

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 X

2017



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

Marcin Lachowski, Renata Rogozińska,

Redaktorzy / Editors

Grażyna Ryba, Tomasz Szybisty

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, Anna Piera, Aleksander Rusin

Na okładce / On the cover:

Matka Boska Ostrobramska, fragment witrażu w kaplicy Szafranców w katedrze na Wawelu, 1908,
proj. Józef Mehoffer, wyk. Krakowski Zakład Witrażów S.G. Żeleński, fot. Corpus Vitrearum Poloniae
(Grzegorz Eliasiewicz, Rafał Ochęduszko)

Our Lady of the Gate of Dawn a fragment of a stained glass window in the Szafraniec chapel in the Wawel Cathedral,
1908, designed by Józef Mehoffer, produced by the S.G. Żeleński Cracovian Department of Stained Glass,
photo: Corpus Vitrearum Poloniae (Grzegorz Eliasiewicz, Rafał Ochęduszko)

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
e-mail: redakcja@sacrumetdecorum.pl / editorial@sacrumetdecorum.pl

ISSN 1689-5010

Nakład 560 egz. / Edition: 560 copies

© Copyright by Wydawnictwo UR, 2017

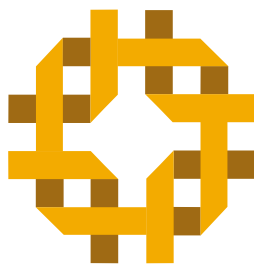
Wydawca / Published by:

Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego / The University of Rzeszów
35-959 Rzeszów, ul. prof. S. Pigionia 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



SPIS TREŚCI CONTENTS

Wprowadzenie

Introduction

5

STUDIA / STUDIES

Michał Haake

Milenium w Poznaniu – karta z dziejów wojen obrazowych w Polsce

*Millennial celebrations of Poland's Christianization in Poznań –
a page in the visual war history of Poland*

7

Katarzyna Chrudzimska-Uhera

*Oprawa obchodów Wielkiego Jubileuszu Tysiąclecia Chrztu Polski
w katedrze św. Jana Chrzciciela w Warszawie (23–24 czerwca 1966)*

*The setting of the celebrations of the Grand Millennium Jubilee of the Baptism
of Poland in the Cathedral of St John the Baptist in Warsaw (23–24 June 1966)*

32

Maria Nitka

*„Biblia ilustrowana polska” Leopolda Nowotnego
a ikonografia historii Polski w sztuce nazareńskiej*

*“Illustrated Polish Bible” by Leopold Nowotny and the iconography
of the history of Poland in the Nazarene art*

50

Joanna Wolańska

*Dzieje dekoracji kaplicy Sobieskiego
przy kościele na Kahlenbergu w Wiedniu*

*The Interior Decoration of the Sobieski Chapel
at the Church on Kahlenberg Hill in Vienna*

67

Krzysztof Stefański

*Konkurs na kościół katolicki pw. św. Stanisława Kostki w Łodzi
i związane z nim polemiki. „Swoi” kontra „obcy”*

*Competition for the Stanisław Kostka Catholic Church in Łódź
and the related polemics. “Our own” against “the others”*

87

Dorota Kudelska

*Sztuka religijna na wystawach Wiener Secession i Künstlerbund Hagen (1898–1933)
Religious Art at the Wiener Secession and Künstlerbund Hagen Exhibitions (1898–1933)*

104

INTRODUCTION

The first journals devoted to sacral art appeared in Europe in the 19th century. They appeared with varying frequency, with many going out of existence after just a few issues; some underwent a metamorphosis, after a certain break they were published under an altered title and with a slightly differently profiled agenda. However, the specificity of the articles published in the pages of these periodicals is always underscored by the religious character, or even the metaphysical element, that determines the artistic current associated with faith.

Some of the journals devoted to sacral art played a particularly important role in its development. These include the French magazine „L'Art sacré” (1935–1968). In the first years after the war, its pages featured a lively discussion on the subject of the author's relationship to his work in the context of religious beliefs and practices. The final conclusions of this debate, which permitted the participation of outstanding artists in the creation of sacral art, but distanced it from religion, have borne fruit in excellent realizations in both architecture and performing arts. The monthly “Fede e Arte. Rivista internazionale di arte sacra”, published in 1953–1967 by the Vatican's Pontificia commissione centrale per l'arte sacra, had much greater importance, going beyond the boundaries of local national culture. This periodical has contributed to the renewal of sacral art in the conciliar spirit, initiating the cooperation of theologians and liturgists with contemporary artists. The ideas propagated and popularized by “Fede e Arte” found resonance not only in Italy, but radiated throughout the entire Christian world, resonating in numerous artistic realizations. Among the Polish scientific journals and popular scientific magazines, this subject appeared ephemerally (“Friend of Church Art” 1883–1885, “Sacred Art” 2002–2006), paradoxically finding no audience in the notoriously Catholic country.

*

In giving to the readers the jubilee – tenth volume of the annual “Sacrum et Decorum. Materials and studies on the history of sacral art”, the editors hope that the journal will settle permanently on the Polish publishing market. The first two articles, by Michał Haake and Katarzyna Chrudzimska-Uhera, concern the Millennium of the Baptism of Poland. Analysing these events and related artistic activities undertaken in Poznań and Warsaw in the field of

WSTĘP

Pierwsze czasopisma poświęcone sztuce sakralnej pojawiły się w Europie już w XIX wieku. Ukazywały się one z różną częstotliwością, liczne zakończyły swój żywot już po kilku numerach; niektóre przeżywały metamorfozy, wydawane po pewnej przerwie pod zmienionym tytułem i z nieco inaczej sprofilowaną agendą. Zawsze jednak specyfiką artykułów publikowanych na łamach tych periodyków jest podkreślenie religijnego charakteru, bądź chociażby tylko metafizycznego pierwiastka, determinującego nurt sztuki związany z wiarą.

Niektóre z czasopism poświęconych sztuce sakralnej odegrały szczególnie ważną rolę w jej rozwoju. Należy do nich francuskie pismo „L'Art sacré” (1935–1968). W pierwszych latach powojennych toczono na jego łamach głośną dyskusję na temat relacji twórcy do jego dzieła w kontekście wiary i praktyk religijnych. Ostateczne konkluzje tej debaty, dopuszczające udział artystów wybitnych, ale zdystansowanych do religii, w tworzeniu sztuki sakralnej, zaowocowały doskonałymi realizacjami zarówno w zakresie architektury, jak i sztuk przedstawiających. O wiele bardziej doniosłe znaczenie, wykraczające poza granice lokalnej kultury narodowej, miał miesięcznik „Fede e Arte. Rivista internazionale di arte sacra” wydawany w latach 1953–1967 przez watykańską Pontificia commissione centrale per l'arte sacra. Periodyk ten przyczynił się do odnowy sztuki sakralnej w duchu soborowym, inicjując współpracę teologów i liturgistów z artystami współczesnymi. Idee propagowane i popularyzowane przez „Fede e Arte” znalazły odzwierciedlenie nie tylko na terenie Italii, ale promieniowały na cały świat chrześcijański, rezonując w licznych realizacjach plastycznych. Wśród polskich periodyków naukowych i popularnonaukowych czasopisma o tej tematyce pojawiały się efemerycznie („Przyjaciel Sztuki Kościelnej” 1883–1885, „Sztuka Sakralna” 2002–2006), paradoksalnie nie znajdując odbiorców w powszechnie postrzeganym jako katolicki kraju.

*

Oddając do rąk Czytelników jubileuszowy – dziesiąty tom rocznika „Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej”, redakcja żywi nadzieję, że pismo to na trwałe zagości na polskim rynku wydawniczym. Dwa pierwsze artykuły, autorstwa Michała Haakego i Katarzyny Chrudzimskiej-Uhery, dotyczą Milenium Chrztu Polski. Analizując te wydarzenia i związane z nimi działania artystyczne

podejmowane w Poznaniu i Warszawie w zakresie architektury, sztuk przedstawiających i dekoracji okazjonalnych, obydwój badaczy sygnalizuje konieczność pogłębionego opracowania tej problematyki, tym ciekawszej, że doszukać się w niej można znamion „wojny na wizerunki” toczonej przez komunistyczne państwo z Kościołem. Tematyka milenijna nieodłącznie wiąże się w sztuce z obecnością wątków zaczerpniętych z historii Polski, funkcjonujących we wnętrzach sakralnych oczywiście na długo wcześniej. Zagadnienia te zostały poruszone artykułach Marii Nitki i Joanny Wolańskiej, które skoncentrowały swoje analizy na – odpowiednio – *Biblii ilustrowanej polskiej* Leopolda Nowotnego oraz dekoracjach kościoła na Kahlenbergu powstałych w 1. połowie XX wieku. Kwestie łączące się ze swoistą manifestacją narodowo-religijną, jaką była w wielonarodowej Łodzi przełomu XIX i XX wieku budowa kościoła pw. św. Stanisława Kostki, omawia w swoim tekście Krzysztof Stefański. Tom zamyka obszerny artykuł Doroty Kudelskiej dotyczący sztuki religijnej prezentowanej w Wiener Secession i Hagenbundzie, a zatem problematyki związanej z nieobecnym dotychczas na łamach naszego pisma zagadnieniem wystaw sztuki sakralnej. Tekst ten stanowi jednocześnie zapowiedź wątku wiodącego w kolejnym tomie „Sacrum et Decorum”.

Redakcja

architecture, performing arts and occasional decorations, both researchers indicate the need for in-depth elaboration of this issue, which is all the more interesting as signs of “image wars” waged by the communist state with the Church can be found within it. The theme of the Millennium is inextricably linked in art with the presence of threads drawn from the history of Poland, which functioned in sacral interiors, of course, long before. These issues were addressed in articles by Maria Nitka and Joanna Wolańska, who focused their analyses on – respectively – the Illustrated Polish Bible of Leopold Nowotny and the decorations of the church at Kahlenberg created in the first half of the 20th century. Issues connected with a specific national-religious manifestation, which appeared in multi-ethnic Łódź at the turn of the 19th and 20th centuries around the construction of the St Stanislaus Kostka church, are discussed in the text by Krzysztof Stefański. The volume is closed by Dorota Kudelska’s extensive article about religious art presented in the Wiener Secession and Hagenbund, and thus deals with problems related to the issue of sacral art exhibitions, which have so far been absent in our journal. This text is also a preview of the leading theme in the next volume of “Sacrum et Decorum”.

The editors

Millennial celebrations of Poland's Christianization in Poznań – a page in the visual war history of Poland¹

In recent decades the 1966 millennial celebrations of Poland's Christianization have been the subject of intense studies conducted by historians². However, little attention has been paid to the role of the pieces of visual culture in the popularisation of the millennial ideas both by the Catholic Church and the state authorities. This study focuses on the subject only from the point of view of the celebrations in Poznań,³ and more specifically on the rivalry between the Church and the state that used paintings for that purpose. Information about the celebrations and fine arts projects in other cities and towns has been provided only to offer a context that allows better understanding of the dynamics of the rivalry.

Church celebrations of the millennial anniversary of the personal baptism of Mieszko I began on 3 May 1957 in Częstochowa with the Jasna Góra National Vows. The following nine years, i.e. the period of the Great Novena, was a period devoted to making those vows a reality. The Jubilee – “Te Deum of the

Milenium w Poznaniu – karta z dziejów wojen obrazowych w Polsce¹

Obchody milenijne w roku 1966 były w ostatnich dekadach przedmiotem intensywnych badań historyków². Mniej uwagi poświęcono jednak roli dzieł kultury wizualnej w propagowaniu milenijnych idei zarówno przez Kościół katolicki, jak i władze państwowe. Podejmujące ten temat niniejsze studium jest poświęcone jedynie uroczystościom poznańskim³, a przy tym zaledwie zagadnieniu rywalizacji toczony przez obie strony za pomocą obrazów. Informacje o obchodach i realizacjach plastycznych w innych miejscowościach zostały włączone jako kontekst pozwalający lepiej zrozumieć dynamikę wspomnianej rywalizacji.

Kościelne uroczystości tysiąclecia chrztu Mieszka I rozpoczęło – 3 maja 1957 roku w Częstochowie – odnowienie Ślubów Jasnogórskich. Kolejne dziewięć lat, czyli okres Wielkiej Nowenny, przeznaczono na wprowadzenie tych przyrzeczeń w życie. Jubileusz, czyli „Te Deum Narodu”, zainaugurowała ceremonia odnowienia Obietnic Chrztu Świętego w katedrze

¹ I would like to thank Professor Konrad Białecki from Institute of History of the Adam Mickiewicz University in Poznań for the consultations regarding this text.

² Sources: *Obchody milenijne 1966 roku w świetle dokumentów Ministerstwa Spraw Wewnętrznych*, Warszawa 1998; P. Raina, „Te Deum” narodu polskiego. *Obchody tysiąclecia chrztu Polski 1966/1967*, Olsztyn 1991; *Kościół w PRL. Kościół katolicki a państwo w świetle dokumentów 1945–1989*, study by P. Raina, Poznań 1995; *Tajne dokumenty państwo–Kościół 1960–1980*, Londyn 1996; *Uroczystości milenijne 1966 roku. Sprawozdania Urzędu Spraw Wewnętrznych*, Warszawa 1996. Earlier studies: J. Tomziński ZP, *Jasnogórska Maryja w życiu i służbie ks. Kardynała Stefana Wyszyńskiego, prymasa Polski*, „Studia Claromontana” 2, 1982, pp. 5–45; *Zapomniany rok 1966. W XXX rocznicę obchodów Tysiąclecia Chrztu Polski*, eds. L. Mażewski, W. Turek, Gdańsk 1996; *Millennium polskie. Walka o rząd dusz*, ed. C. Wilanowski, Warszawa 2002; B. Noszczak, „Sacrum” czy „profanum”? – spór o istotę obchodów Milenium polskiego (1949–1966), Warszawa 2002; *Milenium czy Tysiąclecie?*, ed. B. Noszczak, Warszawa 2006; *Milenium kontra Tysiąclecie – 1966*, eds. K. Białecki, S. Jankowiak, J. Miłosz, Poznań 2007.

