społecznym. Ukazywał się w latach 1863–1939.

<sup>14</sup> W. Łuszczkiewicz: *O tynkowaniu kościołów zewnątrz*, „Przegląd Katolicki” XIX, 1881, nr 17, s. 283–286; *W sprawie malowania kościołów*, nr 21, s. 347–351; nr 22, s. 364–367; *Sprzęty kościelne dawne i nowe, ich styl i polichromija. Jako wskazówka dla duchownych przy restauracji jednych a porada przy nabywaniu i sprawianiu drugich*, nr 33, s. 541–544; *O nowych ołtarzach w kościele*, „Przegląd Katolicki” XX, 1882, nr 5, s. 67–70.

<sup>15</sup> W. Łuszczkiewicz, *Dzieła sztuki w kościele. Malarstwo i rzeźba religijna*, „Przegląd Katolicki” XXI, 1883, nr 10, s. 152–155; nr 12, s. 190–192; nr 14, s. 220–222; nr 18, s. 284–286; nr 23, s. 366–369; nr 31, s. 497–500. Mimo iż w tytule wzmiankowana jest rzeźba, autor właściwie nie poświęca jej uwagi, argumentując, iż wszystkie wskazówki wcześniej zamieszczone odnoszą się do rzeźby religijnej w takim samym stopniu jak do malarstwa, tyle tylko że „rzeźbiarstwo jeszcze więcej wymaga nastroszenia wniosłego”, *ibidem*, nr 31, s. 500.

<sup>16</sup> Ten sam temat został powtórzony w VII rozdziale osobnego wydawnictwa tegoż autora: W. Łuszczkiewicz, *Poradnik dla zajmujących się utrzymaniem i restauracją kościołów i kościelnych sprzętów*, Kraków 1887 (odbitka z „Przeglądu Katolickiego”).



zówek, przeznaczonych przed wszystkim dla duchownych i artystów z nimi współpracujących, próbował usystematyzować pojęcie sztuki sakralnej, dostrzegając istnienie zarówno prawdziwych dzieł religijnych, jak i takich, które wykonane zostały jedynie w „duchu kościelnym”<sup>17</sup>. To właśnie rozróżnienie jest przewodnim tematem owego cyklu artykułów, w których W. Łuszczkiewicz starał się sformułować jasne i czytelne zasady, jakimi powinna kierować się prawdziwa sztuka religijna. Według niego obowiązkiem artysty pracującego na rzecz Kościoła katolickiego jest ściśle dostosowanie własnej wizji do uświęconej tradycją ikonografii chrześcijańskiej.

*Sprawa ikonografii [...] jest rzeczą, która zarówno duchownego, jak artystę chrześcijańskiego obchodzić powinna. W dokładnej jej znajomości znajdzie się źródło wiedzy teologicznej co do obrazów i wielką pomoc dla artysty, który chce pracować nie tylko w duchu własnym, ale w duchu Kościoła. Nie będzie to niewolą dla niego, to trzymanie się ściśle tradycji kościelnej w przedstawieniu świętych, ale choćby to i ścieśniało pole jego fantazji, unormuje ją w sposób łatwo zrozumiany od wiernych – w nagrodę tej niewoli zyskają dzieła artystyczne typ rzeczywistości kościelnej*<sup>18</sup>.

Autor dodawał, że odchodzenie od powszechnie przyjętych typów ikonograficznych może prowadzić do powstawania dzieł niezrozumiałych dla wiernych i przez to niezajdujących swojego miejsca we wnętrzach sakralnych. Dowodził, że będzie to sztuka podejmująca wprawdzie temat religijny w sposób mniej lub bardziej przekonujący, ale mimo tego nie będzie jej można określić mianem kościelnej. W kolejnych numerach „Przeglądu Katolickiego” Łuszczkiewicz wiele uwagi poświęcał zagadnieniom właściwego dla sztuki kościelnej skomponowania danego tematu, sugerując, iż „w jednym obrazie może i powinna być tylko jedna myśl dominująca [...], aby nie była przepętniona podrzędnymi postaciami, a każda z nich miała ruchem, gestem, uczuciem, odpowiednią rolę, odpowiadającą głównej i jedynej myśli”<sup>19</sup>. Konsekwencją odpowiednio wybranego tematu powinna być umiejętnie wyrażona charakterystyka świętych postaci. „Każdy patrząc na postać malowaną powinien wyczytać jej uczucia, jej charakter. Sztuce religijnej wiele więc na tem zależy, aby wyrażała się jasno; postaci Chrystusa Pana, Najświętszej Panny i głównych świętych określiła ona dokładnie i każdy wielki artysta raczej podnieść te typy może jak zmieniać je na inne, własnego pomysłu”<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Łuszczkiewicz 1883, jak przyp. 15, nr 10, s. 153 [patrz przypis 18].

<sup>18</sup> Ibidem, s. 153–154.

<sup>19</sup> Ibidem, nr 12, s. 191.

<sup>20</sup> Ibidem, nr 14, s. 221.

so that it is not filled with subordinate figures, and each figure should express their proper role, corresponding to the main and sole thought, by a movement, gesture, feeling”<sup>19</sup>. A properly chosen theme should result in the skilfully expressed characteristics of holy figures. „Everyone looking at a painted figure should read his or her feelings, his or her character. Thus, the goal of religious art is to express itself clearly; the figures of Christ the Lord, the Blessed Virgin and the main saints have been determined precisely and every great artist could elevate these types rather than change them to others, according to their own idea”<sup>20</sup>. The author pointed out the need to avoid strong accentuation of excessively violent emotions and gestures while creating religious compositions. He also emphasized that making sharp contrasts between individual planes or thematic groups could lead to the loss of the proper expression and message that a religious painting should bear<sup>21</sup>. According to Łuszczkiewicz, every true religious artist should first think carefully about the visual image proper to a given figure, and only then, in their inspired imagination, should they shape their vision:

*if we want St Mary Magdalene to represent the type of a converted sinner and St Peter to represent will power guided by God's thought, it does not follow that we can point to these types in nature so that a painter can easily repeat them with a brush. Such types must be created by an artist in their soul, must be sensed by them; such figures must reflect as if their own portraits and the depth of the soul of a deeply religious artist; if artists cannot rise into these realms, if in order to achieve a given type they take a living model without a choice, they become naturalists like the entire New Flemish school, like many of today's European painters who grasp a brush to paint religious images from life!*<sup>22</sup>

Such a painting of holy figures that is “sensed” rather than resulting from the imitation of reality should be complemented by appropriate facial expressions, hand gestures, the arrangement of the head and the layout of the whole body. It is the preservation of moderation and balance in all these elements that will allow the creation of a truly religious image. An element that should not, according to Łuszczkiewicz, be found in paintings intended for churches is nudity.

<sup>19</sup> Ibidem, No. 12, pp. 191.

<sup>20</sup> Ibidem, No. 14, pp. 221.

<sup>21</sup> As an example of unskillful distribution of meaningful accents in a religious composition, Łuszczkiewicz refers to the painting by Munkácsy, entitled „Christ before Pilate”, about which he wrote that additional figures overwhelmed Jesus, the main figure in the whole composition, and thus distorted the religious message of the painting.

<sup>22</sup> W. Łuszczkiewicz, *Dzieła sztuki w kościele...*, op. cit., No. 18, p. 284.

*Complete nudity should be removed from Christian art - he preached - if the object requires it, it is easy to find some compositional means to conceal it, [...] it is necessary for the artist to be able to discover in it a means of elevation rather than deprecation. [...] Let the object's nakedness be less earthly than ordinary nature, and it will become true in a religious painting by virtue of the sublimity of its meaning*<sup>23</sup>.

Clothing is a natural counterbalance of nakedness, therefore in religious paintings, as the critic suggested, it has an outstanding rank: by its form and colour, determined by iconography, it should emphasize the un-earthly character of holy figures and their moral beauty, expressed in the outline of the face. Łuszczkiewicz devoted slightly more space to this issue as he considered important the problem of conformity of painted clothes with the historical truth contained in sources from which artists draw their themes. He believed that while in genre and historical painting "the truth of the costume and archaeological accuracy in this respect"<sup>24</sup> are extremely important for the proper message of a given painting, in some religious compositions such literalness can be harmful. This was especially true of scenes from the Gospels. If the artist introduced the Eastern type of clothes in any of them, „it will have the truth of the costume, but it will reduce the scene from the Holy Bible to a genre painting of everyday life in the East. The entire mood of sublimity will diminish, the tradition of religious art will be broken, and the patriarchs and saintly women will turn into Bedouin shepherds and Egyptian fellah daughters.”<sup>25</sup> A slightly different category was applied by Łuszczkiewicz to compositions drawn from the Church history of the early Christian period and the Middle Ages - in this case, the „truth of the costume” was, in his opinion, even desirable for the proper reading of the iconographic content of the painting.<sup>26</sup>

In concluding his reflections on the principles of creating paintings for sacred objects, the Kraków painter went on to mention the issue of colour and light. He reminded both artists and priests that in Christian iconography every colour has its own specific meaning and the profound knowledge of this symbolism facilitates not only the correct composi-

<sup>23</sup> Ibidem, No. 23, p. 367.

<sup>24</sup> Ibidem, p. 368.

<sup>25</sup> Ibidem, p. 368.

<sup>26</sup> „It is true that a church painting with its anachronisms, with its untrue costumes, will not offend peasants and lower classes of the society, but why should it be ridiculous for that part of the society which is educated nowadays, and why should it evoke justified criticism instead of elevation? Gone are the times when it was allowed to paint Pilate wearing glasses and Bolesław II the Generous depicted in a *kontusz* and surrounded by similarly dressed noblemen, killing St Stanislaus dressed in today's bishops' robes” - *ibidem*, p. 368.

Autor zwracał przy tym uwagę na wystrzeżenie się podczas budowania religijnych kompozycji mocnego akcentowania zbyt gwałtownych emocji i gestów. Podkreślał, że także ostre skonstrastowanie poszczególnych planów lub grup tematycznych może doprowadzić do utraty właściwego wyrazu i przesłania, jakie winien nieść obraz religijny<sup>21</sup>. Według Łuszczkiewicza każdy prawdziwy artysta religijny najpierw powinien dokładnie przemyśleć właściwy dla danej postaci wizerunek plastyczny, a następnie w swej natchnionej wyobraźni ukształtować jego wizję:

*jeżeli pragniemy, aby św. Magdalena przedstawiała typ nawróconej grzesznicy, a św. Piotr potęgę woli, kierowanej myślą Bożą, to nie idzie za tem, abysmy mogli wskazać takie typy w naturze, iżby malarz mógł je z łatwością pędzlem powtórzyć. Takie typy musi stworzyć w duszy swej artysta, przeczuć je; w postaci takiej musi się odbić jakby portret jej i głębia duszy artysty głęboko religijnego; jeżeli nie potrafi on wznieść się w te sfery, jeżeli dla zyskania typu bierze model żywy bez wyboru, staje się naturalistą jak cała szkoła nowo flamandzka, jak wielu z dzisiejszych malarzy europejskich, chwytających za pędzel dla malowania obrazów religijnych z natury!*<sup>22</sup>.

Dopełnieniem takiego „przeczonego”, a nie wynikającego z naśladowania rzeczywistości obrazu świętych postaci powinny być odpowiednia mimika twarzy, gesty rąk oraz ułożenie głowy i układ całej postaci. Zachowanie umiaru i równowagi we wszystkich tych elementach pozwoli dopiero na stworzenie prawdziwie religijnego obrazu. Elementem, jaki nie powinien, według Łuszczkiewicza, znajdować się w dziełach malarzskich przeznaczonych do kościołów, jest nagość.

*Nagość zupełna powinna być usunięta ze sztuki chrześcijańskiej – pouczal – jeżeli zaś przedmiot tego wymaga, łatwo odnaleźć środek kompozycyjny ukrycia jej, [...] potrzeba, aby artysta umiał i w niej odkryć środek zbudowania, a nie zgorzenia. [...] Niech jego nagość mniej będzie ziemską jak natura zwykła, a stanie się prawdziwą w obrazie religijnym, wzniosłością znaczenia swego*<sup>23</sup>.

Naturalną przeciwwagą nagości jest ubiór, toteż ma on w obrazach religijnych, jak sugerował krytyk, niebywałą rangę – powinien swą formą i określonym przez ikonografię kolorem podkreślać niezemski charakter świętych postaci oraz ich piękno moral-

<sup>21</sup> Jako przykład nieumiejętnego rozłożenia w religijnej kompozycji akcentów znaczeniowych Łuszczkiewicz podaje obraz Munkaczego *Chrystus przed Pilatem*, o którym napisał, iż dodatkowo postaci przytoczyły Pana Jezusa, głównego bohatera całej kompozycji, i przez to wypaczyły religijne przesłanie obrazu.

<sup>22</sup> Łuszczkiewicz 1883, jak przyp. 15, nr 18, s. 284.

<sup>23</sup> *Ibidem*, nr 23, s. 367.



ne, wyrażone w rysunku twarzy. Temu zagadnieniu Łuszczkiewicz poświęcił nieco więcej miejsca, gdyż ważny wydał mu się problem zgodności malowanych ubiorów z prawdą historyczną zawartą w źródłach, z których artysta czerpie swój temat. Uważał, że o ile w obrazach obyczajowych i historycznych „prawda kostiumu i ścisłość w tym względzie archeologiczna”<sup>24</sup> jest niezwykle istotna dla właściwego przesłania danego dzieła malarskiego, o tyle w niektórych kompozycjach religijnych taka dosłowność może być wręcz szkodliwa. Dotyczyło to zwłaszcza scen zaczerpniętych z kart Ewangelii. Jeśli artysta wprowadził w nich wschodni typ ubiorów, „będzie miał prawdę kostiumu, ale to sprowadzi scenę z Pisma św. do obrazka rodzajowego Wschodniego z życia codziennego. Obniży się cały nastrój wzniosłości, zerwie tradycję sztuki religijnej, a postaci patryarchów i świętych niewiast wyjdą na pasterszy beduińskich i córki fellahów egipskich”<sup>25</sup>. Nieco inną miarę przykładał Łuszczkiewicz do kompozycji zaczerpniętych z historii Kościoła czasów wczesnochrześcijańskich i wieków średnich – w tym wypadku „prawda kostiumu” była, według niego, wręcz wskazana dla właściwego odczytania ikonograficznej treści obrazu<sup>26</sup>.

Kończąc rozważania o zasadach tworzenia malarstwa przeznaczonego do obiektów sakralnych, krakowski malarz pochylił się jeszcze nad zagadnieniem barwy i światła. Przypominał zarówno artystom, jak i duchownym, że w ikonografii chrześcijańskiej każdy kolor ma swoją określoną wartość znaczeniową i dogłębna znajomość tej właśnie symboliki ułatwia nie tylko poprawne skomponowanie obrazu, ale też właściwe odczytanie jego religijnej treści. Ponadto uważał, iż w kompozycjach prawdziwie religijnych to wszystko, co ma wyrażać cnotę i dobro, powinno być ukazane w subtelnym, ale zdecydowanie dominującym świetle. Natomiast „wszystkie przedmioty, postaci pojedyncze, zarówno jak grupy osób, mających przedstawić przeciwieństwo dobrego, winny znaleźć się w obrazie jako masy ciemnego, jako cień”<sup>27</sup>.

Dla Łuszczkiewicza całkowicie niedopuszczalne było wprowadzanie do religijnych tematów zasad malarstwa impresjonistycznego. Jego zdaniem ta nowa, francuska „moda” na rejestrowanie w obrazach ulotności światła i koloru, będąc w naturalnej opozycji do

tion of a painting but also the correct understanding of its religious content. Moreover, he believed that in truly religious compositions everything that is supposed to express virtue and good should be depicted in a subtle but definitely dominant light. On the other hand, „all objects, individual figures as well as groups of people who are supposed to represent the opposite of good should be shown in a painting as masses of darkness, as a shadow.”<sup>27</sup>

For Łuszczkiewicz, it was completely unacceptable to introduce into religious themes the principles of impressionist painting. For him, that new French „fashion” for recording the fleetingness of light and colour could not be any measure applied in religious compositions by virtue of being in a natural opposition to „the chiaroscuro principles sanctified in art”.

*We must - argued the author - condemn it [...] because figures painted in this way cease to speak to us with their individuality but become reduced to brushed spots and are supposed to resemble nature by the truth of the captured colour tones. A means becomes an end here, and church art cannot bear this: the main figures loom in the shadow, while only full light is able to present the positive type of a holy figure, with full modelling of his or her shapes, so needed to express things clearly.*<sup>28</sup>

Religious scenes painted in this way were, according to him, just genre paintings, and they were rather unacceptable in the Church.

The initiatives and theoretical considerations described above, concerning principles to be applied in painting, were not the only examples of attempts to revive Polish religious art. The fact that its supporters still wanted it to be an important element of artistic life was also testified to by contemporary art exhibitions, both domestic and foreign. Considerable interest among Polish art critics was aroused by three exhibitions in the 1880s: the Vienna International Art Exhibition in 1882<sup>29</sup>, Kraków’s exhibition of contemporary Polish art in 1887<sup>30</sup> and the jubilee art exhibition in Munich organised in early 1888<sup>31</sup>. Works

<sup>24</sup> Ibidem, s. 368.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 368.

<sup>26</sup> „Obraz kościelny z anachronizmami, z nieprawdziwością kostiumu, nie będzie co prawda raził chłopka i niższych klas społeczeństwa, ale dlaczego dla wykształconej dzisiaj części społeczeństwa ma być śmiesznym i zamiast budować, wywoływać słuszną krytykę. Już minęły czasy, w których wolno było malować Piłata w okularach, a Bolesława Śmiałego przedstawiać w kontuszach w otoczeniu kontuszowców, zabijającego św. Stanisława, ubranego tak jak się dziś biskupi ubierają” – ibidem, s. 368.

<sup>27</sup> Ibidem, nr 31, s. 498.

<sup>27</sup> Ibidem, No. 31, p. 498.

<sup>28</sup> Ibidem, p. 499.

<sup>29</sup> The exhibition was open to the public during the summer of 1882, „where several thousand paintings and sculptures, arranged in 29 rooms, showed an unparalleled variety of artistic motifs.” Cf. *Notatki artystyczne przez Bronisława Zawadzkiego*, „Tygodnik Powszechny” 1882, No. 32, p. 502; E.L., *Listy z Wystawy Wiedeńskiej...* 1882, as in *ft.* 3, No. 40, pp. 625–628; No. 41, pp. 641–644; No. 44, pp. 693–696.

<sup>30</sup> The exhibition took place in the Cloth Hall in Kraków and was organised thanks to the efforts of Count Cieszkowski.

<sup>31</sup> A comprehensive report from this exhibition was written by Stanisław Tomkowicz, who published it in „Przegląd Polski” in 1888 and 1889. The exhibition was open in Gaspalast in the summer period (it was closed in September). All of the works of art presented

of art concerning themes related to faith presented at those exhibitions constituted, among the other works, an accent strong enough to become a subject of detailed accounts by Polish art critics, and at the same time an excellent pretext for in-depth reflections on contemporary religious art. While reading these accounts, however, it is impossible not to notice the great scepticism of their authors, who almost unanimously admitted that despite the great ferment that arose around contemporary religious art, despite the intensive activity of its lovers as well as its creators, it had not gained a proper position in the contemporary world of art. In a commentary on the Vienna International Art Exhibition in 1882, Edmund Łoziński [?]<sup>32</sup> wrote bitterly:

*Whoever visited the exhibitions in European capitals, exhibitions rich in thousands of works of the most varied content, made a sad remark that religious art is always the poorest in terms of both number and content. It might be said that in these rich and exquisite societies, where every feeling of the heart finds ready and abundant nourishment, only the faith and love of Christ lies without cultivation, fallow, as if it died down.*<sup>33</sup>

According to the author of the review, religious paintings presented at this and several other exhibitions “do not stir in our hearts either faith, or love, or sorrow for sins. They are religious only seemingly [...]”<sup>34</sup> and invariably testify to the continuing crisis in this branch of art – the crisis which even more and more frequently emerging schools of religious painting are unable to fully prevent<sup>35</sup>. According to him,

---

there were divided into 88 sections (including about 4,000 objects, as reported in the catalogue). According to Tomkowicz, it was less an international exhibition and more an exhibition of German art with additional foreign art sections (p. 566). It was organised on the occasion of the centennial of the first art exhibition prepared in Munich at the initiative of the Bavarian elector Karl Theodor. The exposition, planned in this way, was supposed to show achievements in fine arts over the previous one hundred years.

<sup>32</sup> Reports from the Vienna exhibition, published in „Przegląd Katolicki”, were signed with the initial „E.E.”. In *Słownik pseudonimów i kryptonimów pisarzy polskich oraz Polski dotyczących* by Adam Bar (Kraków 1936, Vol. 1, p. 105) these initials were explained as *Łoziński E.* This probably refers to Edmund Karol Łoziński (1837–1904), collector and journalist, who for a long period of his life made a living by writing to the then periodicals.

<sup>33</sup> E.E. *Listy z Wystawy Wiedeńskiej...* 1882, as in fn. 3, No. 40, p. 625.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 626. Another reviewer of the exhibition, noting that only a few religious works can be found there, and that they are „not of the first-class value”, tried to explain this by the general level of spiritual life of the contemporary society. He wrote: „Our era of the skeptical turn towards things that are confirmed in reality, or - at least - of apathetic indifference to the questions and inspirations of religion, definitely does not favour religious painting.” Cf. *Notatki artystyczne przez...*, as in fn. 29, p. 502.

<sup>35</sup> „In the same way as there have appeared so many independ-

„uświęconych w sztuce zasad światłocienia”, nie mogła być żadną miarą zastosowana w kompozycjach religijnych.

*Musimy ją – argumentował autor – potępić [...], bo postacie w ten sposób namalowane przestają do nas przemawiać swą indywidualnością, ale schodzą na brwiście plamy i mają przypominać naturę prawdą uchwyconych tonów kolorystycznych. Środek staje się tu celem, a tego sztuka kościelna znieść nie może – postacie główne mającej w półcieniu, a przecież tylko pełne światło jest w stanie korzystnie przedstawić dodatni typ świętej postaci, z całą modelacją kształtów, tak potrzebną do wypowiedzenia rzeczy jasno*<sup>28</sup>.

Tak namalowane sceny religijne stawały się według niego tylko obrazkami rodzajowymi i trudno je było akceptować w kościele.

Opisane wyżej inicjatywy i merytoryczne rozważania o zasadach, jakie winny obowiązywać w malarstwie, nie były jedynymi przykładami prób ożywienia polskiej sztuki religijnej. O tym, że chce być ona nadal ważnym elementem życia artystycznego, świadczyły też ówczesne wystawy sztuk pięknych, tak krajowe jak i zagraniczne. Spore zainteresowanie polskiej krytyki artystycznej wzbudziły szczególnie trzy wystawy z lat osiemdziesiątych XIX wieku – wiedeńska, międzynarodowa wystawa sztuki powszechnej z roku 1882<sup>29</sup>, krakowska wystawa współczesnej sztuki polskiej z roku 1887<sup>30</sup> oraz jubileuszowa wystawa sztuki w Monachium zorganizowana w pierwszej połowie roku 1888<sup>31</sup>. Prezentowane tam dzieła podejmujące tematy ze sfery wiary stanowiły wśród pozostałych na tyle mocny akcent, że stawały się tematem szczególnych sprawozdań polskich krytyków sztuki, a jednocześnie znakomitym pretekstem dogłębnych rozważań

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 499.

<sup>29</sup> Wystawa była otwarta dla zwiedzających w okresie letnim roku 1882, „gdzie parę tysięcy obrazów i rzeźb, rozmieszczonych w 29 salach, rozwija bezprzykładną różnorodność motywów artystycznych”. Por. *Notatki artystyczne przez Bronisława Zawadzkiego*, „Tygodnik Powszechny” 1882, nr 32, s. 502; E.E., *Listy z Wystawy Wiedeńskiej...* 1882, jak przyp. 3, nr 40, s. 625–628; nr 41, s. 641–644; nr 44, s. 693–696.

<sup>30</sup> Wystawa miała miejsce w krakowskich Sukiennicach i zorganizowano ją dzięki staraniom hr. Cieszkowskiego.

<sup>31</sup> Obszerne sprawozdanie z tej wystawy napisał Stanisław Tomkowicz, zamieszczając je w „Przeglądzie Polskim” w roku 1888 i 1889. Wystawa otwarta była w Glaspalast w okresie letnim (zamknięto ją we wrześniu). Wszystkie zaprezentowane tam dzieła sztuki podzielono na 88 oddziałów (liczyła ok. 4000 obiektów, o czym informował katalog). Według Tomkowicza była to mniej wystawa międzynarodowa, a bardziej wystawa sztuki niemieckiej z dodatkowymi działami sztuki zagranicznej (s. 566). Zorganizowano ją z okazji setnej rocznicy pierwszej wystawy sztuki, jaką przygotowano w Monachium z inicjatywy elektora bawarskiego Karola Teodora. Tak pomyślana ekspozycja miała pokazać osiągnięcia w sztukach pięknych na przestrzeni owoych stu lat.

o ówczesnej sztuce religijnej. Czytając owe relacje, nie sposób jednak nie zauważyć wielkiego sceptycyzmu ich autorów, którzy niemal zgodnie przyznawali, że pomimo wielkiego fermentu, jaki powstał wokół ówczesnej sztuki religijnej, pomimo aktywnej działalności jej miłośników, jak i twórców, nie zyskała ona ciągle należytej pozycji w ówczesnym świecie sztuki. Edmund Łoziński [?]<sup>32</sup> w komentarzu do wiedeńskiej międzynarodowej wystawy sztuk pięknych z roku 1882 pisał z goryczą:

*Ktokolwiek zwiedzał wystawy europejskich stolic, wystawy obfitujące w tysiące utworów najrozmaitszej treści, ten zrobił smutne spostrzeżenie, że najuboższą tak pod względem liczby, jak i treści jest zawsze sztuka religijna. Rzekłbyś, że w tych społeczeństwach bogatych i wykwiutnych, gdzie każde uczucie serca znajduje gotowy a tak obfity pokarm, jedna tylko wiara i miłość Chrystusowa leży bez uprawy, odłogiem, jakby obumarta*<sup>33</sup>.

Według autora recenzji obrazy religijne prezentowane na tej i paru innych wystawach „nie budzą w sercu naszym ani wiary, ani miłości, ani żalu za grzechy. Są one religijne tylko z pozoru”<sup>34</sup> i niezmiennie świadczą o trwającym wciąż kryzysie w tej gałęzi sztuki, któremu nawet coraz liczniej powstające szkoły malarstwa religijnego nie są w stanie całkowicie zapobiec<sup>35</sup>. Najlepszym, według niego, sposobem prze-

<sup>32</sup> Relacje z wystawy wiedeńskiej, zamieszczone w „Przeglądzie Katolickim” podpisane były inicjałem „E.L.”. W *Słowniku pseudonimów i kryptonimów pisarzy polskich oraz Polski dotyczących* Adama Bara (Kraków 1936, T. 1, s. 105) inicjały te zostały odczytane jako *Łoziński E.* Najprawdopodobniej chodzi więc o Edmunda Karola Łozińskiego (1837–1904), kolekcjonera i publicystę, który przez długi okres swego życia zarabiał pisaniem do ówczesnych periodyków.

<sup>33</sup> E.L., *Listy z Wystawy Wiedeńskiej...* 1882, jak przyp. 3, nr 40, s. 625.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 626. Inny recenzent wystawy, zauważając, iż można na niej znaleźć zaledwie kilka prac religijnych i to „wcale nie pierwszorzędnej wartości”, próbował to wyjaśnić ogólnym poziomem życia duchowego ówczesnego społeczeństwa. Pisał: „Epoka nasza sceptycznego zwrotu ku rzeczom realnie stwierdzonym, lub – co najmniej – apatycznego indyferentyzmu wobec pytań i natchnień religii, nie sprzyja stanowczo malarstwu religijnemu”. Por. *Notatki artystyczne przez...*, jak przyp. 29, s. 502.

<sup>35</sup> „Jak powstało tyle niezależnych i duchem jedynie katolickim karmionych zakładów wychowawczych, przytulisk rzemieślniczych, szkół muzyki i śpiewu kościelnego, akademii umiejętności, uniwersytetów katolickich, tak powstają i mnożą się pod ożywczym tchnieniem katolickiego episkopatu owe zakłady, których sztuki piękne, zwłaszcza malarstwo i rzeźbiarstwo, uwolnione z więzów materialistycznego realizmu i zabezpieczone od trujących wyziewów ateistycznej filozofii, mają się podnosić do szczytów chrześcijańskiego ideału, i tam, zapatrzwszy się w oblicze najwyższej, bezwzględnej Piękności, oznajmiać, wypowiadać, opiewać światu językiem sobie właściwym chwałę Najwyższego. Czytelnik zgaduje, że mówię tutaj o tak zwanych Akademiiach św. Łukasza, które mają sprowadzić reformę sztuki chrześcijańskiej. Nie łudźmy się; silne postawienie kwestii tej, wywołanie do życia szkół katolickich malarstwa i rzeźby, a nawet i budownictwa jest rzeczą jeszcze trudniejszą od fundowania katolickich akademii i uniwersytetów. Nierównie bowiem łatwiej jest

the best way of counteracting that secularisation of sacred art was to create such social conditions under which artists creating religious art would naturally absorb the Christian spirit. He claimed that first they themselves should become deeply and truly religious people in order to be able to fully express this faith in their works later on.

*There is no such bold theoretician who would dare to seriously claim that disbelievers, atheists, if only they had the right talents, would be able to write a poem about “Paradise Lost” or “The Imitation of Christ.” If a religious painting is to deserve such recognition, it is nothing else than Christian poetry, but speaking to our soul not in a language of words but a language of paint, lines and harmony; and indeed, according to the invariable understanding of Christian artists, only the one who, with his life, faith and prayer, will gain before God the grace of understanding and speaking of heavenly, celestial and divine things, will be worth creating an excellent work in this kind.*<sup>36</sup>

Obviously, the exhibition in Vienna, which Edmund Łoziński visited, became for him a very important stimulus to formulate his own judgment concerning contemporary religious art. By discussing just three paintings among many that he could see in Vienna, the critic tried not only to define its characteristics but also pointed out its most glaring defects. The basic factor excluding the majority of „religious” productions of that time from the sphere of religious worship was their „spirit of absolute realism”.<sup>37</sup> While recognising its existence, Łoziński categorically assumed that no contemporary priest of the Catholic Church would consent to place in his churches, instead of inspired images of Christ or

ent and exclusively Catholic in spirit educational establishments, craft halls, schools of music and church singing, academies of arts and sciences, Catholic universities, there have also arisen and have been multiplying, under the invigorating breath of the Catholic episcopate, some establishments whose works of art, especially painting and sculpture, freed from the bonds of material realism and protected from the poisonous vapours of atheistic philosophy, are to rise to the summits of the Christian ideal, and there, contemplating the highest, unquestionable Beauty, proclaim, praise before the world the glory of the Supreme in its own language. The reader will guess that I am talking about the so-called Academies of St Luke, which are to bring reform of Christian art. Let us not delude ourselves: a strong statement of this issue, the establishment of Catholic schools of painting and sculpture, and even of construction, is more difficult than the foundation of Catholic academies and universities. It is much easier to find good scientists than great artists. Outstanding results can be achieved in this field only when, with the help of God, the whole Catholic community, permeated with a sense of severe threat, will take the side of its bishops and shepherds and will want to strongly support their aspirations.” *Ibidem*, p. 628.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 627.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 627.



Madonna, paintings full of earthly corporeality, depicting figures more like ancient philosophers or goddesses of beauty rather than the Holy Persons. Because of their „radical materialism”, such paintings would become a source of widespread depravity and would certainly not inspire prayer.

The composition that caused such a firm stance was the painting “Christ before Pilate” by the Hungarian painter Michály Munkácsy [fig. 4]. Despite being the work of an artist of noble religious nature, that powerful painting, which, as noted by the Polish critic, was comparable in size to “The Battle of Grunwald” by Jan Matejko, could not in any way be counted among truly religious artworks. Its treatment of the biblical theme was too secular, and Christ presented by the painter had no divinity in him: “we could see [in him] no more than something between a professor and a Calvinist Hungarian pastor.”<sup>38</sup> While appreciating the unquestionable artistic qualities of Munkácsy’s work, the critic did not hesitate to suggest that a public art gallery, rather than a church interior, would be the most appropriate place for that painting. Łoziński was equally critical of the work of the Austrian painter Josef Hoffman<sup>39</sup> when writing about his „Christ on Golgotha”: „In this painting you will find everything that God’s Scripture mentions in passing but you will not find the one who is the starting point, the goal and the end of the entire Gospels; you will not find Christ on the cross between the two villains.” Describing Hoffman’s work in detail, Łoziński noticed that it was not really a vision of the God-Man’s death, full of divine meaning, but rather a gloomy landscape, where in the background there looms just an outline of Golgotha with three crosses on which „three human lives are ending”. According to the author, such a rendering of the sacred theme is unacceptable, therefore the painting can in no way be called religious. „We have not reached this degree of emancipation yet,” concluded Łoziński, „to pray to landscapes placed on the altar”.<sup>40</sup> He ended his reflections on Christian art with the statement that one must be very careful in regarding as religious all those paintings whose subject matter was derived from the Old or New Testament. According to him, excessive artistic freedom, resulting most often „from the lack of Christian identification and education”,<sup>41</sup> can

<sup>38</sup> Ibidem, no. 41, p. 643.

<sup>39</sup> Josef Hoffmann (1831–1904), Austrian landscape and watercolour painter known at the time.

<sup>40</sup> E.Ł., *Listy z Wystawy Wiedeńskiej...* 1882, as in ft. 3, No. 44, pp. 694–695.

<sup>41</sup> Ibidem, p. 696. The argument that a painter’s devotion usually goes hand in hand with his religious works was most often used by nineteenth-century critics. In later discussions this is no longer so obvious. When writing in 1933 about contemporary religious art, Mieczysław Skrudlik argued that „an artist’s religiosity is not

ciwstawiania się temu zeświecczeniu sztuki sakralnej miało być stworzenie takich warunków społecznych, aby artyści zajmujący się sztuką religijną w sposób naturalny nasiąkali chrześcijańskim duchem. Twierdził, że najpierw oni sami powinni stać się głęboko i prawdziwie religijnymi ludźmi, by później móc tę wiarę w pełni wyrazić w swoich dziełach.

*Nie ma tak zuchwałego teoretyka, któryby się ośmielił twierdzić na serio, że niedowiarek, że ateusz, byleby tylko posiadał odpowiednie talenta, był zdolny napisać poemat o „Raju utaconym” lub „Księgi o naśladowaniu Chrystusa”. Owóż obraz religijny, jeśli ma istotnie zasłużyć na takie uznanie, jestże czem innym jak poezją chrześcijańską, tylko przemawiającą do naszej duszy nie językiem słowa, lecz językiem farb, linii i harmonji, a zaprawdę ten tylko, wedle odwiecznego rozumienia artystów chrześcijańskich, będzie godnym utworzyć dzieło znakomite w tym rodzaju, kto życiem, wiarą i modlitwą wyblaga sobie u Boga łaskę pojmowania i opowiadania rzeczy nadziemskich, niebieskich, boskich*<sup>36</sup>.

Jak widać, wiedeńska wystawa, którą zwiedzał Edmund Łoziński, stała się dla niego bardzo ważnym bodźcem do sformułowania własnego osądu ówczesnej sztuki religijnej. Omawiając trzy tylko obrazy z wielu, jakie dane było mu zobaczyć w Wiedniu, krytyk starał się nie tylko określić jej cechy charakterystyczne, ale też wskazał na jej najbardziej rażące wady. Podstawowym czynnikiem wykluczającym większość ówczesnych „produkcji” religijnych ze sfery kultu był ich „duch absolutnego realizmu”<sup>37</sup>. Dostrzegając jego istnienie, Łoziński w sposób kategoriyczny zakładał, że żaden ówczesny duchowny Kościoła katolickiego nie wyraziłby zgody, by w ołtarzach jego świątyni zamiast natchnionych wizerunków Chrystusa czy Madonny zawisły pełne ziemskiej cielesności obrazy wyobrażające mniej osoby święte, a bardziej starożytnych filozofów czy boginie piękności. Z racji swego „radikalnego materjalizmu” obrazy takie stałyby się bowiem źródłem powszechnego zgorznięcia i na pewno nie pobudzałyby do modlitwy.

Kompozycją, która wywołała tak zdecydowane stanowisko, była praca węgierskiego malarza Michała Munkaczego *Chrystus przed Pilatem* [il. 4]. To potężne dzieło, które – jak zauważył polski krytyk – wielkością porównywalne było z *Grunwaldem* Jana Matejki, mimo iż wyszło spod pędzla artysty o szlachetnej, religijnej naturze, nie mogło w żaden sposób zostać za-

wszędzie o dobrych uczonych niż o znakomitych artystów. Wtenczas tylko można liczyć na doniosłe rezultaty w tym kierunku, gdy przy pomocy Bożej cała społeczność katolicka, przenikniona poczuciem groźnego niebezpieczeństwa, stanie po stronie swych biskupów i pastery i ze złością mocno popierać ich dążności”. Ibidem, s. 628.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 627.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 627.



4. Mihály Munkácsy, *Chrystus przed Pilatem*, 1881, olej na płótnie, Deri Museum, Debrecen, fot. za: Wikimedia Commons

4. Mihály Munkácsy, *Christ before Pilate*, 1881, oil on canvas, Deri Museum, Debrecen; photo: Wikimedia Commons

liczone w poczet prawdziwie religijnych wytworów sztuki. Raziło zbyt świeckim potraktowaniem biblijnego tematu, a przedstawiony przez malarza Chrystus nie miał w sobie nic z boskości – „nie mogliśmy dostrzec [w nim] nic więcej jak coś pośredniczącego między profesorem a kalwińskim węgierskim pastorem”<sup>38</sup>. Doceniając niewątpliwe artystyczne walory dzieła Munkaczego, felietonista nie wahał się zasugerować, że nie wnętrze kościelne, ale publiczna galeria sztuki będzie najbardziej właściwym miejscem dla tego obrazu. Równie krytycznie odniósł się Łoziński do dzieła austriackiego twórcy Josefa Hoffmana<sup>39</sup>, pisząc o jego *Chrystusie na Golgocie*: „Na tym obrazie znajdziesz wszystko, o czym w sposób podrzędny wspomina pismo Boże, ale nie znajdziesz tego, który jest punktem wyjścia, celem i końcem całej Ewangelji; nie znajdziesz Chrystusa na krzyżu między dwoma łotrami”. Opisuując drobiazgowo dzieło Hoffmana, Łoziński zauważył, że tak naprawdę nie jest to pełna nieziemskiej wymowy wizja śmierci Boga-Człowieka, ale raczej ponury pejzaż, gdzie w tle majaczą zaledwie zarysy Golgoty z trzema krzyżami, na których „dogorywają trzy ludzkie żywoty”. Takie ujęcie sakralne-

<sup>38</sup> Ibidem, nr 41, s. 643.

<sup>39</sup> Josef Hoffmann (1831–1904), malarz austriacki, znany ówczesnie pejzażyście i akwarelistą.

lead to a situation in which even an artist who has never attacked religion with his paintings can create a work that is an insult to the Gospels.<sup>42</sup>

Equally serious was the approach to the problem of religious art formulated by another Kraków columnist: a member of Kraków's clergy, a Resurrectionist, Rev. Eustachy Skrochowski. Like his predecessors, in his accounts of numerous art exhibitions, he tried to formulate his definition of art that would fully deserve the name: religious. Rev. Skrochowski was considered a conscientious and well-educated critic of art, he was a competent and attentive observer of all artistic and art conservation activities of that time so his opinions were received with great attention by the Kraków community. It can therefore be assumed that his words in „Przegląd Powszechny” as an introduction

a decisive factor”. Much more important to him was the question of form. As evidence of his judgment, he recalled the work of Jan Matejko, writing: „Being a deep believer, Matejko left behind only one work that conformed to the assumptions of church art, namely the wall-painting in St. Mary's Basilica. The style and character of Matejko's art made it impossible for him to express his ardent religious ecstasies.” Cf. Skrudlik 1933, as in ft. 6, p. 117.

<sup>42</sup> This comment concerned the composition by Karol Theodor von Piloty (1826–1886) the theme of which was the parable of the wise and foolish virgins. Due to its form and colour, that work was, according to the critic, more a generic representation than a Gospel lesson.

to a direct account of the Kraków Great Exhibition of Polish Art, organised in Sukiennice in 1887, did not go unnoticed. He wrote then: „In Western societies, which develop themselves spontaneously and quickly adjust to foreign influences on their development, there is some order and logic in the rebirth of religious painting and there is a clear relationship of religious art with the rebirth of Catholicism in literature and life”. Going further along these lines, he noticed that Polish painters, especially those belonging to the so-called „newer art”, only to a small extent were able to express in their work such a symbiosis of literature and spiritual life. By looking for their inspirations in foreign sources and being unable to translate them „into Polish,” they created works of art that, according to Skrochowski, were grossly thoughtless. He claimed that „these attempts at religious art that we have are not of us and not for us at all, but from abroad, for a handful of connoisseurs; they are not from the Church and for the Church, but from the school of painting for museums. And this is the weakest side of this art”.<sup>43</sup>

Making a substantive assessment of contemporary artworks, Rev. Skrochowski distinguished three main trends in religious art. The first was created by those who were influenced by the „pre-Raphaelite” artists – drawing on old models, they „stopped at the splendid epochs of religious art, during the ages of living faith [...] and in order to revive that faith in our souls, they tried to imitate the masters of that time, with their greater or smaller translation into today’s language”<sup>44</sup>. The effects of such imitation of earlier artistic solutions were, according to Skrochowski, visible in the art of Overbeck [fig. 5], Flandrin, Besson or Cornelius [fig. 6]. Among Polish painters, he regarded Adam Chmielowski and Franciszek Krudowski as representatives of the first trend. The main source of that second trend of religious art were, according to Skrochowski, the visions of Anne Catherine Emmerich,<sup>45</sup> first issued in print in the first half of the nineteenth century. Her visionary, very visual and highly realistic descriptions became a source of inspiration especially for the artists gathered around Paul Delaroche: „he first attempted to bring holy figures to us, ordinary mortals, so that we would not just

<sup>43</sup> Ks. E. Skrochowski, *Obrazy religijne na pierwszej Wielkiej Wystawie Sztuki Polskiej w Krakowie*, „Przegląd Powszechny” IV, 1887, Vol. XVI, No. 10, p. 177.

<sup>44</sup> Ibidem, p. 178.

<sup>45</sup> Anne Catherine Emmerich (1774–1824), a German mystic and stigmatic. The visions she experienced in an Augustinian monastery were written down by the German writer and poet Klemens Brentano in the years 1818–1824. They appeared in print after the death of Blessed Catherine. These were: *The Dolorous Passion of our Lord Jesus Christ*, Charlotte, NC, Tan Books, 2009 and *The Life of the Blessed Virgin Mary: From the Visions of Anna Catherine Emmerich*, Charlotte, NC, Tan Books, 2009.

go tematu jest według autora niedopuszczalne, toteż nie można w żaden sposób nazywać tego obrazu religijnym. „Do tego zaś stopnia emancypacji jeszcześmy nie doszli – stanowczo skonkludował Łoziński – aby się modlić do pejzażów umieszczonych na ołtarzu”<sup>40</sup>. Swoje rozważania o sztuce chrześcijańskiej polski krytyk zakończył stwierdzeniem, że trzeba być wobec tego bardzo ostrożnym w nazywaniu dziełami religijnymi wszystkich obrazów, których temat zaczerpnięty został ze Starego lub Nowego Testamentu. Zbytńia dowolność artystyczna, wynikająca najczęściej – jak pisał – „z braku chrześcijańskiego poczucia i wykształcenia”<sup>41</sup>, może doprowadzić bowiem do sytuacji, w której nawet twórca, który swymi obrazami nigdy przeciw religii nie występował, może stworzyć dzieło będące obrazem dla Ewangelii<sup>42</sup>.

Równie poważnie do problemu sztuki religijnej podchodził inny krakowski felietonista, sam należący do grona tamtejszego duchowieństwa. Zmartwychwstaniec, ks. Eustachy Skrochowski, bo o nim tu mowa, podobnie jak poprzednicy starał się poprzez relacje z wielu publicznych wystaw sformułować swoją definicję sztuki, która w pełni zasługiwałaby na miano religijnej. Ks. Skrochowski uchodził za wytrawnego i dobrze wykształconego krytyka sztuki, był kompetentnym i uważnym obserwatorem wszelkich ówczesnych działań artystyczno-konserwatorskich, toteż jego opinie z wielką uwagą były przyjmowane przez środowisko krakowskie. Można zatem przypuszczać, że nie przeszły bez echa jego słowa zamieszczone w „Przeglądzie Powszechnym” jako wstęp do bezpośredniej relacji z krakowskiej Wielkiej Wystawy Sztuki Polskiej, zorganizowanej w Sukiennicach w roku 1887. Pisał on wówczas: „W społeczeństwach zachodnich, które rozwijają się samoistnie, a wpływy obce bardzo szybko do swego rozwoju dostrajają, jest jakiś porządek i jakaś logika w odradzaniu religijnego malarstwa, i jest wyraźny związek religijnej sztuki z odradzaniem

<sup>40</sup> E.Ł., *Listy z Wystawy Wiedeńskiej...* 1882, jak przyp. 3, nr 44, s. 694–695.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 696. Argument, że zwykle pobożność malarza idzie w parze z wykonywanymi przezeń dziełami religijnymi, był najczęściej stosowany przez krytyków dziewiętnastowiecznych. W dyskusjach późniejszych nie jest to już tak oczywiste. Mieczysław Skrudlik, piszący w roku 1933 o ówczesnej sztuce religijnej, dowodził, iż „religijność artysty nie jest czynnikiem decydującym”. Znacznie ważniejsze według niego było zagadnienie formy. Jako dowód słuszności swego sądu przywołał twórczość Jana Matejki, pisząc: „Głęboko wierzący Matejko pozostawił po sobie jedno tylko dzieło uzgodnione z założeniami sztuki kościelnej, mianowicie polichromię kościoła Marjackiego. Styl, charakter sztuki Matejki uniemożliwił mu wyładowanie żarliwych uniesień religijnych”. Patrz: Skrudlik 1933, jak przyp. 6, s. 117.

<sup>42</sup> Uwaga ta dotyczyła kompozycji Karola Theodora von Piloty’ego (1826–1886), której treścią była przypowieść o pannach mądrych i głupich. Praca ta poprzez swoją formę i kolorystykę była według krytyka bardziej przedstawieniem rodzajowym niż ewangeliczną nauką.



siej katolicyzmu w literaturze i w życiu”. Idąc dalej tym torem, zauważył, że polscy malarze, szczególnie ci należący do tzw. „sztuki nowszej”, w niewielkim tylko stopniu potrafili wyrazić w swej twórczości taką właśnie symbiozę literatury i życia duchowego. Szukając swych inspiracji w obcych sobie źródłach i nie umiając ich przełożyć „na polskie”, tworzyli dzieła sztuki, które według Skrochowskiego raziły bezmyślnością. Twierdził on, że „te próby sztuki religijnej, jakie mamy, nie są w ogóle z nas i dla nas, ale z zagranicy, dla garstki znawców, nie są z kościoła i dla kościoła, ale ze szkoły malarskiej dla muzeum. I to jest najślabszą stroną tej sztuki”<sup>43</sup>.

Dokonując merytorycznej oceny ówczesnych wytworów artystycznych, ks. Skrochowski wyróżniał trzy główne nurty w sztuce religijnej. Pierwszy tworzyli artyści pozostający pod wpływem twórców „przedrafaelowskich” – sięgając do dawnych wzorów, „zatrzymywali się przy znakomitszych epokach sztuki religijnej, przy epokach żywej wiary [...] i w celu odrodzenia tejże wiary w duszach naszych starali się mistrzów ówczesnych naśladować, z większym lub mniejszym tłumaczeniem ich na język dzisiejszy”<sup>44</sup>. Efekty takiego powielania wcześniejszych rozwiązań artystycznych były według Skrochowskiego widoczne w twórczości Overbecka [il. 5], Flandrina, Bessona czy Corneliusa [il. 6]. Z polskich malarzy do reprezentantów pierwszego nurtu zaliczył Adama Chmielowskiego i Franciszka Krudowskiego. Głównym źródłem drugiego nurtu sztuki religijnej były według Skrochowskiego wizje Katarzyny Emmerich<sup>45</sup>, wydane drukiem w pierwszej połowie wieku XIX. Jej wizjonerskie, bardzo plastyczne i mocno realistyczne opisy stały się źródłem natchnienia szczególnie dla artystów skupionych wokół Paula Delaroche’a: „on pierwszy pokusił się o to, by zbliżyć święte postacie do nas zwykłych śmiertelników, tak, abyśmy nie tyle je czcili, ile mogli wejść do ich wnętrza i zrozumieć je”<sup>46</sup>. Dla Skrochowskiego polskimi reprezentantami tych rozwiązań byli Józef Unierzyski i Tomasz Lisiewicz. Wreszcie trzecim prądem był „gruby realizm pozbawiony wszelkiej boskości, wyszły z racjonalizmu i z niewiary, a spopularyzowany bardzo artystycznie i obrazowo przez Renana”<sup>47</sup>. Malarstwo



5. Johann Friedrich Overbeck, *Józef sprzedany przez swych braci*, fresk z Casa Bartholdy, 1816–17, Alte Nationalgalerie, Berlin, fot. za: Wikimedia Commons

5. Johann Friedrich Overbeck, *Joseph sold by his brothers*, fresco from Casa Bartholda, 1816–17, Alte Nationalgalerie, Berlin; photo: Wikimedia Commons

worship them but also get into their centre and understand them”<sup>46</sup>. For Skrochowski, the Polish representatives of these solutions were Józef Unierzyski and Tomasz Lisiewicz. Finally, the third trend was „gross realism deprived of all divinity, originating from rationalism and disbelief, and popularised very artistically and figuratively by Renan”<sup>47</sup>. The paintings created within this trend were evaluated by Rev. Skrochowski very negatively, and he called them „the antithesis of truly religious art”<sup>48</sup>. He criticised artists who created their works in such a way primarily for the fact that, when painting biblical themes, they deprived them of the aura of divinity and the figures from the celestial spheres were portrayed as ordinary people.<sup>49</sup> According to the Catholic critic, among Polish works, this „pseudoreligious” trend included, *inter alia*, paintings by Konstanty Mańkowski, Bolesław Łaszczczyński and Teodor Axentowicz.

In addition to characterising these three basic directions, Rev. Skrochowski drew attention to the

<sup>43</sup> Ks. E. Skrochowski, *Obrazy religijne na pierwszej Wielkiej Wystawie Sztuki Polskiej w Krakowie*, „Przegląd Powszechny” IV, 1887, T. XVI, nr 10, s. 177.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 178.

<sup>45</sup> Anna Katarzyna Emmerich (1774–1824), niemiecka mistyczka i stygmatyczka. Wizje, jakich doznawała w klasztorze augustianek, spisał w latach 1818–1824 niemiecki pisarz i poeta Klemens Brentano. Drukiem ukazały się one już po śmierci bł. Katarzyny. Były to: *Bolesna Męka naszego Pana Jezusa Chrystusa według widzeń świątobliwej Anny Katarzyny Emmerich, augustianki z klasztoru Agnetenberg w Dulmen*, Salzbach 1833 oraz *Życie Świętej Dziewicy Maryi według...*, Monachium 1852.

<sup>46</sup> Skrochowski 1887, jak przyp. 43, s. 178–179.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 179. Renan Joseph-Ernest (1823–1892), fran-

<sup>46</sup> Skrochowski 1887, cf. ft. 43, pp.178–179.

<sup>47</sup> Ibidem, p. 179. Renan Joseph-Ernest (1823–1892), French historian, essayist and philosopher. Dealing with the history of religion, in his book *The Life of Jesus* (1863) he proclaimed the thesis that Christ was the most perfect man but he was not God. Renan’s views, although not a compact system, had a huge impact on the modelling of attitudes to life in the society of that time, especially among the intellectuals and in the artistic circles.

<sup>48</sup> Ibidem, p. 179.

<sup>49</sup> Rev. Skrochowski wrote: „Painters within this trend seem to believe that their task is to affirm that Christ the Lord is an ordinary man and the Mother of God is an ordinary woman, and that only when they deny everything that is supernatural, do they come to grasp things historically, realistically, and only then are they right. But they do not realise to what extent they are wrong.” Ibidem, p. 179.



6. Peter von Cornelius, *Panny mądre i głupie*, ok. 1813, olej na płótnie, Museum Kunstpalast, Düsseldorf fot. za Wikimedia Commons

6. Peter von Cornelius, *The wise and foolish virgins*, around 1813, oil on canvas, Museum Kunstpalast, Düsseldorf; photo: Wikimedia Commons

painting achievements of artists from the Beuron School and representatives of the German school, who recommended that national themes should be introduced into biblical scenes as often as possible. In general, in the opinion of the Kraków critic, contemporary religious painting left much to be desired, and artists, mainly young ones, were unable to fully express the religious spirit in their paintings. He believed that the basic condition they should meet is to constantly deepen their faith and complement their religious knowledge, which he regarded as scant.<sup>50</sup> He wrote with conviction:

*one must know the catechism, and know it thoroughly and with proper understanding; one must know the life of Jesus and the lives of the Saints against the historical background of their times; but above all one must know and understand that apart from nature there is a world that is supernatural, higher, ideal in its perfection, but real in its existence. This is the heart of religious painting.*<sup>51</sup>

Concluding his reflections, Rev. Skrochowski expressed his conviction that imitating the old Christian masters only makes sense when it gives a contemporary painter merely the right direction which he himself should adapt to the requirements of the present time.

Very similar in its expression was Stanisław Tomkowicz's account of the aforementioned Munich

wyrośle w tym nurcie ksiądz Skrochowski oceniał bardzo negatywnie, a takie obrazy nazywał „antytezą prawdziwie religijnych”<sup>48</sup>. Artystom tak tworzącym zarzucał przede wszystkim to, że malując biblijne tematy, pozbawiali je aury boskości, a postaci ze sfer niebieskich ukazywali jako zwykłych ludzi<sup>49</sup>. Z polskich dzieł do tego „pseudoreligijnego” nurtu katolicki krytyk zakwalifikował m.in. obrazy Konstantego Mańkowskiego, Bolesława Łaszczyńskiego, a także Teodora Axentowicza.

Oprócz scharakteryzowania tych podstawowych trzech kierunków ks. Skrochowski zwracał uwagę na dokonania malarskie artystów ze szkoły w Beuron oraz reprezentantów szkoły niemieckiej, która zalecała, by w sceny biblijne wprowadzali oni jak najczęściej wątki narodowe. Generalnie w opinii krakowskiego krytyka ówczesne malarstwo religijne pozostawiało wiele do życzenia, a artyści, głównie młodzi, nie potrafili w swych obrazach w pełni wyrazić religijnego ducha. Uważał on, iż podstawowym warunkiem, jaki winni spełniać, jest nieustanne pogłębianie własnej wiary i uzupełnianie jakże skromnej, według niego, wiedzy religijnej<sup>50</sup>. Pisał z przekonaniem:

cuski historyk, eseista i filozof. Zajmując się historią religii, ogłosił w swej książce *Żywot Jezusa* (1863) tezę, że Chrystus był najdoskonalszym z ludzi, ale nie był Bogiem. Poglądy Renana, choć nie stanowiły zwartego systemu, wywarły ogromny wpływ na kształtowanie się postaw życiowych ówczesnego społeczeństwa, szczególnie warstw inteligenckich i artystycznych.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 179.

<sup>49</sup> Ks. Skrochowski pisał: „Malarzom tego kierunku zdaje się, że ich zadaniem jest afirmować, iż Chrystus Pan jest zwykłym człowiekiem, a Matka Boska zwykłą niewiastą i że dopiero gdy zaprzeczą wszystkiemu co nadprzyrodzone, dochodzą do pojmowania rzeczy historycznie, realnie i wtedy dopiero są w prawdzie. Ale nie zdają sobie sprawy, do jakiego stopnia się mylą”. Ibidem, s. 179.

<sup>50</sup> „Samo platoniczne zachwycenie się pięknnością wiary naszej lub malowniczymi tematami, jakie podaje, tu nie wystarczy; musi ona wejść w krew i kości, aby mogła, mówiąc wyrazem scholastycznym, «informować» życie i dzieła artysty” – tak pisał dla „Przeglądu Polskiego” ks. Skrochowski, relacjonując dla tej gazety swe wrażenia z krakow-

<sup>50</sup> „The very Platonic admiration of the beauty of our faith or the picturesque themes that it offers are not enough here; it must enter into blood and bones so that it can, to phrase it in the language of scholastics, «inform» the life and works of the artist” - wrote Rev. Skrochowski for „Przegląd Polski”, reporting for that newspaper his impressions from the Krakow exhibition. Cf. E. Skrochowski, *Pierwsza wielka wystawa sztuki polskiej*, „Przegląd Polski” XXI, 1887, Vol. 86, No. 258, p. 552 and passim.

<sup>51</sup> Skrochowski 1887, as in ft. 43, p. 185.



7. Wasilij Wierieszczagin, *Ukrzyżowanie w czasach rzymskich*, 1887, olej na płótnie, kolekcja prywatna, fot. za Wikimedia Commons

7. Vasily Vereshchagin, *Crucifixion in Roman times*, 1887, oil on canvas, private collection, photo: Wikimedia Commons



*trzeba umieć katechizm, i to dokładnie i ze zrozumieniem rzeczy; trzeba znać żywot Pana Jezusa i żywoty Świętych na tle historycznym swych epok; ale nade wszystko trzeba wiedzieć i rozumieć, że oprócz natury jest świat nadprzyrodzony, wyższy, doskonałością swoją idealny, choć realny istnieniem. W tem jest nerw religijnego malarstwa*<sup>51</sup>.

Kończąc swoje rozważania, ks. Skrochowski wyraził przekonanie, że naśladowanie dawnych mistrzów chrześcijańskich tylko wtedy ma sens, kiedy jedynie wyznaczy współczesnemu malarzowi właściwy kierunek, który on już sam powinien dostosować do wymogów aktualnych czasów.

Bardzo podobna w swej wymowie była relacja pióra Stanisława Tomkowicza ze wspomnianej wcześniej monachijskiej wystawy sztuk pięknych z roku 1888. Autor recenzji, tak jak poprzednicy, zwrócił uwagę, że i na tej wystawie daje się zauważyć głęboki kryzys, jaki dotknął ówczesne malarstwo religijne. I to nie tylko polskie. Analizując zgromadzone w Monachium obrazy, Tomkowicz podzielił je na dwie zasadnicze grupy, które najpełniej miały charakteryzować współczesne dokonania na tym polu sztuki. Pierwszy kierunek tworzyły dzieła powielające dawne wzory sztuki religijnej, zamknięte w powszechnie akceptowanej tradycyjnej formie, a drugi – obrazy o zbyt mocno zaakcentowanym naturalizmie, zarówno w sferze tematu jak i formy. Oba nurty zostały przez Tomkowicza ocenione bardzo surowo. Zauważył on, że „z pierwszego kierunku powstają dzieła mdłe, konwencyonalne i bezduszne, pozornie tylko religijne, a nie pobożne,

exhibition of fine arts in 1888. Just like his predecessors, the author of the review pointed out that the exhibition revealed a profound crisis which affected contemporary religious painting. And not only Polish painting. Analysing the paintings gathered in Munich, Tomkowicz divided them into two basic groups which were supposed to characterise contemporary achievements in this field of art to the fullest extent. One direction consisted of works reproducing old religious art patterns, enclosed in a widely accepted traditional form, while the other - paintings with excessively emphasised naturalism, both in their theme and form. Both trends were evaluated by Tomkowicz very severely. He noticed that “the first trend gives rise to bland, conventional and soulless works, only seemingly religious, rather than pious, while the other gives birth to a whole category of anti-religious art, helping to spread disbelief under the cover of religious objects”.<sup>52</sup> Especially the latter trend aroused great resistance in the Kraków critic. Believing that idealistic images and spiritual themes should not be depicted with the help of forms reserved for realistic content, he totally rejected paintings in which Gospel motifs were expressed in essentially naturalistic scenes. According to Tomkowicz, this was done in the most crude manner by the Russian painter Vasily Vereshchagin [fig. 7] and Friez von Uhde [fig. 8, 9], a representative of the German school. In his opinion, these two artists, and later also their followers, brought the theme of the divine down to ordinary, everyday life by using forms offensive with their ugliness, naturalistic literalness and a certain

skiej wystawy. Por. E. Skrochowski, *Pierwsza wielka wystawa sztuki polskiej*, „Przegląd Polski” XXI, 1887, T. 86, nr 258, s. 552 i passim.

<sup>51</sup> Skrochowski 1887, jak przyp. 43, s. 185.

<sup>52</sup> S. Tomkowicz, *Malarze polscy i malarstwo religijne na wystawie monachijskiej 1888 r.*, „Przegląd Polski” XXIII, 1889, Vol. 91, No. 272, p. 355.



8. Fritz von Uhde, *Boże Narodzenie*, 1888/89, olej na płótnie, Staatliche Kunstsammlungen, Drezno, fot. za: Wikimedia Commons

8. Fritz von Uhde, *The Nativity*, 1888/89, oil on canvas, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden; photo: Wikimedia Commons

commonness of references.<sup>53</sup> Such trivialisation of supernatural themes aroused sharp opposition not only from the Polish critic but also from the majority of recipients deriving from Catholic circles. No less resistance was aroused in Tomkowicz by paintings from the „imitative” trend. By imitating the commonly known patterns and compiling many earlier forms in one painting, artists from this circle created, in his opinion, works with no expression, deprived of both individuality and an exalted mood. The attention of the Kraków critic was deserved only by

<sup>53</sup> This is illustrated perfectly by the Nativity scene painted by Uhde, as described by Tomkowicz: „At first glance, you cannot see anything but a dark gray, matte space, with lighter spots here and there. [...] In the central main painting [...] a couch, covered with an old cloth coat with a cape. On the coat, there is a baby lying in rags and, gazing tenderly at the baby, a half-lying, half-sitting common woman, who – hard to guess why - has a kind of rainbow around her head. These are supposed to be the Mother of God and Christ, who even as a baby was placed with his face turned away from the viewer. The fact that he turned away from the painter, who understood things in this way, is less strange. The scene takes place in some corridor of a miserable dwelling [...]. In the background, on the stairs leading to the attic, there sat someone almost invisible, curled up, with his back to the front and towards the stage, leaning his head on his fist, in a pose that said: Why should I care! The furniture is complemented by clothes, shoes and rags scattered all over the ground. On one side, several ugly ragged figures of both sexes are climbing over some logs, and one of them is holding a lantern: these are shepherds.” Ibidem, pp. 358–359.

z drugiego rodzi się cały dział sztuki antyreligijnej, dopomagającej do szerzenia niewiary pod pokrywką przedmiotów religijnych<sup>52</sup>. Szczególnie ten drugi nurt wzbudził wielkie opory krakowskiego krytyka. Uważając, że nie powinno się wyobrażeń idealistycznych oraz tematów ze sfery ducha przedstawiać przy pomocy form zarezerwowanych dla treści realistycznych, całkowicie odrzucał obrazy, w których wątki ewangeliczne zostały wyrażone w scenach z gruntu naturalistycznych. W najbardziej dosadny sposób czynili to, zdaniem Tomkowicza, rosyjski malarz Wasilij Wierieszczagin [il. 7] oraz Fritz von Uhde [il. 8, 9], przedstawiciel szkoły niemieckiej. Ci dwaj artyści, a później także ich naśladowcy sprowadzili, według niego, boski temat do zwykłej codzienności, posługując się przy tym formami rażącymi swoją brzydotą, naturalistyczną dosłownością i pewną pospolitością odniesień<sup>53</sup>. Takie strywializowanie treści nadprzyro-

<sup>52</sup> S. Tomkowicz, *Malarze polscy i malarstwo religijne na wystawie monachijskiej 1888 r.*, „Przegląd Polski” XXIII, 1889, T. 91, nr 272, s. 355.

<sup>53</sup> Doskonale obrazuje to opisana przez Tomkowicza scena Bożego Narodzenia autorstwa Uhdego – „Na pierwszy rzut oka nie widać nic, tylko przestrzeń ciemnoszarą, matową, z jaśniejszymi plamami gdzieś tam. [...] Na środkowym, głównym obrazie [...] tapczan, okryty zarzuconym starym płaszczem sukienym z peleryną. Na płaszczu położono dziecko w szmaty obwinęte, a wpatruje się w nie czule na pół leżąc, na pół siedząca dość pospolita baba, która





9. Fritz von Uhde, *Chrystus u wieśniaków*, 1887–88, olej na drewnie, Musée d’Orsay, Paryż, fot. za: Wikimedia Commons

9. Fritz von Uhde, *Christ with the peasants*, 1887–88, oil on wood, Musée d’Orsay, Paris; photo: Wikimedia Commons

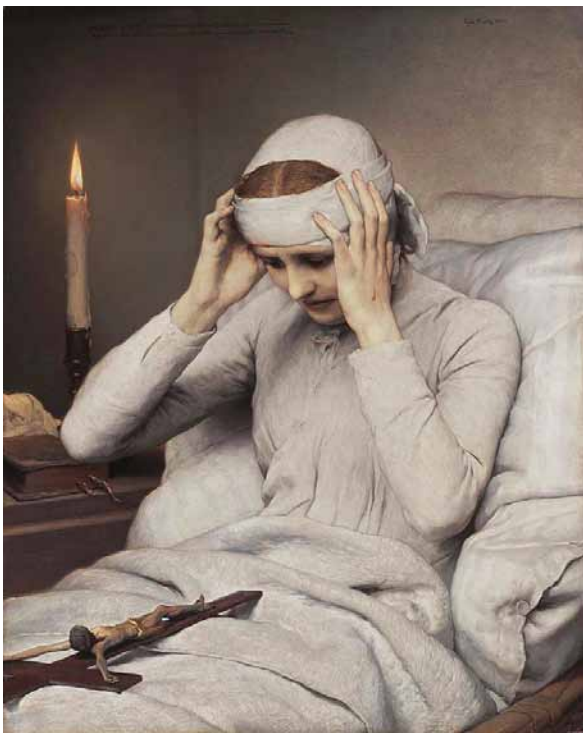
dzonych budziło ostry sprzeciw nie tylko polskiego krytyka, ale też większości odbiorców wywodzących się z kręgów katolickich. Nie mniejsze opory wzbudzały u Tomkowicza obrazy z nurtu „naśladowczego”. Powielając powszechnie znane wzory i kompilując w jednym obrazie wiele wcześniejszych form, artyści z tego kręgu tworzyli, jego zdaniem, dzieła bez wyrazu, pozbawione zarówno indywidualnego rysu, jak i podniosłego nastroju. Na uwagę krakowskiego krytyka zasłużył jedynie niemiecki malarz Gabriel von Max [il. 10, 11], który w swoich obrazach potrafił

nie wiedzieć czemu ma rodzaj tęczy koło głowy. To ma być Matka Boska i Chrystus, który nawet jako niemowlę został położony z twarzą odwróconą od widza. Że się odwrócił od malarza, pojmującego rzecz w ten sposób, to mniej dziwne. Scena odbywa się w jakiejś sieni nędznego domostwa [...]. W głębi, na schodach prowadzących na strych, usiadł mało widoczny ktoś skulony, plecami zwrócony ku frontowi i ku scenie, podparłszy głowę na pięści, w pozie mówiącej: co mnie to obchodzi! Umeblowania dopełniają porozrzucane po ziemi ubrania, buty i łachmany. Na bokach, po jednej stronie kilkoro brzydkich obdartusów obojej płci przełazi przez jakieś kłody, a jeden z nich trzyma latarnię: to są pasterze”. Ibidem, s. 358–359.

the German painter Gabriel von Max [fig. 10, 11], who in his paintings was able to express „religious mysticism” and although they were not free from certain stylistic fantasies, they carried in themselves a certain load of religious ecstasies.<sup>54</sup>

Another very important stimulus for the continuation of that press discourse on religious painting was

<sup>54</sup> The work of Gabriel Cornelius von Max (1840–1915) was described in the Polish press already in 1883, praising his painting *Christ on the Cross*, which was to be proof of the thesis that even an artist who had not yet undertaken religious themes was, after appropriate spiritual preparation, able to achieve spiritual mastery in this area. Cf. E.L., *Listy z Wystawy Wiedeńskiej...* 1882, as in ft. 3, cf. ft. 29, No. 41, pp. 361–364. The opinion of another Catholic critic, Franciszek Lutrzykowski, was similar in tone. He wrote about the painting by von Max, also known under the title *Consummatum est*, that it is not only a religious work but also a church one. “It is intended,” wrote Lutrzykowski, “not for a salon, not for an exhibition, but for a Christian church, a house of prayer, where on the altars of the Lord it will radiate to people the beauty of the mystery of the Redemption and it will draw people to repentance and eternal good.” F. Lutrzykowski, *Chrystus Ukrzyżowany w sztuce współczesnej z powodu najnowszego obrazu Munkaczego*, “Przegląd Powszechny”, year’s issue II, 1885, Vol. 6, pp. 1–12, p. 4.



10. Gabriel von Max, *Ekstaza Katarzyny Emmerich*, 1885, olej na płótnie, Neue Pinakothek, Monachium, fot. za: Wikimedia Commons

10. Gabriel von Max, *The ecstasy of Katarzyna Emmerich*, 1885, oil on canvas, Neue Pinakothek, Munich, photo: Wikimedia Commons

Stanisław Witkiewicz's book *Sztuka i krytyka u nas*, whose second edition in 1891 was commented on by the Jesuit and philosopher Rev. Marian Morawski in the pages of "Przegląd Powszechny".<sup>55</sup> The author of the commentary, referring in his text to the many painting problems raised by Witkiewicz, also paid a lot of attention to the issue of the place of religious art in contemporary painting. Already at the beginning of the text, Rev. Morawski clearly stated his position on this matter. He claimed that, just as historical painting is addressed mainly to those who know history, religious painting is intended „only for those who have religion”.<sup>56</sup> Such a categorical stand suggested unequivocally that not everyone is given

<sup>55</sup> Rev. M. Morawski, *Prawda o sztuce. (S. Witkiewicz, Sztuka i krytyka u nas. Wydanie drugie. Warszawa 1891)*, „Przegląd Powszechny”, 1892, Vol. XXXIII, pp. 1–25. In response to Stanisław Witkiewicz's book *Sztuka i krytyka u nas*, Rev. Morawski wrote that “as a product of man for man, in addition to formal advantages, art should have the ability to humanise man.” Witkiewicz commented on these words as follows: “this is good-natured ignorance with a philosophical lining”. In his most famous work *Wieczory nad Lemanem*, written in the form of a dialogue, Rev. Morawski presented his own “philosophy of religion with an apologetic attitude.” Cf. B. Natoński, *Morawski (Dzierżykraj-Morawski) Marian Ignacy*, PSB, Vol. XXI, pp. 736–738.

<sup>56</sup> Morawski 1892, as in ft. 55, p. 15.



11. Gabriel von Max, *Święta Julia*, 1865–66, olej na płótnie, Galerie Marold, Praga, fot. za: Wikimedia Commons

11. Gabriel von Max, *Saint Julia*, 1865–66, oil on canvas, Galerie Marold, Prague, photo: Wikimedia Commons

wyrazić „religijny mistycyzm” i choć nie były one wolne od pewnych stylistycznych udziwnień, niosły w sobie pewien ładunek religijnych uniesień<sup>54</sup>.

Kolejnym niezwykle ważnym bodźcem do kontynuowania owego prasowego dyskursu o malarstwie religijnym była książka Stanisława Witkiewicza *Sztuka i krytyka u nas*, której drugie wydanie w roku 1891 skomentował jezuita i filozof ks. Marian Morawski na łamach „Przeglądu Powszechnego”<sup>55</sup>. Autor ko-

<sup>54</sup> O twórczości Gabriela Corneliusa von Maxa (1840–1915) w prasie polskiej pisano już w roku 1883, chwając jego obraz *Chrystus na krzyżu*, który miał być dowodem na tezę, że nawet artysta, który dotychczas nie podejmował tematów religijnych, przy odpowiednim, duchowym przygotowaniu potrafi osiągnąć w tej dziedzinie mistrzostwo. Por. E.Ł., *Listy z Wystawy Wiedeńskiej...* 1882, jak przyp. 3, por. przyp. 29, nr 41, s. 361–364. Podobna w tonie była opinia innego katolickiego krytyka – Franciszka Lutrzykowskiego, który o obrazie von Maxa, znanym również pod tytułem *Consumatum est*, napisał, że jest nie tylko dziełem religijnym, ale też i kościelnym. „Przeznaczeniem jego – pisał Lutrzykowski – nie salon, nie wystawa, lecz świątynia chrześcijańska, dom modlitwy, gdzie postawiony na ołtarzach pańskich, świecić będzie ludowi pięknnością tajemnicy Odkupienia i pociągać go do skruchy i wiekuistego dobra”, F. Lutrzykowski, *Chrystus Ukrzyżowany w sztuce współczesnej z powodu najnowszego obrazu Mumkaczego*, *Przegląd Powszechny*, II, 1885, T. 6, s. 1–12, s. 4.

<sup>55</sup> Ks. M. Morawski, *Prawda o sztuce. (S. Witkiewicz, Sztuka i krytyka u nas. Wydanie drugie. Warszawa 1891)*, „Przegląd Powszechny” IX, 1892, T. XXXIII, s. 1–25. W odpowiedzi na książkę Stanisława



mentarza, odnosząc się w swoim tekście do wielu problemów malarskich poruszonych przez Witkiewicza, wiele uwagi poświęcił też zagadnieniu miejsca sztuki religijnej we współczesnym malarstwie. Już na początku tekstu ks. Morawski wyraźnie określił swoje stanowisko w tej kwestii. Twierdził, że tak jak malarstwo historyczne adresowane jest głównie do tych, którzy znają historię, tak malarstwo religijne przeznaczone jest „wyłącznie dla tych, którzy mają religię”<sup>56</sup>. Tak kategoryczne stanowisko jednoznacznie sugerowało, że nie każdemu jest dane tworzenie ani nawet właściwy odbiór sztuki religijnej. W jednym i w drugim przypadku niezbędnym do tego elementem było, według krytyka, posiadanie głębokiej wiary

*jeżeli [...] dla samego oceniania i zrozumienia dzieł religijnej sztuki potrzeba patrzeć na nie okiem religijnym, to tem bardziej potrzeba religii dla tworzenia takich dzieł. Trzeba najprzód znać dokładnie cały dogmat [...], trzeba znać tradycje chrześcijańskiego malarstwa, jego symbolizm [...]. Malarz, któremu cały ten skarb tradycji jest obcy, nie tylko pozbawia się bogatych środków, ale naraża się na to, że jego dzieło będzie zupełnie inaczej rozumiane, niż on zamierzał*<sup>57</sup>.

Ks. Morawski sugerował wręcz, że właściwie nie ma na świecie ani jednego obrazu prawdziwie religijnego, który by został namalowany przez artystę niemającego wiary. I to niezależnie od tego, czy temat dotyczy życia Chrystusa, Maryi czy postaci rozlicznych świętych. Zgodnie z opinią ks. Morawskiego w każdym wypadku malarz musi wierzyć w nadprzyrodzoną istotę boskich postaci, gdyż w przeciwnym wypadku nie będzie jej w stanie wyrazić na płótnie. Musi też doskonale znać całą chrześcijańską ikonografię, by umieć przy pomocy właściwych form i symboli ukazać ich świętość<sup>58</sup>. Swoje rozważania ks. Morawski podsumował stwierdzeniem, że właściwie każdy obraz religijny jest symboliczny i „więcej zawsze oznacza niż wyraża; – i cała zewnętrzna strona religii jest taką”<sup>59</sup>. Zaaapelował również do młodych artystów, by ci, którzy nie mają w sobie głębokiej wiary, zrezygnowali całkowicie z malowania obrazów religijnych.

Witkiewicza *Sztuka i krytyka u nas* ks. Morawski napisał, że „sztuka jako twór człowieka dla człowieka powinna oprócz zalet formalnych posiadać zdolność humanizowania człowieka”. Witkiewicz skomentował te słowa następująco: „jest to dobrodusna ignorancja z filozoficzną podszewką”. W najsłynniejszym swym dziele *Wieczory nad Lemanem*, napisanym w formie dialogu, ks. Morawski wyłożył własną „filozofię religii o nastawieniu apologetycznym”. Por. B. Natoński, *Morawski (Dzierżykraj-Morawski) Marian Ignacy*, PSB, T. XXI, s. 736–738.

<sup>56</sup> Morawski 1892, jak przyp. 55, s. 15.

<sup>57</sup> Ibidem, s. 18.

<sup>58</sup> Ks. Morawski pisał, że w obrazach prawdziwie religijnych święci „powinni być piękni nie zmysłową, ale duchową pięknoscą”, ibidem, s. 23.

<sup>59</sup> Ibidem, s. 24.

the gift of creation or even proper reception of religious art. According to the critic, in both cases, the necessary element was the possession of deep faith

*if [...] the very assessment and understanding of works of religious art require a religious outlook, then even greater is the need for religion in order to create such works. First of all, we need to know thoroughly the whole dogma [...], we need to know the traditions of Christian painting, its symbolism [...]. A painter to whom all this treasure of tradition is alien not only deprives himself of rich resources but exposes himself to the fact that his work will be understood in a way completely different from what he has intended.*<sup>57</sup>

Rev. Morawski even suggested that there was actually not a single truly religious painting in the world that would have been painted by an artist who had no faith, regardless of whether the theme concerns the life of Christ, Mary or the figures of numerous saints. According to Rev. Morawski, the painter must in every case believe in the supernatural essence of divine figures as otherwise he will not be able to express it on the canvas. The painter must also know perfectly well the entire Christian iconography in order to be able to show their sanctity with the help of appropriate forms and symbols.<sup>58</sup> Rev. Morawski summed up his reflections with the statement that virtually every religious painting is symbolic and „always means more than it expresses - and such is the whole external side of religion”.<sup>59</sup> He also appealed to young artists that those who do not have deep faith should entirely abandon painting religious images.

A slightly different perspective on religious art and its place in the contemporary world was presented by Konstanty Górski in his review of the Lviv Exhibition of Polish Art organised in 1894.<sup>60</sup> This experienced art expert paid particular attention to the fact that the last twenty years of the nineteenth century had been a time of various directions in the field of religious painting. Like other critics, he saw the achievements of both imitators of old patterns and propagators of a realistic, more „human” way of expressing supernat-

<sup>57</sup> Ibidem, p. 18.

<sup>58</sup> Rev. Morawski wrote that, in truly religious paintings, saints „should be beautiful with beauty not sensual but spiritual”, Ibidem, p. 23.

<sup>59</sup> Ibidem, p. 24.

<sup>60</sup> The exhibition was prepared on the initiative of two art historians: Jan Bołoz Antoniewicz from Lviv and Marian Sokołowski from Kraków. It was entitled: „An exhibition of Polish painting from 1764 to 1887”. Extensive accounts of the exhibition were published by „Przegląd Polski”, cf. J. Mycielski, *Malarstwo w Polsce od r. 1764 do r. 1887*, „Przegląd Polski” XXIX, 1895, Vol. 115, pp. 82–130, 282–321; Vol. 116, pp. 392–425, 652–687; XXX, Vol. 117, pp. 138–214, 432–499, 667–734; Vol. 118, pp. 351–382, 595–643; Vol. 120, pp. 92–129, 371–423, 632–701; XXXI, 1896, Vol. 121, pp. 104–163.

ural themes and advocates of new stylistic and workshop solutions. Unlike his predecessors, however, he believed that these manifold achievements in the field of religious painting should be thoroughly studied and all duly appreciated irrespective of what opposition they aroused. According to him, it was this diversity of directions, taken up by contemporary artists, that could eventually lead to the final crystallisation of a new style in religious painting that would meet the expectations of both secular and clerical members of the Catholic community.

However, his positive evaluation of those artistic impulses did not concern the world of Polish art. Konstanty Górski believed that in Poland religious painting seemed to be stuck in a dead end even though it was here that the religious rebirth movement was clearly growing and official commissions from the Church still functioned. Thus, there was a demand but, as Górski noticed, „there is no deeper religious feeling that must be expressed, and there is no need to create new Christian painting or to express this or that concept [...]. In our art, there are no attempts, no struggle, no wrestling. There is nothing – not even eccentricities”.<sup>61</sup> The author of these bitter words believed that this state of affairs was a simple reflection of the religious condition of the Polish society of that time, in which there was no need to deny the traditional expression of faith nor any desire to enrich it in any way. What the majority regarded as the most desirable was preservation of the convenient *status quo*, which did not require even the slightest intellectual effort. Besides, according to the critic, the attention of the majority of the society was directed to entirely different paths: “the audience has begun to want to see not what was and what may be, but what is: what is in their proximity: real people, villagers, craftsmen and rich people, real, ordinary fields, streets of cities, interiors of huts or workshops”.<sup>62</sup> Such art did not require any special commitment and answers to questions about the inner self. Even if the desire to discover their own inner selves was awakened in recipients, it was more in the sphere of deeply hidden dreams and fantasies than truly religious ecstasies.

The second half of the nineteenth century saw the appearance of Catholic rallies: a new phenomenon, which in its assumption was to be an antidote for the over-secularisation of the whole of Europe, including the Polish territories. According to the definition of *Podręczna Encyklopedia Kościelna*

Nieco inne spojrzenie na sztukę religijną i jej miejsce w ówczesnym świecie zaprezentował Konstanty Górski w swej recenzji z Lwowskiej Wystawy Sztuki Polskiej, zorganizowanej w roku 1894<sup>60</sup>. Ten wytrawny znawca sztuki zwrócił przede wszystkim uwagę na fakt, że ostatnie dwudziestolecie XIX wieku w dziedzinie malarstwa religijnego to czas różnorodnych w tym względzie kierunków. Podobnie jak inni krytycy dostrzegł on dokonania zarówno naśladowców dawnych wzorów, jak i propagatorów realistycznego, bardziej „ludzkiego” sposobu wyrażania nadprzyrodzonych treści i orędowników nowych rozwiązań stylistyczno-warsztatowych. W przeciwieństwie do swych poprzedników uważał jednak, że owe wielorakie dokonania na polu malarstwa religijnego, jakiegokolwiek by budziły opory, powinno się z sumiennością poznać i wszystkie należycie docenić. Według niego właśnie owa różnorodność kierunków obieranych przez współczesnych mu artystów może w końcu doprowadzić do ostatecznego wykrystalizowania się nowego stylu w malarstwie religijnym, który będzie spełniał oczekiwania zarówno świeckich, jak i duchownych członków wspólnoty katolickiej.

Pozytywna ocena tych artystycznych porywów nie dotyczyła jednak polskiego świata sztuki. Konstanty Górski uważał bowiem, że w Polsce malarstwo religijne jakby utkwilo w martwym punkcie, mimo iż właśnie u nas wyraźnie wzrastał ruch odnowy religijnej i jeszcze funkcjonowały oficjalne obstalunki do kościołów. Potrzeby zatem były, ale, jak zauważył Górski, „nie masz jednak głębszego, religijnego uczucia, które się musi wyrazić, ani potrzeby stworzenia nowego chrześcijańskiego malarstwa, okazania na zewnątrz tego lub owego pojęcia [...]. W naszej sztuce ani walk, ani usiłowań, ani szamotania się. Nie masz nic – ani dziwactw”<sup>61</sup>. Autor tych gorzkich słów uważał, że taki stan rzeczy był prostym odbiciem kondycji religijnej ówczesnego społeczeństwa polskiego, w którym nie istniała ani potrzeba negocjowania tradycyjnego wyrażania wiary, ani też żadna chęć, by ją w jakiś sposób ubogacać. Najbardziej pożądanym przez większość było zachowanie w kwestiach religijnych wygodnego, bo niewymagającego najmniejszego wysiłku intelektualnego *status quo*. A poza tym, według krytyka,

<sup>60</sup> Wystawa została przygotowana dzięki inicjatywie dwóch historyków sztuki – Jana Bołoz Antoniewicza ze Lwowa i Mariana Sokołowskiego z Krakowa. Zatytułowano ją: „Wystawa malarstwa polskiego od r. 1764 do 1887”. Obszerne z niej relacje zamieścił „Przegląd Polski”, Por. J. Mycielski, *Malarstwo w Polsce od r. 1764 do r. 1887*, „Przegląd Polski” XXIX, 1895, T. 115, s. 82–130, 282–321; T. 116, s. 392–425, 652–687; XXX, T. 117, s. 138–214, 432–499, 667–734; T. 118, s. 351–382, 595–643; T. 120, s. 92–129, 371–423, 632–701; XXXI, 1896, T. 121, s. 104–163.

<sup>61</sup> K.M. Górski, *Polska sztuka współczesna 1887–1894* [jest to przegląd dzieł malarzy uczestniczących w Lwowskiej Wystawie Sztuki Polskiej w roku 1894], „Przegląd Polski” XXIX, 1895, T. 115, s. 136. Całość relacji na s. 131–162, 322–362.