³ On celebrations in Poznań: Noszczak 2002 (fn. 2), pp. 212–215; S. Jankowiak, *Wielkopolska. Poznań*, in: *Milenium czy Tysiąclecie?* 2006 (fn. 2), pp. 323–327; M. Fąka, *Kościelne obchody milenijne w Archidiecezji Poznańskiej*, in: *Milenium kontra Tysiąclecie... 2007* (fn. 2), pp. 139–143; K. Białecki, *Obchody Milenium Chrztu Polski i Tysiąclecia Państwa Polskiego w Poznaniu w roku 1966*, „Kronika Miasta Poznania” 2016, no. 1, pp. 227–249.

¹ Za konsultację niniejszego tekstu serdecznie dziękuję Panu Profesorowi dr. hab. Konradowi Białeckiemu z Instytutu Historii UAM.

² Źródła: *Obchody milenijne 1966 roku w świetle dokumentów Ministerstwa Spraw Wewnętrznych*, Warszawa 1998; P. Raina, „Te Deum” narodu polskiego. *Obchody tysiąclecia chrztu Polski 1966/1967*, Olsztyn 1991; *Kościół w PRL. Kościół katolicki a państwo w świetle dokumentów 1945–1989*, oprac. P. Raina, Poznań 1995; *Tajne dokumenty państwo–Kościół 1960–1980*, Londyn 1996; *Uroczystości milenijne 1966 roku. Sprawozdania Urzędu Spraw Wewnętrznych*, Warszawa 1996. Ważniejsze opracowania: J. Tomziński ZP, *Jasnogórska Maryja w życiu i służbie ks. Kardynała Stefana Wyszyńskiego, prymasa Polski*, „Studia Claromontana” 2, 1982, s. 5–45; *Zapomniany rok 1966. W XXX rocznicę obchodów Tysiąclecia Chrztu Polski*, red. L. Mażewski, W. Turek, Gdańsk 1996; *Millennium polskie. Walka o rząd dusz*, red. C. Wilanowski, Warszawa 2002; B. Noszczak, „Sacrum” czy „profanum”? – spór o istotę obchodów Milenium polskiego (1949–1966), Warszawa 2002; *Milenium czy Tysiąclecie?*, red. B. Noszczak, Warszawa 2006; *Milenium kontra Tysiąclecie – 1966*, red. K. Białecki, S. Jankowiak, J. Miłosz, Poznań 2007.

³ Na temat obchodów poznańskich: Noszczak 2002, jak przyp. 2, s. 212–215; S. Jankowiak, *Wielkopolska. Poznań*, w: *Milenium czy Tysiąclecie?* 2006, jak przyp. 2, s. 323–327; M. Fąka, *Kościelne obchody milenijne w Archidiecezji Poznańskiej*, w: *Milenium kontra Tysiąclecie... 2007*, jak przyp. 2, s. 139–143; K. Białecki, *Obchody Milenium Chrztu Polski i Tysiąclecia Państwa Polskiego w Poznaniu w roku 1966*, „Kronika Miasta Poznania” 2016, nr 1, s. 227–249.

gnieźnieńskiej 9 kwietnia 1966 roku⁴. Główne uroczystości w Poznaniu, zarówno kościelne przed katedrą, jak i państwowe na placu Adama Mickiewicza, miały miejsce 17 kwietnia.

Działalność Kościoła katolickiego była intensywnie zwalczana przez władze komunistyczne. Ideologia marksizmu i leninizmu skazywała religię, stojącą na drodze postępu ku lepszej przyszłości, na zapomnienie⁵. Mające do tego doprowadzić represje wobec Kościoła w Polsce trwały nieprzerwanie do końca rządów Władysława Gomułki w 1970 roku. „Odwilż” w październiku 1956 nie przyniosła w stosunku władzy komunistycznej do Kościoła większych zmian, jakkolwiek komuniści nieco zmienili metody, zrezygnowali choćby z pewnych rozwiązań siłowych czy poszli na kompromis w sprawach dotyczących obsady stolic biskupich. Ustępstwom tym towarzyszyło urozmaicenie wachlarza działań antykościelnych (np. powoływanie kleryków do wojska czy zwiększenie nacisku fiskalnego na Kościół). Te pozorne gesty należy postrzegać jako działania taktyczne i przejściowe⁶. W roku poprzedzającym obchody jubileuszu pretekstem do zintensyfikowania walki z Kościołem stało się *Orędzie biskupów polskich do ich niemieckich braci w Chrystusowym urzędzie pasterskim* z 18 listopada 1965 roku, które zostało przez władze potępione za „postawę antynarodową i antysocjalistyczną sprzyjającą niemieckiemu rewizjonizmowi”. Zmasowany atak na autorów orędzia był bez wątpienia największą antyepiskopalną kampanią propagandową w całych dziejach PRL⁷. Jubileusz Chrztu Polski miały przyćmić proklamowane już w lutym 1958 roku, przygotowane z wielkim rozmachem, obchody Tysiąclecia Państwa Polskiego⁸. W dotyczących ich uchwałach podjętych przez Radę Państwa (18 lutego 1958) i przez Sejm

Nation” – was inaugurated with a ceremonial renewal of Holy Baptism Vows in Gniezno cathedral on 9 April 1966⁴. The main celebrations in Poznań, both Church-organized in front of the cathedral, as well as state-organized in Adam Mickiewicz Square, took place on 17 April.

The communist authorities fought hard against the activities of the Catholic Church. The ideology of Marxism and Leninism rejected religion and perceived it as an obstacle that stood in the way of progress towards a better future⁵. Until the end of Władysław Gomułka's time in power, i.e. until 1970, the Church was a target of ceaseless repressions. The events of the Polish October 1956 did not bring any significant changes in terms of the attitude of the communist authorities towards the Church, although the communists slightly changed their methods, e.g. they gave up on certain violent behaviours or agreed to compromise with regard to the appointment of bishops. However, the concessions were accompanied by an array of anti-Church activities (e.g. calling up seminarists for military service and increasing the fiscal burden for the Church). Those ostensible gestures should be perceived as temporary and part of a set of tactics⁶. In the year preceding the jubilee a pretext to intensify the fight with the Church was found in *The Pastoral Letter of the Polish Bishops to their German Brothers* sent on 18 November 1956, which was condemned by the Communist authorities for its “anti-national and antisocialist attitude that was conducive to German revisionism”. The concerted attack on the authors of the letter was without a doubt the largest anti-episcopal propaganda campaign in the whole history of the Polish People's Republic.⁷ The anniversary of Poland's Baptism was to be overshadowed by a grand celebration of 1,000 years of the Polish State.⁸ Resolutions adopted by the Polish Council of State

⁴ Por. m.in. *Projekt obchodów*, w: Raina 1991, jak przyp. 2, s. 29–41; T. Krawczak, *Kalendarium obchodów milenijnych*, w: *Millennium polskie...* 2002, jak przyp. 2, s. 20–26; Noszczak 2002, jak przyp. 2, s. 75–111.

⁵ D. Thirlet, *Marks czy Maryja? Komuniści i Jasna Góra w apogeum stalinizmu*, Warszawa 2002, s. 110–126.

⁶ Noszczak 2002, jak przyp. 2, s. 163–178; J. Żaryn, *Dzieje Kościoła katolickiego w Polsce (1944–1989)*, Warszawa 2003, s. 157, 179.

⁷ Tekst *Orędzia* zob. *Kościół w PRL...* 1995, jak przyp. 2, t. 2, s. 356–364; J. Wnuk, *Finale soboru i Episkopat polski*, Warszawa 1996, s. 198; Noszczak, 2002, jak przyp. 2, s. 179–191; Żaryn 2003, jak przyp. 6, s. 185–218; idem, *Episkopat Polski w drodze do Orędzia (1945–1965)*, w: *Wokół Orędzia. Kardynał Bolesław Kominek, prekursor pojednania polsko-niemieckiego*, red. W. Kucharski, G. Strauchold, Wrocław 2009; idem, „*Katolicy koncesjonowani*” a recepcja *Orędzia biskupów w Polsce*, w: idem, *Kościół, naród, człowiek, czyli opowieść optymistyczna o Polakach w XX wieku*, Warszawa 2012, s. 171–187, 188–206.

⁸ Por. m.in. T. Krawczak, *Centralne władze partyjno-rządowe wobec Millennium*, w: *Millennium polskie...* 2002, jak przyp. 2, s. 9–19; Noszczak 2002, jak przyp. 2, s. 113–161; T. Krawczak, *Partyjno-państwowa koncepcja obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego*, w: *Milenium kontra Tysiąclecie...* 2007, jak przyp. 2, s. 58–83.

⁴ Cf. *Projekt obchodów*, in: Raina 1991 (fn. 2), pp. 29–41; T. Krawczak, *Kalendarium obchodów milenijnych*, in: *Millennium polskie...* 2002 (fn. 2), pp. 20–26; Noszczak 2002 (fn. 2), pp. 75–111.

⁵ D. Thirlet, *Marks czy Maryja? Komuniści i Jasna Góra w apogeum stalinizmu*, Warszawa 2002, pp. 110–126.

⁶ Noszczak 2002 (fn. 2), pp. 163–178; J. Żaryn, *Dzieje Kościoła katolickiego w Polsce (1944–1989)*, Warszawa 2003, pp. 157, 179.

⁷ Text of *Orędzie* see: *Kościół w PRL...* 1995 (fn. 2), v. 2, pp. 356–364; J. Wnuk, *Finale soboru i Episkopat polski*, Warszawa 1996, p. 198; Noszczak, 2002 (fn. 2), pp. 179–191; Żaryn 2003 (fn. 6), pp. 185–218; idem, *Episkopat Polski w drodze do Orędzia (1945–1965)*, in: *Wokół Orędzia. Kardynał Bolesław Kominek, prekursor pojednania polsko-niemieckiego*, eds. W. Kucharski, G. Strauchold, Wrocław 2009; idem, „*Katolicy koncesjonowani*” a recepcja *Orędzia biskupów w Polsce*, in: idem, *Kościół, naród, człowiek, czyli opowieść optymistyczna o Polakach w XX wieku*, Warszawa 2012, pp. 171–187, 188–206.

⁸ Cf. T. Krawczak, *Centralne władze partyjno-rządowe wobec Millennium*, in: *Millennium polskie...* 2002 (fn. 2), pp. 9–19; Noszczak 2002 (fn. 2), pp. 113–161; T. Krawczak, *Partyjno-państwowa koncepcja obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego*, in: *Milenium kontra Tysiąclecie...* 2007 (fn. 2), pp. 58–83.



1. Przejazd samochodu-kaplicy z kopią obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej. Obchody Milenium Chrztu Polski, Poznań, 16 IV 1966, fot. w zbiorach Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej, Oddział w Poznaniu, sygn. IPNBU-7-10-6-7

1. Carapel with the copy of the Black Madonna of Częstochowa painting. Celebrations of the Millennium of Polish Baptism, 16 Apr. 1966, photo from the collection of the Institute of National Remembrance, Division in Poznań, catalogue number IPN-BU-7-10-6-7

(18 February 1958) and the Sejm (25 February 1958) concerning the celebrations did not mention in any way the baptism of Mieszko I, which indicated that the intention was to organise only a lay ceremony. The resolution of the Polish Council of State expressed a belief that the celebrations of one thousand years of Polish statehood were going to be a great experience for the whole nation that would foster awareness of the nation's proud history and contribute to increasing the efforts put into building socialism.⁹ The Church's millennial programme was considered to be contrary to historical truth, anti-Communist and an insult to Poland's vital interests.¹⁰

The persecuted Church entrusted its fate to the Blessed Virgin Mary. The main theme of the Great Novena was a project that consisted in displaying one particular painting, which was a faithful copy of the Black Madonna of Częstochowa, in all parishes in Poland [fig. 1]. During a journey that was inaugurated

⁹ Cf. *Rada Państwa obejmuje kierownictwo przygotowań jubileuszu. W latach 1960–1966 obchody Tysiąclecia Państwa Polskiego*, „Trybuna Ludu” 1958, no. 53 (23 Feb.), p. 1; as in: Noszczak 2002 (fn. 2), p. 115.

¹⁰ Noszczak 2002 (fn. 2), pp. 163–177; Krawczak 2007 (fn. 8), pp. 64–65.

(25 lutego 1958) nie odniesiono się w żaden sposób do chrztu Mieszka I, co świadczyło o zamiarze organizowania uroczystości o charakterze wyłącznie świeckim. W uchwale Rady Państwa wyrażano przekonanie, że uroczystości poświęcone tysiącleciu państwowości polskiej staną się wielkim przeżyciem dla całego narodu, pogłębią świadomość chlubnego historycznego świadectwa i przyczynią się do wzmożenia wysiłków na rzecz dzieła budowania socjalizmu⁹. Kościelny program milenijny został uznany za sprzeczny z prawdą historyczną, antykomunistyczny i godzący w żywotne interesy Polski¹⁰.

Prześladowany Kościół zawierzył swój los Najświętszej Marii Pannie. Główną osią Wielkiej Nowenny był projekt nawiedzenia wszystkich polskich parafii przez jeden obraz, wierną kopię wizerunku jasnogórskiego [il. 1]. Podczas peregrynacji, zainaugurowanej 19 czerwca 1957 roku w Warszawie, obraz przewożono na platformie samochodowej do

⁹ Por. *Rada Państwa obejmuje kierownictwo przygotowań jubileuszu. W latach 1960–1966 obchody Tysiąclecia Państwa Polskiego*, „Trybuna Ludu” 1958, nr 53 (23 II), s. 1; za: Noszczak 2002, jak przyp. 2, s. 115.

¹⁰ Noszczak 2002, jak przyp. 2, s. 163–177; Krawczak 2007, jak przyp. 8, s. 64–65.

kolejnych miast, w których odbywały się uroczystości kościelne¹¹. Komuniści próbowali dyskredytować znaczenie kultu maryjnego w obchodach milenijnych, m.in. wysyłając w roku 1963 do uczestników soboru watykańskiego tajny, przygotowany przez SB memoriał *Uwagi o niekorzystnych aspektach kultu Maryjnego w Polsce*¹². Rozpowszechniano przekonanie, że idea peregrynacji obrazu jasnogórskiego pociąga za sobą „wytworzenie klimatu nietolerancyjności”¹³. Samochód z obrazem był wielokrotnie zatrzymywany, nakazywano zmiany trasy przejazdu, aby dezorientować wiernych. W Krakowie 6 maja 1966 roku obraz został zatrzymany na trzy godziny, a 7 maja policja zaatakowała żegnające go osoby. Doszło do aresztowań. Wreszcie 20 czerwca w Liksajnach milicja uprowadziła samochód z obrazem i przetransportowała go do Warszawy. Przed oknem katedralnego prezbiterium, gdzie obraz został umieszczony, gromadziły się tysiące wiernych. Milicja zakłócała modły, prowokując starcia. 2 września pod Będzinem obraz ponownie „aresztowano” i pod eskortą odwieziono do Częstochowy, gdzie pozostawał – pilnowany przez MO – do 1972 roku¹⁴.