<sup>61</sup> K.M. Górski, *Polska sztuka współczesna 1887–1894* [this is a review of the works of painters participating in the Lviv Polish Art Exhibition in 1894], „Przegląd Polski” XXIX, 1895, Vol. 115, p. 136. The whole account can be found on pp. 131–162, 322–362.

<sup>62</sup> Ibidem, p. 358.

uwaga większości społeczeństwa skierowana została na zupełnie odmienne tory: „zapagnęła publiczność oglądać nie to, co było i być może, ale to, co jest, i to w jej bliskości: prawdziwych ludzi, wieśniaków, rękodzielników i bogaczy, prawdziwe, zwykłe pola, ulice miast, wnętrza chat albo warsztatów”<sup>62</sup>. Taka sztuka nie wymagała specjalnego zaangażowania i odpowiedzi na pytania o wewnętrzne „ja”. Jeśli nawet budziła się w odbiorcach chęć odkrywania własnego wnętrza, to bardziej w sferze skrywanych głęboko marzeń i fantazji niż prawdziwie religijnych uniesień.

Zjawiskiem nowym w drugiej połowie wieku XIX, a w swym założeniu mającym być antidotum na zbytnie zeświecczenie całej Europy, w tym ziem polskich, były wiece katolickie. Według definicji zawartej w *Podręcznej Encyklopedyi Kościelnej* były to zjazdy czy inaczej – kongresy środowisk katolickich, których głównym celem było „za pomocą wzajemnej wymiany myśli spotęgować wpływ zasad Kościoła katolickiego w dziedzinach życia nie tylko religijnego, ale i społecznego, naukowego i narodowego”<sup>63</sup>. Podczas tych kongresów podejmowano także zagadnienia szeroko pojętej kultury religijnej, w tym także sztuki. Pierwszy zjazd katolicki na terenach Galicji odbył się w Krakowie na początku lipca 1893 roku, a kolejny we Lwowie trzy lata później<sup>64</sup>. I właśnie referaty zaprezentowane podczas tych

<sup>62</sup> Ibidem, s. 358.

<sup>63</sup> *Podręczna Encyklopedia Kościelna*, Poznań–Warszawa 1916, T. XLI–XLII, s. 246 i passim. Pierwszy taki zjazd, katolików niemieckich, odbył się w roku 1848 w Moguncji, zaszczepiając w innych narodach tę ideę. Ze względu na podejmowaną przez organizatorów tematykę odbywały się wiece mariańskie (poświęcone problematyce maryjnej), eucharystyczne (poruszające problemy tajemnicy Eucharystii), wiece naukowe katolickie, których głównym zadaniem było ciągle przypomnienie, iż „między rozumem a wiarą nie ma sprzeczności” i wiele innych, podejmujących zawsze ważkie dla katolików tematy (wiec muzyczny, dziennikarzy katolickich, archeologiczny). Kongresy miały charakter bądź międzynarodowy, bądź lokalny, krajowy. Od połowy wieku XIX na terenie Europy odbyło się po kilkanaście różnorodnych zjazdów (najwięcej było kongresów eucharystycznych). Pierwszy polski wiec katolicki zorganizowano w roku 1891 w Toruniu, koncentrując uwagę głównie na problemach szkolnictwa i wychowania, pracy i spraw socjalnych oraz prasy, nauki i sztuki. Podczas obrad ustalono, iż takie walne zjazdy polskich katolików winny odbywać się co roku, zawsze w innym mieście. Następny kongres katolicki zgromadził jego uczestników w Poznaniu w roku 1894. Równoległe z tymi wiecami odbywały się odrębne zjazdy katolickie na terenach Monarchii Austriackiej – podczas obrad w Wiedniu w 1889 mówiono też o potrzebie zorganizowania takowego kongresu w Galicji. Pierwszy z nich odbył się w Krakowie w roku 1893, kolejny we Lwowie w roku 1896.

<sup>64</sup> Celem głównym obu zjazdów galicyjskich było nie tylko publiczne zamianowanie istnienia mocnego środowiska katolickiego, które ciągle trwało na straży wiary, mimo różnych przeciwności, ale też zapoznanie wiernych z aktualnymi problemami i potrzebami polskiego Kościoła. Ówczesną jego sytuację przybliżyły szerszej publiczności referaty w następujących sekcjach: szkolnej, życia katolickiego, rolniczo-ekonomicznej, przemysłowo-ekonomicznej, dziennikarstwa i piśmiennictwa, sztuki, muzyki kościelnej i naukowej. Różnorodność tematyczna świadczyła o wielu bolączkach polskiego Kościoła, z którymi powinni się zmierzyć wszyscy katolicy. W sekcji

[Basic Church Encyclopaedia], Catholic rallies were conventions or congresses of Catholic circles whose main goal was to “increase the influence of Catholic Church principles in areas of not only religious but also social, scientific and national life through mutual exchange of ideas”.<sup>63</sup> Among the topics taken up during these congresses were issues of broadly understood religious culture, including art. The first Catholic congress in Galicia took place in Kraków at the beginning of July 1893, and the next one in Lviv three years later.<sup>64</sup> And it is the papers presented during those two Polish Catholic rallies that may be treated as a kind of closing of the press discussion on the condition of religious painting of the last quarter of the 19th century, which both the clergy and secular critics as well as art historians had engaged in. Above all, Catholic rallies made everyone realise how great a problem it was for the artistic and church circles to define and clearly delineate the framework of religious art that would meet not only social expectations but also the requirements

<sup>63</sup> *Podręczna Encyklopedia Kościelna*, Poznań–Warszawa 1916, Vol. XLI–XLII, pp. 246 and passim. The first such congress, of German Catholics, took place in Mainz in 1848, instilling this idea in other nations. With regard to the subject matter taken up by the organisers, there were Marian rallies (devoted to Marian issues), Eucharistic ones (touching on questions of the Eucharist), Catholic scientific rallies whose main task was to constantly remind everyone „that there is no contradiction between reason and faith” and many others, always taking up subjects important to Catholics (musical or archaeological rallies, Catholic journalists’ rallies). The congresses were of either international or local, national character. From the mid-nineteenth century, several different conventions took place in Europe (most of them were Eucharistic congresses). The first Polish Catholic rally was organised in Toruń in 1891, focusing mainly on the problems of education and upbringing, work and social affairs as well as the press, science and art. During the proceedings, it was agreed that such congresses of Polish Catholics should take place every year, always in a different city. The next Catholic congress gathered its participants in Poznań in 1894. In parallel with these rallies, separate Catholic congresses took place in the Austro-Hungarian Monarchy - during the proceedings in Vienna in 1889, the participants also spoke about the need to organise such a congress in Galicia. The first of them took place in Kraków in 1893, the next one in Lviv in 1896.

<sup>64</sup> The main goal of the two Galician congresses was not only to publicly manifest the existence of a strong Catholic milieu that continued to guard the faith despite various adversities but also to familiarise the faithful with the current problems and needs of the Polish Church. Its current situation was presented to the broader audience in presentations divided into the following sections: school, Catholic life, agricultural-economic, industrial-economic, journalism and writing, art, church music, and science. This thematic diversity indicated the many problems of the Polish Church which all Catholics should face. The art section dealt with problems of the conservation of church art monuments, the need to organise diocesan museums to meet the current artistic needs of the Church of that time; it was also strongly emphasized that the cult of Polish saints could not be properly and effectively propagated among the faithful in view of the clear lack of monographs of Polish saints.



of the Church, treating the works intended for it as objects of the highest worship.

The art section of the First Catholic Rally in Kraków [fig. 12] focused mainly on the problems of the proper conservation of numerous historical churches scattered throughout Galicia. This important task was undertaken by Władysław Łuszczkiewicz, who in his presentation<sup>65</sup> at the congress tried to determine what type of conservation treatments should be implemented in historical churches so as not to destroy their former character. He clearly opted for the kind of conservation practice that is far from introducing the so-called purification of style. He believed that one should not thoughtlessly destroy works of art of other periods just for the sake of unity of style in a given building. He also recommended that exceptional conservation protection should be extended over Catholic village churches and Orthodox wooden churches, full of works of art created by native artists.

Another problem was raised by Rev. Franciszek Leśniak, the prelate of the Tarnów Chapter and art history lecturer at the local seminary, who in his lecture *O zaspokojeniu dzisiejszych artystycznych potrzeb Kościoła* [On meeting today's artistic needs of the Church] focused primarily on the attempt to find the best ways leading to greater development of contemporary church art.<sup>66</sup> One of the most important activities in this respect should be the compulsory education of future priests in the *religious and aesthetic* field so that, when later having to decorate new churches or maintain historical ones, they had an insight into the works of art gathered there. According to Leśniak, it would be extremely important for the rebirth of church art to take care of greater development of schools and local craft workshops specialising in the production of various religious buildings, to appoint in each diocese specialised artistic commissions operating under the leadership of bishops and to increase the number of professional publications devoted to church art.

His presentation was in a sense supplemented with a paper by Rev. Józef Bąba, rector of the diocesan seminary in Tarnów, who raised the problem of collecting works of church art. For their proper storage and to make them available to the faithful, he postulated the establishment of diocesan museums. Associations supporting the museums, both substantively and financially, would be helpful in

<sup>65</sup> W. Łuszczkiewicz, *O konserwacji i restauracji zabytków sztuki kościelnej*, in: *Księga pamiątkowa Wiecu Katolickiego w Krakowie, odbytego w dniach 4, 5 i 6 lipca 1893*, Kraków 1893, pp. 583–591.

<sup>66</sup> F. Leśniak, *O zaspokojeniu dzisiejszych artystycznych potrzeb Kościoła*, in: *Księga pamiątkowa Wiecu Katolickiego w Krakowie odbytego w dniach 4, 5 i 6 lipca 1893*, Kraków 1893, pp. 601–606.

dwóch polskich wieców katolickich możemy potraktować jako swoiste zamknięcie prasowej dyskusji na temat kondycji malarstwa religijnego ostatniej ćwierci XIX wieku, w którą zaangażowali się zarówno duchowni, jak i świeccy krytycy oraz historycy sztuki. Wiece katolickie uzmysłowiły przede wszystkim, jak wielką bolączką środowisk artystycznych i kościelnych było zdefiniowanie i jasne zakreślenie ram sztuki religijnej, która nie tylko odpowiadałaby oczekiwaniom społecznym, ale jednocześnie spełniałaby wymogi Kościoła, traktującego przeznaczone dlań dzieła jako obiekty najwyższego kultu.

Pierwszy Wiec Katolicki w Krakowie [il. 12] w sekcji sztuki został ukierunkowany głównie na problemy właściwej opieki konserwatorskiej licznych zabytkowych świątyń rozsianych po całej Galicji. Tego poważnego zadania podjął się Władysław Łuszczkiewicz, który podczas kongresu, w przedstawionym przez siebie referacie<sup>65</sup>, próbował określić, jakiego typu zabiegi restauratorskie powinny być realizowane w zabytkowych świątyniach, by nie niszczyć ich dawnego charakteru. Wyraźnie opowiedział się za praktyką konserwatorską, która daleka jest od wprowadzania tzw. puryfikacji stylu. Uważał, że nie powinno się dla zachowania jedności stylu w danym obiekcie bezmyślnie niszczyć dzieła sztuki innych epok. Zalecał też, by wyjątkową ochroną konserwatorską otoczyć wiejskie kościółki i drewniane cerkwie, pełne dzieł sztuki rodzimych artystów.

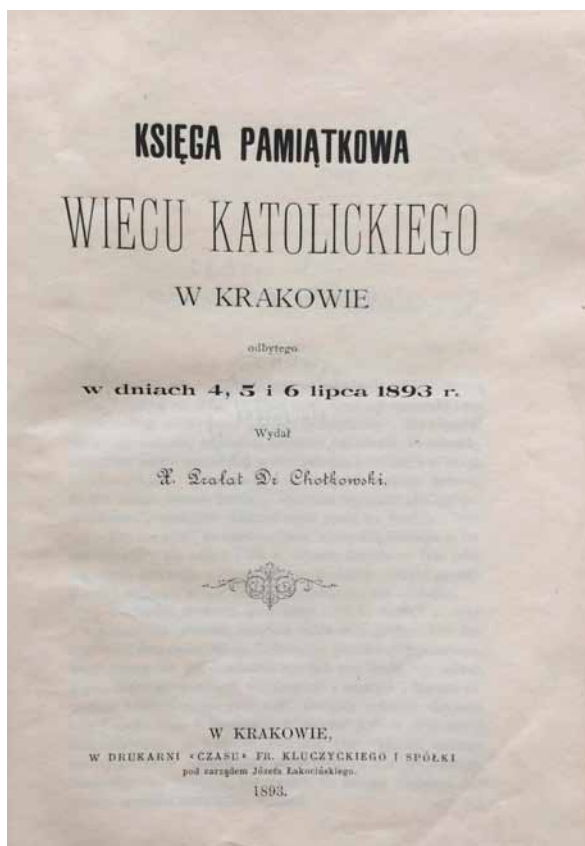
Inny problem poruszył ksiądz Franciszek Leśniak, prałat kapituły tarnowskiej i wykładowca historii sztuki w tamtejszym seminarium duchownym, który w swoim referacie *O zaspokojeniu dzisiejszych artystycznych potrzeb Kościoła* skupił się przede wszystkim na próbie znalezienia najlepszych dróg wiodących do większego rozwoju współczesnej sztuki kościelnej<sup>66</sup>. Jednym z ważniejszych działań w tym względzie powinno być obowiązkowe kształcenie przyszłych księży w dziedzinie „religijno-estetycznej”, tak by zajmując się później ozdabianiem nowych czy utrzymywaniem zabytkowych świątyń, mieli rozeznanie w zakresie gromadzonych tam dzieł sztuki. Niezwykle ważne dla ożywienia sztuki kościelnej byłoby, według ks. Leśniaka, zadbanie o większy rozwój szkół i rodzimych warsztatów rzemieślniczych specjalizujących się w produk-

szuki zajęto się problemami konserwacji zabytków sztuki kościelnej, koniecznością organizowania muzeów diecezjalnych, zaspokajania bieżących artystycznych potrzeb ówczesnego Kościoła, dobitnie podkreślono również, że kult świętych polskich nie może być prawidłowo i skutecznie propagowany wśród wiernych wobec wyraźnego braku monografii polskich świętych.

<sup>65</sup> W. Łuszczkiewicz, *O konserwacji i restauracji zabytków sztuki kościelnej*, w: *Księga pamiątkowa Wiecu Katolickiego w Krakowie, odbytego w dniach 4, 5 i 6 lipca 1893*, Kraków 1893, s. 583–591.

<sup>66</sup> F. Leśniak, *O zaspokojeniu dzisiejszych artystycznych potrzeb Kościoła*, w: *Księga pamiątkowa Wiecu Katolickiego w Krakowie odbytego w dniach 4, 5 i 6 lipca 1893*, Kraków 1893, s. 601–606.





12. *Księga pamiątkowa Wiecu Katolickiego w Krakowie*, 1893, strona tytułowa, fot. E. Matyaszewska

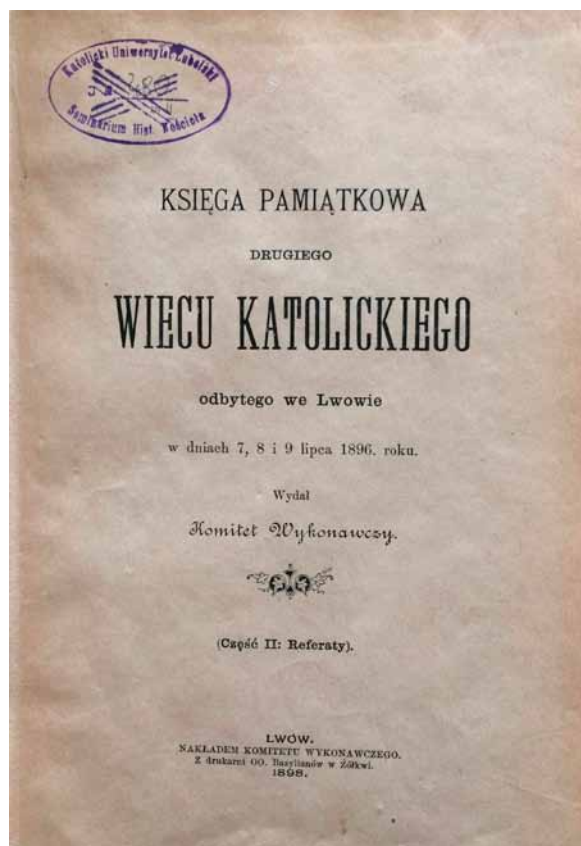
12. *Księga pamiątkowa Wiecu Katolickiego w Krakowie* [Memorial Book of the Catholic Rally in Kraków], 1893, title page, photo by E. Matyaszewska

cji różnorodnych obiektów sakralnych, powoływanie w każdej diecezji specjalistycznych komisji artystycznych działających pod przewodnictwem biskupów oraz zwiększenie liczby profesjonalnych wydawnictw poświęconych sztuce kościelnej.

Jego wystąpienie zostało w pewnym sensie uzupełnione referatem ks. Józefa Bąby, rektora seminarium diecezjalnego w Tarnowie, który podniósł problem gromadzenia dzieł sztuki kościelnej. Dla ich właściwego przechowywania i udostępniania wiernym postulował zakładanie muzeów diecezjalnych. Pomocne w tym miałyby być towarzystwa wspomagające muzea zarówno merytorycznie, jak i finansowo. Referent dostrzegł też konieczność organizowania diecezjalnych archiwów, które w sposób profesjonalny zabezpieczyłyby wszelkie kościelne dokumenty historyczne.

W trakcie obrad wystąpił również Marian Sokołowski<sup>67</sup>, który mówił o polskich świętych i potrzebie zadbania, by ich kult żywiej rozprzestrzenił

<sup>67</sup> M. Sokołowski, *O kulcie Świętych polskich, obrzędach, zwyczajach i świętach im poświęconych*, w: *Księga pamiątkowa Wiecu Katolickiego w Krakowie odbytego w dniach 4, 5 i 6 lipca 1893*, Kraków 1893, s. 620–623.



13. *Księga pamiątkowa Drugiego Wiecu Katolickiego w Lwowie*, 1898, strona tytułowa, fot. E. Matyaszewska

13. *Księga pamiątkowa Drugiego Wiecu Katolickiego w Lwowie* [Memorial Book of the Second Catholic Rally in Lviv], 1898, title page, photo by E. Matyaszewska

this. The speaker also saw the necessity of organising diocesan archives that would professionally secure all historical documents of the Church.

Another speaker who appeared at the conference was Marian Sokołowski,<sup>67</sup> who spoke about Polish saints and the need to ensure that their cult spread increasingly throughout the country. „The cult of these Saints is closely related to the religious life of our nation and, most importantly, to our people. To this day, it connects the most remote and dissected parts of our society and the Church, and testifies to its unity, established centuries ago”.<sup>68</sup> What could be helpful here were numerous publications devoted to these saints and wider dissemination, among the faithful, of knowledge about their temporal lives.

Conservation problems taken up during the Kraków Catholic rally were mostly raised three years later in Lviv [fig. 13]. Because of the 300th an-

<sup>67</sup> M. Sokołowski, *O kulcie Świętych polskich, obrzędach, zwyczajach i świętach im poświęconych*, w: *Księga pamiątkowa Wiecu Katolickiego w Krakowie odbytego w dniach 4, 5 i 6 lipca 1893*, Kraków 1893, pp. 620–623.

<sup>68</sup> Ibidem, p. 620. Here, too, we find information that one of the writers called Poland „the Mother of Saints”.



14. Marek Münz, Jan Bołoz Antoniewicz (1858–1922), fotografia portretowa, zbiory NAC, sygn. 1-N-6

14. Marek Münz, Jan Bołoz Antoniewicz (1858–1922), portrait photograph, NAC collections, reference number 1-N-6



15. Jerzy Mycielski, (1930–1986), fotografia portretowa, zbiory NAC, sygn. 1-N-405

15. Jerzy Mycielski, (1930–1986), portrait photograph, NAC collections, reference number 1-N-405

niversary of the Church union in 1896, the faithful of the Eastern and Western rites of the Catholic Church spent three days in July discussing further activities aimed at continuous dissemination of the knowledge of religious art and its history as well as constant improvement of the level of contemporary church art. Similarly to the one in Kraków, during the Second Catholic Rally in Lviv there were thematic groups including the section on science and art, whose most active speakers on the Polish side were Jan Bołoz-Antoniewicz [fig. 14] and Count Jerzy Mycielski [fig. 15]. The former dealt first with the issue of aesthetic education of clerics, thus continuing the problem raised during the Kraków rally.<sup>69</sup> Like Rev. Leśniak, he believed that relevant courses in this field should necessarily be conducted in all theological seminaries. In addition, he postulated the introduction of obligatory lectures on the history of Christian art at the theological faculties of the Lviv

<sup>69</sup> J. Bołoz Antoniewicz, *W sprawie nauki historii sztuki chrześcijańskiej w seminarjach duchownych*, w: *Księga pamiątkowa Drugiego Wiecu Katolickiego odbytego we Lwowie w dniach 7, 8 i 9 lipca 1896 roku. Część II: Referaty*, Lwów 1899, pp. 341–348.

się na terenie całego kraju. „Kult tych Świątych jest związany ściśle z życiem religijnym naszego narodu, a co najważniejsza naszego ludu. Po dzisiaj łączy on najbardziej oddalone od siebie i rozciętowane części naszego społeczeństwa i Kościoła i świadczy o jego przed wiekami wyrobionej jedności”<sup>68</sup>. Pomocne w tym miałyby być liczne wydawnictwa im poświęcone oraz szersze rozpropagowanie wśród wiernych wiedzy o ich doczesnym życiu.

Problemy konserwatorskie poruszone podczas krakowskiego wiecu katolickiego były w większości podnoszone także trzy lata później we Lwowie [il. 13]. Z racji przypadającej na rok 1896 trzechsetnej rocznicy zawarcia unii kościelnej wierni Kościoła katolickiego obrządku wschodniego i zachodniego przez trzy dni lipca debatowali o dalszych działaniach na rzecz ciągłego rozkrzewiania wiedzy o sztuce religijnej i jej historii oraz nieustannego podnoszenia poziomu współczesnej sztuki kościelnej. Podobnie jak w Krakowie, tak i w czasie II Wiecu Katolickiego we Lwowie obradowały grupy tematyczne, wśród nich sekcja do spraw

<sup>68</sup> *Ibidem*, s. 620. Tu również znajdujemy informację, że jeden z pisarzy nazwał Polskę „Matką Świątych”.

16. J. Bołoz\_Antoniewicz, J. Mycielski, *Cele i drogi sztuki kościelnej*, Żółkiew 1897, strona tytułowa, fot. E. Matyaszewska

16. J. Bołoz Antoniewicz, J. Mycielski, *Cele i drogi sztuki kościelnej*, Żółkiew 1897, title page; photo: E. Matyaszewska

nauki i sztuki, której najbardziej aktywnymi prelegentami ze strony polskiej byli Jan Bołoz Antoniewicz [il. 14] i Jerzy hr. Mycielski [il. 15]. Pierwszy z nich zajął się najpierw zagadnieniem edukacji estetycznej kleryków, kontynuując w ten sposób problem poruszony podczas wiecu krakowskiego<sup>69</sup>. Podobnie jak ks. Leśniak uważał on, że odpowiednie zajęcia z tej dziedziny koniecznie powinny być prowadzone we wszystkich seminariach. Dodatkowo zaś postulował wprowadzenie na wydziałach teologicznych uniwersytetów lwowskiego i krakowskiego obowiązkowych wykładów z zakresu historii sztuki chrześcijańskiej. Według niego cenną inicjatywą byłyby też powszechnie zakładane muzea diecezjalne, w których nie tylko gromadzono by obiekty dawnej sztuki sakralnej, ale też prowadzono by szeroko pojętą edukację artystyczną. Tę ostatnią myśl kontynuował drugi z referentów, Jerzy hr. Mycielski, postulując w swoim wystąpieniu jak najszybsze wydanie polskiego podręcznika historii sztuki chrześcijańskiej, od czasów wczesnochrześcijańskich począwszy, a na renesansie skończywszy. Osobny rozdział takiego opracowania miałby zostać poświęcony sztuce ruskiej<sup>70</sup>.

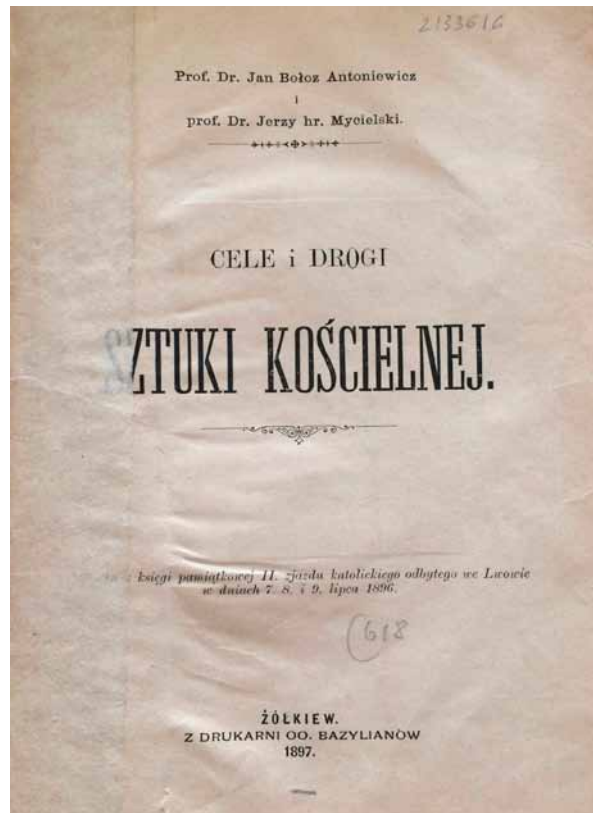
Niezwykle istotny dla ostatecznego sformułowania cech definiujących ówczesną sztukę kościelną<sup>71</sup> był drugi referat lwowskiego historyka sztuki Jana Bołoz Antoniewicza o znaczącym tytule: *W sprawie sztuki kościelnej*. Głównym zamierzeniem tego swobodnego *credo* całego wiecu było wyjaśnienie wszystkim zebranych, jakie powinny być cele sztuki kościelnej, jakie są wymogi Kościoła katolickiego w stosunku do sztuk pięknych i odwrotnie<sup>72</sup> [il. 16]. Według Bołoz Antoniewicza sztuka religijna wraz z muzyką kościelną stanowią najbardziej pełny wyraz łączności ziemskiego świata zewnętrznego z nadprzyrodzonym, zamkniętym w dogmatach wiary

<sup>69</sup> J. Bołoz Antoniewicz, *W sprawie nauki historii sztuki chrześcijańskiej w seminariach duchownych*, w: *Księga pamiątkowa Drugiego Wiecu Katolickiego odbytego we Lwowie w dniach 7, 8 i 9 lipca 1896 roku. Część II: Referaty*, Lwów 1899, s. 341–348.

<sup>70</sup> Jerzy hr. Mycielski, *Koreferat do referatu prof. Dr. Jana Bołoz Antoniewicza W sprawie historii sztuki kościelnej*, w: *Księga pamiątkowa drugiego Wiecu Katolickiego odbytego we Lwowie...*, jak przyp. 69, s. 349–354.

<sup>71</sup> „Sztuka kościelna” w rozumieniu dziewiętnastowiecznych krytyków, czyli włączona do kultu.

<sup>72</sup> Tekst całego referatu został zawarty także w osobnej publikacji, wydanej w roku 1897. Por. Jan Bołoz Antoniewicz, *Cele i drogi sztuki kościelnej*, Żółkiew 1897.



and Kraków universities. According to him, a valuable initiative would also consist in common establishment of diocesan museums, which should not only collect objects of sacred art but also conduct widely understood artistic education. That latter thought was continued by the other speaker, Count Jerzy Mycielski, who postulated in his speech the publication, as soon as possible, of a Polish textbook on the history of Christian art from the early Christian times to the renaissance. A separate chapter of such a study would be devoted to Ruthenian art.<sup>70</sup>

The second paper presented by the Lviv art historian Jan Bołoz Antoniewicz, with a significant title: *W sprawie sztuki kościelnej* [The question of church art] was extremely important for the final formulation of the features defining church art of that time<sup>71</sup> The main intention of this specific *credo* of the entire rally was to explain to all of the participants the goals of church art, the requirements of the Catholic Church in relation to the fine arts and *vice versa*<sup>72</sup> [fig. 16].

<sup>70</sup> Count Jerzy Mycielski, *Koreferat do referatu prof. Dr. Jana Bołoz Antoniewicza „W sprawie historii sztuki kościelnej”*, in: *Księga pamiątkowa Drugiego Wiecu Katolickiego odbytego we Lwowie...*, op. cit., pp. 349–354.

<sup>71</sup> “Church art” as understood by nineteenth-century critics, i.e. being part of worship.

<sup>72</sup> The text of the entire paper was also included in a separate publication, published in 1897. Cf. Jan Bołoz Antoniewicz, *Cele i drogi sztuki kościelnej*, Żółkiew 1897.



According to Bołoz Antoniewicz, religious art together with church music constitute the most complete expression of the communion of the temporal, external world with the supernatural world, enclosed in the dogmas of faith'

*Religious art is equally a prayer book for the illiterate and sincere satisfaction for the mind of high culture. Great religious art is a wonderful connector and intermediary; in it every dogma becomes a positive fact, every miracle takes place anew before our eyes; in it, the brightness of the reasoning mind and the honesty of a sentient heart fuse into a common whole.*<sup>73</sup>

Further on in his paper, the author argued that presenting the figures of lay benefactors (always in a kneeling position after all!) in works of religious art from the thirteenth century onwards not only did not deprive that art of its sacred character but, on the contrary, allowed it to show a specific relationship between religion and man. However, this changed in the Renaissance, when benefactors (often their entire families) began to occupy positions in paintings that were due only to Saints. It is then that this art lost its spiritual dimension, turning into generic-religious or portrait-religious art. According to Bołoz Antoniewicz, the least metaphysical art was created in the Baroque, which he called "Baroque vandalism".<sup>74</sup> The art that was „the closest to the extrasensory world”, according to the author of the paper, had ended with the death of Raphael. Baroque painters

*without feeling and seeing quiet or profound piety, living in an era of irritated and irritating political and religious passions, exhaust themselves in unending representations of martyrdom or ecstasy, "superhuman pain and superhuman bliss." Pious viewers can tune to these works only in exceptional moments of their life; but these works will never be a constant, faithful, favourite companion and mediator between dogma and life.*<sup>75</sup>

Despite the fact that he highly valued Rubens and Rembrandt's paintings, Bołoz Antoniewicz claimed that their art had never been and could never be church art although it contained a profound ethical element and was sometimes deeply religious.<sup>76</sup> In

*Sztuka religijna atoli jest w równej mierze książką do nabożeństwa dla analfabetów jak i szczerem zaspojojeniem dla umysłu o wysokiej kulturze. Wielka sztuka religijna przedziwnie łączy i pośredniczy; w niej każdy dogmat staje się pozytywnym faktem, każdy cud na nowo przed naszymi oczyma się odbywa; w niej zstąpią do wspólnej całości bystrość rozumującego umysłu i szczerłość czującego serca*<sup>73</sup>.

Autor w dalszej części swego wystąpienia dowodził, iż przedstawianie od XIII wieku w dziełach o tematyce religijnej postaci świeckich fundatorów (zawsze w pozycji klęczącej przecież!) nie tylko nie ujęło tejsze sztuce świętości, ale wręcz przeciwnie, pozwoliło na ukazanie specyficznej więzi między religią a człowiekiem. Zmieniło się to jednak w dobie renesansu, kiedy postaci fundatorów (często całe ich rodziny) zaczęły zajmować na obrazach miejsca należne świętym tylko. I wówczas sztuka ta zgubiła swój duchowy wymiar, stając się rodzajowo-religijną lub portretowo-religijną. Najmniej metafizyczną sztukę według Bołoz Antoniewicza stworzył barok, który został nazwany przez referenta „wandalizmem barokowym”<sup>74</sup>. Sztuka, która była „najbliższej świata nadzmysłowego”, według autora referatu, skończyła się wraz ze śmiercią Rafała. Barokowi malarze

*nie czując i nie widząc spokojnej lub głębokiej pobożności, żyjący w epoce rozdrażnionych i rozdrażniających namiętności politycznych i religijnych, wyczerpują się w nieustannych przedstawieniach męczeństwa lub ekstazy, nadludzkiej boleści i nadludzkiej rozkoszy. Pobożny widz tylko w wyjątkowych chwilach życia do tych dzieł dostroić się może, stałym, wiernym, ulubionym towarzyszem i pośrednikiem między dogmatem a życiem one mu nigdy nie będą*<sup>75</sup>.

Bołoz Antoniewicz, mimo iż bardzo cenil malarstwo Rubensa i Rembrandta, twierdził, iż sztuka ich nigdy nie była i być nie mogła sztuką kościelną, choć miała w sobie głęboki pierwiastek etyczny i czasem była też głęboko religijna.<sup>76</sup> Natomiast malarstwo osiemnastowieczne działało, według niego, wyłącznie na zmysły, nawet wtedy gdy tematyka była religijna. Nadzieją na odnalezienie właściwej drogi dla sztuki religijnej miało być, zdaniem lwowskiego historyka

<sup>73</sup> Jan Bołoz Antoniewicz, *W sprawie sztuki kościelnej*, in: *Księga Pamiątkowa Drugiego Wiecu Katolickiego odbytego we Lwowie w dniach 7, 8 i 9 lipca 1896 roku. Część II: Referaty*, Lwów 1899, p. 279.

<sup>74</sup> Ibidem, p. 282.

<sup>75</sup> Ibidem, p. 285.

<sup>76</sup> "His [Rembrandt's] art of this kind is always ethically elevated, even where it becomes generic painting [...], sometimes it is truly and deeply religious, as in his *Paris Feast at Emmaus*, or the *Munich Descent from the Cross*, [but] this art has never been, could not and will not be church art", *ibidem*, p. 287.

<sup>73</sup> Jan Bołoz Antoniewicz, *W sprawie sztuki kościelnej*, w: *Księga pamiątkowa Drugiego Wiecu Katolickiego odbytego we Lwowie w dniach 7, 8 i 9 lipca 1896 roku. Część II: Referaty*, Lwów 1899, s. 279.

<sup>74</sup> Ibidem, s. 282.

<sup>75</sup> Ibidem, s. 285.

<sup>76</sup> „Sztuka jego [Rembrandta] w tym kierunku jest zawsze etycznie podniosła, nawet tam, gdzie staje się obrazem rodzajowym [...], czasem jest prawdziwie i głęboko religijną, jak n.p. w paryskiej *Uczcie w Emaus*, lub monachijskim *Zdjęciu z krzyża*, kościelną nigdy ta sztuka nie była, być nie mogła i nie będzie”, *ibidem*, s. 287.

sztuki, ponowne zainteresowanie się sztuką monumentalną, to znaczy powiązania z architekturą.

*Łącząc napowrót malarstwo i rzeźbę z architekturą, i to nie jako subordynowane dodatki dekoracyjne, lecz jako równorzędne i kompletujące się czynniki, wrócimy sztuce jedność, wrócimy jej styl, usuniemy ją z pod przypadkowości i chwiejności, w które ona, doszukująca sobie widza i kupca, nieraz popaść może lub musi*<sup>77</sup>.

Początki tej odnowie dali, według referenta, malarze ze szkoły nazareńskiej, choć bardzo go raziła ich nieudolna technika:

*trzeba było teraz artyście decydować się, między świetną techniką z czysto konwencjonalną, młłą, prawie kłamną religijną treścią, lub głęboko odczuta religijną treścią w szacie artystycznej bardzo niedostatecznej. Malarze szkoły nazareńskiej z Overbeckiem i Corneliussem na czele wybrali zaiste lepszą część i zdecydowali się na drugą ostateczność*<sup>78</sup>.

Odnowie sztuki religijnej miało też służyć zwrócenie się ku zachodniej sztuce starochrześcijańskiej i średniowiecznej, szczególnie w wymiarze ich doskonałej znajomości całej ikonografii chrześcijańskiej, oraz ku wschodniej sztuce cerkiewnej. Prowadząc tego typu rozważania, Bołoz Antoniewicz uważał, iż polską sztukę religijną drugiej połowy wieku XIX w dużej mierze przenikał wzniosły religijny nastrój, a malarzami, którzy posiadali predyspozycje do tego, by odnowić całe jej oblicze, byli Artur Grottger i Jan Matejko. O tym ostatnim mówił:

*Jako artysta i jako człowiek jest na wskroś religijnym i monumentalnym. Nie objawia on się wprawdzie przez afektowane lub anemiczne postacie, jakich przeciętny widz opatrzony przeważnie z pseudoklasyczną sztuką jako konieczny typ sztuki kościelnej może i wymaga, ale daje siebie, całego siebie, całą swą wielką czystą, nieraz tytaniczną, ale równocześnie i religijnie pokorną naturę*<sup>79</sup>.

Podczas owego wiecu z koreferatem wystąpił Jerzy hr. Mycielski, który zgadzając się zasadniczo z tym, co mówił Bołoz Antoniewicz, zauważył, iż o ile obrazy religijne Rubensa we wnętrzach kościelnych nie razią, o tyle już obrazy Rembrandta do kościelnego malarstwa nie powinny być zaliczane. Z racji tego, że wyszły spod pędzla artysty-protestanta, w żadnym wypadku, według Mycielskiego, nie mogą być utożsamiane ze sztuką Kościoła katolickiego – można je jedynie nazwać chrześcijańskimi. Dla Mycielskiego

turn, eighteenth-century painting affected, according to him, only the senses, even when the subject matter was religious. In the opinion of the Lviv art historian, the hope of finding the right way for religious art was to become again interested in monumental art, i.e. art connected with architecture.

*By combining again painting and sculpture with architecture, not as subordinated decorative accessories, but as equal and complementary factors, we will return unity to art, we will return its style, we will remove it from the randomness and instability into which, while searching for the viewer and the buyer, it sometimes can or must fall*<sup>77</sup>.

The beginnings of this rebirth were, according to the author, created by painters from the Nazarene school, though their incompetent technique pained him very much:

*it was now up to the artist to decide between excellent technique with purely conventional, bland, almost distorted religious content, or deeply felt religious content in a very inadequate artistic garment. Indeed, the painters of the Nazarene school with Overbeck and Cornelius chose the better part and decided on the latter extreme*<sup>78</sup>.

The rebirth of religious art could also be aided by the turn to the Western, old-Christian and medieval art, especially in view of the painters' perfect knowledge of the entire Christian iconography, and by the turn to the Eastern art of the Orthodox Church. Conducting this type of analysis, Bołoz Antoniewicz believed that Polish religious art of the second half of the nineteenth century was largely permeated by an elevated religious mood, and the painters who had the predisposition to restore its entire appearance were Artur Grottger and Jan Matejko. About the latter, he spoke as follows:

*As an artist and as a human being, he is thoroughly religious and monumental. He does not manifest himself through exalted or anaemic figures that may be expected by an average viewer, usually accustomed to pseudoclassical art as a necessary type of church art, but offers himself, all of himself, all of his great, pure, often titanic but at the same time religiously humble nature*<sup>79</sup>.

During the rally, a paper with an opposing view was presented by Count Jerzy Mycielski, who in essence agreed with what Bołoz Antoniewicz had said, but noted that while Rubens' religious paintings do

<sup>77</sup> Ibidem, s. 291.

<sup>78</sup> Ibidem, s.288.

<sup>79</sup> ibidem, s.290.

<sup>77</sup> Ibidem, p. 291.

<sup>78</sup> Ibidem, p. 288.

<sup>79</sup> Ibidem, p. 290.

not clash with church interiors, Rembrandt's paintings should not be counted as church art. According to Mycielski, due to the fact that they were created by a Protestant artist, they cannot be equated with the art of the Catholic Church in any case - they can only be called Christian. For Mycielski, the Pre-Raphaelites did not create religious art either; it was only „pseudoreligious”.<sup>80</sup> In contrast to the previous speaker, Mycielski believed that Baroque paintings, especially Spanish ones, can by all means be considered religious art. Murillo's Madonnas, Zurbarán's saints, and realistic martyrdom in Ribera's paintings are, in his opinion, in full accordance with the requirements of religious art, just like Polish painting of that period (Lekszycki, Siemiginowski, Czechowicz). According to Mycielski, in the nineteenth century religious artists included especially French painters (Delacroix, Delaroche) and German ones (e.g. Feuerbach), although he did not recommend that their work should be treated as the only model. He said that by imitating their painting „equally conventional and insincere copies are merely made, like some of our seemingly religious paintings of the last 10 years, which, thank God, have not even found their way into churches”.<sup>81</sup>

According to Mycielski, the models that young artists who worked for churches should reach for were works created in Italy during the Quattrocento: the achievements of painters such as Giotto, Fra Angelico or Masaccio should be drawn on abundantly: „since one is not Matejko, and since Matejko is not with us anymore, one has to go back to these simple, old, noble style patterns”.<sup>82</sup> At the end of his speech, he drew attention to the essence of exhibitions of old and contemporary church art, which, if regularly organised, would certainly affect significant elevation of the artistic tastes of both priests and the faithful of the Catholic Church, and thus affect the artistic level of sacred buildings.

To sum up, the Lviv Catholic rally resulted in the passing of several important resolutions that emphasized the importance of preserving, guarding and properly storing all works of church art as the heritage of the entire religious community. In matters of contemporary art, it was recommended that artists should more often reach for „older, pre-Baroque” models, as they were the most suitable for expressing religious ecstasies. It was considered an absolute priority to organise, at the School of Fine Arts in Kraków and the Industrial School in Lviv, a department of church painting, where this difficult field

również prerafaelici nie tworzyli sztuki religijnej, tylko „pseudoreligijną”<sup>80</sup>. W przeciwieństwie do swego poprzednika Mycielski uważał, iż malarstwo barokowe, szczególnie hiszpańskie, jak najbardziej można zaliczyć do sztuki religijnej. Madonny Murilla, święci Zurbarana czy realistyczne męczeństwa w obrazach Ribery w pełni odpowiadają, według niego, wymogom sztuki religijnej. Podobnie zresztą jak malarstwo polskie z tego okresu (Lekszycki, Siemiginowski, Czechowicz). W wieku XIX do twórców religijnych Mycielski zaliczył zwłaszcza malarzy francuskich (Delacroix, Delaroche) czy niemieckich (np. Feuerbach), choć nie radził ich twórczości traktować jako jedyny wzór. Mówił, że naśladowanie ich malarstwo, „tworzy się równie konwencjonalne i nieszczerze ich kopie nieledwie, jak niektóre obrazy u nas niby religijne ostatnich lat 10, które nawet dzięki Bogu do kościołów nie poszły”<sup>81</sup>.

Wzorami, po które winni sięgać młodzi artyści pracujący dla kościołów, były jego zdaniem dzieła powstałe we Włoszech w okresie Quattrocenta – z osiągnięć takich malarzy jak Giotto, Fra Angelico czy Masaccio powinno się, według Mycielskiego, czerpać pełnymi garściami – „jak się nie jest Matejką i jak go już nie ma, trzeba nawrócić do tych wzorów prostych, dawnych, szlachetnie stylowych”<sup>82</sup>. Na koniec swego wystąpienia zwrócił uwagę na istotę wystaw sztuki kościelnej dawnej i aktualnej, które, gdyby były regularnie przygotowywane, z pewnością wpłynęłyby na znaczne podniesienie się gustów artystycznych zarówno księży, jak i wiernych Kościoła katolickiego, a tym samym na poziom artystyczny obiektów sakralnych.

Reasumując, efektem lwowskiego wiecu katolickiego było uchwalenie paru istotnych rezolucji, które podkreślały ważność zachowywania, strzeżenia oraz właściwego przechowywania wszystkich dzieł sztuki kościelnej jako dziedzictwa całej społeczności religijnej. W kwestiach sztuki współczesnej zalecano, by artyści częściej sięgali do wzorów „dawniejszych, przedbarokowych”, gdyż są one najodpowiedniejsze dla wyrażenia religijnych uniesień. Za absolutnie priorytetowe uznano zorganizowanie w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie oraz w Szkole Przemysłowej we Lwowie oddziału malarstwa kościelnego, gdzie w sposób właściwy uczono by tej niełatwej dziedziny, a także zasugerowano, by fundowano tam stypendia dla uczniów najzdolniejszych i chcących doskonalić swój kunszt w uczelniach zagranicznych. Podjęto również

<sup>80</sup> Jerzy hr. Mycielski, *Korreferat do referatu Prof. dr. Jana Bóloz Antoniewicza „W sprawie sztuki kościelnej”*, in: *Księga pamiątkowa Drugiego Wiecu Katolickiego odbytego we Lwowie w dniach 7, 8 i 9 lipca 1896 roku. Część II: Referaty*, Lwów 1899, p. 295.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 298.

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 298.

<sup>80</sup> Jerzy hr. Mycielski, *Korreferat do referatu Prof. dr. Jana Bóloz Antoniewicza W sprawie sztuki kościelnej*, w: *Księga pamiątkowa Drugiego Wiecu Katolickiego odbytego we Lwowie w dniach 7, 8 i 9 lipca 1896 roku. Część II: Referaty*, Lwów 1899, s. 295.

<sup>81</sup> *Ibidem*, s. 298.

<sup>82</sup> *Ibidem*, s. 298.



rezolucję nakazującą Dyrekcjom Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie i we Lwowie objęcie nadzorem merytorycznym wszystkich dzieł sztuki zamawianych do kościołów i innych miejsc kultu oraz prowadzenie w tym zakresie ścisłej współpracy z zarządami kościelnymi. Ostatnim punktem, dającym nadzieję na obudzenie prawdziwego zainteresowania problemami współczesnej sztuki kościelnej, było zalecenie, by przy okazji każdego planowanego wieceu katolickiego zorganizowano wystawę „nowych przedmiotów sztuki kościelnej oraz przedmiotów przemysłu artystycznego” przeznaczonych do wnętrz sakralnych.

Dyskusja o celach i drogach sztuki religijnej końca wieku XIX prowadzona na różnych płaszczyznach i na wielorakie sposoby wykazała, że w jej odbiorze ciągle dominowała wówczas zasada, że dzieło religijne niezmiennie powinno być doskonałym odwzorowaniem religijnej duszy artysty. Uważano, że tylko prawdziwa wiara zaowocować może prawdziwie kościelnym dziełem. Nadprzyrodzona treść, wyrażana przez niego za pomocą tradycyjnych, niezmiennych od wieków form i symboli, nie może więc ulegać chwilowym modom, jednostkowym artystycznym uniesieniom i świadomemu urealnieniu, niosącemu często ziemską brzydotę i zamierzone deformacje. Ta wieloletnia debata dowiodła też jednak, że pomimo pesymistycznych opinii o wielkim kryzysie trwającym szeroko rozumiane życie religijne ówczesnych społeczeństw ta dziedzina sztuki nigdy tak naprawdę nie została zarzucona przez twórców i podlegając wprawdzie różnym fluktuacjom i nowym prądom artystycznym, ciągle była ważnym elementem w twórczości wielu artystów.

Wydaje się natomiast, że znacznie większy problem mieli ówczesni odbiorcy tej sztuki. Nieustanne obniżanie poziomu życia religijnego w wieku XIX, jego spłylenie i sprowadzanie do zewnętrznych form pobożności sprawiło, że zarówno prosty, jak i bardziej wykształcony przedstawiciel wspólnoty katolickiej nie posiadał jeszcze odpowiedniego klucza do formującej się dopiero „nowej” sztuki religijnej. Jego artystyczna wrażliwość ukształtowana przez akademicki jeszcze system wartościowania i oceny nie pozwalała mu zbyt łatwo zaakceptować faktu, że „święte” tematy, mające za sobą wielowiekową, niewzruszoną tradycję mogą być również wyrażone w formach bardziej „udziwnionych”, a mimo to nie utracą niczego ze swej „boskości”. Zatem to nie tylko artysta winien być głęboko religijny, by móc malować prawdziwie sakralne obrazy, ale również odbiorca tej sztuki powinien zadbać o głębię swych religijnych uczuć, by umieć w nowej formie odnaleźć najważniejsze dlań dogmaty. Takie spojrzenie na sztukę sakralną będzie jednak w pełni tolerowane dopiero w następnym stuleciu.

would be properly taught; and it was suggested that scholarships for the most talented students and those who wanted to improve their art at foreign universities should be funded there. A resolution was also passed obliging the Directors of the Society of Fine Arts in Kraków and in Lviv to extend substantive supervision over all works of art commissioned to churches and other places of worship as well as to conduct close cooperation with church management boards in this regard. The last point, bringing hope for awakening real interest in the problems of contemporary church art, was a recommendation that each next Catholic rally should include an exhibition of „new objects of church art and objects of artistic industry” intended for sacred interiors.

The discussion about the aims and paths of religious art at the end of the 19th century, conducted on various levels and in multiple ways, showed that the principle that a religious artwork should invariably be a perfect representation of the artist's religious soul was still dominant in its reception. It was believed that only true faith could result in creating a true work of church art. The supernatural sense, expressed through traditional forms and symbols, unchanging for ages, cannot be subject to temporary fashions, individual artistic ecstasies and the conscious bringing of art closer to reality, often resulting in earthly ugliness and intentional deformations. However, this debate over many years also proved that despite pessimistic opinions about a great crisis in the broadly understood religious life of the societies of that time, this field of art had never really been abandoned by artists. Although subjected to various fluctuations and new artistic trends, it continued to be an important element in the creativity of many artists.

It seems, however, that a much larger problem concerned the recipients of this art. In the nineteenth century, constant lowering of the level of religious life, its shallowing and reduction to external forms of piety, meant that both simple and more educated representatives of the Catholic community still did not have the proper key to the emerging „new” religious art. Their artistic sensitivity, shaped by the academic system of valuation and evaluation, did not allow them to easily accept the fact that „sacred” themes, having a centuries-old, unshakable tradition, could also be expressed in „stranger” forms, and yet they would not lose any of their „divinity.” Therefore, it is not only artists who should be deeply religious in order to be able to paint truly sacred images; it is the recipients of this art that should also take care of the depth of their religious feelings, to be able to find in the new form the dogmas that are most important to them. Such a view of sacred art would, however, be fully tolerated only in the next century.

## Abstract

The subject of this paper is to present a broad discussion of the condition of religious art in the second half of the 19th century, conducted in the Catholic press and during Catholic rallies organised as an antidote to the over-secularisation of Europe, including Poland, at that time. According to the definition contained in the Church Encyclopaedia, rallies were conventions, or congresses, of the Catholic circles whose main goal was to “intensify the influence of the Catholic Church principles in areas of not only religious but also social, scientific and national life through mutual exchange of ideas”. These congresses, held in various European countries, also raised issues related to the broadly understood religious culture, including art.

The first Catholic congress in Galicia took place in Kraków at the beginning of July 1893, and the next one in Lviv three years later. Above all, the two rallies showed how great a problem for the artistic and church circles was the definition and clear delineation of the framework of religious art that would meet not only social expectations but also the requirements of the Church, treating works of art intended for the Church as objects of the highest cult. The sessions also dealt with the problem of proper conservation of numerous historical churches scattered throughout Galicia: *inter alia*, it was attempted to determine what type of conservation treatments should be introduced into historical churches in order not to destroy their former character.

Similar in their intended use were numerous texts published in the Catholic press, with specific instructions on how churches should be adorned so as not to lose any of their sacredness and Christian spirit. Initially, the articles concerned mainly issues related to sacred architecture and artistic handicrafts; later on, texts were devoted to considerations of religious painting and its adaptation to the requirements of the dogma. Other topics included the need to take further action for the continuous dissemination of the state of knowledge about religious art and its history and the need for constant improvement of the level of contemporary church art.

**Key words:** Catholic rallies, religious art, Galicia

Translated by Agnieszka Gicala

## Streszczenie

Przedmiotem niniejszego artykułu jest ukazanie szeroko zakrojonej dyskusji o kondycji sztuki religijnej drugiej połowy XIX wieku, prowadzonej na łamach prasy katolickiej oraz podczas organizowanych wieców katolickich, mających stanowić antidotum na zbytne zeświecczenie ówczesnej Europy, w tym także Polski. Zgodnie z definicją zawartą w *Encyklopedii Kościelnej* wiece to zjazdy, czy inaczej, kongresy środowisk katolickich, których głównym celem było „za pomocą wzajemnej wymiany myśli spotęgować wpływ zasad Kościoła katolickiego w dziedzinach życia nie tylko religijnego, ale i społecznego, naukowego i narodowego”. Podczas owych kongresów, odbywanych w różnych krajach Europy, podnoszono także zagadnienia dotyczące szeroko pojętej kultury religijnej, w tym także sztuki.

Pierwszy zjazd katolicki na terenach Galicji odbył się w Krakowie na początku lipca 1893 roku, a kolejny we Lwowie trzy lata później. Oba wiece uzmysłowiły przede wszystkim, jak wielkim wyzwaniem dla środowisk artystycznych i kościelnych było zdefiniowanie i jasne wykreślenie ram sztuki religijnej, która nie tylko odpowiadałaby oczekiwaniom społecznym, ale jednocześnie spełniałaby wymogi Kościoła, traktującego przeznaczane dlań dzieła sztuki jako obiekty najwyższego kultu. Podczas obrad zajmowano się także problemem właściwej opieki konserwatorskiej nad licznymi, zabytkowymi świątyniami rozsianymi po całej Galicji – próbowano między innymi określić, jakiego typu zabiegi restauratorskie powinny być wprowadzane do zabytkowych świątyń, by nie niszczyły ich dawnego charakteru.

Podobne w swym przeznaczeniu były liczne teksty zamieszczone w prasie katolickiej, z konkretnymi wskazówkami, jak przyozdabiać kościoły, by nie traciły nic ze swej sakralności i chrześcijańskiego ducha. Początkowo teksty dotyczyły głównie zagadnień związanych z architekturą sakralną i rzemiosłem artystycznym, a kolejne poświęcono rozważaniom o malarstwie religijnym oraz jego dostosowywaniu do wymogów dogmatycznych. Pisano też o konieczności podjęcia dalszych działań na rzecz ciągłego rozkrzewiania wiedzy o sztuce religijnej i jej historii oraz nieustannego podnoszenia poziomu współczesnej sztuki kościelnej.

**Słowa kluczowe** – wiece katolickie, sztuka religijna, Galicja

Elżbieta Matyaszewska

Lublin (badacz niezależny)

Uniwersytet Rzeszowski

Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej

pl. Ofiar Getta 4–5/35, 35-002 Rzeszów

tel.: +48 17 872 20 98

e-mail: elamat3@gmail.com



## Bibliografia / Bibliography

- Bałus W., *Malarstwo sakralne*, Wrocław 2001.
- Bołoz Antoniewicz J., *Cele i drogi sztuki kościelnej*, Żółkiew 1897.
- Bołoz Antoniewicz J., *W sprawie sztuki kościelnej w: Księga pamiątkowa Drugiego Wiecu Katolickiego odbytego we Lwowie w dniach 7, 8 i 9 lipca 1896 roku. Część II: Referaty*, Lwów 1899, s. 277–292.
- Bołoz-Antoniewicz J., *W sprawie nauki historii sztuki chrześcijańskiej w seminariach duchownych*, w: *Księga pamiątkowa Drugiego Wiecu Katolickiego odbytego we Lwowie w dniach 7, 8 i 9 lipca 1896 roku. Część II: Referaty*, Lwów 1899, s. 341–348.
- Górski M.K., *Polska sztuka współczesna 1887–1894*, „Przegląd Polski”, R. XXIX, 1895, T. 115, s. 131–162; 322–362.
- Kozak A., *Sakralizacja form obrazowych w sztuce XIX wieku. Stan badań i problemy*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. 50, 1988, nr 1–2, s. 93–104.
- Leśniak F., *O zaspokojeniu dzisiejszych artystycznych potrzeb Kościoła*, w: *Księga pamiątkowa Wiecu Katolickiego w Krakowie, odbytego w dniach 4, 5 i 6 lipca 1893*, Kraków 1893, s. 601–606.
- Ł.E. [Edmund Łoziński?], *Listy z Wystawy Wiedeńskiej o sztuce chrześcijańskiej*, „Przegląd Katolicki”, R. XX, 1882, nr 40, s. 625–628; nr 41, s. 641–644; nr 44, s. 693–696.
- Łuszczkiewicz W., *O tynkowaniu kościołów zewnątrz*, „Przegląd Katolicki”, R. XIX, 1881, nr 17, s. 283–286; *W sprawie malowania kościołów*, nr 21, s. 347–351; nr 22, s. 364–367; *Sprzęty kościelne dawne i nowe, ich styl i polichromija. Jako wskazówka dla duchownych przy restauracji jednych a porada przy nabywaniu i sprawianiu drugich*, nr 33, s. 541–544; *O nowych ołtarzach w kościele*, „Przegląd Katolicki”, R. XX, 1882, nr 5, s. 67–70.
- Łuszczkiewicz W., *Poradnik dla zajmujących się utrzymywaniem i restauracją kościołów i kościelnych sprzętów*, Kraków 1887.
- Łuszczkiewicz W., *Dziela sztuki w kościele. Malarstwo i rzeźba religijna*, „Przegląd Katolicki”, R. XXI, 1883, nr 10, s. 152–155; nr 12, s. 190–192; nr 14, s. 220–222; nr 18, s. 284–286; nr 23, s. 366–369; nr 31, s. 497–500.
- Łuszczkiewicz W., *O konserwacji i restauracji zabytków sztuki kościelnej*, w: *Księga pamiątkowa Wiecu Katolickiego w Krakowie, odbytego w dniach 4, 5 i 6 lipca 1893*, Kraków 1893, s. 583–591.
- Mickiewicz A., *O malarstwie religijnem* (z oryginału francuskiego przełożył Józef Kallenbach), „Tygodnik Ilustrowany” 1891, Serya V, T. III, nr 53, s. 7–10; nr 54, s. 20, 22.
- Morawski M., *Prawda o sztuce* (S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas. Wydanie drugie. Warszawa 1891*), „Przegląd Powszechny”, R. IX, 1892, T. XXXIII, s. 1–25.
- Mycielski J., *Malarstwo w Polsce od r. 1764 do r. 1887*, „Przegląd Polski”, R. XXIX, 1895, T. 115, s. 82–130, 282–321; T. 116, s. 392–425, 652–687; R. XXX, T. 117, s. 138–214, 432–499, 667–734; T. 118, s. 351–382, 595–643; T. 120, s. 92–129, 371–423, 632–701; R. XXXI, 1896, T. 121, s. 104–163.
- Mycielski J., *Koreferat do referatu Prof. dr. Jana Bołoz Antoniewicza W sprawie sztuki kościelnej*, w: *Księga pamiątkowa Drugiego Wiecu Katolickiego odbytego we Lwowie w dniach 7, 8 i 9 lipca 1896 roku. Część II: Referaty*, Lwów 1899, s. 293–300.
- Mycielski Jerzy, *Koreferat do referatu prof. Dr. Jana Bołoz Antoniewicza W sprawie historii sztuki kościelnej*, w: *Księga pamiątkowa Drugiego Wiecu Katolickiego odbytego we Lwowie w dniach 7, 8 i 9 lipca 1896 roku. Część II: Referaty*, Lwów 1899, s. 349–354.
- Skrochowski E., *Obrazy religijne na pierwszej Wielkiej Wystawie Sztuki Polskiej w Krakowie*, „Przegląd Powszechny”, R. IV, 1887, T. 16, nr. 10, s. 176–186.
- Skrochowski E., *Pierwsza wielka wystawa sztuki polskiej*, „Przegląd Polski”, R. XXII, 1887, T. 86, nr 258, s. 546–574.
- Skrudlik M., *Z zagadnień współczesnej sztuki kościelnej. Na marginesie Listu Pastorskiego J. Em. Ks. Kardynała Al. Kakowskiego*, „Przegląd Katolicki”, R. 71, 1933, nr 8, s. 116–118.
- Sokołowski M., *O kulcie Świętych polskich, obrzędach, zwyczajach i świętach im poświęconych*, w: *Księga pamiątkowa Wiecu Katolickiego w Krakowie, odbytego w dniach 4, 5 i 6 lipca 1893*, Kraków 1893, s. 620–623.
- Tomkowicz S., *Jubileuszowa Wystawa Sztuki w Monachium*, „Przegląd Polski”, R. XXIII, 1888, T. 90, nr 270, s. 563–592.
- Tomkowicz S., *Malarze polscy i malarstwo religijne na wystawie monachijskiej 1888 r.*, „Przegląd Polski”, R. XXIII, 1889, T. 91, nr 272, s. 342–375.
- Towarzystwo św. Łukasza w Krakowie*, „Przegląd Katolicki”, R. XX, 1882, nr 11, s. 180.
- Wolańska J., *Towarzystwo Świętego Łukasza w Krakowie i Przyjaciel Sztuki Kościelnej* [w:] W. Bałus, E. Mikołajska, ks. J. Urban, J. Wolańska, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Część I*, Kraków 2004, s. 37–84.

Magdalena Kaliszuk

Lublin (naukowiec niezależny)

Wystawa Kościelna we Lwowie w 1909 roku w kontekście wystaw polskiej sztuki kościelnej i religijnej oraz przemysłu liturgicznego na początku XX wieku

Na początku XX wieku w Galicji działała Liga Pomocy Przemysłowej zrzeszająca wiele lokalnych towarzystw zajmujących się tego rodzaju pomocą. Organizowały one wystawy przemysłowe i przemysłowo-rolnicze o zasięgu lokalnym, nawet po kilka w ciągu roku, w celu pobudzenia życia ekonomicznego na obszarach swej działalności. Z czasem, nie ograniczając lokalnych inicjatyw, zaczęto realizować program ekspozycji „zawodowych – fachowych”, których zadaniem było ukazanie w sposób poglądowy „siły i zdolności wytwórczej kraju w danej dziedzinie”<sup>1</sup>.

Pierwszą taką wystawę zorganizowano w 1909 roku we Lwowie. Była to Wystawa Przemysłu Liturgicznego „z zakresu budowy i wewnętrznego urządzenia kościołów, cerkwi i izr[aelskich] domów modlitwy”<sup>2</sup>, zwana Wystawą Kościelną. Wybór akurat tej gałęzi przemysłu tłumaczono tym, że wszędzie, także w Polsce, była to najstarsza i najbogatsza dziedzina twórczości artystycznej i przemysłowej<sup>3</sup>. Uważano, że należy ją

<sup>1</sup> Wśród kolejnych wystaw z tego cyklu znalazły się: wystawa wyrobów ze słomy i szuwarów, obuwia krajowego, papieru i konfekcji papierowej. Liga organizowała także wystawy przeglądowe, zestawiające wytwory najważniejszych gałęzi przemysłu niemieckiego i austriackiego z artykułami przemysłu krajowego, a także akcje rugowania towarów obcych, jak np. Wystawa Poglądowo-Porównawcza Ligi Pomocy Przemysłowej w 1909 roku, na której artykuły przemysłu codziennego użytku wyprodukowane przez przemysł niemiecki zaprezentowano obok artykułów przemysłu lokalnego. Wyroby niemieckie – dla lepszego ich rozpoznania – otoczono czarną krepą. *Sprawozdanie z działalności Ligi Pomocy Przemysłowej za czas od 15 sierpnia 1908 do 31 grudnia 1909 t.j. za szósty rok istnienia*, Lwów 1910, s. 296.

<sup>2</sup> *Katalog Wystawy Kościelnej (przemysłu liturgicznego) Ligi Pomocy Przemysłowej pod protektoratem Ich Ekscellencji Najprzewielebniejszych Ks. Arcybiskupów Dr. Józefa Bilczewskiego, Dr. Andrzeja Hr. Szeptyckiego i Józefa Teodorowicza, maj 1909 lipiec we Lwowie*, Lwów 1909 (dalej: *Katalog*, Lwów 1909), s. 3. Za życzliwość i udostępnienie mi unikatowych fotografii *Katalogu* dziękuję pani Vicie Susak, kustoszowi Lwowskiej Galerii Obrazów.

<sup>3</sup> Twórcy Wystawy Kościelnej wzorowali się na Wystawie Przemysłu Metalowego urządzanej w 1904 r. w Krakowie przez Towarzystwo „O własnych siłach”. *Katalog*, Lwów 1909, s. 4.

Magdalena Kaliszuk

Lublin (independent scholar)

The 1909 Lviv Church Exhibition in the context of the exhibitions of Polish church art and religious art and the production of liturgical objects at the turn of the 20<sup>th</sup> century

At the turn of the 20<sup>th</sup> century in Galicia Liga Pomocy Przemysłowej (The Industrial Aid League) was active, which united many local associations offering similar support. They organized local industry and industry-and-agriculture exhibitions as many as several times a year in order to reinvigorate the economy in their regions. In time, without giving up their local initiatives, they embarked on a programme of “professional - specialist” exhibitions, whose aim was to present “the strengths and productive capabilities of our country in a given field”<sup>1</sup>.

The first such exhibition was organized in 1909 in Lviv. It was the Liturgical Industry Exhibition “covering the construction and interior decorations of Roman Catholic and Orthodox churches as well as Israeli temples”<sup>2</sup>, known as the Church Exhibition. The choice of this very branch of industry was explained by the fact that everywhere, including in Poland, it

<sup>1</sup> The subsequent exhibitions included: an exhibition of plaited straw and reed goods, domestically produced shoes, paper and paper goods. The League also organised review exhibitions, comparing the products of the key branches of German and Austrian industry as well as the movements to eliminate foreign products, such as e.g. The Practical Comparative Exhibition of the Industrial Aid League in 1909, during which everyday products made in Germany were presented next to domestic products. The German products were encircled with black crape to make them more recognizable. *Sprawozdanie z działalności Ligi Pomocy Przemysłowej za czas od 15 sierpnia 1908 do 31 grudnia 1909 t.j. za szósty rok istnienia*, [The Report on the Activity of the Industrial Aid League in the Period Between August 15 1908 until December 31 1909, i.e. Its Sixth Year of Existence] Lviv 1910, p. 296.

<sup>2</sup> *Katalog Wystawy Kościelnej (przemysłu liturgicznego) Ligi Pomocy Przemysłowej pod protektoratem Ich Ekscellencji Najprzewielebniejszych Ks. Arcybiskupów Dr. Józefa Bilczewskiego, Dr. Andrzeja Hr. Szeptyckiego i Józefa Teodorowicza, maj 1909 lipiec we Lwowie*, [The Catalogue of the Church Exhibition {of the Liturgical Industry} of the Industrial Aid Association under the Auspices of Their Excellencies Most Reverend Archbishop Dr Józef Bilczewski, Dr Andrey Count Sheptytsky and Józef Teodorowicz, May 1909 July in Lviv] Lviv 1909 (further referred to as the *Catalogue*, Lviv 1909), p. 3. I would like to thank Ms Vita Susak, the custodian of the Lviv Picture Gallery for her kindness and allowing me to access unique photographs of the *Catalogue*.

ożywić i wspierać finansowo, by mogła się przyczynić do wyzwolenia narodu spod obcej dominacji. W ten sposób zamierzano budzić świadomość społeczną i zatrzymać w kraju pieniądze, które bogaciły zagranicznych przemysłowców. Udział w tym wydarzeniu postrzegano jako czyn patriotyczny<sup>4</sup>.

Wystawa realizowała w praktyce postulaty sformułowane kilka lat wcześniej, w 1893 roku, podczas krakowskiego Wiecu Katolickiego. Dyskutowano wtedy wiele na temat sztuki kościelnej – m.in. ks. prałat Adam Kopyciński wystąpił z referatem *O potrzebie udziału Duchowieństwa w Stowarzyszeniach przemysłowych i w pracy nad podniesieniem naszego przemysłu*, a dr Władysław Kraiński wygłosił mowę *O uregulowaniu zbytu wyrobów przemysłowych i rękodzielniczych*<sup>5</sup>. Do problemów poruszanych podczas wiecu krakowskiego nawiązywała rezolucja Wiecu Katolickiego we Lwowie w 1896 roku. Postulowano w niej, aby „z okazji Wiecu najbliższego oraz wieców następnych urządzono wystawę nowych przedmiotów sztuki kościelnej oraz przedmiotów przemysłu artystycznego”<sup>6</sup>.

W organizację Wystawy Kościelnej zaangażowały się niemal wszystkie instytucje i organy miejskie. Wydarzenie objęli patronatem najwyżsi lwowscy dostojnicy kościelni trzech obrządków: arcybiskup łaciński Józef Bilczewski, arcybiskup greckokatolicki Andrzej Szeptycki i arcybiskup ormiański Józef Teodorowicz. Biskup przemyski Józef Sebastian Pelczar wydał specjalną odezwę do duchowieństwa swojej diecezji, by starało się popularyzować wystawę. Proboszczowie obrządku łacińskiego i greckiego zapowiedzieli, że będą organizować w tym celu wycieczki włościan i młodzieży szkolnej<sup>7</sup>. Przychylnie stanowisko zajęły Rząd Centralny, tj. Ministerstwo Robót Krajowych – Wydział Krajowy, oraz Izba Handlowo-Przemysłowa Lwowska, udzielając pomocy finansowej na urządzenie wystawy<sup>8</sup>. Gmina miasta Lwów oddała do użytku na cele ekspozycyjne Pałac Sztuki w parku Stryjskim<sup>9</sup>. Zobowiązała się też do przeprowadzenia na swój koszt niezbędnych adaptacji. Otworzono ponadto specjalną linię tramwajową na trasie od ul. św. Zofii do placu powystawowego.

Informacje o Wystawie Kościelnej we Lwowie zamieszczane były w miejscowej prasie (np. w „Kurierze

<sup>4</sup> Ks. K. Lubianiec, *Wystawa Kościelna we Lwowie*, „Ateneum Kapłańskie” (dalej: AK), R. 1, 1909, t. 1 (maj), s. 453.

<sup>5</sup> *Katalog*, Lwów 1909, s. 6. Zob. *Księga pamiątkowa Wiecu Katolickiego w Krakowie odbytego w dniach 4, 5 i 6 lipca 1893 r.*, wydał X. Prał. Dr Chołkowski, Kraków 1893.

<sup>6</sup> *Księga pamiątkowa Drugiego Wiecu Katolickiego, odbytego we Lwowie w dniach 7, 8 i 9 lipca 1896. roku*, wydał Komitet Wykonawczy (Część I: *Opis Wiecu i Rezolucje uchwalone*), Lwów 1899, s. 31.

<sup>7</sup> J. Olszewski, *Wstęp*, w: *Katalog*, Lwów 1909, s. 7.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 6–7.

<sup>9</sup> Pałac Sztuki – obiekt zbudowany według projektu Franciszka Skowrona na potrzeby Powszechnej Wystawy Krajowej zorganizowanej w 1894 r.

was the oldest and richest area of art and industry<sup>3</sup>. It was believed that it should be reinvigorated and supported financially so that it could help to free the nation from foreign domination. It was intended to raise social consciousness and stem the outflow of money which enriched foreign producers. The participation in this event was perceived as a patriotic act<sup>4</sup>.

The exhibition put into practice the demands formulated a few years earlier in 1893 during the Kraków Catholic Assembly. During this event church art was discussed extensively - among others, the prelate Adam Kopyciński delivered a paper *On the necessity of the clergy's participation in industrial associations and in the work on improving our industry*, and Dr Władysław Kraiński made a speech *On regulating merchandising of industrial and artisan goods*<sup>5</sup>. The problems addressed during the Kraków Assembly were mentioned in the resolution of the Catholic Assembly in Lviv in 1896. It called for “setting up an exhibition of the new church art products and the products of the artistic industry accompanying the next Assembly and the assemblies to follow”<sup>6</sup>.

The organization of the Church Exhibition involved almost all institutions and civic authorities. The event was held under the patronage of the highest-ranking Lviv church dignitaries of three rites: the Latin archbishop Józef Bilczewski, the Greek Catholic archbishop Andrey Sheptytsky (Andrzej Szeptycki) and the Armenian archbishop Józef Teodorowicz. The Bishop of Przemyśl Józef Sebastian Pelczar issued a special appeal to the clergy of his diocese to try to popularize the exhibition. The Latin and Greek rite parish priests announced that they were going to organize trips for peasants and schoolchildren to the exhibition<sup>7</sup>. Encouragement was also offered by the Central Government, i.e. the Ministry of Domestic Works - the Domestic Department, as well the Lviv Chamber of Trade and Industry, giving financial help for the preparation of the exhibition<sup>8</sup>. The Lviv lo-

<sup>3</sup> The organizers of the Church Exhibition followed the example of the Metal Industry Exhibition organized in 1904 in Kraków by the Association “O własnych siłach”. *The Catalogue*, Lviv 1909, p. 4.

<sup>4</sup> Fr. K. Lubianiec, *Wystawa Kościelna we Lwowie [The Lviv Church Exhibition]*, “Ateneum Kapłańskie” (further referred to as: AK), vol. 1, 1909, vol. 1 (May), p. 453.

<sup>5</sup> *Katalog*, Lwów 1909, p. 6. Cf. *Księga pamiątkowa Wiecu Katolickiego w Krakowie odbytego w dniach 4, 5 i 6 lipca 1893 r.*, [The Memorial Book of the Kraków Catholic Assembly Held on 4, 5, and 6 July 1893] Published by the Prelate Dr Chołkowski, Kraków 1893.

<sup>6</sup> *Księga pamiątkowa Drugiego Wiecu Katolickiego, odbytego we Lwowie w dniach 7, 8 i 9 lipca 1896. roku*, [The Memorial Book of the Second Catholic Assembly, Held in Lviv on 7, 8, and 9 July 1896] Published by Komitet Wykonawczy, (Część I: *Opis Wiecu i Rezolucje uchwalone.*) [Part I: The Description 3of the Assembly and the Passed Resolutions], Lviv 1899, p. 31.

<sup>7</sup> J. Olszewski, *Wstęp [Introduction]*, in: *The Catalogue*, Lviv 1909, p. 7.

<sup>8</sup> *Ibidem*, pp. 6–7.



cal authorities opened the Art Palace in the Stryiskyi Park<sup>9</sup> for the exhibition. They also promised to make all the necessary adaptations at their own expense. Moreover, a special tram line was opened on the route from St Sophia Street to the main exhibition square.

The information on the Church Exhibition in Lviv was published in the local press (e.g. in "Kurier Lwowski" and "Gazeta Kościelna"<sup>10</sup>), so they reached many readers. The exhibition was even mentioned in the Włocławek-based Catholic journal "Ateneum Kapłańskie"<sup>11</sup>, which notified clergy about the exhibition.

Józef Olszewski, the director of the Office of the Industrial Aid League, was appointed as the director of the Exhibition<sup>12</sup>. The Advisory Committee consisted of four branches: the technical-artistic (led by an architect Wincenty Rawski), musical (Dr Henryk Kadyi), lectures (headed by Józef Białynia Chołodecki) and trade-and-industry (Dr Aleksander Lewicki)<sup>13</sup>. The Board of Directors included 108 people. It was made up of the representatives of the Galician elites: high-ranking officials, professors, artists etc. Their numerous participation in the patronage and organization of the exhibition increased the importance of the event and also showed the social engagement of the participants.

The organizers invited producers to send exhibits associated with various faiths: Latin, Greek, Armenian, and Judaic. The exhibition was going to present the current condition of the domestic liturgical art and industry. As it was proclaimed, they did not want to

Lwowskim", „Gazecie Kościelnej"<sup>10</sup>), docierały więc do wielu czytelników. Wzmianka o wydarzeniu ukazała się również w wychodzącym we Włocławku czasopiśmie katolickim „Ateneum Kapłańskie"<sup>11</sup>, dzięki czemu wystawa została zaanonsowana w kręgach duchowieństwa.

Dyrektorem wystawy został Józef Olszewski, dyrektor Biura Ligi Pomocy Przemysłowej<sup>12</sup>. Komitet Doradczy składał się z czterech sekcji: techniczno-artystycznej (przewodził jej architekt Wincenty Rawski), muzycznej (dr Henryk Kadyi), odczytowej (kier. Józef Białynia Chołodecki) i przemysłowo-handlowej (dr Aleksander Lewicki)<sup>13</sup>. Zarząd liczył 108 osób. Tworzyli go przedstawiciele galicyjskiej elity: wysocy urzędnicy, profesorowie, artyści itd. Liczny ich udział w patronacie i organizacji wystawy podnosił rangę przedsięwzięcia, a zarazem świadczył o postawie społecznej osób biorących w nim udział.

Organizatorzy zachęcali do nadsyłania eksponatów związanych z różnymi wyznaniem: łacińskim, greckokatolickim, ormiańskim oraz judaistycznym. Wystawa miała ukazać aktualny stan rodzimej sztuki i przemysłu liturgicznego. Jak zapowiadano, nie chciano dokonywać jakichkolwiek upiększeń, by nie tworzyć nieprawdziwego jej obrazu. Na ogłoszenie przedsięwzięcia, rozesłanie zaproszeń do wystawców, zaprojektowanie i urządzenie ekspozycji przeznaczono tylko kilka tygodni. Tak krótki termin spowodował pewne zaniedbania i niedopatrzenia, które wytknęli potem organizatorom niektórzy recenzenci.

Wystawę anonsował specjalny afisz. Spotkał się on z ostrą krytyką w opiniotwórczym krakowskim czasopiśmie „Architekt". Uznano go nawet za kompromitujący, gdyż przedstawiał „nagromadzenie sprzętów kościelnych i fragmentów architektury nieujęte w żaden

<sup>9</sup> The Art Palace - a building designed by Franciszek Skowron for the General Domestic Exhibition organized in 1894.

<sup>10</sup> Cf. [n.a.], *Otwarcie Wystawy Kościelnej [The Opening of the Church Exhibition]*, "Kurier Lwowski" (further referred to as: KL), vol. XXVII, 1909, no 238 (23.05), morning edition, p. 2 and the consecutive numbers; B.J. *Wystawa Kościelna we Lwowie [The Church Exhibition in Lviv]*, "Gazeta Kościelna" (further referred to as: GK), 1909, no 26, pp. 329–330; X. Młk [Fr. J. Makłowicz], *Po wystawie kościelnej [After the Church Exhibition]*, GK 1909, no. 35, pp. 433–434.

<sup>11</sup> Lubianiec 1909, as in the footnote 4, p. 453.

<sup>12</sup> Józef Olszewski (1867–1922), the Director of the Industrial Aid League, and not, as O. Rudenko claims, Marian Kazimierz Olszewski (1881–1915), an artist and art historian. Cf. O. Rudenko, *Wystawa Liturgiczna we Lwowie 1909 roku. Wobec ówczesnej sztuki kościelnej [The Liturgical Exhibition in Lviv of 1909 in the Context of the Contemporary Church Art]* "TeKa Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych Oddział w Lublinie Polskiej Akademii Nauk", vol. II, 2007, p. 56; H. Kozłowska-Sabatowska, *Olszewski Józef*, in: *Polski Słownik Biograficzny [Polish Dictionary of Biography]* (further referred to as PSB), Warszawa 1979, vol XXIV, pp. 24–25.

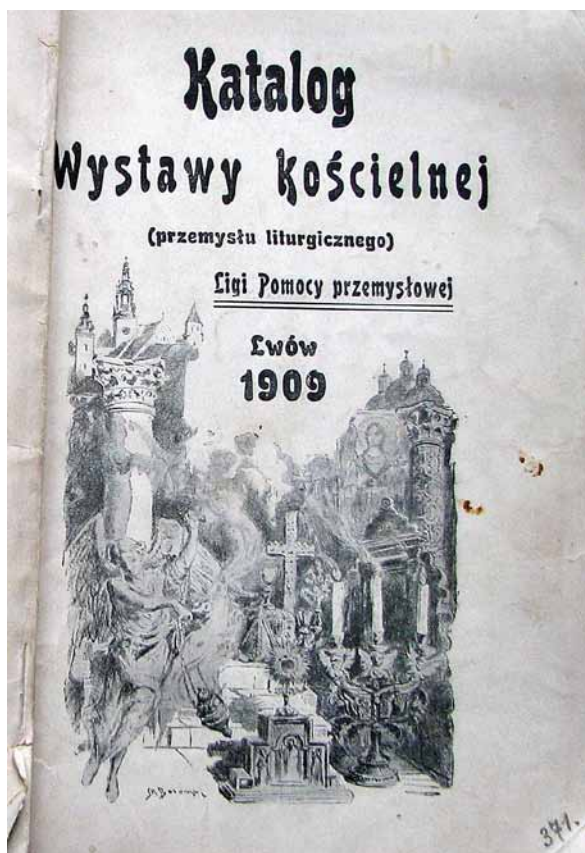
<sup>13</sup> Wincenty Rawski (1893–1962) was also the Head of the Lviv Polytechnic Association and a city counsellor in Lviv (cf. R. M. Kunkiel, *Rawski Wincenty*, PSB, vol. XXX, Warszawa 1987, pp. 670–671); Henryk Kadyi (1851–1912), a professor of anatomy at the Lviv University, court counsellor, the deputy head of the Galician Musical Association (K. Millak, *Kadyi Henryk*, PSB, vol. XI, Warszawa 1964–1965, pp. 409–410); Józef Białynia Chołodecki (1852–1934), a senior postal counsellor, writer (K. Lewicki, *Chołodecki Białynia Józef Dominik*, PSB, vol. III, Warszawa 1937, pp. 403–404); Aleksander Lewicki, an emperor's counsellor, a city counsellor in Lviv.

<sup>10</sup> Zob. [b.a.], *Otwarcie Wystawy Kościelnej*, „Kurier Lwowski” (dalej: KL), R. XXVII, 1909, nr 238 (23.05), wyd. poranne, s. 2 oraz kolejne numery; B.J. *Wystawa Kościelna we Lwowie*, „Gazeta Kościelna” (dalej: GK) 1909, nr 26, s. 329–330; X. Młk [ks. J. Makłowicz], *Po wystawie kościelnej*, GK 1909, nr 35, s. 433–434.

<sup>11</sup> Lubianiec 1909, jak przyp. 4, s. 453.

<sup>12</sup> Józef Olszewski (1867–1922), dyrektor Biura Ligi Pomocy Przemysłowej, a nie – jak podaje O. Rudenko – Marian Kazimierz Olszewski (1881–1915), artysta, historyk sztuki. Zob. O. Rudenko, *Wystawa Liturgiczna we Lwowie 1909 roku. Wobec ówczesnej sztuki kościelnej*, „TeKa Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych Oddział w Lublinie Polskiej Akademii Nauk”, t. II, 2007, s. 56; H. Kozłowska-Sabatowska, *Olszewski Józef*, w: *Polski Słownik Biograficzny* (dalej PSB), Warszawa 1979, t. XXIV, s. 24–25.

<sup>13</sup> Wincenty Rawski (1893–1962) był też prezesem Lwowskiego Towarzystwa Politechnicznego i radnym miasta Lwów (zob. R.M. Kunkiel, *Rawski Wincenty*, PSB, t. XXX, Warszawa 1987, s. 670–671); Henryk Kadyi (1851–1912), profesor anatomii Uniwersytetu Lwowskiego, radca dworu, zastępca prezesa Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego (K. Millak, *Kadyi Henryk*, PSB, t. XI, Warszawa 1964–1965, s. 409–410); Józef Białynia Chołodecki (1852–1934), starszy radca pocztowy, literat (K. Lewicki, *Chołodecki Białynia Józef Dominik*, PSB, t. III, Warszawa 1937, s. 403–404); Aleksander Lewicki, radca cesarski, radny miasta Lwów.

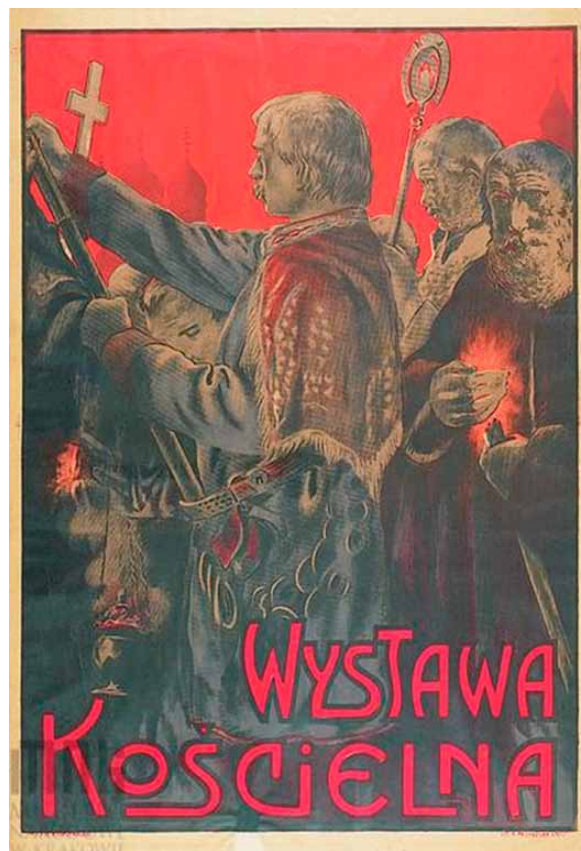


1. *Katalog Wystawy Kościelnej (Przemysłu Liturgicznego) Ligi Pomocy Przemysłowej*, Lwów 1909, strona tytułowa, fot. za: Polona.pl

1. *The Catalogue of the Church Exhibition (of the Liturgical Industry) organized by the Industrial Aid League, Lwiv 1909*, title page, photo Polona.pl

porządek, bez cienia myśli dekoracyjnej, o fatalnym układzie drukarskim i niesmacznych kolorystycznych sztuczkach<sup>14</sup>. Na podstawie tego opisu można przypuszczać, że mógł być podobny lub nawet taki sam jak ilustracja zamieszczona na okładce *Katalogu Wystawy* [il. 1]. W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie oraz Muzeum Etnografii i Przemysłu Artystycznego Instytutu Narodoznawstwa Narodowej Akademii

<sup>14</sup> Zob. *Kronika, Wystawa Kościelna*, „Architekt”, R. X, 1909, z. 6, s. 112. Redaktorem naczelnym „Architekta” był Jerzy Warchałowski (1874–1939), prawnik, teoretyk i krytyk sztuki (m.in. autor pracy *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa 1928), propagator sztuki modernizmu, dzieł o charakterze całościowym, główny publicysta i kronikarz dziejów polskiej sztuki dekoracyjnej. Nazywany „polskim Ruskinem”. Współzałożyciel i główny ideolog stowarzyszenia Polska Sztuka Stosowana oraz spółdzielni artystów i rzemieślników Warsztaty Krakowskie. Współtwórca spółdzielni artystycznej „Ład”, Rady Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych oraz Instytutu Propagandy Sztuki. Był komisarzem działu polskiego na Wystawie Paryskiej w 1925 r. oraz licznymi zagranicznymi wystawami polskiej sztuki dekoracyjnej organizowanych przez Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych. Projektował kilimy i malarstwo. Zob. I. Huml, *Warsztaty Krakowskie*, Wrocław 1973, s. 34–40, 182–183.