Mieszko i Dobrawa

Sercem kościelnych obchodów milenijnych w Poznaniu był Ostrów Tumski z katedrą odbudowaną w stylu gotyckim w roku 1956. Jako miejsce pierwszego polskiego biskupstwa i najprawdopodobniej, jak sądzono, przyjęcia chrztu przez Mieszka i jego dwór – Ostrów Tumski uznano za „kolebkę chrześcijaństwa w Polsce, skąd światło Chrystusowej wiary rozeszło się po Polsce”¹⁵. Na długo przed jubileuszem władze komunistyczne podjęły działania mające na celu osłabienie więzi tego tak szczególnego dla dziejów chrześcijaństwa w Polsce miejsca z miastem. Ostrów Tumski był skomunikowany z pozostałymi częściami Poznania mostem Chrobrego, prowadzącym od placu katedralnego na Chwaliszewo i w stronę ulicy

on 19 June 1957 in Warsaw, the painting was transported on a car platform to other cities where Church celebrations were organised.¹¹ The Communists tried to discredit Marian devotion by, for example, sending to the members of Vatican Council a confidential memorandum, prepared by the Polish Security Service in 1963, entitled *Remarks on negative aspects of Marian devotion in Poland*.¹² They attempted to popularise a view that the peregrination of the painting of Our Lady of Czestochowa contributed to the “creation of an atmosphere conducive to lack of tolerance”.¹³ The car with the painting was stopped multiple times and a number of orders were given to change the route to confuse the faithful. On 6 May 1966 in Cracow, the painting was detained for three hours, and on 7 May the police attacked people who had gathered to see the painting leave, making arrests. Finally, on 20 June in Liksajny the police hijacked the car with the painting and transported it to Warsaw. In front of the window of a Cathedral presbytery where the painting was placed, thousands of people gathered to see it. The police interrupted prayers and provoked scuffles. On 2 September near Będzin, the painting was “arrested” again and escorted to Czestochowa where it remained guarded by the police until 1972¹⁴.

Mieszko and Dobrawa

The heart of the Church millennial celebrations in Poznań was Ostrów Tumski with its cathedral reconstructed in the Gothic style in 1956. It was a seat of the first bishops in Poland and, probably, as was believed, the place where Mieszko I and his court were baptised – Ostrów Tumski was considered to be “the cradle of Christianity in Poland, wherefrom the light of Christ’s religion spread throughout Poland”.¹⁵ Long before the jubilee, the Communist authorities undertook to weaken the link between this special place in the history of Christianity and the

¹¹ Instytut Prymasowski w Choszczówce, *Komisja Milenijna Episkopatu Polski*, prot. nr 2, 16 I 1957, k. 20; por. J. Jełowicka, *Nawiedzenie polskich parafii przez kopię obrazu Matki Bożej Jasnogórskiej*, „*Studia Claromontana*” 2, 1982, s. 91–107; Noszczak 2002, jak przyp. 2, s. 105–107; *Peregrynacja wizerunku Matki Bożej Jasnogórskiej w duchowym krajobrazie Polski ku przyszłości (1957–2007). Ogólnopolskie Sympozjum Mariologiczno-Maryjne. Jasna Góra 4–5 maja 2007 r.*, red. o. Z.J. Jabłoński OSPPE, Częstochowa 2007.

¹² S. Cenckiewicz, *Sprawa anty-maryjnego memoriału, czyli o tym, jak bezpieka „uczestniczyła” w Soborze Watykańskim II*, „*Arcana*” 2004, nr 55–56, s. 118.

¹³ P. Raina, *Jasnogórskie Śluby narodu polskiego*, Warszawa 2006, s. 74.

¹⁴ Na temat represji podjętych wobec obrazu jasnogórskiego zob. Krawczak 2007, jak przyp. 8, s. 79–80.

¹⁵ *List pasterski arcybiskupa poznańskiego Antoniego Baraniaka objaśniający przesłanie uroczystości poznańskich 1966 roku*; cyt. za: Fąka 2007, jak przyp. 3, s. 138–139.

¹¹ Instytut Prymasowski w Choszczówce, *Komisja Milenijna Episkopatu Polski*, report no. 2, 16 Jan. 1957, p. 20; cf. J. Jełowicka, *Nawiedzenie polskich parafii przez kopię obrazu Matki Bożej Jasnogórskiej*, „*Studia Claromontana*” 2, 1982, pp. 91–107; Noszczak 2002 (fn. 2), pp. 105–107; *Peregrynacja wizerunku Matki Bożej Jasnogórskiej w duchowym krajobrazie Polski ku przyszłości (1957–2007). Ogólnopolskie Sympozjum Mariologiczno-Maryjne. Jasna Góra 4–5 maja 2007 r.*, ed. o. Z.J. Jabłoński OSPPE, Częstochowa 2007.

¹² S. Cenckiewicz, *Sprawa anty-maryjnego memoriału, czyli o tym, jak bezpieka „uczestniczyła” w Soborze Watykańskim II*, „*Arcana*” 2004, no. 55–56, p. 118.

¹³ P. Raina, *Jasnogórskie Śluby narodu polskiego*, Warszawa 2006, p. 74.

¹⁴ On the subject of the repressions against the image of Jasna Góra, see Krawczak 2007 (fn. 8), pp. 79–80.

¹⁵ *List pasterski arcybiskupa poznańskiego Antoniego Baraniaka objaśniający przesłanie uroczystości poznańskich 1966 roku*; as quoted in: Fąka 2007 (fn. 3), pp. 138–139.



2. Poznań, Most Chrobrego i Ostrów Tumski, lata 30. XX wieku, fot. w zbiorach Archiwum Instytutu Historii Sztuki UAM

2. Poznań, Bridge of Chrobry and Ostrów Tumski, 1930s, photo from the Archive of the Art History Institute of the Adam Mickiewicz University in Poznań

city. Ostrów Tumski was connected to other parts of Poznań via Chrobry bridge that led from the Cathedral square to Chwaliszewo district and in the direction of Garbary street [fig. 2]. Since 1956 the authorities had been considering “an alternative connection between Chwaliszewo – Ostrów Tumski – Śródka”, i.e. the construction of a new bridge that would cut through Ostrów Tumski and the gardens of the metropolitan curia with a wide road and leave the Cathedral on the side. The authorities referred to a project from 1931 and tried to justify the changes by saying that “the Warta river and the surrounding areas need to be engineered”, that “the population is growing”, “the traffic is more intense”, and that in the eastern part of the city there is industry “that could use the road”, as well as that “the new route would save drivers 2.5 km of road”. A proposal put forward by the municipal and regional conservators to move the planned road “to the south” of the Cathedral, even though such

Garbary [il. 2]. Od 1956 roku zaczęto rozpatrywać „alternatywne rozwiązanie ciągu komunikacyjnego Chwaliszewo – Ostrów Tumski – Śródka”, czyli budowę nowego mostu i przecięcie Ostrowa Tumskiego i znajdujących się tam ogrodów kurii metropolitalnej szeroką arterią, która pozostawiałaby katedrę na uboczu. Powoływano się na analogiczny projekt z 1931 roku, uzasadniając przebudowę potrzebą „uregulowania terenów nadwarciańskich i samej rzeki Warty”, „szybkim wzrostem ludności” i „motoryzacji” oraz lokalizacją przemysłu we wschodniej części miasta „na terenach ciężących do tej trasy” i koniecznością „likwidacji nadmiernych wydatków spowodowanych objazdem przeszło 2,5 km” do tych terenów. Nie uwzględniono propozycji zgłaszanych m.in. przez konserwatorów miejskiego i wojewódzkiego, by przesunąć trasę „na południe” od katedry, choć przewidywał to wspomniany projekt z 1931 roku, czy wręcz poprowadzić w innym miejscu. Intencja



3. Poznań, Most Chrobrego i Ostrów Tumski, lata 70. XX wieku, fot. w zbiorach Archiwum Instytutu Historii Sztuki UAM

3. Poznań, Bridge of Chrobry and Ostrów Tumski, 1970s, photo from the Archive of the Art History Institute of the Adam Mickiewicz University in Poznań

odcienia katedry od głównego ciągu komunikacyjnego w kierunku Warszawy była w dyskusjach maskowana chęcią uzyskania nowego, atrakcyjnego widoku na katedrę przy wjeździe do miasta. W tym celu postulowano wyburzenie „kompleksu budynków przy rynku śródeckim”, „zasłaniających katedrę z perspektywy ulicy Warszawskiej”. Zachwalano, że nowy most Chrobrego, jako „niższy od poprzedniego, przedwojennego”, „nie przesłoni katedry”¹⁶ [il. 3]. Atrakcyjny widok budowli przedkładano nad integrację katedry

a route had been mentioned in the project from 1931, or to plan the road in a different place altogether, were not taken into account. The intention to cut off the Cathedral from the main road in the direction of Warsaw was masked during the discussions by an argument that the new road would offer an attractive view of the Cathedral for those travelling to Poznań. To achieve that it was proposed to demolish “a complex of buildings near Rynek Śródecki” that “obscured the Cathedral from Warszawska street”. The new Chrobry bridge was praised as it was supposed to be “lower than its pre-war predecessor” and that “it would not obscure the Cathedral”¹⁶ [fig. 3]. The

¹⁶ Archiwum Państwowe w Poznaniu (dalej jako: APP), A.B.-I. Protokoły z posiedzeń Miejskiej Komisji Urbanistyczno-Architektonicznej 1956 r., PRN – P-Ń, sygn. 146, Protokół Nr 10/56 z posiedzenia Miejskiej Komisji Urbanistyczno-Architektonicznej z dnia 11 IV 1956. Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Poznaniu. Wydział Architektoniczno-Budowlany; APP, A.B.-I. Protokoły z posiedzeń Miejskiej Komisji Urbanistyczno-Architektonicznej 1961 r., PRN – P-Ń, sygn. 1580, Protokół Nr 13/61 z posiedzenia Miejskiej Komisji Urbanistyczno-Architektonicznej z dnia 15 marca 1961. Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Poznaniu. Wydział Architektoniczno-Budowlany; APP, A.B.-I. Protokoły z posiedzeń Miejskiej Komisji Urbanistyczno-Architektonicznej 1962 r., PRN – P-Ń, sygn. 1581, k. 82–85, Protokół Nr 6/62 z posiedzenia Miejskiej Komisji Urbanistyczno-Architektonicznej z dnia 23 marca 1962. Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Poznaniu. Wydział Architektoniczno-Budowlany.

¹⁶ State Archive in Poznań (hereinafter as: APP), A.B.-I. Protokoły z posiedzeń z Miejskiej Komisji Urbanistyczno-Architektonicznej 1956 r., PRN – P-Ń, ref. 146, Protokół Nr 10/56 z posiedzenia Miejskiej Komisji Urbanistyczno-Architektonicznej z dnia 11 IV 1956. Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Poznaniu. Wydział Architektoniczno-Budowlany; APP, A.B.-I. Protokoły z posiedzeń z Miejskiej Komisji Urbanistyczno-Architektonicznej 1961 r., PRN – P-Ń, ref. 1580, Protokół Nr 13/61 z posiedzenia Miejskiej Komisji Urbanistyczno-Architektonicznej z dnia 15 marca 1961. Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Poznaniu. Wydział Architektoniczno-Budowlany; APP, A.B.-I. Protokoły z posiedzeń Miejskiej Komisji Urbanistyczno-Architektonicznej 1962 r., PRN – P-Ń, ref. 1581, k. 82–85,

attractive view of the building was deemed to be more important than its integration with the city, and the real link was supposed to be replaced by a *simulacrum*. A new accent on the city landscape, “towering above its roofs” was to be the Castle of Przemysł, which the authorities planned to reconstruct in connection “with the Millennium celebrations”. The castle was to be “modern” and only “allude” to the old shape, with only one tower to “imitate a genuinely old structure”. Realization of this concept would highlight the historical importance of lay power (from the point of view of the Communists) and at the same time would “enable a profound change – a modernization”,¹⁷ and would become a symbol of the Communist authorities’ civilizational ambitions.

A monument by Kazimierz Bieńkowski (1907–1993), located in the square in front of the Cathedral, commemorating the 1000th anniversary of the Baptism of Poland, was meant to remind people about the historical importance of Ostrów Tumski and the tight connection between Christianization and the beginnings of the Polish state which the authorities were so blatantly ignoring.¹⁸ The designs of the monument were presented in May 1965.¹⁹ It is possible that the monument was supposed to be ready that year, and certainly for the celebrations in April the following next year. Currently, as it does not exist in its original form, the monument consists of two rectangular granite blocks (150 cm high, 485 cm long, and 43 cm wide) – anymore – that are placed almost 20 m away from the Cathedral’s façade, parallel to the Cathedral and along the axis of its towers, and symmetrically with regard to the entrance. Figural decoration of the monument from the side of the church includes: on the southern block a scene depicting marriage of Dobrawa and Mieszko [fig. 4] and on the northern block a scene depicting the baptism of Mieszko and his court. From the west side, the decoration consists of busts of Polish rulers presented in horizontal order that was inspired by a series of paintings by Jan

Protokół Nr 6/62 z posiedzenia Miejskiej Komisji Urbanistyczno-Architektonicznej z dnia 23 marca 1962. Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Poznaniu. Wydział Architektoniczno-Budowlany.

¹⁷ APP, A.B.-I. *Protokoły z posiedzeń Miejskiej Komisji Urbanistyczno-Architektonicznej 1958 r., PRN – P-Ń*, ref. 1577, Protokół Nr 38/58 z posiedzenia Miejskiej Komisji Urbanistyczno-Architektonicznej z dnia 15 IX 1958. Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Poznaniu. Wydział Architektoniczno-Budowlany.

¹⁸ More information about the history of the monument, its reconstruction and original form, as well as its multi-layered semantics, can be read in: M. Haake, “*Chrzest narodu się nie skończył, on się tylko w 966 roku zaczął i trwa od tysiąca lat*”. *Poznański Pomnik Tysiąclecia Chrztu Polski jako wizualizacja przewodniej idei kościelnych obchodów milenijnych* (in print).