2. Feliks Wyrzywalski, *Wystawa Kościelna*, litografia barwna, Lwów 1909, fot. za: katalog.muzeum.krakow.pl

2. Feliks Wyrzywalski, *The Church Exhibition*, colour lithograph, Lviv 1909, photo katalog.muzeum.krakow.pl

embellish them to avoid creating a false image. There were only a few weeks between announcing the event, sending out the invitations to the exhibitors, designing and setting up the exhibition. Such a tight deadline was the cause of some lapses and oversights, which were later on pointed out by a few reviewers.

The exhibition was announced by a special poster. It met with harsh criticism from the influential Krakow journal “Architekt”. It was even considered embarrassing because it presented “a collection of church accessories and fragments of architecture, not assembled in any kind of order, without a glimmer of attention to the visual, with terrible typesetting and tasteless colour tricks<sup>14</sup>. Judging by this description, we can assume

<sup>14</sup> Cf. *Kronika, Wystawa Kościelna [Chronicle, Church Exhibition]*, “Architekt”, X, 1909, no. 6, p. 112. The editor-in-chief of “Architekt” was Jerzy Warchałowski (1874–1939), a lawyer, art writer and critic (the author of, among others, *Polska sztuka dekoracyjna [Polish Decorative Art]*, Warszawa 1928), promoter of Modernist art, comprehensive artwork, the main writer and chronicler of the history of Polish decorative art. He was called “the Polish Ruskin”. The co-funder and the main ideologist of the association Polska Sztuka Stosowana [Polish Applied Art] and the art and craft



that it could be similar or identical to the one printed on the cover of the *Exhibition Catalogue* [fig. 1]. In the collections of the National Museum in Kraków as well as the Museum of Ethnography and Handicraft of the Ethnology Institute of National Academy of Sciences of Ukraine in Lviv there are also lithographic prints by Feliks Wygrzywalski<sup>15</sup> made in 1909 in the Lviv workshop of Antoni Przyszlak, which advertised the Lviv exhibition [fig. 2]<sup>16</sup>.

The official opening of the exhibition on May 29, 1909 was attended by the Archbishop Józef Bilczewski and the highest-ranking dignitaries in Galicia, including the Land Marshal Stanisław Marcin Badeni, the Governor Dr Michał Bobrzyński, the delegates of the Ministry of Trade and Public Works, as well as representatives of the numerous municipal institutions<sup>17</sup> [fig. 3].

The exposition was set up in the seven halls of the Art Palace. In the main hall, with its wall covered by a huge canvas depicting the tower of St Mary's Church in Krakow and the Cloth Hall, was hung a wooden belfry made by Jan Noworyta<sup>18</sup>. It was supposed to be the symbol of the neglected local wooden architec-

co-operative Warsztaty Krakowskie. The co-founder of the art co-operative "Ład", Rada Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych [The Council of the Society for the Propagation of Polish Art Among Foreigners] and Instytut Propagandy Sztuki [The Institute for the Propagation of Art]. He was the commissioner of the Polish section at the Paris Exhibition of 1925 and numerous foreign exhibitions of Polish decorative art organized by the Society for the Propagation of Polish Art Among Foreigners. He designed kilims and painted. Cf. I. Huml, *Warsztaty Krakowskie*, Wrocław 1973, pp. 34–40, 182–183.

<sup>15</sup> Feliks Wygrzywalski (1875–1944) graduated from the Art Academy in Munich, where he studied with J.C. Herterich and K. Marra. He completed his studies at Académie Julian in Paris. In 1908 he settled down in Lviv. In 1909–1914 he worked in the Lviv theatre as a stage manager, and he was also a lecturer in the Free Academy of Arts of Leonard Podhorecki. He created decorative wall paintings (among others the allegorical paintings in the building of the Trade and Industry Chamber in Lviv, 1908), prints, and the designs of stained glass, theatrical costumes and decorations. Cf. A. A. Szablowska, M. Seńkiw, *Plakat polski. Ze zbiorów Muzeum Etnografii i Przemysłu Artystycznego Instytutu Narodoznawstwa Narodowej Akademii Nauk Ukrainy we Lwowie* [The Polish Poster. The Collection of the Museum of Ethnography and Handicraft of the Ethnology Institute of National Academy of Sciences of Ukraine in Lviv], Warszawa 2009, p. 562.

<sup>16</sup> Ibid., p. 37 and 88.

<sup>17</sup> *Kronika, Program otwarcia wystawy kościelnej (przemysłu liturgicznego)* [Chronicle. The programme of the opening of the church exhibition (of the liturgical industry)], KL, vol. XXVII, 1909, no 242 (26.06), morning edition, p. 3; [n.a.], *Wystawa przemysłu liturgicznego* [The liturgical industry exhibition], KL, vol. XXVII, 1909, no. 249 (29.06), afternoon edition, p. 6.

<sup>18</sup> Fr. Jaw. [Franciszek Jaworski], *Wystawa kościelna* [Church Exhibition], KL, vol. XXVII, 1909, no 260 (5.06), afternoon edition, p. 1. Franciszek Jaworski (1873–1914), a historian, popularizer, columnist, expert on the Lviv region. He published in many Lviv and Warsaw journals, among others "Kurier Lwowski", "Sztuka", "Tygodnik Ilustrowany". The co-founder and editor of the publishing house of the Society of Enthusiasts of Lviv's Past. Cf. C. Lechicki, *Jaworski Franciszek*, PSB, vol. XI/I, no. 48, pp. 105–106.



3. Otwarcie Wystawy Kościelnej 28 maja 1905, fotografia archiwalna, fot. za: *Sprawozdanie z działalności Ligi Pomocy Przemysłowej za czas od 15 sierpnia 1908 do 31 grudnia 1909 t.j. za szósty rok istnienia*, Lwów 1910, s. 271

3. *The opening of the Church Exhibition, 28 May 1905*, archive photo, after: *Sprawozdanie z działalności Ligi Pomocy Przemysłowej za czas od 15 sierpnia 1908 do 31 grudnia 1909 t.j. za szósty rok istnienia* [The Report of the Activity of the Industrial Aid League in the Period Between August 15 1908 until December 31 1909, i.e. Its Sixth Year of Existence], Lviv 1910, p. 271

Nauk Ukrainy we Lwowie znajduje się również litografia Feliksa Wygrzywalskiego<sup>15</sup> wykonana w 1909 r. w lwowskim zakładzie Antoniego Przyszlaka, która reklamowała wystawę lwowską [il. 2]<sup>16</sup>.

W uroczystym otwarciu wystawy 29 maja 1909 roku uczestniczyli abp Józef Bilczewski i najwyżsi dostojnicy Galicji, m.in. marszałek krajowy Stanisław Marcin Badeni, namiestnik dr Michał Bobrzyński, delegaci Ministerstwa Handlu i Robót Publicznych oraz przedstawiciele licznych instytucji miejskich<sup>17</sup> [il. 3].

Ekspozycję zaaranżowano w siedmiu salach Pałacu Sztuki. W sali głównej na tle olbrzymiego płótna przedstawiającego wieżę kościoła Mariackiego i Sukiennice wisiła drewniana dzwonnica wykonana przez Jana

<sup>15</sup> Feliks Wygrzywalski (1875–1944) był absolwentem ASP w Monachium (pod kier. J.C. Hertericha i K. Marra), studia uzupełniał w Académie Julian w Paryżu. W 1908 r. osiadł na stałe we Lwowie. W latach 1909–1914 pracował we lwowskim teatrze jako inspektor sceny, wykładał w Wolnej Akademii Sztuk Pięknych Leonarda Podhoreckiego. Zajmował się m.in. dekoracyjnym malarstwem ściennym (alegoryczne malowidła w budynku Izby Handlowo-Przemysłowej we Lwowie, 1908), grafiką, projektami witraży, kostiumów i dekoracji teatralnych. Zob. A. A. Szablowska, M. Seńkiw, *Plakat polski. Ze zbiorów Muzeum Etnografii i Przemysłu Artystycznego Instytutu Narodoznawstwa Narodowej Akademii Nauk Ukrainy we Lwowie*, Warszawa 2009, s. 562.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 37, 88.

<sup>17</sup> *Kronika, Program otwarcia wystawy kościelnej (przemysłu liturgicznego)*, KL, R. XXVII, 1909, nr 242 (26.06), wyd. poranne, s. 3; [b.a.], *Wystawa przemysłu liturgicznego*, KL, R. XXVII, 1909, nr 249 (29.06), wyd. popołudniowe, s. 6.





4. Wystawa Kościelna, sala brązów i sreber, fot. za: *Sprawozdanie z działalności Ligi Pomocy Przemysłowej za czas od 15 sierpnia 1908 do 31 grudnia 1909 t.j. za szósty rok istnienia*, Lwów 1910, s. 269

4. *The Church Exhibition, the bronze and silverware room*, photo after *Sprawozdanie z działalności Ligi Pomocy Przemysłowej za czas od 15 sierpnia 1908 do 31 grudnia 1909 t.j. za szósty rok istnienia* [The Report of the Activity of the Industrial Aid League in the Period Between August 15 1908 until December 31 1909, i.e. Its Sixth Year of Existence], Lviv 1910, p. 269



6. Wystawa kościelna, sala haftów, fot. za: *Sprawozdanie z działalności Ligi Pomocy Przemysłowej za czas od 15 sierpnia 1908 do 31 grudnia 1909 t.j. za szósty rok istnienia*, Lwów 1910, s. 263

6. *The Church Exhibition, the embroidery hall*, photo after *Sprawozdanie z działalności Ligi Pomocy Przemysłowej za czas od 15 sierpnia 1908 do 31 grudnia 1909 t.j. za szósty rok istnienia* [The Report of the Activity of the Industrial Aid League in the Period Between August 15 1908 until December 31 1909, i.e. Its Sixth Year of Existence], Lviv 1910, p. 263



5. Wystawa Kościelna, sala projektów i planów, fot. za: *Sprawozdanie z działalności Ligi Pomocy Przemysłowej za czas od 15 sierpnia 1908 do 31 grudnia 1909 t.j. za szósty rok istnienia*, Lwów 1910, s. 254

5. *The Church Exhibition, the hall of projects and plans*, photo after *Sprawozdanie z działalności Ligi Pomocy Przemysłowej za czas od 15 sierpnia 1908 do 31 grudnia 1909 t.j. za szósty rok istnienia* [The Report of the Activity of the Industrial Aid League in the Period Between August 15 1908 until December 31 1909, i.e. Its Sixth Year of Existence], Lviv 1910, p. 254



7. Ferdynand Majerski, *Ołtarz*, drewno dębowe, częściowo złoczone, fot. za: *Sprawozdanie z działalności Ligi Pomocy Przemysłowej za czas od 15 sierpnia 1908 do 31 grudnia 1909 t.j. za szósty rok istnienia*, Lwów 1910, s. 261

7. Ferdynand Majerski, *The Altar*, oak wood, partially gilded, photo after *Sprawozdanie z działalności Ligi Pomocy Przemysłowej za czas od 15 sierpnia 1908 do 31 grudnia 1909 t.j. za szósty rok istnienia* [The Report of the Activity of the Industrial Aid League in the Period Between August 15 1908 until December 31 1909, i.e. Its Sixth Year of Existence], Lviv 1910, p. 261



8. Wystawa Kościelna, sala rzeźb, fot. za: *Sprawozdanie z działalności Ligi Pomocy Przemysłowej za czas od 15 sierpnia 1908 do 31 grudnia 1909 t.j. za szósty rok istnienia*, Lwów 1910, s. 259

8. *The Church Exhibition, the sculpture hall*, photo after *Sprawozdanie z działalności Ligi Pomocy Przemysłowej za czas od 15 sierpnia 1908 do 31 grudnia 1909 t.j. za szósty rok istnienia* [*The Report of the Activity of the Industrial Aid League in the Period Between August 15 1908 until December 31 1909, i.e. Its Sixth Year of Existence*], Lviv 1910, p. 259

ture<sup>19</sup>. Under the bells was placed a bust of Pope Pio X. The hall was decorated in the papal colours, i.e. white and yellow. Devotional objects were presented on the walls. The second hall was occupied by two pipe organs. The third hall contained bronze, gold and silver objects [fig. 4], and in the fourth one were exhibited architectural projects, patterns for church paintings and stained glass [fig. 5]. In the fifth hall were placed two glass cases with liturgical vestments, embroidery, and artificial flowers [fig. 6]. One of the walls of this hall was used for exhibiting paintings. The sixth hall contained two fully decorated altars. One of them, carved in oak, came from the workshop of Ferdynand Majerski in Przemyśl. [fig. 7]. The last hall was filled with sculptures, including a Calvary scene designed by the sculptor Piotr Wojtowicz for St. Elizabeth's church in Lviv as well as the works of Jan Lewiński and the Association Ryznica from Sambor<sup>20</sup> [fig. 8, 9].

During the exhibition, the exhibition halls were used for lectures about the history of the Church and Christian art, illustrated with "light paintings"<sup>21</sup>. One

<sup>19</sup> According to Warchałowski the idea did not withstand criticism and the execution itself was "a sad travesty of the originals".. Cf. *ibid*, *Wystawa Kościelna we Lwowie* [*The Lviv Church Exhibition*], "Architekt" 1909, no. 8, p. 141.

<sup>20</sup> *Sprawozdanie...* [*The Report...*] 1910, as in the footnote 1, p. 255.

<sup>21</sup> Fr Dr Józef Bomba PA from Tarnów talked about church fabrics and embroidery, Fr Dr Kazimierz Kaczmarczyk about the beginnings of Christian art, Mr. Lubecki about „the care extended by the Church to fine arts”; Fr Stanisław Walczyński from Tarnów about the reform of church music. Cf. *Kronika, Odczyty podczas wystawy kościelnej* [*Chronicle, The lectures during the Church Exhibition*],



9. Wystawa Kościelna, sala rzeźb, fot. za: *Sprawozdanie z działalności Ligi Pomocy Przemysłowej za czas od 15 sierpnia 1908 do 31 grudnia 1909 t.j. za szósty rok istnienia*, Lwów 1910, s. 267

9. *The Church Exhibition, the sculpture hall*, photo after *Sprawozdanie z działalności Ligi Pomocy Przemysłowej za czas od 15 sierpnia 1908 do 31 grudnia 1909 t.j. za szósty rok istnienia* [*The Report of the Activity of the Industrial Aid League in the Period Between August 15 1908 until December 31 1909, i.e. Its Sixth Year of Existence*], Lviv 1910, p. 267

Noworytę<sup>18</sup>. Miała ona symbolizować zapomniane miejscowe budownictwo drewniane<sup>19</sup>. Pod dzwonami ustawiono popiersie papieża Piusa X. Dekoracja sali była utrzymana w kolorach papieskich, tj. białym i żółtym. Wzdłuż ścian prezentowano dewocjonalia. Drugą salę zajęły dwie pary organów. W trzeciej sali zgromadzono wyroby z brązu, złota, srebra [il. 4], a w czwartej eksponowano projekty architektoniczne, wzory malowideł kościelnych oraz witraże [il. 5]. Salę piątą zajęły dwie witryny z szatami liturgicznymi, haftami i sztucznymi kwiatami [il. 6]. Jedną ze ścian tej sali przeznaczono na ekspozycję obrazów. W sali szóstej

<sup>18</sup> Fr. Jaw. [Franciszek Jaworski], *Wystawa kościelna I*, KL, R. XXVII, 1909, nr 260 (5.06), wyd. popołudniowe, s. 1. Franciszek Jaworski (1873–1914), historyk, popularyzator, felietonista, znawca regionu lwowskiego. Zamieszczał swe artykuły w wielu czasopiśmie lwowskich i warszawskich, m.in. w „Kurierze Lwowskim”, „Sztuce”, „Tygodniku Ilustrowanym”. Współzałożyciel i redaktor wydawnictw Towarzystwa Miłośników Przeszłości Lwowa. Zob. C. Lechicki, *Jaworski Franciszek*, PSB, t. XI/I, z. 48, s. 105–106.

<sup>19</sup> Według Warchałowskiego pomysł ten nie wytrzymał krytyki, a samo wykonanie było „smutną parodią oryginałów”. Zob. *idem*, *Wystawa Kościelna we Lwowie*, „Architekt” 1909, z. 8, s. 141.



umieszczono dwa całkowicie przybrane ołtarze. Jeden z nich, rzeźbiony w dębowym drewnie, pochodził z zakładu Ferdynanda Majerskiego w Przemyślu [il. 7]. Ostatnią salę zajęły rzeźby, m.in. projekt Golgoty duża artysty Piotra Wojtowicza dla kościoła św. Elżbiety we Lwowie, wyroby Jana Lewińskiego oraz Towarzystwa Ryznica z Sambora<sup>20</sup> [il. 8, 9].

W czasie ekspozycji w salach wystawowych odbywały się odczyty o historii Kościoła i sztuce chrześcijańskiej, ilustrowane „obrazami świetlnymi”<sup>21</sup>. Jednym z prelegentów był ks. prałat Franciszek Leśniak, który rozwinął poglądy zaprezentowane już wcześniej w referacie *O zaspokojeniu dzisiejszych artystycznych potrzeb kościoła* wygłoszonym na I Wiecu Katolickim w Krakowie w 1893 roku<sup>22</sup>. Frekwencja na prelekcjach była słaba, co tłumaczono ich późną porą (zazwyczaj zaczynały się o godz. 20) oraz znaczną odległością pałacu od centrum miasta<sup>23</sup>. Organizowano także koncerty organowe, występy orkiestry wojskowej i chóru.

Dla zwiedzających przygotowano specjalne atrakcje: każdy tysięczny gość, który przeszedł przez bramkę, otrzymywał upominek ufundowany przez Komitet. Były to przedmioty wybrane spośród eksponowanych obiektów, m.in.: srebrny kielich, lichtarze z brązu wykonane w pracowni Zygmunta Popiela, „popielniczka w kształcie krypcia huculskiego (krypec – rodzaj prymitywnego obuwia wykonanego ze słomy, skóry, kory), książka do nabożeństwa, obraz wykonany w zakładzie Wincentego Kuczabińskiego. Premię w postaci dzieła Włodzimierza Tetmajera *Moc truchleje* dostał gość jedenastotysięczny, Jarema Hubczak, uczeń I Ruskiego Gimnazjum we Lwowie”<sup>24</sup>.

<sup>20</sup> *Sprawozdanie...* 1910, jak przyp. 1, s. 255.

<sup>21</sup> Książd inf. dr Józef Bomba z Tarnowa mówił o tkaninach i haftach kościelnych, ks. dr Kazimierz Kaczmarczyk o początkach sztuki chrześcijańskiej, pan Lubbecki o „opiece, jakiej kościół używał sztuce pięknej”; ks. Stanisław Walczyński z Tarnowa o reformie muzyki kościelnej. Zob. *Kronika, Odczyty podczas wystawy kościelnej*, KL, R. XXVII, 1909, nr 241 (25.05), wyd. popołudniowe, s. 3–4.

<sup>22</sup> Ks. Leśniak twierdził w swym referacie, że Kościół zawsze wspierał sztukę, że jemu zawdzięczała ona swój rozwój. Sztuka przez piękno wzmacnia bowiem ducha wiary i uwzniośla liturgię. Dla ożywienia sztuki kościelnej niezbędny jest zatem jego zdaniem rozwój przemysłu liturgicznego, powstanie specjalistycznych szkół i fachowych komisji pod przewodnictwem biskupa. Podkreślił też ważną rolę publikacji o sztuce kościelnej. Postulował, by klerycy byli kształceni w kierunku „religijno-estetycznym”. Według prelegenta wiedza ta jest dla nich konieczna, by umieli dbać o zabytki przeszłości w kościołach i zamawiać do świątyni wartościowe artystycznie dzieła sztuki. Zob. B.J., *Wystawa Kościelna*, 1909, nr 26, s. 329, przyp. 1; F. Leśniak, *O zaspokojeniu dzisiejszych artystycznych potrzeb kościoła*, w: *Księga pamiątkowa Wiecu Katolickiego...* 1893, jak przyp. 5, s. 601–606. Za: Rudenko 2007, jak przyp. 12, s. 56–57. Zob. też: idem, *Cele i drogi sztuki kościelnej. Wiece Katolickie końca XIX wieku o przyszłości malarstwa religijnego*, „Teki Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych...”, t. II, 2007, s. 37–51.

<sup>23</sup> *Sprawozdanie...* 1910, jak przyp. 1, s. 277.

<sup>24</sup> *Kronika, Z wystawy Kościelnej*, KL, nr 309 (6.07), wyd. poranne, s. 2.

of the speakers was the prelate Franciszek Leśniak, who expanded on the ideas already presented in his paper “On satisfying the present artistic needs of the Church”, delivered at the 1st Catholic Rally in Kraków in 1893<sup>22</sup>. The attendance at the lectures was low, which was explained by their late hour (usually they started at 8 p.m.) and the considerable distance between the palace and the city centre<sup>23</sup>. Organ concerts, a military orchestra and choral performances were also organized.

Special attractions were prepared for visitors: every thousandth visitor who passed through the gate received a gift funded by the Committee. The awards were selected from among the exhibited objects: a silver chalice, bronze candlesticks made in Zygmunt Popiel’s studio, “an ashtray in the shape of a Hutsul krypec (krypec – a kind of primitive footwear made of straw, leather or bark), a prayer book, or a painting made in Wincenty Kuczabiński’s workshop. A bonus in the form of a work by Włodzimierz Tetmajer “Moc truchleje” [Nativity] was given to the eleven thousandth guest, Jarema Hubczak, a student of the 1st Ruthenian High School in Lviv”<sup>24</sup>.

The exhibition was visited by a total of about 15,000 people, including 3,000 priests and 4,500 young people. This was probably due to the affordable ticket price: a single ticket cost forty groschen (the same as a “permanent admission card”), for group participants: peasants, workers and schoolchildren – twenty groschen<sup>25</sup>. The low admission price was a way to encourage poorer people to visit the exhibition.

KL, vol. XXVII, 1909, no 241 (25.05), afternoon edition, pp. 3–4.

<sup>22</sup> Fr Leśniak claimed in his paper that the Church had always supported art and art owes its development to the Church. Art strengthens through beauty the spirit of faith and elevates the liturgy. Thus, in his opinion, the revival of church art requires the development of the liturgical industry, the establishment of specialist schools and professional commissions under the leadership of bishops. He also pointed out the important role of publications on ecclesiastical art. He postulated that clerics should be educated in a „religious-aesthetic” direction. According to the speaker, this knowledge is necessary for them to be able to take care of the monuments of the past in churches and to commission artistically valuable works of art for churches. Cf. B.J., *Wystawa Kościelna*, [Church Exhibition] 1909, no 26, p. 329, ft. 1; F. Leśniak, *O zaspokojeniu dzisiejszych artystycznych potrzeb kościoła* [On satisfying the present artistic needs of the church], in: *Księga pamiątkowa Wiecu Katolickiego...* [The Memorial Book of the Kraków Catholic Assembly] 1893, as in the footnote. 5, pp. 601–606. Quoted after: Rudenko 2007, as in the footnote. 12, pp. 56–57. Cf. also: same author, *Cele i drogi sztuki kościelnej. Wiece Katolickie końca XIX wieku o przyszłości malarstwa religijnego* [The objectives and directions of church art. The Catholic Assemblies in the late 19<sup>th</sup> century on the future of religious painting] “Teki Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych...”, vol. II, 2007, pp. 37–51.]

<sup>23</sup> *Sprawozdanie...* [The Report...] 1910, as in footnote 1, p. 277.

<sup>24</sup> *Kronika, Z wystawy Kościelnej* [Chronicle. From the Church Exhibition], KL, no 309 (6.07), morning edition, p. 2.

<sup>25</sup> Cf. Warchałowski 1909, as in the footnote–19, p. 138; [n.a.], *Wstęp na wystawę kościelną* [Entrance to the Church Exhibition], KL, vol. XXVII, 1909, no 244 (27.05), morning edition, p. 3.



The exhibition was accompanied by a pamphlet published by the Industrial League *The Catalogue of the Church Exhibition*. It was sent to parishes, local authorities and to the people who ordered it<sup>26</sup>. From “The list of the exhibitors and the exhibited items” included in the Catalogue we can find out that the objects sent can be classified according to their character into eight groups (from a to h), and these groups can be further divided into subgroups:

group a – building of churches, Orthodox churches and Israeli prayer houses (plans, installations and construction products, artistic paintings, gilding, artistic glazing and stained-glass windows are included in this group);

group b – church sculpture in stone and wood;

group c – Roman Catholic and Orthodox church vestments, linen and embroidery, clergy clothing etc. (groups: vestments and embroidery, textiles, clergy clothing and rugs);

group d – the production of church paraments, religious accessories, artificial flowers, candles, incense, wafers etc. (paraments, religious accessories, candles and wax goods);

group e – the production of devotional items, prayer books, larger and smaller pictures, scapulars, devotional medals etc. (devotional items - prayer books, larger pictures, smaller pictures, medals etc.);

group f – the production of organs, harmoniums, bells, altar bells, church clocks etc. (organs, harmoniums and musical instruments, bells and altar bells etc., church clocks);

group g – gold, silver and bronze items, plated, metal and locksmith items;

group h – collective exhibitions and basket-weaving<sup>27</sup>.

The descriptions of submitted exhibits do not follow a unified scheme. Some are very general (e.g. “religious paintings”), others list the subject, the technique, the material, the dimensions, etc. The lack of specific requirements may indicate that *The Catalogue* - like the whole exhibition - was prepared in a hurry. Hence it is difficult to describe the style of the

<sup>26</sup> *Sprawozdanie... [The Report...]* 1910, as in the footnote. 1, p. 282.

<sup>27</sup> The respective professional groups do not follow the alphabetic order customary for catalogues. In this case they were placed in order of submissions, which may show that the information about the time when the exhibitor sent their items was very important. At the end there is an alphabetical list of all the 123 exhibitors. *Abecadłowy spis wystawców [The alphabetical list of the exhibitors]* gives a different number of names than *Wykaz wystawców i przedmiotów wystawowych ułożony według grup zawodowych [The list of exhibitors and exhibited objects ordered according to professional groups]* (*Wykaz wystawców* lists 119). Cf. *The Catalogue*, Lviv 1909, pp. 33–36). Perhaps the difference is caused by the fact that the submissions for the Exhibition were also accepted after its opening. B.J., *Wystawa Kościelna we Lwowie [The Church Exhibition in Lviv]*, GK 1909, no 26, p. 330.

Wystawę zwiedziło ogółem ok. 15 tys. osób, w tym 3 tys. księży i 4,5 tys. młodzieży. Przyczyniła się do tego zapewne przystępna cena biletów: bilet dla jednej osoby kosztował 40 gr (tyle co „karta stałego wstępu”), dla uczestników wycieczek: włościan, robotników i młodzieży szkolnej – 20 gr<sup>25</sup>. Niską ceną chciano zachęcić do zwiedzania uboższe warstwy społeczeństwa.

Wystawie towarzyszył wydany nakładem Ligi Przemysłowej broszurowy *Katalog Wystawy Kościelnej*. Rozsyłano go do parafii, gmin i na zamówienie zainteresowanym osobom<sup>26</sup>. Z *Wykazu wystawców i przedmiotów wystawowych* zamieszczonego w *Katalogu* można się dowiedzieć, że nadesłane obiekty ze względu na ich charakter podzielono na osiem grup (od a do h), te zaś na podgrupy:

grupa a – budownictwo kościołów, cerkwi i izraelskich domów modlitwy (wyszczególniono w niej plany, instalacje i wyroby budowlane, malarstwo artystyczne, malarstwo – pozłotnictwo, szklenia artystyczne i witraże);

grupa b – rzeźba kościelna w kamieniu i drewnie;

grupa c – szaty kościelne, cerkiewne, bielizna i hafty, materiały, ubiory dla duchownych itp. (grupy: szaty i hafty, materiały, ubiory dla duchownych i dywany);

grupa d – wyrób paramentów, przyborów do służby religijnej, sztucznych kwiatów, świec, kadzidła, opłatków itp. (paramenty, przybory do służby religijnej], kwiaty; świece i wyroby z wosku);

grupa e – wyrób dewocjonałów, książek do modlenia, obrazów i obrazków, szkaplerzy, medalików itp. (dewocjonalia – książki do modlenia, obrazy, obrazki, medaliki itp.);

grupa f – wyrób organów, harmoniów, dzwonów, dzwoneczków, zegarów kościelnych itp. (organy, harmonie i instrumenty muzyczne, dzwony i dzwoneczki etc., zegary kościelne);

grupa g – wyroby ze złota, srebra, brązu, platerowane, blacharskie i ślusarskie;

grupa h – zbiorowe wystawy i koszykarstwo<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Zob. Warchałowski 1909, jak przyp. 19, s. 138; [b.a.], *Wstęp na wystawę kościelną*, KL, R. XXVII, 1909, nr 244 (27.05), wyd. poranne, s. 3.

<sup>26</sup> *Sprawozdanie... 1910*, jak przyp. 1, s. 282.

<sup>27</sup> W poszczególnych grupach zawodowych nie zachowano stosowanego zazwyczaj w katalogach porządku alfabetycznego wystawców. W tym przypadku przyjęto kolejność zgłoszeń, co może świadczyć o tym, że przywiązywano dużą wagę do informacji, kiedy wystawca nadesłał swe wyroby. Na końcu znajduje się alfabetyczny spis wszystkich 123 wystawców. W *Abecadłowym spisie wystawców* podano inną liczbę nazwisk niż w *Wykazie wystawców i przedmiotów wystawowych ułożonym według grup zawodowych* (w *Wykazie wystawców* jest ich 119). Por. *Katalog*, Lwów 1909, s. 33–36). Być może różnica ta wynika stąd, że do udziału w Wystawie można się było zgłaszać już po jej otwarciu. B.J., *Wystawa Kościelna we Lwowie* GK, 1909, nr 26, s. 330.

Opisy zgłoszonych dzieł nie są sformułowane według określonego schematu. Niektóre są bardzo ogólnikowe (np. „obrazy religijne”), inne podają temat, technikę przedstawienia, materiał, wymiary itp. Brak ustanowionych wymogów może świadczyć o tym, że *Katalog* – tak jak i cała wystawa – był przygotowywany w pośpiechu. Trudno więc scharakteryzować stylistykę przedstawianych obiektów. Tylko przy niektórych użyto epitetów, np. „w stylu huculskim” (cyborium w stylu huculskim Dymitra Staszczyszyna)<sup>28</sup>, „zakopiańskim” (projekty konfesyjonału i ambony do kościoła w Modliszewku koło Gniezna Wiktora Gosienieckiego), „obrazy dewocyjne w stylu bizantyńskim” (Stanisław Matzke, *Chrystus, Matka Boża*). Pojawiają się też opisy wskazujące na styl historyzujący, romański (np. projekt kościoła w Szczawnicy Artura Goebela) czy najczęściej powtarzany – gotycki.

Założeniem programowym organizatorów Wystawy Kościelnej we Lwowie było otwarcie na różne kultury i religie obecne w tym mieście. Zwiedzając wystawę, można się było przekonać, że ci sami architekci projektowali kościoły i cerkwie, a malarze i wytwórcy realizowali zamówienia na obrazy, dekoracje i przedmioty liturgiczne do sprawowania kultu w różnych obrządkach. Najliczniej były prezentowane przedmioty i dzieła do użytku w świątyniach rzymskokatolickich i greckokatolickich oraz do kultu prywatnego. Sztuka żydowska znalazła swój wyraz jedynie w haftach Pauliny Tannenbaum z Rzeszowa. Wykonała ona haftowane sukienki na Torę, schowki na macę, torebki na przykazania i taflasy oraz stułę z hebrajskimi napisami.

W celach informacyjnych i reklamowych wystawcy podali swoje dokładne adresy. Dzięki temu wiadomo, że 96% wystawców pochodziło z Galicji, w tym 62 ze Lwowa (tj. 50% ogółu), a 13 z Krakowa (10,5%). Tylko jeden wystawca – architekt Artur Goebel z Warszawy – reprezentował Królestwo Polskie. W wystawie wzięły też udział trzy zakłady spoza Galicji produkujące wyroby dewocyjne: jeden ze Śląska (zakład Adama Napieralskiego „Katolik” z Bytomia) oraz dwa z Wielkiego Księstwa Poznańskiego (F.-K. Ziółkowski i Ska z Pleszewa oraz S. Bendlewicz i Ska). Pracownie te reprezentował na wystawie Stefan Wierusz Niemojewski ze Lwowa<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Ornament huculski ma formę zgeometryzowaną, z powtarzającym się motywem rozet, kół koncentrycznych, sekwencji podstawowych figur: koła, kwadratu, rombu, krzyży, krzyżyków. Zob. M.-P. Kruk, *Sztuka Huculszczyzny ludowa* – *Huculszczyzna w sztuce „akademickiej”, w: Na wysokiej poloninie. Sztuka Huculszczyzny – Huculszczyzna w sztuce. W 40. rocznicę śmierci Stanisława Vincenza. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, marzec–maj 2011*, Z. Gołubiew, M.P. Kruk, J. Kapłon, Kraków 2011, s. 33.

<sup>29</sup> Obliczenia wykonane na podstawie liczby wystawców podanej w *Abecadlowym spisie wystawców* (zob. *Katalog*, Lwów 1909, s. 33–36).

presented objects. Only some of them used epithets, e.g. “in the Hutsul style”. (Hutsul-style ciborium by Dmitri Staszczyszyn)<sup>28</sup>, “in the Zakopane style”<sup>29</sup> (the designs of the confessional and pulpit for the church in Modliszewsko near Gniezno by Wiktor Gosieniecki), “Byzantine-style devotional paintings” (Stanisław Matzke, *Christ, The Virgin Mary*). Some descriptions indicate various revival styles: Romanesque (e.g. the project of the church in Szczawnica by Artur Goebel) or the most frequent Gothic revival.

The aim of the organizers of the Church Exhibition in Lviv was to be open to various cultures and religions present in the city. Visiting the exhibition, one could see that the same architects designed Roman Catholic churches and Orthodox churches, while painters and manufacturers filled orders for paintings, decorations and liturgical objects for worship in various rites. The largest number of objects and works was presented for use in Roman Catholic and Greek Catholic churches as well as for private worship. Jewish art was represented only by the embroidery of Paulina Tannenbaum from Rzeszów. She made embroidered coverings for Torah, matzah covers, bags for commandments and tallits as well as a stole with Hebrew inscriptions.

For information and advertising purposes, the exhibitors provided their detailed addresses. Thanks to this we know that 96% of the exhibitors came from Galicia, including sixty-two from Lviv (over 50% of the total) and thirteen from Krakow (10.5%). Only one exhibitor - architect Artur Goebel from Warsaw - represented the [Russian-ruled] Kingdom of Poland. The exhibition was also attended by three companies from outside Galicia producing devotional products: one from Silesia (Adam Napieralski’s “Katolik” workshop in Bytom) and two from the [Prussian-ruled] Grand Duchy of Poznań (F. K. Ziółkowski and Co. from Pleszewo, and S. Bendlewicz and Co). These studios were represented at the exhibition by Stefan Wierusz Niemojewski from Lviv.<sup>30</sup>

The Architecture Department hosted eleven exhibitors: architects and their clients. The projects of the

<sup>28</sup> Hutsul ornaments are geometrical, with the repetitive use of rosettes, concentric circles, sequences of simple geometrical figures: circles, square, rhombuses, smaller and larger crosses. Cf. M. P. Kruk, *Sztuka Huculszczyzny „ludowa” – Huculszczyzna w sztuce „akademickiej” [Hutsul folk art - The Hutsul culture in academic art]*, in: *Na wysokiej poloninie. Sztuka Huculszczyzny – Huculszczyzna w sztuce. W 40. rocznicę śmierci Stanisława Vincenza. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, marzec–maj 2011 [On the High Polonyna. Hutsul Art and Hutsuls in Art. On the 40<sup>th</sup> anniversary of the death of Stanisław Vincenz. The Catalogue of the Exhibition at the National Museum in Kraków*, Z. Gołubiew, M.P. Kruk, J. Kapłon, Kraków 2011, p. 33.

<sup>29</sup> [i.e. typical for the folk style of the Tatra mountains – translator’s note]

<sup>30</sup> The calculations are made on the basis of the number of the exhibitors listed in *Abecadlowy spis wystawców [The Alphabetical List of the Exhibitors]*. (Cf. *The Catalogue*, Lviv 1909, pp. 33–36).

Lviv architect, Prof. Teodor Talowski are particularly noteworthy<sup>31</sup>, including the projects for the Basilica of the Sacred Heart of Jesus in Kraków<sup>32</sup>, St Elizabeth's Church in Lviv<sup>33</sup> and the church of Our Lady of Perpetual Help in Tarnopil, which no longer exists today<sup>34</sup>. The architect Dr Jan Karol Sas-Zubrzycki<sup>35</sup>,

<sup>31</sup> Teodor Talowski (1857–1910), an architect and conservator-restorer. He studied in Lviv, Kraków and Vienna. A professor of Szkoła Przemysłu Artystycznego [The Arts and Crafts School] in Lviv, since 1901 a professor at the Polytechnical School in Lviv. Cf. *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. 1816–1895 [Documents on the History of the Academy of Fine Arts in Kraków]*, ed. J. Dutkiewicz, vol. I, Wrocław 1959, [ 273. Z. Beiersdorf, *Architekt Teodor M. Talowski. Charakterystyka Twórczości [Teodor M. Talowski, the architect. A comprehensive analysis]*, in: *Sztuka 2. poł. XIX w. [Mid-19th c. Art]* in *Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki [Documents from the Meeting of the Society of Art Historians]* Warszawa 1973, pp. 199–214. W. Bałus, *Architektura sakralna Teodora Talowskiego [The sacred architecture of Teodor Talowski]*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Prace z Historii Sztuki” 20, 1992, pp. 53–79. By the same author, *Historyzm, analogiczność, malowniczość. Rozważania o centralnych kategoriach twórczości Teodora Talowskiego (1857–1910) [Historicism, correspondences, picturesqueness. Reflections on the central categories of the work of Teodor Talowski (1857–1910)]*, „Folia Historiae Artium” 1988, vol. 24, pp. 117–137. A. Stróżyk, *Zarys twórczości sakralnej Teodora Talowskiego na terenie Galicji Wschodniej [An outline of the sacred architecture by Teodor Talowski in eastern Galicia]*, „Dialog Dwoch Kultur”, vol. X, 2014, vol. 1, pp. 214–227. J. Opaska, *Architektura sakralna Teodora Mariana Talowskiego [The sacred architecture of Teodor Marian Talowski]*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki. Teoria i Historia”, vol. XLVI, 2001, no. 3/2001, pp. 252–267.

<sup>32</sup> The project submitted for the design competition for the new Jesuit church in Kraków in 1905.

<sup>33</sup> In March 1902, the Committee for the Construction of the Church in the Gródecka District under the patronage of the municipal authorities announced a competition for the design of the parish church of St. Elizabeth. The church was to be built exclusively by Polish artists and craftsmen in the Romanesque, “transitional” or early Gothic style. Talowski's project came first both in the longlist and in the shortlist. The construction of the magnificent church began in 1904. On the competition and the project cf.: P. Krasny, *Kościół parafialny p.w. św. Elżbiety [St Elizabeth's parish church]*, in: *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego [The Roman Catholic Churches and Convents in the Former Ruthenian Province]*, vol. 12, *Kościół i klasztor Lwowa z wieków XIX i XX [Lviv Churches and Convents from the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> C.]*, ed. A. Betlej [et. al.], Kraków 2014, pp. 167–193.

<sup>34</sup> Talowski was inspired by the early Gothic style. His churches are designed in the so-called transition style, in which the massive structure of the lower part of the construction contrasts with the slender and soaring upper parts. In most of his works, dark red brick elevations are combined with white stone architectural finishes, such as window frames, portals, tracery and columns. Talowski's project no. 44 was used to build a church in Tarnopil (built between 1904 and 1908), which no longer exists. It was one of the four projects that the architect submitted in 1903 for the competition for St. Elizabeth's Church in Lviv. Cf. Stróżyk 2014, as in the footnote 28, pp. 214–227. Cf. also: T. Talowski, *Projekta kościołów [Church Projects]*, Kraków 1897, n.p.; K. Stefański, *Jan Sas Zubrzycki i jego „Teoria łęków odpornych” [Jan Sas Zubrzycki and his “Theory of Resistant Fears”]*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, vol. LX, 2015, no. 3, pp. 53–70.

<sup>35</sup> Jan Karol Sas-Zubrzycki (1860–1935), an architect, architecture writer, conservator-restorer. He published a number of works including reflections on Polish national style. As an architect he worked mostly in the Gothic Revival style. He constructed over forty churches and rebuilt about twenty. In 1898 he founded the

Dział architektury gościł 11 wystawców: architektów i ich klientów. Na szczególną uwagę zasługują projekty lwowskiego architekta, prof. Teodora Talowskiego<sup>30</sup>, wśród nich projekty bazyliki Najświętszego Serca Jezusa oo. Jezuitów w Krakowie<sup>31</sup>, kościoła św. Elżbiety we Lwowie<sup>32</sup> i nieistniejącego już dziś kościoła Matki Boskiej Nieustającej Pomocy w Tarnopolu<sup>33</sup>. Architekt dr Jan Karol Sas-Zubrzycki<sup>34</sup>,

<sup>30</sup> Teodor Talowski (1857–1910), architekt, konserwator zabytków. Studiował we Lwowie, Krakowie i Wiedniu. Profesor Szkoły Przemysłu Artystycznego we Lwowie, od 1901 r. profesor Politechniki Lwowskiej. Zob. *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. 1816–1895*, red. J. Dutkiewicz, t. I, Wrocław 1959, s. 273; Z. Beiersdorf, *Architekt Teodor M. Talowski. Charakterystyka Twórczości*, w: *Sztuka 2. poł. XIX w. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1973, s. 199–214; W. Bałus, *Architektura sakralna Teodora Talowskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Prace z Historii Sztuki” 20, 1992, s. 53–79; idem, *Historyzm, analogiczność, malowniczość. Rozważania o centralnych kategoriach twórczości Teodora Talowskiego (1857–1910)*, „Folia Historiae Artium” 1988, t. 24, s. 117–137; A. Stróżyk, *Zarys twórczości sakralnej Teodora Talowskiego na terenie Galicji Wschodniej*, „Dialog Dwoch Kultur”, R. X, 2014, z. 1, s. 214–227; J. Opaska, *Architektura sakralna Teodora Mariana Talowskiego*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki. Teoria i Historia”, T. XLVI, 2001, z. 3, s. 252–267.

<sup>31</sup> Projekt zgłoszony do konkursu na nową świątynię oo. Jezuitów w Krakowie w 1905 r.

<sup>32</sup> W marcu 1902 r. Komitet Budowy Kościoła w Dzielnicy Gródeckiej pod patronatem władz miejskich ogłosił konkurs na projekt kościoła parafialnego p.w. św. Elżbiety. Świątynia miała być dziełem wzniesionym wyłącznie przez polskich artystów i rzemieślników w formach stylu romańskiego, „przejściowego” lub wczesnogotyckiego. Projekt Talowskiego dwukrotnie wygrał pierwsze miejsce w dwóch etapach konkursu. Budowę okazałej świątyni rozpoczęto w 1904 r. O konkursie i projekcie zob. P. Krasny, *Kościół parafialny p.w. św. Elżbiety*, w: *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 12, *Kościół i klasztor Lwowa z wieków XIX i XX*, oprac. A. Betlej [et al.], Kraków 2014, s. 167–193.

<sup>33</sup> Źródłem inspiracji dla Talowskiego był styl wczesnogotycki. Zaprojektowane przez niego kościoły charakteryzują się tzw. stylem przejściowym, w którym masywna budowa dolnej części świątyni kontrastuje ze smukłością i sztelistością górnych partii. W większości jego realizacji ciemnoczerwone ceglane elewacje łączą się z białymi, kamiennymi wykończeniami architektonicznymi, takimi jak ościeża okien, portale, maswerki, kolumnienki. Do budowy nieistniejącego już dziś kościoła w Tarnopolu (wzniesionego w latach 1904–1908) wykorzystano projekt Talowskiego o nazwie 44. Był jednym z czterech projektów, jakie architekt zgłosił w 1903 r. do konkursu na kościół św. Elżbiety we Lwowie. Zob. Stróżyk 2014, jak przyp. 30, s. 214–227. Zob. też: T. Talowski, *Projekta kościołów*, Kraków 1897, nlb; K. Stefański, *Jan Sas Zubrzycki i jego „Teoria łęków odpornych”*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, T. LX, 2015, z. 3, s. 53–70.

<sup>34</sup> Jan Karol Sas-Zubrzycki (1860–1935), architekt, teoretyk architektury, konserwator sztuki. Opublikował liczne prace zawierające między innymi rozważania na temat polskiego stylu narodowego. Jako architekt tworzył głównie w duchu neogotyku. Wybudował ponad 40 kościołów, przebudował ok. 20. W 1898 r. założył Towarzystwo Rękodzielników Polskich „Gwiazda”. W latach 1900–1912 pełnił obowiązki inspektora Budownictwa Miejskiego w Krakowie. W 1916 r. został współzałożycielem Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Sztuki i Kultury we Lwowie. Był członkiem Polskiej Akademii Umiejętności. Od 1919 do 1929 r. profesor zwyczajny Katedry Historii Architektury i Estetyki Politechniki Lwowskiej. W 1929 r. odznaczony Krzyżem Komandorskim Orderu Polonia Restituta. Zob. W. Bałus, *Teoria sztuki Jana Sas Zubrzyckiego. Studium z pogranicza historii sztuki i historii idei*,



znany wówczas autor neogotyckich kościołów, przedstawił projekt przebudowy kościoła farnego św. Wojciecha i św. Stanisława w Rzeszowie i zdjęcie przedstawiające jego rzut<sup>35</sup>, a także siedem „pomysłów” (planów) kościoła parafialnego św. Marcina w Krościenku nad Dunajcem.

W dziale *Instalacje i wyroby budowlane* ważne miejsce zajmowały prace Jana Lewińskiego, właściciela znanej lwowskiej firmy architektonicznej propagującej stylistykę secesyjną w wersji huculskiej. Produkowano w niej wyroby majolikowe i płytki ceramiczne, popularne w dekoracji elewacji secesyjnych lwowskich kamienic<sup>36</sup>. Na wystawie zaprezentowano też „antependium z płytek okładzinowych”, świeczniki gliniane oraz „Madonny w terakocie”.

Jedynie dziewięciu malarzy (Feliks Bogdański<sup>37</sup>, Stanisław Borek, Wiktor Gosieniecki<sup>38</sup>, Stanisław Gucwa, Ludomir Ludwik Kochler, Stanisław Matzke<sup>39</sup>,

rozprawa doktorska pod kier. prof. dr hab. P. Krakowskiego, Kraków 1989 (mps), wersja elektroniczna: <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/398943/edition/377941/content> [dostęp 16.08.2019]. Zob. też: J. Wowczak, *Jan Sas-Zubrzycki. Architekt, historyk i teoretyk architektury*, Kraków 2017, K. Stefański, *Jan Sas Zubrzycki i Andrzej Lenik – z pracowni architekta i rzeźbiarza*, katalog wystawy, Wrocław 2004, wyd. 2 Kraków 2015.

<sup>35</sup> W części prezbiterialnej kościoła farnego w Rzeszowie zachował się autentyczny fragment gotyckiej ściany. Sas-Zubrzycki postanowił zregotyzować wnętrze, zmienić fasadę i przebudować wolno stojącą wieżę. Na zachowanym projekcie zauważyć można m.in. fasadę zwieńczoną rozbudowanym trójkątnym szczytem, potrójną arkadę wejściową, ceglane sterczyzny, okno doświetlające nawę główną ujęte w ośli grzbiet. Projekt przebudowy nie został zrealizowany. Zob. Wowczak 2017, jak przyp. 34, s. 126–127, 231, 265.

<sup>36</sup> J. Smirnow, *Secesja lwowska*, w: *Sztuka około 1900 w Europie Środkowej. Centra i prowincje artystyczne. Materiały międzynarodowej konferencji zorganizowanej w dniach 20–24 października 1994*, red. P. Krakowski, J. Purchla, Kraków 1997, s. 82.

<sup>37</sup> Feliks Bogdański (1852–1917), malarz – malarstwo kościelne i cerkiewne, kształcił się w SSP w Krakowie pod kierunkiem Jana Matejki. Zob. *Bogdański Feliks w: Słownik Artystów Polskich* (dalej: SAP), Warszawa 1971, t. I, s. 194.

<sup>38</sup> Wiktor Gosieniecki (1876–1956), malarz, grafik, konserwator zabytków oraz pedagog. Po ukończeniu nauki w Kunstgewerbeschule w Berlinie oraz w szkole Stanisława Grocholskiego w Monachium zamieszkał w Gnieźnie, a od 1912 r. w Poznaniu. W tym roku wraz z Henrykiem Nostitzem-Jackowskim i architektem A. Rejmanem założył Zakład Artystycznych Witraży i Malarstwa Kościelnego „Polichromia”. Był jednym z założycieli i pierwszym dyrektorem Szkoły Sztuk Zdobniczych w Poznaniu. W latach 1919–1939 był w tej szkole kierownikiem Wydziału Malarstwa Dekoracyjnego i Witrażownictwa. Na wczesnej twórczości Gosienieckiego zaważyła jego współpraca ze Stanisławem Witkiewiczem przy opracowywaniu zeszytów wydawnictwa *Styl zakopiański*. Dążył do nadania rzemiosłu rangi sztuki. Domeną jego twórczości było malarstwo ścienne, w którym ornamentально-biologiczna secesja (barwna, asymetryczna ornamentyka) łączyła się z bezpośrednim wykorzystaniem motywów ludowych. Zob. H. Kubaszewska, *Gosieniecki Wiktor*, w: SAP, t. II, Wrocław 1975, s. 412–414.

<sup>39</sup> Stanisław Matzke (1870–1949), malarz, studiował w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem J. Malczewskiego oraz w Monachium. Profesor szkoły realnej w Stanisławowie. Wydawca kwartalnika lwowskiego „Kształt i Barwa”. I. Bał, *Matzke Stanisław*, w: SAP, t. V, Warszawa 1993, s. 448. Na Wystawie Kościelnej zaprezentował dwa obrazy dewocyjne w stylu bizantyńskim: *Chrystus i Matka Boża*.

a then well-known author of Gothic Revival churches, presented a project of the redevelopment of St Adalbert and St Stanislas parish church in Rzeszów and a photo showing its projection<sup>36</sup>, as well as seven “ideas” (plans) for St Martin’s parish church in Krościenko nad Dunajcem.

In the section of *Installations and Construction Products* Jan Lewiński, the owner of a well-known Lviv architectural firm promoting Art Nouveau style in the Hutsul version, held pride of place. It produced majolica products and ceramic tiles, widely used as the decorations of the facades of Art Nouveau residential houses in Lviv<sup>37</sup>. The exhibition also featured an “antependium made of cladding tiles”, clay candlesticks and “Madonnas in terracotta”.

Only nine painters (Feliks Bogdański<sup>38</sup>, Stanisław Borek, Wiktor Gosieniecki<sup>39</sup>, Stanisław Gucwa, Ludomir

Association of Polish Craftspeople “Gwiazda”. In 1900–1912 he was the inspector of Municipal Construction in Kraków. In 1916 he became a co-founder of the Society for the Protection of the Relics of Art and Culture in Lviv. He was a member of the Polish Academy of Arts and Sciences. Between 1919 and 1929 he was a professor at the Sub-Division of Architectural History and Aesthetics at the Polytechnical School in Lviv. In 1929 he was decorated with the Commander’s Cross of the order of Polonia Restituta. Cf. W. Bałus, *Teoria sztuki Jana Sas Zubrzyckiego. Studium z pogranicza historii sztuki i historii idei [Jan Sas-Zubrzycki’s Theory of Art. An Interdisciplinary Study in Art History and the History of Ideas]*, a doctoral dissertation written under the supervision of Prof. P. Krakowski, Kraków 1989 (typescript), electronic version: <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/398943/edition/377941/content> [access date 16.08.2019]. Cf. also J. Wowczak, *Jan Sas-Zubrzycki. Architekt, historyk i teoretyk architektury [Jan Sas-Zubrzycki. Architect, Historian and Architectural Writer]*, Kraków 2017, K. Stefański, *Jan Sas Zubrzycki i Andrzej Lenik – z pracowni architekta i rzeźbiarza [Jan Sas Zubrzycki and Andrzej Lenik – From the Workshop of an Architect and a Sculptor]*, exhibition catalogue, Wrocław 2004, 2nd edition Kraków 2015.

<sup>36</sup> In the presbytery of the parish church in Rzeszów, an authentic fragment of the Gothic wall was preserved. Sas-Zubrzycki decided to refurbish the interior in the Gothic style, change the facade and rebuild the free-standing tower. The extant project shows, among others, the facade topped with an extended triangular gable, a three-part entrance arcade, brick pinnacles, and a window illuminating the main nave framed by an ogee arch. The reconstruction project was not completed. Cf. Wowczak 2017, as in the footnote. 32, pp. 126–127, 231, 265.

<sup>37</sup> J. Smirnow, *Secesja lwowska [Lviv Art Nouveau]*, in: *Sztuka około 1900 w Europie Środkowej. Centra i prowincje artystyczne. Materiały międzynarodowej konferencji zorganizowanej w dniach 20–24 października 1994 [Art at the Turn of the 20<sup>th</sup> Century in Central Europe. Artistic Centres and Peripheries. The Proceedings of the International Conference Held on 20 - 24 October 1994]*, eds. P. Krakowski, J. Purchla, Kraków 1997, p. 82.

<sup>38</sup> Feliks Bogdański (1852–1917), a painter of Roman Catholic and Orthodox churches. He studied at the School of Fine Arts with Jan Matejko. Cf. *Bogdański Feliks* in: *Słownik Artystów Polskich [The Lexicon of Polish Artists]*, further referred to as SAP), Warszawa 1971, vol. I, p. 194.

<sup>39</sup> Wiktor Gosieniecki (1876–1956), a painter, printmaker, conservator-restorer and teacher. After completing his studies at Kunstgewerbeschule in Berlin and in the school of Stanisław Grocholski in Munich he lived in Gniezno, and from 1912 in Poznań. In that year together with Henryk Nostitz-Jackowski and the architect

Ludwik Kochler, Stanisław Matzke<sup>40</sup>, Karol Polityński<sup>41</sup>, Stefan Tomaszewicz and Leonard Winterowski) exhibited their works in the artistic painting section. Wiktor Gosieniecki, a well-known Zakopane artist, presented several decoration designs, including interior decoration with Russian and Hutsul motifs for the church in Żelechów, a stained-glass window *God the Father*, decoration of the Holy Trinity Church in Gniezno, as well as church furnishings: a confessional in Zakopane style, choir stalls for the Gniezno parish church. Ludomir Ludwik Kochler - apart from photographs of "painted Roman Catholic and Orthodox churches" - exhibited two paintings: *Christ Healing the Sick* and *The Blessed Virgin Mary*. It is known from press articles that the "religious paintings" painted by Leonard Winterowski were the Stations of the Cross<sup>42</sup>.

In a separate section *Painting - Gilding* there were works of four decorators: Jan Czajkowski from Sambor, Adolf Orzechowski from Kolomyia (two religious paintings *The Raising of Lazarus* and *St. Nicholas for the Greek Rite* as well as watercolour plans for decorations of Roman Catholic and Orthodox churches), Mikołaj Pawnyk and R. Bieniasz from Nowy Sącz<sup>43</sup>.

In the section *Artistic Glazing and Stained Glass* three exhibitors presented their works: Leon Appel, Feliks Niedzielski and the most important of them (perhaps the most significant participant in the exhibition in general) the Kraków Workshop of Artistic Glazing and Stained Glass of Stanisław Gabriel Żeleński (the

A. Rejman he founded the Workshop of Artistic Stained Glass and Church Painting."Polichromia". He was one of the founders and the first Director of the Decorative Arts School in Poznań. In 1919–1939 he was the Head of the Department of Decorative Painting and Stained Glass at that school. Early work of Gosieniecki was influenced by his collaboration with Stanisław Witkiewicz on editing the publishing series *Styl zakopiański [The Zakopane Style]*. His aim was to raise craft to the rank of art. The main part of his work was wall painting, combining Art Nouveau ornaments inspired by nature (colourful and asymmetrical) with the direct usage of folk motifs. Cf. H. Kubaszewska, *Gosieniecki Wiktor*, in: SAP, vol. II, Wrocław 1975, pp. 412–414.

<sup>40</sup> Stanisław Matzke (1870–1949), a painter, studied at the School of Fine Arts in Kraków with J. Malczewski as well as in Munich. A professor at the Realschule in Stanslaviv, The editor of a Lviv quarterly "Kształt i Barwa". I. Bal, *Matzke Stanisław*, in: SAP, vol. V, Warszawa 1993, p. 448. At the Church Exhibition he presented two devotional paintings *Christ* and *The Mother of God*.

<sup>41</sup> Karol Gustaw Polityński (c. 1870 – died after 1944), a Lviv painter, drawer, and painting conservator. He studied at the School of Fine Arts in Kraków with W. Łuszczkiewicz and in Munich. He made and conserved paintings in the churches in Lviv and Galicia, including Zhovkva, Tarnopil, Shhyrec and Leżajsk. Cf. J. Biriulow, suppl. A. Wierzbicka, *Polityński Karol Gustaw*, in: SAP, vol. VII, Warszawa 2003, pp. 381–382.

<sup>42</sup> Cf. Fr. Jaw. [Franciszek Jaworski], *Wystawa liturgiczna III [The Liturgical Exhibition III]*, KL, vol. XXVII, 1909, no 269 (11.06), morning edition, p. 3.

<sup>43</sup> The name is not included in *The Catalogue*, but it is included in the list of post-competition awards as the recipient of a letter of recognition.

Karol Polityński<sup>40</sup>, Stefan Tomaszewicz i Leonard Winterowski) wystawiło swe prace w dziale malarstwa artystycznego. Znany artysta zakopiański Wiktor Gosieniecki przedłożył kilka projektów, m.in. dekoracji wewnętrznej z motywami ruskimi i huculskimi do cerkwi w Żelechowie, witraża *Bóg Ojciec*, wystroju kościoła Świętej Trójcy w Gnieźnie, a także wyposażenia kościelnego: konfesjonału w stylu zakopiańskim, stali do fary gnieźnieńskiej. Ludomir Ludwik Kochler – oprócz fotografii „malowanych kościołów i cerkwi” – wystawił dwa obrazy: *Chrystus uzdrawiający chorych* i *Najświętsza Maryja Panna*. Z artykułów prasowych wiadomo, że „obrazami religijnymi”, które namalował Leonard Winterowski, były stacje Drogi Krzyżowej<sup>41</sup>.

W osobnym dziale *Malarstwo – pozłotnictwo* znalazły się prace czterech dekoratorów: Jana Czajkowskiego z Sambora, Adolfa Orzechowskiego z Kołomyi (dwa obrazy religijne *Wskrzeszenie Łazarza* i *Św. Mikołaj obrz. gr.* oraz akwarelowe plany dekoracji malarskiej cerkwi i kościołów), Mikołaja Pawnyka i R. Bieniasza z Nowego Sącza<sup>42</sup>.

W dziale *Szklenie artystyczne i witraże* swoje prace prezentowało trzech wystawców: Leon Appel, Feliks Niedzielski i najważniejszy z nich (może także na całej wystawie) Stanisław Gabriel Żeleński, właściciel Krakowskiego Zakładu Witrażów i Oszkleń Artystycznych (kartony witraży, obrazów mozaikowych i obrazów na szkle według projektu Henryka Uziembły i Stefana Matejki).

Rzeźbę kościelną w kamieniu i drewnie reprezentowało ok. 20 wystawców<sup>43</sup>. Wśród nich znaleźli się Wojciech Samek, rzeźbiarz i właściciel Zakładu Rzeźby Artystycznej w Bochni, oraz Stanisław Eustachy Szczuplakiewicz ze Lwowa<sup>44</sup>. Z zakładu Samka przywieziono przede wszystkim drewniane polichromowane różnej wielkości statuy Serca Pana Jezusa, Matki

<sup>40</sup> Karol Gustaw Polityński (ok. 1870 – zm. po 1944), lwowski malarz, rysownik, konserwator malarstwa. Studiował w krakowskim SSP u W. Łuszczkiewicza oraz w Monachium. Zajmował się pracami malarskimi i konserwacją malarstwa w kościołach we Lwowie i na terenie Galicji, m.in. w Żółkwi, Tarnopolu, Szczercu, Leżajsku. Zob. J. Biriulow, uzup. A. Wierzbicka, *Polityński Karol Gustaw*, w: SAP, t. VII, Warszawa 2003, s. 381–382.

<sup>41</sup> Zob. Fr. Jaw. [Franciszek Jaworski], *Wystawa liturgiczna III*, KL, R. XXVII, 1909, nr 269 (11.06), wyd. poranne, s. 3.

<sup>42</sup> Nazwisko nieuwzględnione w *Katalogu*, ale widnieje na liście laureatów nagród pokonkursowych – list pochwalny.

<sup>43</sup> W *Katalogu* w grupie tej brak nazwisk wspomnianych w liście laureatów: Stefan Byj ze Lwowa (list pochwalny), Stanisław Jamróz ze Lwowa (medal srebrny), Andrzej Lenik z Krosna (medal srebrny) i P. Wojtowicz ze Lwowa (medal złoty). Zob. *Zamknięcie wystawy kościelnej*, KL, R. XXVII, 1909, nr 326 (15.07), wyd. popołudniowe, s. 6.

<sup>44</sup> Stanisław Eustachy Szczuplakiewicz (ok. 1870–1922), lwowski snycerz, autor wielu rzeźb cerkiewnych i kościelnych w stylu neobarokowym i neobizantyńskim. W latach 1906–1910 pracował na zlecenie metropolity Andrzeja Szeptyckiego. Wykonał m.in. w stylu secesyjnym carskie wrota i inne części ikonostasów do różnych cerkwi. J. Biriulow, *Rzeźba lwowska od połowy XVIII wieku do 1939 roku. Od zapowiedzi klasycyzmu do awangardy*, Warszawa 2007, s. 141.

Bożej z Lourdes, Matki Bożej Niepokalanie Poczętej. Szczuplakiewicz, znany ukraiński snycerz, zgłosił carskie wrota z przedstawieniami ewangelistów, rzeźbione w stylu neobarokowym, cyborium oraz plany ikonostasów i ołtarzy. Józef Micheleni (junior), właściciel znanego lwowskiego zakładu rzeźbiarskiego, dał na wystawę figury gipsowe. Wśród nich znalazła się kompozycja Mariana Spindlera *Dobry Pasterz*<sup>45</sup>.

Najwięcej na wystawie było wyrobów metalowych. Spośród nich wysokim poziomem artystycznym wyróżniały się prace Ołeny Kulczyckiej: emaliowana Ewangelia greckokatolicka, obrazy malowane emalią na płótnie i na miedzi<sup>46</sup>. Utensylia kościelne nawiązujące do różnych stylów historycznych zaprezentowali także właściciele dwóch znanych artystycznych zakładów metalowych z Krakowa: Marcin Jarra i Franciszek Kopaczyński.

Pod koniec wystawy jury sekcji przemysłowej i artystycznej przyznało nagrody i wyróżnienia 120 wystawcom. Dyplomy honorowe „w stylu romańskim” oraz medal zaprojektował T. Nowakowski. Medale wykonała firma rytownicza Eugeniusza Ungera ze Lwowa<sup>47</sup> [il. 10]. Z doniesień prasowych wynikało, że w sprawie przyznania nagród w sekcji artystycznej pojawiły się duże różnice zdań. Z powodu braku „zgodnej uchwały” w kilku głosowaniach dział malarstwa artystycznego wyłączono „spod oceny”. Postanowiono dać odznaczenia jedynie w dziale rzeźby i w dziale malarstwa dekoracyjnego<sup>48</sup>. Decyzja ta spotkała się ze stanowczym sprzeciwem Edwarda Mirona Pietscha, profesora Państwowej Szkoły Przemysłowej we Lwowie, członka jury sekcji artystycznej (w jej skład wchodził artyści: Stanisław Kaczor Batowski, Juliusz Bełtowski, Tadeusz Błotnicki, Zygmunt Dobrzański, Tadeusz Dykas, Leonard Lepszy, Eugeniusz Miron

<sup>45</sup> Jaw. Fr. [Jaworski Franciszek], *Wystawa kościelna II*, KL, R. XXVII, 1909, nr 262 (7.06), wyd. popołudniowe, s. 1. Zob. też: J. Biriulow 2007, jak przyp. 44, s. 265.

<sup>46</sup> W ukraińskim piśmie „Діло” odnotowano, że zwiedzający wystawę metropolita Andrzej Szeptycki zainteresował się szczególnie emaliowanymi pracami Ołeny Kulczyckiej. Zob. В. Шухевич, *Участь Русинів у промислово-літургичній виставі, „Діло” 1909*, nr 154, s. 1–2. Za: Rudenko 2007, jak przyp. 12, s. 56. W twórczości Ołeny Kulczyckiej (1877–1967), ukraińskiej malarki i graficzki, w pierwszych latach XX w. dominowała secesyjna synteza sztuki użytkowej z malarstwem. Artystka tworzyła kompozycje wypełnione rytmicznymi płaszczyznami, pokryte emalią i obwiedzione konturem. Zob. J. Biriulow, *Secesja we Lwowie*, Warszawa 1996, s. 173, 175.

<sup>47</sup> Długa lista przyznanych nagród i wyróżnień została opublikowana w artykule *Zamknięcie wystawy kościelnej* w „Kurierze Lwowskim”. Zob. *Kronika, Z Wystawy Kościelnej*, KL, R. XXVII, 1909, nr 284 (20.06), wyd. poranne, s. 2.

<sup>48</sup> „artystom [malarzom], którzy brali udział w wystawie kościelnej, [...] wyrazić gorące podziękowanie, zaś okazów ich nie oceniać, a to dlatego, ponieważ z przyszłoroczną wystawą Sztuki Polskiej połączona ma być wystawa sztuki kościelnej, na której ci panowie korzystniej mogliby się ubiegać o nagrody”. *Kronika, Zamknięcie wystawy kościelnej*, KL, R. XXVII, 1909, nr 326 (15.07), wyd. popołudniowe, s. 6.

cartoons for stained glass, mosaics and glass paintings designed by Henryk Uziembło and Stefan Matejko).

Church sculpture in stone and wood was represented by about twenty exhibitors<sup>44</sup>. Among them were Wojciech Samek, the sculptor and owner of the Artistic Sculpture Workshop in Bochnia and the sculptor Stanisław Eustachy Szczuplakiewicz from Lviv<sup>45</sup>. The Samek workshop brought mostly wooden polychrome statues of various sizes portraying the Heart of Jesus, the Virgin Mary of Lourdes and the Immaculate Virgin Mary. Szczuplakiewicz, a well-known Ukrainian woodcarver submitted the royal doors with the portraits of evangelists, carved in neo-Baroque style, a ciborium and projects of iconostases and altars. Józef Micheleni Jr, the owner of a well-known Lviv sculptural workshop, sent to the exhibition plaster sculptures, among them a composition by Marian Spindler *The Good Shepherd*<sup>46</sup>.

The most numerous exhibits were metal items. Among them stood out the works by Olena Kulchytska because of their high artistic quality. They included an enamelled Greek Catholic Gospel as well as enamel pictures painted on canvas and copper<sup>47</sup>. Church accessories alluding to various historical styles were also presented by the owners of two well-known artistic metalwork studios from Kraków: Marcin Jarra and Franciszek Kopaczyński.

At the end of the exhibition the juries of the industry and artistic sections awarded prizes and honourable mentions to 120 exhibitors. The award certificates “in

<sup>44</sup> *The Catalogue* does not include the names which are mentioned in the laureate list: Stefan Byj from Lviv (a letter of recognition), Stanisław Jamróz from Lviv (silver medal), Andrzej Lenik from Krosno (silver medal) and P. Wojtowicz from Lviv (golden medal). Cf. *Zamknięcie wystawy kościelnej [The Closing of the Church Exhibition]*, KL, vol. XXVII, 1909, no 326 (15.07), afternoon edition, p. 6.

<sup>45</sup> Stanisław Eustachy Szczuplakiewicz (c. 1870–1922), a woodcarver from Lviv, the author of many sculptures for Roman Catholic and Orthodox churches in neo-Baroque and neo-Byzantine style. In 1906–1910 he worked for the Metropolitan Archbishop Andrey Sheptytsky. His works include Art Nouveau royal doors and various other parts of iconostases for several Greek Catholic churches. J. Biriulow, *Rzeźba lwowska od połowy XVIII wieku do 1939 roku. Od zapowiedzi klasycyzmu do awangardy [Lviv Sculpture from the Mid-18th c until 1939. From the Harbingers of Classicism to Avant-Garde]*, Warszawa 2007, p. 141.

<sup>46</sup> Jaw. Fr. [Jaworski Franciszek], *Wystawa kościelna II [The Church Exhibition II]*, KL, vol. XXVII, 1909, no 262 (7.06), afternoon edition, p. 1. Cf. also: J. Biriulow 2007, as in the footnote. 44, p. 265.

<sup>47</sup> The Ukrainian journal “Діло” noted that during his visit to the exhibition, the Metropolitan Archbishop Andrey Sheptytsky took particular interest in the enamel works of Olena Kulchytska. Cf. В. Шухевич, *Участь Русинів у промислово-літургичній виставі, „Діло” 1909*, no 154, pp. 1–2. Quoted after: Rudenko 2007, as in the footnote. 12, p. 56. The work of Olena Kulchytska (1877–1967), a Ukrainian painter and printmaker, was dominated in the early 1900s by the Art Nouveau synthesis of decorative arts and painting. The artist created compositions filled with regular plane patterns, covered with enamel and strongly contoured. Cf. J. Biriulow, *Secesja we Lwowie [Lviv Art Nouveau]*, Warszawa 1996, pp. 173, 175.



the Romanesque style” and the medals were designed by T. Nowakowski. The medals were made by the engraving studio of Eugeniusz Unger from Lviv<sup>48</sup> [fig. 10]. Press reports revealed that there were huge differences of opinions about the awarding of prizes in the artistic section. Due to the lack of a “unanimous resolution” in several votes, the artistic painting department was excluded from the “evaluation”. Awards were to be given only in the sculpture department and in the decorative painting department<sup>49</sup>. This decision was strongly opposed by Edward Miron Pietsch, the professor of the State Industry School in Lviv, and member of the jury of the artistic section (which included the following artists: Stanisław Kaczor Batowski, Juliusz Bętkowski, Tadeusz Błotnicki, Zygmunt Dobrzański, Tadeusz Dykas, Leonard Lepszy, Eugeniusz Miron Pietsch, Wojciech Weiss)<sup>50</sup>. Finally bronze medals for church paintings were awarded to Feliks Bogdański, Wiktor Gosieniecki, Karol Polityński, Stefan Tomasiewicz and Leonard Winterowski.

The Church Exhibition in Lviv was one of the first and one of the largest exhibitions of the Polish liturgical industry. Nearly 120 exhibitors, mainly from the Austrian partition, appeared at the exhibition. By organizing this exhibition, the Industrial Aid League adopted a formula of national exhibitions, popular in Europe, whose aim was the same as the Lviv exhibition: to show the cultural, scientific and technical achievements of a given country or region and to encourage local industrialists to fight against foreign competition. The history of national exhibitions dates back to 1648 and the Parisian National Exhibition. The 19th century saw a boom in this type of shows. They were organised in Paris, London, Prague, Brussels, Berlin, Düsseldorf, Vienna, Novgorod and Lviv (exhibition in 1894).

The Lviv Church Exhibition should not be evaluated according to artistic criteria, as could, for example, the Piotr Skarga First Exhibition of Contemporary Polish Church Art in 1911 in Kraków. The Kraków exhibition had a specific goal, more ambitious than a simple review of current art, namely, to stimulate

<sup>48</sup> A comprehensive lists of all the awards and honourable mentions was published in the article *Zamknięcie wystawy kościelnej* [*The Closing of the Church Exhibition*] in “Kurier Lwowski”. Cf. *Kronika, Z Wystawy Kościelnej* [*Chronicle. From the Church Exhibition*], KL, vol. XXVII, 1909, no. 284 (20.06), morning edition, p. 2.

<sup>49</sup> “to express our deep gratitude ... to the artists [painters] who participated in the Church Exhibition, but not to judge their exhibits, because the next year’s exhibition of Polish art is going to be combined with a church art exhibition, where it would be more advantageous for these gentlemen to compete for prizes”. *Kronika, Zamknięcie wystawy kościelnej* [*Chronicle. The Closing of the Church Exhibition*], KL, vol. XXVII, 1909, no. 326 (15.07), afternoon edition, p. 6.

<sup>50</sup> *Kronika, O nagrody na wystawie kościelnej* [*Chronicle. About the Awards at the Church Exhibition*], KL, vol. XXVII, 1909, no. 328 (16.07), afternoon edition, p. 4.



10. *Wystawa Kościelna 1905*, medal, proj. T. Nowakowski, wyk. E. M. Unger, fot. M. Kaliszuk

10. *The Church Exhibition 1905*, the medal designed by T. Nowakowski, made by E. M. Unger, photo M. Kaliszuk

Pietsch, Wojciech Weiss)<sup>49</sup>. Ostatecznie medale brązowe za malarstwo kościelne przyznano Feliksowi Bogdańskiemu, Wiktorowi Gosienieckiemu, Karolowi Polityńskiemu, Stefanowi Tomasiewiczowi i Leonardowi Winterowskiemu.

Wystawa Kościelna we Lwowie była jedną z pierwszych i jedną z większych wystaw polskiego przemysłu liturgicznego. Zaprezentowało się na niej blisko 120 wystawców, głównie z zaboru austriackiego. Organizując tę wystawę, Liga Pomocy Przemysłowej przyjęła popularną w Europie formułę wystaw krajowych, których cel był taki sam jak wystawy lwowskiej: ukazać dorobek kulturalny, naukowy, techniczny danego kraju, regionu oraz zachęcić lokalnych przemysłowców do walki z obcą konkurencją. Początek historii wystaw krajowych sięga 1648 roku i paryskiej Wystawy Krajowej. Rozkwit tego typu pokazów przypada na XIX wiek. Organizowano je m.in. w Paryżu, Londynie, Pradze, Brukseli, Berlinie, Düsseldorfie, Wiedniu, Nowogrodzie oraz we Lwowie (wystawa w 1894 roku).

Lwowskiej Wystawy Kościelnej nie należy oceniać według kryteriów artystycznych, tak jak np. Pierwszej Wystawy Współczesnej Polskiej Sztuki Kościelnej im. Piotra Skargi w 1911 r. w Krakowie. Wystawa krakowska miała konkretny cel, bardziej ambitny niż zwykły przegląd bieżącej twórczości, a mianowicie zaktywizowanie artystów przez ogłaszanie konkursów. Prace przygotowawcze do niej zaczęły się już półtora roku przed planowaną datą otwarcia ekspozycji. W jej organizacji brali udział profesjonalści. Do Komitetu Wykonawczego należeli uznani historycy sztuki, konserwatorzy i artyści. Komisja Rozpoznawcza przyjmowała jedynie dzieła odznaczające się wysokimi walorami artystycznymi. Ważnym założeniem była również próba stworzenia dzieła całościowego – postulowa-

<sup>49</sup> *Kronika, O nagrody na wystawie kościelnej*, KL, R. XXVII, 1909, nr 328 (16.07), wyd. popołudniowe, s. 4.

nego wówczas Gesamkunstwerku<sup>50</sup>. Liczny był też odzew znakomitych, znanych powszechnie artystów.

Wystawa Kościelna we Lwowie została zorganizowana przez przemysłowców. Miała głównie uświadomić zwiedzającym, że powinno się wspierać rodzimy przemysł artystyczno-religijny, dawać zlecenia polskim artystom i rzemieślnikom, zamiast sprowadzać obiekty zza granicy, głównie z Niemiec i Austrii. Z rocznego *Sprawozdania z działalności Ligi Pomocy Przemysłowej* wynika, że obroty handlowe dokonane podczas wystawy wraz z zamówieniami osiągnęły kwotę 14 600 koron. Między innymi arcybiskup Bilczewski – po obejrzeniu ekspozycji – powierzył wykonanie dzwonów dla budowanego wówczas kościoła św. Elżbiety we Lwowie Ludwikowi Pełczyńskiemu z Kałusza, uczestnikowi wystawy. Wiadomo też, że wkrótce po wystawie powstała pierwsza krajowa fabryka opłatków kościelnych Jana Niewidowskiego w Wadowicach, a w Krakowie założono fabrykę dewocjonałów „Ryngraf”<sup>51</sup>.

Od początku XX wieku do roku 1939 odbyło się dziesięć wystaw polskiej sztuki religijnej i kościelnej<sup>52</sup>. Inicjatywa urządzenia takiej wystawy na ogół spotykała się z pozytywnym przyjęciem i inspirowała wiele środowisk do działania. Organizatorom wszystkich wystaw udało się pozyskać protektorat władz kościelnych i państwowych, jednak ze względu na zły stan finansów państwa rzadko za tymi zaszczytami szło jakieś wsparcie finansowe.

Wystawy miały różny charakter. Jedne realizowały wyłącznie cele artystyczne, czyli zaprezentowanie najlepszych dzieł. Inne służyły ukazaniu dokonań tylko określonej grupy artystów (wystawa Grupy Artystów Wielkopolskich „Plastyka”, Poznań 1934; wystawa Sekcji Artystów Plastyków Religijnych im. Brata Alberta, Kraków 1939). Aby zaktywizować twórców, czasem ogłaszano konkursy z nagrodami (np. wystawa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1897; Pierwsza Wystawa Współczesnej Polskiej Sztuki Kościelnej w Krakowie w 1911; Wystawa Polskiej Sztuki Kościelnej XVIII, XIX i XX wieku, zorganizowana przez Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1932).

<sup>50</sup> W skład Komisji wchodził: Jan Bukowski, malarz i grafik; Leonard Lepszy, starszy radca górniczy, konserwator sztuki; Feliks Kopera, dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie w latach 1900–1952, prezes Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie; ks. Gerard Kowalski, historyk sztuki, bibliotekarz i archiwista w klasztorze cystersów w Mogile; Karol Maszkowski, malarz; Jan Szczepkowski, rzeźbiarz, grafik oraz Stanisław Gabryel Żeleński, architekt, właściciel pracowni witraży „S. G. Żeleński”. Później do Komitetu dokooptowano nowych członków, przedstawicieli rękodzielnictwa krakowskiego: Piotra Krasobudzkiego, prezesa Izby Rękodzielniczej, i Andrzeja Sydora. Zob. *Kronika, Z Komitetu Wystawy Kościelnej*, „Architekt”, R. XII, 1911, z. 6, s. 87.

<sup>51</sup> *Sprawozdanie... 1910*, jak przyp. 1, s. 282, K. Ołdziejewski, *Wystawy powszechne, ich historia, organizacja, położenie prawne i wartość społeczno-gospodarcza*, Poznań 1928, s. 71.

<sup>52</sup> Najwięcej wystaw zorganizowano w latach 30. XX w. – aż siedem.

artists through competitions. The preparations for the competition had begun as early as eighteen months before the planned opening date of the exhibition, and it was organized by professionals: its Executive Committee included renowned art historians, conservators and artists. The Examining Committee accepted only works of high artistic value. Another important premise was the attempt to create a comprehensive work - the Gesamkunstwerk postulated at the time<sup>51</sup>. There were also numerous responses from outstanding, well-known artists.

In contrast, the Church Exhibition in Lviv was organized by industrialists. It was supposed to make the visitors aware of the fact that the local production of religious art should be supported by giving commissions to Polish artists and craftspeople, instead of importing objects from abroad, mainly from Germany and Austria. The annual *Report on the Activity of the Industrial Aid League* shows that the trade turnover during the exhibition, including orders, amounted to 14 600 coronas. These included Archbishop Bilczewski, who after visiting the exhibition entrusted Ludwik Pełczyński from Kałusz, a participant in the exhibition, with making bells for St. Elizabeth's Church in Lviv, which was being built at that time. It is also known that shortly after the exhibition, the first domestic church wafers plant belonging to J. Niewidowski was established in Wadowice, and the devotional items manufacture “Ryngraf” was established in Krakow<sup>52</sup>.

The period between the beginning of the 20<sup>th</sup> c. and 1939 saw ten exhibitions of Polish religious and church art<sup>53</sup>. The initiative to stage such an exhibition was generally welcomed and inspired many communities to become engaged. The organizers of all of the exhibitions managed to obtain the patronage of the Church and state authorities, but due to the country's weak economy, these acts of recognition were rarely followed by any financial support.

<sup>51</sup> The members of the Committee: Jan Bukowski, painter and printmaker; Leonard Lepszy, the senior mining counsellor and art conservator; Feliks Kopera, the Director of the National Museum in Kraków in 1900–1952, the president of the Society of Friends of Fine Arts in Krakow; Fr Gerard Kowalski, art historian, librarian and archivist at the Cistercian monastery in Mogiła; Karol Maszkowski, painter; Jan Szczepkowski, sculptor, printmaker, and Stanisław Gabryel Żeleński, architect, the owner of the stained-glass workshop “S. G. Żeleński”. Later new members, representing Kraków's craft community, joined the Committee: Piotr Sydor, the president of the Craft Chamber, and Andrzej Sydor. Cf. *Kronika, Z Komitetu Wystawy Kościelnej [Chronicle. From the Church Exhibition Committee]*, “Architekt”, vol. XII, 1911, no. 6, p. 87.

<sup>52</sup> *Sprawozdanie... [The Report...]* 1910, as in the footnote. 1, [ 282, K. Ołdziejewski, *Wystawy powszechne, ich historia, organizacja, położenie prawne i wartość społeczno-gospodarcza [Universal Exhibitions, Their History, Organization, Legal Situation, and Socio-economic Value]*, Poznań 1928, p. 71.

<sup>53</sup> The period in which the exhibitions were most frequently organized was the 1930s - there were as many as seven of them.

The exhibitions were of various kinds. Some of them had only artistic goals, i.e. to present the best works of art. Others were intended to show the achievements of only a specific group of artists (the exhibition of the Wielkopolska Artistic Group “Plastyka”, Poznań 1934; the exhibition of the Brother Albert Religious Artists Group, Kraków 1939). In order to mobilise artists, competitions with prizes were sometimes organised (e.g. the exhibition of the Society of Friends of Fine Arts in Krakow, 1897; the First Exhibition of Contemporary Polish Church Art in Krakow, 1911; the Exhibition of Polish Church Art of the 18th, 19th, and 20th centuries, organised by the Society for the Encouragement of Fine Arts in Warsaw, 1932).

The exhibitions of the local liturgical industry, called church exhibitions, were economically significant. They provided an excellent overview of the works of art intended for church use. They were often organised on the occasion of Eucharistic congresses (e.g. the Universal Church Exhibition in Kalisz, 1931 on the occasion of the First Eucharistic Congress of the Włocławek Diocese, or the Universal Church Exhibition in Radom on the occasion of the First Eucharistic Congress of the Sandomierz Diocese, 1932).

## Abstract

The Liturgical Industry Exhibition “including building and interior decoration of Roman Catholic and Orthodox churches as well as Isr[aeli] prayer houses”, known also as the Church Exhibition, was one of the first and biggest exhibitions of the Polish liturgical industry. Its organizers, the Industrial Aid League, adopted the formula of national exhibitions, popular in Europe, whose aim was to showcase the cultural, scientific and technological achievements of a given country and region, as well as to encourage local industrialists to fight against foreign competition. The aim of the exhibition was to open up to different cultures and religions. Works of art and consumer goods related to the Latin, Greek-Catholic, Armenian and Judaic religions were presented by over 120 exhibitors, mainly from the Austrian partition. The exhibition was accompanied by a brochure *The Catalogue of the Church Exhibition*, which was sent to the parishes and municipalities of Galicia and on request to interested persons.

**Keywords:** The Lviv Church Exhibition, the Liturgical Industry Exhibition, Lviv, church art, religious art, liturgical industry, church industry, the Industrial Aid League, devotional products

Znaczenie ekonomiczne miały wystawy rodzimego przemysłu liturgicznego, zwane kościelnymi. Stanowiły doskonały przegląd dzieł przeznaczonych na użytek kościelny. Często były organizowane przy okazji kongresów eucharystycznych (np. Powszechna Wystawa Kościelna w Kaliszu z okazji I Kongresu Eucharystycznego Diecezji Włocławskiej, 1931, czy Powszechna Wystawa Kościelna w Radomiu z racji I Kongresu Eucharystycznego Diecezji Sandomierskiej, 1932).

## Streszczenie

Wystawa Przemysłu Liturgicznego „z zakresu budowy i wewnętrznego urządzenia kościołów, cerkwi i izr[aeliskich] domów modlitwy”, zwana Wystawą Kościelną, była jedną z pierwszych i jedną z większych wystaw polskiego przemysłu liturgicznego. Organizując ją, Liga Pomocy Przemysłowej przyjęła popularną w Europie formułę wystaw krajowych, których celem było ukazanie dorobku kulturalnego, naukowego, technicznego danego kraju, regionu oraz zachęcenie lokalnych przemysłowców do walki z obcą konkurencją. Założeniem programowym wystawy było otwarcie na różne kultury i religie. Dzieła sztuki i wyroby przemysłowe związane z wyznaniem: łacińskim, greckokatolickim, ormiańskim i judaistycznym zaprezentowało blisko 120 wystawców, głównie z zaboru austriackiego. Wystawie towarzyszył broszurowy *Katalog Wystawy Kościelnej*, który rozsyłano do parafii i gmin galicyjskich oraz na zamówienie zainteresowanym osobom.

**Słowa kluczowe:** Wystawa Kościelna we Lwowie, Wystawa Przemysłu Liturgicznego, Lwów, sztuka kościelna, sztuka religijna, przemysł liturgiczny, przemysł kościelny, Liga Pomocy Przemysłowej, wyroby dewocyjne

Magdalena Kaliszuk  
Lublin (badacz niezależny)

Uniwersytet Rzeszowski  
Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej  
pl. Ofiar Getta 4–5/35, 35-002 Rzeszów  
tel.: +48 17 872 20 98  
e-mail: lena\_magdalena@o2.pl

Translated by Monika Mazurek



## Bibliografia / Bibliography

- [b.a.], *Otwarcie Wystawy Kościelnej*, „Kurier Lwowski”, R. XXVII, 1909, nr 238 (23.05), wyd. poranne, s. 2.
- [b.a.], *Wstęp na wystawę kościelną*, „Kurier Lwowski”, R. XXVII, 1909, nr 244 (27.05), wyd. poranne, s. 3.
- [b.a.], *Wystawa przemysłu liturgicznego*, „Kurier Lwowski”, R. XXVII, 1909, nr 249 (29.06), wyd. popołudniowe, s. 6.
- Bal I., *Matzke Stanisław*, w: *Słownik Artystów Polskich*, t. V, Warszawa 1993, s. 448.
- Bałus W., *Architektura sakralna Teodora Talowskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki” 20, 1992, s. 53–79.
- Bałus W., *Historyzm, analogiczność, malowniczość. Rozważania o centralnych kategoriach twórczości Teodora Talowskiego (1857–1910)*, „Folia Historiae Artium” 1988, t. 24, s. 117–137.
- Bałus W., *Teoria sztuki Jana Sas Zubrzyckiego. Studium z pogranicza historii sztuki i historii idei*, rozprawa doktorska pod kier. prof. dr hab. P. Krakowskiego, Kraków 1989 (mps), wersja elektroniczna: <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/398943/edition/377941/content> [dostęp 16.08.2019].
- Beiersdorf Z., *Architekt Teodor M. Talowski. Charakterystyka twórczości*, w: *Sztuka 2. poł. XIX w. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1973, s. 199–214.
- B.J. *Wystawa Kościelna we Lwowie*, „Gazeta Kościelna” 1909, nr 26, s. 329–330.
- Biriulow J., uzup. A. Wierzbicka, *Polityński Karol Gustaw*, w: *Słownik Artystów Polskich*, t. VII, Warszawa 2003, s. 381–382.
- Biriulow J., *Rzeźba lwowska od połowy XVIII wieku do 1939 roku. Od zapowiedzi klasycyzmu do awangardy*, Warszawa 2007.
- Biriulow J., *Secesja we Lwowie*, Warszawa 1996, s. 173, 175.
- Bogdański Feliks* w: *Słownik Artystów Polskich*, Warszawa 1971, t. I, s. 194.
- Huml I., *Warsztaty Krakowskie*, Wrocław 1973.
- Fr. Jaw. [Franciszek Jaworski], *Wystawa kościelna I*, „Kurier Lwowski”, R. XXVII, 1909, nr 260 (5.06), wyd. popołudniowe, s. 1.
- Fr. Jaw. [Franciszek Jaworski], *Wystawa liturgiczna III*, „Kurier Lwowski”, R. XXVII, 1909, nr 269 (11.06), wyd. poranne, s. 3.
- Fr. Jaw. [Franciszek Jaworski], *Wystawa kościelna II*, „Kurier Lwowski”, R. XXVII, 1909, nr 262 (7.06), wyd. popołudniowe, s. 1.
- Katalog Wystawy Kościelnej (przemysłu liturgicznego) Ligi Pomocy przemysłowej pod protektoratem Ich Ekscellencji Najprzewielebniejszych Ks. Arcybiskupów Dr. Józefa Bilczewskiego, Dr. Andrzeja Hr. Szeptyckiego i Józefa Teodorowicza, maj 1909 lipiec we Lwowie*, Lwów 1909.
- Kozłowska-Sabatowska H., *Olszewski Józef*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, Warszawa 1979, t. XXIV, s. 24–25.
- Krasny P., *Kościół parafialny p.w. św. Elżbiety*, w: *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*. T. 12, *Kościół i klasztory Lwowa z wieków XIX i XX*, oprac. A. Betlej [et al.], Kraków 2014, s. 167–193.
- Kronika, O nagrody na wystawie kościelnej*, „Kurier Lwowski”, R. XXVII, 1909, nr 328 (16.07), wyd. popołudniowe, s. 4.
- Kronika, Odczyty podczas wystawy kościelnej*, „Kurier Lwowski”, R. XXVII, 1909, nr 241 (25.05), wyd. popołudniowe, s. 3–4.
- Kronika, Program otwarcia wystawy kościelnej (przemysłu liturgicznego)*, „Kurier Lwowski”, R. XXVII, 1909, nr 242 (26.06), wyd. poranne, s. 3.
- Kronika, Wystawa Kościelna*, „Architekt”, R. X, 1909, z. 6, s. 112
- Kronika, Z Komitetu Wystawy Kościelnej*, „Architekt”, R. XII, 1911, z. 6, s. 87.
- Kronika, Z wystawy Kościelnej*, „Kurier Lwowski”, R. XXVII, 1909, nr 309 (6.07), wyd. poranne, s. 2.
- Kronika, Z Wystawy Kościelnej*, „Kurier Lwowski”, R. XXVII, 1909, nr 284 (20.06), wyd. poranne, s. 2.
- Kronika, Zamknięcie wystawy kościelnej*, „Kurier Lwowski”, R. XXVII, 1909, nr 326 (15.07), wyd. popołudniowe, s. 6.
- Kruk M.P., *Sztuka Huculszczyzny „ludowa” – Huculszczyzna w sztuce „akademickiej”*, w: *Na wysokiej poloninie. Sztuka Huculszczyzny – Huculszczyzna w sztuce. W 40. rocznicę śmierci Stanisława Vincenza. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, marzec–maj 2011*, Z. Gołubiew, M.P. Kruk, J. Kapłon, Kraków 2011, s. 32–49.
- Księga pamiątkowa Drugiego Wiecu Katolickiego, odbytego we Lwowie w dniach 7, 8 i 9 lipca 1896 roku*, wydał Komitet Wykonawczy. (Część I: Opis Wiecu i Rezolucje uchwalone), Lwów 1899, s. 31.
- Księga pamiątkowa Wiecu Katolickiego w Krakowie odbytego w dniach 4, 5 i 6 lipca 1893 r.*, wydał X. Prał. Dr Chołkowski, Kraków 1893.
- Kubaszewska H., *Gosieniecki Wiktor*, w: *Słownik Artystów Polskich*, t. II, Wrocław 1975, s. 412–414.
- Kunkiel R.M., *Rawski Wincenty*, *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXX, Warszawa 1987, s. 670–671.
- Lechicki C., *Jaworski Franciszek*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. XI/I, z. 48, s. 105–106.
- Lewicki K., *Cholodecki Białynia Józef Dominik*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. III, Warszawa 1937, s. 403–404.
- Lubianiec K., *Wystawa Kościelna we Lwowie*, „Ateneum Kapłańskie”, R. 1, 1909, t. 1 (maj), s. 453.
- Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. 1816–1895*, red. J. Dutkiewicz, t. I, Wrocław 1959, s. 273.
- Millak K., Kadyi H., w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. XI, Warszawa 1964–1965, s. 409–410.
- Ołdziejewski K., *Wystawy powszechne, ich historia, organizacja, położenie prawne i wartość społeczno-gospodarcza*, Poznań 1928.

- Opaska J., *Architektura sakralna Teodora Mariana Talowskiego*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki. Teoria i Historia”, T. XLVI, 2001, z. 3, s. 252–267.
- Rudenko O., *Cele i drogi sztuki kościelnej. Wiece Katolickie końca XIX wieku o przyszłości malarstwa religijnego*, „Teki Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych...”, t. II, 2007, s. 37–51.
- Rudenko O., *Wystawa Liturgiczna we Lwowie 1909 roku. Wobec ówczesnej sztuki kościelnej*, „Teki Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych Oddział w Lublinie Polskiej Akademii Nauk”, t. II, 2007, s. 53–64.
- Smirnow J., *Secesja lwowska*, w: *Sztuka około 1900 w Europie Środkowej. Centra i prowincje artystyczne. Materiały międzynarodowej konferencji zorganizowanej w dniach 20–24 października 1994*, red. P. Krakowski, J. Purchla, Kraków 1997.
- Sprawozdanie z działalności Ligi Pomocy Przemysłowej za czas od 15 sierpnia 1908 do 31 grudnia 1909 t.j. za szósty rok istnienia*, Lwów 1910.
- Stefański K., *Jan Sas Zubrzycki i jego „Teoria tęgów odpornych”*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, T. LX, 2015, z. 3, s. 53–70.
- Stefański K., *Jan Sas Zubrzycki i Andrzej Lenik - z pracowni architekta i rzeźbiarza*, katalog wystawy, Wrocław 2004, wyd. 2 Kraków 2015.
- Stróżyk A., *Zarys twórczości sakralnej Teodora Talowskiego na terenie Galicji Wschodniej*, „Dialog Dwoch Kultur” R. X, 2014, z. 1, s. 214–227.
- Szablowska A.A., Seńkiw M., *Plakat polski. Ze zbiorów Muzeum Etnografii i Przemysłu Artystycznego Instytutu Narodoznawstwa Narodowej Akademii Nauk Ukrainy we Lwowie*, Warszawa 2009.
- Talowski T., *Projekta kościołów*, Kraków 1897, nlb.
- Warchałowski J., *Wystawa Kościelna we Lwowie*, „Architekt” 1909, z. 8, s. 141.
- Wowczak J., *Jan Sas-Zubrzycki. Architekt, historyk i teoretyk architektury*, Kraków 2017.
- X. Młk [ks. J. Makłowicz], *Po wystawie kościelnej*, „Gazeta Kościelna” 1909, nr 35, s. 433–434.
- Zamknięcie wystawy kościelnej*, „Kurier Lwowski”, R. XXVII, 1909, nr 326 (15.07), wyd. popołudniowe, s. 6.
- Шухевич В., *Участь Русинів у промислово-літургічній виставі*, „Діло” 1909, nr 154, s. 1–2.

[www.infoarchitekta.pl/artykuly/1-konkursy/4024-jan-karol-sas-zubrzycki.html](http://www.infoarchitekta.pl/artykuly/1-konkursy/4024-jan-karol-sas-zubrzycki.html) [dostęp 10.02.2013].

Małgorzata Dąbrowska  
Kraków (naukowiec niezależny)

## Włodzimierz Konieczny na Pierwszej Wystawie Współczesnej Polskiej Sztuki Kościelnej im. Piotra Skargi w Krakowie w 1911 roku

Pierwsza Wystawa Współczesnej Polskiej Sztuki Kościelnej im. Piotra Skargi została otwarta 2 grudnia 1911 roku w siedzibie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie [il. 1, 2]. Zainteresowanie organizatorów skupiło się na poszukiwaniu formy nowoczesnej, a zarazem pozostającej w harmonii z tradycją, zdolnej wyrazić sferę *sacrum*.

Jednym z twórców wyróżnionych podczas konkursów towarzyszących wspomnianej ekspozycji był Włodzimierz Konieczny [il. 3], pochodzący z Jarosławia młody absolwent Szkoły Przemysłu Drzewnego, a później Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, animator życia artystycznego w polskim środowisku w Paryżu. W 1911 roku w konkursach towarzyszących krakowskiej wystawie otrzymał I nagrodę za rzeźbę „Immaculata” i II nagrodę za plaketę „Matka Boska”.

Rzeźba Koniecznego wchodziła w skład wykonanego przez niego ołtarza<sup>1</sup> [il. 4], który był ekspozycyjny w oddzielnej sali wraz z pracami członków Związku ARMiR (Architektura Rzeźba Malarstwo Rzemiosło)<sup>2</sup>, do którego należał laureat nagrody. Według relacji krytyka, Przeclawa Smolika, projekt ołtarza Konieczny miał przygotować wspólnie z Wojciechem Jastrzębowski. Trudno jednak jednoznacznie ustalić, jaki był udział w dziele tego ostatniego. Zaaranżował on, najprawdopodobniej, dyspozycję obiektów we wnętrzu kaplicy zaprojektowanej

<sup>1</sup> KONIECZNY WŁODZIMIERZ: *Ołtarz w skali 3/4 naturalnej wielkości*. 6. *Boga Rodzica Dziewica*, (posąg gipsowy, odznaczony pierwszą nagrodą na konkursie *Immaculaty*) 7. *Antependium* (gips polichromowany) 8. *Ciboryum* (*Katalog pierwszej wystawy współczesnej sztuki kościelnej*, Kraków 1911, s. 25). W katalogu posąg figuruje także wśród „Dzieł z konkursu III na Posąg Najświętszej Panny „Immaculata”, ibidem, s. 36.

<sup>2</sup> Członkami tej utworzonej w 1911 roku i działającej zaledwie rok organizacji byli: Józef Blicharski, Wojciech Jastrzębowski, Henryk Kunzek, Włodzimierz Konieczny, Bonawentura Lenart, Kazimierz Młodzianowski, Maria Młodzianowska-Symonowiczowa, Jan Rembowski, Adolf Szyszko-Bohusz, Zofia Szyszko-Bohuszówna, Jan Skotnicki. Krakowska wystawa z 1911 roku była jedyną wspólną ekspozycją grupy. Pokazano na niej projekty obiektów stanowiących wyposażenie i dekorację miejsc kultu, projekt kościoła, paramenty kościelne, a także kapliczkę domową dekorowaną przez ludowych rzemieślników.

Małgorzata Dąbrowska  
Cracow (independent scholar)

## Włodzimierz Konieczny at the First Piotr Skarga Exhibition of Contemporary Polish Church Art in Kraków in 1911

The First Piotr Skarga Exhibition of Contemporary Polish Church Art opened on the 2nd December 1911 at the seat of the Society of Friends of Fine Arts in Kraków [fig. 1, 2]. The organisers' interest focussed on searching for a form that was modern but at the same time in harmony with tradition, able to express the sphere of the sacred. One of the artists distinguished in competitions accompanying the said exhibition was Włodzimierz Konieczny [fig. 3], a young graduate of the School of Wood Industry in Jarosław and, then, of the Academy of Fine Arts in Kraków, an animator of artistic life in the Polish milieu in Paris. In 1911, in competitions accompanying the Kraków exhibition, he received first prize for the sculpture “Immaculata” and second prize for the plaque “Our Lady”.

Konieczny's sculpture was part of an altar he created<sup>1</sup> [fig. 4] and exhibited in a separate room together with works of the members of the *Związek ARMiR* [Association of (Architecture, Sculpture, Painting and Craft)],<sup>2</sup> which the award winner was a member of. According to the critic Przeclaw Smolik's account, Konieczny was to prepare the design of the altar jointly with Wojciech Jastrzębowski. However, it is difficult to clearly determine the latter's degree of participation in the project. He probably created the arrangement of objects inside the chapel, designed by

<sup>1</sup> KONIECZNY WŁODZIMIERZ: *Ołtarz w skali 3/4 naturalnej wielkości*. 6. *Godło Boga-Rodzica Dziewica* (posąg gipsowy, odznaczony pierwszą nagrodą na konkursie „Immaculaty”) 7. *Antependium* (gips polichromowany) 8. *Ciboryum* (*Katalog pierwszej wystawy współczesnej sztuki kościelnej*, Kraków 1911, p. 25). In the catalogue, the statue is also listed in *Dzieła z konkursu III na Posąg Najświętszej Panny „Immaculata”, ibidem, p. 36.*

<sup>2</sup> The members of that organisation, established in 1911 and operating for only a year, were: Józef Blicharski, Wojciech Jastrzębowski, Henryk Kunzek, Włodzimierz Konieczny, Bonawentura Lenart, Kazimierz Młodzianowski, Maria Młodzianowska-Symonowiczowa, Jan Rembowski, Adolf Szyszko-Bohusz, Zofia Szyszko-Bohuszówna, Jan Skotnicki. The Kraków exhibition of 1911 was the group's only joint exhibition. It displayed designs of objects aimed to furnish and decorate places of worship, a church design, church paraments, and a home chapel decorated by folk craftsmen.





1. Karol Zyndram Maszkowski, Pierwsza Wystawa Współczesnej Polskiej Sztuki Kościelnej, 1911, plakat, litografia, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

1. Karol Zyndram Maszkowski, The First Exhibition of Contemporary Polish Church Art, 1911, poster, lithography, the National Museum in Kraków, photo by the Photographic Laboratory of the NMK

A. Szyszko-Bohusz, in which members of the *ARMR* exhibited their works.

The lower part of Konieczny's altar clearly contrasts with the statue placed on the mensa. The statues, bowed and kneeling, seem to be reaching into the basket from which they are giving one another flowers (allusion to May processions) with a slow, conscious movement. The consciously primitivised scene evokes a number of associations but does not allow for unambiguous identification of its inspiration.<sup>3</sup> In the upper part of the altar is the Virgin Mary, depicted as a young girl, with slim body proportions. Dressed in a simple ornamented robe adhering to the body, the figure is standing on the globe. Her head is slightly raised, her face expresses

<sup>3</sup> One can speak of a hieratic approach characteristic of ancient Egyptian sculpture, influences of folk art (shape simplification, surface flattening), inspiration from Gauguin's art (similarity of body postures to those in Gauguin's paintings, an analogous way of shaping the form in sculpture: the use of large, flat surfaces covered with colour, without the suggestion of convexity and concavity and without clearly defined relief, such as "Maison du jouir"), the influence of the Beuron school (limiting the composition to the essential elements, clear rhythmisation, stylisation in an archaic fashion).



2. Jan Bukowski, Pierwsza Wystawa Współczesnej Sztuki Kościelnej, 1911, plakat, litografia, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

2. Jan Bukowski, The First Exhibition of Contemporary Polish Church Art, 1911, poster, lithography, the National Museum in Kraków, photo by the Photographic Laboratory of the NMK

przez A. Szyszko-Bohusza, w której eksponowali swoje prace członkowie *ARMiR*.

Dolna część ołtarza Koniecznego wyraźnie kontrastuje z umieszczonym na mensie posągami. Schylone, kłęczące postacie powolnym, wystudiowanym ruchem zdają się sięgać do kosza, z którego podają sobie kwiaty (aluzja do majowych procesji). Świadomie prymitywizowane przedstawienie budzi szereg skojarzeń, nie pozwala jednak na jednoznaczną identyfikację inspiracji<sup>3</sup>.

W górnej partii ołtarza znalazła się Matka Boska przedstawiona jako młoda dziewczyna, o smukłych proporcjach ciała. Postać ubrana w prostą, przylegającą do ciała szatę stoi na globie ziemskim pokrytym ornamentem. Jej głowa jest lekko podniesiona, twarz

<sup>3</sup> Można mówić o hieratycznym ujęciu charakterystycznym dla starożytnej rzeźby egipskiej, wpływach twórczości ludowej (uproszczenie kształtów, spłaszczenie powierzchni), inspiracji sztuką Gauguina (podobieństwo póz do postaci z obrazów artysty, analogiczny sposób kształtowania formy w rzeźbie – stosowanie dużych, płaskich powierzchni pokrytych kolorem, bez sugestii wypukłości i wklęsłości i bez wyraźnie zaznaczonego reliefu, jak chociażby „Maison du jouir”), oddziaływaniu szkoły beurońskiej (ograniczenie kompozycji do elementów zasadniczych, wyraźna rytmizacja, stylizacja na archaiczną modłę).



3. Leopold Gottlieb, *Portret Włodzimierza Koniecznego*, czerwiec 1915 – czerwiec 1916, rysunek, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

3. Leopold Gottlieb, *Portret Włodzimierza Koniecznego* [Portrait of Włodzimierz Konieczny], June 1915 – June 1916, a drawing, photo by the Photographic Laboratory of the MNK

wyraża skupienie i modlitewną ekstazę, dłonie zostały wzniesione w geście orantki. Rzeźba jest symetryczna, niezwykle zwarta, o wyraźnym wertykalnym kierunku. Wprawnie scharakteryzowana sylweta „Immaculaty” jest nacechowana idealizmem [il. 5]. Bez wątpienia równowaga kompozycji, szlachetne dziewczęce rysy Madonny, czytelność gestu rozłożonych rąk, wyrażającego poddanie, przyczyniły się do pozytywnego odbioru rzeźby.

Współzawodnictwo w konkursie, którego zwycięzcą został Konieczny, wzbudziło wielkie zainteresowanie publiczności i krytyki. W warunkach konkursu zastrzeżono, iż posąg Madonny miał stanowić oprawę nabożeństw majowych i „wykonany w dowolnym materiale powinien robić wrażenie naturalnej wielkości”<sup>4</sup>.

Kwestie formalne, związane z prawami autorskimi, zostały uregulowane w sposób niezwykle uczciwy. Nagrodzony artysta otrzymywał gratyfikację w wysokości 1000 zł. Był on uprawniony do dalszego przechowywania rzeźby i wykonywania kolejnych jej egzemplarzy. Towarzystwo zobowiązywało autora do pozostawie-

<sup>4</sup> Artykuł niesygnowany, *Z Pałacu Sztuk Pięknych*, „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1911, nr 1, s. 2



4. Włodzimierz Konieczny, model ołtarza z postacią Madonny, 1911, gips, fot. za: P. Smolik, *Włodzimierz Konieczny. Człowiek i artysta*, Kraków 1927

4. Włodzimierz Konieczny, model of the altar with the figure of the Madonna, 1911, plaster, photo in: P. Smolik, *Włodzimierz Konieczny. Człowiek i artysta*, Kraków 1927

focus and prayerful ecstasy, her hands are raised in the orans gesture. The sculpture is symmetrical, extremely compact, with a clearly vertical direction. The skilfully characterised silhouette of the Immaculata bears some features of idealism [fig. 5]. Undoubtedly, the balance of composition, the noble, young facial features of the Madonna, the legibility of the gesture of extending arms, expressing submission, contributed to the positive reception of the sculpture.

Participation in the competition that was won by Konieczny aroused great interest among the audience and critics. The conditions of the competition stipulated that the statue of the Madonna was to be the setting for May services and, „made in any material, should give the impression of life size”<sup>4</sup>. Formal issues related to copyright were dealt with in an extremely fair manner. The awarded artist received a prize of PLN 1,000. He was entitled to keep the sculpture and make subsequent copies of it. The society obliged the author to leave the work until the end

<sup>4</sup> Unsigned article, *Z Pałacu Sztuk Pięknych* „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1911, no. 1, p. 2.





5. Włodzimierz Konieczny, *Madonna (Immaculata)*, 1911, gips, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

5. Włodzimierz Konieczny, *Madonna (Immaculata)*, 1911, plaster, the National Museum in Kraków, photo by the Photographic Laboratory of the NMK



6. Włodzimierz Konieczny, *Spojrzenie (Zamyślenie)*, 1913, brąz, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

6. Włodzimierz Konieczny, *Spojrzenie (Zamyślenie)* [A Gaze (Pensiveness)], 1913, bronze, the National Museum in Kraków, photo by the Photographic Laboratory of the NMK



7. Włodzimierz Konieczny, *Portret dziewczynki*, około 1911, brąz, marmur, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

7. Włodzimierz Konieczny, *Portret dziewczynki* [Portrait of a Girl], around 1911, bronze, marble, the National Museum in Kraków, photo by the Photographic Laboratory of the NMK



nia pracy do czasu zakończenia ekspozycji, zachowując prawo do pierwokupu oryginału i jego reprodukcji<sup>5</sup>.

„Krakowski Miesięcznik Artystyczny” tak oto zrelacjonował przebieg konkursu:

*Przy drugim głosowaniu (komisja) przyznała pięciu głosami na ośmiu głosujących I nagrodę posągowi pod godłem „Boga Rodzica Dziewica”, którego autorem okazał się po otwarciu koperty pan Włodzimierz Konieczny. II nagrodę przyznała czterema głosami pod godłem „Wiek XIX”, którego autorem okazał się po otwarciu koperty p. Xawery Dunikowski<sup>6</sup>.*

Chociaż członkowie jury uzyskali jednomyślność dopiero po drugim głosowaniu, to uzasadnienie decyzji było jednoznaczne: „w posagu «Boga Rodzica Dziewica» czuć dążność do stworzenia posagu Niepokalanej opromienionej, zachwyconej szczęściem swej wyjątkowej dziewiczości”<sup>7</sup>. Towarzyszy mu konstatacja, że dzieło „zbliżone jest do ideału”<sup>8</sup> i spełnia ustanowione warunki konkursu. Co symptomatyczne, wrażenie doskonałości uzyskano pomimo daleko idących uproszczeń. W pracy widać, wydawałoby się, wykluczające się wpływy – nowego klasycyzmu i renesansu. Podobną prawidłowość można zaobserwować w rzeźbie „Zamyślenie” (1910) [il. 6, 7], gdzie wszechobecna idealizacja symbolistycznej proweniencji pozostaje w opozycji do języka formalnego bliskiego łagodnej wersji nowego klasycyzmu, nurtu odrzucającego „sztukę wklęsłości i wypukłości” charakterystyczną dla Rodina. Konieczny pozostaje bliski lirycznej sztuce braci Schnegg, Dejeanowi, Jane Poupelet, a nie „męskiemu odłamowi” tego nurtu – Maillolowi czy Bourdelle`owi. Idealnie gładka powierzchnia rzeźby i reminiscencje antyczne jednoznacznie umieszczają jego pracę w kręgu francuskich wpływów.

U progu XX wieku w kulturze Francji dochodzi do fuzji wpływów antycznych w literaturze i sztukach plastycznych, a także do odnowy ducha narodowego i chrześcijańskiego. Wśród intelektualistów następują liczne akty konwersji, by wymienić tu chociażby Paula Claudela, Charles’a Péguy, Jacques’a Maritaina<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 2.

<sup>6</sup> Artykuł niesygnowany, *Rozstrzygnięcie konkursu na posąg Immaculaty*, „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1911, nr 10, s. 113.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 113.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 113.

<sup>9</sup> Paul Claudel, Joris-Karl Huysmans należą do pierwszej fali nawróconych w latach 1895–1905, Maritain i Péguy dokonują konwersji w latach 1905–1915 wraz z bardzo liczną grupą innych wybitnych członków francuskiej elity. Rozczarowanie ideologią lewicy po klęskach militarnych i aferze Dreyfusa było jednym z najbardziej powszechnych powodów akcesu do Kościoła katolickiego i powrotu do nacjonalizmu. Obszerniej na temat tego zjawiska: F. Gugelot, *Le temps des convertis, signe et trace de la modernité religieuse au début du XXe siècle*, „Archives de sciences sociales et de religions” 119, juillet-septembre, 2002, wydawca www.revues.org, [https://ud.interia.pl/html/getattach,mid,26975,mpid,3,uid,772969618e394327,min,0,nd,1?f=](https://ud.interia.pl/html/getattach,mid,26975,mpid,3,uid,772969618e394327,min,0,nd,1?)

of the exhibition, retaining the right of pre-emption and reproduction of the original.<sup>5</sup>

„Krakowski Miesięcznik Artystyczny” reported the competition as follows:

*In the second round of voting, (the committee) awarded the first prize, with five votes from eight members, to the statue entitled “The Virgin Mother of God,” authored, as it turned out after opening the envelope, by Mr Włodzimierz Konieczny. The second prize was awarded by four votes to the work entitled “The 19th Century”, whose author, after opening the envelope, turned out to be Xawery Dunikowski.<sup>6</sup>*

Although the members of the jury came to a decision only after the second vote, the rationale for the decision is unequivocal: “in the statue «The Virgin Mother of God», one feels the desire to create a statue of the Immaculata that is radiant, in rapture about the glory of her exceptional virginity”<sup>7</sup>. It is accompanied by the statement that the work „is close to ideal”<sup>8</sup> and meets the conditions of the competition. Significantly, an impression of excellence was obtained despite far-reaching simplifications. The work seems to reveal mutually exclusive influences: Neoclassicism and the Renaissance. A similar pattern can be observed in the sculpture *Spojrzenie (Zamyślenie)* [A Gaze (Pensiveness)] (1910) [fig. 6, 7], where omnipresent idealisation of symbolist provenance is in opposition to the formal language close to a mild version of Neoclassicism as a trend that rejects the “art of concavities and convexities” characteristic of Rodin. Konieczny remains close to the lyrical art of the Schnegg brothers, Dejean, Jane Poupelet, rather than the “masculine fraction” of that movement, i.e. Maillol or Bourdelle. The perfectly smooth surface of the sculpture and antique reminiscences clearly place his work in the circle of French influences.

At the beginning of the 20th century, the culture of France underwent a fusion of ancient influences in literature and fine arts, and the rebirth of the national and Christian spirit. Intellectuals, including Paul Claudel, Charles Péguy, Jacques Maritain, experienced numerous acts of conversion.<sup>9</sup> For the aforementioned

<sup>5</sup> Ibidem, p. 2.

<sup>6</sup> Unsigned article *Rozstrzygnięcie konkursu na posąg Immaculaty* in „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1911, no. 10, p. 113.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 113.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 113.

<sup>9</sup> Paul Claudel and Joris-Karl Huysmans belong to the first wave of converts in 1895–1905, Maritain and Péguy converted in 1905–1915 together with a very large group of other outstanding members of the French elite. Disappointment with the ideology of the left after military disasters and the Dreyfus scandal was one of the most common reasons for joining the Catholic Church and for the return of nationalism. More on this phenomenon: F. Gugelot, *Le temps des convertis, signe et trace de la modernité religieuse au début du*

thinkers, it was a deep spiritual experience: abandoning dogma and seeking a creative path inspired by religion. An indispensable condition for the latter is an open attitude and commitment, Christian morality. Konieczny, who stayed in Paris for several years, must have been aware of the importance of the issue of sacred art and efforts to adapt its form and expression to the needs imposed by modern times.

An excessive focus on the art of the past is an accusation against Konieczny made by a commentator of „Rydwan” [Chariot], while emphasizing his ability to convey the religious mood:

*The author has fully achieved his intention: in a slender, obelisk-like figure, absolute bodilessness and ecstasy bordering on contentlessness. But in my opinion it happened to the detriment of the sculpture. There is a glaring lack of flesh and decorative stiffness. I have the impression that the author, who possesses uncommon talent, is at the stage of experiencing the whole range of artistic culture of all historical periods and, in sculpture, is on the path of achieving construction based on simplifications.<sup>10</sup>*

Rev. Józef Tuszowski criticises „Immaculata” in an unsophisticated way, comparing the Kraków artist’s work to... Egyptian art:

*Mr Konieczny designs the altar. The antependium depicts two Egyptian figures, one of whom gives the other a mysterious flower, probably a lotus, both are crouching in a very enigmatic pose, there is a bird sitting between them, probably a vulture, worshipped by Egyptians.<sup>11</sup>*

The critic deals with the statue itself even more harshly, claiming that the body is inseparable from the drapery, which is a mistake. What attracts attention is the bottom fragment of “feet in the form of blades nailed flat onto a pipe”.<sup>12</sup>

Critical elements also appear in the opinion expressed by Rev. Gerard Kowalski:

*Mr W. Konieczny’s altar is completely misguided in its religious aspect. By being set on an inappropriate*

---

*XXe siècle*, «Archives de sciences sociales et de religions» 119, juillet-septembre, 2002, publisher www.revues.org, <https://ud.interia.pl/html/getattach,mid,26975,mpid,3,uid,772969618e394327,min,0-nd,1?f=assr-1724-119-le-temps-des-convertis-signé-et-trace-de-la-modernité-religieuse-au-debut-du-xxe-siècle%281%29.pdf> Éditeur Éditions de l’École des hautes études en sciences sociales, <http://assr.revues.org> <http://www.revues.org> [accessed 10.07.2017].

<sup>10</sup> E. Hoszowski *Wystawa sztuki kościelnej*, „Rydwan” 1912, no. 1, p. 28.

<sup>11</sup> Rev. J. Tuszowski, *Po zamknięciu wystawy pierwszej sztuki kościelnej im. Piotra Skargi w Krakowie MDCCCXXI*, „Odbitka z Przeglądu Powszechnego”, Drukarnia Eugeniusza i dr Kazim. Koziańskich w Krakowie, 1911, p. 14.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 16.

Dla wspomnianych myślicieli było to głębokie przeżycie duchowe – odejście od dogmatu i poszukiwanie drogi twórczej inspirowanej religią. Niezbędnym warunkiem tej ostatniej jest otwarta postawa i zaangażowanie, moralność chrześcijańska. Konieczny, przebywający przez kilka lat w Paryżu, musiał mieć świadomość wagi zagadnienia sztuki sakralnej i starań o dostosowanie jej formy i wyrazu do potrzeb, które narzucały czasy współczesne.

Nadmierne zapatrzenie na sztukę przeszłości zarzuca Koniecznemu komentator „Rydwanu”, podkreślając jednocześnie umiejętność oddania nastroju religijnego:

*Autor osiągnął w zupełności swój zamiar: w smukłej, przypominającej obelisk figurze, absolutną bezcielesność i graniczącą z beztreściowością ekstazy. Ale stało się to, moim zdaniem, ze szkodą dla rzeźby. Razi ten brak ciała i sztywność dekoratywna. Autor, rozporządzający niepospolitym talentem, znajduje się, mam wrażenie, w stadium przeżywania całej gamy kultury plastycznej wszystkich epok i jest na drodze zdobywania w rzeźbie konstrukcji, opartej na uproszczeniach<sup>10</sup>.*

W niewyszukany sposób gani „Immaculatę” ksiądz Józef Tuszowski, porównując pracę krakowskiego artysty ze... sztuką egipską:

*P. Konieczny projektuje ołtarz. Antependium wyobraża dwie egipskie postacie, z których jedna podaje drugiej jakiś tajemniczy kwiat, prawdopodobnie lotosu, obie przykucnęły w bardzo zagadkowej pozycji względem siebie, między jedną a drugą siedzi ptak jakiś, prawdopodobnie sęp, przez egipcjan czczony<sup>11</sup>.*

Jeszcze bardziej bezwzględnie rozprawia się z samym posągiem, twierdząc, że ciało zostało nierozzerwalnie związane z draperią, co stanowiło błąd. Wyróżnia się dolny fragment „stóp w formie łopat przybitych do rury na płask”<sup>12</sup>.

Elementy krytyczne pojawiają się także w wypowiedzi ks. Gerarda Kowalskiego:

*Ołtarz p. W. Koniecznego jest pomysłem zupełnie chybionym pod względem religijnym. Sam posąg Immaculaty (nagr. I-szą nagrodą) ustawiony na mensie*

---

assr-1724-119-le-temps-des-convertis-signé-et-trace-de-la-modernité-religieuse-au-debut-du-xxe-siècle%281%29.pdf Éditeur Éditions de l’École des hautes études en sciences sociales, <http://assr.revues.org> [dostęp 10.07.2017].

<sup>10</sup> E. Hoszowski, *Wystawa sztuki kościelnej*, „Rydwan” 1912, nr 1, s. 28.

<sup>11</sup> ks. J. Tuszowski, *Po zamknięciu wystawy pierwszej sztuki kościelnej im. Piotra Skargi w Krakowie MDCCCXXI*, „Odbitka z Przeglądu Powszechnego”, Drukarnia Eugeniusza i dr Kazim. Koziańskich w Krakowie 1911, s. 14.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 16.

nieodpowiedniej nic przez to nie zyskał, przeciwnie, nabiera się przekonania, że może on wszędzie stać i wszystko reprezentować, tylko nie Bogarodzicę<sup>13</sup>.

Na liczne niedociągnięcia sztuki Koniecznego, także w kontekście tej rzeźby, zwrócił później uwagę Przemysław Smolik, autor monografii artysty. W jego opinii jednak bogata osobowość twórcy, jego zaangażowanie w wykreowanie nowego oblicza sztuki użytkowej, zgodnej z duchem czasu, rekompensowały mało istotne defekty.

*Przy dążeniu do architektonicznej jednolitości i do stylu ogólnego, z pominięciem wszelkich szczegółów, właśnie te szczegóły wydobywają się u niego nieraz w kompozycjach lub w postaciach z rażącym realizmem, zdając się mścić za ich pominięcie lub przeciągnięcie<sup>14</sup>[...]. Żadne ze znanych mi dzieł Włodzimierza Koniecznego nie jest dlań bardziej charakterystycznym, bardziej dla życia jego i dążeń symbolicznym, jak „Immaculata”. I bez względu na wartość rzeźbiarskiej formy. Lecz ta czysta postać dziewicza, rwąca się w modlitewnej ekstazie z wysiłkiem ku niebu, gdy ciało jej, smukłe, silne i zdrowe, więzi ją i skuwa z ziemią – czyż to nie jest najistotniejsza treść życia Koniecznego, wyraz staczonej co dnia walki ducha z oporną i ciężącą ku ziemi materją, z brutalnym realizmem życia? Jego tęsknota i marzenie<sup>15</sup>.*

Opisywana w ten sposób „Immaculata” pozostaje dziś najbardziej znanym dziełem artysty, a nagrody otrzymane na krakowskiej wystawie dowiodły wysokiej oceny jego twórczości w oczach współczesnych.

Włodzimierz Konieczny jest znany tylko w wąskim kręgu specjalistów. Młody rzeźbiarz został zabity w bitwie o Polską Górę na Wołyniu w 1916 roku, przeżywszy zaledwie trzydzieści lat. Dla współczesnych, i to nie tylko plastyków, był pomimo młodego wieku ważną postacią. Na jednym z jego ostatnich zdjęć z okopów uchwycono, jak rozmawia z samym marszałkiem Piłsudskim<sup>16</sup>, na innym pokazany jest w trakcie pracy artystycznej, podczas gdy za mate-

<sup>13</sup> Ks. Gerard Kowalski, *Znaczenie I Wystawy Współczesnej Sztuki Kościelnej*, „Sztuki Plastyczne”, osobno dział „Krakowskiego Miesięcznika Artystycznego” 1912, nr 2, s. 10.

<sup>14</sup> P. Smolik, *Włodzimierz Konieczny. Człowiek i artysta*, Kraków 1927, s. 5.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 20.

<sup>16</sup> „I Brygada Legionów, Józef Piłsudski w rozmowie z Włodzimierzem Koniecznym”. Jeden z żołnierzy będących pod jego dowództwem tak oto wspomina entuzjazm artysty dla Naczelnika i dla sztuki: „Całe dni spędzał rysując portrety, a gdy mu przysłało glinę z Krakowa rzeźbił [...]. Nie widziałem drugiego człowieka, który jak on byłby oddany Piłsudskiemu i jak on wierzył w jego wielkie przeznaczenie [...]. Mówił z taką wiarą, jak pierwsi chrześcijanie musieli mówić o słowach apostołów”, [http://www.tuchow.pl/files/Sylwetki\\_Lowczowski.pdf](http://www.tuchow.pl/files/Sylwetki_Lowczowski.pdf). Praca Koniecznego „Legionista” (dar I p.p. brygady dla Piłsudskiego) zdobyła przez lata biurko naczelnego wodza.

*mensa, the statue of “Immaculata” itself (awarded the 1st prize) has gained nothing; on the contrary, one becomes convinced that it can stand everywhere and represent everything, but not the Mother of God.<sup>13</sup>*

The numerous shortcomings of Konieczny’s art, also in the context of this sculpture, were later pointed out by Przemysław Smolik, the author of the artist’s monograph. In his opinion, however, the artist’s rich personality, his commitment to creating a new face of applied art, in keeping with the spirit of the times, compensated for minor defects.

*When striving for architectural uniformity and the general style while disregarding all details, it is these details that sometimes come to light in his compositions or in figures with glaring realism, seeming to take revenge for their omission or exaggeration<sup>14</sup>[...]. None of Włodzimierz Konieczny’s works known to me is more characteristic for him, more symbolic of his life and aspirations, than „Immaculata”. And regardless of the value of the sculptural form. But this pure virgin figure, rushing in prayerful ecstasy with an effort to heaven, when her body, slender, strong and healthy, imprisons her and binds her with the earth – is this not the most important content of Konieczny’s life, an expression of the daily struggle of the spirit with the resistant matter, gravitating towards the earth, with the brutal realism of life? Is this not his longing and dream?<sup>15</sup>*

Described in this way, the “Immaculata” has remained until today the artist’s best-known work, and the awards received at the Kraków exhibition demonstrated the high assessment of his work in the eyes of his contemporaries.

Włodzimierz Konieczny is known only in a narrow circle of specialists. The young sculptor was killed in the Battle of Polska Góra in Volhynia in 1916, having lived for only thirty years. To his contemporaries, among them not only artists, he was an important figure despite his young age. One of his last photos, taken in the trenches, depicts him talking to Marshal Piłsudski himself,<sup>16</sup> another photo por-

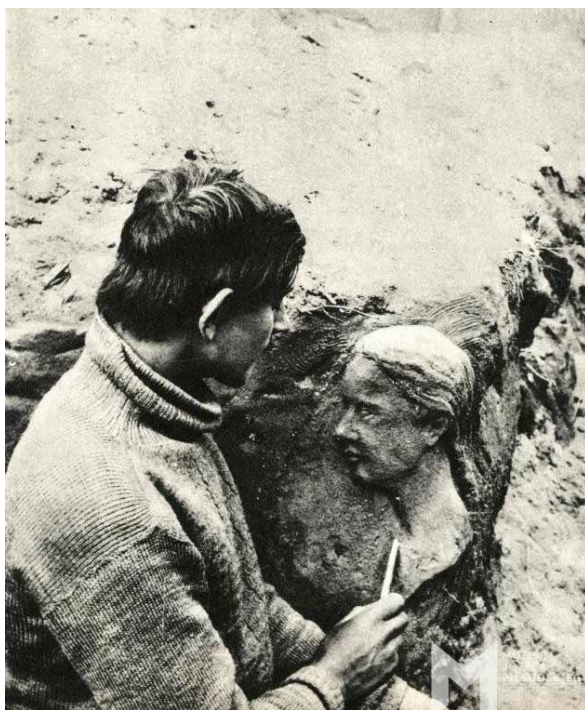
<sup>13</sup> Rev. Gerard Kowalski, *Znaczenie I Wystawy Współczesnej Sztuki Kościelnej*, „Sztuki Plastyczne”, a section of „Krakowski Miesięcznik Artystyczny”, 1912, no. 2, p. 10.

<sup>14</sup> P. Smolik *Włodzimierz Konieczny. Człowiek i artysta*, Kraków 1927, p. 5.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 20.

<sup>16</sup> „I Brygada Legionów, Józef Piłsudski w rozmowie z Włodzimierzem Koniecznym” [the First Brigade of the Polish Legions, Józef Piłsudski talking to Włodzimierz Konieczny]. One of the soldiers under his command recalls the artist’s enthusiasm for the Chief of State and for art: „He spent all days drawing portraits, and when clay was sent to him, he sculpted it [...]. I had never met another man who would be equally devoted to Piłsudski and would believe in his great destiny [...]. He spoke with such faith as the first Christians were





trays him during artistic work, using the soil from the trench as his material<sup>17</sup> [fig. 8].

Konieczny was a close friend of Stefan Żeromski, who dedicated an edition of *Snobizm i postępek* to him.<sup>18</sup> The young sculptor was the godfather of Żeromski's daughter, Monika. Despite the age difference, Konieczny also maintained a friendship with Stanisław Witkiewicz,<sup>19</sup> who years earlier had facilitated his admission to the School of Wood Industry, when Konieczny was still a boy, and suffering from tuberculosis.<sup>20</sup> From an early age, Konieczny had contact with applied art: he not only practiced it but also thought about its essence, which resulted in critical texts on this subject in later years. The next stage on his creative path were sculpture studies at the

---

to speak about the words of the apostles”, [http://www.tuchow.pl/files/Sylwetki\\_Lowczowski.pdf](http://www.tuchow.pl/files/Sylwetki_Lowczowski.pdf). Konieczny's work “Legionista” [a soldier of the Polish Legions] (a gift from the First Brigade to Piłsudski) decorated the commander-in-chief's desk for years.

<sup>17</sup> Rzeźbiarz Włodzimierz Konieczny na tle wykonanego przezeń na ścianie okopu reliefu” [Sculptor Włodzimierz Konieczny against the background of a relief sculpted by him on a trench wall], 1915–1916, inventory no.. MJP/52/107, <http://mjp.najlepszeimedia.pl/wykaz-legionistow/historia-legionow/galerie/32656> website of the Józef Piłsudski Museum in Sulejówkę.

<sup>18</sup> In 1911, Konieczny illustrated Żeromski's *Róża* (*Róża. Dramat niesenciczny*), published by the Spółka Nakładowa Książka w Krakowie in 1909, published under the penname Józef Katerla, illustrations by Włodzimierz Konieczny).

<sup>19</sup> This friendship is mentioned by Żeromski in his *Snobizm i postępek*, when discussing a joint trip to Italy.

<sup>20</sup> Born in Jarosław, the artist had previously studied at evening courses at the Industrial School in Lviv. Smolik, as in fn 14, 1927, pp. 7–8.

8. Rzeźbiarz Włodzimierz Konieczny na tle wykonanego przezeń na ścianie okopu reliefu, zdjęcie archiwalne 1915–1916, nr inw. MJP/52/107 fot. za: <http://mjp.najlepszeimedia.pl/wykaz-legionistow/historia-legionow/galerie/32656>

8. Rzeźbiarz Włodzimierz Konieczny na tle wykonanego przezeń na ścianie okopu reliefu [Sculptor Włodzimierz Konieczny against the background of a relief sculpted by him on a trench wall], archival photo of 1915–1916, photo: <http://mjp.najlepszeimedia.pl/wykaz-legionistow/historia-legionow/galerie/32656>

riał posłużyła mu ziemia z właśnie utworzonej tranchei<sup>17</sup> [il. 8].

Konieczny pozostawał w bliskich relacjach ze Stefanem Żeromskim, który zadedykował mu wydanie *Snobizmu i postępu*<sup>18</sup>. Młody rzeźbiarz był ojcem chrzestnym jego córki, Moniki. Pomimo różnicy wieku przyjaźnią darzył go także Stanisław Witkiewicz<sup>19</sup>, który lata wcześniej choremu na suchoty chłopcu ułatwił przyjęcie do Szkoły Przemysłu Drzewnego<sup>20</sup>.

Od wczesnych lat Konieczny miał kontakt ze sztuką użytkową – nie tylko ją praktykował, ale i rozmyślał nad jej istotą, co zaowocowało w późniejszych latach tekstami krytycznymi na ten temat. Następnym etapem na jego drodze twórczej były studia rzeźby w Akademii Krakowskiej pod kierunkiem Konstantego Laszczki. W zakresie grafiki kształcił się w pracowni Józefa Pankiewicza.

Działalność wystawienniczą rozpoczął w Zachęcie w 1908 roku. W 1909 roku wydał sto egzempla-

---

<sup>17</sup> „Rzeźbiarz Włodzimierz Konieczny na tle wykonanego przezeń na ścianie okopu reliefu”, 1915–1916, nr inw. MJP/52/107, <http://mjp.najlepszeimedia.pl/wykaz-legionistow/historia-legionow/galerie/32656> strona Muzeum im. Józefa Piłsudskiego w Sulejówku [dostęp 12.07.2017].

<sup>18</sup> Konieczny ilustrował w 1911 roku *Różę* Żeromskiego (*Róża. Dramat niesenciczny*), wydany przez Spółkę Nakładową Książka w Krakowie w 1909 roku, pseudonim autora Józef Katerla, ilustracje autorstwa Włodzimierza Koniecznego).

<sup>19</sup> O tej zażyłości wspomina Żeromski w *Snobizmie i postępie*, omawiając wspólną podróż do Włoch.

<sup>20</sup> Artysta urodzony w Jarosławiu, pobierał wcześniej nauki na wieczornych kursach w Szkole Przemysłowej we Lwowie. Smolik, 1927, jak przyp. 14, s. 7–8.

rzy „Teki graficznej” zawierającej siedem akwafort, pięć litografii. Irena Kossowska odnajduje związek formalny pomiędzy ekspresjonistycznym rysunkiem Stanisława Wyspiańskiego a stylem, który stosował w grafice Konieczny<sup>21</sup>. Do tej dyscypliny artystycznej powrócił w 1914 roku, ilustrując *Na skalnym Podhalu* Kazimierza Przerwy-Tetmajera.

Otrzymanie prestiżowego stypendium Urbańskiego umożliwiło mu wyjazd do Paryża, gdzie spędził lata 1909–1911. Zamieszkał w „La Ruche” – międzynarodowym falansterze artystów, ośrodku, w którym zetknęli się wybitni twórcy awangardy tego czasu. Nie zanedbywał jednak środowiska polskiego – w najbliższych relacjach pozostawał z Wojciechem Jastrzębowski, którego znał jeszcze z okresu studiów w Krakowie<sup>22</sup>. Konieczny włączał się w inicjatywy artystyczne podejmowane przez polskie organizacje – był jednym z członków założycieli Towarzystwa Literacko-Artystycznego w Paryżu<sup>23</sup>. Od pierwszego roku pobytu we Francji zabiegał o regularne ekspozycje swych prac. Miejscem, w którym stykały się najbardziej nowoczesne kierunki w sztuce, był Salon Jesienny. Artysta dostąpił rzadkiego zaszczytu nadania tytułu „sociétaire” – członka stowarzyszonego. Odbił także podróż do Włoch, która przyniosła inspirację renesansem.

Konieczny aktywnie uczestniczył w życiu artystycznym Krakowa. Początkowo była to więź utrzymywana korespondencyjnie oraz za pośrednictwem wysyłki rzeźb. Pod koniec 1911 roku wrócił do miasta, w którym odbył studia, zgłosił swój akces do Towarzystwa „Rzeźba” i stał się jednym z jego najbardziej aktywnych członków. W tymże samym 1911 roku powołał do życia stowarzyszenie ARMiR.

Przeclaw Smolik tak oto charakteryzuje jego pełne nabożeństwa podejście do sztuki, nierozzerwalnie związanej z życiem:

*Dla Włodzimierza Koniecznego sztuka i twórczość artystyczna nie były jakimś odrębnym, wyższym światem, który istnieje sam dla siebie, w oderwaniu od życia i rzeczywistości i wymaga od swych adeptów tylko w rzadkich chwilach natchnienia oddania się wyłącznie, jakoby kapłańskiego namaszczenia, a przynajmniej – wobec świata – kapłańskiego gestu...*

*Nie... życie i sztuka spletały się w jego duszy w nierozzerwalną całość. Całe jego życie było wzniosłe i piękne, było tem, czem w życiu przeciętnego człowieka, zjadacza chleba bywają tylko rzadkie, odświętne chwile ekstazy miłosnej, religijnej lub estetycznej. A sztuka i twór-*

Academy of Fine Arts in Kraków under the direction of Konstanty Laszczka. In the field of graphics, he studied under Józef Pankiewicz. He began his exhibition activity in Zachęta in 1908. In 1909 he published a hundred copies of „Teki graficzna” [Graphic Portfolio], containing seven etchings and five lithographs. Irena Kossowska finds a formal relationship between Stanisław Wyspiański’s expressionist drawing and Konieczny’s style in graphics.<sup>21</sup> He returned to this artistic discipline in 1914 by illustrating *Na skalnym Podhalu* by Kazimierz Przerwa-Tetmajer.

Receiving the prestigious Urbański scholarship enabled him to travel to Paris, where he spent the years 1909–1911. He settled in “La Ruche”, an international artists’ phalanstery, a place of meeting for prominent avant-garde artists of that time. However, he did not neglect the Polish circles: he maintained his closest friendship with Wojciech Jastrzębowski, whom he had known from his time at the Academy in Kraków.<sup>22</sup> Konieczny joined artistic initiatives undertaken by Polish organisations: he was one of the founding members of *Towarzystwo Literacko-Artystyczne* [Literary and Artistic Society] in Paris.<sup>23</sup> From the first year of his stay in France, he strove for regular display of his works. The place that brought together the most modern art directions was the Autumn Salon. The artist had the rare honour of receiving the title of „sociétaire”, i.e. an associate member. He also travelled to Italy, which brought him inspiration from the Renaissance.

Konieczny actively participated in the artistic life of Kraków. Initially, it was a bond maintained by means of letters and sculptures. At the end of 1911 he returned to the city where he had studied, declared his accession to *Towarzystwo “Rzeźba”* [“Sculpture” Society] and became one of its most active members. In the same 1911 he founded the *ARMR* association.

Przeclaw Smolik describes Konieczny’s devotional approach to art, inseparably connected with life:

*To Włodzimierz Konieczny, art and creative activity were not a separate, higher world which existed for itself in isolation from life and reality and which only in rare moments of inspiration did require from its adepts sole devotion, as if priestly anointing, or at least a priestly gesture in front of the world...*

*No ... life and art were intertwined in his soul in an inseparable whole. His entire life was sublime and beautiful, it was what an average person, a “bread eater”, could experience only in rare, festive moments of love,*

<sup>21</sup> I. Kossowska, *Włodzimierz Konieczny*, [www.culture.pl/tworca/wlodzimierz-konieczny](http://www.culture.pl/tworca/wlodzimierz-konieczny). [Dostęp 16.02.2017].

<sup>22</sup> Wojciech Jastrzębowski studiował u Józefa Mehoffera.

<sup>23</sup> Rozwinął aktywność w ramach sekcji plastycznej. Mowa oczywiście o towarzystwie pozostającym w opozycji do konserwatywnego Towarzystwa Artystów Polskich w Paryżu.

<sup>21</sup> I. Kossowska, *Włodzimierz Konieczny*, [www.culture.pl/tworca/wlodzimierz-konieczny](http://www.culture.pl/tworca/wlodzimierz-konieczny), accessed 16th February 2017.

<sup>22</sup> Wojciech Jastrzębowski studied under Józef Mehoffer.

<sup>23</sup> He was active in the artistic section. What is meant here is the association that remained in opposition to the conservative Society of Polish Artists in Paris.

religious or aesthetic ecstasy in their lives. And art and creativity were nothing more to him than just some of the links in the chain of necessary and everyday experiences, a chain in which the other links are formed by the higher aspirations – constant, stronger than knowledge and consciousness, pursued every day and every moment, by means of deeds, songs, prayers, struggle, sacrifice – of emotional states of the soul.<sup>24</sup>

What maintained this attitude in him was constant contact with literature: the artist sought inspiration in the writings of Norwid, Słowacki, Wyspiański, and he himself wrote dramas and poems. His lyrical works were published in “Krytyka”, edited by Wilhelm Feldman. What has remained in the memory of future generations is Konieczny’s text about inspiration, expressed *via* the poetic metaphor of Nike kissing the artist on the lips.<sup>25</sup> Sources containing recollections about Konieczny contain information that he persistently studied texts on art and regularly broadened his knowledge in the field. His critical works *Z Krakowa. Kraków środowiskiem artystycznym. Szkoła ceramiczna*<sup>26</sup>; *O cmentarz krakowski*<sup>27</sup>; *Z Pałacu Sztuk Pięknych. Sztuka i Rzemiosła*<sup>28</sup>; *Z Pałacu Sztuk Pięknych. Ruch artystyczny w Paryżu*<sup>29</sup> constitute an important voice in the discussion about the need to bring a new spirit to the life of a dormant city, the need to create facilities appropriate for artistic activity, the need to transform visual canons.

It is worth citing the articles written by Konieczny himself to see that his reflections on applied art are related to a distinct ideological conditioning rooted in the views of artists from the Arts & Crafts circle. By practising religious art, the sculptor seeks the perfect synthesis between expression and form.

In his generation, Włodzimierz Konieczny is one of the most engaged artists in the field of applied arts, both on the theoretical and the organisational level, and his statements allow us to understand the reasons for the poor level of sacred art and craft:

*Currently, Kraków is not an artistic community. It just usurps this name [...]. And if we want art, Polish art, we must earn it, we must create its causes. There is no point in empty, constantly pattering declamation of brilliant exclamations – facts are necessary! Carpenters, metalworkers, painters need to create works with complete dedication, almost piety, rather than just produce them; beauty is needed in schools, at home, at work and*

*czegoś nie były dlań niczem więcej, jak tylko niektórymi z ogniw w łańcuchu przeżyć koniecznych i powszednich, łańcuchu, w którym innymi ogniwami są: ustawiczne, mocniejsze nad poznanie i świadomość dążenie wzwyż, co dnia i co chwilę, czynem, pieśnią, modlitwą, walką, ofiarą – emocjonalnych stanów duszy*<sup>24</sup>.

Stały kontakt z literaturą podtrzymywał tę postawę – artysta poszukiwał inspiracji w pismach Norwida, Słowackiego, Wyspiańskiego, sam pisał dramaty i wiersze. Jego utwory liryczne były publikowane w „Krytyce” prowadzonej przez Wilhelma Feldmana. W pamięci potomnych utrwalił się tekst o natchnieniu kryjącym się za poetycką metaforą Nike całującej artystę w usta<sup>25</sup>. We wspomnieniach o Koniecznym pojawia się informacja, że wytrwale studiował teksty poświęcone sztuce, regularnie pogłębiał wiedzę w tej dziedzinie. Jego prace krytyczne *Z Krakowa. Kraków środowiskiem artystycznym. Szkoła ceramiczna*<sup>26</sup>; *O cmentarz krakowski*<sup>27</sup>; *Z Pałacu Sztuk Pięknych. Sztuka i Rzemiosła*<sup>28</sup>; *Z Pałacu Sztuk Pięknych. Ruch artystyczny w Paryżu*<sup>29</sup> stanowią ważny głos w dyskusji na temat potrzeby wniesienia nowego ducha w życie uśpionego miasta, konieczności stworzenia odpowiedniego zaplecza dla tworzenia sztuki, przemiany kanonów wizualnych.

Warto powołać się na artykuły samego Koniecznego, aby dostrzec, iż jego refleksje poświęcone sztuce stosowanej odwołują się do wyraźnych uwarunkowań ideologicznych mających swoje źródło w poglądach artystów z kręgu Arts&Crafts. Praktykując sztukę religijną, rzeźbiarz poszukuje doskonałej syntezy pomiędzy wyrazem a formą.

Włodzimierz Konieczny jest spośród swego pokolenia jednym z najbardziej zaangażowanych artystów na polu sztuki użytkowej, i to zarówno na płaszczyźnie teoretycznej, jak i organizacyjnej, a konstatacje Koniecznego pozwalają zrozumieć przyczyny słabego poziomu rzemiosła i sztuki sakralnej:

*Obecnie Kraków nie jest środowiskiem artystycznym. Uzurpuje sobie to miano [...]. I jeśli my chcemy sztuki, sztuki polskiej, musimy na nią zarobić, musimy stworzyć jej przyczyny. Na nic się nie zda pusta, bębniąca bezustannie deklamacja błyskotliwych wykrzykników – tu trzeba faktów! Trzeba, żeby stolarz, ślusarz, malarz tworzył z całym przejęciem się, niemal nabożeństwem, a nie fuszerował fabrycznie, trzeba piękna w szkołach,*

<sup>24</sup> P. Smolik, 1927, as in fn. 14, pp. 7–8.

<sup>25</sup> Idem, Włodzimierz Konieczny. Człowiek i artysta, „Sztuki Piękne” 1925/26, p. 426.

<sup>26</sup> „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1912, no. 2, pp. 14–15.

<sup>27</sup> Ibidem, 1914, no. 5, pp. 52–53.

<sup>28</sup> Ibidem, 1911, no. 7, pp. 75–77.

<sup>29</sup> Ibidem, 1911, no. 6, pp. 67–70.

<sup>24</sup> P. Smolik, 1927, jak przyp. 14, s. 7–8.

<sup>25</sup> Idem, Włodzimierz Konieczny. Człowiek i artysta, „Sztuki Piękne” 1925/26, s. 426.

<sup>26</sup> „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1912, nr 2, s. 14–15.

<sup>27</sup> Ibidem 1914, nr 5, s. 52–53.

<sup>28</sup> Ibidem 1911, nr 7, s. 75–77.

<sup>29</sup> Ibidem 1911, nr 6, s. 67–70.



*domach, w pracy i zabawie, trzeba piękna wszędzie, wszędzie, trzeba pięknem oddechać, myśleć pięknem!*  
*W Krakowie nie ma kultury piękna*<sup>30</sup>.

Konieczny zauważa, że wiele cennych inicjatyw podejmowanych pod Wawelem nie znajduje kontynuacji, nie może przekształcić się w świadomie ukierunkowany wysiłek: „Ileż w tym mieście padło haseł, zamiarów, zaczynów i wszystko to tonie w bezprzykładnej anemii duchowej i starczej senności”<sup>31</sup>.

Krytyczne uwagi pod adresem środowiska krakowskiego mają swoje uzasadnienie:

*Kraków nie ma kultury artystycznej – ma dyletantyzm artystyczny, pozwalający mu zajmować się wszystkim po wierzchu, po brzegach, nie zapuszczając nigdy sondy na głębiny. I póki konieczność sztuki, konieczność doskonałości nie oświadczy wszystkim przejawami życia, wszystkimi rzemiosłami – sztuka będzie zawsze niedoskonała, chora, nie będzie kultury rzeczywiście artystycznej. Twórzmy warsztaty, twórzmy wzorowe pracownie, uświęcajmy sztuką całe życie. Podnośmy życie do sztuki, a nie zniżajmy sztuki do codzienności*<sup>32</sup>.

Konieczny apeluje o odnowę sztuki z równą pasją i zaangażowaniem, co autorzy Pierwszej Wystawy Współczesnej Sztuki Kościelnej pragnący powołać do życia nową polską sztukę religijną. Braki, niedoskonałości warsztatu, na które cierpieli polscy artyści, a zwłaszcza młode pokolenie, wynikały nie tylko z nieznamośności konkretnych technik plastycznych. Wybrane domeny tematyczne, jak sztuka religijna, były dotąd zaniedbane, nie zdołano wykształcić standardów w tym zakresie. Innym ograniczeniem hamującym powszechne zainteresowanie twórczością artystyczną był niedostatek profesjonalnej krytyki, która powinna rozwijać wrażliwość widzów<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> W. Konieczny, *Z Krakowa. Kraków środowiskiem artystycznym. Szkoła ceramiczna, „Sztuki Plastyczne”, osobny dział „Krakowskiego Miesięcznika Artystycznego”* 1912, nr 2, s. 14

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> Jak pisze J.Kr komentujący recenzje na temat Pierwszej Wystawy Współczesnej Sztuki Kościelnej: „Krytycy nasi piszą recenzje nie celem objaśnienia publiczności, która szuka w sprawozdaniach dziennikarskich przewodnika i orientacji, ani niosą słów zachęty dla kół zainteresowanych, nie wchodzi w intencje, cele i zadania ekspozycji, ale gdy jedni zabawiają się wyszukaniem materiału do humorystycznych i czczych kalamburów, ośmieszania artystów, drudzy zajmują się powierzchownie stroną zawietrzną, opisową, mówią o wszystkim nie widząc dzieł samych, inni zaś powtarzają frazesy piękno brzmiące [...] – a najmniej takich, którzyby wchodził w istotę dzieła i znaczenie jego określili. Stwierdzając stan rzeczy, a mianowicie, że nie mamy poważnych zawodowych recenzentów sztuk plastycznych pocieszyć się nam wypada jedynie tą myślą, że jakkolwiek jest owa przygodna krytyka dziennikarska, chociażby najbardziej nierozumna, lepszą jest niżeli milczenie”, J.Kr., *Krytyka krytyk o Wystawie Współczesnej*

*play, beauty is needed everywhere, everywhere, one needs to breathe beauty, think beauty!*

*There is no culture of beauty in Kraków.*<sup>30</sup>

Konieczny notes that many valuable initiatives undertaken in Kraków have no continuation and cannot lead to a consciously directed effort: “How many slogans, intentions, initiatives have been proposed in this city and all this is drowning in unprecedented spiritual anaemia and senile drowsiness.”<sup>31</sup>

Critical comments about the Kraków milieu have their justification:

*Kraków has no artistic culture – it has artistic dilettantism, allowing it to deal with everything on the surface, on the edges, never dropping the probe to the depths. And until the necessity of art, the necessity of perfection overwhelms all manifestations of life, all crafts - art will always be imperfect, sick, there will be no truly artistic culture. Let us create workshops, create model studios, and let us sanctify our whole life with art. Let us elevate life to art, rather than reduce art to everyday life.*<sup>32</sup>

Konieczny calls for a rebirth of art with equal passion and commitment as the authors of the First Exhibition of Contemporary Church Art, who wished to bring to life the new Polish religious art. The deficiencies and imperfections of skill suffered by Polish artists, especially by the young generation, resulted not only from ignorance of specific artistic techniques. Selected thematic domains, such as religious art, had been neglected until then, and no standards had been developed in this area. Another limitation that inhibited the widespread interest in creative activity was the lack of professional criticism, which should develop viewers' sensitivity.<sup>33</sup>

To Konieczny, as to many of his contemporaries, the rebirth of religious art was inextricably linked to

<sup>30</sup> W. Konieczny *Z Krakowa. Kraków środowiskiem artystycznym. Szkoła ceramiczna, „Sztuki Plastyczne”, a department of „Krakowski Miesięcznik Artystyczny”* 1912, no. 2, p. 14.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> According to J.Kr, who writes about reviews of the First Exhibition of Contemporary Church Art, „Our critics write reviews not in order to explain anything to viewers, who look for guidance and orientation in journalistic reports, and not in order to convey words of encouragement to those interested. They do not investigate the intentions, aims and tasks of an exhibition. Instead, some of them entertain themselves with searching for material for humorous and idle puns, for ridiculing the artists. Others deal superficially with the leeward, descriptive side, they talk about everything without seeing the works themselves, while others repeat beautiful-sounding phrases (...). Those who would penetrate the essence of a work of art and determine its significance are in a minority. While noting this state of affairs, namely, that we do not have any serious professional reviewers of fine arts, we are comforted only by the thought

the need to elevate the level of artistic craftsmanship and to introduce new patterns into production. He had an idealistic conviction that it was possible to transform the human environment, and thus raise the perception of art to a higher level. Art was to be modern and at the same time it was to reach for native patterns. With his life and work, the artist demonstrated not only religious fervour, but also faith in the causative power of art.

Similar assumptions guided the organisers of the First Piotr Skarga Exhibition of Contemporary Polish Church Art in Kraków, which brought Konieczny such great success. Information about the preparations for the exhibition coincides with the creation of the „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” [Kraków Art Monthly],<sup>34</sup> published under the auspices of the National Museum, the Society of the Friends of Fine Arts and the Society for Beautifying the City of Kraków. Apart from the society „Sztuka” [Art], those were the three most influential organisations bringing together the artistic circles of Galicia.

The announcement of the planned exhibition and accompanying competitions appeared in the first issue of the above monthly in February 1911, which clearly demonstrates the importance of that event. The journal, which, according to its declaration, „is to serve art and beauty wherever it manifests itself”,<sup>35</sup> announces its willingness to support religious art. A short presentation of its policy is followed by a text dedicated to the exhibition opening plans.

Acceptance of works for the exhibition was decided by the Admission Committee, including a large group of artists: painters (Jan Bukowski, Karol Maszkowski), sculptors (Konstanty Laszczka, Jan Szczepkowski), architects (Franciszek Mączyński, Sławomir Odrzywolski). The committee included the same members as the jury. Many of them presented their own works at the exhibition; however, they did not enter the competition, just adding splendour to the exhibition and raising its rank. The Executive Committee was also established, including, among others, artists associated with the milieu of Polish Applied Art,<sup>36</sup> as well as representatives of the world

---

that whatever this accidental journalistic criticism is, even the most irrational, it is better than silence.” J. Kr., *Krytyka krytyk o Wystawie Współczesnej sztuki kościelnej*, „Krakowski Miesięcznik Literacko-Artystyczny”, R. 2, 1912, nr 3, p. 23.

<sup>34</sup> Its full name: „Krakowski Miesięcznik Artystyczny. Organ poświęcony sprawom: Muzeum Narodowego, Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych i Towarzystwa Upiększenia Miasta Krakowa”.

<sup>35</sup> Leonard Lepczy, dr Stanisław Goliński, dr Feliks Kopera *Przedmowa*, „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1911, no. 1, p. 72.

<sup>36</sup> Jan Bukowski, dr Tadeusz Cybulski, Karol Frycz, Rev. Gerard Kowalski, a Cistercian, dr Henryk Kunzek, Karol Maszkowski, Franciszek Mączyński, Sławomir Odrzywolski, Rev. Jan Pawełski, Jan T.J. Stachiewicz, dr Tadeusz Szydłowski, dr Stanisław Till, Jerzy Warchałowski, Stanisław Żeleński, *Pierwsza Wystawa Współczesnej*

Dla Koniecznego, jak dla wielu jego współczesnych, odnowa sztuki religijnej wiązała się nierozdzielnie z potrzebą podniesienia poziomu rzemiosła artystycznego, wprowadzenia nowych wzorców do produkcji. Przyświecało mu idealistyczne przekonanie o możliwości przekształcenia otoczenia ludzkiego, a tym samym wyniesienia poziomu percepcji sztuki na wyższy poziom. Miała ona być zarazem nowoczesna, a jednocześnie sięgająca do rodzimych wzorców. Swoim życiem i twórczością artysta dawał dowód nie tylko religijnej żarliwości, ale także wiary w sprawczą moc sztuki.

Podobne założenia kierowały organizatorami Pierwszej Wystawy Współczesnej Polskiej Sztuki Kościelnej im. Piotra Skargi w Krakowie, w której uczestnictwo przyniosło Koniecznemu tak wielki sukces. Informacje o przygotowaniach do wystawy zbiegają się z powstaniem „Krakowskiego Miesięcznika Artystycznego”<sup>34</sup>, wydawanego pod auspicjami Muzeum Narodowego, Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych i Towarzystwa Upiększenia Miasta Krakowa. Były to obok towarzystwa „Sztuka” trzy najbardziej opiniotwórcze organizacje skupiające środowisko artystyczne Galicji.

Ogłoszenie o planowanej ekspozycji i towarzyszących jej konkursach ukazało się w pierwszym numerze tego periodyku w lutym 1911, co w sposób jednoznaczny świadczy o randze tego wydarzenia. Pismo, które jak głosi odezwa, „ma służyć sztuce i pięknu gdziekolwiek się ono przejawia”<sup>35</sup>, deklaruje chęć udzielenia wsparcia sztuce religijnej. Po krótkiej prezentacji założeń programowych pojawia się tekst dyktowany planom otwarcia wspomnianej wystawy.

O przyjęciu prac na ekspozycję decydowała Komisja Rozpoznawcza. Należało do niej liczne grono artystów: malarze (Jan Bukowski, Karol Maszkowski), rzeźbiarze (Konstanty Laszczka, Jan Szczepkowski), architekci (Franciszek Mączyński, Sławomir Odrzywolski). Skład komisji pokrywał się ze składem sądu konkursowego. Wielu jej członków przedstawiło na wystawie własne prace, nie stało jednak do konkursu, uświetniało tylko ekspozycję, podnosiło jej rangę. Powołano także Komitet Wykonawczy, w którego skład weszli m.in. artyści związani ze środowiskiem Polskiej Sztuki Stosowanej<sup>36</sup>,

---

*sztuki kościelnej*, „Krakowski Miesięcznik Literacko-Artystyczny”, R. 2, 1912, nr 3, s. 23.

<sup>34</sup> Pełna nazwa: „Krakowski Miesięcznik Artystyczny. Organ poświęcony sprawom: Muzeum Narodowego, Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych i Towarzystwa Upiększenia Miasta Krakowa”.

<sup>35</sup> Leonard Lepczy, dr Stanisław Goliński, dr Feliks Kopera, *Przedmowa*, „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1911, nr 1, s. 72.

<sup>36</sup> Jan Bukowski, dr Tadeusz Cybulski, Karol Frycz, ks. Gerard Kowalski, cysters, dr Henryk Kunzek, Karol Maszkowski, Franciszek Mączyński, Sławomir Odrzywolski, ks. Jan Pawełski, Jan T.J. Stachiewicz, dr Tadeusz Szydłowski, dr Stanisław Till, Jerzy Warchałowski, Stanisław Żeleński, *Pierwsza Wystawa Współczesnej*

a także przedstawiciele świata nauki (dr Feliks Kopera, dr Stanisław Tomkiewicz, Leonard Lepszy) i duchowni (ks. prałat Czesław Wądołny, ks. Gerard Kowalski).

Przesyłka prac artystów z zagranicy była pokrywana ze środków krakowskiej organizacji<sup>37</sup>. Poszerzono tym samym liczbę wystawiających, dzięki czemu udało się nadać wystawie charakter ponadlokalny.

Lektura katalogu wskazuje, że do udziału zaproszono także środowiska rzemieślników. Wielu z nich zamieściło reklamy swoich zakładów w tekście katalogu. Obok prestiżowych instytucji, takich jak Krakowski Zakład Witrażów S.G. Żeleński czy Oficyna Introligatorska Roberta Jahody, pojawiły się informacje o usługach brązowników, pracowni litograficznych, pozłotniczo-rzeźbiarskich, hafciarskich, fabryki dzwonów itd. Wiele reklamujących swe usługi warsztatów dopiero torowało sobie drogę na krakowskim rynku. Wśród wystawców znaleźli się także młodzi adepci rzemiosła – uczestnicy kursu introligatorstwa prowadzonego przez Bonawenturę Lenarta w Muzeum Techniczno-Przemysłowym. Swoje prace eksponowali także artyści związani ze wspomnianą instytucją muzealną.

Deklarowano wprost, iż ekspozycja ma stanowić platformę wymiany pomiędzy środowiskiem duchownym a artystami i rzemieślnikami. Idea, jaka przyświecała organizatorom, sprowadzała się do szerzenia dobrego gustu w niezwykle zaniedbanej domenie sztuki sakralnej. W konsekwencji planowano opracowanie wzorców, które byłyby zaakceptowane przez hierarchię kościelną i mogłyby zostać spopularyzowane wśród wiernych. Zamierzano poprowadzić patronat dalej, usprawnić proces składania zamówień na przedmioty przeznaczone do miejsc kultu. Sugerowano, żeby wspomnianej komisji powołanej przy okazji wystawy powierzyć zadanie organizowania konkursów na potrzeby nowych zleceń w obiektach sakralnych. Padła też propozycja, aby eksperci pośredniczyli w indywidualnych negocjacjach pomiędzy klerem a artystami<sup>38</sup>. W tych rozwiązaniach należy upatrywać troski o właściwą jakość artystyczną sztuki sakralnej.

Wyrazem przekonania o wadze sztuki użytkowej jest fakt, iż na Pierwszą Wystawę Współczesnej Sztuki Kościelnej rzeźbiarze wykonali nie tylko kompozycje w gipsie i w brązie (m.in. Dunikowski, Ostrowski, Popławski, Laszczka, Madeyski, Kunzek [il. 9], Konieczny [il. 10], Sobczak, Raszka, Szczepkowski, Wysocki), ale także prace w majolicie (Laszczka) czy

of science (dr Feliks Kopera, dr Stanisław Tomkiewicz, Leonard Lepszy) and the clergy (Rev. Prelate Czesław Wądołny, Rev. Gerard Kowalski).

The shipping of works sent by artists from abroad was covered by the funds of the Kraków organisation.<sup>37</sup> Thus, the number of exhibitors was extended, thanks to which it was possible to give the exhibition a supralocal character. As stated in the catalogue, craftsmen were also invited to participate. Many of them placed advertisements for their studios in the catalogue. In addition to prestigious institutions, such as the Żeleński Stained Glass Studio or Robert Jahoda's bookbinding workshop, the catalogue contained information about the services of braziers, lithographic, gilding and sculpting as well as embroidery studios, and bell factories, etc. Many of the studios that advertised their services were just beginning their career in the Kraków market. The exhibitors also included young craft adepts: participants of the bookbinding course run by Bonaventura Lenart at the Museum of Technology and Industry. Artists associated with the aforementioned museum also exhibited their works.

It was explicitly stated that the exhibition was to be a platform for exchange between the clergy and artists as well as craftsmen. The basic idea that guided the organisers was to propagate good taste in the extremely neglected domain of sacred art. As a consequence, it was planned to develop models that would be accepted by the church hierarchy and could be popularised among the faithful. It was intended to lead the patronage further, to facilitate the process of commissioning artworks destined for places of worship. It was suggested that the aforementioned committee appointed for the purpose of the exhibition should be entrusted with the task of organising competitions for the needs of new commissions for sacred buildings. It was also proposed that experts should mediate in individual negotiations between the clergy and artists.<sup>38</sup> These solutions should be viewed as expressions of concern for the proper artistic quality of sacred art.

The conviction about the significance of applied art is expressed in the fact that, for the First Exhibition of Contemporary Church Art, sculptors created not only compositions in plaster and bronze (including Dunikowski, Ostrowski, Popławski, Laszczka, Madeyski, Kunzek [fig. 9], Konieczny [fig. 10], Sobczak, Raszka, Szczepkowski, Wysocki) but also

*Polskiej Sztuki Kościelnej im. Piotra Skargi w Krakowie*. Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1911, s. 19.

<sup>37</sup> „Cło i koszta przesyłki koleją zwykłym frachtem do Krakowa ponosi Towarzystwo, jeżeli przedmiot wystawowy został przyjęty przez Komisję rozpoznawczą. Drogę z powrotem płaci wystawca”. Artykuł niesygnowany, *Z Pałacu Sztuk Pięknych...* 1911, jak przyp. 4, s. 2.

<sup>38</sup> Ks. G. Kowalski, F. Kopera, *O sztukę kościelną*, „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1911, nr 1, s. 3.

*Polskiej Sztuki Kościelnej, im. Piotra Skargi w Krakowie*. Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1911, p. 19.

<sup>37</sup> „Costs of the duty and standard shipment to Kraków shall be borne by the Society if the exhibition item has been accepted by the Admission Committee. The exhibitor pays the return shipping.” Unsigned article, *Z Pałacu Sztuk Pięknych...* 1911, as in fn. 4, p. 2.

<sup>38</sup> Rev. G. Kowalski, F. Kopera, *O sztukę kościelną*, 1911, „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1911, no. 1, p. 3.





9. Henryk Kunzek, *Madonna*, plakieta, 1911, fot. za: *Pierwsza Wystawa Współczesnej Polskiej Sztuki Kościelnej w Krakowie*, Kraków 1911

9. Henryk Kunzek, *Madonna*, plaque, 1911, photo from The First Exhibition of Contemporary Polish Church Art in Kraków, Kraków 1911

works in majolica (Laszczyka) or artistic craft items (Szczepkowski – a lamp and candlesticks, Kunzek – the design of a confessional, baptismal fonts, aspersories).

Apart from „Immaculata,” Włodzimierz Konieczny exhibited another work in the competition for the „Madonna” sculpture plaque. The artist’s relief (no. 33) received the second prize while the winner was the artist’s friend, dr Henryk Kunzek, who taught drawing at the Academy of Fine Arts in Kraków. Another competitor was Jan Nowak, whose works were available for purchase either silver-plated (50 Austro-Hungarian crowns) or gilded (20 crowns). In the competition for the Madonna’s bust plaque, the Board of the Society of Friends of Fine Arts in Kraków appointed the first prize in the amount of 600 crowns and the second prize of 400 crowns. The Society retained the original work and the exclusive right to reproduce it.<sup>39</sup> Issues related to the use of copyright were specified. It was expected that copies of the works presented would be bought by devotees. Konieczny’s and Kunzeka’s

<sup>39</sup> Unsigned article, *Z Pałacu Sztuk Pięknych...* 1911, as in fn. 4, p. 2.



10. Włodzimierz Konieczny, *Madonna*, plakieta, 1911, fot. za: *Pierwsza Wystawa Współczesnej Polskiej Sztuki Kościelnej w Krakowie*, Kraków 1911

10. Włodzimierz Konieczny, *Madonna*, plaque, 1911, photo from The First Exhibition of Contemporary Polish Church Art in Kraków, Kraków 1911

przedmioty rzemiosła artystycznego (Szczepkowski – lampa i lichtarze, Kunzek – projekt konfesjonau, chrzcielnicy, spowiednicy, kropielniczki).

Obok „Immaculaty” Włodzimierz Konieczny wystawił drugą pracę w konkursie na plaketę rzeźbiarską „Madonna”. Relief artysty (nr 33) otrzymał II nagrodę, zwyciężył jego przyjaciel, dr Henryk Kunzek, prowadzący zajęcia z rysunku na krakowskiej ASP. Innym konkurentem był Jan Nowak, jego prace były do nabycia w „redukcji srebrnej” (50 koron) oraz złoczonej (20 koron).

W konkursie na plaketę na popiersie Madonny dyrekcja TPSP wyznaczyła nagrodę pierwszą w wysokości 600 koron, a drugą 400 koron, Towarzystwo zachowywało natomiast własność oryginału i wyłączne prawo do reprodukcji<sup>39</sup>. Określono kwestie dotyczące sposobu posługiwania się prawami autorskimi. Przewidywano, że kopie prezentowanych prac rozejdą się pośród amatorów. Plakiety Koniecznego i Kunzeka były komercjalizowane jako odlewy z brązu za cenę

<sup>39</sup> Artykuł niesygnowany, *Z Pałacu Sztuk Pięknych...* 1911, jak przyp. 4, s. 2.

350 koron<sup>40</sup>. Znamionują one odejście od konwencjonalnych wzorców XIX-wiecznych, zakorzenionych w świadomości wizualnej polskiego społeczeństwa. Kompozycje krakowskich artystów charakteryzowały się daleko idącymi uproszczeniami przy zachowaniu charakteru dekoracyjnego.

Ogłoszone konkursy miały podsycać konkurencję pomiędzy artystami. Środowisku wspólne było przeświadczenie o potrzebie wzbogacenia twórczości religijnej o najnowsze osiągnięcia sztuki stosowanej. Istotne było także, aby stworzone dzieła miały polski wyraz. Co charakterystyczne, nie narzucano formuły stylistycznej, nie krępowano wyobraźni artystów: „Jako wytyczna w ocenie Komisji rozpoznawczej służy zasada, że przyjmuje ona na wystawę każdy projekt, bez względu na styl, byle był szczerze i artystycznie odczuty”<sup>41</sup>.

Zaplanowano prezentacje współczesnej sztuki sakralnej w ramach sześciu grup tematycznych:

„I. Z zakresu malarstwa dzieła kultu religijnego, w szczególności obrazy ołtarzowe, feretronowe, stacyjne, a nadto religijno-rodzajowe, nadające się do ozdabiania mieszkań chrześcijańskich.

II. Z malarstwa dekoracyjnego: projekty dekoracji kościelnej i witrażów, bądź to w projektach, bądź też wykonanych w szkło.

III. Grafika artystyczna i reprodukcja: obrazki do modlitewników, autolitografie, akwaforty, obrazy ściennie religijne,

IV. Rzeźba figuralna, wypukło- i płaskorzeźba: ołtarze, ogrojce, stacje, feretrony (figury obnośne), epitafia, figury przydrożne, krucyfiksy stołowe i ściennie, medale i medaliki.

V. Architektoniczny dział obejmuje projekty kościołów oraz urządzenia wnętrza kościelnych, dzwonnice, kaplice itd.

VI. Przemysł artystyczny winien być przedstawiony przez przedmioty, o ile one będą wykonane według oryginalnych artystycznych projektów. Z zakresu snycerstwa i stolarstwa: ołtarze, ambony, stalle, konfesyonały, ławy, kłęczniki, katafalki, berła brackie, wyroby pozłotnicze jak ramy, tabernakula, lichtarze itp. Wyroby metalowe: kielichy, monstrancje, puszki, pastorały, lichtarze, lampy, świeczniki, kadzielnice, dzwony i dzwonki, ampułki, balustrady. Tkaniny i hafty: szaty kościelne, ornaty, kapy, infuły, kilimy, antepedya, chorągwie, bielizna kościelna, koronki, wreszcie dewocjonalia jak wota, różańce itp.”<sup>42</sup>.