¹⁹ Cf. Archiwum Konserwatora Zabytków Miasta Poznania, *Katedra*, v. 1. A 148: *Orzeczenia* (Decision no. 34/65, 9 Jul. 1965).

z miastem, realna więź miała zostać wyparta przez *simulacrum*. Nowym, pożądanym przez władze akcentem w przestrzeni Poznania, „umieszczonym w panoramie ponad jego dachami”, miał się stać Zamek Przemysła, którego odbudowę zaplanowano „w związku z obchodami Milenium”. Zamierzano mu wszelako nadać formę „nowoczesną”, „aluzyjną” względem dawnego kształtu, z wieżą jedynie „imitującą zabytek”. Realizacja tej koncepcji akcentowałaby dobitnie historyczne znaczenie władzy świeckiej (z punktu widzenia komunistów) i zarazem, „umożliwiając daleko idącą zmianę – modernizację”¹⁷, stałaby się symbolem cywilizacyjnych ambicji władz komunistycznych.

O dziejowej, marginalizowanej przez władze, randze poznańskiego Ostrowa Tumskiego i o ścisłym związku chrystianizacji z dziejami polskiej państwowości przypominać miał wystawiony na placu przed katedrą pomnik Tysiąclecia Chrztu Polski autorstwa Kazimierza Bieńkowskiego (1907–1993)¹⁸. Jego projekty przedstawiono w maju 1965 roku¹⁹. Możliwe, że pomnik miał być gotowy jeszcze w tymże roku, a z pewnością na obchody w kwietniu roku następnego. Składa się obecnie – gdyż nie zachował się w pierwotnej formie – z dwóch granitowych, prostokątnych bloków (wys. 150 cm, dł. 485 cm, szer. 43 cm), które zostały umiejscowione w odległości niemal 20 m od fasady katedry, równoległe do niej i na osi jej wież, symetrycznie względem wejścia. Dekoracja figuralna pomnika od strony kościoła obejmuje: na bloku południowym scenę zaślubin Dobrawy i Mieszka [il. 4], a na bloku północnym scenę chrztu polańskiego władcy i jego dworu. Dekorację bloków od strony zachodniej tworzą uszeregowane horyzontalnie popiersia władców Polski, wzorowane na *Poczcie królów i książąt Polski* Jana Matejki. Na krótszych bokach, od strony wewnętrznej, znajdują się daty „966” i „1966”.

Zgodnie z tradycją europejskiego malarstwa historycznego główni bohaterowie zostali usytuowani w centrum, zaś pozostałe postaci są ku nim zwrócone. Semantykę scen podkreślają piony krzyży i pastorałów. W scenie zaślubin ujmują one reprezentujących wiarę chrześcijańską Dobrawę i biskupa Jordana, oddzielając zaś od nich Mieszka. Ten ostatni jest ukazany jako wkraczający w obszar wydzielonego sacrum dłońmi wyciągniętymi ku Dobrawie, która odpowiada

¹⁷ APP, A.B.-I. *Protokoły z posiedzeń Miejskiej Komisji Urbanistyczno-Architektonicznej 1958 r., PRN – P-Ń*, sygn. 1577, Protokół Nr 38/58 z posiedzenia Miejskiej Komisji Urbanistyczno-Architektonicznej z dnia 15 IX 1958. Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Poznaniu. Wydział Architektoniczno-Budowlany.

¹⁸ Szerzej na temat historii powstania, rekonstrukcji jego pierwotnej formy oraz wieloaspektowej semantyki zob. M. Haake, „*Chrzest narodu się nie skończył, on się tylko w 966 roku zaczął i trwa od tysiąca lat*”. *Poznański Pomnik Tysiąclecia Chrztu Polski jako wizualizacja przewodniej idei kościelnych obchodów milenijnych* (w druku).

¹⁹ Por. Archiwum Konserwatora Zabytków Miasta Poznania, *Katedra*, t. 1. A 148: *Orzeczenia* (Decyzja nr 34/65, 9 VII 1965).



4. Kazimierz Bieńkowski, *Zasłubiny Dobrawy i Mieszka I*, fragment *Pomnika Tysiąclecia Chrztu Polski*, 1966, Poznań – Ostrów Tumski, fot. Michał Haake

4. Kazimierz Bieńkowski, *Marriage of Dobrawa and Mieszko I*, fragment of *The Monument of the Millennium of the Baptism of Poland*, 1966, Poznań – Ostrów Tumski, photo: Michał Haake

mu analogicznym gestem. Wspólnie zbliżają dłonie ku krzyżowi zawieszonemu na łańcuchu na piersi biskupa, łącząc się więzami małżeńskimi pod znakiem Zbawienia.

Przedstawienie zaślubin Mieszka i Dobrawy należy rozumieć także jako polemiczną odpowiedź na wizerunek tych postaci na trzech okolicznościowych monetach zaprojektowanych w konkursie z lat 1956–1957, a wyemitowanych 25 lipca 1966²⁰. Mieszko i Dobrawa zostali bowiem na nich przedstawieni całkowicie poza kontekstem łączącego ich chrztu. Najszerzej znana była moneta według projektu Juliana Gosławskiego (emisja 190 tys. sztuk) ukazująca postaci stojące obok siebie i frontalnie do patrzącego [il. 5]. Umiejętne zespolenie figur ze sobą poprzez gest przeplecionych rąk, którymi wspólnie przytrzymują opartą o ziemię tarczę z orłem piastowskim, oraz łączący je optycznie rytm szat nadaje grupie zwartość i mocno osadza na podłożu, przekładając się na obraz trwałości i niewzruszoności ich wspólnego, politycznego projektu. Obecność orła piastowskiego na rewersie i orła z godła PRL (zalegalizowanego w 1952 roku i obo-

Matejko *Poczet królów i książąt Polski*. On the shorter, internal sides there are two dates: 966 and 1966.

In line with the European historical painting tradition, the main characters are in the centre, whereas other figures are facing them. Towering crosses and crosiers highlight the semantics of the scene. In the scene depicting the marriage, they surround Dobrawa and Bishop Jordan who represents the Christian faith, and keep Mieszko slightly away from the two figures. On the other hand, the Polish duke is presented heading in the direction of Dobrawa, with his hands stretched out towards the sacrum, and Dobrawa is presented making a similar gesture towards him. Their hands are reaching towards a cross hanging from the bishop's neck, and they are united in the sanctity of marriage under the sign of Salvation.

The fact that Mieszko and Dobrawa were presented during their wedding ceremony should be perceived as a polemic response to how those historical figures were presented on three anniversary coins that were designed as part of a competition held in 1956–1957 and struck on 25 July 1966.²⁰

²⁰ Na temat historii konkursu por. A. Fąk, *100 zł. „Mieszko i Dąbrówka” – historia najpiękniejszej monety okresu PRL*, <http://lodz.ptn.pl/mieszko-i-dabrowka> [dostęp: 1 2017].

²⁰ More about the history of the competition: cf. A. Fąk, *100 zł. „Mieszko i Dąbrówka” – historia najpiękniejszej monety okresu PRL*, <http://lodz.ptn.pl/mieszko-i-dabrowka> [accessed: Jan. 2017].

Mieszko and Dobrawa were presented on the coins completely outside the context of the baptism that joined them. The most widely known coin was designed by Julian Gosławski (190,000 coins minted) and depicted the characters frontally and standing next to each other [fig. 5]. Skilful presentation of the figures whose hands intertwine and who together hold a shield with a Piast eagle, as well as the optically coordinated rhythm of their robes, makes them appear solid and gives them a firm foothold, which translates into an image that speaks of the integrity and solidity of their common political project. The presence of the Piast eagle on the coin's reverse and the eagle from the Polish People's Republic (legalised in 1952 and officially used until 21 February 1990) on the obverse was one of the many ways of attempting to shape the society's belief about the continuity of the Polish state. Coins minted according to the second design of Gosławski and according to the design of Waław Kowalik (15,000 coins with each design were struck) show profiles of the rulers' heads facing in one direction, which was a typical way of depicting communist revolution leaders [fig. 6]. The leaders are looking ahead into the future, the biggest achievement of which was to be the socialist state. On the other hand, in the monument commemorating the beginning of Christianity in Poland, Mieszko and Dobrawa are looking at the cross.²¹

The authorities' reaction to the showing of the discussed monument was immediate. During a state rally organized on 16 April 1966 in Gniezno at Stalingrad Heroes square, an event that was supposed to rival the Church celebrations, after the speech given by marshal Marian Spychalski, at 5 p.m. a foundation act was read to announce that a monument of Mieszko I and Bolesław Chrobry was going to be erected.²² However, it was not erected until 1978; the design was prepared by Józef Kopczyński and the form of the monument refers to another monument that is well-known to the people from the Wielkopolska region, namely a monument of the two rulers that can be found in the Golden Chapel and was designed by Christian Rauch in 1836–1837. However, the newer monument does not have a cross, and instead an inscription was put on it which reads "Mieszko I Bolesław Chrobry Founders of the Polish State" – such a presentation shifts the meaning and removes it from the idea of Baptism [fig. 7].

²¹ I decided not to describe the very important issue of differences between the styles of Bieńkowski and Gosławski.

²² This was in line with the Resolution dated 5 April 1966 made by the joined presidiums of the Voivode and Poznan Committee of the Front of National Unity regarding the erection of the monument to Mieszko I and Bolesław Chrobry in Gniezno.



5. Julian Boss-Gosławski, Moneta o nominale 100 złotych wybita z okazji obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego (projekt 1957), fot. za: „Biuletyn Numizmatyczny” 2012, nr 1 (365), s. 293

5. Julian Boss-Gosławski, 100 zł coin minted to commemorate the celebrations of the Millennium of the Polish State (design from 1957), photo in: „Biuletyn Numizmatyczny” 2012, no. 1 (365), p. 293



6. Waław Kowalik, Moneta o nominale 100 złotych wybita z okazji obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego (projekt 1957), fot. za: „Biuletyn Numizmatyczny” 2012, nr 1 (365), s. 294

6. Waław Kowalik, 100 zł coin minted to commemorate the celebrations of the Millennium of the Polish State (design from 1957), photo in: „Biuletyn Numizmatyczny” 2012, no. 1 (365), p. 294

wiązującego do 21 lutego 1990) na awersie było jednym z wielu sposobów kształtowania w społeczeństwie przekonania o ciągłości politycznej państwa polskiego. Monety według drugiego projektu Gosławskiego oraz według projektu Waława Kowalika (obie wyemitowane w liczbie 15 tys. sztuk) ukazują profile głów władców zwróconych w jednym kierunku, aktualizując rozpowszechniony schemat przedstawień wodzów rewolucji komunistycznej [il. 6]. Władcy wpatrzeni są w przyszłość, której szczytowym osiągnięciem stało się państwo socjalistyczne. Na pomniku Tysiąclecia Chrztu Polski Mieszko i Dobrawa są natomiast wpatrzeni w krzyż²¹.

Reakcja władz na wystawienie omawianego pomnika była natychmiastowa. Na wiecu państwowym zorganizowanym 16 kwietnia 1966 roku w Gnieźnie na placu Bohaterów Stalingradu w konkurencji do uroczystości kościelnych, po przemówieniu marszałka Mariana Spychalskiego nastąpiło o godzinie siedemnastej odczytanie aktu erekcyjnego pomni-

²¹ Pomijam bardzo istotną kwestię różnic w stylistyce projektów Bieńkowskiego i Gosławskiego.



7a. Józef Kopczyński, *Pomnik Mieszka I i Bolesława Chrobrego*, 1978, Gniezno, fot. Michał Haake

7a. Józef Kopczyński, *The Monument of Mieszko I and Bolesław Chrobry*, 1978, Gniezno, photo Michał Haake



7b. Christian Rauch, *Pomnik Mieszka I i Bolesława Chrobrego*, 1836–1837, Poznań, katedra, Złota Kaplica, fot. za: *Złota Kaplica*, <http://trakt.poznan.pl/pl/obiekty/katedra/zlota-kaplica/> [dostęp: 29 X 2017]

7b. Christian Rauch, *The Monument of Mieszko I and Bolesław Chrobry*, 1836–1837, Poznań cathedral, Golden Chapel, photo after: *Złota Kaplica*, <http://trakt.poznan.pl/pl/obiekty/katedra/zlota-kaplica/> [accessed: 29 Oct. 2017]

ka Mieszka I i Bolesława Chrobrego²². Jakkolwiek został on wzniesiony dopiero w 1978 roku, według projektu Józefa Kopczyńskiego, jego forma wskazuje na intencję nawiązania do zakorzenionego w pamięci Wielkopolan pomnika obu władców ze Złotej Kaplicy, autorstwa Christiana Raucha z lat 1836–1837, i zarazem – poprzez usunięcie krzyża i umieszczenie inskrypcji „Mieszko I Bolesław Chrobry Twórcy Państwa Polskiego” – na chęć przemieszczenia sensu i oderwania go od idei Chrztu [il. 7].

Orzeł piastowski i granice PRL

Środkiem przeciwstawienia się komunistycznej propagandzie, jakże skromnym w stosunku do rozmachu inwestycji państwowych, była również deko-

²² Co było zgodne z Uchwałą z 5 IV 1966 podjętą przez połączone Prezydium Wojewódzkiego i Poznańskiego Komitetu Frontu Jedności Narodu w sprawie budowy pomnika Mieszka I i Bolesława Chrobrego w Gnieźnie.

The Piast eagle and the limits of the Polish People's Republic

Another way to oppose the communist propaganda, a method that was quite modest compared to the large-scale investments of the state, was the decoration of the Poznań Cathedral façade prepared for the celebrations on 17 April 1966 [fig. 8]. At the western gable of the Cathedral the letter “M” was placed – a symbol of the Millennium, whereas at the top there was a text reading: “Te Deum Laudamus”. At the top of the western window a crown was put, and on either side a silhouette of an angel with a trumpet was placed, which was a reference to the decoration of the main altar. The copy of the Our Lady of Częstochowa painting was placed over the portal on the façade, on a base that imitated an altar as it was covered with a drapery divided into two parts – white at the top and blue at the bottom. The painting and its base were surrounded by a wooden construction,



8. Dekoracja fasady katedry w Poznaniu. Uroczystości Milenium Chrztu Polski, 17 IV 1966, fot. w zbiorach Archiwum Diecezjalnego w Poznaniu

8. Decoration of the Poznań Cathedral façade. Celebrations of the Millennium of Baptism in Poland, 17 Apr. 1966, photo from the collection of the Diocese Archive in Poznań

and it was viewed through a red frame going around it in the shape of the Polish borders from 1945. At the bottom of the frame, there were two white dates: “966” on the left and “1966” on the right, whereas on the left there was also an emblem with the Piast eagle. The painting was put against the background of a diagonally-draped white and red flag that visually brought together the emblem and the “1966” date. The wooden construction was decorated with a dense, green foliage which took on the shape of wreaths at the corners of the decoration. On the sides, the construction was flanked with two vertically presented Polish flags. On the south tower, there was a canvas with the lyrics of the song *Thee, O God, we praise (Te Deum Laudamus)*.