Tak przedstawiony program ukazuje nastawienie inicjatorów projektu – ich zainteresowanie nie skupia

plaques were commercialised in the form of bronze casts at the price of 350 crowns.<sup>40</sup> They mark a departure from conventional nineteenth-century patterns familiar to Polish society. The Kraków artists' compositions were characterised by far-reaching simplifications while maintaining a decorative character.

The competitions were to fuel rivalry between the artists. The artistic circles were convinced of the need to enrich religious works with the latest achievements of applied art. It was also important that the works should have a Polish character. Characteristically, no stylistic formula was imposed, the artists' imagination was not restrained: „The Admission Committee adopts as their guideline the principle of accepting any project, regardless of style, as long as it is honest and artistically premeditated”<sup>41</sup>.

Presentations of contemporary sacred art were planned within six thematic groups:

„I. Painting: works of religious art, in particular altar paintings, procession float paintings, Station of the Cross and religious-genre paintings, suitable for decorating Christian homes.

II. Decorative painting: church decoration designs and stained glass windows, either in the form of designs or made in glass.

III. Artistic graphics and reproductions: prayer book illustrations, autolithographs, etchings, religious wall paintings,

IV. Figural sculptures, convex and bas-relief sculptures: altars, gardens, stations, procession floats (statues), epitaphs, roadside figures, table and wall crucifixes, medals and medallions.

V. Architecture: church designs and church interior furnishings, bell towers, chapels, etc.

VI. The artistic industry should be represented by objects, provided they are made according to original artistic designs. In the field of woodcarving and carpentry: altars, pulpits, stalls, confessionals, benches, kneelers, catafalques, sceptres for brotherhoods, products of gilding such as frames, tabernacles, candlesticks, etc. Metal products: goblets, monstrances, Eucharist pyxes, crosiers, candle holders, lamps, candlesticks, thuribles, large and small bells, ampoules, balustrades. Fabrics and embroidery: church vestments, chasubles, copes, mitres, tapestries, antependia, banners, altar linens, lace, and finally devotional articles, such as votive offerings, rosaries, etc.”<sup>42</sup>

Such an exhibition programme shows the project initiators' attitude: their interest does not focus only on church interiors or on liturgical art. There

<sup>40</sup> *Dzieła z konkursu I na plaketę rzeźbiarską „Madonna”*, Katalog I wystawy współczesnej sztuki kościelnej im. Piotra Skargi, Kraków 1911, ... s. 28.

<sup>41</sup> Artykuł niesygnowany, *Z Palacu Sztuk Pięknych...*, jak przyp. 4, s. 2.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 1.

<sup>40</sup> „Dzieła z konkursu I na plaketę rzeźbiarską «Madonna»,” the catalogue of the First Piotr Skarga Exhibition of Contemporary Polish Church Art, Kraków 1911, ... p. 28.

<sup>41</sup> Unsourced article, *Z Palacu Sztuk Pięknych...*, as in fn. 4, p. 2.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 1.

się wyłącznie na wnętrzach kościelnych ani na sztuce liturgicznej. Żywe jest dążenie do zainicjowania odnowy w rzemiośle artystycznym przeznaczonym na użytek domowej dewocji. Obiekty sztuki wysokiej i stosowanej wymieniane są „jednym tchem”, co świadczy o zaniku hierarchii pomiędzy nimi. W ramach organizowanego konkursu zamierzano wyróżnić nie tylko angażujące wielkie środki, ambitne projekty w dużej skali, ale także, a może nawet przede wszystkim, udane realizacje w zakresie sztuki użytkowej. Poszerzenie skali zainteresowań nie prowadziło jednak do dowolności pod względem jakości wykonania, odwrotnie – narzucało nowe, rygorystyczne standardy.

Do dyskusji na temat sztuki sakralnej prowokowała czysto praktyczna potrzeba. Ożywiony poprawą sytuacji gospodarczej ruch budowlany sprawił, iż powstało wiele świątyń i należało zadbać o ich wystrój. O ile w malarstwie ogólne założenia nowego stylu zostały wypracowane głównie za sprawą dekoracyjnej stylizacji o secesyjnym rodowodzie, przy nawiązaniu do dawnych tradycji, o tyle w innych sztukach podobnych pryncypiów nie zdefiniowano. Szczególnie dotkliwy był brak wzorców w zakresie rzeźby religijnej. Zdobnictwo zdawało się dopiero kształtować; wielu twórców odrzuciło historyczne modele i zaczęło wytwarzać przedmioty, których forma była organicznie powiązana z funkcją.

Dziedzictwo polskiej sztuki stosowanej zostało rozwinięte przez kursy dla rzemieślników prowadzone w Muzeum Techniczno-Przemysłowym. Ważnym impulsem było powołanie do życia związku ARMiR, który na Pierwszej Wystawie Współczesnej Polskiej Sztuki Kościelnej zajął odrębną salę<sup>43</sup>. Głównym teoretykiem tej grupy był Włodzimierz Konieczny.

Wystawa miała dla jej twórców rangę manifestu – głoszono symbiozę sztuk, pochwałę nowoczesności. Należy zgodzić się z opinią Joanny Wolańskiej, która słusznie zauważyła, iż wspólne wysiłki artystów różnych dyscyplin, współpracujących przy tym samym zleceniu, zmierzały bardziej do zespolenia sztuk na „poziomie ideowym (w sensie myśli przewodniej oraz potrzeb i wymagań religii)”<sup>44</sup> niż do próby konsekwentnej realizacji idei *Gesamtkunstwerk* w rozumieniu czysto estetycznym. Zastanawiano się, w jaki sposób pogodzić uświęcone tradycją treści z konstrukcją powszechnie zrozumiałą, łatwo przyswajalną, a jednocześnie spełniającą wygórowane kryteria artystyczne. Zainteresowanie skupiło się na poszukiwaniu formy nowoczesnej, a zarazem pozostającej w harmonii z tradycją, zdolnej wyrazić sferę *sacrum*.

<sup>43</sup> Por. przyp. 2.

<sup>44</sup> J. Wolańska, „Ku odrodzeniu sztuki religijnej”. *O próbach odnowy sztuki kościelnej na ziemiach polskich w latach 1900–1939 (ze szczególnym uwzględnieniem malowideł ściennych)*, „Sacrum et Decorum” 5, 2012, s. 15.

is an active aspiration for initiating the rebirth of artistic craft intended for home devotion. The objects of high and applied art are listed „in one breath,” which proves that the hierarchy between them is disappearing. Among the aims of the competition was awarding not only expensive, ambitious, large-scale projects but also, and perhaps above all, successful applied art objects. Expanding the scale of interests, however, did not lead to arbitrariness in terms of quality of workmanship; on the contrary: it imposed new, strict standards.

The discussion of sacred art was provoked by a purely practical need. Increased construction activity, revived by economic improvement, resulted in the construction of many churches and their decor had to be taken care of. While in painting the general assumptions of the new style were developed mainly in relation to the decorative stylisation that originated from Art Nouveau, at the same time drawing on old traditions, in other arts similar principles had not been defined. The lack of patterns in religious sculpture was particularly acute. Ornamentation seemed to be still in the process of taking shape; many artists rejected historical models and began to produce objects whose form was organically linked to function. The heritage of Polish applied art was developed at courses for craftsmen, held at the Museum of Technology and Industry. An important impulse came from the establishment of *ARMR* (the Association of Architecture, Sculpture, Painting and Craft), which occupied a separate room at the First Exhibition of Contemporary Polish Church Art.<sup>43</sup> Włodzimierz Konieczny was the group’s main theoretician.

The exhibition had the status of a manifesto for its creators: the symbiosis of arts and praise of modernity were proclaimed. One should agree with the opinion of Joanna Wolańska, who rightly noticed that the joint efforts of artists from various disciplines cooperating to complete the same commission aimed towards the fusion of arts at the „ideological level (in terms of the leading thought as well as the needs and requirements of religion)”<sup>44</sup> more than towards an attempt to consistently implement the *Gesamtkunstwerk* idea in a purely aesthetic sense. There was a discussion of how to reconcile traditionally sanctified content with a structure that is universally understandable, easily accepted, and at the same time meeting elevated artistic criteria. Interest focussed on the pursuit of a modern form that is in harmony with tradition, and able to express the

<sup>43</sup> Cf. fn. 2.

<sup>44</sup> J. Wolańska, „Ku odrodzeniu sztuki religijnej”. *O próbach odnowy sztuki kościelnej na ziemiach polskich w latach 1900–1939 (ze szczególnym uwzględnieniem malowideł ściennych)*, „Sacrum et Decorum” 5, 2012, p. 15.



Powszechnie zdawano sobie sprawę z trudności, przed jakimi stali twórcy – przy ogólnym dobrym przygotowaniu artystycznym towarzyszył im brak wprawy w podejmowaniu tematyki sakralnej:

*Członkowie jury znajdowali się przy rozstrzygnięciu wszystkich konkursów religijnych w tem trudnem położeniu, że musieli nagradzać dzieła pod względem religijnego uczucia zupełnie nie zadawalniające. Zwłaszcza dzieła rzeźbiarskie były przedmiotem długiej dyskusji, gdyż do konkursu stanęli utalentowani artyści, których przestane dzieła jako pierwsze próby na polu religijnej rzeźby wprawdzie nie odznaczały się szczęśliwym ujęciem tematu, ale zdradzały talent i budziły najlepsze nadzieje<sup>45</sup>.*

Wysiłki artystów uczestniczących w wystawie nie zostały docenione i zrozumiane. Należy odnotować niepocholebne recenzje, które ukazały się w „Krytyce” i w „Głosie Narodu”. W sposób bezpardonowy posłużono się kpina i ośmieszono prezentowane prace, zarzucono im ponadto „brak ducha religijnego”<sup>46</sup>. W ripociście J.Kr. stwierdzał bez ogródek, iż sami autorzy zarzutów nie potrafią zdefiniować tego pojęcia. Jego zdaniem w gronie artystów można odnaleźć ludzi głęboko religijnych (w tym księży), a trudno narzucić jeden gust, który odpowiadałby wszystkim widzom. Zamiast dyskutować należy działać<sup>47</sup>.

W centrum polemiki towarzyszącej Pierwszej Wystawie Współczesnej Sztuki Kościelnej w Krakowie zaistniała kwestia zgodności charakteru utworu artystycznego z duchem religijnym. W tekście zamieszczonym w katalogu pojawiają się symptomatyczne uwagi. Ks. Władysław Górzyński mówi o tym, że artysta powinien poznać „ideał doskonałości (współczesnego) społeczeństwa; odczuwając zaś we własnym sercu jego bole i moralne choroby, wskazywać leki i drogę do ideału tego wiodącą [...] należy w tym celu czynić studia tak psychologiczne, jak teologiczne, [...] tu potrzebna znajomość archeologii biblijnej i ikonografii [...]. Artysta pozbawiony wiary nie powinien się imać religijnej sztuki”<sup>48</sup>. To zadanie niezwykle trudne, wymagające wielkiej wrażliwości artystycznej, wiedzy teologicznej, obycia z życiem liturgicznym. Wśród krytyków i artystów powszechne jest przekonanie, iż odwołanie do przeszłości nie oznacza wsteczności, ale powrót do

sacred sphere. The difficulties faced by artists were widely recognised: while they had good general artistic preparation, they revealed a lack of practice in approaching religious topics:

*At the conclusion of all religious competitions, the jury members were in a difficult position of having to award works completely unsatisfactory in terms of religious feelings. Sculptures in particular were the subject of long discussion because the works submitted for the competition by talented artists as their first attempts in the field of religious sculpture were not characterised by an apt approach to the subject, but still revealed talent and raised the best hopes.<sup>45</sup>*

The efforts of the artists participating in the exhibition were not appreciated and understood. One should note unflattering reviews that appeared in the „Krytyka” and „Głos Narodu”. The submitted works were ruthlessly ridiculed and accused of „lacking the religious spirit”<sup>46</sup>. In response, J.Kr. stated bluntly that the authors of the accusations could not define that concept themselves. In his opinion, among the artists one could find deeply religious people (including priests), and it was difficult to impose one taste that would suit all viewers. Instead of discussing, one should act.<sup>47</sup>

In the centre of the polemics accompanying the First Exhibition of Contemporary Church Art in Kraków is the question of compatibility of the character of a work of art with the religious spirit. The catalogue contains some symptomatic comments. Rev. Władysław Górzyński says that the artist should learn „the ideal of perfection of (contemporary) society; feeling in his heart its pains and moral illnesses, the artist should show the cure and the path to this ideal [...]. To this end, psychological and theological studies should be conducted, [...] the knowledge of biblical archaeology and iconography are needed [...]. An artist deprived of faith should not create religious art.”<sup>48</sup> This is an extremely difficult task, requiring great artistic sensitivity, theological knowledge and familiarity with liturgical life. Among critics and artists there is a common belief that a reference to the past does not mean backwardness but a return to the sources. It is also important

<sup>45</sup> Ks. G. Kowalski, Znaczenie I Wystawy Współczesnej Sztuki Kościelnej, „Sztuki Plastyczne” – osobny dział „Krakowskiego Miesięcznika Artystycznego” 1912, nr 2, s. 10.

<sup>46</sup> Innymi zarzutami przywoływanymi przez nieprzychylnych recenzentów były brak „praktyk religijnych”, „pobożności chrześcijańskiej”, „rozczytania w dziełach kościelnych” – J.Kr 1912, jak przyp. 33, s. 23.

<sup>47</sup> Ibidem.

<sup>48</sup> Ks. W. Górzyński, *Zadania współczesnego malarstwa kościelnego*, w katalogu: *Pierwsza wystawa sztuki kościelnej im. Piotra Skargi w Krakowie*, Kraków 1911, s. 33.

<sup>45</sup> Rev. G. Kowalski, Znaczenie I Wystawy Współczesnej Sztuki Kościelnej, „Sztuki Plastyczne” – osobny dział „Krakowskiego Miesięcznika Artystycznego” 1912, nr 2, p. 10.

<sup>46</sup> Other allegations cited by critical reviewers were the lack of “religious practices”, “Christian piety,” or “knowledge of church writings”, J.Kr 1912, as in fn. 33, p. 23.

<sup>47</sup> Ibidem.

<sup>48</sup> Rev. W. Górzyński, *Zadania współczesnego malarstwa kościelnego*, in the catalogue: *Pierwsza wystawa sztuki kościelnej im. Piotra Skargi w Krakowie*, Kraków 1911, p. 33.

that works of religious art should incorporate native themes: Rev. Górzyński lists among them „folk decorative motifs, familiar types, Polish saint patrons”<sup>49</sup> in order to broaden the issue of national art in its application to sacred art: „The nationalist current can and should be included in religious painting because religious art, as well as secular art, has always reflected the feelings of the contemporary generation.”<sup>50</sup>

On this occasion, another problem arises, namely how artists can reconcile the freedom of interpretation of the subject with the aspirations of the Church representatives in assessing the correctness of artistic works in religious terms. Rev. Gerard Kowalski indicates that contemporary sacred art should benefit from the tradition of eighteen centuries of Christianity. He blames the nineteenth century for the loss of religious feelings in art because, in his opinion, the historical style was used excessively at the time, separating art from spiritual life. Contemporary artists are blamed for excessive individualism and focus on technical issues:

*Too absorbed in problems related purely to painting, artists do not care about the content today. As for works of church art, especially those that are to be objects of worship, their content should not be indifferent to the Church. A complete agreement between the clergy and the artists will be reached if the clergy leave to artists the freedom of form while artists are willing to understand that they should make themselves well familiar with the content of the work they are creating. Whether the content of the painting is in line with the principles of Christian art, only the Church can decide. Artists should be prepared for this.*<sup>51</sup>

For many, however, the effects of the First Exhibition of Contemporary Church Art exceeded the expectations. A commentator in „Tygodnik Ilustrowany” takes on an enthusiastic tone: *All this proves that we lack not only beautiful ideas but also the ability to carefully implement them, if only contractors and buyers have an understanding of this elementary duty which is to support Polish art in all its fields.*<sup>52</sup>

The activities of Konieczny and artists associated in the ARMR group reveal their inspiration in earlier activities undertaken by the Beuron monks. The departure from academism, characteristic of Peter Lentz and enthusiasts of his art, and expressed in simplified forms and creative references to historical styles, could have a significant influence on what

źródeł. Istotne jest także, zawarcie w twórczości religijnej wątków rodzimych – ks. Górzyński wymienia wśród nich „ludowe motywy dekoracyjne, typy swojskie, polskich świętych patronów”<sup>49</sup> po to, aby ująć szerzej zagadnienie sztuki narodowej w zastosowaniu do sztuki sakralnej: „Prąd nacjonalistyczny może i powinien być uwzględniony w malarstwie religijnym, bo sztuka religijna, tak jak i świecka zawsze odzwierciedlała uczucia współczesnego pokolenia”<sup>50</sup>.

Przy tej okazji pojawia się inny problem – w jaki sposób można pogodzić przynależną artystom swobodę w interpretacji tematu z aspiracjami przedstawicieli Kościoła w zakresie oceny poprawności prac artystycznych pod względem religijnym. Ks. Gerard Kowalski wskazuje, iż współczesna sztuka sakralna powinna korzystać z tradycji osiemnastu wieków chrześcijaństwa. Winą za utratę odczuć religijnych w sztuce obarcza wiek XIX, gdyż jego zdaniem nadmiernie sięgano wówczas do stylów historycznych, odgradzając się od życia duchowego. Twórców współczesnych gani zaś za nadmierny indywidualizm i skupienie na kwestiach warsztatowych:

*Zbyt zaabsorbowani problemami czysto malarskimi artyści nie dbają dziś wcale o treść. Jeżeli zaś chodzi o dzieła sztuki kościelnej, zwłaszcza te, które mają być przedmiotem kultu, treść ich nie może być dla Kościoła rzeczą obojętną. I wtedy dopiero dojdzie do zupełnego porozumienia pomiędzy duchowieństwem a artystami, jeżeli duchowieństwo pozostawi artystom swobodę co do formy, a artyści zechcą wyrozumieć, że im należy się dobrze obznajomić z treścią projektowanego dzieła. O ile zaś treść obrazu zgadza się z zasadami sztuki chrześcijańskiej, o tem wyrokować może jedynie Kościół. Na to artyści powinni być przygotowani*<sup>51</sup>.

Dla wielu jednak wydzwięk Pierwszej Wystawy Współczesnej Sztuki Kościelnej przerósł oczekiwania. Komentator „Tygodnika Ilustrowanego” przybiera entuzjastyczny ton: *Wszystko to świadczy, że nie brak u nas nie tylko pomysłów pięknych, ale także i zdolności skrupulatnego ich wykonania, byleby tylko po stronie zamawiających i kupujących znalazło się zrozumienie tego elementarnego obowiązku, jaki stanowi popieranie twórczości rodzimej na wszystkich jego polach*<sup>52</sup>.

W działaniach Koniecznego i artystów skupionych w grupie ARMiR można dostrzec inspirację wcześniejszymi działaniami podjętymi przez mnichów beurończyków. Charakterystyczne dla Petera Lentza i entuzjastów jego sztuki odejście od akademizmu wyrażające

<sup>49</sup> Ibidem, p. 34.

<sup>50</sup> Ibidem.

<sup>51</sup> Rev. G. Kowalski 1912, as in fn. 45, p. 9.

<sup>52</sup> An unsigned article in: „I Wystawa Sztuki kościelnej w Krakowie”, „Tygodnik Ilustrowany” 1911, no. 51, p. 1024, 23 December 1911.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 34.

<sup>50</sup> Ibidem.

<sup>51</sup> Ks. G. Kowalski 1912, jak przyp. 45, s. 9.

<sup>52</sup> Artykuł niesygnowany, I Wystawa Sztuki kościelnej w Krakowie”, Tygodnik Ilustrowany 1911, nr 51, s. 1024, 23 grudnia 1911.

się uproszczeniem formy i twórczym nawiązaniem do stylów historycznych mogło mieć znaczący wpływ na poszukiwania polskich twórców<sup>53</sup>. Wobec skali podjętych wysiłków, gorącej atmosfery dyskusji, dynamicznego rozwoju sztuk dekoracyjnych należy żałować, iż nie zdołano stworzyć trwałej płaszczyzny wymiany, jak miało to miejsce w wypadku Ateliers d'art sacré stworzonych przez Maurice'a Denis i Georges Desvallière'a w 1919 roku. Nie perspektywa wystaw, ale możliwość otrzymania konkretnych zleceń mogłaby przyczynić się do wykształcenia nowych wzorców w sztuce religijnej, wprowadzenia ich do rzemieślniczej produkcji, wreszcie zmiany gustu.

W tym kontekście niejako symbolem niespełnionych nadziei pokładanych w krakowskiej wystawie sztuki religijnej staje się sylwetka przedwcześnie zmarłego jej uczestnika, Włodzimierza Koniecznego.

## Streszczenie

Pierwsza Wystawa Współczesnej Polskiej Sztuki Kościelnej została zorganizowana w Krakowie w 1911 roku z inicjatywy środowisk skupionych wokół redakcji „Krakowskiego Miesięcznika Artystycznego” oraz episkopatu.

Nie stanowiła ona klasycznego przeglądu aktualnych nurtów i tendencji w sztuce sakralnej. Jej autorem przyświecała potrzeba reformy. W komentarzach pojawiają się refleksje na temat nieprzystawalności charakteru prezentowanych dzieł do tematyki religijnej, ale jeszcze silniejszy ton nagany pobrzmiewa w odniesieniu do wcześniejszych dekoracji XIX-wiecznych obiektów kultu. Konieczność zmian była podyktowana pragnieniem stworzenia sztuki o oryginalnym wyra-

Polish artists searched for.<sup>53</sup> In view of the scale of the efforts made, the heated atmosphere of the discussion, and the dynamic development of decorative arts, it is regrettable that it was not possible to create a permanent exchange platform, unlike the case of the *Ateliers d'art sacré* created by Maurice Denis and Georges Desvallière in 1919. It is the possibility of receiving specific commissions, rather than the hope for exhibitions, that might have contributed to the development of new patterns in religious art, introducing them to craft production, and finally changing the tastes.

In this context, the figure of Włodzimierz Konieczny, a prematurely deceased participant of the Kraków exhibition of religious art, may symbolise the unfulfilled hopes placed in that event.

## Abstract

The First Exhibition of Contemporary Polish Church Art was organised in Kraków in 1911 at the initiative of circles associated with the editors of the “Krakowski Miesięcznik Artystyczny” [Kraków Art Monthly] and the episcopate. It was not a classic review of current trends and tendencies in sacred art. Its authors were aware of the need of reform. Comments contained reflections on how incompatible with religious themes was the character of the exhibits; but an even stronger critical tone referred to earlier decorations of nineteenth-century objects of worship. The need for change was dictated by the desire to create art with unique expression, permeated with an authentic religious spirit. A reference to Polish craft achievements, created under the

<sup>53</sup> Śladem wskazującym na wczesny kontakt Koniecznego ze sztuką tego kręgu może być obecność prac artysty na wystawie w Hagebundzie w Wiedniu w 1909 roku, gdy miała miejsce duża prezentacja sztuki beurończyków (artykuł biograficzny: H. Kubaszewska, *Konieczny Włodzimierz Fryderyk*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze. Rzeźbiarze. Graficy*, t. IV, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź 1986, s. 83–86). Brak bliższych informacji na temat tego, czy w czasie wystawy artysta przebywał w stolicy Austrii oraz, czy wiedza na temat nowego sposobu rozumienia formy dotarła do niego za pośrednictwem innych źródeł. Możliwość wczesnego kontaktu ze sztuką Gauguina – jeszcze w Polsce za pośrednictwem Władysława Ślewińskiego – pobyt artysty w Paryżu w latach 1909–1911, jego entuzjastyczny stosunek do malarstwa Puvis de Chavannes'a i Maurice'a Denis (artykuł *Ruch artystyczny w Paryżu* „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1911, nr 7, s. 67–70) wskazywałby raczej na związki ze sztuką francuską i jej inspirującą rolę w odrzuceniu akademickich reguł. Nie bez znaczenia jest fakt, że wielu beurończyków pozostawało w kręgu oddziaływania szkoły z Pont-Aven, a młodzi nabiści Maurice Denis i Paul Sérusier odbywali pobyty studyjne w Beuron. Bliżej na temat szkoły w Beuron: D. Kudelska *Sztuka religijna na wystawach Wiener Secession i Kunstlerbund Hagen (1898–1933)*, *Sacrum et Decorum*, R. X, 2017, s. 104–136. D. Lenz, „*The aesthetic of Beuron*” and other writings, introduction and appendix H. Krins, afterword and notes P. Broke, transl. J. Minihane, J. Connolly, London, 2002.

<sup>53</sup> A trace indicating Konieczny's early contact with the art of this circle may be the presence of the artist's works at the exhibition in Hagebund in Vienna in 1909, when a large presentation of Beuron art took place (cf. the biographical article H. Kubaszewska, *Konieczny Włodzimierz Fryderyk*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź 1986, s. 83–86). There is no further information about whether the artist stayed in the Austrian capital during the exhibition and whether knowledge of the new way of understanding the form reached him *via* other sources. The possibility of Konieczny's early contact with Gauguin's art through Władysław Ślewiński while the artist was still in Poland, his stay in Paris in 1909–1911 and his enthusiastic attitude towards the painting of Puvis de Chavannes and Maurice Denis (cf. the article *Ruch artystyczny w Paryżu* in “Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1911, no. 7, pp. 67–70) would rather indicate his connections with French art and its inspirational role in rejecting the academic rules. Not without significance is the fact that many Beuronians remained in the circle of influence of the Pont-Aven school, and the young Nabis: Maurice Denis and Paul Sérusier studied at the Beuron school. More information on the Beuron school: D. Kudelska *Sztuka religijna na wystawach Wiener Secession i Kunstlerbund Hagen (1898–1933)*, “*Sacrum et Decorum*” X, 2017, pp. 104–136. D. Lenz, “*The aesthetic of Beuron*” and other writings, introduction and appendix by H. Krins, afterword and notes by P. Broke, trans. J. Minihane, J. Connolly, London, 2002.



zie, przenikniętej autentycznym duchem religijnym. Istotnym wskazaniem było także nawiązanie do osiągnięć polskiego rzemiosła rozwijanego pod patronatem stowarzyszenia Polska Sztuka Stosowana oraz związku Architektura, Rzeźba, Malarstwo i Rzemiosło, który na wystawie miał do dyspozycji osobną salę.

Na ogłoszonych wtedy konkursach Włodzimierz Konieczny otrzymał I nagrodę za rzeźbę „Immaculata” oraz II nagrodę za plaketę z Matką Boską i Dzieciątkiem.

Bogata biografia tego mało znanego twórcy warta jest przytoczenia, podobnie jak krótka charakterystyka jego twórczości. W zakresie grafiki lokuje się ona na pograniczu symbolizmu i ekspresjonizmu, w rzeźbie łączy wpływy nowego klasycyzmu i neorenesansu. Młody artysta, absolwent krakowskiej ASP, podejmował także działalność krytyczną. Twierdził, iż niemożliwe jest uzyskanie dokonań w zakresie sztuki wysokiej bez równoległego rozwoju sztuki użytkowej. Przemyslenia Koniecznego wpisują się w refleksje jemu współczesnych na temat perspektyw rozwoju twórczości sakralnej, konieczności określenia jej istoty, opracowania obowiązujących dla niej wzorców.

**Słowa kluczowe:** Wystawy sztuki religijnej, symbolizm, nowy klasycyzm, krytyka artystyczna, sztuka użytkowa

Małgorzata Dąbrowska  
Kraków (badacz niezależny)  
Uniwersytet Rzeszowski

Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej  
pl. Ofiar Getta 4–5/35, 35-002 Rzeszów  
tel.: +48 17 872 20 98  
e-mail: ara1@o2.pl

patronage of the Association of Polish Applied Arts as well as the Association “Architecture, Sculpture, Painting and Craft”, and housed in a separate room at the exhibition, was also an important suggestion.

In competitions announced at that time, Włodzimierz Konieczny received first prize for his sculpture “Immaculata” and second prize for the plaque depicting the Mother of God and the Child. The rich biography of this little-known artist is worth quoting, as is the concise description of his work. In terms of graphics, his art is located at the boundary between symbolism and expressionism while in sculpture it combines the influences of Neoclassicism and the Neo-Renaissance. The young artist, a graduate of the Kraków Academy of Fine Arts, also undertook the writing of critical works. He claimed that achievements in the field of high art were impossible without parallel development of applied art. Konieczny’s reflections mirror the reflections of his contemporaries on the perspectives of development of religious art as well as the need to determine its essence and to develop its valid patterns.

**Key words:** Religious art exhibitions, symbolism, Neoclassicism, artistic criticism, applied art

Translated by Agnieszka Gicala

## Bibliografia / Bibliography

- Artykuł niesygnowany, *Z Pałacu Sztuk Pięknych. Program wystawy współczesnej polskiej sztuki kościelnej. Konkursy będące w związku z wystawą kościelną*, „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1911, nr1.
- Artykuł niesygnowany, *I Wystawa Sztuki kościelnej w Krakowie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 51.
- Artykuł niesygnowany, *Rozstrzygnięcie konkursu na posąg Immaculaty*, „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1911, nr 10.
- Artykuł niesygnowany, *Ruch artystyczny w Paryżu*, „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1911, nr 7.
- Bukowski J., Cybulski T., Frycz K., Kowalski G., Kunzek H., Maszkowski K., Mączyński F., Odrzywolski S., Pawelski J., Stachiewicz J., Szydłowski T., Till S., Warchałowski J., Żeleński S., *Pierwsza Wystawa Współczesnej Polskiej Sztuki Kościelnej im. Piotra Skargi w Krakowie*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1911.
- Górzynski W., *Zadania współczesnego malarstwa kościelnego. Pierwsza wystawa sztuki kościelnej im. Piotra Skargi w Krakowie*, Kraków 1911.
- Hoszowski E., *Wystawa sztuki kościelnej*, „Rydwan” 1912, nr 1.
- Katalog I wystawy współczesnej sztuki kościelnej im. Piotra Skargi, *Dzieła z konkursu I na plaketę rzeźbiarską Madonna*, Kraków 1911.
- Katerla J. [właśc. Żeromski Stefan], *Róża. Dramat niesceniczny*, Kraków 1909.

- Konieczny W., *Z Krakowa. Kraków środowiskiem artystycznym. Szkoła ceramiczna*, „Sztuki Plastyczne” [osobny dział „Krakowskiego Miesięcznika Artystycznego”], 1912, nr 2.
- Kossowska I., *Włodzimierz Konieczny*, <http://culture.pl/pl/tworca/wlodzimierz-konieczny>, [dostęp 16.02.2017].
- Kowalski G., *Znaczenie I Wystawy Współczesnej Sztuki Kościelnej*, „Sztuki Plastyczne” [osobny dział „Krakowskiego Miesięcznika Artystycznego”] 1912, nr 2.
- Kowalski G., Kopera F., *O sztukę kościelną*, „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1911, nr 1.
- Kudelska D., *Sztuka religijna na wystawach Wiener Secession i Kunstlerbund Hagen (1898–1933)*, „Sacrum et Decorum” R. 10, 2017.
- Lepszy L., Goliński S., Kopera F., *Przedmowa*, „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1911, nr 1.
- Tuszowski J., *Po zamknięciu wystawy pierwszej sztuki kościelnej im. Piotra Skargi w Krakowie MDCCCCXI*, „Odbitka z Przeglądu Powszechnego”, Drukarnia Eugeniusza i dr Kazim. Koziańskich w Krakowie 1911.
- Smolik P., *Włodzimierz Konieczny. Człowiek i artysta*, Kraków 1927.
- Wolańska J., *„Ku odrodzeniu sztuki religijnej”. O próbach odnowy sztuki kościelnej na ziemiach polskich w latach 1900–1939 (ze szczególnym uwzględnieniem malowideł ściennych)*, „Sacrum et Decorum” R. 5, 2012.
- Żeromski S., *Snobizm i postęp*, Warszawa – Kraków 1923.

Monika Paś

National Museum in Kraków

The set of prayer book covers  
presented at the First Piotr  
Skarga Exhibition of  
Contemporary Church  
Art in Kraków in 1911

The model bookbinding workshop founded in 1909 was the first workshop at the Museum of Industry. Bonawentura Lenart, a professional bookbinding teacher from the bookbinding workshop of the Kraków School of Industry, won the bookbinding competition held by the Museum in 1908 and was employed as its manager. He served in this position until 1927<sup>1</sup>.

In 1911 the City Museum of Technology and Industry organized two courses for bookbinders, both taught by Lenart. The first course, which ran from 8 February to 7 April, included the study of manual gilding. The program of the second course, which ran from 16 August to 21 November, included the study of manual and machine gilding of edges, embossing of inscriptions, bookbinding composition with the use of the simplest tools, and bookbinding materials technology; it covered mainly the binding of church books and the repair of old missals<sup>2</sup>. In addition, the course, with ten journeymen enrolled, included the study of drawing especially as applicable to bookbinding by Karol Homolacs, the study of accounts and professional bookkeeping by Julian Krókowski, lectures on industrial law by Stanisław Batko, hygiene by the city physician Dr Stanisław Sikorski and trade support by Stanisław Till. The course participants visited the Rabiński tannery in Ludwinowo, the paper factory in Wadowice and the manufacture of school notebooks and all paper products owned by Antoni Procner and the Company, as

<sup>1</sup> B. Kołodziejowa, *Miejskie Muzeum Przemysłowe im. dra Adriana Baranieckiego w Krakowie*, w: *Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie [The Dr Adrian Baraniecki City Museum of Industry in Kraków in Dissertations and Reports of the National Museum in Kraków]*, vol. XI, Kraków 1976, p. 216.

<sup>2</sup> *Sprawozdanie Dyrekcji Miejskiego Muzeum Techniczno-Przemysłowego, Krajowego Instytutu Popierania Rękodziel i Przemysłu w Krakowie za rok 1911 [The Report of the Management of the City Museum of Technology and Industry of the National Institute for the Advancement of Handicraft and Industry in Kraków for the Year 1911]*, Kraków 1912, p. 57.

Monika Paś

Muzeum Narodowe w Krakowie

Zespół opraw modlitewników  
prezentowanych na Pierwszej  
Wystawie Współczesnej Sztuki  
Kościelnej im. Piotra Skargi  
w Krakowie w 1911 roku

Wzorcowy warsztat introligatorski założony w 1909 roku był pierwszym warsztatem Muzeum Przemysłowego. Na stanowisko kierownika zaangażowano Bonawenturę Lenarta, fachowego nauczyciela introligatorstwa z pracowni introligatorskiej krakowskiej Szkoły Przemysłowej, który zwyciężył w konkursie na oprawy książkowe ogłoszonym przez Muzeum w 1908 roku. Stanowisko to piastował do 1927 roku<sup>1</sup>.

W 1911 roku Miejskie Muzeum Techniczno-Przemysłowe zorganizowało dwa kursy dla introligatorów, oba kierowane przez Lenarta. Pierwszy kurs, trwający od 8 lutego do 7 kwietnia, obejmował naukę złoceń ręcznego. Program drugiego kursu, odbywającego się od 16 sierpnia do 21 listopada, zawierał naukę ręcznego i maszynowego złoceń brzegów, wytłaczania napisów, kompozycji introligatorskiej przy użyciu najprostszyc narzędzi oraz technologii materiałów introligatorskich; obejmował głównie oprawę książki kościelnej i naprawę starych mszałów<sup>2</sup>. Ponadto kurs, w którym wzięło udział dziesięciu czeladników, uwzględnił naukę rysunków ze specjalnym zastosowaniem do potrzeb introligatorstwa prowadzoną przez Karola Homolacsa, naukę rachunków i buchalterii zawodowej wykładaną przez Juliana Krókowskiego, wykłady o ustawie przemysłowej Stanisława Batko, o higienie prowadzone przez fizyka miejskiego dra Stanisława Sikorskiego i akcji popierania przemysłu dyr. Stanisława Tilla. Uczestnicy kursu zwiedzili garbarnię firmy Rabiński w Ludwinowie, fabrykę papieru w Wadowicach i fabrykę zeszytów szkolnych i wszelkich wyrobów z papieru Antoniego Procnera i Spółki, nadto introligatornię Piotra Repetowskiego w Krakowie<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> B. Kołodziejowa, *Miejskie Muzeum Przemysłowe im. dra Adriana Baranieckiego w Krakowie*, w: *Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie*, t. XI, Kraków 1976, s. 216.

<sup>2</sup> *Sprawozdanie Dyrekcji Miejskiego Muzeum Techniczno-Przemysłowego, Krajowego Instytutu Popierania Rękodziel i Przemysłu w Krakowie za rok 1911*, Kraków 1912, s. 57.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 58; „Nowa Reforma”, R. XXX, 1911, nr 510 (8 XI), s. 2.



Prace wykonane podczas kursu miały zostać pokazane na Pierwszej Wystawie Współczesnej Sztuki Kościelnej im. Piotra Skargi, którą otwarto 7 grudnia tegoż roku, jednakże wzmianki, które ukazały się w prasie w dniu otwarcia wystawy, nie wspominały o nich wcale<sup>4</sup> lub bardzo lakonicznie, jak w relacji Stosława: „bardzo pięknie przedstawiło się introligatorstwo w pracach, wykonanych na kursie krakowskiego Muzeum techniczno-przemysłowego, pod kierunkiem p. B. Lenarta [sic!]”<sup>5</sup>. Nieco obszerniej na ich temat wypowiedział się ks. Gerard Kowalski, oceniający znaczenie wystawy:

*Z prac wystawionych przez krakowskie Muzeum tech.-przemysłowe oprawy książek na szczególne zasługują uznaniem. Kierownik kursu introligatorskiego rozumie znakomicie swe zadanie. Oprawy jego są przede wszystkim ochroną dla książki sporządzoną z materiału trwałego i pięknego. Safianowa oprawa mszału, wykonana przez p. Bonaw. Lenarta co do wytrzymałości i praktyczności jest niezrównaną. W ogóle oprawy wykonane w Muzeum pod kierownictwem p. Lenarta mają pod każdym względem wyższość, nie mówiąc już o solidnym zeszytce, wobec czego oprawy znanego zakładu p. Jahody zwłaszcza wystawione przezeń mszały, przeładowane niestosowną ornamentacją, opatrzone tak niewygodnymi w użyciu okuciami jako mniej celowo opracowane nie mogą już zupełnie zadowolnić. Wystawa kościelna w dziale przemysłu artystycznego dała nam pouczające przykłady, do jakich rezultatów doprowadzić może wspólna praca artysty i rzemieślnika<sup>6</sup>.*

Niedostateczne zainteresowanie tym działem wystawy wytknął krytykom autor kryjący się za inicjałami J.Kr. w swej *Krytyce krytyk*: „Najmniej uwagi poświęcili recenzenci artystycznemu przemysłowi. Stała się sztuce stósowanej krzywda – niezasłużenie. Wszak dzieła pp. Szczepkowskiego, Lenarta, Mączyńskiego, Maszkowskiego itd. to niepoślednie przejawy nowej myśli i pięknej formy”<sup>7</sup>. Należy zaznaczyć, że nie wszyscy równie pozytywnie ocenili wystawione prace. Ksiądz Józef Tuszowski napisał, że „Umieszczony na ołtarzu mszał żałobny ma, zdaje się symbolizować egipską «Księgę Umarłych», tym bardziej, iż wbrew

well as Piotr Repetowski’s bookbinding workshop in Kraków<sup>3</sup>. The works made during the course were to be shown at the First Exhibition of Contemporary Church Art in Warsaw, opened on December 7 of the same year, but the press notes on the day of the opening of the exhibition did not mention them at all<sup>4</sup> or only in passing, as in Stosław’s account “bookbinding was represented very beautifully by the works made during the course at the Kraków Museum of Technology and Industry under the direction of Mr. B. Lenart [sic!]”<sup>5</sup>. Fr. Gerard Kowalski, weighing on the significance of the exhibition, wrote about them at greater length:

*The works exhibited by the Kraków Museum of Technology and Industry, that is the book covers, deserve special recognition. The head of the bookbinding course understands his task very well. His covers are, above all, a means of book protection made of sturdy and beautiful material. The Morocco missal cover made by Mr. Bonaw. Lenart is unparalleled in its durability and practicality. In general, the covers made at the Museum under the direction of Mr Lenart are superior in every respect, not to mention their solid sewing, so that the covers from Mr Jahoda’s famous factory, especially the missals he exhibited, overloaded with inappropriate ornamentation, and equipped with such inconvenient metal corners, cannot be found satisfactory anymore since they are less well-designed for their purpose. The Church Exhibition has shown us some instructive examples in the department of artistic industry what results can be achieved through the joint work of an artist and a craftsman<sup>6</sup>.*

A critic hiding behind the initials of J.Kr. in his *Critique of Criticism* pointed out other critics’ lack of interest in this section of the exhibition: „The least attention was paid by reviewers to the artistic handicraft. The applied arts suffered unjustly. After all, the works of Messrs. Szczepkowski, Lenart, Mączyński, Maszkowski, etc. are no mean manifestations of new thought and beautiful form”<sup>7</sup>. It should be noted that

<sup>3</sup> Ibidem, p. 58; „Nowa Reforma”, vol. XXX, 1911, no. 510 (8 Nov), p. 2.

<sup>4</sup> „Czas”, vol. LXIV, 1911, no. 560 (7 Dec), p. 2; „Nowa Reforma”, vol. XXX, 1911, no. 561 (7 Dec), p. 4; „Tygodnik Ilustrowany”, vol. 52, 1911, no. 51 (23 Dec), p. 1024.

<sup>5</sup> „Świat”, vol. VI, 1911, no. 50 (16 Dec), p. 11.

<sup>6</sup> G. Kowalski, *Znaczenie I. wystawy współczesnej sztuki kościelnej [The Importance of the 1<sup>st</sup> Exhibition of the Contemporary Church Art]*, in: *Sztuki Plastyczne. Osobny dział “Krakowskiego Miesięcznika Artystycznego” poświęcony sprawom Muzeów polskich i wystawom sztuki współczesnej [Visual Arts, A Separate Section of “Krakowski Miesięcznik Artystyczny” Dedicated to the Issues of Polish Museums and Contemporary Art Exhibitions]*, vol. II, 1912, no. 2 (15 Feb), p. 12.

<sup>7</sup> J.Kr., *Krytyka krytyk o wystawie współczesnej sztuki kościelnej [The Critique of Criticism of the Contemporary Church Art Exhibition]*,

<sup>4</sup> „Czas”, R. LXIV, 1911, nr 560 (7 XII), s. 2; „Nowa Reforma”, R. XXX, 1911, nr 561 (7 XII), s. 4; „Tygodnik Ilustrowany”, R. 52, 1911, nr 51 (23 XII), s. 1024.

<sup>5</sup> „Świat”, R. VI, 1911, nr 50 (16 XII), s. 11.

<sup>6</sup> G. Kowalski, *Znaczenie I. wystawy współczesnej sztuki kościelnej*, w: *Sztuki Plastyczne. Osobny dział Krakowskiego Miesięcznika Artystycznego poświęcony sprawom Muzeów polskich i wystawom sztuki współczesnej*, R. II, 1912, nr 2 (15 II), s. 12.

<sup>7</sup> J.Kr., *Krytyka krytyk o wystawie współczesnej sztuki kościelnej*, w: *Sztuki Plastyczne. Osobny dział Krakowskiego Miesięcznika Artystycznego poświęcony sprawom Muzeów polskich i wystawom sztuki współczesnej*, R. II, 1912, nr 3 (15 III), s. 23.

not everyone equally positively assessed the exhibited works. Father Józef Tuszowski wrote that “The funeral missal placed on the altar seems to symbolize the Egyptian ‘Book of the Dead’, all the more so because, contrary to the Church’s liturgy, which chooses black as the colour of mourning, the missal was bound in white in order to adapt well to what the French call *la couleur locale*”<sup>8</sup>.

The lack of greater critical interest in this section of the exhibition could have resulted from the presentation of small, unostentatious works, mostly intended for private, “low-profile” devotion.

Some more information about the exhibited works is provided by the publication accompanying the exhibition, published under the same name, and containing a list of the presented works<sup>9</sup>. The last section of the catalogue mentions one cover from the second half of the 16th century restored by the journeyman Józef Lachowski with the help of Bonawentura Lenart, twenty-five titles of prayer books for which the covers were made during the course taught by Lenart, and one missal cover made by Lenart himself<sup>10</sup>. Adding to the above-mentioned cover of the funeral missal which was displayed on the altar of a small model church interior arranged by Adolf Szyszko-Bohusz, one can say that the Museum of Technology and Industry presented twenty-seven bookbinding exhibits<sup>11</sup>. According to the Museum’s report for 1911, the bookbinding department was represented by thirty covers, twenty-five of which were made by the course participants and five by the master craftsman Lenart<sup>12</sup>. It is known there were ten trainees – Gustaw Jędrzyński, Feliks Malinowski, Józef Miksa, Stanisław Mróz, Józef Lachowski, Franciszek Plewniak, Edward Repetowski, Tadeusz Urban, Stanisław Wawraszek and Wincenty Wolański<sup>13</sup>. Unfortunately, the list of the displayed covers, apart from the last item by Bonawentura Lenart, does not include the names of their authors, so it is difficult to attribute them to specific authors. Only one cover - “*Missae pro defunctis*” - listed under item 227 is described on the back endpaper and

---

in: *Sztuki Plastyczne. Osobny dział “Krakowskiego Miesięcznika Artystycznego” poświęcony sprawom Muzeów polskich i wystawom sztuki współczesnej Visual Arts, A Separate Section of “Krakowski Miesięcznik Artystyczny” Dedicated to the Issues of Polish Museums and Contemporary Art Exhibitions*, vol. II, 1912, no. 3 (15 March), p. 23.

<sup>8</sup> Fr. J. Tuszowski, *Po zamknięciu pierwszej wystawy współczesnej sztuki kościelnej im. Piotra Skargi w Krakowie MDCCCCXI* [After the End of the First Piotr Skarga Contemporary Church Art Exhibition in Kraków MDCCCCXI], Kraków [1911], p. 14.

<sup>9</sup> *Pierwsza wystawa współczesnej sztuki kościelnej im. Piotra Skargi w Krakowie MDCCCCXI* [The First Piotr Skarga Contemporary Church Art Exhibition in Kraków MDCCCCXI], Kraków 1911, pp. 56–58.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 56–58, items 225–250.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 25, item 18.

<sup>12</sup> *Sprawozdanie Dyrekcji...* 1912, as in the footnote 2, p. 24.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 74.

liturgii Kościoła, przyjmującego barwę czarną jako kolor żałoby, oprawiono ów mszał białą, by wiernie dostosować się do tego, co Francuzi nazywają *la couleur locale*”<sup>8</sup>.

Brak większego zainteresowania krytyków tym działem wystawy mógł wynikać z prezentowania w nim dzieł niewielkich, nierzucających się w oczy, w większości przeznaczonych do prywatnej, „kameeralnej” dewocji.

Nieco więcej informacji na temat eksponowanych dzieł dostarcza towarzysząca wystawie publikacja pod tym samym tytułem, zawierająca spis prezentowanych na niej prac<sup>9</sup>. W ostatnim dziale tego katalogu wymieniono jedną oprawę z drugiej połowy XVI wieku odrestaurowaną przez czeladnika Józefa Lachowskiego przy pomocy Bonawentury Lenarta, dwadzieścia pięć tytułów modlitewników, do których oprawy wykonano na kursie prowadzonym pod kierunkiem Lenarta, oraz jedną oprawę mszału wykonaną przez niego samego<sup>10</sup>. Dodając jeszcze oprawę wspomnianego mszału żałobnego jego autorstwa, eksponowaną na ołtarzu zaaranżowanego fragmentu wnętrza kościółka według projektu Adolfa Szyszko-Bohusza, można stwierdzić, że Muzeum Techniczno-Przemysłowe wystawiło dwadzieścia siedem dzieł sztuki introligatorskiej<sup>11</sup>.

Według sprawozdania Muzeum za rok 1911 dział introligatorski reprezentowało trzydzieści opraw, z których dwadzieścia pięć wykonali uczestnicy kursu, a pięć wermistrz Lenart<sup>12</sup>. Wiadomo, że kursantów było dziesięciu – Gustaw Jędrzyński, Feliks Malinowski, Józef Miksa, Stanisław Mróz, Józef Lachowski, Franciszek Plewniak, Edward Repetowski, Tadeusz Urban, Stanisław Wawraszek, Wincenty Wolański<sup>13</sup>. Niestety, w spisie prezentowanych opraw poza ostatnią pozycją autorstwa Bonawentury Lenarta nie podano nazwisk autorów, trudno jest zatem przypisać je konkretnym wykonawcom. Jedynie jedna oprawa – „*Missae pro defunctis*” – wymieniona pod pozycją 227, została opisana na wyklejce okładki tylnej i stąd wiadomo, że wykonał ją czeladnik Józef Lachowski pod kierunkiem Bonawentury Lenarta<sup>14</sup>.

Porównując spis z oprawami znajdującymi się obecnie w zasobach Muzeum Narodowego w Krakowie, które przejęło zbiory artystyczne zlikwidowanego

---

<sup>8</sup> Ks. J. Tuszowski, *Po zamknięciu pierwszej wystawy współczesnej sztuki kościelnej im. Piotra Skargi w Krakowie MDCCCCXI*, Kraków [1911], s. 14.

<sup>9</sup> *Pierwsza wystawa współczesnej sztuki kościelnej im. Piotra Skargi w Krakowie MDCCCCXI*, Kraków 1911, s. 56–58.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 56–58, poz. 225–250.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 25, poz. 18.

<sup>12</sup> *Sprawozdanie Dyrekcji...* 1912, jak przyp. 2, s. 24.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 74.

<sup>14</sup> Nr inw. MNK IV-MO-252. Jedna z opraw modlitewników prezentowanych na wystawie przez Roberta Jahodę została wykonana według projektu Bonawentury Lenarta, *Pierwsza wystawa...* 1911, jak przyp. 9, s. 42, poz. 100.

w 1950 roku Muzeum Przemysłowego, a wśród nich również omawiane dzieła, można stwierdzić, że choć katalog wystawy wymienia dwadzieścia siedem pozycji, Muzeum Techniczno-Przemysłowe faktycznie przygotowało trzydzieści opraw, ponieważ jedna z zachowanych ksiąg wydana została w czterech woluminach. Obecnie szesnaście, a zatem więcej niż połowa dzieł eksponowanych w 1911 roku, znajduje się w zbiorach Muzeum. Pozostałe zapewne znalazły nabywców niedługo po zamknięciu wystawy.

Pomimo lakoniczności zawartych w katalogu opisów odnoszących się do szczegółów zdobienia opraw, utrudniającej identyfikację zwłaszcza w przypadku powtarzających się tytułów, udało się powiązać zachowane zabytki z poszczególnymi pozycjami spisu. Zachowując kolejność spisu, jako pierwszą możemy zidentyfikować oprawę opisaną pod pozycją 226, tj. „*Annales ecclesiasticae*», oprawa w deskach dębowych, skóra safian z Przylądka Dobrej Nadziei, wytłaczania ręczne”. Jest to dosyć gruby poszyt czystych kart oprawny w deski, z grzbietem ze skóry brązowej, z wyraźnie zarysowanymi sześcioma zwiężami, i skróconym tytułem *ANNALES ESTICAE* tłoczonym złotem między pierwszym a drugim zwiężem u góry<sup>15</sup>. Krawędzie pasa skóry zachodzącego na deskę zdobione są tłoczonym ślepo wzorem zygzaka. Księga zapinana jest dwoma prostymi odcinkami skóry przymocowanymi do okładki tylnej za pomocą miedzianych nitów i zahaczanymi o miedziane haczyki wprawione w okładkę przednią. Krawędzie kart zabarwiono na kolor ciemnozielononiebieski, obecnie zszarzały.

Bez wątpliwości rozpoznać można oprawę wymienioną pod pozycją 227, tj. „*Missae pro defunctis*», oprawa w skórę kozłą, wytłaczania ręczne”. Jest to wspomniany wcześniej mszał żałobny wykonany przez czeladnika Józefa Lachowskiego pod kierunkiem Lenarta, o czym świadczy rękopiśmienna notatka na wyklejce okładki tylnej<sup>16</sup>. W tym miejscu warto przytoczyć opis oprawy sporządzony przez Kazimierza Witkiewicza: „Boki okładzin ozdobione są stemplem wytłoczonym «na ślepo». Motyw zasadniczy rozwinięty jest na kwadracie małym. Zestawiany bokiem daje linię ciągłą «zamknięcia» zastosowaną do obwiedzenia brzegów okładziny. Ten sam motyw zestawiony dwoma bokami i powtórzony czterokrotnie w dalszy kwadrat większy, tworzy wybijający się element zdobniczy w kształcie krzyża. Powtórzenie tego zasadnicze-

<sup>15</sup> *ANNALES ESTICAE*. Blok niezapisanych kart papieru zeberkowanego z filigranem, nr inw. MNK IV-MO-312.

<sup>16</sup> *Missae pro defunctis ad commodiorem ecclesiarum usum ex Missali romano desumptae* [...] adres wydawniczy: Ratyżbona, Rzym, NeqEboraci & Cincinnati, 1911, druk: Friderici Pustet, nr inw. MNK IV-MO-252. Na wyklejce okładki tylnej rękopiśmienna notatka: „Oprawę wykonano na kursie intr. urządzonym przez Mieję. / Muzeum Tech.-Przemysłowe pod kier. B. Lenarta / Praca czeladnika Józefa Lachowskiego kursisty A.D. 1912”.

thanks to that we know that it was made by the journeyman Józef Lachowski under the direction of Bonawentura Lenart<sup>14</sup>.

Comparing the list with the covers currently in the collection of the National Museum in Kraków, which took over the art holdings of the Museum of Industry when it was closed down in 1950, among them the discussed works, it can be concluded that although the catalogue of the exhibition mentions twenty-seven items, the Museum of Technology and Industry actually prepared thirty covers, since one of the surviving books was published in four volumes. Today, sixteen, that is more than half of the works exhibited in 1911, are in the Museum's collections. The others probably found buyers shortly after the closing of the exhibition. Despite the brevity of the descriptions included in the catalogue with regard to the decorative details of the covers, which makes it difficult to identify them, especially in the case of recurring titles, it was possible to connect the extant objects with the respective names on the list.

Following the order in which the covers are listed, we can identify as the first one the cover listed under number 226, i.e. “*Annales ecclesiasticae*, a cover made of oak wood, Morocco leather from the Cape of Good Hope, manually embossed”. This is a fairly thick blank booklet, with covers made of wood and a spine of brown leather, with distinctive raised bands and the abbreviated title *ANNALES ESTICAE* embossed in gold between the first and second raised bands from the top<sup>15</sup>. The edges of the strip of leather overlapping the board are decorated with a blind-embossed zigzag pattern. The book is fastened with two simple leather strips attached to the back cover by copper rivets and hooked with copper hooks in the front cover. The edges of the cards were coloured dark greenish blue which now has faded.

The cover listed under no. 227, i.e. “*Missae pro defunctis*’, kidskin cover, embossed manually” is clearly recognizable. It is the funeral missal mentioned above, made by the journeyman Józef Lachowski under Lenart's supervision, as confirmed by a handwritten note on the back endpaper<sup>16</sup>. At this point

<sup>14</sup> inv. no. MNK IV-MO-252. One of the prayer book covers exhibited by Robert Jahoda was made according to the design by Bonawentura Lenart, *Pierwsza wystawa...* 1911, as in the footnote 9, p. 42, item. 100.

<sup>15</sup> *ANNALES ESTICAE*. A block of blank pages of ribbed paper with a watermark, inv. no. MNK IV-MO-312.

<sup>16</sup> *Missae pro defunctis ad commodiorem ecclesiarum usum ex Missali romano desumptae* [...] publishing address Ratisbona, Roma, Neo Eboraci & Cincinnati [Regensburg, Rome, New York & Cincinnati], 1911, print: Friderici Pustet, inv. no. MNK IV-MO-252. On the back endpaper a handwritten note “The cover was made at the bookb. course organised by the City Museum of Tech and Industry under superv. of B. Lenart/The work of a course participant journeyman Józef Lachowski A.D. 1912”.





1. Oprawa modlitewnika wykonana na kursie dla introligatorów w Muzeum Techniczno-Przemysłowym w Krakowie w 1911 roku: Klementyna Hoffmanowa, *Książka do nabożeństwa dla Polek* [...], nr inw. MNK IV-MO-258; fot. Pracownia Fotograficzna MNK

1. The cover of the prayer book made at the bookbinding course at the Museum of Technology and Industry in Kraków in 1911: Klementyna Hoffmanowa, *Książka do nabożeństwa dla Polek* [...] {*A Prayer Book for Polish Women*...}, inv.no. MNK IV-MO-258; phot. The Photographic Laboratory of the National Museum in Kraków

it is worth quoting the cover description written by Kazimierz Witkiewicz: “The sides of the covers are decorated with blind-embossed stamps. The main motif is developed in a small square. The squares, placed side by side, form a continuous line tracing the edges of the cover. The same motif, juxtaposed on two sides and repeated four times in a bigger square, forms a prominent decorative element in the shape of a cross. The repetition of this basic motif sixteen times forms a cross across the whole width and length of the cover’s concise composition. The rays were emphasized by the use of a short line, a small arch and a point, so all in all four stamps were used to decorate the whole cover”<sup>17</sup>. It should be added to

<sup>17</sup> K. Witkiewicz, *Kunst introligatorski Bonawentury Lenarta* [*Bonawentura Lenart’s Art of Bookbinding*], Kraków 1932, p. 19, item VII.



2. Oprawa Biblii wykonana na kursie dla introligatorów w Muzeum Techniczno-Przemysłowym w Krakowie w 1911 roku: *Biblia to jest Księgi Starego y Nowego Testamentu* [...], Wrocław 1740; nr inw. MNK IV-MO-257, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

2. The cover of the Bible made at the bookbinding course at the Museum of Technology and Industry in Kraków in 1911: *Biblia to jest Księgi Starego y Nowego Testamentu* [...], [The Bible, or the Books of the Old and New Testament...] Wrocław 1740; inv. no. MNK IV-MO-257, phot. The Photographic Laboratory of the National Museum in Kraków

go motywu szesnaście razy zarysowuje krzyż na całej szerokości i wysokości zwartej kompozycji oprawy. Do wydobycia promieni użyto: linii krótkiej, łuczka i punktu, czyli łącznie czterema stemplami ozdobiło całą okładzinę”<sup>17</sup>. Do tego opisu należy dodać, że w przecięciu ramion krzyża wpisano mniejszy, równoramienny krzyż z tłoczonych srebrnych punktów, a promienie również podkreślono tłoczonymi srebrnymi punktami. Okładkę tylną ozdobiła bordiura skomponowana z zasadniczego motywu tłoczonego ślepo. Na grzbiecie z wyróżnionymi pięcioma związami wytłoczono srebrnym tytuł *MISSAE PRO DEFUNCTIS*.

„Książkę do nabożeństwa” widniejącą pod pozycją 228 można identyfikować z modlitewnikiem, które-

<sup>17</sup> K. Witkiewicz, *Kunst introligatorski Bonawentury Lenarta*, Kraków 1932, s. 19, poz. VII.



3. Oprawy modlitewników wykonane na kursie dla introligatorów w Muzeum Techniczno-Przemysłowym w Krakowie w 1911 roku: Gertruda Wielka, *Bóg moją miłością* [...], nr inw. MNK IV-MO-254; Adam Morawski, *Anioł Stróż* [...], nr inw. MNK IV-MO-265; Józefa Kamocka, *Zdrowaś Marya* [...], nr inw. MNK IV-MO-256. fot. Pracownia Fotograficzna MNK

3. The covers of the prayer books made at the bookbinding course at the Museum of Technology and Industry in Kraków in 1911: Gertrude the Great, *Bóg moją miłością* [...] [*God Is My Love...*], inv. no. MNK IV-MO-254; Adam Morawski, *Anioł Stróż* [...] [*The Guardian Angel...*], inv. no. MNK IV-MO-265; Józefa Kamocka, *Zdrowaś Marya* [...] [*Hail Mary...*], inv. no. MNK IV-MO-256. phot. The Photographic Laboratory of the National Museum in Kraków

go okładkę przednią zdbi tłoczony złotem krzyż łaciński skomponowany z tłoków o kształcie mandorli, widniejący w rezerwie powtarzającej kształt krzyża, otoczonej tłem drobnej siatki przenikających się kół, skomponowanej z odbitych ślepo tłokami motywów o tym samym kształcie [il. 1]<sup>18</sup>. Okładka tylna zdobiona jest analogicznie, jednakże bez złotego krzyża pośrodku. Tytuł tłoczony złotem umieszczono na grzbiecie modlitewnika pomiędzy pierwszym i drugim zwiędem od góry, pozostałe pięć pól wyznaczonych zwiędami ozdobiono czterolistnymi rozetami z tłoczonych złotem i ślepo mandorli. Krawędzie kart złożone, wyklejka z wzorzystego papieru.

Oprawa wymieniona pod pozycją 229: „Biblia», oprawa w skórę kozłą, złocenie ręczne” jest jedynym starodrukiem w omawianej grupie [il. 2]<sup>19</sup>. Okładkę przednią zdbi tłoczone złotem linearne wyobrażenie menory ujęte prostokątną ramą, w którą wpisano u góry słowo JEHOVAH i u dołu A+G+N+E+S. Na

this description that at the intersection of the arms of the cross another, smaller Greek cross made up of silver-embossed points is inscribed, and the rays are also underlined with silver-embossed points. The back cover is decorated with a border composed of the basic motif, blind-embossed. On the spine with five distinctive raised bands the title is embossed in silver *MISSAE PRO DEFUNCTIS*.

“The prayer book” listed under no. 228 can be identified with a prayer book whose front cover is decorated with a Latin cross embossed with gold, composed of mandorla-shaped embossments, placed in a so-called reserve (i.e. the central field) which replicates the shape of the cross, placed against the background made up of the fine mesh of interpenetrating circles, composed of blind-embossed motifs of the same shape [fig. 1]<sup>18</sup>. The back cover is decorated in the same way, but without the golden cross in the centre. The title, embossed with gold, is placed on the spine of the prayer book between the first and second raised bands from the top, while the other five fields between the raised bands are decorated with four-leaf rosettes made of mandorlas embossed

<sup>18</sup> Klementyna Hoffmanowa (1798–1845), *Książka do nabożeństwa dla Polek przez Autorkę Pamiątki po dobrej matce*, adres wydawniczy: Kraków: D. E. Friedlein; Warszawa: R. Friedlein, druk: Drukarni Breitkopt i Härtla w Lipsku, nr inw. MNK IV-MO-258.

<sup>19</sup> *Biblia to jest Księgi Starego y Nowego Testamentu według łacińskiego przekładu starego w kościele powszechnym przyjętego, na polski język z nowu [...] przełożone, z wykładem katolickim trudniejszych miejsc [...] wydane w Krakowie 1599, teraz [...] przedrukowane*, adres wydawniczy: Wrocław: W Drukarni Akademickiej Coll. Soc. Iesu, 1740, Nr inw. MNK IV-MO-257.

<sup>18</sup> Klementyna Hoffmanowa (1798–1845), *Książka do nabożeństwa dla Polek przez Autorkę Pamiątki po dobrej matce* [*A Prayer Book for Polish Women by the Author of 'A Good Mother's Keepsake'*], publishing address: Kraków: D. E. Friedlein; Warszawa: R. Friedlein, print: Printers Breitkopt and Härtl in Leipzig, inv. no. MNK IV-MO-258.



4. Oprawy modlitewników wykonane na kursie dla introligatorów w Muzeum Techniczno-Przemysłowym w Krakowie w 1911 roku: Adam Morawski, *Książeczka kieszonkowa do nabożeństwa* [...], nr inw. MNK IV-MO-259; Józefa Kamocka, *Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus* [...], nr inw. MNK IV-MO-262; Adam Morawski, *Książeczka kieszonkowa do nabożeństwa* [...], nr inw. MNK IV-MO-267; Józefa Kamocka, *Zdrowaś Marya* [...], nr inw. MNK IV-MO-266; fot. Pracownia Fotograficzna MNK

4. The covers of the prayer books made at the bookbinding course at the Museum of Technology and Industry in Kraków in 1911: Adam Morawski, *Książeczka kieszonkowa do nabożeństwa* [...] [A Pocket Prayer Book...], inv. no. MNK IV-MO-259; Józefa Kamocka, *Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus* [...] [Praised Be Jesus Christ...], inv. no. MNK IV-MO-262; Adam Morawski, *Książeczka kieszonkowa do nabożeństwa* [...] [A Pocket Prayer Book...], inv. no. MNK IV-MO-267; Józefa Kamocka, *Zdrowaś Marya* [...] [Hail Mary...], inv. no. MNK IV-MO-266; phot. The Photographic Laboratory of the National Museum in Kraków



with gold and blind-embossed. The page edges are gilded, and the endpaper is patterned.

The cover listed under no. 229, “‘The Bible’, kidskin cover, manually gilded” is the only antique book in the discussed set [fig. 2]<sup>19</sup>. The front cover is decorated with a linear image of the menorah, embossed in gold and framed by a rectangle in which the word JEHOVAH is inscribed at the top and the word A+G+N+E+S at the bottom. On the spine of the book with clearly marked raised bands, the word BIBLE is embossed with gold and enclosed in a rectangular frame. The book is fastened with two braided straps, attached with brass rivets to the back cover and hooked with brass buttons to the front cover. The quite thick edges of the covers are decorated with gold embossed ribbing. The edges of the pages are gilded and the endpaper is made of ribbed dark blue paper with the watermark of the paper mill.

<sup>19</sup> *Biblia to jest Księgi Starego y Nowego Testamentu według łacinskiego przekładu starego w kościele powszechnym przyjętego, na polski język z nowu [...] przełożone, z wykładem katolickim trudniejszych miejsc [...] wydane w Krakowie 1599, teraz [...] przedrukowane* [The Bible or the Books of the Old and New Testament from the Old Latin Translation Accepted by the Catholic Church, Translated Anew... into the Polish Language, with the Catholic Commentary on More Obscure Passages... Published In Krakow 1599, Now.. Reprinted], publishing address: Wrocław: at the University Printers' Coll. Soc. Iesu, 1740, inv. no. MNK IV-MO-257.

grzbiecie książki z wyraźnie zaznaczonymi związami wytłoczono złotem słowo BIBLIA zamknięte w prostokątnej ramce. Księga zapinana jest dwoma splecionymi w warkocze rzemykami, przymocowanymi mosiężnymi nitami do okładki tylnej i zahaczanymi o mosiężne guzki w okładce przedniej. Dosyć grube krawędzie okładek ozdobiono tłoczonym złotem żeberkowaniem. Krawędzie kart złoczone, wyklejka z papieru żeberkowego w kolorze ciemnoniebieskim z filigranem papierni.

Pod pozycją 231 wymieniono modlitewnik „«Bóg moją miłością», oprawa w żółtą skórę kozła, złocenie ręczne”. Modlitewnik o tym samym tytule wymieniono też pod pozycją 242 „«Bóg moją miłością», oprawa w skórę safian z Przylądka Dobrej Nadziei, złocenie ręczne”. W zbiorach Muzeum przechowywana jest tylko jedna książeczka o tym tytule, której okładki obciągnięto skórą licową w naturalnym, jasnym kolorze [il. 3]<sup>20</sup>. Okładkę przednią zdobi krzyż równoramienny ujęty promienistą glorią skomponowany z tłoczonych złotem trójkątów i punktów ujętych prostymi liniami oraz tłoków o kształcie „płomienia”. Tytuł

<sup>20</sup> Gertruda Wielka (św. 1256–1302), *Bóg moją miłością. Modlitwy św. Gertrudy czyli Prawdziwy duch modlitw objawionych po największej części przez samego Zbawiciela naszego Pana Jezusa św. Gertrudzie i św. Mechtyldzie. Przerobione z przestarzałego wydania przez M. P.*, adres wydawniczy: Warszawa: Gebethner i Wolff; Kraków: G. Gebethner i Sp., druk: Kraków, Druk W. L. Anczyca i Spółki, nr inw. MNK IV-MO-254.



BÓG MOJĄ MIŁOŚCIĄ tłoczony złotem pośrodku grzbietu ujęto dwoma zwiężkami i powtórzonymi motywami krzyży bez glorii o mniejszych rozmiarach. Modlitewnik zapinany jest dwoma paskami rzemyków plecionych w warkocz, zamocowanych do tylnej okładki i zahaczanych o miedziane guzy w okładce przedniej. Krawędzie kart zabarwiono na kolor zielononiebieski, jedwabną wyklejkę w podobnym kolorze ozdobiono tłoczonym złotem IHS wpisanym w motyw krzyża skomponowanego z rzędów złotych punktów.

Oprawą niesprawiającą trudności w identyfikacji jest modlitewnik „Anioł Stróż», książka oprawiona w skórę kozłą, wytłaczania «na ślepo» i złotem ręcznie” figurujący pod pozycją 234. Okładkę przednią tego modlitewnika zdobi tłoczony złotem chrystogram IHS ujęty dekoracyjną bordiurą skomponowaną z trójkątów i kropek, natomiast tytuł tłoczony złotem umieszczono na grzbiecie między wydatnymi zwiężkami [il. 3]<sup>21</sup>. Krawędzie kart wyzłocono, wyklejka z papieru żeberkowego w kolorze pomarańczowym komponuje się z zakładką z tasiemki w takim samym kolorze. Warto zwrócić uwagę, że do wykonania kompozycji na okładce użyto tych samych tłoków, co w poprzedniej pozycji, uzyskując odmienny efekt plastyczny.

Z modlitewnikiem opisanym pod pozycją 236 „Książeczka do nabożeństwa», oprawiona w skórę kozłą, wytłaczania «na ślepo» i złotem ręcznie” można identyfikować jeden z dwóch modlitewników o tym tytule znajdujący się w zbiorach Muzeum [il. 4]<sup>22</sup>. W płaszczynę identycznie zakomponowanych okładek otoczonych bordiurą z tłoczonych ślepo kolistych motywów wpisano krzyż łaciński utworzony z tych samych motywów, przy czym na okładce przedniej wyróżniono go poprzez zaznaczenie środka złotym punktem. Na grzbiecie podzielonym zwiężkami na pięć pól wytłoczono złotem tytuł i krzyżyki powstałe przez zestawienie czterech kolistych motywów. Krawędzie kart wyzłocono, wyklejkę wykonano z wzorzystego papieru.

Pod pozycją 237 zamieszczono „Ołtarzyk codzienny», oprawiony w skórę kozłą, wytłaczania «na ślepo» i złotem ręcznie”. Okładki i grzbiet tego modlitewnika podzielono tłoczonymi ślepo liniami na dziewięć poziomych pasów – trzy węższe i pięć szerszych. Szersze pasy pozostawiono czyste, węższe ozdobiono rzędami rozetek z tłoczonych złotem punktów, przy

The item listed under no. 231 is a prayer book “ ‘Bóg moją miłością’ [God Is My Love], yellow kid-skin cover, manually gilded”. Only one book of this title is kept in the Museum’s collection, the covers of which are bound in top grain leather in a natural, light colour [fig. 3]<sup>20</sup>. The front cover is decorated with a Greek cross in a sunburst composed of gold-embossed triangles and points drawn with straight lines and flame-shaped embossments. The title BÓG MOJĄ MIŁOŚCIĄ, embossed with gold in the middle of the spine, is framed by two raised bands and repeated motifs of smaller crosses without sunbursts. The prayer book is fastened with two braided straps, attached to the back cover and hooked to copper knobs in the front cover. The edges of the cards are greenish-blue, the silk endpaper in a similar colour is decorated with the letters IHS embossed in gold and inscribed in the motif of the cross made up of rows of gold dots.

It is not difficult to identify the cover of the prayer book “ ‘Anioł Stróż’ [The Guardian Angel], a book covered in kidskin, manually blind-embossed and gold-embossed”, listed as no. 234. The front cover of this prayer book is decorated with the Christogram IHS embossed with gold and decorated with decorative borders composed of triangles and dots, while the title embossed with gold is placed on the spine between the prominent raised bands [fig. 3]<sup>21</sup>. The page edges are gilded, the endpaper made of orange ribbed paper matches the colour of the bookmark. It is worth pointing out that the composition on the cover was made with the use of the same stamps as the previous one, but with a different visual effect.

The prayer book listed under no. 236 “ ‘Książeczka do nabożeństwa’ [The Small Prayer Book], covered in kidskin, manually blind-embossed and gold-embossed” could be matched with one of the two prayer books

<sup>20</sup> Gertrude the Great (saint, 1256–1302), *Bóg moją miłością. Modlitwy św. Gertrudy czyli Prawdziwy duch modlitw objawionych po największej części przez samego Zbawiciela naszego Pana Jezusa św. Gertrudzie i św. Mechtyldzie. Przerobione z przestarzałego wydania przez M. P. [God Is My Love. The Prayers of Saint Gertrude or The True Spirit of Prayer Revealed Mostly by the Saviour Our Lord Jesus Himself to Saint Gertrude and Saint Mechthild]*, publishing address: Warszawa: Gebethner and Wolff; Kraków: G. Gebethner and Co., print: Kraków, Printed by W. L. Anczyc and Co, inv. no. MNK IV-MO-254.

<sup>21</sup> Adam Morawski, *Anioł Stróż. Podarek w dzień pierwszej Komunii i Bierzmowania oraz całe nabożeństwo dla młodzieży płci obojej z wykładem wiary św., naukami Ojców Kościoła i radami na drogę życia ułożył Adam Morawski [The Guardian Angel. A Gift on the Day of the First Communion and Confirmation and All Prayers for the Young of Both Sexes, with the Explanation of the Faith, the Teachings of the Church Fathers and the Advice for Later Life, Composed by Adam Morawski]*, publishing address: Kraków: G. Gebethner and Co., print: Kraków: Printed by W. L. Anczyc and Co, inv. no. MNK IV-MO-265.

<sup>21</sup> Adam Morawski, *Anioł Stróż. Podarek w dzień pierwszej Komunii i Bierzmowania oraz całe nabożeństwo dla młodzieży płci obojej z wykładem wiary św., naukami Ojców Kościoła i radami na drogę życia ułożył Adam Morawski*, adres wydawniczy: Kraków: G. Gebethner i Sp., druk: Kraków: Druk W. L. Anczyca i Spółki, nr inw. MNK IV-MO-265.

<sup>22</sup> Adam Morawski, *Książeczka kieszonkowa do nabożeństwa dla wszystkich stanów oraz rady i rozmyślania ułożył Adam Morawski*, adres wydawniczy: Gebethner i Wolff, druk: Kraków: Druk W. L. Anczyca i Spółki, nr inw. MNK IV-MO-259.

5. Oprawa modlitewnika wykonana na kursie dla introligatorów w Muzeum Techniczno-Przemysłowym w Krakowie w 1911 roku: *Ołtarzyk codzienny* [...], nr inw. MNK IV-MO-255; fot. Pracownia Fotograficzna MNK

5. The cover of the prayer book made at the bookbinding course at the Museum of Technology and Industry in Kraków in 1911: *Ołtarzyk codzienny* [...] [*The Daily Altar...*], inv. no. MNK IV-MO-255; phot. The Photographic Laboratory of the National Museum in Kraków

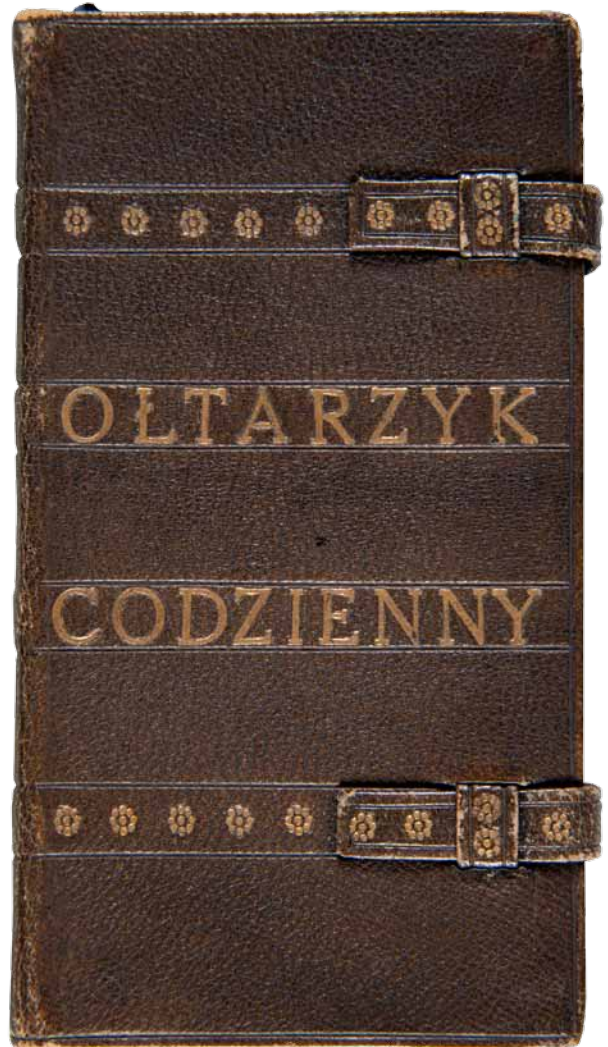
in the Museum's collection [fig. 4]<sup>22</sup>. Their covers, whose design is identical, are framed by the border of blind-embossed circular motifs, containing a Latin cross made up of the same motifs, accented on the front cover by marking its middle with a golden dot. On the spine, divided by raised bands into five parts, the title and the crosses made up of the composition of four circular motifs are embossed in gold. The page edges are gilded, and the endpaper is made of patterned paper.

The book listed under no. 237 is “‘Ołtarzyk codzienny’ [The Daily Altar], covered with kidskin, manually blind-embossed and gold-embossed”. The cover and spine of this prayer book are divided with blind-embossed lines into five horizontal stripes - three of them are narrower, and five broader. The broader stripes are left blank, while the narrower are decorated with rows of small rosettes made up of gold-embossed dots, and on the front cover the two narrower stripes in the middle contain the title, also embossed in gold [fig. 5]<sup>23</sup>. The title is also embossed with gold on the spine of the prayer book, which is fastened with two leather straps inserted through the loops on the front cover. The page edges are gilded and the pattern of brown rosette stamps on the endpaper is a reference to the cover decoration.

The book listed as no. 238 is “‘Ave Maria’, Morocco leather cover, manually blind-embossed and gold-embossed”. The book which probably matches this description is the prayer book with the interlocking monogram MARIA placed in the middle of the front cover, embossed in gold, and the title ZDROWAŚ MARYA [HAIL MARY] embossed in

<sup>22</sup> Adam Morawski, *Książeczka kieszonkowa do nabożeństwa dla wszystkich stanów oraz rady i rozmyślenia ułożył Adam Morawski [A Pocket Prayer Book for All Classes and Advice and Meditations Composed by Adam Morawski]*, publishing address: Gebethner i Wolff, print: Kraków: Printed by W. L. Anczyc and Co, inv. no. MNK IV-MO-259.

<sup>23</sup> *Ołtarzyk codzienny. Krótki zbiór modlitw do codziennego użycia [The Daily Altar. A Short Collection of Daily Prayers]*, publishing address: Warszawa: Gebethner and Wolff; Kraków: G. Gebethner and Co., print: Kraków, Printed by W. L. Anczyc and Co., inv. no. MNK IV-MO-255.



czym na okładce przedniej w dwa środkowe węższe pasy wpisano tytuł również tłoczony złotem [il. 5]<sup>23</sup>. Tytuł wytłoczono złotem także na grzbiecie modlitewnika, który zapinany jest dwoma paskami skóry przewlekany przez szlufki na przedniej okładce. Krawędzie kart wyzłocono, wyklejka papierowa z wzorem rozetek odbitych stemplem w kolorze brązowym nawiązuje do dekoracji okładek.

Pod pozycją 238 figuruje „Ave Maria», oprawa w safian, wytłaczania «na ślepo» i złotem ręcznie”. Prawdopodobnie z tą pozycją należy identyfikować modlitewnik z tłoczonym złotem pośrodku przedniej okładki monogramem wiązonym MARIA i z tłoczonym złotem na grzbiecie tytułem ZDROWAŚ MARYA [il. 3]<sup>24</sup>. Krawędzie kart wyzłocono, wy-

<sup>23</sup> *Ołtarzyk codzienny. Krótki zbiór modlitw do codziennego użycia*, adres wydawniczy: Warszawa: Gebethner i Wolff; Kraków: G. Gebethner i Spółka, druk: Kraków, Druk W. L. Anczycy i Spółki, nr inw. MNK IV-MO-255.

<sup>24</sup> Józefa Kamocka (1830–1897), *Zdrowaś Marya. Nabożeństwo dla młodego wieku ułożyła Józefa Kamocka*, adres wydawniczy: Warszawa: Gebethner i Wolff; Kraków: G. Gebethner i Spółka, Wydanie nowe,



klejkę wykonano z papieru żeberkowego w kolorze ciemnozielonym.

Następna, 239 pozycja to „N.B.P. Jezus Chrystus», oprawa w safian, wytłaczania «na ślepo» i złotem ręcznie. Na przedniej okładce tego modlitewnika widnieje krzyż łaciński skomponowany z tłoczonych złotem kolistych stempli z wpisanymi w nie „gwiazdkami”. Krzyż ten otoczony rzędami kolistych stempli tłoczonych ślepo wydobyty jest z tego tła za pomocą punktów tłoczonych złotem [il. 4]<sup>25</sup>. Analogicznie zakomponowano okładkę tylną, lecz tu krzyż wyróżniono jedynie za pomocą tłoczonych złotem punktów. Tytuł wytłoczono złotem na grzbiecie modlitewnika w polu pomiędzy pierwszym a drugim zwiędem u góry, pozostałe pola ozdobiono motywem przypominającym krzyż równoramienny skomponowany z kolistych stempli tłoczonych ślepo i punktów tłoczonych złotem. Krawędzie kart wyzłocono, wyklejkę wykonano z jedwabiu w kolorze różowym. Dosit grube krawędzie okładek ozdobiono punktami tłoczonymi złotem.

Pod pozycją 240 widnieje „Książeczka do nabożeństwa», oprawa w safian, wytłaczania «na ślepo» i złotem ręcznie [il. 4]<sup>26</sup>. Okładka przednia tego modlitewnika zdobiona jest bordiurą z pasów tłoczonych ślepo tłoków o kształcie łuku, w którą wpisany jest krzyż łaciński utworzony ze zdwojonych pasów. W przecięciu ramion krzyża wytłoczono złotem tytułus INRI, tło wypełniono promienistą glorią utworzoną z prostych linii tłoczonych ślepo i komponowanych z tłoczonych złotem punktów. Dekorację okładki tylnej wykonano analogicznie bez złocen. Tytuł wytłoczono złotem na grzbiecie między drugim a trzecim zwiędem u góry, pozostałe pola wypełniając krzyżami równoramiennymi utworzonymi z tłoczonych ślepo motywów łuku i punktów. Krawędzie kart złoczone, wyklejka z wzorzystego papieru zdobionego stemplem (?) w motywy krzyża równoramiennego.

Pod pozycją 243: „O naśladowaniu Chrystusa», oprawa w pergamin cielecy”. Dekoracja tej koperkowej, zapinanej na dwa kościane kołeczki oprawy skoncentrowana jest na grzbiecie, na którym wytłoczono złotem nazwisko autora i tytuł, ujęte od góry i dołu motywem krzyża równoramiennego wykona-

wydanie dla dziewcząt, druk: Kraków, Druk W. L. Anczyca i Sp., nr inw. MNK IV-MO-256.

<sup>25</sup> Józefa Kamocka (1830–1897), *Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus. Nabożeństwo całoroczne wzbogacone modlitwami i rozmyślaniami czerpanymi z notatek biskupa Kazimierza Wnorowskiego i pism innych kapłanów ułożyła Józefa Kamocka*, adres wydawniczy: Warszawa: Gebethner i Wolff; Kraków: G. Gebethner i Spółka, druk: Kraków: Druk W. L. Anczyca i Spółki, nr inw. MNK IV-MO-262.

<sup>26</sup> Adam Morawski, *Książeczka kieszonkowa do nabożeństwa dla wszystkich stanów oraz rady i rozmyślenia ułożył Adam Morawski*, adres wydawniczy: Gebethner i Wolff, druk: Kraków: Druk W. L. Anczyca i Spółki, nr inw. MNK IV-MO-267.

gold on the spine [fig. 3]<sup>24</sup>. The page edges are gilded, and the endpaper is made of dark-green ribbed paper.

The next item no. 239 is “N.B.P. Jezus Chrystus’ [Our Lord Jesus Christ], covered with Morocco leather, manually blind-embossed and gold-embossed”. The front cover of this prayer book shows a Latin cross consisting of circular stamps embossed in gold and containing small stars. This cross, surrounded by rows of blind-embossed circular stamps is highlighted against this background by dots embossed with gold [fig. 4]<sup>25</sup>. The back cover is designed similarly, but here the cross is accented only by gold-embossed dots. The title is embossed in gold in the field between the first and second raised bands, and the other fields are decorated with a motif reminiscent of the Greek cross, made up of round blind-embossed stamps and gold-embossed dots. The page edges are gilded, and the endpaper is made of pink silk. The rather thick cover edges are ornamented with gold-embossed dots.