The outline of the Polish borders from 1945 was not only information about the territory of the painting’s journey, as this was obvious and did not require a reminder. The decoration was a response to the attack by the state authorities on *The Pastoral Letter of*

racja fasady poznańskiej katedry przygotowana na uroczystości 17 kwietnia 1966 roku [il. 8]. Na zachodnim szczycie katedry umieszczono literę „M” – symbol Milenium, zaś u nasady szczytu napis „Te Deum Laudamus”. W zwieńczeniu okna zachodniego przymocowano koronę, a po jego bokach dwie figury dmących w trąby aniołów, których konturowe sylwety nawiązywały do dekoracji głównego ołtarza katedry. Kopię obrazu jasnogórskiego umieszczono nad portalem w fasadzie, na podstawie imitującej ołtarz: nakrytej draperią podzieloną na dwa pasma – u góry białe, u dołu niebieskie. Obraz wraz z podstawą został ujęty w przestrzenną drewnianą konstrukcję, a widoczny był poprzez wypełniającą jej front czerwoną ramę w kształcie konturu Polski w granicach z 1945 roku. U dołu tej ramy znajdowały się białe daty: po lewej „966”, po prawej „1966”, natomiast po lewej stronie u góry herb z wizerunkiem piastowskiego orła. Obraz prezentował się na tle rozpostartej ukośnie biało-czerwonej flagi, która optycznie łączy-

ła herb z datą „1966”. Drewniana konstrukcja była nakryta gęstym zielonym listowiem, uformowanym na skrajach w dwa wieńce. Po bokach flankowały ją wertykalne pasma polskich flag. Na wieży południowej rozpościerało się pionowo pasmo z tekstem pieśni *Ciebie Boga wystawiamy (Te Deum Laudamus)*.

Kontur Polski w granicach z roku 1945 nie stanowił jedynie informacji o obszarze, na jakim odbywała się peregrynacja, co było oczywiste i nie wymagało przypomnienia. Dekoracja była odpowiedzią na atak władz państwowych na wspomniane *Orędzie biskupów polskich do ich niemieckich braci w Chrystusowym urzędzie pasterskim*. Miało ono skłonić biskupów niemieckich, w większości niechętnych uznaniu rozstrzygnięć poczdamskich za ostateczne, do zmiany stanowiska i wzmocnić szanse na ustanowienie stałej administracji kościelnej na Ziemiach Zachodnich²³. Zorganizowanie we Wrocławiu we wrześniu 1965 roku uroczystości 20-lecia obecności Kościoła polskiego na Ziemiach Zachodnich i Północnych oraz treść orędzia poświadczają, że Episkopat Polski stał na stanowisku nienaruszalności ustalonego w Poczdamie porządku: „Dla naszej Ojczyzny, która wyszła z tego masowego mordowania (z II wojny światowej – M.H.) nie jako zwycięskie, lecz krańcowo wyczerpane państwo, jest to [granica zachodnia – M.H.] sprawa egzystencji (nie zaś kwestia większego »obszaru życiowego«)”²⁴. W odpowiedzi biskupów niemieckich (list z 18 listopada 1965 roku) zabrakło wyraźnego opowiedzenia się za ostatecznym charakterem polskiej granicy zachodniej. Dało to władzom – mimo jednoznacznego stanowiska polskich biskupów w sprawie statusu granic państwowych – asumpt do potępienia inicjatywy episkopatu jako „zdrady testamentu tych, którzy nigdy już nie zabiorą głosu w dyskusji polsko-niemieckiej” i uznania za „zbezczeszczenie pamięci pomordowanych 6 milionów obywateli polskich”²⁵.

Antyniemieckie stanowisko władz państwowych, wyeksponowane również w celu zdeprecjonowania społecznej rangi Kościoła po opublikowaniu *Orędzia*, zaznaczyło się czytelnie w oprawie uroczystości państwowych na placu Mickiewicza 17 kwietnia 1966 roku. Na elewacjach Zamku Cesarskiego, znajdującego się przy placu od strony wschodniej, traktowanego jako symbol niewątpliwie antypolskiej polityki niemieckiej z okresu zaborów, pojawił się m.in. plakat przypominający o zwycięstwie grunwaldzkim. Równie istotnym elementem włączającym bryłę zamku w ideologiczny przekaz było dokonanie jej artykulacji za pomocą pionowych pasm polskich flag, przypominających gotyckie oszkarpowanie. Ich sekwencja

the Polish Bishops to their German Brothers. The letter was intended to convince the German bishops, as most of them were opposed to the idea, to approve the Potsdam Agreements as final, to change their approach and to strengthen the chances to establish a permanent Church administration on the Recovered Territories.²³ The organization of the 20-year-anniversary celebrations of the Church's presence on the western and northern Recovered Territories and the content of the letter meant that the Polish Episcopate supported the integrity of the Potsdam Agreements: “For our Country that just recovered from a mass murder (WW2 – M .H.) not as a victorious, but an extremely devastated state, it [the western border – M .H.] is a matter of existence (and not merely an issue of a larger ‘living space’)”²⁴. The response of the German bishops (letter dated 18 November 1965) lacked definite support for the final character of the Polish western border. This gave the authorities – despite the unwavering approach of the Polish bishops regarding the status of the national borders – an opportunity to condemn the Episcopate's initiative which the authorities considered to be “a betrayal of the heritage of those people who will never have a say in the Polish-German discussion” and “an insult to the memory of the 6 million murdered Polish citizens”.²⁵

The anti-German approach of the national authorities, which was also highlighted to undermine the social importance of the Church after the publication of the *Letter*, was apparent during the state celebrations organised on 17 April 1966 in Mickiewicz square. The façade of the Imperial Castle, the east side of which is just next to the square, and which is a symbol of the German anti-Polish policy from the period of the partitions of Poland, was adorned with a poster that commemorated the Polish victory in the Battle of Grunwald. The equally important element that made the castle part of the ideological message was its new articulation by the vertical manner of Polish flags that bore a resemblance to a gothic buttress. The flags also adorned the neighbouring building where the Regional Committee of the Polish United Workers' Party had its seat. In that way, it was emphasised that the only authority that could represent the then-current Polish interest with respect to the German interest, which was presented as a continuation of a hostile policy, was the state authorities. At the same time, the structure of the flags blurred the distinction between the symbol of German authority and the symbol of Polish authority. It was an

²³ Żaryn 2003, jak przyp. 6, s. 234–241.

²⁴ *Listy pasterskie Episkopatu Polski*, Paris 1975, s. 834–836.

²⁵ Noszczak 2002, jak przyp. 2, s. 179–191; Żaryn 2003, jak przyp. 6, s. 185–218.

²³ Żaryn 2003 (fn. 6), pp. 234–241.

²⁴ *Listy pasterskie Episkopatu Polski*, Paris 1975, pp. 834–836.

²⁵ Noszczak 2002 (fn. 2), pp. 179–191; Żaryn 2003 (fn. 6), pp. 185–218.

indication that when the communists seized power in Poland, they did away with the past of that territories marked with the confrontation with German element.²⁶ The anti-Church character of those decorations cannot be ignored.

In the plan for the programme of celebrations of the Millennium of the Polish State in Poznań in 1966 it was recommended to “oppose the ideological influences of the Polish priests” and “to present the struggle of the Polish nation with German pressure, which more than once in the 1,000 years of history was supported by the Church”.²⁷ The central motif in the mentioned poster commemorating the victory at the Battle of Grunwald displayed on the façade of the Imperial Castle was a shield with a white cross, lying and broken, which was not only a symbol of the military victory but also referred to the ideology of the defeated adversary. The Polish Church clergy, as it was present everywhere, was also considered to be part of the hostile ideology. An important element of the visual state propaganda that showed its anti-German and anti-Church character was the use of a motto in April 1966 in all of the cities and towns in the Poznań region which read “we forgive and we ask for forgiveness”, which was an ironic take on the idea expressed in the *Letter* of the bishops, together with copies of pictures showing mass executions from WW2 and a text which read “6,028,000 Poles – this we cannot forget”.²⁸

To fully comprehend the semantics of the decoration on the Poznań Cathedral one needs to remember that in January 1966 Gomułka admitted that the authors of the *Letter* “cannot be accused of having made concessions over borders” and that he directed the criticism towards the Millennium year that was just beginning. According to him, the *Letter* showed the intent of “opposing the 1,000-year anniversary of Christianity in Poland against People’s

objęła także sąsiadujący z zamkiem budynek Komitetu Wojewódzkiego PZPR. Podkreślone zostało wyłączne prawo obecnych władz do reprezentowania polskich interesów wobec polityki niemieckiej, przedstawianej jako kontynuacja polityki zaborczej. Zarazem struktura z flag wymazywała dystynkcję między symbolem władzy niemieckiej i symbolem aktualnej władzy polskiej. Był to znak, że wraz z objęciem władzy w Polsce przez komunistów zdołano unieważnić przeszłość ziemi poznańskiej naznaczonej konfrontacją z żywiołem germańskim²⁶. Antykościelny charakter tej oprawy nie ulega wątpliwości.

W projekcie programu obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego w Wielkopolsce w 1966 roku zalecano w celu „przeciwdziałania wpływowi ideologicznemu polskiego kleru” „przedstawienie walki narodowości polskiej z naporem germańskim, sankcjonowanym niejednokrotnie w 1000-leciu przez kościół”²⁷. Centralnym motywem na wspomnianym plakacie, zawieszonym na Zamku Cesarskim i przypominającym o zwycięstwie grunwaldzkim, była leżąca i pęknięta biała tarcza z krzyżem, nie tylko odnosząca się do zwycięstwa militarnego, ale również wskazująca na ideologię wyznawaną przez stronę pokonaną. Za podległą tej ideologii – ze względu na powszechność Kościoła – miała zostać uznana także hierarchia Kościoła w Polsce. Istotnym elementem państwowej propagandy wizualnej współtworzącym jej antyniemiecki i antykościelny charakter było umieszczenie w kwietniu 1966 roku we wszystkich miastach województwa poznańskiego hasła „udzielamy przebaczenia i prosimy o przebaczenie”, ironicznie nawiązującego do idei *Oreędzia* biskupów, oraz reprodukcji zdjęć masowych egzekucji z okresu II wojny światowej z towarzyszącym napisem „6 028 000 Polaków – tego zapomnieć nie wolno”²⁸.

Dla pełnego rozpoznania semantyki dekoracji na katedrze poznańskiej konieczne jest przypomnienie, że

²⁶ “We have returned to these ancient lands of ours thanks to the victory of the Soviet Union, Polish Army, and other allies over Hitler’s fascism. Thanks to the effort of the whole society these lands have been put to use and irrevocably merged with the body that is the Polish People’s Republic”; Resolution of the Polish People’s Republic Sejm on the preparations of the 1000th anniversary of the Polish State, dated 25 Feb. 1958, “Monitor Polski” 1958, no. 16 (15 Mar.), item. 98, quoted as in: K. Strykowski, *Koncepcja i przebieg Tysiąclecia Państwa Polskiego w województwie poznańskim w aktach Archiwum Państwowego w Poznaniu*, in: *Milenium kontra Tysiąclecie...* 2007 (fn. 2), pp. 144–145. Subsequent anniversaries were accompanied by anti-German celebrations, for example a Grunwald Fund was established for development of the “Grunwald field” and Henryk Sienkiewicz’s novel *Krzyżacy* was adapted for the screen.

²⁷ APP, KW PZPR, catalogue number 1312, *Projekt programu obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego w Wielkopolsce w 1966*; as quoted in: Strykowski 2007 (fn. 26), p. 154.

²⁸ As quoted in: A. Choniawko, *Antymilenijny charakter obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego w Województwie Poznańskim*, in: *Millennium polskie...* 2002 (fn. 2), p. 33.

²⁶ „Powróciliśmy na prastare ziemie ojczyste dzięki zwycięstwu Związku Radzieckiego, Wojska Polskiego i innych sił sojuszniczych nad hitlerowskim faszyzmem. Wysiłkiem całego społeczeństwa ziemie te zostały zagospodarowane i nierozłącznie zespolone z organizmem Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej”; Uchwała Sejmu PRL w sprawie przygotowań Obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego z 25 II 1958, „Monitor Polski” 1958, nr 16 (15 III), poz. 98, cyt. za: K. Strykowski, *Koncepcja i przebieg Tysiąclecia Państwa Polskiego w województwie poznańskim w aktach Archiwum Państwowego w Poznaniu*, w: *Milenium kontra Tysiąclecie...* 2007, jak przyp. 2, s. 144–145. Lata obchodów owocowały wieloma inicjatywami i uroczystościami o antyniemieckim charakterze, m.in. utworzono Fundusz Grunwaldzki dla zagospodarowania „pola grunwaldzkiego” i podjęto ekranizację powieści Henryka Sienkiewicza *Krzyżacy*.

²⁷ APP, KW PZPR, sygn. 1312, *Projekt programu obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego w Wielkopolsce w 1966*; cyt. za: Strykowski 2007, jak przyp. 26, s. 154.

²⁸ Cyt. za: A. Choniawko, *Antymilenijny charakter obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego w Województwie Poznańskim*, w: *Millennium polskie...* 2002, jak przyp. 2, s. 33.

Gomułka w styczniu 1966 roku przyznał, że autorom *Orędzia* „nie można zarzucić, że robili koncesje graniczne”, i przeniósł krytykę na grunt rozpoczynającego się właśnie roku milenijnego. Dostrzegł w *Orędziu* „przebijającą” z całej jego treści wolę „przeciwstawienia 1000-lecia chrztu – Polsce Ludowej, [...] 1000-leciu państwa polskiego”²⁹. Jakkolwiek zatem dekoracja obramienia obrazu miała bez wątpienia przypominać, że „Episkopat Polski stoi na stanowisku nienaruszalności granic zachodnich Polski”³⁰, była przede wszystkim prezentacją stanowiska Kościoła w sporze z komunistyczną władzą o interpretację historii Polski i zarazem przejawem walki z fałszywymi „ikonami” władzy komunistycznej.

Wykorzystany w dekoracji katedry poznańskiej kontur Polski z 1945 roku oraz wizerunek orła piastowskiego pozwalają rozpatrywać jej sens w kontekście ikonografii oprav uroczystości państwowych, w których motywy te również zajmowały wyróżnione miejsce. Podczas obchodów na placu Mickiewicza zgromadzone na trybunie władze kierowały do zebranych tłumów swoje przesłanie na tle metalowej konstrukcji utrzymującej potężne, kilkumetrowej wysokości, godło z orłem piastowskim. Ze względu na architektoniczną monumentalność konstrukcja ta zyskiwała charakter jednej z pierzei placu. Piastowski orzeł dumnie rozpościerał skrzydła naprzeciw ponemieckiego zamku. Orzeł piastowski wraz z konturem PRL stanowił również główny motyw logotypu Ogólnopolskiego Komitetu Frontu Jedności Narodowej, fasadowej organizacji powołanej do życia w roku 1958 na potrzeby obchodów państwowych, działającej pod dyktando Wydziału Propagandy KC i Zespołu Wydziału Nauki KC³¹ [il. 9]. Logotyp OK FJN przedstawiał ujętego w kontur granic PRL orła piastowskiego, a nad nim napis: „1000-lecie Państwa Polskiego”. Znak ten zdobił m.in. ustanowioną w 1958 roku przez OK FJN Odznakę Tysiąclecia, którą wręczano także podczas milenijnych uroczystości w Poznaniu. W większym formacie odznaka (jako tzw. sztandarówka) była przyznawana zakładom pracy, szkołom czy zespołom ludowym. Motywem tym dekorowano także trybuny na wiecach partyjnych, m.in. w Krakowie 7 maja 1966 roku.

Rozmieszczenie elementów ikonografii w logo OK FJN skłania niżej podpisanego do interpretacji, że wpisanie orła piastowskiego w obręb konturu powojennej Polski miało definiować PRL jako kontynuatorkę polskiej państwowości. Ikonografia ta fałszowała rzeczywistość historyczną, sugerując tysiącletnią ciągłość państwa polskiego. W dekoracji kościelnej

Poland and 1,000 years of the existence of the Polish state”.²⁹ Despite the fact that the frame decoration around the Polish borders was supposed to remind people that “the Episcopate supports the integrity of Poland’s western borders”,³⁰ it first and foremost presented the Church’s standpoint in the conflict with the communist authorities with regard to the interpretation of Poland’s history, and at the same time a way to oppose the false “icons” of communist power.

The outline of Poland and the Piast eagle used in the decoration of the Poznań Cathedral allow us to ponder the meaning of such decoration in the context of iconographic decorations of state celebrations that highlighted the same motifs. During the celebrations in Mickiewicz square, the authorities gathered on a platform delivered their message to the crowds against a background consisting of a metal construction supporting a massive several-metre-high emblem with the Piast eagle. As the architectural construction was monumental, it made up one frontage on the square. The Piast eagle proudly spread its wings opposite the former German castle and, together with the outline of Poland, it also constituted the main motif of the Front of National Unity’s General Committee which was established in 1958 for the purpose of state celebrations, though its activity was dictated by the Propaganda Department and Scientific Team of the Central Committee³¹ [fig. 9]. The logo of the mentioned organisation presented the Piast eagle placed into a frame of the outline of Poland and the following inscription: “1,000 years of the Polish state”. This logo was also present on a Millennial Badge established in 1958 by the Front of National Unity’s General Committee and was used to decorate people during millennial celebrations in Poznań. In a larger format, namely as a banner, it was given to factories, schools and artistic folk groups. The motif was also used to decorate platforms during party rallies, for example in Cracow on 7 May 1966.

The way the elements of the iconography were placed in the logo of the Committee - the central position of the Piast eagle in the outline of post-war Poland, indicated that the Polish People’s Republic was an entity that was a continuation of the the Polish state. So, this iconography falsified the history suggesting the 1,000 years of continuity of the Polish state. On the other hand, in the Church’s decoration, the Piast eagle was placed outside the outline, emphasising the lack of continuity between the royal and communist versions of Poland. Also, the then contemporary date “1966” was placed outside the outline. The elements

²⁹ W. Gomułka, *Przemówienia. Lipiec 1964 – grudzień 1966*, Warszawa 1967, s. 404.

³⁰ *Listy pasterskie ... 1975*, jak przyp. 24, s. 416.

³¹ Krawczak 2007, jak przyp. 8, s. 59–62.

²⁹ W. Gomułka, *Przemówienia. Lipiec 1964 – grudzień 1966*, Warszawa 1967, p. 404.

³⁰ *Listy pasterskie ... 1975* (fn 24), p. 416.

³¹ Krawczak 2007 (fn. 8), pp. 59–62.



that brought together the past and present were the Polish flag and the painting of the Black Madonna of Częstochowa, highlighting the religious aspect. Those elements showcased the values that were present in Poland back then. The meaning of the Millennium was defined as the continuity of national and religious values, which were always present regardless of the state borders, i.e. independent of the political situation that is subject to change.³² The purpose of such decoration was to emphasise the presence of Christianity in a state which, from the beginning of its existence, was striving to, although until 1947 secretly, destroy the Catholic Church in Poland. During the millennial celebrations in churches, there were crowds of believers, and it could be seen that contrary to the obligatory, commanded presence during state and party rallies, people's presence in churches was voluntary and related to a personal need to express religious sentiments.³³ It is worth remembering that at the end of

³² Decoration of the Cathedral in Lubaczów on 22 and 23 October 1966 had a similar meaning. In that case the outline of Poland, which constituted a frame for the painting and the "1,000 years" text, was accompanied by an inscription reading "Thee, oh God, we praise", which was a clear reference to the continuity of Christian worship, and not to Poland's continuity as a political entity.

³³ The report of the Security Service on the state celebrations in Poznań describes the situation at noon as follows: "During the culminating point of the demonstration there were over 150,000 people from Poznań and from the region of Poznań present. At

9. *Materiały z sesji Ogólnopolskiego Komitetu Frontu Jedności Narodowej z 14 stycznia 1966 r.*, fot. za: *Milenium czy Tysiąclecie*, red. B. Noszczak, Warszawa 2006, s. 48

9. *Materiały z sesji Ogólnopolskiego Komitetu Frontu Jedności Narodowej z 14 stycznia 1966 r.*, photo in: *Milenium czy Tysiąclecie*, ed. B. Noszczak, Warszawa 2006, p. 48

natomiast orzeł piastowski znajdował się poza konturem PRL, co podkreśla brak ciągłości między Polską królewską a komunistyczną. Poza konturem tym znalazła się także odnosząca do współczesności data 1966. Elementem łączącym przeszłość z teraźniejszością była polska flaga i zespolony z nią znak kultu Bożego, które unaoczniały obecność reprezentowanych przez nie wartości także w obrębie obecnej Polski. Znaczenie tysiąclecia zostało określone jako trwanie wartości narodowo-religijnych niezależne od zmiennej sytuacji politycznej, przejawiającej się w tak czy inaczej uformowanej granicy państwowej³². Dekoracja miała podkreślać obecność chrześcijaństwa również w państwie, które od początku swego istnienia konsekwentnie dążyło – choć intencje tę do 1947 roku maskowało – do zniszczenia Kościoła katolickiego w Polsce. Jak pokazało uczestnictwo rzesz wiernych w milenijnych obchodach kościelnych, które – w przeciwieństwie do przymusowego, nakazywanego odgórnie udziału w wiecach partyjno-państwowych – było dobrowolne, wynikające z osobistego pragnienia wyrażenia uczuć religijnych³³, nie była to diagnoza na wyrost. Warto przypomnieć, że w końcu marca 1966 roku władze wymyśliły i po raz pierwszy wcieliły w życie „świecki chrzest”, czyli uroczyste nadanie imienia nowemu obywatelowi Poznania. Pierwszym dzieckiem, które dostało tego zaszczytu, był syn kpt. Józefa Pawłuszaka – Jerzy Przemysław. Ceremonia odbyła się w ratuszu, miała podniosły charakter, byli na niej obecni przedstawiciele Prezydium MRN i „honorowi

³² Analogiczną wymowę miała dekoracja podczas uroczystości w katedrze w Lubaczowie 22 i 23 X 1966. W tym wypadku konturowi Polski ramującemu obraz i napis „1000 lat” towarzyszyła inskrypcja „Ciebie Boga wystawiamy”, co wymownie odnosiło się do ciągłości kultu chrześcijańskiego, nie zaś do ciągłości Polski jako bytu politycznego.

³³ W raporcie Służby Bezpieczeństwa z państwowych uroczystości w Poznaniu z godziny dwunastej czytamy: „W punkcie kulminacyjnym manifestacji uczestniczyło ponad 150.000 mieszkańców m. Poznania i województwa poznańskiego. W momencie odznaczania woj. poznańskiego i miasta Poznania na placu pozostało ca. 100.000 osób. W chwili obecnej mimo przemówienia I sekretarza KW PZPR tow. Jana Szydłaka szeregi manifestantów w dalszym ciągu topnieją”; APP, *KW PZPR w Poznaniu*, 1314, Meldunek nr 9, s. 366; cyt. za: F. Leśniak, *Kulminacja obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego w Wielkopolsce – rok 1966*, w: *Milenium kontra Tysiąclecie...* 2007, jak przyp. 2, s. 163; por. T. Ceglarz, *Służba Bezpieczeństwa wobec obchodów Milenium Chrztu Polski w Poznaniu*, „Konika Miasta Poznania” 2016, nr 1, s. 210.

opiekuni” malca³⁴. Idea ta, mimo nagłośnienia, nie zyskała społecznej aprobaty. W roku 1966 odbył się jeszcze tylko jeden „święcki chrzest”.

Modlitewnik Anny Jagiellonki, św. Stanisław i herb Poznania

Również wystawy organizowane w Muzeum Narodowym w Poznaniu (MNP) z okazji uroczystości państwowych miały charakter konfrontacyjny wobec obchodów kościelnych. Pierwszą z nich była ekspozycja „Początki Państwa Polskiego” przygotowana wspólnie z Muzeum Archeologicznym jeszcze w roku 1960, najważniejszą zaś – wystawa „Skarby Kultury Narodowej” otwarta w kwietniu 1966 w Muzeum Sztuk Użytkowych – oddziale MNP na Górze Przemysła. Początkowo planowana jako wystawa „Skarby Wawelu”, została poszerzona o dzieła z kilku innych instytucji muzealnych. W sumie pokazano 46 obiektów związanych z władcami dawnej Polski i innymi znaczącymi postaciami jej historii. Ekspozycji towarzyszyło uroczyste sympozjum „Renesans zabytków 1000-lecia w Polsce Ludowej” z udziałem „wszystkich czołowych przedstawicieli muzealnictwa i ochrony zabytków w Polsce”. O propagandowym znaczeniu wystawy świadczy jej późniejsza prezentacja nie tylko w Warszawie, lecz także w Kanadzie i USA³⁵.

W objaśnieniu idei wystawy, przygotowanej przez Janusza Powiedzkiego i Janusza Lehmana, czytamy:

Jest jakiś specyficzny patos historii w tym, że Wystawa Skarbów Kultury Narodowej znalazła swe miejsce właśnie tutaj. Blisko 700 lat temu, na tym wzgórzu Przemysł II książę wielkopolski wznosił swój zamek obronny. I kto wie, czy nie w nim właśnie zakiełkowała wielka myśl polityczna zjednoczenia Państwa Polskiego po okresie rozbitcia dzielnicowego – myśl przemieniona w czyn koronacji na króla Polski w r. 1295. Dawne dzieje tego zamku czekają jeszcze na swojego dziejopisa. Jego dzieje najnowsze zna dobrze nasze pokolenie. Pamięta, że w roku 1945 hitlerowska barbaria zmieniła go w stos ceglanych i kamiennych gruzów – i wie, że Budowniczości Polski Ludowej przywrócili go do życia, żeby służył na chwałę Kultury Polskiej, by świadczył wraz z wszystkimi zabytkami, o jej dawności, ciągłości i niezniszczalności [...]. Nasza wystawa chce przypomnieć społeczeństwu polskiemu niektóre wydarzenia

³⁴ M. Mrugalska-Banaszak, *Rok 1966 w Poznaniu, czyli o wydarzeniach, których nie pamiętałam*, „Kronika Miasta Poznania” 2016, nr 1, s. 147–148.

³⁵ Muzeum Narodowe w Poznaniu w 1966 r. *Sprawozdanie*, „Studia Muzealne” 6, 1968, s. 199, 202–203; Z. Żygulski (jun.), *Wystawy „Skarbów z Polski” (Treasures from Poland) w Chicago, Filadelfii i Ottawie (1966–1967)*, „Muzealnictwo” 1970, nr 19, s. 40–48.

March 1966 the authorities came up with the idea of a “lay baptism”, i.e. a formal giving of a name to a new citizen of Poznań. The first child who had this privilege was a son of captain Józef Pawłuszak, called Jerzy Przemysław. The ceremony, attended by representatives of the Municipal Committee of the National Council and “guardians of honour” of the child, took place in the city hall and was quite formal.³⁴ However, the idea, despite the publicity, did not gain social approval. In 1966 there was only one more “lay baptism”.