The book listed under no. 240 is “The prayer book’, covered with Morocco leather, manually blind-embossed and gold-embossed” [fig. 4]<sup>26</sup>. The front cover of this prayer book is decorated with borders made of stripes of blind-embossed stamps in the shape of an arch, in which a Latin cross formed of double stripes is inscribed. At the intersection of the arms of the cross the titulus INRI was embossed with gold, and the background was filled with a sunburst formed by straight blind-embossed lines and the lines composed of gold-embossed dots. The decoration of the back cover is similar but without gilding. The title was embossed with gold on the spine between the second and third raised band from the top, while the remaining fields were filled with Greek crosses formed by blind-pressed arch motifs and dots. The

<sup>24</sup> Józefa Kamocka (1830–1897), *Zdrowaś Marya. Nabożeństwo dla młodego wieku ułożyła Józefa Kamocka [Hail Mary. The Prayers for the Young Composed by Józefa Kamocka]*, publishing address: Warszawa: Gebethner and Wolff; Kraków: G. Gebethner and Co., The new edition, the girls’ version, print: Kraków, Printed by W. L. Anczyca and Co., inv. no. MNK IV-MO-256.

<sup>25</sup> Józefa Kamocka (1830–1897), *Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus. Nabożeństwo całoroczne wzbogacone modlitwami i rozmyślaniami czerpanymi z notatek biskupa Kazimierza Wnorowskiego i pism innych kapłanów ułożyła Józefa Kamocka [Praised Be Jesus Christ. The Year-Round Prayers Augmented by the Prayers and Meditations Drawn from the Notes of Bishop Kazimierz Wnorowski and the Writings of Other Clergymen, Composed by Józefa Kamocka]*, publishing address: Warszawa: Gebethner and Wolff; Kraków: G. Gebethner and Co., print: Kraków: Printed by W. L. Anczyca and Co., inv. no. MNK IV-MO-262.

<sup>26</sup> Adam Morawski, *Książeczka kieszonkowa do nabożeństwa dla wszystkich stanów oraz rady i rozmyślenia ułożył Adam Morawski [A Pocket Prayer Book for All Classes and Advice and Meditations Composed by Adam Morawski]*, publishing address: Gebethner and Wolff, print: Kraków: Printed by W. L. Anczyca and Co., inv. no. MNK IV-MO-267.





6. Oprawy modlitewników wykonane na kursie dla introligatorów w Muzeum Techniczno-Przemysłowym w Krakowie w 1911 roku: Tomasz à Kempis, *O naśladowaniu Jezusa Chrystusa ksiąg czworo* [...], nr inw. MNK IV-MO-260; Józefa Kamocka, *Bądź wola Twoja* [...], nr inw. MNK IV-MO-261; fot. Pracownia Fotograficzna MNK

6. The prayer books made at the bookbinding course at the Museum of Technology and Industry in Kraków in 1911: Thomas à Kempis-, *O naśladowaniu Jezusa Chrystusa ksiąg czworo* [...] [*The Imitation of Christ in Four Books...*], inv. no. MNK IV-MO-260; Józefa Kamocka, *Bądź wola Twoja* [...] [*Thy Will Be Done...*], inv. no. MNK IV-MO-261; phot. The Photographic Laboratory of the National Museum in Kraków

page edges are gilded, and the endpaper is made of patterned paper decorated with stamped Greek crosses

Item listed under no. 243 is “*O naśladowaniu Chrystusa*’ [*The Imitation of Christ*] covered in vellum”. The decoration of this limp vellum cover, fastened with two bone toggles, is concentrated on the spine, where the name of the author and the title are embossed in gold and framed above and below with the motif of the Greek cross made up of small dots [fig. 6]<sup>27</sup>. The ornaments on the front and back cover are limited to highlighting raised bands with gold-embossed dots. The page edges are gilded, and the endpaper is decorated with a stamped pattern (?) of golden bells on the sapphire background. There is an ink stamp of the Museum of Industry on the last page.

The book listed under no. 244 is “*Breviarium Romanum*’, covered in parchment, machine-em-

<sup>27</sup> Tomasz à Kempis, *O naśladowaniu Jezusa Chrystusa ksiąg czworo. Z łacińskiego przetłumaczył X. A. Jelowicki* [Thomas à Kempis, *The Imitation of Christ in Four Books. Translated from the Latin by Fr. A. Jelowicki*]. publishing address: Warszawa: Gebethner and Wolff; Kraków: G. Gebethner and Co., print: Kraków: Printed by W. L. Anczyca and Co., inv. no. MNK IV-MO-260.

nego z drobnych punktów [il. 6]<sup>27</sup>. Zdobienie okładki przedniej i tylnej ograniczone jest do zaakcentowania zwięzów tłoczonymi złotem punktami. Krawędzie kart złożone, wyklejka z wzorzystego papieru wykonanego stemplem (?) – motyw złotych dzwonek na szafirowym tle. Na ostatniej stronie odbito tuszem pieczętę Muzeum Przemysłowego.

Pod pozycją 244 widnieje „*Breviarium Romanum*», oprawa w pergamin, wytłaczania wykonane w maszynie”. Cztery woluminy tego modlitewnika zostały zaopatrzone w identyczne oprawy zapinane na kościane kołeczki [il. 7]<sup>28</sup>. Okładki przednie i tylne pokrywa gęsta szachownica wpisanych w kwadrat, koncentrycznie ułożonych motywów sercowych tłoczonych złotem. Tłoczonymi złotem punktami wyróżniono kwadraty układające się w krzyż łaciński. Na

<sup>27</sup> Tomasz à Kempis, *O naśladowaniu Jezusa Chrystusa ksiąg czworo. Z łacińskiego przetłumaczył X. A. Jelowicki*, adres wydawniczy: Warszawa: Gebethner i Wolff; Kraków: G. Gebethner i Sp., druk: Kraków: Druk W. L. Anczyca i Spółki, nr inw. MNK IV-MO-260.

<sup>28</sup> *Breviarium Romanum ex decreto ss. Concilii Tridentini Restitutum* [...], adres wydawniczy: Ratyżbona, Rzym, NeoEboraci& Cincinnati, 1911, druk: Friderici Pustet, nr inw. MNK IV-MO-250/1-4.

7. Oprawa brewiarza wykonana na kursie dla introligatorów w Muzeum Techniczno-Przemysłowym w Krakowie w 1911 roku: *Breviarum Romanum ex decreto ss. Concilii Tridentini Restitutum* [...], nr inw. MNK IV-MO-250/1; fot. Pracownia Fotograficzna MNK

7. The cover of the breviary made at the bookbinding course at the Museum of Technology and Industry in Kraków in 1911: *Breviarum Romanum ex decreto ss. Concilii Tridentini Restitutum* [...], inv. no. MNK IV-MO-250/1; phot. The Photographic Laboratory of the National Museum in Kraków

grzbiecie, podzielonym podwójnymi rzędami kropek na pięć pól, wytłoczono złotem tytuł główny i kolejnego woluminu, na przemian z pojedynczym motywem z okładki. Krawędzie kart wyłożono, wyklejkę wykonano z papieru żeberkowego w kolorze brązowym.

Kolejny modlitewnik, pod pozycją 245, to „Bądź Wola Twoja», oprawa w pergamin, wytłoczone w maszynie”. Niezwykle oszczędna dekoracja oprawy tego modlitewnika ograniczona jest do wytłoczonego czarno na okładce przedniej tytułu, zakomponowanego w kształt krzyża łacińskiego, na przecięciu ramion ozdobionego tłoczonymi złotem punktami [il. 6]<sup>29</sup>. Tytuł, również tłoczony czarno, powtórzono na grzbiecie. Modlitewnik zapinany jest na dwa wiązadła z wąskich rzemyków przesytych czarną nicią, zamocowanych do tylnej okładki za pomocą miedzianych nitów i zachaczanych na miedziane guzy wprawione w okładkę przednią. Krawędzie kart srebrzone, wyklejka wykonana z papieru żeberkowego. Na wewnętrznej stronie przedniej okładki w lewym dolnym rogu i na ostatniej stronie modlitewnika odbito czarnym tuszem pieczętkę Muzeum Techniczno-Przemysłowego.

Następna, 246 pozycja to „Zdrowaś Marya», oprawa w skórę owczą, krzyż wytłoczony w maszynie”. Okładka przednia tego modlitewnika ozdobiona jest tłoczonym czarno krzyżem łacińskim w kolorze zielonym, ujętym w promienistą glorię tłoczoną złotem [il. 4]<sup>30</sup>. Tytuł tłoczony złotem umieszczono na grzbiecie między pierwszym a drugim związkiem u góry. Krawędzie kart złocono, wyklejkę wykonano z papieru żeberkowego w kolorze granatowym.

<sup>29</sup> Józefa Kamocka (1830–1897), *Bądź wola Twoja. Modlitwy i rozmyślenia na wszystkie dni tygodnia i miesiąca, na wszystkie uroczystości kościelne i na wszystkie okoliczności życia, ułożone przez kapłanów i świętych katolickiego kościoła ku czci i chwale ukrzyżowanego Chrystusa z różnych źródeł zebrala i własnymi uzupełniła Józefa Kamocka*, adres wydawniczy: Warszawa: Gebethner i Wolff; Kraków: G. Gebethner i Spółka, druk: Kraków: Druk W. L. Anczyca i Spółki, nr inw. MNK IV-MO-261.

<sup>30</sup> Józefa Kamocka (1830–1897), *Zdrowaś Marya. Nabożeństwo dla młodego wieku ułożyła Józefa Kamocka*, adres wydawniczy: Kraków: G. Gebethner i Spółka, druk: Kraków, W drukarni W. L. Anczyca i Sp., nr inw. MNK IV-MO-266.



bossed”. The four volumes of this prayer book are all bound in identical covers, fastened with bone toggles [fig. 7]<sup>28</sup>. The front and back covers are covered with a dense grid made up of concentrically arranged motifs of hearts in squares, embossed with gold. The squares forming a Latin cross are highlighted by gold-embossed points. On the spine, divided by double rows of dots into five fields, the main title and the title of the next volume were embossed with gold, alternating with a single motif from the cover. The page edges were gilded and the endpaper was made of brown ribbed paper.

The next prayer book listed under no. 245 is “Bądź Wola Twoja” [Thy Will Be Done], parchment covers, machine-embossed”. The austere decoration of the cover of this prayer book is limited to the title embossed in black on the front cover, in the shape of a Latin cross, at the intersection of arms enlivened by gold-embossed dots [fig. 6]<sup>29</sup>. The title, also em-

<sup>28</sup> *Breviarum Romanum ex decreto ss. Concilii Tridentini Restitutum* [...], publishing address: Ratyżbona, Rzym, Neo Eboraci & Cinninati, 1911, print: Friderici Pustet, inv. no. MNK IV-MO-250/1–4.

<sup>29</sup> Józefa Kamocka (1830–1897), *Bądź wola Twoja. Modlitwy i rozmyślenia na wszystkie dni tygodnia i miesiąca, na wszystkie uroczystości kościelne i na wszystkie okoliczności życia, ułożone przez kapłanów i świętych katolickiego kościoła ku czci i chwale ukrzyżowanego Chrystusa z różnych źródeł zebrala i własnymi uzupełniła Józefa*



8. Oprawa mszału wykonana przez Bonwenturę Lenarta w 1911 roku: *MISSALE ROMANUM* [...], nr inw. MNK IV-MO-311; fot. Pracownia Fotograficzna MNK

8. The cover of the missal made by Bonawentura Lenart in 1911: *MISSALE ROMANUM* [...], inv. no. MNK IV-MO-311; phot. The Photographic Laboratory of the National Museum in Kraków

bossed in black, is repeated on the spine. The prayer book is fastened by two ties made of narrow straps stitched with black thread, attached to the back cover with copper rivets and hooked to copper knobs in the front cover. The page edges are silvered and the endpaper is made of ribbed paper. On the inside of the front cover in the lower left corner and on the last page of the prayer book there are black ink stamps of the Museum of Technology and Industry.

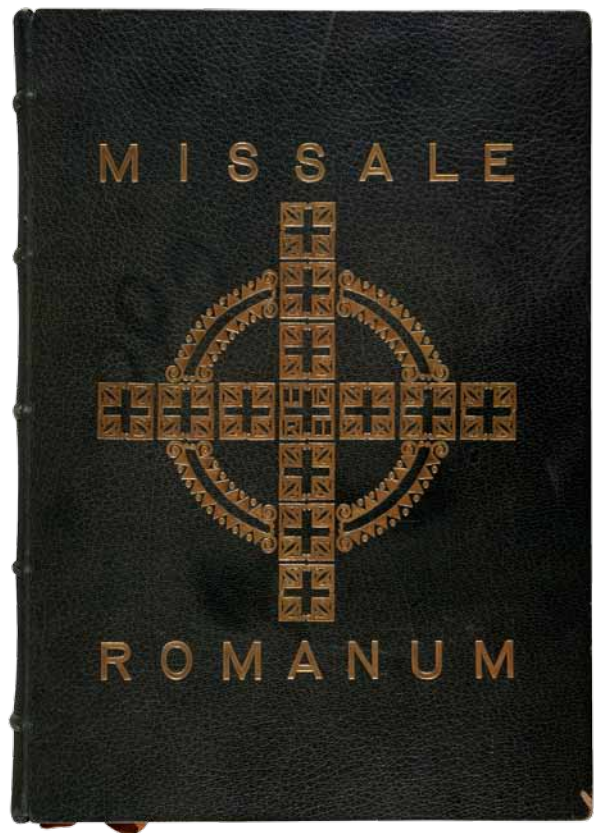
The next item no. 246 is “ ‘Zdrowaś Marya’ [Hail Mary], sheepskin cover, machine-embossed cross”. The front cover of this prayer book is decorated with a Latin cross embossed in black, coloured green, framed by a sunburst embossed in gold [fig. 4]<sup>30</sup>. The title embossed in gold was placed on the spine between the first and second raised bands from the top. The page edges were gilded and the endpaper was made of navy-blue ribbed paper.

The last cover listed under no. 250 is the one made by Bonawentura Lenart “ ‘Missale Romanum’, covered with Morocco leather from the Cape of Good Hope, manually gilded”. The decoration of this missal is based on the contrast between the leather background, which used to be dark navy, and the golden embossments [fig. 8]<sup>31</sup>. In the middle of the front cover, framed above and below by the title, there is a Greek Cross with the titulus INRI on the intersection of its arms. This cross was made by putting together in rows the squares formed by four smaller square stamps and dots so that smaller Greek crosses are formed between them. The arms are joined by a circle made up of rows of triangular stamps and dots. The title, embossed with

*Kamocka*, publishing address: Warszawa: Gebethner i Wolff; Kraków: G. Gebethner and Co., print: Kraków: Printed by W. L. Anczyc and Co., inv. no. MNK IV-MO-261.

<sup>30</sup> Józefa Kamocka (1830–897), *Zdrowaś Maryja. Nabożeństwo dla młodego wieku ułożyła Józefa Kamocka*, publishing address: Kraków: G. Gebethner and Co., print: Kraków: Printed by W. L. Anczyc and Co., inv. no. MNK IV-MO-266.

<sup>31</sup> *MISSALE ROMANUM EX DECRETO SACROSANCTI CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM*, publishing address: Ratisbona, Roma, Neo Eboraci & Cincinnati [Regensburg, Rome, New York & Cincinnati], 1911, print: Friderici Pustet, inv. no. MNK IV-MO-311.



Ostatnia z opraw, widniejąca pod pozycją 250, jest autorstwa Bonawentury Lenarta: „*Missale Romanum*», oprawa w skórę safian z Przylądka Dobrej Nadziei, złocenie ręczne”. Dekoracja oprawy tego mszału oparta jest na kontraście pierwotnie ciemnognatowego tła skóry i złotych tłoczeń [il. 8]<sup>31</sup>. Pośrodku okładki przedniej, ujęty od góry i dołu tytułem, widnieje krzyż równoramienny z wpisanym w przecięcie ramion tytułusem INRI. Krzyż ten wykonano, zestawiając w pasy kwadraty utworzone z czterech mniejszych kwadratowych tłoków i punktów tak, że między nimi tworzą się mniejsze równoramienne krzyże. Ramiona połączono okręgiem wykonanym z rzędów tłoków trójkątnych i punktów. Tytuł tłoczony złotem odbito również na grzbiecie w środkowych polach między związami, od góry i dołu otaczając go pomniejszonymi motywami krzyża z okładki. Krawędzie kart złożono i tłoczono. Wyklejkę wykonano z arkusza pergaminu. Zakładki wyróżniające poszczególne części mszału wykonano z prostokątnych odcinków skóry zdobionych tłoczonych złotem kolistych tłoków.

Uczestnicy kursu po odbyciu zajęć praktycznych i po opanowaniu technik złocenia ręcznego, maszy-

<sup>31</sup> *MISSALE ROMANUM EX DECRETO SACROSANCTI CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM*, adres wydawniczy: Ratybona, Rzym, Eboraci & Cincinnati, 1911, druk: Friderici Pustet, nr inw. MNK IV-MO-311.



nowego oraz złączenia brzegów mieli okazję wykorzystać nabyte umiejętności, oprawiając książki kościelne. Dorobek każdego kursu czy konkursu muzealnego popularyzowano wystawą prac, dlatego na wybór tego rodzaju książek zapewne miała wpływ mająca się odbyć w niedługim czasie wystawa sztuki kościelnej, jak i fakt, że w większości były to książki niewielkich rozmiarów, a zatem odpowiednie do przećwiczenia zdobytych umiejętności.

Istotnym założeniem warsztatów muzealnych była ścisła współpraca pomiędzy artystą opracowującym koncepcję artystyczną projektu a realizującym go technicznie rzemieślnikiem. Oprawy powstające pod kierunkiem Lenarta odznaczały się racjonalną, przemyślaną konstrukcją i wycuciem właściwości materiału, zastosowaniem prostego ornamentu dostosowanego do rodzaju książki oraz zawsze starannym wykonaniem. Jest to widoczne również w omawianych modlitewnikach, w których obok precyzyjnych tłoczeń oprawy zwracano uwagę na detale, np. wzór lub kolor wyklejki zawsze koresponduje z zakładką. Zapewne wpływ na taki ich wygląd miało doświadczenie zdobyte przez Lenarta w czasie kilkumiesięcznej podróży służbowej na przełomie 1910 i 1911 roku. Odwiedził wówczas szkoły zawodowe w Niemczech, Holandii i Anglii, uczęszczał w Londynie do Szkoły Sztuk i Rzemiosł L.C.C. Camberwell School of Arts and Crafts na wydział introligatorstwa i zdobnictwa okładziny<sup>32</sup>. Zapoznał się tam z teoriami nowoczesnego stylu dekoracji oprawy ograniczonego do prostych linii, małych kwiatków, listków i kropek propagowanymi przez Douglasa Cockerela, angielskiego introligatora i pedagoga. Zgodnie zatem z tymi teoriami zadaniem kursantów było ozdobienie oprawy tłokami bardzo prostymi w formie, a poprzez odpowiednie ich zestawienie na płaszczyźnie okładki uzyskanie motywu dekoracyjnego wynikającego z treści książki. W przypadku prezentowanych modlitewników był to najczęściej motyw krzyża łacińskiego lub równoramiennego, uzyskiwany poprzez rytmiczne zestawianie dwóch, trzech tłoków w technice tłoczenia na ślepo i pod złoto. Na przykładzie prezentowanych opraw widać, że motyw ten się nie powtarza. Różnorodność efektów plastycznych, jakie można osiągnąć, posługując się tymi samymi, ale rozmaicie zestawionymi tłokami, ujawnia się wyraźnie w oprawach modlitewników „Bóg moją miłością”<sup>33</sup> i „Anioł Stróż”<sup>34</sup>.

Warto zauważyć, że na kursie 1911 roku badano również materiały introligatorskie – m.in. skóry afrykańskie i angielskie<sup>35</sup>. Afrykańskie odznaczały się

gold, is also stamped on the spine in the middle fields between the raised bands, framing it from above and below by the scaled-down motifs of the cross from the cover. The page edges are gilded and embossed. The endpaper is made of a sheet of parchment. The bookmarks dividing the individual parts of the missal are made of rectangular pieces of leather decorated with round stamps embossed in gold.

The course participants, having completed their practical classes and mastered the techniques of manual, machine and edge gilding, had the opportunity to use the acquired skills by binding church books. The output of each course or museum competition was popularized through an exhibition of their works, and so we may assume that the choice of such books was probably influenced by the approaching exhibition of church art, as well as the fact that most of those books were small in size, making them suitable for practice. An important principle of the museum workshops was close cooperation between the artist who developed the visual design of the project and the craftsman who put it in practice. The covers created under Lenart's supervision were characterized by rational, careful construction and a sensitivity to the properties of the material, the use of a simple ornament adapted to the type of book and always exquisite workmanship. This can also be seen in the prayer books where, apart from the precise embossing of the cover, attention was paid to details, e.g. the pattern or colour of the endpaper always corresponds to that of the bookmark. It is certain that their appearance was influenced by the experience gained by Lenart during several months he spent on a business trip at the turn of 1910 and 1911. He visited vocational schools in Germany, Holland and England, and attended classes at the Faculty of Bookbinding and Cover Decoration at the Camberwell School of Arts and Crafts in London<sup>32</sup>. There he became familiar with the theories of the modern style of book cover decoration limited to straight lines, small flowers, leaves and dots, which were propagated by Douglas Cockerel, an English bookbinder and educator. In accordance with these theories, the students' task was to decorate the cover with stamps that were very simple in form, and to obtain a decorative motif reflecting the contents of the book by combining those stamps on the cover. In the case of the exhibited prayer books, it was most often the motif of a Latin or Greek cross, obtained by regular combination of two or three stamps, using the techniques of blind-embossing and gold-embossing. The example of the presented covers shows that this motif is not repetitive. The variety of visual effects that can be achieved by using the same stamps in different combinations

<sup>32</sup> *Sprawozdanie Dyrekcji...* 1912, jak przyp. 2, s. 28.

<sup>33</sup> Nr inw. MNK IV-MO-254.

<sup>34</sup> Nr inw. MNK IV-MO-264.

<sup>35</sup> *Sprawozdanie Dyrekcji...* 1912, jak przyp. 2, s. 27.

<sup>32</sup> *Sprawozdanie Dyrekcji...* 1912, as in the footnote 2, p. 28.

większą trwałością struktury i barwy dzięki garbowaniu i barwieniu odczynnikami roślinnymi. Angielskie skóry w procesie garbowania nie były poddawane działaniu niszczącego kwasu siarczanego, odznaczały się dzięki temu piękniejszymi barwami. Ponieważ w opisach niektórych opraw pojawia się określenie „safian z Przylądka Dobrej Nadziei”, można domniemywać, że część opraw została wykonana z tych wprowadzonych do testów materiałów introligatorskich. Niestety, intensywność i pierwotna barwa użytych skór zachowała się jedynie na okładkach tylnych i wewnątrz bloków książek. Utratę barwy spowodowała wieloletnia ekspozycja opraw wykonanych na kursach „obok okazów introligatorstwa współczesnego” na stałej wystawie Muzeum Przemysłowego<sup>36</sup>. Zanik oryginalnej barwy widoczny jest najwyraźniej w oprawie modlitewnika „Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus”<sup>37</sup>.

Trudno jest ocenić, jak bardzo omawiane oprawy odbiegały od opraw powszechnie używanych wówczas modlitewników. Na rynku antykwarycznym porównywalne egzemplarze pojawiają się rzadko, a biblioteki publiczne raczej nie gromadzą w swych zbiorach tego rodzaju dzieł. Nieliczne przykłady zaopatrzone są w standardowe oprawy biblioteczne – w oprawę twardą, ze wzmocnionym grzbietem i narożnikami, stanowiącą dobrą ochronę książki. Dzięki kilku egzemplarzom przechowywanym w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej można stwierdzić, że użytkownik miał możliwość zakupu u księgarza modlitewnika w bardzo skromnej, prostej oprawie broszurowej, która zazwyczaj powtarzała układ karty tytułowej ujęty w niewyszukane ornamentalne ramy. Zaopatrzenie modlitewnika w bardziej trwałą i ozdobną oprawę wykonaną przez introligatora zapewne wiązało się ze znacznie wyższymi kosztami.

*Przy tej sposobności podnieść należy, że czeladnicy introligatorscy uskarżają się, że publiczność przyzwyczajona do nietrwałej fabrycznej roboty, nie umie należycie ocenić dobroci oprawy ręcznej, nadto zbyt daleko idąca konkurencja doprowadziła do tego, że wykonuje się u nas oprawy coraz lichsze, przez co obniża się poziom przemysłu introligatorskiego. Jedyną skuteczną na to radą byłoby, ażeby nasza publiczność we własnym interesie żądała wzorowej, chociażby i droższej cokolwiek oprawy, do czego musieliby stosować się introligatorzy, a mamy ich u nas bardzo wielu zdolnych, posiadających pewne fachowe uzdolnienie, by pracą swą dorównać wyrobom zagranicznym*<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> Przewodnik po zbiorach Muzeum Przemysłowego im. Dra A. Baranieckiego w Krakowie, Kraków 1928, s. 86.

<sup>37</sup> Nr inw. MNK IV-MO-262.

<sup>38</sup> „Nowa Reforma”, R. XXX, 1911, nr 510 (8 XI), s. 2.

is clearly visible in the covers of the prayer books “Bóg moją miłością”<sup>33</sup> and “Anioł Stróż”<sup>34</sup>.

It is worth noting that during the course in 1911 bookbinding materials were also studied, including African and English leather.<sup>35</sup> The African leather had a greater durability of structure and colour thanks to tanning and staining with vegetable substances. In the tanning process, English leather was not exposed to the destructive sulfuric acid, which gave it more beautiful colours. Since the term “Morocco leather from the Cape of Good Hope” appears in the descriptions of some covers, it can be assumed that a few of the covers were made of these materials imported for bookbinding tests. Unfortunately, the intensity and original colour of the leather have been preserved only on the back covers and inside the text-blocks. The loss of colour was caused by the long-term exposure of the covers made during the courses “next to the specimens of contemporary bookbinding” at the permanent exhibition of the Museum of Industry<sup>36</sup>. The disappearance of the original colour is visible most distinctly in the cover of the prayer book “Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus” [Praised Be Jesus Christ]<sup>37</sup>.

It is difficult to determine how much the covers in question differed from those of the prayer books commonly used at the time. Comparable copies rarely appear on the antiquarian market and public libraries do not tend to include such works in their collections. The few existing examples are provided with standard library binding - hardcover, with reinforced backs and corners, which is a good protection for books. Thanks to several copies kept in the collection of the Jagiellonian Library, it can be said that the user had the opportunity to buy a prayer book from a bookseller in a very modest and simple pamphlet cover, which usually repeated the layout of the title card in a simple ornamental frame. Providing the prayer booklet with a more durable and decorative cover made by the bookbinder probably incurred higher costs.

*On this occasion it should be noted that bookbinding journeymen complain that the public accustomed to the short-lived industrial production cannot properly assess the goodness of manual binding; moreover, the too fierce competition led to our binding becoming poorer and poorer, which lowers the standards of the bookbinding industry. The only effective remedy for this would be for our public to demand, in their own interest, ex-*

<sup>33</sup> Inv. no. MNK IV-MO-254.

<sup>34</sup> Inv. no. MNK IV-MO-264.

<sup>35</sup> Sprawozdanie Dyrekcji... 1912, as in the footnote. 2, p. 27.

<sup>36</sup> Przewodnik po zbiorach Muzeum Przemysłowego im. Dra A. Baranieckiego w Krakowie [The Guide to the Collection of the Dr A. Baraniecki Museum of Industry], Kraków 1928, p. 86.

<sup>37</sup> Inv. no. MNK IV-MO-262.

*emplary book covers, even if somewhat more expensive, which the bookbinders would have to comply with; after all, we have so many talented ones, whose professional skills would allow their products to equal foreign ones*<sup>38</sup>.

Finally, it is worth mentioning that the Museum of Technology and Industry took part in a church exhibition held in Vienna in 1912, presenting the works of its students and Bonawentura Lenart, as well as trying to present the works of other bookbinders<sup>39</sup>. As noted in the report on the work of the Museum for the year 1912,

*It should be noted that Polish bookbinding works were the best and the most numerous, because apart from a big number of the works from Kraków, there were only all in all 12 bookbinding works. These works gained general recognition*<sup>40</sup>.

## Abstract

In 1911 the City Museum of Technology and Industry organized two courses for bookbinders under the direction of the famous Kraków bookbinder Bonawentura Lenart. The works made during the second course, in which ten journeymen participated, were presented at the Piotr Skarga First Exhibition of Contemporary Church Art, which opened on December 7 of the same year. A total of 30 bookbinding works were exhibited - 25 were made by the course participants and 5 by Bonawentura Lenart. Comparing the list of exhibited works - bound prayer books - with today's collections of the National Museum in Krakow, it can be said that currently 16, that is more than half of the works exhibited in 1911, are in the Museum's collection. The article describes the covers made during the course and then presented at the exhibition.

**Keywords:** Key words: book binding, prayer book, service book, Bonawentura Lenart, religious art, church art exhibition

Translated by Monika Mazurek

<sup>38</sup> "Nowa Reforma", R. XXX, 1911, no. 510 (8 Nov), p. 2.

<sup>39</sup> Among the books made during the course eleven were selected to be sent for the exhibition in Vienna ("Missae pro defunctis", "Biblia Jehowa", "Breviarum Romanum", "Książka do nabożeństwa", "Zbiorek modlitw", "Bóg moją miłością", "N.B.P", "Ołtarzyk codzienny", "Zbiór modlitw", "Książeczka do nabożeństwa", "Zdrowaś Marya"), as well as "Missale Romanum" in the covers by Bonawentura Lenart. A selection of his works was also sent by Robert Jahoda

<sup>40</sup> *Sprawozdanie Dyrekcji Miejskiego Muzeum Techniczno-Przemysłowego, Krajowego Instytutu Popierania Rękodziel i Przemysłu w Krakowie za rok 1912 [The Report of the Management of the City Museum of Technology and Industry of the National Institute for the Advancement of Handicraft and Industry in Kraków for the Year 1912]*, Kraków 1914, p. 19.

Na koniec warto wspomnieć, że Muzeum Techniczno-Przemysłowe wzięło udział w wystawie kościelnej, która odbyła się w Wiedniu w 1912 roku, wystawiając na niej prace swych kursantów i Bonawentury Lenarta, a także starając się o zaprezentowanie dzieł innych introligatorów<sup>39</sup>. Jak zanotowano w sprawozdaniu z działalności Muzeum za rok 1912,

*Należy zaznaczyć, że dzieła introligatorskie polskie były najlepsze i było ich najwięcej, gdyż prócz robót krakowskich w znacznej ilości, znajdowało się zaledwie 12 prac introligatorskich w ogóle. Prace te zyskały ogólne uznanie*<sup>40</sup>.

## Streszczenie

W 1911 roku Miejskie Muzeum Techniczno-Przemysłowe zorganizowało dwa kursy dla introligatorów pod kierownictwem znanego krakowskiego introligatora Bonawentury Lenarta. Prace wykonane na drugim z kursów, w którym wzięło udział dziesięciu czeladników, zaprezentowano na Pierwszej Wystawie Współczesnej Sztuki Kościelnej im. Piotra Skargi, którą otwarto 7 grudnia tegoż roku. Łącznie wystawiono 30 prac introligatorskich – 25 wykonali uczestnicy kursu, a 5 Bonawentura Lenart.

Porównując spis wystawionych dzieł – oprawionych modlitewników – z dzisiejszymi zbiorami Muzeum Narodowego w Krakowie, można stwierdzić, że obecnie 16, a zatem więcej niż połowa dzieł eksponowanych w 1911 roku znajduje się w kolekcji Muzeum. Artykuł opisuje oprawy wykonane na kursie i następnie prezentowane na wystawie.

**Słowa kluczowe:** oprawa książkowa, modlitewnik, książka do nabożeństwa, Lenart Bonawentura, sztuka religijna, wystawa sztuki kościelnej.

Monika Paś  
Muzeum Narodowe w Krakowie  
al. 3 Maja 1, 30-062 Kraków  
email: mpas@muzeum.krakow.pl

<sup>39</sup> Z wykonanych na kursie modlitewników na wystawę do Wiednia wysłano jedenaście prac („Missae pro defunctis”, „Biblię Jehowa”, „Breviarum Romanum”, „Książkę do nabożeństwa”, „Zbiorek modlitw”, „Bóg moją miłością”, „N.B.P”, „Ołtarzyk codzienny”, „Zbiór modlitw”, „Książeczkę do nabożeństwa”, „Zdrowaś Marya”), ponadto „Missale Romanum” w oprawie Bonawentury Lenarta. Różne swe prace wysłał również Robert Jahoda.

<sup>40</sup> *Sprawozdanie Dyrekcji Miejskiego Muzeum Techniczno-Przemysłowego, Krajowego Instytutu Popierania Rękodziel i Przemysłu w Krakowie za rok 1912*, Kraków 1914, s. 19.



## Bibliografia / Bibliography

- ANNALES ESTICAE*. Blok niezapisanych kart papieru żeberkowego z filigranem, nr inw. MNK IV-MO-312.
- Biblia to iest Księgi Starego y Nowego Testamentu według łacinskiego przekładu starego w kościele powszechnym przyjętego, na polski ięzyk z nowu [...] przełożone, z wykładem katolickim trudniejszych miejsc [...] wydane w Krakowie 1599, teraz [...] przedrukowane*, adres wydawniczy: Wrocław: W Drukarni Akademickiej Coll. Soc. Iesu, 1740, Nr inw. MNK IV-MO-257.
- Breviarum Romanum ex decreto ss. Concilii Tridentini Restitutum [...]*, adres wydawniczy: Ratyżbona, Rzym, Neo Eboraci & Cincinnati, 1911, druk: Friderici Pustet, nr inw. MNK IV-MO-250/1–4.
- „Czas”, R. LXIV, 1911, nr 560 (7 XII).
- Gertruda Wielka (św. 1256–1302), *Bóg moją miłością. Modlitwy św. Gertrudy czyli Prawdziwy duch modlitw objawionych po największej części przez samego Zbawiciela naszego Pana Jezusa św. Gertrudzie i św. Mechtyldzie. Przerobione z przestarzałego wydania przez M. P.*, adres wydawniczy: Warszawa: Gebethner i Wolff; Kraków: G. Gebethner i Sp., druk: Kraków, Druk W. L. Anczyca i Spółki, nr inw. MNK IV-MO-254.
- Hoffmanowa K. (1798–1845), *Książka do nabożeństwa dla Polek przez Autorkę Pamiątki po dobrej matce*, adres wydawniczy: Kraków: D. E. Friedlein; Warszawa: R. Friedlein, druk: Drukiem Breitkopt i Härtla w Lipsku, nr inw. MNK IV-MO-258.
- Kamocka J. (1830–1897), *Bądź wola Twoja. Modlitwy i rozmyślenia na wszystkie dni tygodnia i miesiąca, na wszystkie uroczystości kościelne i na wszystkie okoliczności życia, ułożone przez kapłanów i świętych katolickiego kościoła ku czci i chwale ukrzyżowanego Chrystusa z różnych źródeł zebrata i własnymi uzupełniła Józefa Kamocka*, adres wydawniczy: Warszawa: Gebethner i Wolff; Kraków: G. Gebethner i Spółka, druk: Kraków: Druk W. L. Anczyca i Spółki, nr inw. MNK IV-MO-261.
- Kamocka J. (1830–1897), *Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus. Nabożeństwo całoroczne wzbogacone modlitwami i rozmyślaniami czerpanymi z notatek biskupa Kazimierza Wnorowskiego i pism innych kapłanów ułożyła Józefa Kamocka*, adres wydawniczy: Warszawa: Gebethner i Wolff; Kraków: G. Gebethner i Spółka, druk: Kraków: Druk W. L. Anczyca i Spółki, nr inw. MNK IV-MO-262.
- Kamocka J. (1830–1897), *Zdrowaś Marya. Nabożeństwo dla młodego wieku ułożyła Józefa Kamocka*, adres wydawniczy: Warszawa: Gebethner i Wolff; Kraków: G. Gebethner i Spółka, Wydanie nowe, wydanie dla dziewcząt, druk: Kraków, Druk W. L. Anczyca i Sp., nr inw. MNK IV-MO-256.
- Kołodziejowa B., *Miejskie Muzeum Przemysłowe im. dra Adriana Baranieckiego w Krakowie*, w: *Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie*, t. XI, Kraków 1976.
- Kowalski G., *Znaczenie I. wystawy współczesnej sztuki kościelnej*, w: *Sztuki Plastyczne. Osobny dział Krakowskiego Miesięcznika Artystycznego poświęcony sprawom Muzeów polskich i wystawom sztuki współczesnej*, R. II, 1912, nr 2 (15 II).
- Kr.J., *Krytyka krytyk o wystawie współczesnej sztuki kościelnej*, w: *Sztuki Plastyczne. Osobny dział Krakowskiego Miesięcznika Artystycznego poświęcony sprawom Muzeów polskich i wystawom sztuki współczesnej*, R. II, 1912, nr 3 (15 III).
- Missae pro defunctis ad commodiorem ecclesiarum usum ex Missali romano desumptae [...]* adres wydawniczy: Ratyżbona, Rzym, Neo Eboraci & Cincinnati, 1911, druk: Friderici Pustet, nr inw. MNK IV-MO-252.
- MISSALE ROMANUM EX DECRETO SACROSANCTI CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM*, adres wydawniczy: Ratyżbona, Rzym, Eboraci & Cincinnati, 1911, druk: Friderici Pustet, nr inw. MNK IV-MO-311.
- Morawski A., *Anioł Stróż. Podarek w dzień pierwszej Komunii i Bierzmowania oraz całe nabożeństwo dla młodzieży płci obojczy z wykładem wiary św., naukami Ojców Kościoła i radami na drogę życia ułożył Adam Morawski*, adres wydawniczy: Kraków: G. Gebethner i Sp., druk: Kraków: Druk W. L. Anczyca i Spółki, nr inw. MNK IV-MO-265.
- Morawski A., *Książeczka kieszonkowa do nabożeństwa dla wszystkich stanów oraz rady i rozmyślenia ułożył Adam Morawski*, adres wydawniczy: Gebethner i Wolff, druk: Kraków: Druk W. L. Anczyca i Spółki, nr inw. MNK IV-MO-259.
- „Nowa Reforma”, R. XXX, 1911, nr 510 (8 XI).
- „Nowa Reforma”, R. XXX, 1911, nr 561 (7 XII).
- Ottarzyk codzienny. Krótki zbiór modlitw do codziennego użycia*, adres wydawniczy: Warszawa: Gebethner i Wolff; Kraków: G. Gebethner i Spółka, druk: Kraków, Druk W. L. Anczyca i Spółki, nr inw. MNK IV-MO-255.
- Pierwsza wystawa współczesnej sztuki kościelnej im. Piotra Skargi w Krakowie MDCCCCXI*, Kraków 1911.
- Przewodnik po zbiorach Muzeum Przemysłowego im. Dra A. Baranieckiego w Krakowie*, Kraków 1928.
- Sprawozdanie Dyrekcji Miejskiego Muzeum Techniczno-Przemysłowego, Krajowego Instytutu Popierania Rękodzieł i Przemysłu w Krakowie za rok 1911*, Kraków 1912.
- Sprawozdanie Dyrekcji Miejskiego Muzeum Techniczno-Przemysłowego, Krajowego Instytutu Popierania Rękodzieł i Przemysłu w Krakowie za rok 1912*, Kraków 1914.
- „Świat”, R. VI, 1911, nr 50 (16 XII).

Tomasz à Kempis, *O naśladowaniu Jezusa Chrystusa ksiąg czworo. Z łacińskiego przetłumaczył X. A. Jełowicki*, adres wydawniczy: Warszawa: Gebethner i Wolff; Kraków: G. Gebethner i Sp., druk: Kraków: Druk W. L. Anczyca i Spółki, nr inw. MNK IV-MO-260.

Tuszowski J., *Po zamknięciu pierwszej wystawy współczesnej sztuki kościelnej im. Piotra Skargi w Krakowie MDCCCCXI*, Kraków [1911].

„Tygodnik Ilustrowany”, R. 52, 1911, nr 51 (23 XII).

Witkiewicz K., *Kunst introligatorski Bonawentury Lenarta*, Kraków 1932.

*Małgorzata Kierczuk-Macieszko*  
Lublin (independent scholar)

Gold and metal sacred  
decorative arts of the 19th  
and early 20th century.  
The original, copy, or forgery?

Polish churches own liturgical vessels and metal handicraft products from the nineteenth century designed in historical styles. The subject of this article are not the gold-plated articles which fill church sacristies and whose impressive production was a consequence of the industrial revolution, but the handicraft items made by goldsmiths and silversmiths as well as by braziers and similar craftsmen making objects from copper or tin alloys. These relics are usually viewed negatively by art historians as imitative, pseudo-stylistic, or even forgeries. In practice, determining their age and provenance often turns out to be a difficult task, burdened with a large margin of error.

When in the first half of the 19th century in the whole of Europe craft began to lose out to industry, the masters tried to distinguish their own products from cheaper, mass-produced ones through technical artistry. The more industrial products imitated handicraft, the more sophisticated handicraft design became and the more intricate its production.

As one of the strategies of defending their position in the labour market, goldsmiths and foundry workers chose imitation of products from the past. This trend attracted many followers in Germany, Belgium, Holland, Switzerland, France (where medieval Mosan art and enamelled products from Limoges were used as models). Even individual cities, renewing their local traditions, specialised in certain craft techniques, e.g. Cologne in enamel and glass, or Hanau in silverware<sup>1</sup>.

Apart from economic reasons, at least three important, interlinked factors determined the attitude of craftsmen. The first one was political. From the beginning of the 19th century the concept of the national state with its fundamental elements: eth-

<sup>1</sup> More on the subject in: R. Sobczak-Jaskulska, *Złotnictwo Hanau w 4 ćwierci XIX i na początku XX w. Kopiowanie przeszłości czy twórcze kreacje?* [Jewellery production in Hanau in the last quarter of the 19<sup>th</sup> century and early 20<sup>th</sup> c. Copying the past or creative work?], in: *Rzemiosło artystyczne. Materiały z Sesji Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki* [Decorative Arts. Materials from the Session of the Warsaw Branch of the Association of Art Historians], vol. 2, ed. R. Bobrow, Warszawa 2001, pp. 327–359.

*Małgorzata Kierczuk-Macieszko*  
Lublin (naukowiec niezależny)

Sakralne złotnictwo oraz metalowe  
wyroby rzemiosła artystycznego  
z XIX i początku XX wieku.  
Oryginał, kopia, falsyfikat?

W zasobach polskich świątyń można odnaleźć naczynia liturgiczne oraz metalowe wyroby rzemiosła artystycznego z XIX wieku zaprojektowane w stylach historycznych. Nie chodzi bynajmniej o zapewniające kościelne zakrycie platerę, których imponujących rozmiarów wytwórczość była konsekwencją rewolucji przemysłowej, lecz o przedmioty rękodzielnicze wykonane z metali szlachetnych przez złotników i jubilerów oraz ze stopów miedzi bądź cyny przez mosiężników i rzemieślników pokrewnych profesji. Owe zabytki przez historyków sztuki oceniane są najczęściej negatywnie jako wtórne, quasi-stylowe, wręcz falsyfikaty. W praktyce określenie ich wieku i proveniencji niejednokrotnie okazuje się zadaniem niełatwym, obciążonym dużym marginesem błędów.

Kiedy w pierwszej połowie XIX wieku rzemiosło w całej Europie zaczęło stopniowo przegrywać z przemysłem, mistrzowie poprzez techniczny kunszt starali się odróżnić własne wyroby od tańszych, wytwarzanych seryjnie przedmiotów. Im bardziej te ostatnie imitowały rękodzieło, tym wymyślniejsze w formie i mierniejsze w obróbce stawały się prace rzemieślników.

Złotnicy i giserzy jako jedną ze strategii obrony swojej pozycji na rynku pracy obrali naśladownictwo wyrobów z epok minionych. Ów kierunek zyskał licznych zwolenników w Niemczech, Belgii, Holandii, Szwajcarii, we Francji. Nawet poszczególne miasta, odnawiając lokalne tradycje, wyspecjalizowały się w określonych technikach rzemieślniczych, np. Kolonia w emalii i szkle, Hanau w wyrobach ze srebra<sup>1</sup>.

Oprócz względów ekonomicznych postawę rękodzielniczką determinowały co najmniej trzy istotne, powiązane ze sobą czynniki. Pierwszy był natury politycznej. Od początku XIX wieku w Europie kształtowała się koncepcja państwa narodowego z jego fundamentalnymi elementami: tożsamością etnicz-

<sup>1</sup> Więcej: R. Sobczak-Jaskulska, *Złotnictwo Hanau w 4 ćwierci XIX i na początku XX w. Kopiowanie przeszłości czy twórcze kreacje?*, w: *Rzemiosło artystyczne. Materiały z Sesji Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, t. 2, red. R. Bobrow, Warszawa 2001, s. 327–359.



na, wspólnym językiem, religią, terytorium, pamięcią historyczną. Wiosna Ludów, która ogarnęła właściwie całą Europę, przyspieszyła proces rozpadu starych struktur politycznych opartych na więzach dynastycznych. Małe narody na wschodzie i na południu kontynentu zaczęły domagać się uznania swoich praw do samostanowienia, te zaś, które posiadały tożsamość kulturową i etniczną, dążyły do odzyskania państwowej suwerenności.

Procesowi zmian politycznych towarzyszył wzrost zainteresowania historią i rozwój nauk historycznych. Choć dla ówczesnych historyków podstawową wielką jednostką opisu stały się narody, to wykraczając poza dzieje polityczne, zaczęli uwzględniać w badaniach aspekty społeczne, gospodarcze, cywilizacyjne. Przeświadczenie, że spuścizna artystyczna stanowi istotny element narodowego dziedzictwa, wywołało obserwowane w całej Europie od II połowy XIX wieku zjawisko kopiowania dzieł sztuki uznanych za wartościowe z uwagi na walor historyczny, kulturowy, artystyczny. Wybierano obiekty ważne dla historii kraju bądź reprezentatywne dla sztuki regionu.

Na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej zaborcy z powodów politycznych zawłaszczali niekiedy intelektualny i materialny dorobek okupowanego narodu. Dowodem dwie galwanoplastyczne kopie gotyckich relikwiarzy św. Wojciecha przechowywane obecnie w Muzeum Sztuk Użytkowych (nr inw. MNP Rm 3; MNP Rm 5), oddziale Muzeum Narodowego w Poznaniu. W 1914 roku pruskie Muzeum Cesarza Fryderyka w Poznaniu (Kaiser Friedrich Museum Posen) dla celów edukacyjnych zleciło ich wykonanie w Württembergische Metallwaren Fabrik Geislingen – Stuttgart. Za sumę 531,5 Mk powstała kopia relikwiarza puszkowego, który dla gnieźnieńskiej kapituły katedralnej sporządził w 1494 roku złotnik Jakub Barth. Oryginalny zabytek został skradziony 11 lipca 1923 roku z katedralnego skarbcza w Gnieźnie. Kopia drugiego z relikwiarzy, na rękę św. Wojciecha, z klasztoru kanoników regularnych w Trzemesznie kosztowała 620 Mk. Pierwotne dzieło z fundacji Andrzeja z Drążna Drżącyńskiego herbu Doliwa (opata trzemeszńskiego w latach 1504–1522) wykonał w 1507 roku poznański złotnik Piotr Gelhor I (czynny 1495–1534). Również ten zabytek zaginął po 1943 r.<sup>2</sup>

Trend kopiowania ważnych dla kultury narodowej artefaktów przyjął w Polsce pod zaborami specyficzny kierunek. W ówczesnych realiach politycznych, typując obiekty do powielenia, obok kryteriów natury naukowej i artystycznej kierowano się pobudkami ro-

nic identity, common language, religion, territory, historical memory, was developing in Europe. The Spring of Nations, which spread over practically the whole of Europe, accelerated the disintegration of old political structures based on dynastic ties. Small nations in the east and south of the continent began to demand recognition of their right to self-determination, while those with cultural and ethnic identities sought to regain state sovereignty.

The process of political change was accompanied by a growing interest in history and the development of historical studies. Although historians of that era thought about history in terms of individual nations, they were also moving past political history, beginning to take into account in their research social, economic and cultural aspects. The belief that artistic legacy is an important element of the national heritage was the root cause of the fact that in the whole of Europe since the mid-19th century copying artworks which were considered to be valuable historically, culturally and artistically became so popular. The objects selected were the ones important for the history of the country or representative of the art of the region.

In the lands of the former Commonwealth of Poland, for political reasons the partitioners sometimes appropriated the intellectual and material heritage of the occupied nation. The evidence of this practice are two electroformed copies of the Gothic reliquaries of St. Adalbert, currently in the holdings of the Museum of Applied Arts (inventory nos. MNP Rm 3; MNP Rm 5), a branch of the National Museum in Poznań. In 1914, the Prussian Emperor Frederick Museum in Poznań (Kaiser-Friedrich-Museum Posen) commissioned the work for educational purposes at the Württemberg Metallwaren Fabrik Geislingen-Stuttgart. A copy of the box reliquary, made by Jakub Barth, a goldsmith from Gniezno, for the Cathedral Chapter in 1494, was produced at the cost of 531.5 marks. The original reliquary was stolen on 11 July 1923 from the cathedral treasury in Gniezno. The copy of the second reliquary, containing the hand of St. Adalbert and belonging to the monastery of Canons Regular in Trzemeszno, cost 620 marks. The original work funded by Andrzej Drżącyński of Drążno, who bore the coat of arms Doliwa (the abbot of Trzemeszno in the years 1504–1522) was made in 1507 by the Poznań goldsmith Piotr Gelhor I (active 1495–1534). This reliquary also disappeared after 1943.<sup>2</sup>

The trend of copying those artefacts that were important for national culture took a specific direc-

<sup>2</sup> R. Sobczak-Jaskulska, *Relikwiarz na głowę św. Wojciecha – kopia galwanoplastyczna; Relikwiarz na rękę św. Wojciecha – kopia galwanoplastyczna*, w: *Na znak świętego zwycięstwa. W sześćsetną rocznicę bitwy pod Grunwaldem*, t. II, Katalog wystawy 15 VII–30 IX 2010, red. J.T. Petrus, Zamek Królewski na Wawelu, Państwowe Zbiory Sztuki, Kraków 2010, nr 95, s. 184–185; nr 96, s. 186–188.

<sup>2</sup> R. Sobczak-Jaskulska, *Relikwiarz na głowę św. Wojciecha – kopia galwanoplastyczna; Relikwiarz na rękę św. Wojciecha – kopia galwanoplastyczna* [The reliquary containing the head of St Adalbert - an electroformed copy, the reliquary containing the hand of St Adalbert - an electroformed copy], in: *Na znak świętego zwycięstwa. W sześćsetną rocznicę bitwy pod Grunwaldem* [Under the Sign of the Glorious Victory.

tion in the partitioned Poland. In the political realities of the time, when selecting objects to be copied, romantic and patriotic motives were used in addition to research and artistic criteria. A striking example is the copying of the regalia discovered on 14 June 1869 during the renovation of the tombstone of Casimir the Great in the Wawel Cathedral.<sup>3</sup> The gold-plated copper copies of crowns, sceptres, orbs, spurs, rings and 10 gilded bronze buttons were made by Aleksander Ziemkowski, a goldsmith from Kraków.<sup>4</sup> The copies of antique jewels connected with the history of the region were commissioned not only by associations, societies and institutions, but also by private individuals. In 1892 the Krakow jeweller Władysław Wojciechowski<sup>5</sup> made an elaborate imitation of a chalice from around 1480 commissioned by Andrzej Oźga, Abbot of Tyniec (the original in the Tarnów Cathedral), fulfilling the order of Józef and Karolina Stec for St. Clement's Church in Czermin near Mielec<sup>6</sup> [fig. 1]. Franciszek Ksawery Kopaczyński, a jeweller and foundry master, the owner of the Artistic Bronze Workshop at 47 Floriańska street in Kraków<sup>7</sup>, proved his mastery of craftsman-

*On the 600<sup>th</sup> Anniversary of the Battle of Grunwald*], vol. II, exhibition catalogue 15.07–30.09 2010, ed. J. T. Petrus, The Wawel Royal Castle, State Art Collection, Kraków 2010, no 95 pp. 184–185; no. 96 pp. 186–188.

<sup>3</sup> *Protokół znalezienia i pochowania zwłok królewskich* [The protocol of the discovery and burial of the king's corpse], in: J. Buszko, *Uroczystości kazimierzowskie na Wawelu w roku 1869* [The Celebrations of King Casimir in Wawel in 1869], Kraków 1970, pp. 108–109.

<sup>4</sup> B. Ciciora, *Rachunek Aleksandra Ziemkowskiego za wykonanie kopii przedmiotów z grobu Kazimierza Wielkiego*, [The invoice issued by Aleksander Ziemkowski for making copies of the objects from the grave of Casimir the Great] "Studia Waweliana" 9/10, 2000/2001, pp. 218–220. Ziemkowski made a plain copper sheet coffin, with a cross and inscription on the lid: CASMIRI MAGNI OSSA / INSIGNIA REGIA / ORNATUSQUE RELIQUIAE / IN REFICIENDO HOC SEPULCRO / FELICITER INVENTA / PIE CONLECTA / A. D. MDCCCLXIX / NONIS IULIIS / HAC ARCA CONDITA / IACENT / R. I. P. (The relics of bones, royal insignia and robes of Casimir the Great, by happy chance found in this grave, which was going to be renovated, collected with reverence on 7 July 1869, rest in this ark. May he rest in peace.) Quoted after: Buszko 1970, as in the footnote 3, p. 65.

<sup>5</sup> Władysław Wojciechowski (1844–1924 born and died in Krakow), educated in Krakow and Paris, specialized in filigree objects. Since the 1880s he ran a shop with gold and silver goods in Krakow at 9 Szewska street. At the Agricultural and Industrial Exhibition in Krakow in 1887 he was awarded the silver medal of the Ministry of Trade. Cf. L. Lepszy, *Złotnictwo krakowskie* [Krakow Jewellery Trade], Kraków 1887, pp. 13–14; J. Czech, *Kalendarz krakowski na rok 1894. Rok 63* [The Krakow Calendar for the year 1894, Vol. 63], Kraków 1894, *Ogłoszenia* [Announcements], p. IX.

<sup>6</sup> *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce* [The Catalogue of Art Heritage in Poland, further referred to as KZSP] (new series), vol. III: *Województwo rzeszowskie* [Rzeszów province], no. 3: *Kolbuszowa, Mielec i okolice*, eds. E. Śnieżyńska-Stolot, F. Stolot, Warszawa 1991, p. 9, ill. 203.

<sup>7</sup> *Skorowidz przemysłowo-handlowy Królestwa Galicji* [The Index of Trade and Industry of the Kingdom of Galicia], Lviv 1906, p. 191: "Kopaczyński Franciszek, zakład artystyczno-brązowniczy (Floryańska 45)" ["Kopaczyński Franciszek, The Artistic Bronze Workshop (Floryańska 45)"]; J. Czech, *Kalendarz krakowski na rok*

mantyczno-patriotycznymi. Sugestywnym przykładem wydaje się skopiowanie regaliów odkrytych 14 czerwca 1869 roku podczas renowacji nagrobka Kazimierza Wielkiego w katedrze wawelskiej<sup>3</sup>. Miedziane, pozłoczone kopie korony, berła, jabłka, ostróg, pierścienia i 10 brązowych, złożonych guzików wykonał krakowski złotnik Aleksander Ziemkowski<sup>4</sup>.

Kopie zabytków złotniczych związanych z historią regionu prócz stowarzyszeń, towarzystw, instytucji zamawiały także osoby prywatne. W 1892 roku krakowski jubiler Władysław Wojciechowski<sup>5</sup> sporządził misterną imitację kielicha z ok. 1480 roku fundacji opata tynieckiego Andrzeja Oźgi (oryginał w katedrze tarnowskiej), realizując zamówienie Józefa i Karoliny Stec dla kościoła św. Klemensa w Czerminie k. Mielca<sup>6</sup> [il. 1]. Franciszek Ksawery Kopaczyński, złotnik i giser, właściciel Zakładu Artystyczno-Brązowniczego przy ul. Floriańskiej 47 w Krakowie<sup>7</sup>, dowiódł mistrzowskiego opanowania rzemiosła, wykonując w 1918 roku srebrną kopię kielicha z ok. 1500 roku ufundowanego przez Bractwo Najświętszej Maryi Panny przy kościele Mariackim w Krakowie<sup>8</sup>

<sup>3</sup> *Protokół znalezienia i pochowania zwłok królewskich*, w: J. Buszko, *Uroczystości kazimierzowskie na Wawelu w roku 1869*, Kraków 1970, s. 108–109.

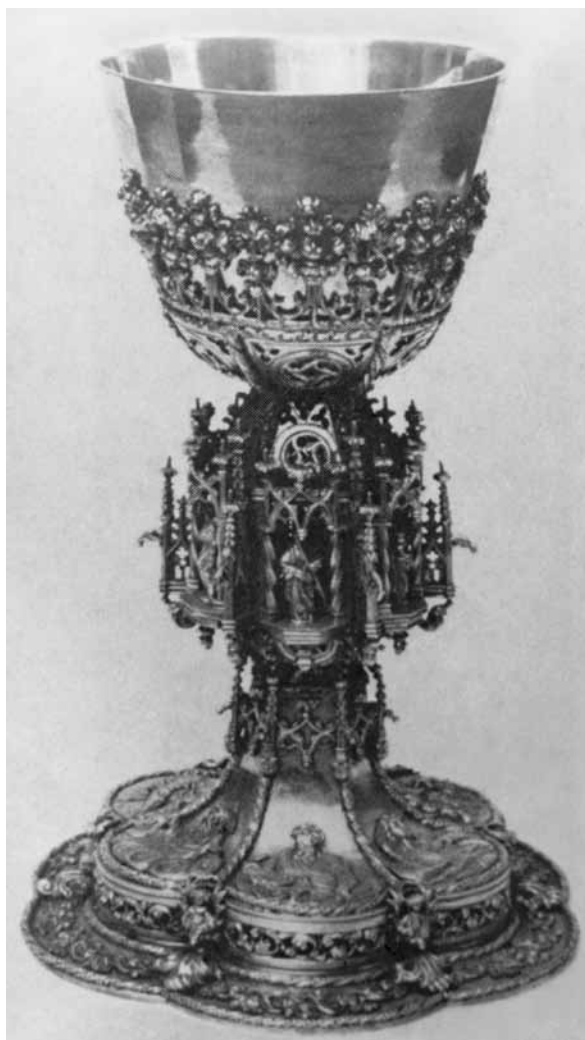
<sup>4</sup> B. Ciciora, *Rachunek Aleksandra Ziemkowskiego za wykonanie kopii przedmiotów z grobu Kazimierza Wielkiego*, „Studia Waweliana” 9/10, 2000/2001, s. 218–220. Ziemkowski wykonał z blachy miedzianej trumnę bez ozdób, z krzyżem i inskrypcją na wieku: CASMIRI MAGNI OSSA / INSIGNIA REGIA / ORNATUSQUE RELIQUIAE / IN REFICIENDO HOC SEPULCRO / FELICITER INVENTA / PIE CONLECTA / A. D. MDCCCLXIX / NONIS IULIIS / HAC ARCA CONDITA / IACENT / R. I. P. (Relikwie kości, insygniów królewskich i stroju Kazimierza Wielkiego, szczęśliwie znalezione w tym grobowcu, który miał być naprawiony, z czcią zebrane 7 lipca 1869 roku spoczywają w tej arce. Niech spoczywa w pokoju). Cyt. za: Buszko 1970, jak przyp. 3, s. 65.

<sup>5</sup> Władysław Wojciechowski (1844–1924 ur. i zm. w Krakowie), wykształcony w Krakowie i Paryżu, specjalizował się w wyrobach z filigranu. Od lat 80. XIX wieku prowadził w Krakowie przy ul. Szewskiej 9 „Skład Wyrobów Złotych i Srebrnych”. Na Wystawie rolniczo-przemysłowej w Krakowie w 1887 roku odznaczony medalem srebrnym Ministerstwa Handlu. Zob. L. Lepszy, *Złotnictwo krakowskie*, Kraków 1887, s. 13–14; J. Czech, *Kalendarz krakowski na rok 1894. Rok 63*, Kraków 1894, *Ogłoszenia*, s. IX.

<sup>6</sup> *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce* [dalej: KZSP] (seria nowa), t. III: *Województwo rzeszowskie*, z. 3: *Kolbuszowa, Mielec i okolice*, oprac. E. Śnieżyńska-Stolot, F. Stolot, Warszawa 1991, s. 9, il. 203.

<sup>7</sup> *Skorowidz przemysłowo-handlowy Królestwa Galicji*, Lwów 1906, s. 191: „Kopaczyński Franciszek, zakład artystyczno-brązowniczy (Floryańska 45)”; J. Czech, *Kalendarz krakowski na rok 1912. Rok 81*, Kraków 1912, s. 124: „Sąd krajowy karny – Znawcy sądowni – Brązownictwo – Kopaczyński Franciszek, pracownia brązownicza Floryańska 47”.

<sup>8</sup> KZSP, t. IV: *Miasto Kraków*, cz. II: *Kościół i klasztor Śródmieścia*, 1, red. A. Bochnak, J. Samek, Warszawa 1971, s. 36, il. 744; A. Sołtysówna, *Złotnictwo skarbcza i katedry na Wawelu*, Kraków 1993, s. 23, poz. 40; K.J. Czyżewski, *Kielich Władysława Chotkowskiego*, w: *Wawel 1000–2000. Wystawa jubileuszowa*, t. 1: *Kultura artystyczna dworu królewskiego i katedry. Zamek Królewski na Wawelu, maj–lipiec 2000. Katedra Krakowska – biskupia, królewska, narodowa. Muzeum Katedralne na Wawelu maj–wrzesień 2000.*



1. Władysław Wojciechowski, kielich z fundacji Józefa i Karoliny Stec, Kraków, 1892, kościół pw. św. Klemensa w Czermnie k. Mielca, za: KZSP (seria nowa), t. III: *Wój. rzeszowskie*, z. 3: *Kolbuszowa, Mielec i okolice*, oprac. E. Śnieżyńska-Stolot, F. Stolot, Warszawa 1991, s. 9, il. 203

1. Władysław Wojciechowski, chalice commissioned by Józef and Karolina Stec, Kraków, 1892, St Clement's Church in Czermnie near Mielce, after: KZSP (new series), vol. III: *Wój. Rzeszowskie [Rzeszów Province]*, no. 3: *Kolbuszowa, Mielec i okolice [Kolbuszowa, Mielec and their region]*, eds. E. Śnieżyńska-Stolot, F. Stolot, Warszawa 1991, p. 9, ill. 203

[il. 2]. Kopia Kopaczyńskiego, przechowywana obecnie w skarbcu katedry na Wawelu, powstała jako dar uczniów dla ks. Władysława Longina Chotkowskiego (1843–1926), profesora i kierownika Katedry Historii Kościoła Uniwersytetu Jagiellońskiego (1882–1910), dziekana Wydziału Teologicznego (1883–1884), rektora UJ (1891–1892)<sup>9</sup>.

*Katalog*, red. M. Piwocka, K.J. Czyżewski, D. Nowacki, Kraków 2000, s. 266–267 poz. I/260, il. 332.

<sup>9</sup> T. Glemma, *Chotkowski Władysław Longin (1843–1926)*, „Polski Słownik Biograficzny” [dalej jako: PSB], t. 3, Kraków 1937 [reprint: Kraków 1989], s. 430–432.



2. Franciszek Kopaczyński, kielich dla Władysława Chotkowskiego, Kraków, ok. 1918, skarbiec katedry na Wawelu, za: *Wawel 1000–2000*, ilustracje, t. III, Kraków 2000, il. 332, fot. Ł. Schuster

2. Franciszek Kopaczyński, chalice for Władysław Chotkowski, Kraków, c. 1918, Wawel Cathedral treasury, after: *Wawel 1000–2000*, illustrations, vol. III, Kraków 2000, ill. 332, phot. Ł. Schuster

ship by making a silver copy of the chalice from around 1500 commissioned by the Brotherhood of the Blessed Virgin Mary at St. Mary's Church in Kraków in 1918<sup>8</sup> [fig. 2]. Kopaczyński's copy, cur-

1912. *Rok 81 [The Krakow Calendar for the year 1912, Vol 81]*, Kraków 1912, p. 124: “Sąd krajowy karny – Znaczący sądowi – Brązownictwo – Kopaczyński Franciszek, pracownia brązownicza Floryańska 47”. [“The National Criminal Court - Court Experts - Bronze-Making - Kopaczyński Franciszek, the bronze workshop Floryańska 47”]

<sup>8</sup> KZSP, vol. IV: *Miasto Kraków [The City of Krakow]*, part II: *Kościół i klasztor Śródmieście [The Churches and Convents of the City Centre]*, 1, eds. A. Bochnak, J. Samek, Warszawa 1971, p. 36, ill. 744; A. Sotysówna, *Złotnictwo skarbcza i katedry na Wawelu [The Jewellery in the Treasury and the Cathedral of Wawel]*, Kraków 1993, p.



rently kept in the treasury of the Wawel Cathedral, was created as a gift from the students to Father Władysław Longin Chotkowski (1843–1926), professor and head of the Institute of Church History at the Jagiellonian University (1882–1910), Dean of the Faculty of Theology (1883–1884), Rector of the Jagiellonian University (1891–1892)<sup>9</sup>. All the jewelers' copies mentioned above are connected by the fact that, although they are not original medieval plate, they do not bear any signs of forgery. Their makers marked them with their names, and additionally, the bills confirming the fulfilment of the contractual obligations by both parties are extant.

The factor which probably influenced the 19<sup>th</sup>-c. craftspeople the most was the emerging international art market coupled with the rapidly developing trend for creating private collections and modern museums. The need for professional research of collections stimulated stylistic, iconographic and source research. The necessity to protect art objects was the basis for methodological studies in the field of old techniques and technologies. Craftspeople capable of carrying out these professional repairs appeared in the market. In the 19<sup>th</sup> century it was believed that old objects should be restored to their former glory, even if it meant the conservator's idea of what they might have looked like originally. From today's point of view, the procedures of the time seem to be "aggressive", as they introduced numerous lesser additions to the historic material. The goldsmiths who were conservators-restorers also produced objects resulting from the compilation of original elements, copies of historical objects or new products designed in accordance with the spirit and style of the given epoch. The best works of this type, existing in one or, more rarely, several copies resembled the authentic ones. These impressive objects, elaborate in structure, complex in form, of high artistic and stylistic value, are masterpieces, and evidence of the technical virtuosity of their makers and their knowledge of historical design. The 19<sup>th</sup> century provenance of these works could only be betrayed by the perfection of their form, execution and a kind of overzealous copy-

23, item 40; K.J. Czyżewski, *Kielich Władysława Chotkowskiego [The chalice of Władysław Chotkowski]*, in: *Wawel 1000–2000. Wystawa jubileuszowa [Wawel 1000 - 2000. The Jubilee Exhibition]*, vol. 1: *Kultura artystyczna dworu królewskiego i katedry. Zamek Królewski na Wawelu, maj–lipiec 2000. Katedra Krakowska – biskupia, królewska, narodowa. Muzeum Katedralne na Wawelu maj–wrzesień 2000. Katalog [The Artistic Culture of the Royal Court and the Cathedral. The Royal Castle of Wawel, May - July 2000. The Krakow Cathedral - Diocesan, Royal and National. The Cathedral Museum of Wawel, May - September 2000, The Catalogue]*, eds. M. Piwocka, K.J. Czyżewski, D. Nowacki, Kraków 2000, pp. 266–267 item I/260, ill. 332.

<sup>9</sup> T. Glemma, *Chotkowski Władysław Longin (1843–1926)*, "Polski Słownik Biograficzny" ["Polish Dictionary of Biography", further referred to as PSB], vol. 3, Kraków 1937 [reprint: Kraków 1989], pp. 430–432.

Wszystkie przywołane powyżej kopie złotnicze łączy fakt, że choć nie są oryginalnymi naczyniami z okresu średniowiecza, nie noszą znamion fałszerstwa. Ich wykonawcy oznaczyli je swoją cechą imienną, dodatkowo zachowały się rachunki dokumentujące dopełnienie warunków umowy obu stron.

Czynnikiem, który bodajże najsilniej oddziaływał na rękodzielników w XIX wieku, był kształtujący się międzynarodowy rynek sztuki sprzężony z rozwijającym się prężnie kolekcjonerstwem i nowożytnym muzealnictwem. Konieczność naukowego opracowania zbiorów stymulowała prowadzenie badań stylistycznych, ikonograficznych, źródłowych itp. Potrzeba konserwacji obiektów legła zaś u podstaw metodycznych studiów z zakresu dawnych technik i technologii. Na rynku pojawili się rzemieślnicy zdolni wykonać owe fachowe naprawy. W XIX wieku hołdowano zasadzie przywracania starych przedmiotów do stanu ich świetności, czasem tylko według wyobrażenia konserwatora co do tego, jak mogły pierwotnie wyglądać. Z dzisiejszego punktu widzenia ówczesne zabiegi wydają się „agresywne”, gdyż do zabytkowej substancji wprowadzały liczne wtórne uzupełnienia. Złotnicy-konserwatorzy oferowali ponadto obiekty powstałe z kompilacji oryginalnych elementów, kopie lub wyroby nowe zaprojektowane zgodne z duchem i stylem wybranej epoki. Najlepsze tego typu realizacje, pozostawione w jednym, rzadziej powielone w kilku egzemplarzach, do złudzenia przypominały autentyki. Owe okazałe przedmioty o skomplikowanej strukturze, rozbudowanej formie, wysokich wartościach artystycznych i stylowych to dzieła mistrzowskie, dowody technicznej wirtuozerii wykonawców oraz ich wiedzy z zakresu historycznego wzornictwa. XIX-wieczną metrykę tych dzieł „zdradzić” mogła jedynie perfekcja widoczna w formie, wykonaniu oraz swoista nadgorliwość w powtarzaniu ornamentów wzorcowych dla danej epoki. Wzmożony popyt na dzieła sztuki przy ich ograniczonej podaży spowodował, że na rynku antykwarycznym te nowe obiekty zaczęły być oferowane jako autentyki.

Wysokie ceny pożądaných oryginałów sprzyjały funkcjonowaniu rynku fałszerzy. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych* definiuje fałszyfikat jako świadome naśladownictwo dzieł określonego autora bądź pochodzących z danej epoki, powstałe głównie dla osiągnięcia korzyści materialnych<sup>10</sup>. Kopia staje się fałszyfikatem, gdy przedstawiana jest jako oryginał. Jako przykład można wskazać pseudogotycki kielich w kościele pw. Dziesięciu Tysięcy Męczenników w Niepołomicach. W polskiej historii sztuki do końca XX w. uchodził za oryginał z II ćwierci XVI stulecia<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. S. Kozakiewicz, Warszawa 1969, s. 106.

<sup>11</sup> Np. M. Kornecki, *Dzieje sztuki regionu bocheńskiego*, w: *Bochnia. Dzieje miasta i regionu*, red. F. Kiryk, Z. Ruta, Kraków

Monika Janiszewska i Dariusz Nowacki ustalili, że pierwotne naczynie, które Jan Benedykt Solfa<sup>12</sup> zamówił ok. 1522–1541 zapewne w jednym z krakowskich warsztatów złotniczych, w latach 80. XIX wieku trafiło do wiedeńskiej kolekcji barona Nathaniela Mayera Anselma von Rothschilda (1836–1905)<sup>13</sup>. Nieznana z nazwiska osoba zleciła przed 1888 rokiem wykonanie kopii, chcąc ukryć nielegalną sprzedaż (?) zabytku. Zleceniobiorca, najpewniej krakowski złotnik, poprzestał na odwzorowaniu sylwety i elementów dekoracji bez dbałości o nadanie choćby pozorów cyzelowania. Sprawny, ale „surowy” odlew deformuje walory filigranu i granulacji, zaciera subtelność odlewanej dekoracji, nie wspominając o braku emalii<sup>14</sup>. Mamy więc do czynienia ze świadomym falsyfikatem.

Trudno orzec, która grupa zawodowa, rękodzielnicy czy antykwariusze, w większym stopniu ponosi odpowiedzialność za proceder, który w II połowie XIX wieku przybrał takie rozmiary i zasięg, że przypominał „epidemię fałszerstw”. A może winni byli klienci żądni posiadania i gromadzenia wyjątkowych obiektów? Z tej przyczyny marszandzi oferowali im zarówno autentyczne zabytki, jak i doskonałe falsyfikaty, które mogły sprostać wysokim wymaganiom odbiorców.

W tym kontekście warto przywołać postać Frédérica Spitzera (1815–1890), jednego z najbardziej znanych marszandów XIX-wiecznej Europy. W połowie stulecia przeniósł się on z Wiednia do Paryża, gdzie zyskał taką renomę, że zaopatrywał największych kolekcjonerów aktywnych w latach 70. i 80. XIX wieku, zwłaszcza członków rodziny Rothschildów. W 1909 roku Stephen Beissel zapisał, że Spitzer „jak wiadomo, zatrudniał przez prawie 50 lat szereg znakomitych artystów w Paryżu, Kolonii, Akwizgranie itd., którzy robili dla niego stare rzeczy”<sup>15</sup>. Rzeczywiście, Spitzer dotarł do wybitnych specjalistów, mających długoletnią praktykę w restauracji i rekonstrukcji obiektów złotniczych oraz jubilerskich, takich jak Reinhold Vasters (1827–1909)<sup>16</sup> w Akwizgranie, Salomon Weininger

ing of the ornaments typical of a given period. The increased demand for historic artworks, while their supply remained limited, led to these new objects being offered for sale as historical originals in the antiquarian market. The high prices of the sought-after originals were conducive to the operations of the forgeries market. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych* defines a forgery as a conscious imitation of works of a particular author or of works from a particular era, created primarily for material gain<sup>10</sup>. A copy becomes a forgery when it is presented as the original. As an example we can point to the pseudo-Gothic chalice in the Church of the Ten Thousand Martyrs in Niepołomice. In Polish art history until the end of the 20<sup>th</sup> century it was considered to be the original from the second quarter of the 16<sup>th</sup> c.<sup>11</sup>. Monika Janiszewska and Dariusz Nowacki determined that the original vessel commissioned by Jan Benedykt Solfa<sup>12</sup> c. 1522–1541 probably in one of goldsmith workshops in Kraków, in the 1880s became a part of the Vienna collection of Baron Nathaniel Mayer Anselm von Rothschild (1836–1905)<sup>13</sup>. An unidentified person commissioned a copy before 1888, trying perhaps to hide the illegal sale (?) of the historical object. The contractor, probably a goldsmith from Kraków, contented himself with copying the outline and the decorative elements, without giving it even a superficial polish. The competent but crude cast distorts the filigree and granulation of the original, blurs the subtlety of the decorative elements cast, not to mention the missing enamel<sup>14</sup>. In this case we are dealing with a conscious forgery.

It is hard to tell which professional group, craftspeople or antiquarians, are more responsible for the illegal practices which grew in the second half of the 19<sup>th</sup> century into “the epidemic of forgeries”. Or should we blame customers’ appetite for owning and hoard-

<sup>10</sup> *Słownik terminologiczny sztuk pięknych* [The Dictionary of Art Terms], ed. S. Kozakiewicz, Warszawa 1969, p. 106.

<sup>11</sup> Cf. e.g. M. Kornecki, *Dzieje sztuki regionu bocheńskiego* [The History of art in the Bochnia region], in: *Bochnia. Dzieje miasta i regionu* [Bochnia: The History of the Town and the Region], eds. F. Kiryk, Z. Ruta, Kraków 1980, p. 209; T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka Ziemi Krakowskiej* [The Art of the Krakow Region], Kraków 1982, p. 175; R. Róg, *Kościół w Niepołomicach pod wezwaniem Dziesięciu Tysięcy Męczenników. Królewska fundacja pokutna* [The Church of Ten Thousand Martyrs in Niepołomice. The Royal Penitential Foundation], Kraków–Niepołomice 1998, pp. 95, 98–99, ill. on p. 101.

<sup>12</sup> W. Baczkowska, *Solfa Jan Benedyktynowicz (1483–1564)*, PSB, vol. 40, Warszawa–Kraków 2000–2001, pp. 278–281.

<sup>13</sup> M. Janiszewska, D. Nowacki, *CALIX DŃI IOHANNIS BENEDICTI DE WRATICCLAVIA. Zagadkowa fundacja i nieudany falsyfikat* [CALIX DŃI IOHANNIS BENEDICTI DE WRATICCLAVIA. The mysterious commission and unsuccessful forgery], in: *Amicissima. Studia Magdalenae Piwocka oblata*, ed. G. Korpala, Cracoviae MMX, pp. 83–92, ill. on pp. 586–592. The original belongs to The Metropolitan Museum of Art in New York (inv. no. 17.190.368).

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 86.

1980, s. 209; T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka Ziemi Krakowskiej*, Kraków 1982, s. 175; R. Róg, *Kościół w Niepołomicach pod wezwaniem Dziesięciu Tysięcy Męczenników. Królewska fundacja pokutna*, Kraków–Niepołomice 1998, s. 95, 98–99, il. na s. 101.

<sup>12</sup> W. Baczkowska, *Solfa Jan Benedyktynowicz (1483–1564)*, PSB, t. 40, Warszawa–Kraków 2000–2001, s. 278–281.

<sup>13</sup> M. Janiszewska, D. Nowacki, *CALIX DŃI IOHANNIS BENEDICTI DE WRATICCLAVIA. Zagadkowa fundacja i nieudany falsyfikat*, w: *Amicissima. Studia Magdalenae Piwocka oblata*, oprac. G. Korpala, Cracoviae MMX, s. 83–92, il. na s. 586–592. Oryginał jest własnością The Metropolitan Museum of Art Nowym w Nowym Yorku (nr inw. 17.190.368).

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 86.

<sup>15</sup> S. Beissel, *Gefälschte Kunstwerke*, Freiburg im Breisgau 1909, s. 152.

<sup>16</sup> Ch. Truman, *Reinhold Vasters – the last of the goldsmiths?*, „The Connoisseur” 200, 1979, nr 805, s. 154–161; J. Hollis, *Princely Magnificence. Court Jewels of the Renaissance, 1500–1630*, [kat. wyst. Victoria & Albert Museum], London 1980, s. 133–140;

ing exceptional objects? For that reason art dealers offered them both authentic objects as well as perfect counterfeits which could meet the high requirements of their owners. In this context it is worth recalling the figure of Frédéric Spitzer (1815–1890), one of the best-known art dealers of 19<sup>th</sup>-c. Europe. In the mid-19<sup>th</sup> century he moved from Vienna to Paris, where he gained such renown that he worked for the greatest collectors of the 1870s and 1880s, in particular the Rothschild family. In 1909 Stephen Bessel noted that Spitzer, “as it is well-known, employed for nearly 50 years a number of great artists in Paris, Cologne, Aix-la-Chapelle, who made old things for him”<sup>15</sup>. Indeed, Spitzer reached out to eminent specialists with long experience in restoration and reconstruction of precious metals and jewellery, such as Reinhold Vasters (1827–1909)<sup>16</sup> in Aix-la-Chapelle, Salomon Weininger (1822–1879)<sup>17</sup> in Vienna, and Alfred André (1827–1893)<sup>18</sup>. It can be surmised that they “improved” for him the incomplete, damaged originals, or created new objects on the basis of the historical patterns.

At the turn of the century specialized craftspeople achieved such a level of sophistication in producing counterfeits that even experienced experts could sometimes be deceived. In response, collectors and museum curators started to unite their efforts to fight this particular kind of crime. In the first decade of the 20<sup>th</sup> c. museums started to organise exhibitions of forgeries, trying to raise awareness about the necessity of looking critically at a work of art before purchase<sup>19</sup>. Since that time the issue of authenticity of artistic craft objects has often been discussed in foreign<sup>20</sup> and Polish literature<sup>21</sup>, especially since even buying from

(1822–1879)<sup>17</sup> w Wiedniu czy Alfred André (1827–1893)<sup>18</sup> w Paryżu. Można przypuszczać, że „ulepsza” dla niego niekompletne, uszkodzone oryginały bądź tworzyli nowe dzieła na podstawie historycznych wzorów. Na przełomie wieków wyspecjalizowani rzemieślnicy osiągnęli tak wyrafinowany poziom sporządzania falsyfikatów, że nawet doświadczeni znawcy byli czasem oszukiwani.

W odpowiedzi, w środowisku kolekcjonerów i muzealników pojawiła się myśl, by zjednoczyć wysiłki w walce z tą formą przestępstw. W pierwszej dekadzie XX stulecia muzea zaczęły organizować wystawy falsyfikatów, chcąc zwrócić uwagę na konieczność krytycznego oglądu dzieła przed jego zakupem<sup>19</sup>. Od tego czasu zagadnienie autentyczności w odniesieniu do wyrobów rzemiosła artystycznego było w literaturze obcej<sup>20</sup> oraz polskiej<sup>21</sup> niejednokrotnie podejmowane i dyskutowane. Zwłaszcza, że osoba nawet uznanego marszanda-dostawcy nie dawała pełnej gwarancji autentyczności dzieła.

Wspomniany Frédéric Spitzer od 1852 roku posiadał w Paryżu dom przy Rue de Villejust 33, z czasem znany jako Musée Spitzer, w którym zgromadził dzieła sztuki przede wszystkim z okresu średniowiecza i renesansu. Pod koniec życia namówił znanego historyka sztuki Emile’a Moliniera do współpracy przy opracowaniu wieloczęściowego katalogu tegoż zbioru. Przed śmiercią Spitzera ukazał się tylko jeden tom<sup>22</sup>. Kolekcja ta została sprzedana podczas aukcji trwającej od 17 kwietnia do 16 czerwca w 1893 roku. Towarzyszył jej bogato ilustrowany katalog<sup>23</sup>. Większość spuści-

<sup>15</sup> S. Beissel, *Gefälschte Kunstwerke*, Freiburg im Bressgau 1909, p. 152.

<sup>16</sup> Ch. Truman, *Reinhold Vasters - “the last of the goldsmiths”*, “The Connoisseur” 200, 1979, no. 805, pp. 154–161; Jill Hollis, *Princely Magnificence. Court Jewels of the Renaissance, 1500–1630*, [exhibition catalogue, Victoria & Albert Museum], London 1980, pp. 133–140; Yvonne Hackenbroch, *Reinhold Vasters, Goldsmith*, “Metropolitan Museum Journal” 19/20, 1984/1985, pp. 163–268.

<sup>17</sup> J.F. Hayward, *Salomon Weininger, toaster Faker*, “The Connoisseur” 187, 1974, no. 753, pp. 170–179.

<sup>18</sup> R. Distelberger, A. Luchs, P. Verdier et al, *Western Decorative Arts. Part I Medieval, Renaissance and Historicizing Styles including Metalwork, Enamels, and Ceramics*, Washington 1993, pp. 282–304; A. Kugel, R. Distelberger, M. Bimbenet-Privet, *Joyaux Renaissance. Une Splendeur Retrouvée*, [exhibition catalogue Galerie J. Kugel, 2000], Paris 2000, pp. 282–304.

<sup>19</sup> W. Ślesiński, *Falszerze, falszertwa i ich zwalczanie [Forgers, forgeries, and the fight with them]*, “Cenne, Bezcenne, Utracone” 3(60), 2009, pp. 7–8; J. Miziołek, *Wystawy falsyfikatów w muzeach zagranicznych [The exhibitions of forgeries in foreign museums]*, „Cenne, Bezcenne, Utracone” 4(65), 2010, p. 40–42

<sup>20</sup> Ślesiński 2009, as in the footnote 19, pp. 8–9. One of the fundamental works on the subject is Ronald D. Spencer (ed.), *The Expert versus the Object: Judging Fakes and False Attributions in the Visual Arts*, Oxford 2004.

<sup>21</sup> W. Ślesiński, *Falszertwa rzemiosła artystycznego [Forgeries of Artistic Craft]*, Wrocław 1994. Among the latest works cf. *Problematyka*

Y. Hackenbroch, *Reinhold Vasters, Goldsmith*, “Metropolitan Museum Journal” 19/20, 1984/1985, s. 163–268.

<sup>17</sup> J.F. Hayward, *Salomon Weininger, toaster Faker*, “The Connoisseur” 187, 1974, nr 753, s. 170–179.

<sup>18</sup> R. Distelberger, A. Luchs, P. Verdier i inni, *Western Decorative Arts. Part I Medieval, Renaissance and Historicizing Styles including Metalwork, Enamels, and Ceramics*, Washington 1993, s. 282–304; A. Kugel, R. Distelberger, M. Bimbenet-Privet, *Joyaux Renaissance. Une Splendeur Retrouvée*, [kat. wyst. Galerie J. Kugel, 2000], Paris 2000, s. 282–304.