The prayer book of Anna Jagiellon, Saint Stanislaus and the coat of arms of Poznań

Exhibitions organised by the National Museum in Poznań in connection with the state celebrations were also meant to be a confrontation with the Church-organized celebrations. The first exhibition was entitled “The beginnings of the Polish State” and was prepared jointly with the Archaeological Museum in 1960, but the most important exhibition was called “Treasures of the National Culture” opened in April 1966 in the Museum of Applied Arts, which was part of the National Museum and was located at Góra Przemysła in Poznań. Initially, it had been planned as “Treasures of the Wawel”, but a few more pieces were obtained from other museum institutions. Altogether 46 pieces related to rulers and other distinguished figures in Poland’s history were presented. The exhibition was accompanied by a formal symposium entitled “The renaissance of relics of the 1,000-year anniversary in People’s Poland” and was attended by “the most important representatives of museology and historical sites and relics protection in Poland”. Since the exhibition was important from the point of view of propaganda, it was presented not only in Warsaw but also in Canada and the USA.³⁵

The idea of the exhibition was explained as follows by Janusz Powiedzki and Janusz Lehmann:

There is a unique pathos of history in the fact the Exhibition of the National Culture Treasures is taking

the moment of awarding decorations there were only approx. 100,000 people left from Poznań and the region of Poznań. At the current time, despite the First Secretary of the Regional Committee of the Polish United Workers’ Party, Jan Szydłak, speaking the crowd continues to disperse”; APP, *KW PZPR w Poznaniu*, 1314, Report no. 9, p. 366; as quoted in: F. Leśniak, *Kulminacja obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego w Wielkopolsce – rok 1966*, in: *Milenium kontra Tysiąclecie... 2007*, (fn 2), p. 163; cf. T. Ceglarsz, *Służba Bezpieczeństwa wobec obchodów Milenium Chrztu Polski w Poznaniu*, „Kronika Miasta Poznania” 2016, no. 1, p. 210.

³⁴ M. Mrugalska-Banaszak, *Rok 1966 w Poznaniu, czyli o wydarzeniach, których nie pamiętałam*, „Kronika Miasta Poznania” 2016, no. 1, pp. 147–148.

³⁵ Muzeum Narodowe w Poznaniu w 1966 r. *Sprawozdanie*, „Studia Muzealne” 6, 1968, pp. 199, 202–203; Z. Żygulski (jun.),

place here. Nearly 700 years ago on this hill the Duke of the Wielkopolska region, Przemysł II, had his fortified castle built. And who knows, perhaps it was in that castle that the thought of unifying the fragmented Poland was born – a thought that turned into action when the king of Poland was coronated in 1295. The old history of this castle remains to be written, but its recent history is well known to our generation. The castle walls hold the memory of how in 1945 Hitler's barbaric army turned it into a pile of bricks and stones – but the castle knows that the Builders of People's Poland returned it to life for the glory of the Polish Culture and to be proof, along with other historical sites, of its antiquity, continuity, and indestructibility [...]. Our exhibition intends to remind society about some of the events and figures from Polish history – it desires to show the youth that Poland of the past, of which we are inheritors, was a country with rich culture. [...] In its character the exhibition refers to the tradition of exhibitions of the older days which displayed national mementoes. The items in the exhibition, or rather groups of items, are more of a signal or a symbol to help us remember, rather than explain historical facts and their role in cultural development.³⁶

The “Treasures of National Culture” exhibition was supposed to highlight the accomplishments of the communist authorities in defeating Hitler's army, as well as in supporting the historical continuity of Poland. It was also meant to strengthen the conviction that the Polish People's Republic is a crowning and proud achievement in Poland's history. Furthermore, according to the narrative of the exhibition, the communist state should by no means be associated with the Christian religion – the connections between the religion and the state institutions in the past were to be irrevocably invalidated. Information included in the catalogue that says: “the selection of items for the exhibition and its size are subject to the possibility of borrowing items from the greatest Polish museums”³⁷ is not true. The initial list of the works of art to be displayed included a prayer book of Anna Jagiellon.³⁸ Przemysław Michałowski, who at that time was the head of the National Museum in Poznań, was given permission by the head of Jagiellonian University Museum, Professor Karol Estreicher, to borrow the

Wystawy “Skarbów z Polski” (*Treasures from Poland*) w Chicago, Filadelfii i Ottawie (1966–1967), “Muzealnictwo” 1970, no. 19, pp. 40–48.

³⁶ Wystawa Skarbów Kultury Narodowej, exhibition catalogue, National Museum in Poznań, Przemysł Castle, 20 Apr. – 10 May 1966, Poznań 1966.

³⁷ Ibidem, p. 1.

³⁸ National Museum in Poznań Archive (hereinafter as: MNP), catalogue A. 3869, *Konferencja-Symposium „Renesans Zabytków Tysiąclecia w Polsce”. Materiały, Ratusz w Poznaniu 20–22. 04. 1966, Dane orientacyjne dot. tzw. Wystawy Skarbów Wawelskich / nazwa umowna – robocza*, poz. 15, p. 62.

nia i niektóre osobistości z historii Polski – pragnie pokazać młodzieży, że dawna Polska, której jesteśmy spadkobiercami, była krajem o bujnej kulturze. [...] W swoim charakterze wystawa nawiązuje do tradycji wystaw pamiątek narodowych dawnego typu. Eksponowane obiekty lub ich grupy raczej sygnalizują i symbolizują, przypominają, a nie wyjaśniają faktów historycznych i roli ich w rozwoju kulturalnym³⁶.

Wystawa „Skarby Kultury Narodowej” miała podkreślić zasługi władz komunistycznych zarówno w pokonaniu hitlerowskiego najeźdźcy, jak i dla podtrzymania historycznej ciągłości Polski. Miała także służyć ugruntowaniu przekonania, że PRL jest historią tej szczytowym i chwalebny etapem. Wszelako w świetle narracji wystawy państwo komunistów w żadnym razie nie powinno być kojarzone z religią chrześcijańską – jej związki z instytucjami władzy w przeszłości miały zostać nieodwołalnie unieważnione. Podana w katalogu informacja, że „dobór eksponatów i rozmiary wystawy zostały uwarunkowane możliwościami wypożyczenia z najwybitniejszych polskich zbiorów muzealnych”³⁷, nie odpowiada prawdzie. Na wstępnej liście przewidywanych do ekspozycji dzieł sztuki znajdował się modlitewnik Anny Jagiellonki³⁸. Pełniący wówczas funkcję dyrektora MNP Przemysław Michałowski, otrzymawszy zgodę na jego wypożyczenie od dyrektora Muzeum UJ prof. Karola Estreichera, poinformował Komendę Dzielnicową MO w Poznaniu o dacie przywozu i odwiezienia „Skarbów Wawelskich” oraz poprosił o „roztoczenie specjalnej nad nimi ochrony” ze względu na to, że „wymienione skarby stanowią bardzo dużą wartość materialną, a przede wszystkim wartość zabytkową”³⁹. Na wspomnianej liście pozycja 15, przypisana modlitewnikowi, jest jedyną zakreśloną ołówkiem, co może wskazywać na zainteresowanie nią ze strony poznańskiej delegatury Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, poddającego ścisłej kontroli działalność wystawienniczą MNP (z tekstami zaproszeń na wystawy włącznie)⁴⁰. Dość powiedzieć, że na omawianej wystawie modlitewnik Anny Jagiellonki nie został zaprezentowany. Ostatecznie żaden z przed-

³⁶ *Wystawa Skarbów Kultury Narodowej*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Zamek Przemysła, 20 IV – 10 V 1966, Poznań 1966.

³⁷ Ibidem, s. 1.

³⁸ Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu (dalej jako: MNP), sygn. A. 3869, *Konferencja-Symposium „Renesans Zabytków Tysiąclecia w Polsce”. Materiały, Ratusz w Poznaniu 20–22. 04. 1966, Dane orientacyjne dot. tzw. Wystawy Skarbów Wawelskich / nazwa umowna – robocza*, poz. 15, k. 62.

³⁹ *Pismo wystosowane przez Dyrektora MNP Przemysława Michałowskiego z dnia 31 marca 1966*, w: *Konferencja-Symposium...*, jak przyp. 38, k. 25.

⁴⁰ Za tę informację dziękuję Panu Gerardowi Radeckiemu z Archiwum MNP.

stawionych eksponatów nie wskazywał na udział polskiego władcy w kulcie religijnym.

Propagandowy charakter miała także wystawa „Polskie malarstwo historyczne” (czerwiec–wrzesień 1966)⁴¹. Jej celem było zaprezentowanie „szerokim kręgom społeczeństwa kilkudziesięciu wybranych dzieł różnych twórców, które namalowane jeszcze w ubiegłym stuleciu »ku pokrzepieniu serc« i dziś jeszcze spełniają doniosłą i ważną rolę”⁴². Ukazano przede wszystkim dzieje zmagania rycerstwa polskiego z najeźdźcami⁴³, koncentrując wszelako uwagę na wojnach z Niemcami. I jedynie obrazom dotyczącym tej tematyki poświęcono więcej uwagi we wstępie do katalogu. W dzieje batalii historycznych wpisana została zatem pośrednio także wojna z najeźdźcą hitlerowskim, w oczywisty sposób przywoływana w pamięci zwiedzających. Nieprzypadkowo spośród obrazów związanych z legendarnymi początkami polskiej historii wybrano *Śmierć Wandy* Aleksandra Lessera oraz *Optakane apostolstwo* Wojciecha Gersona, w których, jak stwierdzano, „silnie brzmi nuta antygermańska”. Legendarna księżniczka Wanda – według licznych przekazów – nie chciała zostać żoną germańskiego władcy i przekazać panowania nad swoimi ziemiami w ręce niemieckie⁴⁴. Postać ta zarazem symbolizowała czasy, w których władza Słowian rozciągała się po rzekę Odrę. W wieku XIV ziemie te przeszły w ręce Czechów i Niemców. W roku 1966 obraz *Śmierć Wandy* miał przypominać o historycznych prawach do ziem zachodnich i granicy na Odrze i Nysie. Stał się pretekstem do zbudowania ideologicznej paraleli: tak jak Wanda nie chciała oddać swych ziem Niemcom, tak również Polska komunistów staje w obronie tych ziem, przeciwstawiając się rewizjonistycznym siłom w Republice Federalnej Niemiec, które kwestionują granicę na Odrze i Nysie. Obrazy Gersona i Lessera doskonale przy tym wpisywały się w propagowaną przez władze wizję początków państwowości polskiej niezależnych od przyłączenia chrześcijaństwa.

O agresji niemieckiej skierowanej przeciwko odradzającemu się państwu polskiemu przypominał obraz Gersona *Śmierć Przemysława*, z kolei o wojnach

book and he informed the District Police Station in Poznań about when the item was supposed to be delivered and transferred to the “Treasures of the Wawel”, and asked for “special protection” to be provided as the “treasures have great financial value, but more importantly, historical value”.³⁹ On the list, the prayer book was item number 15 and it is the only item circled with a pencil, which may suggest that the Main Office for the Control of the Press, Publications, and Public Performances, which closely controlled the exhibitions organized by the National Museum (also including invitations to the exhibitions), took an interest in it.⁴⁰ Eventually, the prayer book of Anna Jagiellon was not displayed during the exhibition. In the end, not a single item displayed would show a Polish ruler’s participation in religious worship.

The exhibition entitled “Polish historical painting” (June–September 1966) was also a form of propaganda.⁴¹ Its purpose was to present “to the vast masses of the society a few dozen works of art by different artists that were painted in the previous century to ‘lift the spirits’ and which, even today, still play a significant role”.⁴² The paintings focused on the struggle of the Polish knighthood with invaders⁴³ but mostly focused on wars with Germans. In the introduction to the catalogue, only those paintings were given more attention. The history of old battles was indirectly connected with the war against Hitler, so that the association could be immediate in the minds of the visitors. It was not accidental that from among the paintings that depict the legendary beginnings of the Polish state two were selected, namely *The death of Wanda* by Aleksander Lesser and *The Lamentable Apostolic Mission*, both of which present “a strong anti-German sentiment”. According to numerous sources, the legendary princess Wanda did not want to become the wife of a German ruler and give her land into German hands.⁴⁴ At the same time, Wanda was a symbol of the times when Slavic

³⁹ *Pismo wystosowane przez Dyrektora MNP Przemysława Michałowskiego z dnia 31 marca 1966*, in: *Konferencja-Symposium...* (fn. 38), p. 25.

⁴⁰ I would like to thank Mr Gerard Radecki from the MNP Archive for this information.

⁴¹ Other exhibitions organized by MNP as part of celebrations of the Millennium of the Polish State in 1966 included: “1,000 years of Polish music” (Oct.–Nov.); “1,000 years of the Polish coin” (Oct.–Dec.) and “1,000 years of Poznań” (Oct.–Nov.).

⁴² *Polskie malarstwo historyczne*, exhibition catalogue, study P. Michałowski, J. Lehmann, National Museum in Poznań, 11 Jun. – 11 Sept. 1966, Poznań 1966, p. 2.

⁴³ Wars with Turks – J. Brandt: *Bitwa pod Chocimiem*, *Husaria*; J. Matejko: *Sobieski pod Wiedniem* (szkic olejny); H. Rodakowski: *Posłowie austriacy u Jana III*; F. Sarnecki: *Wjazd Jana III do Wiednia*. Wojny z Duńczykami i Szwedami – J. Brandt: *Czarniecki pod Koldyngą*; L. Kapliński: *Portret Stefana Czarnieckiego*; J. Suchodolski: *Śmierć Stefana Czarnieckiego*. Wojny z Rosją – J. Matejko: *Stańczyk*, *Batory pod Pskowem* (szkic olejny).

⁴⁴ Cf. H. Widacka, *Mit o królowej Wandzie w grafice XVI–XIX wieku*, “Roczniki Biblioteczne” 2007, vol. 51, pp. 85–101.

⁴¹ Pozostałe wystawy zorganizowane w MNP w ramach obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego w roku 1966: „1000 lat muzyki polskiej” (X–XI); „Tysiąc lat monety polskiej” (X–XII) oraz „1000 lat Poznania” (X–XI).

⁴² *Polskie malarstwo historyczne*, katalog wystawy, oprac. P. Michałowski, J. Lehmann, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 11 VI – 11 IX 1966, Poznań 1966, s. 2.

⁴³ Wojny z Turkami – J. Brandt: *Bitwa pod Chocimiem*, *Husaria*; J. Matejko: *Sobieski pod Wiedniem* (szkic olejny); H. Rodakowski: *Posłowie austriacy u Jana III*; F. Sarnecki: *Wjazd Jana III do Wiednia*. Wojny z Duńczykami i Szwedami – J. Brandt: *Czarniecki pod Koldyngą*; L. Kapliński: *Portret Stefana Czarnieckiego*; J. Suchodolski: *Śmierć Stefana Czarnieckiego*. Wojny z Rosją – J. Matejko: *Stańczyk*, *Batory pod Pskowem* (szkic olejny).