<sup>19</sup> W. Ślesiński, *Falszerze, falszertwa i ich zwalczanie*, „Cenne, Bezcenne, Utracone” 3(60), 2009, s. 7–8; J. Miziołek, *Wystawy falsyfikatów w muzeach zagranicznych*, „Cenne, Bezcenne, Utracone” 4 (65), 2010, s. 40–42.

<sup>20</sup> Ślesiński 2009, jak przyp. 19, s. 8–9. Do podstawowych pozycji należy: R.D. Spencer, *Ekspert kontra dzieło sztuki. Rozpoznawanie falsyfikatów oraz fałszywych atrybucji w sztukach plastycznych*, przeł. M. Iwińska, Warszawa 2009.

<sup>21</sup> W. Ślesiński, *Falszertwa rzemiosła artystycznego*, Wrocław 1994. Z nowszych pozycji zob. *Problematyka autentyczności dzieł sztuki na polskim rynku. Teoria – praktyka – prawo*. Materiały seminariów zorganizowanych w 2010 roku przez Ośrodek Ochrony Zbiorów Publicznych (obecnie Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów) przy udziale Stowarzyszenia Antykwariuszy Polskich oraz Domu Aukcyjnego Rempex, red. R. Pasieczny, Warszawa 2012.

<sup>22</sup> *La Collection Spitzer. Aniquité, Moyen-Âge – Renaissance*, Tome Premier, Paris, Maison Quantin, 1890.

<sup>23</sup> *Catalogue des objets d’art et de haute curiosité antiques, du Moyen-Âge & de la Renaissance, composant l’importante et précieuse*



zny Spitzera kupił urodzony w Australii, zamieszkały w Londynie, George Salting (1835–1909), który z czasem rozdzielił swoje zbiory pomiędzy British Museum, National Gallery w Londynie oraz Victoria and Albert Museum. Pozostałe dzieła nabyli m.in. liczący się kolekcjonerzy z Ameryki, jak John Pierpont Morgan, Benjamin Altman (oba przekazali swoje zbiory Metropolitan Museum of Art) czy Henry Walters.

W połowie lat 70. XX wieku środowisko muzealników poruszyło odkrycie w archiwach Victoria and Albert Museum teki zawierającej ponad tysiąc szkiców z warsztatu Reinholda Vastersa. Przegląd rysunków i zapisków dowiódł, że złotnik kopiował zabytkową biżuterię i naczynia sakralne bądź projektował własne, czerpiąc inspirację z autentycznych dzieł historycznych. Okazało się, że w niektórych przypadkach skomplikowane rysunki pasowały do ukończonych obiektów, uchodzących dotychczas za średniowieczne czy renesansowe. Tylko w Metropolitan Museum odnaleziono 30 takich obiektów<sup>24</sup>. Katalogi Spitzera, rysunki Vastersa i modele jubilerskie André<sup>25</sup> posłużyły wielu placówkom muzealnym jako materiały źródłowe, na podstawie których mogły poddać wnikliwej weryfikacji posiadane dzieła.

Proces wyszukiwania w zbiorach złotniczych fałszyfikatów bynajmniej się nie zakończył i co jakiś czas przynosi kolejne spektakularne odkrycia. Przykładem – wystawa zorganizowana w Hessian State Museum Darmstadt w 2018 roku. Zaprezentowano na niej świeżką biżuterię, która od I ćwierci XX wieku uchodziła za własność Giseli ze Szwabii (989/999–1043), żony cesarza Konrada II<sup>26</sup>. Wyniki najnowszych badań nie pozostawiają wątpliwości, że coś, co w starszej literaturze znane było jako „Giselaschmuck”, jest zbiorem niejednorodnym, zestawionym intencjonalnie. Wchodzące w jego skład obiekty zostały pozyskane w Moguncji i Wiesbaden w latach 1880 i 1887. Obok przykładów średniowiecznej biżuterii z I połowy XI wieku, i dzieł, których datowanie waha się od II połowy IX wieku po około 1000 rok, do zbioru przynależą XIX-wieczne rekonstrukcje i imitacje ottońskich precjozów.

Problem przedstawiony na przykładzie argentyńskich narasta w odniesieniu do prac wykonanych z in-

---

*Collection Spitzer dont la vente publique aura lieu a Paris, Rue de Villejust 33 (Avenue Victor Hugo), du lundi 17 Avril ou vendredi 16 Juin 1893, commissaire-priseur Paul Chevallier, expert Charles Mannheim, Paris 1893.*

<sup>24</sup> Hackenbroch, 1984/1985, jak przyp. 16, s. 164.

<sup>25</sup> Kugel, Distelberger, Bimbenet-Privet, 2000, jak przyp. 18, s. 282–304.

<sup>26</sup> *Der Mainzer Goldschmuck: ein Kunstkrimi aus der deutschen Kaiserzeit*, herausgegeben von T. Jülich, L. Lambacher und K. Siebert [kat. wyst. Hessisches Landesmuseum, 08.12.2017–11.03.2018 Darmstadt], Regensburg 2017. Zob. także J. Wolters, *Goldschmiedetechnische Beobachtungen am sogenannten Giselaschmuck. Ein Überblick*, „Das Mittelalter” 21(2), 2016, s. 295–331.

a renowned art dealer could not completely guarantee the authenticity of a work. The aforementioned Frédéric Spitzer owned a house in Paris from 1852 at 33 Rue de Villejust, eventually named Musée Spitzer, where he collected works of art, mostly medieval and Renaissance ones. Towards the end of his life he persuaded the well-known art historian Emile Molinier to collaborate with him on a multi-volume catalogue of this collection. Only one volume was published before Spitzer's death<sup>22</sup>. The collection was sold during an auction lasting from 17 April to 16 June 1893. The auction was accompanied by a lavishly illustrated catalogue<sup>23</sup>. Most of Spitzer's estate was bought by George Salting, a native of Australia living in London (1835–1909), who later divided his collection between the British Museum, the National Gallery in London and the Victoria and Albert Museum.

The remaining works were purchased, among others, by noted collectors from America such as John Pierpont Morgan, Benjamin Altman (both of whom donated their collections to the Metropolitan Museum of Art) or Henry Walters. In the mid 1970s the museological community was agitated by the discovery in the archives of the Victoria and Albert Museum of a portfolio containing over one thousand sketches from the workshop of Reinhold Vasters. A review of the drawings and notes proved that the goldsmith copied historical jewellery and liturgical vessels or designed his own, inspired by authentic historical works. It turned out that in some cases the complicated drawings could be matched with completed objects, considered until then to be medieval or Renaissance originals. In the Metropolitan Museum alone thirty such objects were found<sup>24</sup>. Spitzer's catalogues, Vasters' drawings and André's jewellery models<sup>25</sup> were used by many museums as source materials for the thorough verification of the works they owned.

---

*autentyczności dzieł sztuki na polskim rynku. Teoria – praktyka – prawo. Materiały seminariów zorganizowanych w 2010 roku przez Ośrodek Ochrony Zbiorów Publicznych (obecnie Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów) przy udziale Stowarzyszenia Antykwaruszy Polskich oraz Domu Aukcyjnego Rempex [The Problems of the Authenticity of Artworks in the Polish Art Market. Theory - Practice - Law. The materials from the seminars organized in 2010 by the Centre for the Preservation of Public Collections (now the National Institute for Museums and Public Collections), with the participation of the Association of Polish Antiquarians and the Auction House Rempex], ed. R. Pasieczny, Warszawa 2012.*

<sup>22</sup> *La Collection Spitzer. Antiquité, Moyen-Âge – Renaissance*, Tome Premier, Paris, Maison Quantin 1890.

<sup>23</sup> *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité antiques, du Moyen-Âge & de la Renaissance, composant l'importante et précieuse Collection Spitzer dont la vente publique aura lieu a Paris, Rue de Villejust 33 (Avenue Victor Hugo), du lundi 17 Avril ou vendredi 16 Juin 1893, commissaire-priseur Paul Chevallier, expert Charles Mannheim, Paris 1893.*

<sup>24</sup> Hackenbroch, 1984/1985, as in the fn. 16, p. 164.

<sup>25</sup> Kugel, Distelberger, Bimbenet-Privet, 2000, as in the fn. 18, pp. 282–304.

The process of looking for fakes in the jewellery collections is far from over and every now and then new, spectacular discoveries are made. One example is the exhibition organized in the Hessian State Museum Darmstadt in 2018. It presented secular jewellery which from the first quarter of the 20<sup>th</sup> c. was considered to be the property of Gisela of Swabia (989/999–1043), wife of the Emperor Conrad II<sup>26</sup>. The results of the latest research leave no room for doubt that the jewels known in older literature as “Giselaschmuck” form a heterogeneous collection, composed intentionally. The objects included in it were obtained in Mainz and Wiesbaden in 1880 and 1887. Apart from examples of medieval jewellery from the first half of the 11<sup>th</sup> century and works whose dates range from the second half of the 9<sup>th</sup> c. to approximately the year 1009, the collection contains 19<sup>th</sup>-c. reconstructions and imitations of Ottonian jewellery.

The problem illustrated by the example of silverwork is even more grave with regard to other metalwork. Especially small objects made of copper alloy, very numerous in Polish churches, turn out to be problematic for art historians. I am going to illustrate this issue by using the example of censers. The research tools of art history used for vessels with distinctive style and form do not work for these small casts. Most of them are styleless objects, often difficult to identify even with a particular era. In Europe (mostly in Germany and Denmark) a significant number of thuribles survived from the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> c., cast in copper alloys, representing a typical workman-like level of execution. Despite the fact that they are scattered all over the continent, including Poland<sup>27</sup>, their form is surprisingly unchanging [fig. 3]. The model designed perhaps in northern Germany and duplicated in the local workshops in dozens of copies, distributed through commercial channels throughout Europe, must have been popular with customers since it was imitated by local founders. That is the reason why only minor differences appeared in the objects, such as the shape of the foot, proportions or the arrangement of smoke holes. Casts are not signed, and

<sup>26</sup> *Der Mainzer Goldschmuck: ein Kunstkrimi aus der deutschen Kaiserzeit*, herausgegeben von T. Jülich, L. Lambacher und K. Siebert [exhibition catalogue Hessisches Landesmuseum, 08.12.2017–11.03.2018 Darmstadt], Regensburg 2017. Cf. also Jochem Wolters, *Goldschmiedetechnische Beobachtungen am sogenannten “Giselaschmuck”. Ein Überblick*, “Das Mittelalter” 21(2), 2016, pp. 295–331.

<sup>27</sup> Three censers have survived e.g. in the region of Podkarpacie: the National Museum of the Przemysł Region in Przemysł, inv. no. MPS-4227, bronze, polished cast, North-German workshop, 2<sup>nd</sup> half of the 14<sup>th</sup> c. or the turn of the 14<sup>th</sup>/15<sup>th</sup> c. The Blessed Józef Sebastian Pelczar Archdiocesan Museum in Przemysł, inv. no. MAP-IIIa/40, brass, polished cast, workshop active in the region of Przemysł in the 2<sup>nd</sup> half of the 15<sup>th</sup> c. or at the turn of the 15<sup>th</sup>/16<sup>th</sup> c. The Museum in Przeworsk. The palace and garden complex, inv. no. MP-H-436, brass (?), polished cast, workshop active in the region of Przemysł in the 2<sup>nd</sup> half of the 15<sup>th</sup> c. or at the turn of the 15<sup>th</sup>/16<sup>th</sup> c.

nych metali. Zwłaszcza drobne wyroby ze stopów miedzi, licznie reprezentowane w polskich kościołach, okazują się dla historyków sztuki problematyczne. Kwestię tę przedstawię na przykładzie kadzielnic. Narzędzia badawcze historii sztuki stosowane do naczyń o wyrazistej stylowo formie w przypadku tych małych odlewów nie sprawdzają się. W większości są to obiekty bezstylowe, niejednokrotnie nawet trudno powiązać je z określoną epoką. W Europie (głównie w Niemczech i Danii) przetrwała pokaźna liczba trybularzy z XIV i XV wieku odlanych ze stopów miedzi, prezentujących typowy rzemieślniczy poziom wykonania. Mimo że są rozproszone na obszarze całego kontynentu, nie wyłączając Polski<sup>27</sup>, ich forma jest zadziwiająco niezmienna [il. 3]. Model opracowany może na północy Niemiec, powielony w tamtejszych warsztatach w dziesiątkach egzemplarzy, rozprowadzany drogą handlową po Europie, podobał się nabywcom, skoro naśladowali go lokalni odlewnicy. Stąd w realizacjach pojawiały się tylko drugorzędne odmienności, jak wykrój stopy, proporcje czy rozmieszczenie otworów dymnych. Odlewy nie są sygnowane, a niewielkie różnice pomiędzy nimi dodatkowo utrudniają określenie proveniencji i datację.

Podobną stylistykę prezentuje odlana z brązu (mosiądzu?) kadzielnica w kościele św. Jana Chrzciciela w Powidzku koło Żmigrodu (woj. dolnośląskie). Część dolna naczynia przypomina kielich z sześcioboczną czarą, a dopasowana doń pokrywa ma kształt ostrosłupa o wklęsłych bokach z wieńcem małych trójkątnych szczytów przy czubku zwieńczenia. Ażury na jej połaciach mają wykrój lancetowatych okien i czteroliści ułożonych w trójkąt [por. il. 4]. Obiekt został starannie odlany i wyczyszczony. Zapewne ten czynnik oraz syntetyczna architektura pokrywy zadecydowały, że Jan Wrabec wydatował go na pierwszą połowę XIX wieku, ale ze znakiem zapytania<sup>28</sup>. W Polsce zachowanych jest siedem analogicznych trybularzy<sup>29</sup> [il. 4]. Żaden nie

<sup>27</sup> Trzy kadzielnice zachowały się np. na Podkarpaciu: Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej w Przemysłu, nr inw. MPS-4227, brąz, odlew cyzelowany, warsztat północnoniemiecki, II poł. XIV lub przełom XIV/XV wieku; Muzeum Archidiecezjalne im. bł. Józefa Sebastiana Pelczara w Przemysłu, nr inw. MAP-IIIa/40, mosiądz, odlew cyzelowany, warsztat czynny w Ziemi Przemyskiej w II poł. XV lub na przełomie XV/XVI w.; Muzeum w Przeworsku. Zespół pałacowo-parkowy, nr inw. MP-H-436, mosiądz (?), odlew cyzelowany, warsztat czynny w Ziemi Przemyskiej w II poł. XV lub na przełomie XV/XVI w.

<sup>28</sup> KZSP (seria nowa), t. IV: woj. wrocławskie, z. 3: Milicz, Żmigród, Twardogóra i okolice, oprac. J. Wrabec, Warszawa 1997, s. 67.

<sup>29</sup> Dane pozyskane z kwerendy: św. Mikołaja w Cielętach (woj. kujawsko-pomorskie); pw. Podwyższenia Krzyża św. w Przecznie (woj. kujawsko-pomorskie); pw. Podwyższenia Krzyża św. w Miasteczku Krajeńskim (woj. wielkopolskie), św. Małgorzaty w Graboszewie (woj. wielkopolskie) – zob. il. 4; 2 szt. w kościele św. Michała Archanioła w Świebodzinie (woj. lubuskie) oraz w Toruniu (Muzeum Okręgowe).



3. Kadzielnica, mosiądz, odlew cyzelowany, warsztat czynny w Ziemi Przemyskiej w II poł. XV w. lub na przełomie XV/XVI w., Muzeum Archidiecezjalne im. bł. Józefa Sebastiana Pelczara w Przemyślu, nr inw. MAP-IIIa/40, fot. K. Wereński

3. Censer, brass, polished cast, workshop active in the Przemysł region in the 2<sup>nd</sup> half of the 15<sup>th</sup> c. or at the turn of the 15<sup>th</sup>/16<sup>th</sup> c. The Blessed Józef Sebastian Pelczar Archdiocesan Museum in Przemyśl, inv. no. MAP-IIIa/40, phot. K. Wereński

jest sygnowany. Ich liczba i wzajemne podobieństwo stanowią przesłanki, by uznać je za obiekty z XIX lub początku XX wieku. Wystarczy więc dotrzeć do katalogu odlewni, sprawdzić model oraz daty jego produkcji. Gdy w katalogach krajowych wytwórców taki wzór się nie pojawia, należy kontynuować poszukiwania w odlewniach zagranicznych, co wymaga czasu. W przypadku omawianych kadzielnic bardziej niż brak modelu w katalogu zastanawia ich jakość techniczna, która odbiega od typowych dla XIX wieku wyrobów seryjnych. Pomimo precyzji odlewu ścianki różnią się minimalnie grubością, brak im typowych dla maszynowej „sztywności” płaszczyzn i wyprowadzonych kątów. Reprodukcję trzech analogicznych do polskich egzemplarzy oraz dwóch o bardzo podobnej formie zamieściła Hiltrud Westermann-Angerhausen w książce o średniowiecznych trybularzach z krajów niemieckojęzycznych<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> H. Westermann-Angerhausen, *Mittelalterliche Weibrauchfässer von 800 bis 1500* („Bronzengeräte des Mittelalters”, Band 7), Köln 2014.



4. Kadzielnica w kościele pw. św. Małgorzaty w Graboszewie, XIX w. (?), fot. K. Wereński

4. Censer at St Margaret's Church in Graboszewo, 19<sup>th</sup> c. (?), phot. K. Wereński

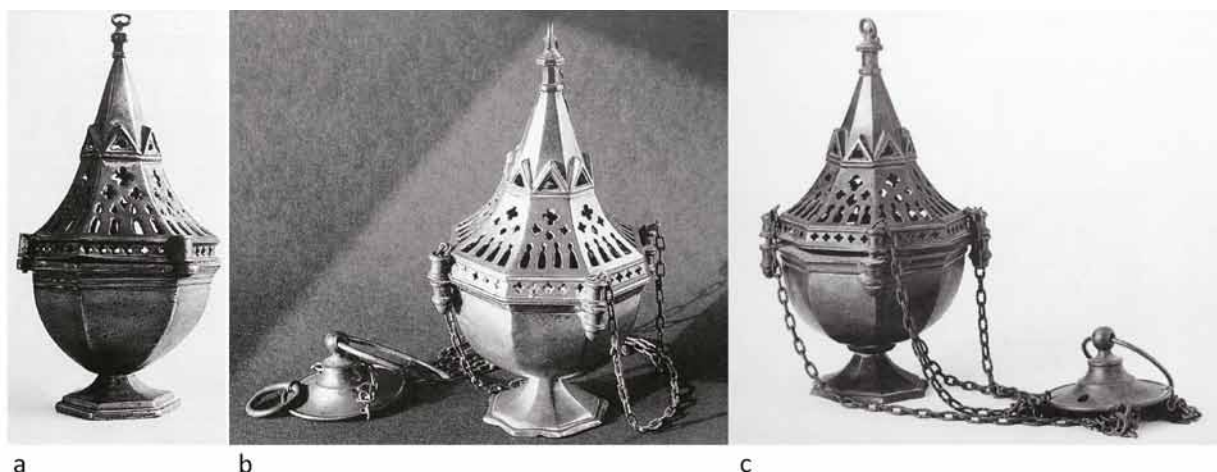
small differences between them additionally make it difficult to determine provenance and date.

A similar style is represented by a bronze (brass?) cast censer in the Church of St John the Baptist in Powidzko near Żmigród (Lower Silesia). The lower part of the vessel resembles a chalice with a hexagonal cup, and the matching cover a pyramid with concave sides and a wreath of small triangular gables at the top of the crown. The openwork on its sides has the form of lance-shaped windows and four leaves arranged in a triangle [cf. fig. 4]. The object was carefully cast and polished. Probably this factor as well as the synthetic form of the cover led Jan Wrabec to date it as from the first half of the 19<sup>th</sup> century, but with a question mark.<sup>28</sup> There are seven similar thuribles extant in Poland<sup>29</sup> [fig. 4], none of which are signed. Their number and mutual similarity permit us to consider them to be objects from the 19<sup>th</sup> or early 20<sup>th</sup> century. Thus it is enough to find the catalogue of the foundry, check the model and the dates of its production. If such a model does not appear in the catalogues of domestic manufacturers, the search should be continued in foreign foundries, which takes time. In the case

<sup>28</sup> KZSP (new series), vol. IV: Wrocław province, no. 3: Milicz, Żmigród, Twardogóra and the region, ed. J. Wrabec, Warszawa 1997, p. 67.

<sup>29</sup> Data from personal research in the following churches: St Nicholas' in Cielęta (Kujawy-Pomerania province), the Exaltation of the Holy Cross's in Przeczno (Kujawy-Pomerania province), the Exaltation of the Holy Cross's in Miasteczko Krajeńskie (Wielkopolska province), St Margaret's in Graboszewo (Wielkopolska province - viz. phot. 4), 2 pcs in St Michael the Archangel in Świebodzin (Lubusz province) and in Toruń (The Regional Museum).





5. Kadzielnice, koniec XV w.: a. Borken-Burlo, klasztor Mariengarden; b. Vreden, Hamaland- und Bauernhausmuseum; c. Altena, Sammlung Thomée, za: H. Westermann-Angerhausen, *Mittelalterliche Weibrauchfässer von 800 bis 1500*, Köln 2014, s. 555, il. III f10–III f12

5. Censers, late 15<sup>th</sup> c.: a. Borken-Burlo, the Mariengarden monastery; b. Vreden, *Hamaland- und Bauernhausmuseum*; c. Altena, *Sammlung Thomée*, after: H. Westermann-Angerhausen, *Mittelalterliche Weibrauchfässer von 800 bis 1500*, Köln 2014, p. 555, ill. III f10–III f12

of the censers in question, what is more puzzling than the lack of the model in the catalogue, is their technical quality, which differs from the serial production typical of the 19th century. Despite the precision of the casting, the walls differ slightly in thickness, they lack the planes and equal angles typical of machine “rigidity”. Hiltrud Westermann-Angerhausen published photos of three objects identical to the Polish ones and two very similar in a book about medieval thuribles from German-speaking countries<sup>30</sup>. The twin examples, dated by the author to the late 15<sup>th</sup> c.<sup>31</sup>, can be found in Rhineland [fig. 5], and the remaining ones in Belgium and France. In the late medieval period there was rapid progress in the processing of copper and its alloys, which gave greater opportunities for its use. Casting was the main method of its processing, but forging, cold forging and heat treatment were also used<sup>32</sup>. In hundreds of European smelters active in the 15th and 16th centuries, copper was smelted for the needs of various specialist branches of crafts: boilersmiths, potters, coppersmiths, bronzers, braziers and others. The largest centres of its processing were Venice, Augsburg, Cologne, Dinant, Aix-la-Chapelle, Lübeck, Braunschweig, and Nuremberg.<sup>33</sup> The Polish objects resemble closely, in terms of their form and technical quality, the ones made in Dinant in the 15<sup>th</sup>

<sup>30</sup> H. Westermann-Angerhausen, *Mittelalterliche Weibrauchfässer von 800 bis 1500* (“Bronzengeräte des Mittelaltres”. Band 7), Köln 2014.

<sup>31</sup> Ibidem, p. 301, items IIIf10 – IIIf12, ill. p. 555.

<sup>32</sup> D. Molenda, *Eksploatacja rud miedzi i handel miedzią w Polsce w późnym średniowieczu i początkach nowożytności (do 1795 r.)* [The exploitation of copper ore and copper trade in Poland in the late Middle Ages and early modernity (until 1795)], “Przegląd Historyczny” 80, 1989, no. 4, p. 801.

<sup>33</sup> Ibidem, pp. 801–802.

Przykłady bliźniacze, które autorka datuje na koniec XV wieku<sup>31</sup>, znajdują się w Nadrenii [il. 5], pozostałe w Belgii i Francji.

U schyłku wieków średnich dokonał się gwałtowny postęp w obróbce miedzi i jej stopów, co dawało większe możliwości jej wykorzystania. Zasadniczym sposobem obróbki pozostawało odlewanie, ale zaczęto również stosować kucie, wyklepywanie na zimno, obróbkę cieplną<sup>32</sup>. W setkach czynnych w wiekach XV i XVI w Europie hut wytapiano miedź na potrzeby wyspecjalizowanych gałęzi rzemiosła: kotlarzy, ludwisarzy, miedziowników, brązowników, mosiężników itp. Do największych ośrodków jej przeróbki należały Wenecja, Augsburg, Kolonia, Dinant, Akwizgran, Lubeka, Brunszwik, Norymberga<sup>33</sup>. Polskie egzemplarze formą i jakością techniczną odlewu są bardzo bliskie wyrobom z Dinant z XV wieku<sup>34</sup>. Noszą znamiona niemal seryjnej produkcji, którą mogły rozwinąć tylko największe ówczesne ośrodki miejskie. Nasuwa się ostrożne pytanie: czy są to wytwory warsztatów z końca średniowiecza, np. z Dinant, czy ich XIX-wieczne naśladownictwo? Analiza składu chemicznego stopu mogłaby przybliżyć nas do odpowiedzi.

Kolejnym przykładem wartym odnotowania jest kadzielnica z posrebrzonego mosiądzu w dziale rzemiosła artystycznego Muzeum Narodowego w Krakowie (MNK 68.953). Pierwotnie należała do Edwarda

<sup>31</sup> Ibidem, s. 301, poz. IIIf10 – IIIf12, il. s. 555.

<sup>32</sup> D. Molenda, *Eksploatacja rud miedzi i handel miedzią w Polsce w późnym średniowieczu i początkach nowożytności (do 1795 r.)*, „Przegląd Historyczny” 80, 1989, z. 4, s. 801.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 801–802.

<sup>34</sup> *Art chrétien jusqu'à la fin du moyen âge: catalogue*, Ad. Jansen, Bruxelles: Musées royaux d'art et d'histoire 1964, s. 35, tabl. LXIV, il. 123.



6. Kadzielnice, I poł. XVI w.: a. Edynburg, National Museum od Scotland (nr inw. A 1905.898); b. Berno, Bernisches Historisches Museum (nr inw. 322), za: H. Westermann-Angerhausen, *Mittelalterliche Weibrauchfässer von 800 bis 1500*, Köln 2014, s. 558, il. III f33 i III f34

6. Censers, 1<sup>st</sup> half of the 16<sup>th</sup> c.: a. Edinburgh, National Museum of Scotland (inv. no. A 1905.898); b. Berno, Bernisches Historisches Museum (inv. no. 322), after: H. Westermann-Angerhausen, *Mittelalterliche Weibrauchfässer von 800 bis 1500*, Köln 2014, p. 558, ill III f33 and III f34

Goldsteina († 1920), emigranta osiadłego w Paryżu po powstaniu styczniowym<sup>35</sup>. Gromadził on latami we Francji kolekcję, którą w 1909 roku ofiarował krakowskiemu muzeum<sup>36</sup>. Część dolna naczynia przypomina kielich o płytkiej sześciobocznej czarze; pokrywa zaś – dwuczłonową, sześcioboczną wieżę. Na ściankach powtarza się ażur w formie okna z laskowaniem i maswerkkiem. Naroża dolnej kondygnacji akcentują tralki na przemian z tulejami na łańcuszek. Górny człon wieka jest mniejszy, przesunięty w stosunku do dolnego o 45°. Całość nakrywa sześcioboczna, ażurowa kopuła, której pola rozdzielają profilowane grzbieciki [por. il. 6]. Cienkie ścianki naczynia odlano w częściach i zlutowano, człony wieka złączono klamrami. Taka metoda pracy to próba zastosowania technologii złotniczej, w której objekty kształtowano, łącząc fragmenty blachy. Dawała oszczędność materiału, ale zmniejszała wytrzymałość naczynia w stosunku do naczyń odlanych w całości. Forma kadzielnicy stanowi rozwinięcie modelu opracowanego w IV ćwierci XV wieku we Francji, który egzemplifikują trybularze w kościele w Igé [il. 7 – obiekt po stronie lewej] i w katedrze pw. św. Piotra w Saint-Flour<sup>37</sup>. Krakowski

<sup>35</sup> K. Stołyhwo, P. Sikora, *Goldstein Edward*, PSB, t. 8, Kraków 1959, s. 213.

<sup>36</sup> T.F. de Rosset, *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji w latach 1795–1919. Między „skarbnicą narodową” a galerią sztuki*, Toruń 2005, s. 371–372.

<sup>37</sup> Igé (Bourgogne; Saône-et-Loire), katedra św. Piotra w Saint-Flour (Owernia, departament Cantal). il. za: <http://www.culture>.



7. Kadzielnice, IV ćwierć XV w. Igé (Bourgogne; Saône-et-Loire), il. za: [http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire\\_fr](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire_fr)

7. Censers, last quarter of the 15<sup>th</sup> c. in. Igé (Bourgogne; Saône-et-Loire), ill after: [http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire\\_fr](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire_fr)

c.<sup>34</sup> They bear the marks of almost serial production which could only be developed in the largest urban centres of those times. All that leads to a question: are they the products of workshops from the late medieval period, e.g. Dinant, or their 19<sup>th</sup> century imitation? An analysis of the chemical composition of the alloy could bring us closer to the answer.

The next noteworthy example is the silver-plated brass censer in the department of artistic craft of the National Museum in Krakow (MNK 68.953). Initially it belonged to Edward Goldstein († 1920), an emigrant who settled in Paris after the January Uprising of 1863<sup>35</sup>. Goldstein spent many years building up a collection in France, which he donated to the Krakow museum in 1909.<sup>36</sup> The lower part of the vessel resembles a chalice with a shallow hexagonal cup; and the cover a two-part hexagonal tower. The walls are ornamented with openwork in the reduplicated shape of a window with bar tracery. The corners at the lower level are accented with balusters alternating with cases for the chain. The upper part of the lid is smaller,

<sup>34</sup> *Art chrétien jusqu'à la fin du moyen âge: catalogue*, Ad. Jansen, Bruxelles: Musées royaux d'art et d'histoire 1964, p. 35, table LXIV, ill. 123.

<sup>35</sup> K. Stołyhwo, P. Sikora, *Goldstein Edward*, PSB, vol. 8, Kraków 1959, p. 213.

<sup>36</sup> T.F. de Rosset, *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji w latach 1795–1919. Między „skarbnicą narodową” a galerią sztuki [Polish Collections and Artistic Acquisitions in France in 1795–1919. Between “The National Treasury” and Art Gallery]*, Toruń 2005, pp. 371–372.

zabytek, zachowując morfologię XV-wiecznego wzoru, ujawnia ilościowy wzrost nowożytniej dekoracji. Wieloboczną gotycką misę zastąpiła misa półkulista; w partii pokrywy wzrosła liczba przeźroczy w dolnych oknach; ośli grzbiet wyparty ślimacznice; kwiaton – lilia heraldyczna; wykusze – półkolumny; stożkowy dach – kopuła. Bliźniacze egzemplarze kadzielnicy w Krakowie pozostają *in situ* w kościołach południowej Francji<sup>38</sup>, co sugeruje, że w tym regionie mógł znajdować się ośrodek ich produkcji. Naczynia datowane są od XVI do początku XVII wieku<sup>39</sup>. Inne trafiły do placówek muzealnych Europy<sup>40</sup>. Cztery takie obiekty z muzeów w Edynburgu, Gandawie i Bernie reprodukuje Hiltrud Westermann-Angerhausen, datując je na I połowę XVI wieku<sup>41</sup> [il. 5]. Mamy więc przesłanki, aby uznać krakowski zabytek nie za przykład XIX-wiecznego historyzmu, lecz za wyrób francuskiego rzemiosła artystycznego z I połowy XVI wieku, zwłaszcza że kolekcjoner nabył go we Francji.

W tym miejscu warto przywołać odlaną z brązu, cyzelowaną i złożoną kadzielnicę<sup>42</sup> w Musée des Beaux Arts w Lille (nr inw. 82). Naczynie datowane na II ćwierć XII wieku atrybuowane jest Reinerowi z Huy, złotnikowi i giserowi czynnemu w środowisku mozańskim do około 1150 roku<sup>43</sup>. Znane są dwie kopie zabytku – jedną posiada British Museum w Londynie, druga znajduje się w polskich zbiorach prywatnych<sup>44</sup> [il. 8].

[gouv.fr/public/mistral/memoire\\_fr](http://gouv.fr/public/mistral/memoire_fr)

<sup>38</sup> Np. Azé (Bourgogne; Saône-et-Loire), miedź srebrzona, IV ćw. XV w.; Marmande (Aquitaine; Lot-et-Garonne), miedź; Puylaroque (Midi-Pyrénées; Tarn-et-Garonne), miedź srebrzona; Embrun (Provence-Alpes-Côte d'Azur; Hautes Alps), brąz, XVI w.; Sigale (Provence-Alpes-Côte d'Azur; Alpes-Maritimes) srebro cyzelowane, XVII w. za: *Inventaire général du patrimoine culturel*, [www.culture.fr/collections/Ministère de la culture](http://www.culture.fr/collections/Ministère_de_la_culture).

<sup>39</sup> Za: *Inventaire général du patrimoine culturel*.

<sup>40</sup> Np. Lille, Musée Diocésain (wiek); Moissac, Camille Delthil (zbiory prywatne), brąz srebrzony, XVI–XVII w.; Besançon, Musée des Beaux-arts (wiek) za: *Inventaire général du patrimoine culturel*. Egzemplarze poza Francją np.: Monte Cassino, muzeum klasztoru oo. Benedyktynów, XV w.; Ermitaż (nr inw. F3430) – wyrób francuski, mosiądz, pocz. XVI w.

<sup>41</sup> Westermann-Angerhausen 2014, jak przyp. 30, s. 305, poz. III f31 – III f34, il. s. 558.

<sup>42</sup> Kulisty korpus dzieła trzy okręgi tworzące ramy dla sześciu par antytetycznie ustawionych zwierząt. Na szczycie pokrywy grupa rzeźbiarska złożona z anioła i trzech młodzieńców o imionach *Misael, Ananias, Azarias*. Na obwodzie półkul korpusu pas tekstu + HOC EGO REINER[VS] DO SIGNV[M] QVID MICH I VESTRIS/ EXEQVIAS SIMILES DEBETIS MORTE POTITO/ ET REOR ESSE PRECES V[E]RAS TIMIAMATA XP[IST]O. Napis rozdzielający trzy uchwyty na łańcuchy w formie głów zwierzęcych.

<sup>43</sup> Podstawowa literatura obiektu: D. Kötzsche, *Encensoir de Renier*, w: *Rhin-Meuse. Art et Civilisation 800–1400*, Cologne-Bruxelles 1972, s. 253, nr kat. G15 (tam literatura); A. von Euw, *Weibrauchfaß Wahrscheinlich Reiner von Huy*, w: *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik. Katalog zur Ausstellung des Schnitzgen-Museum in der Joseph-Heinrich-Kunsthalle*, hrsg. A. Legner, Köln 1985, s. 476 nr kat. C52–C53 (tam starsza literatura).

<sup>44</sup> S. Kobielius, *Struktura formalna i treści symboliczne kadzielnicy ze zbiorów prywatnych wykonanej według recepty z trakta-*

shifted in relation to the lower by 45°. The whole is covered by a hexagonal, openwork dome, whose segments are separated by profiled ridges [see fig. 6]. The thin walls of the vessel were cast separately and soldered, and the parts of the lid were joined by buckles.

This method of working is an attempt to use the goldsmithing technique in which objects were shaped by combining fragments of sheet metal. It saved material but decreased the durability of the vessel compared to vessels cast in one piece. The form of the censer is a development of the model designed in the fourth quarter of the 15th century in France, which is exemplified by the thuribles in the Igé church [fig. 7 – the object on the left] and in St. Peter's Cathedral in Saint-Flour<sup>37</sup>. The piece from Kraków, while preserving the morphology of the 15th century pattern, reveals the quantitative growth of modern decoration. The polygon-shaped Gothic bowl was replaced by a hemispherical bowl; in the lid the number of openings in the lower windows was increased; ogees were replaced by volutes; the fleuron by a heraldic lily; bay windows by semi-columns; the conical roof by the dome. Twin copies of the censer from Kraków remain *in situ* in the churches of southern France<sup>38</sup>, which suggests that this region could be the centre of their production. The vessels are dated to the 16<sup>th</sup> – early 17<sup>th</sup> c.<sup>39</sup>. Others ended up in various museums in Europe<sup>40</sup>. Photos of four such objects from museums in Edinburgh, Ghent and Bern are reproduced by Hiltrud Westermann-Angerhausen, who dates them to the first half of the 16<sup>th</sup> c.<sup>41</sup> [fig. 5]. So we have reasons to believe that the Kraków historical piece is not an example of 19<sup>th</sup>-c. historicism, but the work of French artistic craft from the first half of the 16<sup>th</sup> c., especially since the collector bought it in France.

At this point it is worth recalling the bronze cast, polished and gilded censer<sup>42</sup> in Musée des Beaux Arts

<sup>37</sup> Igé (Bourgogne; Saône-et-Loire), St Peter's Cathedral in Saint-Flour (Auvergne, department Cantal). ill. after [http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire\\_fr](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire_fr)

<sup>38</sup> Eg. Azé (Bourgogne; Saône-et-Loire), silver-plated copper, the last quarter of the 15<sup>th</sup> c.; Marmande (Aquitaine; Lot-et-Garonne), copper; Puylaroque (Midi-Pyrénées; Tarn-et-Garonne), silver-plated copper; Embrun (Provence-Alpes-Côte d'Azur; Hautes Alps), bronze, 16<sup>th</sup> c.; Sigale (Provence-Alpes-Côte d'Azur; Alpes-Maritimes) polished silver, 17<sup>th</sup> c. after: *Inventaire général du patrimoine culturel*, [www.culture.fr/collections/Ministère de la culture](http://www.culture.fr/collections/Ministère_de_la_culture).

<sup>39</sup> after: *Inventaire général du patrimoine culturel*.

<sup>40</sup> E.g. Lille, Musée Diocésain (lid); Moissac, Camille Delthil (private collection), silver-plated bronze, 16<sup>th</sup> - 17<sup>th</sup> c.; Besançon, Musée des Beaux-arts (lid) after: *Inventaire général du patrimoine culturel*. The objects outside France, e.g.: Monte Cassino, the museum of the Benedictine monastery, 15<sup>th</sup> c.; The Hermitage Museum (inv. no. F3430) – French-made, brass, early 16<sup>th</sup> c.

<sup>41</sup> Westermann-Angerhausen 2014, as in the footnote. 30, p. 305, items III f31 – III f34, ill. p. 558.

<sup>42</sup> The spherical body is divided by the three circles forming the frames for the six pairs of the animals placed opposite each other. On top of the lid a group of figures consisting of an angel





Obie noszą wszelkie znamiona obiektów autentycznych, replik wykonanych ręką tego samego rzemieślnika. W stosunku do oryginału wykazują jednak drobne różnice. Londyńskiej brakuje inskrypcji na obwodzie korpusu, a anioł siedzi w głębokim pochyleniu. Polski, dodatkowo posrebrzony, egzemplarz ma identyczny kształt, inskrypcje i wymiary jak obiekt we Francji, lecz anioł „zachował” skrzydła. Zwolane w Muzeum Narodowym w Poznaniu konsylium złożone z historyków sztuki, specjalistów od metalurgii i konserwatorów orzekło, że nie powstał wcześniej niż w XIX wieku<sup>45</sup>. Nie można zatem wykluczyć, że również obiekt londyński może okazać się XIX-wieczną kopią wykonaną w okresie wzmożonego popytu kolekcjonerów na zabytki z regionu Vallée de la Meuse.

W Polsce dopiero rodzi się zainteresowanie naukowe historią miedzi, jej wydobyciem, przetopem i przeróbką. W innych krajach Europy badania w tym zakresie prowadzone są od początków XX wieku<sup>46</sup>. Na uwagę zasługuje seria „Bronzengeräte des Mittelaltres”, której celem jest zsumowanie dorobku niemieckiego odlewnictwa wieków średnich. W latach 30. XX wieku zapoczątkowali ją Otto von Falke i Erich Meyer,

tu Teofila Prezbitera *Diversarum Artium Schedula*, w: *Visibilia et Invisibilia w sztuce średniowiecza. Księga poświęcona pamięci profesor Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek*, red. A. Banach, M. Janiszewska, M. Tarkowska, Warszawa 2009, s. 409–428.

<sup>45</sup> ibidem, s. 409, przyp. 2.

<sup>46</sup> Np. *Schwerpunkte der Kupferproduktion und des Kupferhandels in Europa: 1500–1650 (Kölner Kolloquien zur Internationalen Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Bd. 3)*, hrsg. H. Kellenbenz, Böhlau 1977.

8. Kadzielnica w polskich zbiorach prywatnych, XIX w., za: S. Kobielus, *Struktura formalna i treści symboliczne kadzielniczy ze zbiorów prywatnych wykonanej według recepty z traktatu Teofila Prezbitera *Diversarum Artium Schedula**, w: *Visibilia et Invisibilia w sztuce średniowiecza. Księga poświęcona pamięci profesor Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek*, red. A. Badach; M. Janiszewska; M. Tarkowska, Warszawa 2009, il. 1 na s. 422, fot. P. Adamkiewicz

8. Censer in a Polish private collection, 19<sup>th</sup> c., after: *Struktura formalna i treści symboliczne kadzielniczy ze zbiorów prywatnych wykonanej według recepty z traktatu Teofila Prezbitera *Diversarum Artium Schedula** [The formal structure and symbolism of a censer in a private collection made according to the recipe in the treatise of Theophilus Presbyter ‘*Diversarum Artium Schedula*’], in: *Visibilia et Invisibilia w sztuce średniowiecza. Księga poświęcona pamięci profesor Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek* [Visibilia et Invisibilia in the art of the Middle Ages. A Gedenkschrift to Prof. Kinga Szczepkowska-Naliwajek], eds. A. Badach; M. Janiszewska; M. Tarkowska, Warszawa 2009, ill 1 on p. 422, phot. P. Adamkiewicz

in Lille (inv. no. 82). The vessel dated to the second quarter of the 12<sup>th</sup> century is attributed to Renier de Huy, a goldsmith and foundry master active in Meuse until c. 1150<sup>43</sup>. There are two known copies of this object - one of them owned by the British Museum in London, the other in a Polish private collection<sup>44</sup> [fig. 8]. Both of them are apparently authentic objects, made by the same craftsman. However, in comparison with the original they show some minor differences. The one from London is missing the inscription on the circumference of the body and the sitting angel bows deeply. The Polish piece, which is in addition

and three youths named *Misael, Ananias, Azarias*. Around the circumference of the hemispherical body the inscription strip + HOC EGO REINER[VS] DÓ SIGNV[M] QVID MICH I VESTRIS/ EXEQVIAS SIMILES DEBETIS MORTE POTITO/ ET REOR ESSE PRECES V[E]RAS TIMIAMATA XP[IST]O. The inscription is divided by three animal-head knobs for chains.

<sup>43</sup> The key works on the object: D. Kötzsche, *Encensoir de Renier*, in: *Rhin-Meuse. Art et Civilisation 800–1400*, Cologne-Bruxelles 1972, p. 253, cat. no. G15 (with bibliography); A. von Euw, *Weihrauchfaß Wahrscheinlich Reiner von Huy*, in: *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik. Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museum in der Joseph-Heinrich-Kunsthalle*, hrsg. A. Legner, Köln 1985, p. 476 cat.no. C52–C53 (with older bibliography).

<sup>44</sup> S. Kobielus, *Struktura formalna i treści symboliczne kadzielniczy ze zbiorów prywatnych wykonanej według recepty z traktatu Teofila Prezbitera *Diversarum Artium Schedula** [The formal structure and symbolism of the censer in the private collection made according to the recipe in the treatise of Theophilus Presbyter ‘*Diversarum Artium Schedula*’], in: *Visibilia et Invisibilia w sztuce średniowiecza. Księga poświęcona pamięci profesor Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek* [Visibilia et Invisibilia in the art of the Middle Ages. A Gedenkschrift to Prof. Kinga Szczepkowska-Naliwajek], eds. A. Banach, M. Janiszewska, M. Tarkowska, Warszawa 2009, pp. 409–428.

silver-plated, is identical to the French piece with regard to its shape, inscriptions and dimensions, but the angel retained his wings. The committee set up at the National Museum in Poznań and consisting of art historians, metallurgy specialists and conservators-restorers decided that it was not made earlier than the 19<sup>th</sup> c.<sup>45</sup> Thus, it cannot be ruled out that the London object may turn out to also be a 19<sup>th</sup>-c. copy made in the period of increasing demand among collectors for historical objects from the Vallée de la Meuse region.

In Poland researchers are only starting to become interested in the history of copper, its mining, smelting and processing. In Europe research in this field has been conducted since the beginning of the 20<sup>th</sup> c.<sup>46</sup>

A noteworthy publication is the series “Bronzengeräte des Mittelaltres”, whose aim is to summarize the achievements of the German medieval foundry industry. It was started in the 1930s by Otto von Falke and Erich Meyer; and after WWII their work was continued by Peter Bloch. Bloch discussed the issues of originality and forgeries of historical metal products in the catalogues and publications accompanying the exhibitions of medieval art<sup>47</sup>. He called for a more detailed analysis of medieval casting techniques in comparison with the well-executed 19<sup>th</sup>-c. casts and determining or revising their position on the spectrum between a copy and a forgery<sup>48</sup>.

Summing up, it is worth noting that 19<sup>th</sup>-c. artistic metal craft turns out to be a troublesome heritage. In Polish churches and museums we can find vessels and church objects designed in the style of a given era and made with expertise in historical techniques. They provoke a question about the place of these objects on the spectrum between a copy, an imitation, and a forgery. 20<sup>th</sup>-c. art history, with its tendency to use the following labels in determining the quality of works: original, replica, copy, repetition, imitation, complication, counterfeit and forgery, had a negative opinion of 19<sup>th</sup>-c. historicism, seeing it as a period that was artistically derivative and uncreative. Renata Sobczak-Jaskulska formulated a thesis with regard to jewellery production in Hanau that those criteria seem now to be inadequate, and she posed the question of whether “it is high time we looked more favourably on these masterful works of goldsmiths”<sup>49</sup>. The question of originality would require, then, defini-

<sup>45</sup> Ibidem, p. 409, footnote. 2.

<sup>46</sup> E.g. *Schwerpunkte der Kupferproduktion und des Kupferhandels in Europa: 1500–1650* (Kölner Kolloquien zur Internationalen Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Bd. 3), hrsg. H. Kellenbenz, Böhlau 1977.

<sup>47</sup> *Die Zeit der Staufer. Geschichte, Kunst, Kultur*, hrsg. R. Hausherr, Ausst.-Kat. Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart 1977.

<sup>48</sup> H. Westermann-Angerhausen, *Bronzewecke des Mittelaltres, Handwerk, Kunst und Kunstgeschichte*, “Hammaburg” (Neue Folge 12. Festschrift für Hans Drescher), Neumünster 1998, pp. 19–25.

<sup>49</sup> Sobczak-Jaskulska 2001, as in footnote 1, p. 357.

po II wojnie światowej ich dzieło kontynuował Peter Bloch. Bloch na łamach katalogów i publikacji towarzyszących wystawom prezentującym dorobek sztuki średniowiecza poruszał zagadnienia związane z oryginalnością i fałszerstwami historycznych wyrobów z metalu<sup>47</sup>. Postulował, aby dokładniej analizować średniowieczne techniki sporządzania odlewów w odniesieniu do dobrze wykonanych XIX-wiecznych odlewów i ustalić bądź zrewidować ich miejsce w szeregu pomiędzy kopią a fałszyfikatem<sup>48</sup>.

Reasumując, warto zauważyć, że XIX-wieczne artystyczne rzemiosło metalowe okazuje się kłopotliwą spuścizną. W polskich świątyniach, muzeach znajdziemy naczynia i sprzęty kościelne zaprojektowane w stylu danej epoki, wykonane ze znajomością historycznych technik. Nasuwa się pytanie o właściwe ułożenie tych obiektów między kopią, naśladownictwem a fałszyfikatem.

XX-wieczna historia sztuki – ze swą skłonnością do stosowania w określeniu wartości dzieł pojęć: oryginał, replika, kopia, repetycja, naśladownictwo, kompilacja, fałszykat, fałszerstwo – historizm XIX wieku oceniła negatywnie, jako okres artystycznie wtórny i niekreatywny. Renata Sobczak-Jaskulska w odniesieniu do produkcji złotniczej w Hanau postawiła tezę, że owe kryteria wydają się obecnie nieadekwatne do oceny całokształtu zjawiska i zadała pytanie, czy „nie nadszedł czas, by życzliwiej spojrzeć na owe mistrzowskie złotnicze realizacje”<sup>49</sup>. Kwestia oryginalności wymagałaby wówczas określenia stopnia i rodzaju zależności prac od dawnych dzieł sztuki złotniczej oraz starych wzorów.

Dla historyków sztuki są to obiekty problematyczne, zmuszające do daleko posuniętej ostrożności. Zwłaszcza w kwestii warsztatu i datowania łatwo popełnić błąd, uznając wyrób z XIX wieku za wcześniejszy lub na odwrót. Stanowiące część dziedzictwa kulturowego niewielkie przedmioty wykonane z metali, zarówno tych uznawanych za szlachetne, jak i nieszlachetne, wymagają wzmożonej uwagi, baczego oglądu, praktycznego doświadczenia nabytego podczas wieloletnich bezpośrednich kontaktów z materiałem zabytkowym. W ich przypadku nie można poprzestać na czynnościach atrybucyjnych opartych na analizie porównawczej i stylistycznej.

Wydaje się, że obecnie historycy sztuki dla osiągnięcia rzetelnych wyników musi, w większym stopniu, niż było to dotychczas praktykowane, korzystać z możliwości i metod badawczych, jakie oferują nauki techniczne. Do fuzji dyscyplin naukowych doszło np. podczas badań archeologicznych prowadzonych w la-

<sup>47</sup> *Die Zeit der Staufer. Geschichte, Kunst, Kultur*, hrsg. R. Hausherr, Ausst.-Kat. Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart 1977.

<sup>48</sup> H. Westermann-Angerhausen, *Bronzewecke des Mittelaltres, Handwerk, Kunst und Kunstgeschichte*, „Hammaburg” (Neue Folge 12. Festschrift für Hans Drescher), Neumünster 1998, s. 19–25.

<sup>49</sup> Sobczak-Jaskulska 2001, jak przyp. 1, s. 357.

tach 2005–2010 na Rynku Głównym w Krakowie. Pozyskany tam zespół obiektów metalowych w postaci półproduktów i gotowych wyrobów odlewanych został przebadany na Wydziale Odlewnictwa Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie. Badania przyniosły interesujące wyniki w kwestii składu chemicznego i metryki wyrobów metalowych produkowanych w mieście i jego okolicach, ich asortymentu, handlu. Analizy stały się podstawą doświadczeń pozwalających odtworzyć dawne technologie i lepiej poznać pracę średniowiecznych warsztatów trudniących się obróbką metalu.

Problem datowania obiektów z metali pozostaje więc otwarty, zwłaszcza że polskie kościoły niewątpliwie dostarczą kolejnych egzemplarzy do badań.

## Streszczenie

W zasobach polskich świątyń znajdują się naczynia liturgiczne i metalowe wyroby rzemiosła artystycznego z XIX wieku zaprojektowane w stylach historycznych. Są to przedmioty rękodzielnicze wykonywane z metali szlachetnych przez złotników i jubilerów oraz ze stopów miedzi bądź z cyny przez mosiężników i rzemieślników pokrewnych profesji. Obiekty te jakością materiału i mistrzostwem wykonania miały odróżnić się od tańszych, wytwarzanych seryjnie przedmiotów platerowanych. Kolejną grupą zabytków metalowych są kopie naczyń historycznych. Wzrost zainteresowania historią oraz tworzenie się państw narodowych w XIX wieku przyniosły obserwowane w całej Europie zjawisko kopiowania artefaktów uznanych za wartościowe z uwagi na walor historyczny, kulturowy, artystyczny. Wybierano obiekty ważne dla historii kraju bądź reprezentatywne dla sztuki regionu. Zasadniczy wpływ na profil działalności ówczesnych mistrzów technik metalowych wywarły jednak prężnie rozwijające się kolekcjonerstwo, muzealnictwo i rynek sztuki. Obiekty zabytkowe wymagały fachowej naprawy, co wymuszało konieczność poznania dawnych technik i technologii. Niestety, konserwację dzielił tylko krok do fałszerstwa, istnieje popyt na wysoko wycenianie autentyki. W efekcie na rynek kolekcjonerski trafiła ogromna liczba doskonałej jakości falsyfikatów o wysokich wartościach artystycznych i stylowych, dowodzących technicznej wirtuozerii wykonawców oraz ich ogromnej wiedzy z zakresu historycznego wzornictwa. Na przełomie wieków rzemieślnicy osiągnęli tak wyrafinowany sposób sporządzania imitacji, że nawet doświadczeni znawcy byli czasem oszukiwani.

Nie dziwi więc, że omawiane zabytki przez współczesnych historyków sztuki oceniane są najczęściej negatywnie jako wtórne, quasi-stylowe lub wręcz falsyfikaty. W praktyce określenie ich wieku i proveniencji niejednokrotnie okazuje się zadaniem niełatwym,

tion of the scale and nature of their dependence on the old works of goldsmithery and old designs.

For art historians, these are problematic objects that require a great deal of caution. Especially when it comes to technique and dating, it is easy to make a mistake by identifying a product from the 19th century as an older one, or vice versa. As part of cultural heritage, small objects made of metals, both considered noble and base, require increased attention, careful observation, and practical experience gained during many years of direct contact with historical material. In their case, one cannot stop at attribution based on comparative and stylistic analysis. It seems that nowadays, in order to achieve reliable results, the art historian must use the opportunities and research methods offered by technical sciences to a greater extent than previously. Such a combination of academic disciplines took place, for example, during archaeological research conducted in the years 2005–2010 in the Main Market Square in Krakow. A group of metal objects gathered there in the form of semi-finished and finished cast products was examined at the Faculty of Foundry Engineering of the AGH University of Science and Technology in Kraków. The research yielded interesting results in terms of the chemical composition and metrics of metal products manufactured in the city and its surroundings, their assortment and trade. Such analyses became the basis of experiments reconstructing old technologies, helping us to learn more about the work of medieval metalwork workshops.

The problem of dating metal objects remains open, especially as Polish churches will undoubtedly provide more specimens for research.

## Abstract

In the holdings of Polish churches one can find liturgical vessels and artistic metal handcraft from the 19th century, designed in historical styles. These are handcraft items made of precious metals by goldsmiths and jewellers, as well as copper and tin alloys by braziers and similar professionals. These objects were supposed to be distinguished by their material quality and exquisite workmanship from cheaper, mass-produced plated objects. Another group of metal antiques are copies of historical vessels. An increased interest in history and the formation of nation states in the nineteenth century introduced in the whole of Europe the fashion for copying artefacts that were esteemed for their historical, cultural and artistic value. The copied objects were the ones important for the history of the country or representative for the art of the region. However, the main influence on the activities of the 19<sup>th</sup>-c. masters of metalwork was exerted by the then



dynamically developing collections, museums and art market. Antiques required professional repairs, which made it necessary to learn about old techniques and technologies. Unfortunately, conservation was only one step away from counterfeiting, because there was a demand for high-priced originals. As a result, a huge number of high quality forgeries of outstanding artistic and stylistic value, proving the technical virtuosity of their makers and their vast knowledge of historical design, appeared in the collectors' market. At the turn of the 20<sup>th</sup> century, craftsmen achieved such a level of sophistication in making imitations that even experienced experts were sometimes deceived.

It is not surprising, then, that the discussed antiques are often negatively perceived by contemporary art historians as derivative, pseudo-stylistic, or even forgeries. In practice, determining their age and provenance often turns out to be a difficult task, burdened with a large margin of error. Small products made of base metals in particular require careful attention, because it is easy to make a mistake, identifying a product from the 19th century as an older one or vice versa, which in this article is illustrated by the example of brass and bronze censers.

**Keywords:** censer, artistic metalwork, goldsmithery, casts, copy, counterfeit, antiques market

Translated by Monika Mazurek

obarczonym dużym marginesem błędu. Zwłaszcza drobne wyroby z metali nieszlachetnych zmuszają do daleko posuniętej ostrożności, gdyż łatwo jest popełnić błąd, uznając wyrób z XIX wieku za wcześniejszy lub na odwrót, co w niniejszym artykule zostało przedstawione na przykładzie mosiężnych i brązowych kadzielnic.

**Słowa kluczowe:** kadzielnica, metalowe rzemiosło artystyczne, wyroby złotnicze, odlewy, kopia, falsyfikat, rynek antykwaryczny

dr Małgorzata Kierczuk-Macieszko

Lublin (naukowiec niezależny)

Uniwersytet Rzeszowski

Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej

pl. Ofiar Getta 4 – 5/35, 35-002 Rzeszów

tel.: +48 17 872 20 98

e-mail: mkmpost@wp.pl

## Bibliografia / Bibliography

- Art chrétien jusqu'à la fin du moyen âge: catalogue*, Ad. Jansen, Bruxelles: Musées royaux d'art et d'histoire 1964.
- Baczkowska W., *Solfà Jan Benedyktynowicz (1483–1564)*, „Polski Słownik Biograficzny”, t. 40, Warszawa–Kraków 2000–2001, s. 278–281.
- Beissel S., *Gefälschte Kunstwerke*, Freiburg im Bresgau 1909.
- Buszko J., *Uroczystości kazimierzowskie na Wawelu w roku 1869*, Kraków 1970.
- Catalogue des objets d'art et de haute curiosité antiques, du Moyen-Âge & de la Renaissance, composant l'importante et précieuse Collection Spitzer dont la vente publique aura lieu a Paris, Rue de Villejust 33 (Avenue Victor Hugo), du lundi 17 Avril ou vendredi 16 Juin 1893*, commissaire-priseur Paul Chevallier, expert Charles Mannheim, Paris 1893.
- Chrzanowski T., Kornecki M., *Sztuka Ziemi Krakowskiej*, Kraków 1982.
- Ciciora B., *Rachunek Aleksandra Ziembowskiego za wykonanie kopii przedmiotów z grobu Kazimierza Wielkiego*, „Studia Waweliana” 9/10, 2000/2001, s. 218–220.
- Czech J., *Kalendarz krakowski na rok 1894. Rok 63*, Kraków 1894.
- Czech J., *Kalendarz krakowski na rok 1912. Rok 81*, Kraków 1912.
- Czyżewski K.J., *Kielich Władysława Chotkowskiego*, w: *Wawel 1000–2000. Wystawa jubileuszowa*, t. 1: *Kultura artystyczna dworu królewskiego i katedry. Zamek Królewski na Wawelu, maj-lipiec 2000. Katedra Krakowska – biskupia, królewska, narodowa. Muzeum Katedralne na Wawelu maj-wrzesień 2000. Katalog*, red. M. Piwocka, K.J. Czyżewski, D. Nowacki, Kraków 2000, s. 266–267, poz. I/260.
- Der Mainzer Goldschmuck: ein Kunstkrimi aus der deutschen Kaiserzeit*, herausgegeben von T. Jülich, L. Lambacher und K. Siebert [kat. wyst. Hessisches Landesmuseum, 08.12.2017–11.03.2018 Darmstadt], Regensburg 2017.

- Die Zeit der Staufer. Geschichte, Kunst, Kultur*, hrsg. Reiner Hausherr, Ausst.-Kat. Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart 1977.
- Distelberger R., Luchs A., Verdier P. i inni, *Western Decorative Arts. Part I Medieval, Renaissance and Historicizing Styles including Metalwork, Enamels, and Ceramics*, Washington 1993.
- Euw A. von, *Weibhrauchfaß Wahrscheinlich Reiner von Huy*, w: *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik. Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museum in der Joseph-Heinrich-Kunsthalle*, hrsg. A. Legner, Köln 1985, s. 476.
- Glemma T., *Chotkowski Władysław Longin (1843–1926)*, „Polski Słownik Biograficzny”, t. 3, Kraków 1937 [reprint: Kraków 1989], s. 430–432.
- Hackenbroch Y., *Reinhold Vasters, Goldsmith*, „Metropolitan Museum Journal” 19/20, 1984/1985, s. 163–268.
- Hayward J.F., *Salomon Weininger, toaster Faker*, „The Connoisseur” 187, 1974, nr 753, s. 170–179.
- Hollis J., *Princely Magnificence. Court Jewels of the Renaissance 1500–1630*, [kat. wyst. Victoria & Albert Museum], London 1980.
- Janiszewska M., Nowacki D., *CALIX DÑI IOHANNIS BENEDICTI DE WRATICCLAVIA. Zagadkowa fundacja i nieudany falsyfikat*, w: *Amicissima. Studia Magdalенаe Piwocka oblata*, oprac. G. Korpala, Cracoviae MMX, s. 83–92.
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, t. IV: *Miasto Kraków*, cz. II: *Kościóły i klasztory Śródmieścia*, 1, red. A. Bochnak, J. Samek, Warszawa 1971.
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce (seria nowa), t. III: *Woj. rzeszowskie*, z. 3: *Kolbuszowa, Mielec i okolice*, oprac. E. Śnieżyńska-Stolot, F. Stolot, Warszawa 1991.
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce (seria nowa), t. IV: *Woj. wrocławskie*, z. 3: *Milicz, Żmigród, Twardogóra i okolice*, oprac. J. Wrabiec, Warszawa 1997.
- Kobieliński S., *Struktura formalna i treści symboliczne kadzielnicy ze zbiorów prywatnych wykonanej według recepty z traktatu Teofila Prezbitera Diversarum Artium Schedula*, w: *Visibilia et Invisibilia w sztuce średniowiecza. Księga poświęcona pamięci profesora Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek*, red. A. Badach; M. Janiszewska; M. Tarkowska, Warszawa 2009, s. 409–428.
- Kornecki M., *Dzieje sztuki regionu bocheńskiego*, w: *Bochnia. Dzieje miasta i regionu*, red. F. Kiryk; Z. Ruta, Kraków 1980.
- Kötzsche D., *Encensoir de Renier*, w: *Rhin-Meuse. Art et Civilisation 800–1400. Une exposition des Ministères delges de la Culture française et de la Culture néerlandaise, du Schnütgen-Museum de la ville de Cologne; du 14 mai au 23 juillet 1972 à la Kunsthalle de Cologne; du 19 septembre au 31 octobre 1972 aux Musées royaux d’art et d’histoire à Bruxelles*, ed. Kunsthalle de Cologne/Musees Royaux a Bruxelles 1972.
- Kugel A., Distelberger R., Bimbenet-Privet M., *Joyaux Renaissance. Une Splendeur Retrouvée*, [kat. wyst. Galerie J. Kugel, 2000], Paris 2000.
- La Collection Spitzer. Aniquité, Moyen-Âge – Renaissance*, Tome Premier, Paris, Maison Quantin, 1890.
- Lepszy L., *Złotnictwo krakowskie*, Kraków 1887.
- Miziołek J., *Wystawy falsyfikatów w muzeach zagranicznych*, „Cenne, Bezcenne, Utracone” 2010, 4(65), s. 40–42.
- Molenda D., *Eksploatacja rud miedzi i handel miedzią w Polsce w późnym średniowieczu i początkach nowożytności (do 1795 r.)*, „Przegląd Historyczny” 80, 1989, z. 4, s. 801–814.
- Problematyka autentyczności dzieł sztuki na polskim rynku. Teoria – praktyka – prawo*. Materiały seminariów zorganizowanych w 2010 roku przez Ośrodek Ochrony Zbiorów Publicznych (obecnie Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów) przy udziale Stowarzyszenia Antykwariuszy Polskich oraz Domu Aukcyjnego Rempex, red. R. Pasieczny, Warszawa 2012.
- Rosset T. de, *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji w latach 1795–1919. Między „skarbnicą narodową” a galerią sztuki*, Toruń 2005.
- Róg R., *Kościół w Niepołomicach pod wezwaniem Dziesięciu Tysięcy Męczenników. Królewska fundacja pokutna*, Kraków–Niepołomice 1998.
- Schwerpunkte der Kupferproduktion und des Kupferhandels in Europa: 1500–1650* (Kölner Kolloquien zur Internationalen Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Bd. 3), hrsg. H. Kellenbenz, Böhlau 1977.
- Skorowidz przemysłowo-handlowy Królestwa Galicyi, Lwów 1906.
- Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. S. Kozakiewicz, Warszawa 1969.
- Sobczak-Jaskulska R., *Złotnictwo Hanau w 4 ćwierci XIX i na początku XX w. Kopiowanie przeszłości czy twórcze kreacje?*, w: *Rzemiosło artystyczne. Materiały z Sesji Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, t. 2, red. R. Bobrow, Warszawa 2001, s. 327–359.
- Sobczak-Jaskulska R., *Relikwiarz na głowę św. Wojciecha – kopia galwanoplastyczna; Relikwiarz na rękę św. Wojciecha – kopia galwanoplastyczna*, w: *Na znak świętego zwycięstwa. W sześćsetną rocznicę bitwy pod Grunwaldem*, t. II, Katalog wystawy 15 VII – 30 IX 2010, red. J.T. Petrus, Zamek Królewski na Wawelu. Państwowe Zbiory Sztuki, Kraków 2010, nr 95, s. 184–185; nr 96, s. 186–188.
- Sołtysówna A., *Złotnictwo skarbcza i katedry na Wawelu*, Kraków 1993.

- Spencer R. D., *Ekspert kontra dzieło sztuki: rozpoznawanie falsyfikatów oraz fałszywych atrybucji w sztukach plastycznych*, przeł. M. Iwińska, Warszawa 2009.
- Stołyhwo K., Sikora P. (?), *Goldstein Edward*, „Polski Słownik Biograficzny”, t. 8, Kraków 1959, s. 213.
- Ślesiński W., *Falszerstwa rzemiosła artystycznego*, Wrocław 1994.
- Ślesiński W., *Falszerze, fałszerstwa i ich zwalczanie*, „Cenne, Bezcenne, Utracone” 2009, 3(60), s. 5–9.
- Westermann-Angerhausen H., *Bronzwerke des Mittelaltres, Handwerk, Kunst und Kunstgeschichte*, „Hammaburg” (Neue Folge 12. Festschrift für Hans Drescher), Neumünster 1998, s. 19–25.
- Westermann-Angerhausen H., *Mittelalterliche Weihrauchfässer von 800 bis 1500* (“Bronzengeräte des Mittelaltres”. Band 7), Köln 2014.
- Wolters J., *Goldschmiedetechnische Beobachtungen am sogenannten Giselaschmuck. Ein Überblick*, „Das Mittelalter” 21(2), 2016, s. 295–331.
- Truman Ch., *Reinhold Vasters - the last of the goldsmiths?*, „The Connoisseur” 200, 1979, nr 805, s. 154–161.



## Dyskusja wokół „problemu nowoczesnej sztuki religijnej” w kontekście II i III Wystawy Współczesnej Sztuki Religijnej w Polsce

W 1961 roku w krużgankach krakowskiego klasztoru oo. Dominikanów otwarta została II Wystawa Współczesnej Sztuki Religijnej w Polsce. Ekspozycja była wypadkową polemik prowadzonych w środowisku katolickich inteligentów i duchownych w latach ją poprzedzających. Dyskusja nad „problemem nowoczesnej sztuki religijnej” została zainicjowana pod koniec 1947 roku na łamach miesięcznika „Znak”<sup>1</sup>. Spór, kontynuowany przez kolejne lata, przebiegał w przeświadczeniu o kryzysie sztuki kościelnej (religijnej, sakralnej) i konieczności jej odnowienia. W tym kontekście wystawę krakowską z 1961 roku można postrzegać jako potwierdzenie wątpliwości nurtujących katolickich inteligentów, twórców i duchownych, stanowiące swoiste podsumowanie pierwszego, powojennego etapu określania pozycji sztuki w Kościele.

Kolejna prezentacja – III Ogólnopolska Wystawa Współczesnej Sztuki Religijnej, zorganizowana trzy lata później we Wrocławiu (1964), zaistniała już w zupełnie odmiennych okolicznościach – w trakcie obrad soboru watykańskiego II, w kontekście reformatorskich decyzji i wypowiedzi Pawła VI.

\*

W 1947 roku redakcja miesięcznika „Znak” rozpisała ankietę pod hasłem: *Problem nowoczesnej sztuki religijnej*. Wybranych krytyków i artystów poproszono o wypowiedź w czterech kwestiach:

- 1) Przyczyny upadku sztuki religijnej
- 2) Czy we współczesnej sztuce religijnej istnieją wartościowe tendencje i osiągnięcia?
- 3) Trudności i możliwości odrodzenia sztuki religijnej
- 4) Sztuka religijna a współczesne potrzeby duchowe.

Na łamach siódmego, jesienno-zimowego numeru pisma opublikowane zostały cztery odpowiedzi: dwojga artystów – Adama Bunscha (1896–1969) i Zofii Trzcińskiej-Kamińskiej (1860–1977), publi-

<sup>1</sup> „Znak” 2, 1947, nr 7 (październik–grudzień), s. 741–756.

## Discussion of the “problem of modern religious art” in the context of the 2nd and 3rd *Exhibition of Contemporary Religious Art in Poland*

In 1961, the 2nd Exhibition of Contemporary Religious Art in Poland was opened in the cloisters of the Kraków Monastery of the Dominican Fathers. The exhibition was the result of disputes present in the Catholic intellectual and clerical circles in the preceding years. The discussion of the “problem of modern religious art” had been initiated in late 1947 in the monthly “Znak”.<sup>1</sup> The dispute, which continued over the following years, was guided by a conviction about a crisis of church art (religious, sacred art) and the need for its rebirth. In this context, the 1961 Kraków exhibition may be seen as confirmation of the doubts among Catholic intellectuals, artists and the clergy that constitute a kind of summing up of the first, post-war stage of defining the position of art in the Church.

A subsequent presentation: the 3rd Exhibition of Contemporary Religious Art, organised three years later in Wrocław (1964), took place under entirely different circumstances: during the proceedings of the Second Vatican Council, in the context of the reformatory decisions and statements of Pope Paul VI.

\*

In 1947, the editors of the monthly „Znak” conducted a survey under the slogan: *The problem of modern religious art*. Selected critics and artists were asked for a statement concerning four issues:

- 1) Reasons for the decline of religious art
- 2) Are there valuable tendencies and achievements in contemporary religious art?
- 3) Difficulties and possibilities of the rebirth of religious art
- 4) Religious art and contemporary spiritual needs.

The seventh, autumn-winter issue of the journal published four replies: by two artists – Adam Bunsch (1896–1969) and Zofia Trzcińska-Kamińska (1860–

<sup>1</sup> “Znak” 2, 1947, No. 7 (October-December), pp. 741–756.

1977), columnist Maria Winowska (1904–1993) and art historian Jacek Woźniakowski (1920–2012)<sup>2</sup>.

Shortly afterwards, in early 1949, in „Tygodnik Powszechny”, Woźniakowski spoke again about the „problem of religious art”<sup>3</sup>, unambiguously formulating the opinion that „what has happened to religious art is the same as when a river loses its bed and reaches barren sand: it is still flowing, and is already sinking into the bottom, yet individual streams are meandering [...], but no one who is thirsty will quench their thirst”<sup>4</sup>. Practically nobody argued with that damning verdict. Adam Bunsch stated that „church painting at the turn of the nineteenth and twentieth centuries is in decline [...]; good art has been replaced by rubbish [...]”<sup>5</sup>. The awareness of the crisis seemed to be widespread. The respondents unanimously emphasized the discrepancy between good contemporary art and religious art – of low artistic value, seeing the reasons for that dissonance in the attitude of artists themselves (in the absolute creative freedom brought by the beginning of the 20th century, in abandoning traditional monumental techniques) as well as in contractors and recipients being accustomed to bad pseudo-art.

In her survey response, Zofia Trzcińska-Kamińska, an artist who actively cooperated with the Church, opted for the need to use traditional forms of European art „sanctified by centuries of God’s service”<sup>6</sup> and did not allow modern and avant-garde styles to be applied in religious art. She postulated the need to create a special type of sacred art school that „should be [...] a school for craftsmen of saints and saint artists”<sup>7</sup> because – like most of the respondents – she believed that it is „supernatural life [...] that is [...] a significant, creative, dominant factor which stimulates a religious artist to perform their work”<sup>8</sup>. A different view, although in a very balanced form, was expressed by Jacek Woźniakowski, who postulated: „one just has to get used to [...] today’s life of art, [...] [learn] to reconcile with strangeness sometimes. Let us find beauty beneath it. This is better than to find only emptiness under the plaster of a standard «pretty» figure”<sup>9</sup>.

Several months later, a heated debate was initiated by Antoni Gołubiew’s column (1907–1979) under

ystki Marii Winowskiej (1904–1993) oraz historyka sztuki Jacka Woźniakowskiego (1920–2012)<sup>2</sup>.

Niedługo potem, na początku 1949 roku, na łamach „Tygodnika Powszechnego” Woźniakowski ponownie zabrał głos na temat „problemu sztuki religijnej”<sup>3</sup>, jednoznacznie formułując opinię: „ze sztuką religijną stało się tak, jak kiedy rzeka gubi łożysko i trafia na jałowy piasek: jeszcze płynie, a już wsiąka w dno, jeszcze osobne strużki wiją się [...], a już się spragniony w nich nie napoi”<sup>4</sup>. Z tym bezwzględny werdyktem właściwie nikt nie polemizował. Adam Bunsch stwierdził, iż „Malarstwo kościelne na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku jest w upadku [...] na miejsce dobrej sztuki weszła [...] tandeta”<sup>5</sup>. Świadomość kryzysu zdawała się powszechna. Ankietowani zgodnie podkreślali rozdźwięk pomiędzy współczesną dobrą sztuką a sztuką religijną – o niskim artystycznym walorze, upatrując przyczyn tego rozchwiania w postawie samych twórców (w absolutnej wolności twórczej, jaką przyniósł początek XX stulecia, w zaniechaniu tradycyjnych technik monumentalnych), ale też w przyzwyczajeniu zamawiających i odbiorców do złej pseudosztuki.

Zofia Trzcińska-Kamińska, artystka aktywnie współpracująca z Kościołem, w swojej wypowiedzi optowała za koniecznością posługiwania się tradycyjnymi formami sztuki europejskiej „uświęconymi wielowiekową służbą bożą”<sup>6</sup>, nie dopuszczała do sztuki religijnej stylów nowoczesnych i awangardowych. Postulowała konieczność stworzenia specjalnego typu szkoły sztuki sakralnej, która „winna być [...] szkołą rzemieślników świętych i świętych artystów”<sup>7</sup>, ponieważ – podobnie jak większość ankietowanych – uważała, że to „życie nadprzyrodzone [...] jest [...] czynnikiem istotnym, twórczym, dominującym, pobudzającym artystę religijnego do wykonania pracy”<sup>8</sup>.

Odmienne poglądy, choć w bardzo wyważonej formie, wyraził Jacek Woźniakowski, który postulował: „oswoić się trzeba [...] po prostu z dzisiejszym życiem sztuki. [...] [nauczyć się] godzić czasem na dziwność. Odnajdźmy pod nią piękno. Lepiej to wszakże niż pod gipsem sztampowej, «ładnej» figury odnaleźć tylko pustkę”<sup>9</sup>.

Kilka miesięcy później, gorącą polemikę wywołał felieton Antoniego Gołubiewa (1907–1979) pod

<sup>2</sup> *Problem nowoczesnej sztuki religijnej* („Znak” survey), „Znak” 2, 1947, No. 7, pp. 741–756.

<sup>3</sup> J. Woźniakowski, *Problem sztuki religijnej*. „Tygodnik Powszechny” 5, 1949, No. 5(203), pp. 1, 3.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 1.

<sup>5</sup> A. Bunsch, *Problem nowoczesnej sztuki religijnej* („Znak” survey), „Znak” 2, 1947, No. 7, p. 742.

<sup>6</sup> Z. Trzcińska-Kamińska, *Problem nowoczesnej sztuki religijnej* („Znak” survey), „Znak” 2, 1947, No. 7, p. 748.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 749.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 748.

<sup>9</sup> Woźniakowski 1949, as in fn. 3, p. 3.

<sup>2</sup> *Problem nowoczesnej sztuki religijnej* (Ankieta Znaku), „Znak” 2, 1947, nr 7, s. 741–756.

<sup>3</sup> J. Woźniakowski, *Problem sztuki religijnej*, „Tygodnik Powszechny” 5, 1949, nr 5(203), s. 1, 3.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 1.

<sup>5</sup> A. Bunsch, *Problem nowoczesnej sztuki religijnej* (Ankieta Znaku), „Znak” 2, 1947, nr 7, s. 742.

<sup>6</sup> Z. Trzcińska-Kamińska, *Problem nowoczesnej sztuki religijnej* (Ankieta Znaku), „Znak” 2, 1947, nr 7, s. 748.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 749.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 748.

<sup>9</sup> Woźniakowski 1949, jak przyp. 3, s. 3.

znamiennym tytułem *Gdzie są artyści?*<sup>10</sup>. Gołubiew wskazał konkretne zadania sztuki sakralnej (i każdej wartościowej sztuki), która powinna odbiorcę: 1) zbliżyć do Boga; 2) organizować osobowość, harmonizować ją i nadawać jej kierunek; 3) wyrażać „naszą” osobowość, mówić „nam samym o tym, co w nas jest”, dawać „o tym świadectwo innym”. Podkreślił zgubny wpływ tandetnej dekoracji kościołów i szpetnej wytwórczości dewocyjnej na religijne przeżycia wiernych. Pisał: „brzydota i bezmyślność [...] uczy [...] łatwizny i pozornej pogody. Religia nie jest tak łatwa, jak sugerują nam to gipsowe figurki”<sup>11</sup>. Wreszcie skierował emocjonalne pytanie o to, gdzie są artyści, których talenty są powołaniem do dawania świadectwa wiary. Retorycznie pytał o społeczne zapotrzebowanie na wielką sztukę religijną.

W 49. numerze „Tygodnika Powszechnego” dokonano podsumowania tej społecznej dyskusji<sup>12</sup> z udziałem publicystów, historyków i krytyków, artystów, duchowieństwa i zwykłych odbiorców sztuki. Jej uczestnicy formułowali oskarżenia wobec współczesnej, zlaicyzowanej sztuki, narzekali na jej niski poziom moralny. Równie głośno wybrzmiała krytyka gustu estetycznego duchowieństwa i wiernych, mających udział w urządzaniu wnętrza świątyń. Stąd płynął wniosek, że „istotna reforma [...] sztuki religijnej jest nierozłącznie związana z podniesieniem kultury artystycznej szerokich mas”<sup>13</sup>, co łączono z funkcją społeczną sztuki. Niemal wszyscy uczestnicy dyskusji zgodzili się, że z kościołów należy usuwać tandetę<sup>14</sup>, przy zachowaniu wszakże wrażliwości na różne formy religijności – by uniknąć niebezpieczeństwa obrazy uczuć religijnych.

Otwarta pozostała jednak kwestia źródeł pozyskiwania wartościowych dzieł w formie odpowiadającej oczekiwaniom odbiorców. Wśród środków zaradczych najczęściej wymieniano edukację estetyczną duchowieństwa, subwencjonowanie katolickich artystów, przewyżnianie procesu komercjalizacji sztuki. Poruszono też zasadniczy problem kryteriów oceny dzieła sztuki religijnej. W zasadzie zgodzono się co do kwestii, że musi ona uwzględniać dwa elementy: czy-

the meaningful title *Where are the artists?*<sup>10</sup> Gołubiew pointed out specific tasks of sacred art (and all valuable art) that should affect the recipient by: 1) bringing them closer to God; 2) organising their personality, harmonising it and giving it a direction; 3) expressing „our” personality, telling „us about what is in us”, „testifying to it in front of others”. He emphasized the disastrous impact of shoddy church decorations and ugly devotional products on the religious experience of the faithful. He wrote: „ugliness and thoughtlessness [...] teach [...] easy and apparent cheerfulness. Religion is not as easy as the plaster figurines suggest”<sup>11</sup>. Finally, he asked a heartfelt question: where are the artists whose talents constitute a call to testify to faith? He asked rhetorically about the social demand for great religious art. In the 49th issue of „Tygodnik Powszechny”, this social discussion was summed up<sup>12</sup> with the participation of journalists, historians and critics, artists, the clergy and ordinary art recipients.

The participants made accusations against modern, secularised art, complained about its low moral level. Equally loud was the criticism of the aesthetic taste of the clergy and the faithful, involved in church interior decoration. This led to the conclusion that „a significant reform [...] of religious art is inextricably connected with elevating the artistic culture of the broad masses”<sup>13</sup>, which was connected with the social function of art. Almost all of the discussion participants agreed that shoddy decorations should be removed from churches<sup>14</sup> while sensitivity to various forms of religiosity should be maintained – in order to avoid the danger of offending religious feelings. What remained open, however, was the question of the sources from which to acquire valuable works whose form would correspond to receivers’ expectations. Among the remedies, the most frequently mentioned were the aesthetic education of the clergy, subsidies for Catholic artists, overcoming the process of art commercialisation. The crucial problem of the criteria to evaluate works of religious art was also raised. In principle, it

<sup>10</sup> A. Gołubiew, *Gdzie są artyści?*, „Tygodnik Powszechny” 5, 1949, nr 28(226), s. 6. Antoni Gołubiew – historyk, pisarz i publicysta.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> „Tygodnik Powszechny” 5, 1949, nr 49(247), s. 4, 5, 7. Artykuły polemiczne napisali m.in.: J. Stroba („Gość Niedzielny”, nr 47), T. Kordiasz („Słowo Powszechnie”, nr 961), Z. Jakimiak („Słowo Powszechnie”, nr 860), A. Marek („Słowo Powszechnie”, nr 862), Rad. („Słowo Powszechnie”, nr 888), E. Zarzycka („Dziś i Jutro”, nr 200), Golla („Słowo Powszechnie”, nr 935), Ch. Zieliński („Słowo Powszechnie”, nr 886).

<sup>13</sup> J.M.S., *Dyskusja o sztuce religijnej*, „Tygodnik Powszechny” 5, 1949, nr 49(247), s. 7.

<sup>14</sup> Jednak Jakimiak bronił tezy, że subiektywizm ocen estetycznych wyklucza wartościowanie („Słowo Powszechnie”, nr 882).

<sup>10</sup> A. Gołubiew, *Gdzie są artyści?*, „Tygodnik Powszechny” 5, 1949, No. 28(226), p. 6. Antoni Gołubiew – historian, artist and journalist.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> „Tygodnik Powszechny” 5, 1949, No. 49(247), pp. 4, 5, 7. Polemical articles were written, among others, by: J. Stroba („Gość Niedzielny”, No. 47), T. Kordiasz („Słowo Powszechnie”, No. 961), Z. Jakimiak („Słowo Powszechnie”, No. 860), (A. Marek „Słowo Powszechnie”, No. 862), Rad. („Słowo Powszechnie”, No. 888), E. Zarzycka („Dziś i Jutro”, No. 200), Golla („Słowo Powszechnie”, No. 935), Ch. Zieliński („Słowo Powszechnie”, No. 886).

<sup>13</sup> J.M.S., *Dyskusja o sztuce religijnej*, „Tygodnik Powszechny” 5, 1949, No. 49(247), p. 7.

<sup>14</sup> However, Jakimiak defended the thesis that the subjectivity of aesthetic assessments precludes evaluation („Słowo Powszechnie”, No. 882).



was agreed that the evaluation must take into account two elements: one purely formal, aesthetic and the other, described as „extremely important”, „related to the artist’s religious experience”<sup>15</sup>. The discussion was closed by the voice of Zofia Trzcińska-Kamińska<sup>16</sup>, who repeated the proposition to establish an „academy of liturgical art”<sup>17</sup> that would educate artists-apostles. Following the example of European centres, the university would offer, apart from vocational training, the so-called religious culture (the knowledge of the liturgy and church art, stimulating an interest in interior life and prayer).

Starting in the same year, 1949, for the next several years, Polish culture became dominated by the doctrine of socialist realism, unfavourable for discussions of religious art. However, in early 1950, „Tygodnik Powszechny” published the article *Sztuka religijna i artyści* [Religious art and artists], whose author Rev. Jan Piwowarczyk once again charged artists with responsibility for the architectural form and decor of churches, emphasizing the clergy’s mistrust of contemporary artists, which he believed was justified<sup>18</sup>. The article received responses from the laity, whose opinions, however, were not univocal. Tadeusz Żychiewicz strongly stated that the Church should not be afraid of modernity, and the creation of new art should be the ambition of that institution<sup>19</sup>. Stefan Kisielewski called for the right to non-ethical evaluation of an aesthetic work<sup>20</sup>. In reply, Jacek Woźniakowski wrote about an artist’s limited freedom<sup>21</sup>.

<sup>15</sup> JMS 1949, as in fn. 13, p. 7.

<sup>16</sup> The discussion was joined by Chwalisław Zieliński, designer and practitioner, author of a textbook of church construction, equipment and maintenance, published 10 years later (Ch. Zieliński, *Sztuka sakralna. Co należy wiedzieć o budowie, urządzeniu, wyposażeniu, ozdobie i konserwacji Domu Bożego. Podręcznik opracowany na podstawie przepisów kościelnych*, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań – Warszawa – Lublin 1959). In his column entitled *Dlaczego artyści*, Zieliński published his reply to Gołubiew’s question *Gdzie są artyści?*, in which he shifted the burden of responsibility to the shoulders of the clergy, putting emphasis on the need for close cooperation and agreement between the investor and the artist - so that a work of art fully corresponded to its goal. Ch. Zieliński, *Dlaczego artyści*, „Tygodnik Powszechny” 5, 1949, No. 49 (247), p. 4.

<sup>17</sup> Trzcińska-Kamińska also writes about obvious difficulties in achieving this goal. As an alternative, she suggests liturgical workshops where young craft adepts would be trained under the guidance of artists and professionals. As an example of such workshops, she points to the Liturgical Institute founded and run in Szczecin by Rev. Kazimierz Żarnowiecki. Z. Trzcińska-Kamińska, *Kto winien?*, „Tygodnik Powszechny” 5, 1949, No. 49 (247), p. 5.

<sup>18</sup> Rev. J. Piwowarczyk, *Sztuka religijna i artyści*, „Tygodnik Powszechny” 6, 1950, No. 6(255), p. 4.

<sup>19</sup> T. Żychiewicz, *Religia, sztuka, wiek XX*, „Tygodnik Powszechny” 6, 1950, No. 13(262), p. 9.

<sup>20</sup> Kisiel [Stefan Kisielewski], *Etyka w kwartecie smyczkowym (felieton zasadniczy)*, „Tygodnik Powszechny” 6, 1950, No. 25(274), p. 8.

<sup>21</sup> J. Woźniakowski, *Artysta jest odpowiedzialny*, „Tygodnik Powszechny” 6, 1950, No. 27(276), pp. 1–3. „Artists [...] are never

sto formalny, estetyczny oraz drugi – określony jako „nader ważny” – „związany z przeżyciem religijnym twórcy”<sup>15</sup>. Dyskusję zamykał głos Zofii Trzcińskiej-Kamińskiej<sup>16</sup>, która powtórzyła postulat stworzenia „akademii sztuki liturgicznej”<sup>17</sup>, kształcącej artystów-apostołów. Wzorem europejskich ośrodków uczelnia miałyby oferować oprócz wykształcenia zawodowego tzw. kulturę religijną (zaznajomienie się z liturgią, sztuką kościelną, ożywienie zainteresowań życiem wewnętrznym, modlitwą).

W tym samym 1949 roku w kulturze polskiej na kilka kolejnych lat zapanowała doktryna realizmu socrealistycznego, niesprzyjająca dyskusjom na temat sztuki religijnej. Niemniej jeszcze na początku 1950 roku na łamach „Tygodnika Powszechnego” ukazał się artykuł *Sztuka religijna i artyści*, którego autor, ksiądz Jan Piwowarczyk, po raz kolejny obciążał artystów odpowiedzialnością za formę architektoniczną i wystrój świątyń, podkreślając – uzasadniony w mniemaniu autora – brak zaufania duchownych do współczesnych twórców<sup>18</sup>. Artykuł doczekał się reakcji świeckich, których opinie nie były jednak jednoznaczne. Tadeusz Żychiewicz zdecydowanie stwierdził, że Kościół nie powinien obawiać się nowoczesności, a tworzenie nowej sztuki powinno być ambicją tej instytucji<sup>19</sup>. Stefan Kisielewski apelował o prawo do pozaetycznej oceny dzieła estetycznego<sup>20</sup>. W odpowiedzi Jacek Woźniakowski pisał jednak o ograniczonej wolności artysty<sup>21</sup>.

<sup>15</sup> J.M.S. 1949, jak przyp. 13, s. 7.

<sup>16</sup> Zamieszczona została także wypowiedź Chwalisława Zielińskiego – projektanta i praktyka – autora wydanego 10 lat później podręcznika dotyczącego budowy, wyposażenia i konserwacji kościołów (Ch. Zieliński, *Sztuka sakralna. Co należy wiedzieć o budowie, urządzeniu, wyposażeniu, ozdobie i konserwacji Domu Bożego. Podręcznik opracowany na podstawie przepisów kościelnych*, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań – Warszawa – Lublin 1959). Zieliński w felietonie *Dlaczego artyści*, odpowiadając na pytanie Gołubiewa *Gdzie są artyści?*, przesunął ciężar odpowiedzialności na barki duchowieństwa, kładąc nacisk na konieczność bliskiej współpracy i porozumienia między inwestorem a artystą – tak by dzieło plastyczne w pełni odpowiadało swemu przeznaczeniu. Ch. Zieliński, *Dlaczego artyści*, „Tygodnik Powszechny” 5, 1949, nr 49(247), s. 4.

<sup>17</sup> Trzcińska-Kamińska pisze jednocześnie o oczywistych trudnościach w realizacji takiego zamierzenia. Jako alternatywę proponuje warsztaty liturgiczne, gdzie pod okiem artystów i fachowców kształciłiby się młodzi adepci rzemiosła. Jako przykład takich warsztatów przywołuje Instytut Liturgiczny założony i prowadzony w Szczecinie przez ks. Kazimierza Żarnowieckiego. Z. Trzcińska-Kamińska, *Kto winien?*, „Tygodnik Powszechny” 5, 1949, nr 49(247), s. 5.

<sup>18</sup> Ks. J. Piwowarczyk, *Sztuka religijna i artyści*, „Tygodnik Powszechny” 6, 1950, nr 6(255), s. 4.

<sup>19</sup> T. Żychiewicz, *Religia, sztuka, wiek XX*, „Tygodnik Powszechny” 6, 1950, nr 13(262), s. 9.

<sup>20</sup> Kisiel [Stefan Kisielewski], *Etyka w kwartecie smyczkowym (felieton zasadniczy)*, „Tygodnik Powszechny” 6, 1950, nr 25(274), s. 8.

<sup>21</sup> J. Woźniakowski, *Artysta jest odpowiedzialny*, „Tygodnik Powszechny” 6, 1950, nr 27(276), s. 1–3. „Artysta [...] nigdy nie jest wolny [...] twardy nakaz uczciwości wobec dzieła [...] trzymam go nieodmiennie w ryzach”; „Jeśli [...] mowa o autonomii sztuki,

Dyskusje na temat sztuki religijnej powróciły na łamy katolickiej prasy w drugiej połowie lat 50. Miały równie dużą intensywność, ale towarzyszył im zupełnie odmienny kontekst. W 1958 roku redaktorzy „Tygodnika Powszechnego” wystosowali apel do twórców, studentów, uczelni artystycznych i instytucji kościelnych o nadsyłanie materiałów dotyczących realizacji sakralnych powstających po roku 1945<sup>22</sup>. Tak pozyskane dane zamierzano przechowywać w redakcyjnej kartotece „archiwum nowoczesnej polskiej sztuki sakralnej”, by w oparciu o nie planować przyszłe dyskusje oraz wypracowywać oceny rozwoju i poziomu tej dziedziny. Zakładano także akcję propagującą polską sztukę sakralną za granicą. Zauważalna jest zasadnicza zmiana sposobu myślenia o współczesnej sztuce kościelnej (nazywanej wymiennie sakralną), której nie postrzega się już w kategorii problemu, ale wartości godnej dokumentowania. Jeszcze istotniejsze jest uznanie za bezzasadne konfrontowanie sztuki nowoczesnej z tradycją. Czytamy:

*stuszną ambicją współczesności jest odnalezienie nowego słownika wiary także i w dziedzinie sztuki. [...] poszukiwania takie [...] są [...] konieczne i w istocie swojej słuszne. Są one także w wielu wypadkach owocne. Sądzić wolno, że nasz polski dorobek w zakresie nowoczesnej sztuki sakralnej nie jest wcale taki ubogi [...], zaś jego poziom częstokroć nie ustępuje osiągnięciom społeczeństw dysponujących większymi [...] środkami materialnymi i bogatszą tradycją artystyczną<sup>23</sup>.*

Nowy ton publicystyki łączył się z podwilżowym otwarciem polityki kulturalnej państwa na nowoczesne prądy europejskiej sztuki. Z kolei osłabienie wagi tradycji sztuki religijnej wynikało z przesytu konwencją realistyczną forsowaną przez władze w minionych latach, co skłaniało do łatwiejszej akceptacji ekspresji i deformacji. Stanowisko to wyartykułował Tadeusz Żychiewicz, broniąc polichromii Barbary i Tadeusza Brzozowskich w Imielnie (1956), dzieła sztuki nowoczesnej nieakceptowanego przez wiernych i część duchowieństwa [il. 1]. Żychiewicz nie szukał przyczyn kryzysu współczesnego malarstwa kościelnego, ale otwarcie pytał: „dlaczego [...] nowoczesna sztuka sakralna napotyka na tak duże opory? Jakie są motywy sprzeciwów? I czy motywy te rzeczywiście mają swoje rzeczowe uzasadnienie?”<sup>24</sup>.

Konkretną próbą przeglądu i podsumowania dorobku rodzimych artystów był projekt wystaw współ-

to chodzi o jej rolę swoją, o to, że sztuka nie argumentuje, tylko objawia”, ibidem, s. 3.

<sup>22</sup> O nową sztukę sakralną, „Tygodnik Powszechny” 12, 1958, nr 1(467), s. 2.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> T. Żychiewicz, *Imielno i inne*, „Tygodnik Powszechny” 12, 1958, nr 6(472), s. 6.

Discussions of religious art returned to the Catholic press in the late 1950s. They were of equal intensity but accompanied by an entirely different context. In 1958, „Tygodnik Powszechny” editors appealed to artists, students, art colleges and church institutions to send in materials concerning works of sacred art created after 1945<sup>22</sup>. The data obtained in this way was intended to be kept in the editorial file of the „modern Polish sacred art archive” in order to plan future discussions based on them and to assess the development and level of this field. An action promoting Polish sacred art abroad was also planned. There is a noticeable change in the way of thinking about contemporary church art (interchangeably called sacred), which is no longer perceived in terms of a problem but of a value that is worth being documented. Even more significant is the conviction that confrontation of modern art with tradition is unjustified. According to the article,

*the right ambition of modern times is to find a new dictionary of faith also in the field of art. [...] such search [...] is [...] necessary and right in its essence. It is also fruitful in many cases. We are allowed to think that our Polish achievements in the field of modern sacred art are not so poor [...], and their level is often not inferior to the achievements of societies possessing greater [...] material resources and a richer artistic tradition<sup>23</sup>.*

The new tone of journalism was connected with the post-thaw opening of the state’s cultural policy on modern trends in European art. In turn, the weakening of the weight of tradition in religious art resulted from the surplus of realistic convention forced by the authorities in previous years, which prompted easier acceptance of expression and deformation. Such a stance was expressed by Tadeusz Żychiewicz while defending Barbara and Tadeusz Brzozowski’s polychrome in Imielno (1956), a work of modern art not accepted by the faithful and by part of the clergy [fig.7]. Żychiewicz did not look for causes of the crisis in contemporary church painting, but openly asked: „why [...] does modern sacred art face such great resistance? What are the motives of the objections? And do these motives really have their substantive justification?”<sup>24</sup>.

A specific attempt to review and sum up Polish artists’ achievements was the design of contemporary

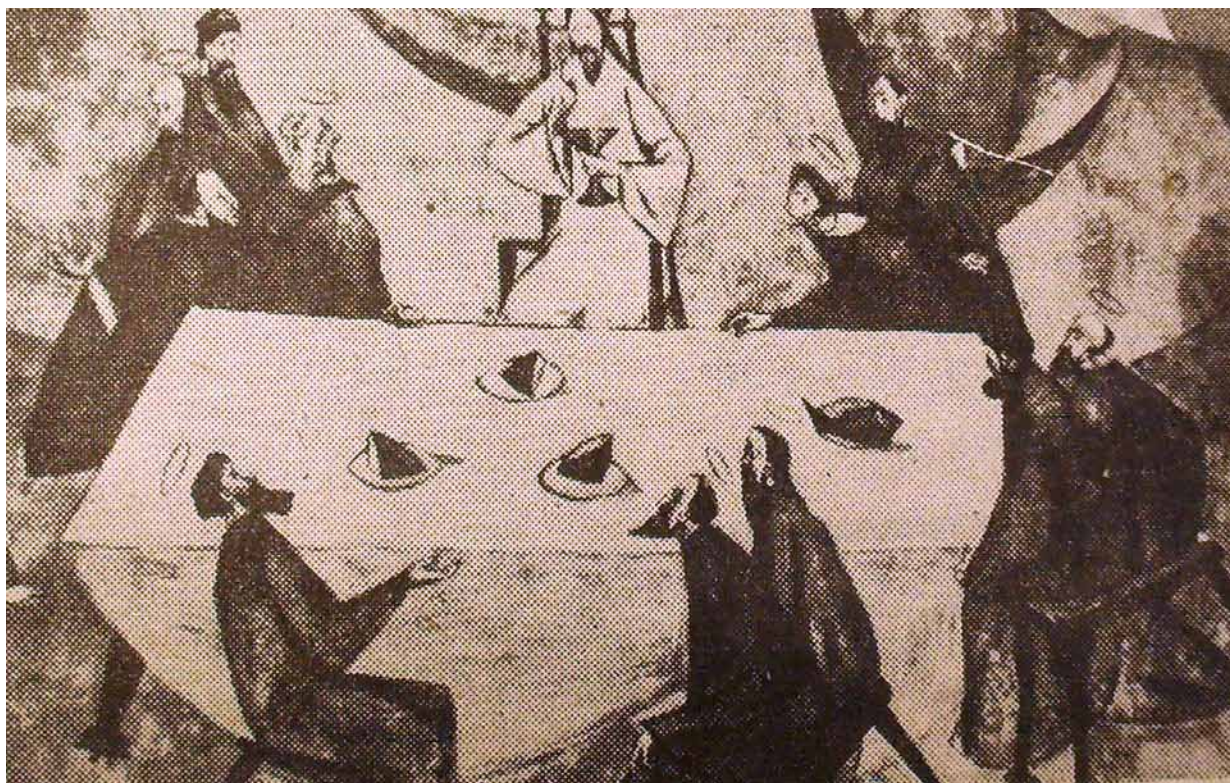
free [...] the hard commandment of honesty in their work [...] invariably keeps them on a tight rein;” „The autonomy of art consists in its specific role, the fact that art does not argue, but reveals”, ibidem, p. 3.

<sup>22</sup> O nową sztukę sakralną, „Tygodnik Powszechny” 12, 1958, No. 1(467), p. 2.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> T. Żychiewicz, *Imielno i inne*, „Tygodnik Powszechny” 12, 1958, No. 6(472), p. 6.





1. Tadeusz Brzozowski, *Ostatnia wieczerza*, fragm. polichromii na sklepieniu prezbiterium kościoła w Imielnie, fot. za: „Tygodnik Powszechny” 12, 1958, nr 6(472), s. 6

1. Tadeusz Brzozowski, *Ostatnia wieczerza* [The Last Supper], fragment of a polychrome on the chancel vault in the church in Imielno, photo: “Tygodnik Powszechny” 12, 1958, No. 6 (472), p. 6

religious art exhibitions organised periodically by Klub Inteligencji Katolickiej [Club of Catholic Intelligentsia] and *Znak*<sup>25</sup> [fig. 2]. The catalogues of the second exhibition: in Kraków in 1961, and the third: in Wrocław in 1964, allow for noting changes that had been taking place in the interpretation of modern art, in assessing its value and relation to faith and religion.

In 1961, the introductory word in the catalogue of the exhibition *Współczesna sztuka religijna w Polsce* [Contemporary Religious Art in Poland] belonged to a representative of the church hierarchy, Archbishop Eugeniusz Baziak (1890–1962), a 70-year-old Lviv metropolitan and apostolic administrator of the Archdiocese of Kraków. The archbishop began the text with a concise definition of a work of art, ac-

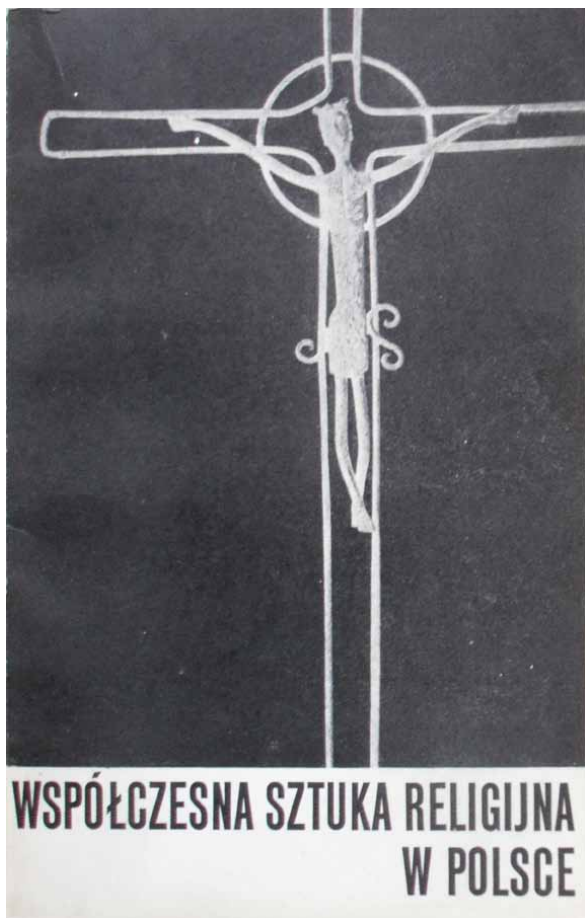
czesnej sztuki religijnej, cyklicznie organizowanej przez Klub Inteligencji Katolickiej i *Znak*<sup>25</sup> [il. 2]. Katalogi drugiej wystawy – w Krakowie w 1961 roku – i trzeciej – wrocławskiej z 1964 roku – pozwalają na odnotowanie zmian zachodzących w interpretacji nowoczesnej sztuki, w ocenie jej wartości oraz relacji do wiary i religii.

W roku 1961 słowo wstępne w katalogu wystawy *Współczesna sztuka religijna w Polsce* należało do przedstawiciela hierarchii kościelnej – arcybiskupa Eugeniusza Baziaka (1890–1962), 70-letniego metropolity lwowskiego i administratora apostolskiego archidiecezji krakowskiej. Arcypasterz rozpoczął tekst od zwięzłej definicji dzieła sztuki, zgodnie z którą „rodzi się [ono] z poznania prawdy i miłości dobra,

<sup>25</sup> The first one took place in Warsaw, the second in 1961 (from June to September) in the Kraków monastery of the Dominican Fathers, the third in 1964 in the church of Our Lady on the Sand in Wrocław. *Współczesna Sztuka Religijna w Polsce. II Wystawa urządzona przez KIK oraz Znak w Krakowie w klasztorze O.O. Dominikanów czerwiec–wrzesień 1961* [catalogue], Kraków 1961, no page numbers [hereinafter referred to as: WSRwP 1961]; „Znak” 16, 1964, No. 12, pp. 1492–1493. In 1957/1958 there was also an exhibition of religious art in Łódź, whose negative review was published in „Tygodnik Powszechny” by Jerzy Nowosielski: *Na marginesie wystawy sztuki religijnej w Łodzi*, „Tygodnik Powszechny” 12, 1958, No. 12 (478), p. 6.

<sup>25</sup> Pierwsza miała miejsce w Warszawie, druga odbyła się w 1961 roku (od czerwca do września) w krakowskim klasztorze oo. Dominikanów, trzecia w 1964 roku we wrocławskim kościele NMP na Piasku. *Współczesna Sztuka Religijna w Polsce. II Wystawa urządzona przez KIK oraz Znak w Krakowie w klasztorze O.O. Dominikanów czerwiec–wrzesień 1961* [katalog], Kraków 1961, nlb. [dalej jako: WSRwP 1961]; „Znak” 16, 1964, nr 12, s. 1492–1493. W 1957/1958 miała też miejsce wystawa sztuki religijnej w Łodzi, której negatywną recenzję na łamach „Tygodnika Powszechnego” zamieścił Jerzy Nowosielski: *Na marginesie wystawy sztuki religijnej w Łodzi*, „Tygodnik Powszechny” 12, 1958, nr 12(478), s. 6.





2. Henryk Ostrowski, krucyfiks kuty żelazny. Okładka katalogu II Wystawy Współczesna Sztuka Religijna w Polsce, Kraków 1961

1. Henryk Ostrowski, wrought iron crucifix. Cover of the catalogue of the 2nd Exhibition of Contemporary Religious Art in Poland, Kraków 1961

współpracujących w twórczym wysiłku z talentem artysty<sup>26</sup>. Następnie w odniesieniu do sztuki sakralnej arcybiskup dodał jeszcze „pierwiastek nadprzyrodzony, [który] uzupełnia w niej piękno duchowe<sup>27</sup>. Do kategoryzacji sztuki zastosował pojęcia etyczne: prawdę i dobro, którym towarzyszyć winien mistyczny, bliżej nieokreślony „pierwiastek nadprzyrodzony”, nieoznaczony jednak z talentem artysty – wzmiankowanym wprawdzie przez arcybiskupa, ale zapewne jedynie w kontekście biegłości warsztatowej i sprawności twórcy. Rozdźwięk między możliwościami twórcy a boskim natchnieniem wyraźnie podkreślony został bowiem w dalszej części tekstu, gdzie czytamy:

*Aby być artystą tworzącym sztukę Kościoła, która ma za zadanie wychowywać zmysł religijny i pomagać do rozwoju życia nadprzyrodzonego, trzeba otworzyć duszę Chrystusowi, którego łaska rozświetla i pogłębia spojrzenie na piękno Miłości Niestworzonej i pomaga w kruchym kształcie dzieła przekazać refleks zniewalający nie tylko do podziwu, ale też do oddania chwały Auctori pulchritudinis<sup>28</sup>.*

<sup>26</sup> WSRwP 1961, jak przyp. 25, s. [9].

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Ibidem, s. [10].

ording to which “it [is] born of the knowledge of truth and the love of good, cooperating in a creative effort with the artist’s talent”.<sup>26</sup> Then, referring to sacred art, the archbishop added „the supernatural element [which] complements spiritual beauty in it”<sup>27</sup>. For the purpose of art categorisation, he used ethical concepts: truth and good, which should be accompanied by the mystical, unspecified ‚supernatural element’, not associated with the artist’s talent, which was mentioned by the archbishop probably only in the context of an artist’s proficiency and skill. The discrepancy between the artist’s capabilities and divine inspiration was clearly emphasized in the following part of the text, where we read:

*In order to be an artist who creates the art of the Church, whose task is to foster the religious sense and help the development of supernatural life, one must open their soul to Christ whose grace illuminates and deepens the gaze at the beauty of Uncreated Love and in the fragile shape of a work of art helps to convey a glimpse that compels [the recipient] not only to admire, but also to give glory to Auctori pulchritudinis<sup>28</sup>.*

In the above passages, the archbishop reduced the role of a work of art to educational and pedagogic activities. Therefore, it is not intended to be a place of theophany, although at the same time the archbishop associates the creative process with inspiration by Christ, „whose grace illuminates and deepens the gaze at the beauty” thanks to which the artist is able „in the fragile shape of a work of art [...] to convey a glimpse that compels [...] to admire [and] to give glory”<sup>29</sup>. The artist is therefore a tool, an intermediary: one that conveys the divine message in the form of a work of art. Let us also pay attention to the context in which the archbishop used the category of beauty, directing the reader’s attention to spiritual beauty rather than a material artefact.

Archbishop Baziak’s statements reveal directly the fears he had towards modern artists and in relation to art emerging – as we read in the catalogue – „in

<sup>26</sup> WSRwP 1961, as in fn. 25, p. [9].

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Ibidem, p. [10].

<sup>29</sup> Ibidem.

the era of trials and new searches”, which the archbishop sets in contrast with unchanging values while making an artist’s talent dependent on divine inspiration. In conclusion, he says: „The community of the Church trusts in the Holy Spirit. [...] and expects that, based on the many experiences taking place before our eyes, a new school will be created which will act as a teacher of faith to future generations”<sup>30</sup>.

The lack of trust in artists generated uncertainty, which the archbishop tried to neutralise by shifting the emphasis from an aesthetic assessment towards an ethical and spiritual one as well as by referring to traditional criteria and concepts (good, beauty, the supernatural element) – without specifying their definitions or formulating expectations on the part of the Church.

The next pages of the introduction to the catalogue of the Exhibition of Religious Art in Poland were given to Tadeusz Chrzanowski (1926–2006)<sup>31</sup>, exhibition commissioner, member of the organising committee and the jury. Already the first sentence of his text confirms the reserve which this art historian, merited in future, maintains towards contemporary religious art. He says, „Why is an introduction needed if the collected exhibits can speak for themselves better than those who collected them, chose and set them up?”<sup>32</sup>. However, feeling obliged to complete the catalogue with words and put things in order, Chrzanowski gives „a few explanations”. First of all, they concern the adjective „contemporary” highlighted in the exhibition title. Chrzanowski declares that the organisers’ aspiration was to „give a review of recent years’ achievements”, stipulating that „this is not a balance [...] [and] the review is incomplete”<sup>33</sup> – because what was meant was not balance but proposals. In this way he clearly distances himself from attempts at any assessment and categorisation of the state of contemporary sacred art. Chrzanowski asks the question about the possibility of summing up the phenomenon which „in its continuous development goes forward, never stopping, but sometimes just slowing down or accelerating, [...] getting closer [to] the unknown future”<sup>34</sup>.

The catalogue contains a list of nearly five hundred items (including the photographic documentation and projects) created by one hundred and thirty-eight male and female artists representing various generations, artistic concepts and stylistics. Among them are „classics”, artists born before World War I, with already established reputations and achievements,

W przywołanych powyżej fragmentach tekstu arcybiskup zredukował rolę dzieła sztuki do działań edukacyjnych i wychowawczych. Nie ma więc ono być źródłem teofanii, mimo że jednocześnie arcybiskup łączy proces twórczy z natchnieniem przez Chrystusa, „którego łaska rozświetla i pogłębia spojrzenie na piękno”, dzięki któremu artysta zdolny jest „w kruchym kształcie dzieła przekazać refleks zniewalający [...] do podziwu [...] [i] oddania chwały”<sup>29</sup>. Artysta jest więc narzędziem, pośrednikiem – przekazującym boskie przesłanie w formie dzieła sztuki. Zwróćmy również uwagę na kontekst, w jakim arcybiskup posłużył się kategorią piękna, kierując uwagę czytelnika ku pięknu duchowemu, a nie ku materialnemu artefaktowi.

Z wypowiedzi arcybiskupa Baziaka można wprost wyczytać obawy, jakie żywił wobec artystów nowoczesnych i w odniesieniu do sztuki powstającej – jak czytamy w katalogu – „w epoce prób i nowych poszukiwań”, którym arcybiskup przeciwstawia niezmiennie wartości, a talent artysty uzależnia od boskiego natchnienia. W konkluzji swojej wypowiedzi dodaje: „Społeczność Kościoła pokłada ufność w Duchu św. [...] i spodziewa się, że z rozlicznych doświadczeń dokonujących się na naszych oczach powstanie nowa szkoła, która będzie wychowawcą wiary dla przyszłych pokoleń”<sup>30</sup>.

Brak zaufania do twórców rodził niepewność, którą arcybiskup próbował zneutralizować, przesuwając akcent z oceny estetycznej w kierunku etycznej i duchowej, a także poprzez odwołanie do tradycyjnych kryteriów i pojęć (dobra, piękna, pierwiastka nadprzyrodzonego) – nie precyzując jednak ich definicji i nie formułując oczekiwań strony kościelnej.

Następne strony wprowadzenia do katalogu *Wystawy Sztuki Religijnej w Polsce* oddano Tadeuszowi Chrzanowskiemu (1926–2006)<sup>31</sup> – komisarzowi wystawy, członkowi komitetu organizacyjnego i jury. Już pierwsze zdanie jego tekstu potwierdza rezerwę, jaką wobec współczesnej mu sztuki religijnej zachowuje ten przysły zasłużony historyk sztuki. Czytamy: „Po co wstęp, skoro zgromadzone ekspozyty potrafią mówić same za siebie lepiej niż ci, którzy je tu zebrali, wybrali i ustawili?”<sup>32</sup>. Czując się jednak zobligowanym do dopełnienia katalogu słowem, Chrzanowski – jak pisze, gwoli porządku – daje „kilka objaśnień”. Dotyczą one w pierwszej kolejności podkreślonego w tytule wystawy przymiotnika *współczesna*. Chrzanowski deklaruje, że dążeniem organizatorów było „dać przegląd osiągnięć lat ostatnich”, zastrzegając, że „nie jest to bilans [...] [a] pokaz jest niepełny”<sup>33</sup> – bo nie o bilans, ale o propozycje chodziło. Wyraźne dystansuje się w ten

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Ibidem, pp. [12–13].

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Ibidem, p. [13].

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Ibidem, s. [12–13].

<sup>32</sup> Ibidem, s. [12].

<sup>33</sup> Ibidem.



3. Maria Hiszpańska-Neumann, *Święty Piotr*, drzeworyt, fot. za: II Wystawa Współczesna Sztuka Religijna w Polsce, Kraków 1961 [katalog]

4. Maria Hiszpańska-Neumann, *Święty Piotr* [St Peter], woodcut, photo: 2nd Exhibition of Contemporary Religious Art in Poland, Kraków 1961 [catalogue]

sposób od prób jakiegokolwiek oceny i kategoryzacji stanu współczesnej sztuki sakralnej. Chrzanowski stawia pytanie o możliwość dokonania podsumowania zjawiska, które „w swym nieustannym rozwoju podąża naprzód, nie zatrzymując się nigdy, lecz co najwyżej zwalniając lub przyśpieszając, [...] coraz bliższe [jest] niewiadomej przyszłości”<sup>34</sup>.

Katalog zawiera spis blisko pięciuset pozycji (uwzględniających eksponowaną dokumentację fotograficzną i projekty) autorstwa stu trzydziestu ośmiu artystów i artystek reprezentujących różne pokolenia, koncepcje artystyczne i stylistyki. Są wśród nich „klasycy”, artyści urodzeni przed pierwszą wojną światową, o utrwalonej już renomie i dorobku, tacy jak Antoni Michalak (1899–1975), Stefan Szmaj (1893–1970), Wacław Taranczewski (1903–1987) i Bogdan Urbanowicz (1911–1994). Są też twórcy nieco młodszy, ale już cieszący się uznaniem i zawodową pozycją – jak Tadeusz Brzozowski (1918–1987) i Jerzy Nowosielski (1923–2011) czy Maria

<sup>34</sup> Ibidem, s. [13].



4. Adam Stalony-Dobrzański, *Śpiewajcie Panu pieśń nową*, fragm. witraża katedry w Nysie, fot. za: II Wystawa Współczesna Sztuka Religijna w Polsce, Kraków 1961 [katalog]

4. Adam Stalony-Dobrzański, *Śpiewajcie Panu pieśń nową* [Sing the Lord a new song], fragment of the stained glass window of the cathedral in Nysa, photo: 2nd Exhibition of Contemporary Religious Art in Poland, Kraków 1961 [catalogue]

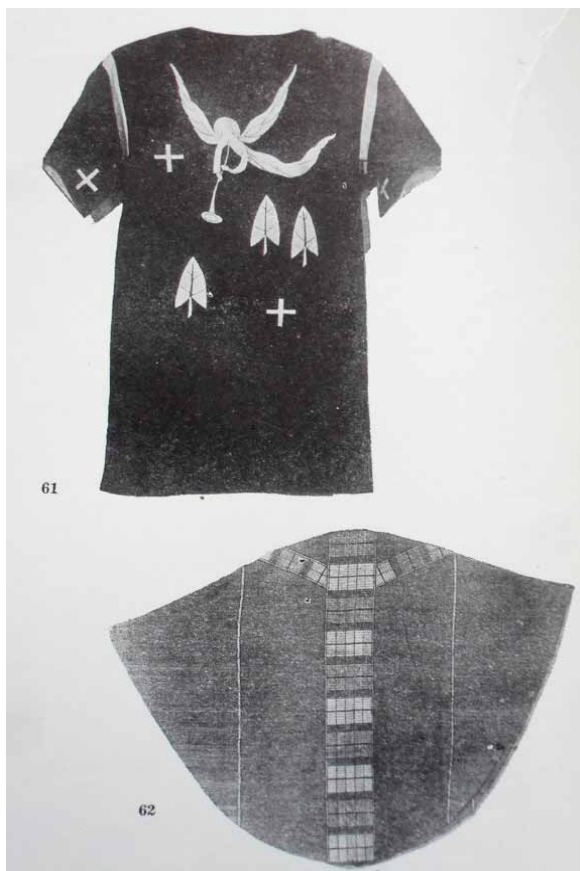
such as Antoni Michalak (1899–1975), Stefan Szmaj (1893–1970), Wacław Taranczewski (1903–1987) and Bogdan Urbanowicz (1911–1994). There are also artists slightly younger but already enjoying recognition and professional position, such as Tadeusz Brzozowski (1918–1987) and Jerzy Nowosielski (1923–2011) and Maria Hiszpańska-Neumann [fig. 3] (1917–1980), as well as those born around 1930, who had debuted relatively recently and in the future were to enter the modern art current, including: Wanda Czełkowska (born in 1930), Władysław Hasior (1928–1999), Maria Pinińska-Bereś (1931–1999) and Wojciech Sadley (born in 1932). In addition to „modern” ones, the exhibition included artists with vast achievements in the field of church art, such as: Adam Stalony-Dobrzański (1904–1985) [fig. 4], who was also entrusted with the preparation of the exhibition catalogue, poster and invitations, Krystyna (1911–1973) and Stanisław (1895–1967) Pękalski, and younger artists devoted to this field, such as





5. Teresa Reklewska, *Adam i Ewa*, witraż, fot. za: II Wystawa Współczesna Sztuka Religijna w Polsce, Kraków 1961 [katalog]

5. Teresa Reklewska, *Adam i Ewa* [Adam and Eve], stained glass window, photo: 2nd Exhibition of Contemporary Religious Art in Poland, Kraków 1961 [catalogue]



6. Józef Kołodziejczyk, dalmatyka żałobna. Teresa Reklewska, ornat, fot. za: II Wystawa Współczesna Sztuka Religijna w Polsce, Kraków 1961 [katalog]

6. Józef Kołodziejczyk, a mourning dalmatic. Teresa Reklewska, a chasuble, photo: 2nd Exhibition of Contemporary Religious Art in Poland, Krakow 1961 [catalogue]

Teresa Reklewska (born in 1931) [fig. 5, 6] and Teresa Stankiewicz (born in 1925). Jacek Woźniakowski, member of the organising committee and the jury, should be credited with the participation of a group of Zakopane artists: sculptors Henryk Burzec (1919–1005), Władysław Hasiór<sup>35</sup> (1928–1999), Stanisław Kulon (born in 1930) [fig. 7], Paweł Szczerba (born in 1923) and Piotr Waligura (1909–1968), painter Wanda Gentil-Tippenhauer (1899–1965), as well as Bronisław Cukier (1932–1997), engaged in folk blacksmithing<sup>36</sup>.

The catalogue reflects the multiplicity and variety of trends, as mentioned by Chrzanowski. The selection of invited artists belonged solely to the organising committee, which, next to art historian Chrzanowski (1926–2006) as well as art histo-

<sup>35</sup> At the time, Hasiór was associated with Warsaw, the catalogue provides his address in the capital: ul. Białobrzaska 35.

<sup>36</sup> Jadwiga Marszałko-Kosalowa (from Nowy Sącz) and Jan Salamon (from Szczawnica) also came from Podhale and Spisz.

Hiszpańska-Neumann (1917–1980) [il. 3], a także urodzeni ok. 1930 roku, którzy stosunkowo niedawno debiutowali, a w przyszłości wpisać się mieli w nowoczesny nurt sztuki, m.in.: Wanda Czelkowska (ur. 1930), Władysław Hasiór (1928–1999), Maria Pinińska-Beres (1931–1999), Wojciech Sadley (ur. 1932).

Obok „nowoczesnych” na wystawie znaleźli się artyści o bogatym dorobku w zakresie sztuki kościelnej, jak: Adam Stalony-Dobrzański (1904–1985) [il. 4], któremu powierzono też opracowanie układu katalogu, plakatu i zaproszeń na wystawę, Krystyna (1911–1973) i Stanisław (1895–1967) Pękalscy, oraz poświęcający się tej dziedzinie artyści młodszy – jak Teresa Reklewska (ur. 1931) [il. 5, 6] i Teresa Stankiewicz (ur. 1925).

Jackowi Woźniakowskiemu, członkowi komitetu organizacyjnego i jury, obecność na wystawie zawdzięczała grupa artystów zakopiańskich – rzeźbiarze: Henryk Burzec (1919–2005), Władysław Hasiór<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Hasiór w tamtym czasie związany był z Warszawą, w katalogu podany jest stołeczny adres: ul. Białobrzaska 35.



7. Stanisław Kulon, *Spowiedź*, rzeźba w drewnie, fot. za: II Wystawa Współczesna Sztuka Religijna w Polsce, Kraków 1961 [katalog]

7. Stanisław Kulon, *Spowiedź* [Confession], sculpture in wood, photo: 2nd Exhibition of Contemporary Religious Art in Poland, Kraków 1961 [catalogue]

(1928–1999), Stanisław Kulon (ur. 1930) [il. 7], Paweł Szczerba (ur. 1923) i Piotr Waligura (1909–1968), malarzka Wanda Gentil-Tippenhauer (1899–1965), a także parający się ludowym kowalstwem Bronisław Cukier (1932–1997)<sup>36</sup>.

Katalog odzwierciedla, wspomnianą przez Chrzanowskiego, wielość i różnorodność prezentowanych tendencji. Dobór zaproszonych artystów był autorskim zamysłem komitetu organizacyjnego, w skład którego obok historyka sztuki Chrzanowskiego (1926–2006) i związanego z KUL-em historyka i krytyka sztuki Woźniakowskiego (1920–2012) wchodził: Stanisława Grabska (1922–2008) – teolożka, artystka, działaczka KIK-u, Maciej Makarewicz (1912–2009) – krakowski grafik i pedagog, ks. Władysław Smoleń (1914–1988) – kierownik Katedry Sztuki Kościelnej KUL i Jerzy Turowicz (1912–1999) – redaktor naczelny „Tygodnika Powszechnego”<sup>37</sup>.

Żaden z członków komitetu nie podjął się napisania tekstu krytycznego dotyczącego wystawy. W zamian w katalogu obok wstępu Chrzanowskiego zamieszczono przedruki fragmentów publikacji z prasy środowiskowej – „Tygodnika Powszechnego” i „Znaku”<sup>38</sup>, wśród których znalazły się wypowiedzi

<sup>36</sup> Z Podhala i Spiszu pochodzili też: Jadwiga Marszałko-Kosalowa (z Nowego Sącza) i Jan Salamon (ze Szczawnicy).

<sup>37</sup> Obok T. Chrzanowskiego drugim komisarzem wystawy był Mieczysław Pszon (1915–1995), od 1960 redaktor „Tygodnika Powszechnego”. WSRwP 1961, jak przyp. 25, s. [50].

<sup>38</sup> Wyjątek stanowi tekst ks. Smolenia przedrukowany

rian and critic Woźniakowski (1920–2012), associated with the Catholic University of Lublin (KUL), included: Stanisława Grabska (1922–2008), theologian, artist, Club of Catholic Intelligentsia activist; Maciej Makarewicz (1912–2009), graphic artist and pedagogue from Kraków; Rev. Władysław Smoleń (1914–1988), head of the Chair of Church Art of the Catholic University of Lublin and Jerzy Turowicz (1912–1999), editor-in-chief of „Tygodnik Powszechny”<sup>37</sup>. None of the committee’s members undertook to write a critical text on the exhibition. Instead, next to Chrzanowski’s introduction, the catalogue reprinted passages from publications in the press of that circle, „Tygodnik Powszechny” and „Znak”<sup>38</sup>, among which were statements by Woźniakowski, Smoleń and Turowicz. These texts come from 1949–1961 and are combined with the above-mentioned discussion in the Catholic press on the current condition and future of religious art.

The next, Third Exhibition of Contemporary Religious Art was open from 5th July to 13th October 1964 in Wrocław. It took place at a special moment: during the ongoing sessions of the Second Vatican Council, which initiated a new relationship between the Church and culture. The special significance of literature and art in human life was emphasized by the Council Fathers in the pastoral constitution *Gaudium et spes*. The catalogue of the Wrocław exhibition, as part of the special issue of the monthly “Znak”, devoted entirely to sacred art<sup>39</sup>, was opened by a passage from Pope Paul VI’s speech to artists, delivered in the Sistine Chapel during a special meeting on 7th May 1964<sup>40</sup>. It contained key theses: openness, willingness of reconciliation and dialogue between the Church and artists. The Pope clearly defined those features of the clergy’s attitude that stood in the way of cooperation, namely: imposing restrictive canons, i.e. the specific style that the artists were to meet; the tradition that they were supposed to remain faithful to; the masters they were supposed to imitate. Embarrassment was the reason for the inability to find a free language, and this translated into „incomplete artistic expression” – bad art, while churches were filled with shoddy production of cheap devotional items.

The exhibition catalogue was opened, like the Kraków one, by the voice of the church hierarchy, Archbishop Bolesław Kominek (1903–1974), participant in the deliberations of the Second Vatican

<sup>37</sup> Apart from T. Chrzanowski, the other commissioner of the exhibition was Mieczysław Pszon (1915–1995), from 1960 editor of “Tygodnik Powszechny”. WSRwP 1961, as in fn. 25, p. [50].

<sup>38</sup> The text by Rev. Smoleń, reprinted from “Zeszyty Naukowe KUL”, was an exception.

<sup>39</sup> “Znak” 14, 1964, No. 12.

<sup>40</sup> Ibidem, pp. 1425–1426.

Council (author and initiator of the Polish bishops' message to German bishops in 1965). This time, the hierarch referred more critically to the Church's preferred pasestic imaging forms. He wrote: „Past times in religious art overwhelm us so much as if the Church was to dig out only what is long gone. But we are not just archivists of the past. We worship it but we do not remain in it.”<sup>41</sup>. Archbishop Kominek explained the conservative attitude of the Church in Poland by the need to adapt the new decor to the character of the interior rebuilt from war damage. Meanwhile, the Wrocław exhibition, arranged in the newly rebuilt Gothic church of Our Lady on the Sand, proved – according to the archbishop – „the eternal character of religious experiences, which are strong enough to find their own and equally understandable shape in every epoch”<sup>42</sup>. The hierarch accepted and appreciated the variety of works of art, which he interpreted as „varied documents of manifesting and professing the Christian understanding of the Creator and His Creation. The works of modern art are the means of modern apostolate!”<sup>43</sup>. He also admitted the existence of a variety of sensations aroused by works of art, the presence of „today's mentality” and the stigma of „the artist's individuality” in them<sup>44</sup>. The final assessment of the exhibition in the archbishop's opinion was enthusiastic: „Against the backdrop of [...] gothic walls and arches [...] contemporary religious art [...] has made the impression of a fresh field of rising grain. [...] the modern artistry of a painter or sculptor has achieved an unquestionable victory at this Exhibition.”<sup>45</sup>. The priest emphasized that the vast majority of exhibits are works by secular artists; he perceived in the „Polish artistic world [...] the powerful potential of religious forces”<sup>46</sup>.

Similarly to the Kraków exhibition, also this time the catalogue included a text by Tadeusz Chrzanowski<sup>47</sup>. Its author presented a much higher awareness and better knowledge of the discussed phenomena. He presented what in his opinion were the best architectural designs, assessing highly modern adaptations of historic interiors, but criticising designs of church furnishings and paramenta. He emphasized the noticeable return to wall polychrome and stained glass techniques as well as to the simple,

<sup>41</sup> B. Kominek, *Refleksje arcybiskupa (na tle wrocławskiej wystawy sztuki religijnej)*, ibidem, p. 1493.

<sup>42</sup> Ibidem, p. 1494.

<sup>43</sup> Ibidem, p. 1495.

<sup>44</sup> Ibidem, p. 1496.

<sup>45</sup> Ibidem, pp. 1494–1496. Pastoral conclusions drawn from the exhibition were focused by Archbishop Kominek on the need to elevate “sacred culture in churches”, speaking against “reckless tolerance of shoddy decorations and coarseness” (p. 1498).

<sup>46</sup> Ibidem, p. 1498.

<sup>47</sup> T. Chrzanowski, *Współczesna sztuka religijna we Wrocławiu*, ibidem, pp. 1499–1506.

Woźniakowskiego, Smoleńca i Turowicza. Teksty te pochodzą z lat 1949–1961 i łączą się z cytowaną już dyskusją toczoną na łamach prasy katolickiej na temat bieżącej kondycji i przyszłości sztuki religijnej.

Kolejną, III Wystawę Współczesnej Sztuki Religijnej oglądać można było od 5 lipca do 13 października 1964 roku we Wrocławiu. Odbывała się w chwili szczególnej – podczas trwających obrad soboru watykańskiego II, który zapoczątkował nową relację między Kościołem a kulturą. Szczególne znaczenie literatury i sztuki w życiu człowieka ojcowie soborowi podkreślili w konstytucji duszpasterskiej *Gaudium et spes*.

Katalog wystawy wrocławskiej, stanowiący część specjalnego numeru miesięcznika „Znak”, poświęconego w całości sztuce sakralnej<sup>39</sup>, otwierał fragment przemówienia papieża Pawła VI do artystów wygłoszonego w Kaplicy Sykstyńskiej podczas specjalnego spotkania 7 maja 1964 roku<sup>40</sup>. Zawarte w nim zostały kluczowe tezy – otwarcia, chęci pojednania i dialogu między Kościołem a artystami. Papież jasno określił te cechy postawy duchowieństwa, które stały na przeszkodzie współpracy, były to: narzucanie ograniczających kanonów – określonego stylu, któremu artyści mieli sprostać; tradycji, której mieli pozostać wierni; mistrzów, których mieli naśladować. Skrępowanie było powodem niemożności odnalezienia wolnego języka i przełożyło się na „niepełny wyraz artystyczny” – na złą sztukę, a świątynię zapełniła tandetna produkcja tanich dewocjonałów.

Katalog wystawy otwierał – podobnie jak w Krakowie – głos hierarchy kościelnego, arcybiskupa Bolesława Kominka (1903–1974), uczestnika obrad soboru watykańskiego II (autora i inicjatora orędzia biskupów polskich do biskupów niemieckich z 1965 roku). Tym razem hierarcha odniósł się bardziej krytycznie do preferowanych przez Kościół pasesticznych form obrazowania. Pisał: „Czasy przeszłe i zaprzęśłe w sztuce religijnej tak nas przytłaczają, jak gdyby Kościół miał odgrzebywać tylko to, co było. A my nie jesteśmy jedynie archiwariuszami przeszłości. Czujemy ją, ale nie pozostajemy przy niej”<sup>41</sup>. Konserwatywną postawę Kościoła w Polsce arcybiskup Kominek tłumaczył koniecznością dostosowania nowego wystroju do charakteru wnętrz odbudowywanych ze zniszczeń wojennych. Tymczasem wrocławska ekspozycja, urządzona w nowo odbudowanej gotyckiej świątyni NMP na Piasku, dowiodła – zdaniem arcybiskupa – „wieczystości przeżyć religijnych, które w każdej epoce są dość silne, by odnaleźć kształt własny i równie

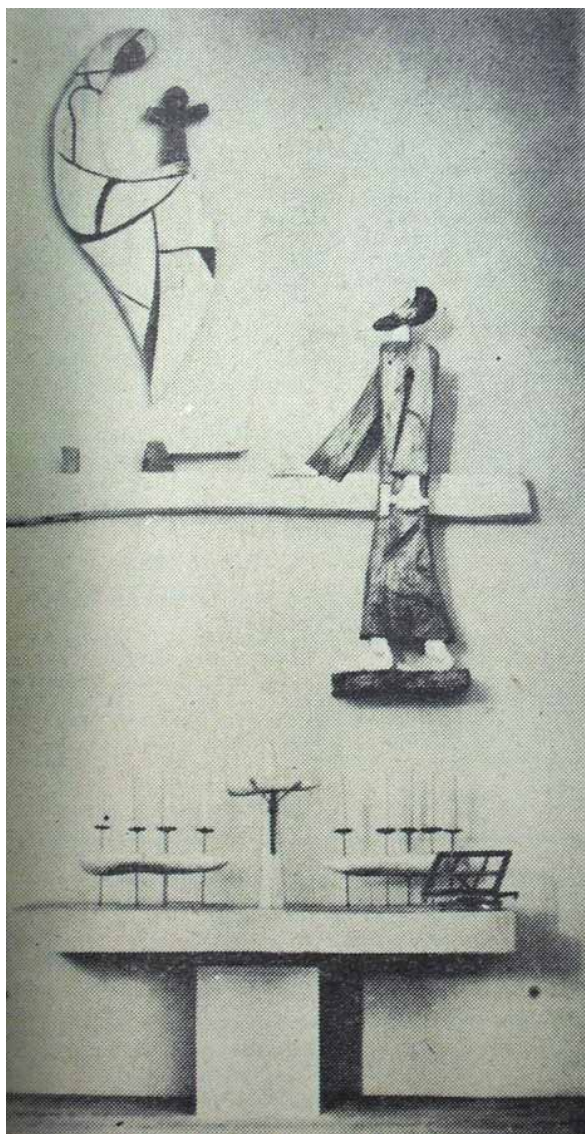
z „Zeszytów Naukowych KUL”.

<sup>39</sup> „Znak” 14, 1964, nr 12.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 1425–1426.

<sup>41</sup> B. Kominek, *Refleksje arcybiskupa (na tle wrocławskiej wystawy sztuki religijnej)*, ibidem, s. 1493.





8. Maria i Jerzy Bereś, ołtarz św. Józefa w kościele Matki Boskiej w Tarnowie, drewno, fot. za: „Tygodnik Powszechny” 1962, nr 10 (685), s. 3

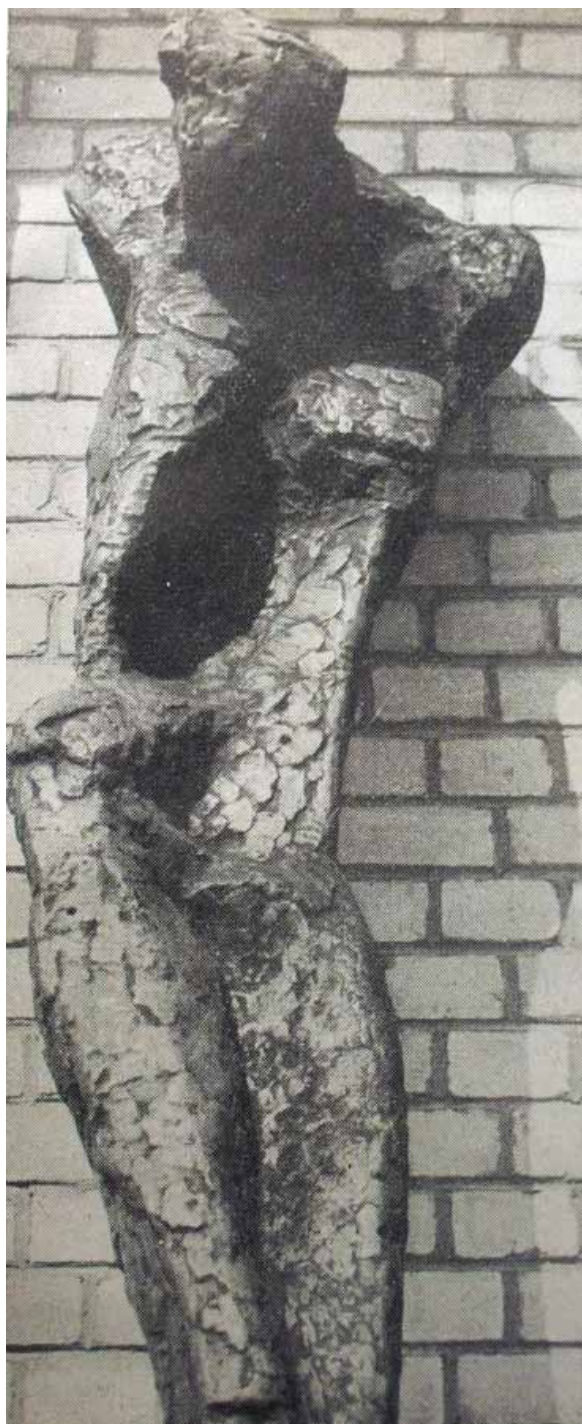
8. Maria and Jerzy Bereś, altar of St Joseph in the Church of Our Lady in Tarnów, wood, photo: “Tygodnik Powszechny” 1962, No. 10 (685), p. 3

zrozumiwały<sup>42</sup>. Hierarcha akceptował i cenil różnorodność dzieł, które odczytywał jako „urozmaicone dokumenty manifestowania i wyznawania chrześcijańskiego rozumienia Stwórcy i jego dzieła. W dziełach nowoczesnej sztuki sposoby nowoczesnego apostołstwa!”<sup>43</sup>. Dopuszczał też różnorodność doznań budzonych przez dzieła sztuki, obecność w nich „mentalności dzisiejszej” i piętna „indywidualności twórcy”<sup>44</sup>. Ostateczna ocena wystawy w ustach arcybiskupa była entuzjastyczna: „Na tle [...] murów i łuków gotyckich

<sup>42</sup> Ibidem, s. 1494.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 1495.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 1496.

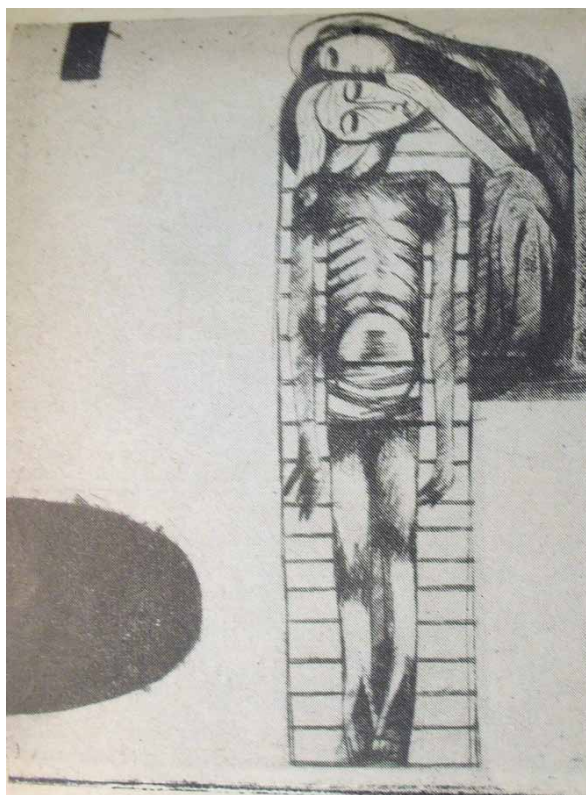


9. Grażyna Roman, *Ukrzyżowany*, fot. W. Surowiecki, za: „Znak” 16, 1964, nr 12

9. Grażyna Roman, *Ukrzyżowany* [Christ on the Cross], photo by W. Surowiecki, in: “Znak” 16, 1964, No. 12

structural altar forms, seeing in it a reference (unintended) to the medieval tradition. Chrzanowski's objections were raised by the level of easel painting, revealing dependence and secondary nature. He moderately praised the good, even level of graphics. He highly valued the sculpture, considering the cruci-





10. Hanna Szczypińska, *Pieta*, fot. Z. Holuka, za: „Znak” 16, 1964, nr 12

10. Hanna Szczypińska, *Pieta*, photo by Z. Holuka, in: “Znak” 16, 1964, No. 12

fix by D. Cegielski and A. Turek as one of the most emotionally engaged works at the exhibition. He emphasized the share of good-quality devotional items. Judging the exhibition positively, Chrzanowski noted the absence of many outstanding artists. Indeed, among 136 artists whose 336 works were collected in Wrocław, we do not find the names of artists regarded as modern. While the Kraków exhibition in 1961 had invited artists who enjoyed recognition and professional position, such as Tadeusz Brzozowski and Jerzy Nowosielski, as well as slightly younger ones who in the future were to enter the modern art trend, such as: Wanda Czełkowska (born in 1930), Władysław Hasiór (1928–1999), Maria Pinińska-Bereś (1931–1999) and Wojciech Sadley (born in 1932), Wrocław was dominated by artists representing a solid level of skill and artistic quality, with some experience in the field of sacred art: Bronisław Chromy (1925–2017), Józef Gosławski (1908–1963), Bogna Krasnodębska-Gardowska (1900–1986) [fig. 8, 9, 10]. The attraction of the exhibition was constituted by the presentation of the emigrant output of Stefan Mrożewski (1894–1975) (a set of 15 graphics with representations of saints). Despite that, Chrzanowski noticed

[...] współczesna sztuka religijna [...] robiła wrażenie świeżej runi wschodzącego zboża. [...] nowoczesny kunszt malarza czy rzeźbiarza odniósł na tej Wystawie bezsprzeczne zwycięstwo<sup>45</sup>. Duszpasterz podkreślił, że zdecydowana większość eksponatów jest dziełem twórców świeckich, dostrzegł w „polskim świecie artystycznym [...] potężny potencjał sił religijnych”<sup>46</sup>.

Podobnie jak przy wystawie krakowskiej, i tym razem w katalogu znalazł się tekst Tadeusza Chrzanowskiego<sup>47</sup>. Autor prezentował w nim znacznie wyższą świadomość i lepszą znajomość omawianych zjawisk. Przedstawił najlepsze jego zdaniem projekty architektoniczne, wysoko oceniając nowoczesne adaptacje zabytkowych wnętrz, ale krytykując projekty wyposażenia i paramentów kościelnych. Podkreślił zauważalny powrót do technik polichromii ściennych i witraży oraz do prostych, strukturalnych form ołtarza, widząc w nim nawiązanie (niezamierzone) do tradycji średniowiecznej.

Zastrzeżenia Chrzanowskiego wzbudził poziom malarstwa sztalugowego, zdradzający niesamodzielność i wtórność. Umiarkowanie chwalił dobry, wyrównany poziom grafiki. Wysoko ocenił rzeźbę, uznając krucyfiks D. Cegielskiego i A. Turka za jedno z najsilniej emocjonalnie zaangażowanych dzieł na wystawie. Podkreślił udział dobrych jakościowo dewocjonaliów. Oceniając pozytywnie wystawę, Chrzanowski zauważył nieobecność wielu wybitnych twórców. Rzeczywiście, wśród 136 twórców, których 336 prac zgromadzono we Wrocławiu, nie znajdujemy nazwisk artystów uważanych za nowoczesnych. Podczas gdy w wystawie krakowskiej 1961 roku wzięli udział twórcy cieszący się uznaniem i zawodową pozycją – jak Tadeusz Brzozowski i Jerzy Nowosielski, a także nieco młodszy, którzy w przyszłości wpisać się mieli w nowoczesny nurt sztuki, jak: Wanda Czełkowska (ur. 1930), Władysław Hasiór (1928–1999), Maria Pinińska-Bereś (1931–1999) i Wojciech Sadley (ur. 1932), to we Wrocławiu przeważali twórcy reprezentujący solidny poziom warsztatu i artystyczną jakość, mający pewne doświadczenie na polu sztuki sakralnej: Bronisław Chromy (1925–2017), Józef Gosławski (1908–1963), Bogna Krasnodębska-Gardowska (1900–1986) [il. 8, 9, 10].

Atrakcją wystawy była prezentacja emigracyjnej twórczości Stefana Mrożewskiego (1894–1975) (zespół 15 grafik z przedstawieniami świętych). Mimo to Chrzanowski zauważył większą „nowoczesność” ekspozycji wrocławskiej, na której „nie pokazano [...]”

<sup>45</sup> Ibidem, s. 1494–1496. Wnioski duszpasterskie wyciągnięte z wystawy arcybiskup Kominek skoncentrował wokół kwestii konieczności podniesienia „kultury sakralnej w kościołach”, opowiadając się przeciwko „lekkomyślnemu tolerowaniu tandety i prostactwa” (s. 1498).

<sup>46</sup> Ibidem, s. 1498.

<sup>47</sup> T. Chrzanowski, *Współczesna sztuka religijna we Wrocławiu*, ibidem, s. 1499–1506.

prac paseistycznych, należących do minionej epoki stylowej. Stąd większa jednolitość<sup>48</sup>.

Na zakończenie recenzji Chrzanowski dotknął kwestii – w jego uznaniu zasadniczej – kościelnego mecenatu, który powinni uosabiać proboszczowie wykształceni w dziedzinie historii sztuki, wykazujący otwartość i zrozumienie dla twórczości współczesnej i będący w stanie bronić jej przed niechęcią parafian<sup>49</sup>.

\*

Dokonany powyżej przegląd problematyki związanej z II i III Wystawą Współczesnej Sztuki Religijnej w Polsce pozwala zauważyć, że w wyniku przeprowadzonych dyskusji, zaangażowania środowiska katolickich intelektualistów, historyków i krytyków sztuki, a także ewolucji postawy strony kościelnej w połowie lat 60. ukształtowała się grupa artystów konsekwentnie współpracujących z Kościołem, którzy tworzyli wartościowe, ale umiarkowane nowoczesne realizacje.

Nie doszło jednak do konstruktywnego włączenia w krąg kościelnego mecenatu artystów nowoczesnych, obecnych jeszcze na wystawie krakowskiej w 1961 roku. Wśród przyczyn tej nieobecności należy wskazać atrakcyjność mecenatu państwowego, w dekadzie lat 60. intensywnie zabiegającego o artystów awangardystów. Sprostanie tej silnej konkurencji było dla strony kościelnej często niemożliwe z wielu (w tym prozaicznych – finansowych i logistycznych) powodów.

Trzeba także zauważyć, że przełomowe w obszarze kultury dokumenty Soboru Watykańskiego II nie przyniosły spodziewanych zmian i nie przełożyły się trwale na artystyczną jakość kościelnych realizacji, które w masowym wymiarze wciąż poddawane były gustom i oczekiwaniom wiernych. Właśnie opór wspólnot parafialnych – odbiorców i krytyków sztuki religijnej – stanowił jeden z bardzo istotnych czynników zniechęcających twórców do współpracy z Kościołem. Przywołajmy przypadek Antoniego Rząsy. Kiedy w 1959 roku dał wyraz żałobie przeżywanej po śmierci Antoniego Kenara, wystawiając na zakopiańskim grobie ukochanego nauczyciela na-

<sup>48</sup> Ibidem, s. 1505.

<sup>49</sup> W skład komitetu organizacyjnego wystawy weszli przedstawiciele środowiska wrocławskiego – artyści starszego pokolenia: Eugeniusz Geppert (1890–1979) i Stanisław Pękalski (1895–1967), oraz m.in. architekt Waław Kamocki (ur. 1932) i rzeźbiarka Łucja Skomorowska (1926–2017), Stefan Sokołowski i Marian Suski. Komitet wystawy krakowskiej przedłużyli: Mieczysław Pszon, Adam Stalony-Dobrzański, Stanisława Grabska i ksiądz Władysław Smoleń. Stronę kościelną reprezentował też historyk sztuki ks. Janusz Pasierb. Na wystawie znalazło się 336 prac 136 artystów. Ibidem, s. 1515–1522. Skład jury: Eugeniusz Geppert (przewodniczący), Stanisław Pękalski, ks. Jan Popiel, Łucja Skomorowska, Adam Stalony-Dobrzański, ks. Władysław Smoleń, Hanna Szczypińska, Zygmunt Waśniewski, ks. Jan Wolff, Jacek Woźniakowski. Ibidem, s. 1493. Według szacunków wystawę obejrzało około stu tysięcy osób, w tym znaczna liczba turystów zagranicznych.

greater „modernity” of the Wrocław exhibition, which „did not display [...] paseistic works belonging to the previous stylistic era. Hence greater uniformity.”<sup>48</sup>.

At the end of the review, Chrzanowski touched on the issue, essential in his opinion, of church patronage, which should be personified by priests educated in the field of art history, showing openness and understanding for contemporary creativity and able to defend it against the reluctance of parishioners.<sup>49</sup>

\*

The above review of the issues related to the Second and Third Exhibition of Contemporary Religious Art in Poland shows that, as a result of discussions, the involvement of Catholic intellectuals, historians and art critics, as well as the evolution of the attitude of the Church in the mid-1960s, there appeared a group of artists consistently cooperating with the Church, and creating valuable but moderately modern projects. However, there was no constructive inclusion in the Church patronage of modern artists who had still been present at the Kraków exhibition in 1961. The reasons for these absences include the attractiveness of state patronage in the 1960s, intensively seeking avant-garde artists. Meeting that strong competition was often impossible for the Church for many reasons (including down-to-earth, financial and logistical ones). It should also be noted that the ground-breaking documents of the Second Vatican Council concerning the field of culture did not bring the expected changes and did not permanently translate into the artistic quality of church projects, which were still subjected to the tastes and expectations of the faithful in their popular dimension. It was the resistance of parish communities – religious art recipients and critics – that was one of the very important factors discouraging artists from cooperating with the Church. Let us recall the case of Antoni Rząsa. When in 1959 he expressed the mourning experienced after the death of Antoni Kenar by displaying a moving Crucifixion scene on his beloved

<sup>48</sup> Ibidem, p. 1505.

<sup>49</sup> The exhibition organising committee included representatives of the Wrocław community – artists of the older generation: Eugeniusz Geppert (1890–1979) and Stanisław Pękalski (1895–1967) as well as, among others, architect Waław Kamocki (born in 1932) and sculptor Łucja Skomorowska (1926–2017), Stefan Sokołowski and Marian Suski. The Kraków exhibition committee also included Mieczysław Pszon, Adam Stalony-Dobrzański, Stanisława Grabska and Rev. Władysław Smoleń. The church side was also represented by art historian, Rev. Janusz Pasierb. The exhibition housed 336 works by 136 artists. Ibidem, pp. 1515–1522. The jury consisted of Eugeniusz Geppert (chairman), Stanisław Pękalski, Rev. Jan Popiel, Łucja Skomorowska, Adam Stalony-Dobrzański, Rev. Władysław Smoleń, Hanna Szczypińska, Zygmunt Waśniewski, Rev. Jan Wolff, Jacek Woźniakowski. Ibidem, p. 1493. According to estimates, the exhibition was viewed by about one hundred thousand people, including a significant number of foreign tourists.



teacher's gravestone, the unique iconography of the work caused so much controversy that an attempt was made to forcefully remove the figure. A few years later, the artist again tested the openness of the faithful by showing the composition *Pieta Serca* [Pieta of the Heart] in the church of the village of Gronie. This time, too, the sculpture was rejected because of the strong deformation and distance from the accepted iconographic canons. An exception confirming that sad principle is constituted by Rząsa's *Piety Polskie* [Polish Pietas] which we can admire in the church of Our Lady the Queen of Poland in Nowa Huta. However, the cycle was placed in a special temple – the Lord's Ark – a church of exceptional importance in Polish history and culture, and the sculptures were given a separate chapel whose space they organise. Rząsa himself admitted: "Indeed, when I make a Christ or a Pieta – I do not think about praying to them, I only tell a story about people"<sup>50</sup>.

One may be tempted to use this statement to sum up the discussions around the „problem of modern religious art” (not only in the 1960s), which, going beyond the schema of „the picture Bible”, did set and still sets before the faithful intellectual and aesthetic challenges that are too difficult to face. This context allows for a different perception of the work of Jerzy Nowosielski, who consistently cooperated with the Orthodox, Greek Catholic and Roman Catholic Churches in Poland and abroad. However, the dialogue of this outstanding artist with his patronage repeatedly abounded in difficulties, as a result of which the artistically and theologically bold projects were not always fully implemented. And those that did arise often met with great reserve or even reluctance of the faithful: they required and still require active protection and defence. They are outstanding masterpieces of church art, but at the same time they confirm the difficult and still current discussion around the „problem of modern sacred art”.

## Abstract

In 1947, discussion of the „problem of modern religious art” was initiated in the monthly „Znak”. Its participants: clergymen and secular intellectuals – patrons, critics and art historians – as well as artists themselves tried to diagnose the state of contemporary works of religious art, i.e. art in the service of worship. The record of several years of press discussion shows the slow evolution of opinions, from diagnosis of the crisis and belief in the need for the rebirth of religious art to postulates of protection and promotion of modern works of art created in sacred

<sup>50</sup> <http://antonirzasa.pl/portfolio/pieta-murzynska-pieta-tobruku/> [access: 27.06.2018].

grobek z przejmującym *Ukrzyżowaniem*, oryginalna ikonografia dzieła wywołała tak duże kontrowersje, że posunięto się do próby siłowego usunięcia figury. Kilka lat później artysta ponownie testował otwartość wiernych, pokazując w kościele we wsi Gronie kompozycję *Pieta Serca*. Tym razem również rzeźba została odrzucona ze względu na silną deformację i oddalenie od przyjętych kanonów ikonograficznych. Wyjątkiem potwierdzającym tę smutną regułę są *Piety Polskie* Rząsy, które możemy podziwiać w kościele Matki Boskiej Królowej Polski w Nowej Hucie. Cykl umieszczony jednak został w szczególnej świątyni – Arce Pana – kościele o wyjątkowym znaczeniu w polskiej historii i kulturze, a rzeźbom oddano osobną kaplicę, której przestrzeń organizują. Sam Rząsa przyznawał: „Bynajmniej, gdy robię Chrystusa czy Piety – nie robię z myślą, żeby się do nich modlić, tylko snuję opowieść o ludziach”<sup>50</sup>.

Można pokusić się o podsumowanie tym stwierdzeniem dyskusji toczonych wokół „problemu nowoczesnej sztuki religijnej” (nie tylko w dekadzie lat 60.), która wykraczając poza schemat Biblii w obrazkach, stawiała i wciąż stawia przed wiernym zbyt trudne do sprostania intelektualne i estetyczne wyzwania.

W tym kontekście odmiennie można postrześć twórczość Jerzego Nowosielskiego – konsekwentnie współpracującego z Kościołami prawosławnym, greckokatolickim i katolickim w Polsce i za granicą. Dialog tego wybitnego artysty z mecenasem wielokrotnie jednak obfitował w trudności, w wyniku których śmiałe artystycznie i teologicznie projekty nie zawsze doczekały się pełnej realizacji. A te, które powstały, często spotykały się z dużą rezerwą lub wręcz niechęcią wiernych – wymagały i nadal wymagają aktywnej ich ochrony i obrony. Są wybitnymi arcydziełami sztuki kościelnej, ale jednocześnie potwierdzeniem trudnej i wciąż aktualnej dyskusji wokół „problemu nowoczesnej sztuki sakralnej”.

## Streszczenie

W 1947 roku na łamach miesięcznika „Znak” została zainicjowana dyskusja dotycząca „problemu nowoczesnej sztuki religijnej”. Biorący w niej udział duchowni i świeccy intelektualiści – mecenasami, krytycy i historycy sztuki – a także sami artyści próbowali dokonać diagnozy stanu współczesnych dzieł religijnych, sztuki służącej kultowi.

Zapis kilkuletniej dyskusji prasowej pokazuje wolną ewolucję opinii, od diagnozy kryzysu i przekonania o konieczności odrodzenia sztuki religijnej aż do postulatów ochrony i propagowania nowoczesnych dzieł zrealizowanych we wnętrzach sakralnych.

<sup>50</sup> <http://antonirzasa.pl/portfolio/pieta-murzynska-pieta-tobruku/> [dostęp: 27.06.2018].

Obrazu debaty dopełniają dwie wystawy współczesnej sztuki religijnej – w 1961 roku w Krakowie i w 1964 roku we Wrocławiu. Katalogi i teksty towarzyszące tym imprezom ilustrują powolny wzrost świadomości potrzeb i dorobku w dziedzinie współczesnej sztuki religijnej.

**Słowa kluczowe:** Wystawa Sztuki Religijnej w Polsce, 1961, 1964, Kraków, Wrocław, nowoczesna sztuka religijna, sztuka polska lat 60. XX w.

dr hab. Katarzyna Chrudzimska-Uhera  
Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego  
w Warszawie  
Instytut Historii Sztuki  
ul. Wóycickiego 1/3, bud. 23, 01-938 Warszawa  
tel.: +48 22 569 68 22  
e-mail: k.uhera@uksw.edu.pl

interiors. The discussion is complemented by two exhibitions of contemporary religious art: in 1961 in Kraków and in 1964 in Wrocław. The catalogues and texts accompanying those events illustrate a slow increase in awareness of the needs and achievements in the field of contemporary religious art.

**Keywords:** Religious Art Exhibition in Poland, 1961, 1964, Kraków, Wrocław, modern religious art, Polish art of the 1960s

Translated by Agnieszka Gicala

## Bibliografia

- Gołubiew A., *Gdzie są artyści?*, „Tygodnik Powszechny” 5, 1949, nr 28(226), s. 6.  
J.M.S., *Dyskusja o sztuce religijnej*, „Tygodnik Powszechny” 5, 1949, nr 49(247), s. 7.  
Kisiel [Stefan Kisielewski], *Etyka w kwartecie smyczkowym (felieton zasadniczy)*, „Tygodnik Powszechny” 6, 1950, nr 25(274), s. 8.  
Nowosielski J., *Na marginesie wystawy sztuki religijnej w Łodzi*, „Tygodnik Powszechny” 13, 1958, nr 12(478), s. 6.  
*O nową sztukę sakralną*, „Tygodnik Powszechny” 12, 1958, nr 1(467), s. 2.  
*Problem nowoczesnej sztuki religijnej (Ankieta Znak)*, „Znak” 2, 1947, nr 7, s. 741–756.  
Piwowarczyk J. ks., *Sztuka religijna i artyści*, „Tygodnik Powszechny” 6, 1950, nr 6(255), s. 4.  
Trzcńska-Kamińska Z., *Kto winien?*, „Tygodnik Powszechny” 5, 1949, nr 49(247), s. 5.  
Woźniakowski J., *Problem sztuki religijnej*, „Tygodnik Powszechny” 5, 1949, nr 5(203), s. 1, 3.  
Woźniakowski J., *Artysta jest odpowiedzialny*, „Tygodnik Powszechny” 6, 1950, nr 27(276), s. 1–3.  
*Współczesna Sztuka Religijna w Polsce. II Wystawa urządzona przez KIK oraz Znak w Krakowie w klasztorze O.O. Dominikanów czerwiec–wrzesień 1961*, [katalog], Kraków 1961.  
Zieliński Ch., *Dlaczego artyści?*, „Tygodnik Powszechny” 5, 1949, nr 49(247), s. 4.  
„Znak” 16, 1964, nr 12, s. 1492–1493.  
Żychiewicz T., *Religia, sztuka, wiek XX*, „Tygodnik Powszechny” 6, 1950, nr 13(262), s. 9.  
Żychiewicz T., *Imielno i inne*, „Tygodnik Powszechny” 12, 1958, nr 6(472), s. 6.





## Rzeszów miasto o dużym potencjale innowacyjnym

*Artykuł sponsorowany przez Urząd Miasta Rzeszowa*

Rzeszów liczy ponad 126 km<sup>2</sup>, zamieszkuje go blisko 220 tys. osób. Uniwersytet Rzeszowski, Politechnika Rzeszowska oraz niepubliczne szkoły wyższe kształcą blisko 60 tys. studentów na ponad 60 kierunkach. Rzeszowskie uczelnie zapewniają wysoko wykwalifikowaną kadrę naukową, nowoczesną bazę edukacyjną oraz kierunki kształcenia dostosowane do potrzeb rynku pracy. Potencjał intelektualny mieszkańców, silne powiązania z przemysłem lotniczym i informatycznym sprawiają, że Rzeszów dynamicznie się rozwija. Miasto stanowi doskona-

łe zaplecze dla przemysłu kosmicznego, który jest jednym z głównych czynników rozwoju innowacyjnej gospodarki. Przedsięwzięciem realizowanym już od ponad dekady jest współpraca Rzeszowa na rzecz rozwoju miasta i regionu z innowacyjnymi klastrami: „Doliną Lotniczą” – Stowarzyszeniem Przedsiębiorców Przemysłu Lotniczego, Informatyką Podkarpacką, Klastrem Przetwórstwa Tworzyw Sztucznych „Poligen”, Klastrem Jakości Życia „Kraina Podkarpacie” oraz Podkarpackim Klastrem Energii Odnawialnej. Rzeszów bogaty jest w liczne placów-



Rynek z Ratuszem, fot. T. Poźniak

ki kulturalne – kina, teatry, galerie sztuki i fotografii, domy kultury, muzea. W mieście i okolicy odbywają się imprezy kulturalne i sportowe, z których wiele ma charakter międzynarodowy. Szczególną renomę zyskały m.in.: Europejski Stadion Kultury – Wschód Kultury, Światowy Festiwal Polonijnych Zespołów Folklorystycznych odbywający się od 1969 roku co trzy lata, Międzynarodowy Festiwal Piosenki Carpathia, Święto Paniagi, Festiwal teatrów Ożywionej Formy „Maskarada” czy Festiwal „Źródła Pamięci: Kantor – Grotowski – Szajna”. Znakomitym miejscem wypoczynku są parki i rozległe miejskie tereny zielone z pięknymi fontannami i placami zabaw. Przez większą część roku w centralnej części miasta, w bezpośrednim sąsiedztwie Pałacu i Zamku Lubomirskich oraz malowniczej Alei pod Kasztanami odbywają się pokazy fontanny multimedialnej.

Rzeszów to miejsce, które mieszkańcy wysoko oceniają pod względem jakości życia. Otwarcie przyznają, że jest to miasto czyste, bezpieczne, wygodne, zapewniające jednocześnie stabilizację życiową i sa-

tysfakcję z możliwości rozwoju osobistego i zawodowego. Estetykę Rzeszowa dodatkowo podkreślają nowoczesne i oryginalne obiekty, takie jak Okragła Kładka dla Piesznych, Fontanna Multimedialna czy Ogrody Bernardyńskie pełniące jednocześnie funkcję użytkową i rekreacyjną. Rzeszów zajął w prestiżowym rankingu „Europolis – miasta dla młodych”, wydanym przez Polską Fundację im. Roberta Schumana wysokie drugie miejsce z 66 największych polskich miast, ustępując pierwszeństwa jedynie Warszawie.

Rzeszów to miasto o dużym potencjale innowacyjnym i doskonale przygotowanej przestrzeni społecznej, odpowiadającej potrzebom nowoczesnego oraz przedsiębiorczego społeczeństwa, poszukującego równowagi pomiędzy pracą a życiem. Chętnie gości wszystkich tych, którzy zechcą zatrzymać się tu na chwilę, tych, którzy pragną się kształcić w rzeszowskich szkołach i uczelniach, jak również tych, którzy na trasie turystycznych wędrówek zechcą przekonać się, że trafili do gościnnego polskiego miasta, do którego warto przyjechać i pozostać na dłużej.

# SACRUM ET DECORUM MATERIAŁY I STUDIA Z HISTORII SZTUKI SAKRALNEJ

## ZASADY PUBLIKOWANIA

1. Rocznik „SACRUM ET DECORUM. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej” to czasopismo, którego wersję pierwotną stanowią tomy wydawane w formie tradycyjnego nośnika informacji – druku na papierze, ujętego w formę kodeksu.
2. Do druku przyjmowane są dotychczas niepublikowane artykuły o objętości do 20 stron maszynopisu, w wyjątkowych przypadkach – po wcześniejszym uzgodnieniu z zespołem redakcyjnym – dopuszczalne jest zwiększenie objętości tekstu.
3. Oprócz artykułów Redakcja zamieszcza recenzje merytoryczne oraz informacje o książkach bądź wydarzeniach artystycznych (m.in. wystawy, konferencje) o objętości do 5 stron maszynopisu.
4. Do tekstu prosimy dołączyć: krótką informację o autorze, zawierającą jego imię, nazwisko, tytuł i stopień naukowy, miejsce pracy.
5. Wymogi techniczne:
  - a) teksty prosimy przysyłać w jednym egzemplarzu (wydruk komputerowy oraz w wersji elektronicznej);
  - b) teksty artykułów winny zawierać streszczenie (ok. 0,5 strony) i pięć lub sześć słów kluczowych;
  - c) forma zapisu odnośników została podana na stronie internetowej [www.sacrumetdecorum.pl](http://www.sacrumetdecorum.pl);
  - d) strona znormalizowanego maszynopisu zawiera 30 wersów tekstu z ok. 60 znakami w wersie (ok. 1800 znaków na stronie).
6. Redakcja zastrzega sobie możliwość wprowadzania zmian bądź skrótów w tekstach artykułów, po uprzednim uzgodnieniu z autorami.
7. Materiałów niezamówionych Redakcja nie zwraca.
8. Zasady przyjmowania, oceny i proces recenzji tekstów są zgodne z wytycznymi MNiSW i szczegó-

# SACRUM ET DECORUM MATERIALS AND STUDIES ON THE HISTORY OF SACRED ART

## PUBLICATION GUIDELINES

1. The annual *SACRUM ET DECORUM. Materials and studies on the history of sacred art* is a journal primarily published in print, in a book format.
2. The journal accepts unpublished original articles of up to 20 pages of typescript that are concerned with the sacred art of the last two centuries. In exceptional cases (following agreements with the editors), some of these articles may exceed 20 pages.
3. Besides articles, the magazine also publishes reviews of books on topics suitable to the profile of the magazine, as well as short notices on current artistic and academic events such as exhibitions or conferences. These articles should not generally exceed 5 pages of typescript.
4. All texts should be accompanied by: a short note on the author, including their full name, academic credentials, place of work.
5. Technical requirements:
  - a) Texts should be sent in one copy (print-out and electronic version).
  - b) Texts of articles should include an abstract of around half a page and five or six keywords.
  - c) references should conform to the stylesheet available on the website [www.sacrumetdecorum.pl](http://www.sacrumetdecorum.pl).
  - d) One page of standardised typescript should consist of 30 lines of text with approximately 60 characters per line, and therefore an approximate total of 1800 characters per page.
6. The editors reserve the right to modify the text of articles, following permission given by the authors.
7. The editors do not return texts that are un-commissioned.
8. The rules for submission, evaluating and reviewing process are in accordance with the guidelines



of the Ministry of Science and Higher Education and are described in detail on the web page [www.sacrumetdecorum.pl](http://www.sacrumetdecorum.pl).

9. The Editorial Board follows the guidelines of the Ministry of Science and Higher Education for safeguarding the originality of academic publications.
10. All instances of academic dishonesty and breaches of the academic code of conduct will be reported by the Editorial Board to the appropriate institutional bodies.
11. The authors will be held liable for infringement of copyright of the images published in their articles.
12. By submitting their work authors agree to their contact details, the abstract, and the full text of the article or its fragments being published not only in "Sacrum et Decorum" (both in paper and internet editions), but also in the databases indexing "Sacrum et Decorum".

**Correspondence should be sent to:**

Redakcja „Sacrum et Decorum”  
Uniwersytet Rzeszowski  
Centrum Dokumentacji  
Współczesnej Sztuki Sakralnej  
35-002 Rzeszów, pl. Ofiar Getta 4-5/35  
tel. +48 661 928 362

łowo opisane na stronie internetowej [www.sacrumetdecorum.pl](http://www.sacrumetdecorum.pl).

9. Redakcja stosuje sugerowane przez MNiSW procedury zabezpieczające oryginalność publikacji naukowych.
10. O wszelkich przejawach nierzetelności naukowej i naruszania zasad etyki obowiązujących w nauce Redakcja będzie informować odpowiednie podmioty, posiadające możliwość jurysdykcji wobec autora niepodporządkowującego się obowiązującym normom.
11. Odpowiedzialność prawną wynikającą z wykorzystania zdjęć towarzyszących artykułom ponoszą autorzy.
12. Złożenie artykułu do druku jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na publikację danych kontaktowych autora, abstraktu artykułu, artykułu (lub jego fragmentu) nie tylko w „Sacrum et Decorum” (wersja papierowa i internetowa), ale i w bazach danych, z którymi „Sacrum et Decorum” współpracuje.

**Wszelką korespondencję proszę kierować na adres:**

Redakcja „Sacrum et Decorum”  
Uniwersytet Rzeszowski  
Centrum Dokumentacji  
Współczesnej Sztuki Sakralnej  
35-002 Rzeszów, pl. Ofiar Getta 4-5/35  
tel. +48 661 928 362, +48 17 872 20 98

## ZAMÓWIENIE ROCZNIKA „SACRUM ET DECORUM”

Uprzejmie informujemy, że zamówienia na zakup rocznika „Sacrum et Decorum” przyjmuje Dział Kolportażu Wydawnictwa Uniwersytetu Rzeszowskiego, 35–959 Rzeszów, ul. prof. S. Pigonia 6, tel. 17 872 13 69. Przyjmujemy także zamówienia wysyłane listem, faksem: 17 872 14 26, pocztą elektroniczną na adres: [wydaw@ur.edu.pl](mailto:wydaw@ur.edu.pl), oraz za pośrednictwem strony internetowej: <http://wydawnictwo.univ.rzeszow.pl/>

Zamówienia przyjmuje również Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej przy Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego (35–002 Rzeszów, pl. Ofiar Getta 4–5/35, tel. 17 872 20 98, 661 982 362).

Zamówiony numer pisma zostanie przesłany pod wskazany adres. Opłaty dokonuje się przy odbiorze. Cena rocznika wynosi 25 zł (cena nie uwzględnia kosztów przesyłki).

For international orders please contact our distribution department ([wydaw@ur.edu.pl](mailto:wydaw@ur.edu.pl)) Or our sales representative:

M. Woliński, Lexicon Bookstore  
Ul. M. Sengera „Cichego” 24/2A  
tel./fax + 48 22 648 41 23  
02–790 Warszawa, Poland,  
e-mail: [lexicon@lexicon.net.pl](mailto:lexicon@lexicon.net.pl)