⁴⁴ Por. H. Widacka, *Mit o królowej Wandzie w grafice XVI–XIX wieku*, „Roczniki Biblioteczne” 2007, t. 51, s. 85–101.

rule spread all the way to the Odra river. In the 14th century, those lands were taken over by Czechs and Germans. In 1966 the *The death of Wanda* painting was meant to remind people about their historical right to the lands in the west and the border going along the Odra and Neisse rivers. It became a pretext to draw an ideological parallel: in a similar fashion to Wanda who refused to give land to Germans, communist Poland also defends those lands against revisionist forces in the Federal Republic of Germany that questioned the border along the Oder and Neisse. Gerson's and Lesser's paintings were the perfect choice for the vision representing the beginnings of the Polish state as independent from the adoption of Christianity.

The death of Przemysł, another painting by Gerson, reminded people about the German aggression directed towards the resurging Polish state, whereas *Konrad Wallenrod* (sketch) and *The Battle of Grunwald* by Matejko told the story of the wars with the Teutonic Order. The last painting was described as a "grand vision embodied in that moment of history showing an honourable fight of the nations for the independence of their own lands, the fight of the united forces of Poland, Lithuania, and Ruthenia against their common enemy – the Teutonic Order". It was mentioned that the artist decided to make "the nameless men representing the people" those that "captured the leader of the Teutonic Order".⁴⁵ By putting this painting by Matejko in the spotlight, the communist authorities wanted to be perceived as the inheritors to those representatives of the people in their work on "changing the order of things". In the catalogue, one could also read that "the power of [Matejko's] painting was so great that in the recent half century *The Battle of Grunwald* had been a symbol of the national struggle a few times".⁴⁶ In the context of a campaign against the Church for its *Pastoral Letter of the Polish Bishops to their German Brothers* and the alleged support for German revisionism, it can be assumed that the description of the exhibition suggested in 1966 that the picture may play such a role. In his speech delivered on 17 April 1966 in Mickiewicz square in Poznań, Władysław Gomułka accused the Church of "extending the hand of reconciliation" to "those same people that in 1939 tolled the bells to celebrate Hitler's victory in Poland and to announce Poland's funeral" and now "are reaching out their hands again for our lands".⁴⁷ The exhibition was

z Krzyżakami – Matejkowskie prace *Konrad Wallenrod* (szkic) oraz *Bitwa pod Grunwaldem*. Tę ostatnią kompozycję opisano jako „potężną wizję uosobionej w tym momencie dziejowym szlachetnej walki narodów o niezawisłość własnych ziem, walki zjednoczonych sił Polski, Litwy i Rusi, przeciwko wspólnemu wrogowi – Zakonowi Krzyżackiemu”. Wspomniano o „beziemiennych postaciach z ludu”, których artysta „obdarzył rolą pochwylenia wodza Krzyżaków”⁴⁵. Eksponując obraz Matejki, władza komunistyczna stawiała siebie w roli spadkobierczyni owych przedstawicieli ludu w dziele „odmiany porządku dziejów”. Z katalogu można się było także dowiedzieć, że „siła oddziaływania jego [Matejki] dzieła na społeczeństwo była tak wielka, że w ciągu ostatniego półwiecza *Bitwa pod Grunwaldem* jeszcze kilkakrotnie stawała się narodowym symbolem walki”⁴⁶. W kontekście nagonki na Kościół za *List do biskupów niemieckich* za wspieranie niemieckiego rewizjonizmu można zasadnie uznać tę wzmiankę za sugestię, że również w 1966 roku obraz może ponownie spełnić tę rolę. Jeszcze w przemówieniu z 17 kwietnia 1966 roku wygłoszonym na placu Mickiewicza w Poznaniu Władysław Gomułka oskarżył Kościół, że „wyciągnął pojednawczą dłoń” do „tych samych ludzi, którzy we wrześniu 1939 roku bili w dzwony dla uczczenia hitlerowskiego zwycięstwa nad Polską, dzwonili na pogrzeb Polski”, a teraz „znowu po te [nasze – M.H.] ziemie wyciągających ręce”⁴⁷. Wystawa miała wykazać, że pełniona niegdyś przez zgromadzone obrazy rola „pokrzepiania serc” pozostała aktualna wobec zagrożenia ze strony niemieckiego rewizjonizmu. Pozwalała także zaprezentować władzę komunistyczną jako strażnika polskiej tradycji patriotycznej i niepodległościowej. Jest oczywiste, że w opisie *Bitwy pod Grunwaldem* nie pojawiła się wzmianka o patronującej wojskom polsko-litewskim figurze św. Stanisława.

Wystawa doskonale wpisywała się również w strategię władzy wypracowaną na potrzeby urządzonych z wielkim rozmachem w 1960 roku obchodów 550-lecia bitwy pod Grunwaldem, kiedy to Gomułka przestrzegał tysiące uczestników wielkiej manifestacji zgromadzonych 17 lipca na Polach Grunwaldzkich przed odradzaniem się sił imperializmu i militarizmu zachodniemieckiego („Wilcza natura imperializmu niemieckiego nie zmieniła się od czasów Urlicha von Jungingena do czasów Konrada Adenauera”), a „w

⁴⁵ The basis for such interpretation was a book by Mieczysław Porębski *Jana Matejki "Bitwa pod Grunwaldem"*, Warszawa 1953, pp. 14–15.

⁴⁶ *Polskie malarstwo historyczne...* 1966 (fn. 42), pp. 4–6.

⁴⁷ W. Gomułka, *Zespalamy siły narodu wokół ideałów socjalizmu, wolności i pokoju. Przemówienie na manifestacji w Poznaniu w dniu 17 kwietnia 1966*; as quoted in: *Przemówienie Władysława Gomułki na pl. Adama Mickiewicza w Poznaniu w dniu 17 kwietnia 1966 roku*, „Kronika Miasta Poznania” 2016, no. 1, pp. 265–266.

⁴⁵ Podstawy do takiej interpretacji dała książka Mieczysława Porębskiego *Jana Matejki „Bitwa pod Grunwaldem”*, Warszawa 1953, s. 14–15.

⁴⁶ *Polskie malarstwo historyczne...* 1966, jak przyp. 42, s. 4–6.

⁴⁷ W. Gomułka, *Zespalamy siły narodu wokół ideałów socjalizmu, wolności i pokoju. Przemówienie na manifestacji w Poznaniu w dniu 17 kwietnia 1966*; cyt. za: *Przemówienie Władysława Gomułki na pl. Adama Mickiewicza w Poznaniu w dniu 17 kwietnia 1966 roku*, „Kronika Miasta Poznania” 2016, nr 1, s. 265–266.

całym kraju odbyły się uroczystości pobrania ziemi z miejsc zroszonych krwią uczestników walk o wyzwolenie narodowe i społeczne, walk z najeżdżącą niemieckim w ciągu Tysiąclecia naszej państwowości”⁴⁸.

W środowisku muzealników poznańskich zrodziła się wszelako idea, aby w roku 1966 przypomnieć o związkach lokalnej władzy z chrześcijaństwem wystawą poświęconą herbowi miasta Poznania. O przygotowaniach do niej Urząd Bezpieczeństwa był informowany przez TW „69”. Według zachowanych dokumentów pod pseudonimem tym Służba Bezpieczeństwa zarejestrowała Wawrzyńca Kopczyńskiego, historyka sztuki zatrudnionego wówczas w Urzędzie Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Lesznie⁴⁹. W opiniach konfidenta – przekazywanych przez płk. MO Alojzego Cygańskiego wiceministrowi spraw wewnętrznych gen. Stanisławowi Filipiakowi – inicjatywa świadczyła o „konsolidacji skupionych w Muzeum Narodowym m. Poznania i Stowarzyszeniu Historyków Sztuki elementów proklerykalnych wywodzących się z byłych warstw ziemiansko-arystokratycznych”. Wystawę – „lansowaną” przez reprezentującego poglądy „ultraklerykalne” zastępcę dyrektora Muzeum, Przemysława Michałowskiego, po którym „należało spodziewać się storpedowania świeckich wystaw, które mają być organizowane w Poznaniu w 1966 roku”, oraz przez „ob. Ruszczyńską Teresę” – informator opisał jako „powiązaną z katedrą poznańską” ze względu na obecność „w rysunku herbu m. Poznania dwóch apostołów”. Uznał ją też za „niedwuznaczną próbę uwypuklenia roli kościoła w rozwoju państwa polskiego” i zasugerował nieprzyjmowanie jej projektu „z politycznego punktu widzenia”⁵⁰. Można

meant to show that the paintings that “lifted our spirits” in the past can still do so again when we are facing the threat of German revisionism. It also allowed the communist authorities to be presented as guardians of the Polish tradition of patriotism and independence. Unsurprisingly, the description of *The Battle of Grunwald* failed to mention the figure-patron of the Polish-Lithuanian army, i.e. Saint Stanislaus.

The exhibition was also part of the authorities’ strategy outlined for the needs of the grand celebrations of the 550-year anniversary of the Battle of Grunwald in 1960, during which Gomułka warned thousands of demonstration participants gathered on 17 July on the Grunwald fields about the rebirth of West-German imperialism and militarism (“The wolfish nature of German imperialism has not changed from the times of Ulrich von Jungingen to the times of Konrad Adenauer”) and “in the whole country there were celebrations during which samples of the soil were collected from places stained with the blood of those who fought for national and social freedom, who fought against the German invader over the course of 1,000 years of our state”.⁴⁸

Among the employees of Poznań museums, an idea was born to remind people in 1966 about the connection between the local authorities and Christianity by means of an exhibition devoted to the coat of arms of Poznań city. The Political Police was informed about these plans by their agent going under the name “TW 69”. According to preserved documents, this name was assigned to Wawrzyniec Kopczyński, an art historian who was then employed at the Regional Historical Sites Preservation Office in Leszno.⁴⁹ In the opinions of the informer – given by the Police colonel Alojzy Cygański to the deputy minister of internal affairs, General Stanisław Filipiak – the initiative to organize the exhibition showed that “in the National Museum in Poznań, as well as in the Art Historians Society

⁴⁸ Por. *Przemówienie na uroczystości 550 rocznicy zwycięstwa pod Grunwaldem wygłoszone na Polach Grunwaldzkich 17 VII 1960 r.*, w: W. Gomułka, *Przemówienia 1960*, Warszawa 1961, s. 279–285; *Wielkie uroczystości na Polach Grunwaldu*, „Trybuna Ludu” 1960, nr 98 (18 VII), s. 1; Noszczak 2002, jak przyp. 2, s. 134–137.

⁴⁹ Wawrzyniec Kopczyński (ur. 27 VII 1935 w Poznaniu) prowdził jako student historii sztuki na Uniwersytecie Poznańskim „wrogą działalność na odcinku młodzieżowym”. Zdekonspirowany, został pozyskany jako TW „69” 28 III 1958. 30 V 1979 został „wyliminowany” – powodem było „przekształcenie w inną formę rozpracowania” w związku z jego przystąpieniem do PZPR. Teczka dokumentująca działalność TW „69” o numerze 37679 została zniszczona w dwóch ratach w grudniu 1989 w Lesznie; zob. Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej, Oddział w Poznaniu (dalej jako IPN OP), *Kartoteka Ogólno-Informacyjna (KOI) Wojewódzkiego Urzędu Spraw Wewnętrznych w Poznaniu* – karta E-14; *Dziennik Rejestracyjny WUSW*; *Protokół Brakowania Akt nr 17/89 z 14.12 1989 WUSW w Lesznie*; *Protokół Brakowania Akt nr 21/89 z dnia 28 12 1989 WUSW w Lesznie*.

⁵⁰ IPN OP, sygn. IPN Po 06/67/95, s. 7, 14, *Informacja nr 1 dot. aktualnej sytuacji w związku z uroczystościami milenijnymi po pionie wydziału I.N. z dnia 1.04.1966*; *Informacja nr 3 dot. aktualnej sytuacji w związku z uroczystościami milenijnymi po pionie III-cim. z dnia 4 kwietnia 1966 r.*; *Notatka informacyjna dot. sytuacji na terenie m. Poznania i województwa poznańskiego w związku z przygotowaniem do klerykalnych obchodów mille-*

⁴⁸ Cf. *Przemówienie na uroczystości 550 rocznicy zwycięstwa pod Grunwaldem wygłoszone na Polach Grunwaldzkich 17 VII 1960 r.*, in: W. Gomułka, *Przemówienia 1960*, Warszawa 1961, pp. 279–285; *Wielkie uroczystości na Polach Grunwaldu*, „Trybuna Ludu” 1960, no. 98 (18 Jul.), p. 1; Noszczak 2002 (fn. 2), pp. 134–137.

⁴⁹ Wawrzyniec Kopczyński (born on 27 Jul. 1935 in Poznań) while he was a student of art history at Poznań University was “involved in an activity hostile towards the state authorities among the youth”. Once he was exposed he was recruited as “TW 69” on 28 Mar. 1958. On 30 May 1979 he was “eliminated” – the reason for which was a “transformation into another form of exposure” in connection with his joining the Polish United Workers’ Party. The file, of number 37679, that documented the activity of “TW 69” was destroyed in two stages in December 1989 in Leszno; cf. Archive of the Institute of National Remembrance, division in Poznań (hereinafter as IPN OP) *Kartoteka Ogólno-Informacyjna (KOI) Wojewódzkiego Urzędu Spraw Wewnętrznych w Poznaniu* – sheet E-14; *Dziennik Rejestracyjny WUSW*; *Protokół Brakowania Akt nr 17/89 z 14.12 1989 WUSW w Lesznie*; *Protokół Brakowania Akt nr 21/89 z dnia 28 12 1989 WUSW w Lesznie*.

there are pro-Church elements who are from the former gentry and aristocratic environment". The exhibition which was "promoted" by the deputy head of the Museum, Przemysław Michałowski, who had a strongly pro-Church attitude and who "was expected to thwart the lay exhibitions planned in Poznań for 1966", and Teresa Ruszczyńska, was "connected with the Poznań Cathedral" as in the "Poznań coat of arms there are two apostles". The informer also wrote that the exhibition was "an unambiguous attempt at emphasising the role of the Church in the development of the Polish state" and suggested that the idea of organising it should be rejected "from the political point of view".⁵⁰ One can assume that according to "TW 69" another controversial element in the Poznań city coat of arms was "the Polish eagle on a shield" in a religious context, because the eagle, a favourite symbol in the visual state propaganda of the millennial celebrations, is presented between the figures of two apostles. The said exhibition was not organised in the year of the jubilee.

Conclusion

The height of the state visual propaganda was a Millennial Parade organised in Warsaw on 22 July 1966 that was supposed to express "the patriotism of the party and the government, as well as their bond with the nation's history and culture".⁵¹ In the "history-related" part of the parade, there were people walking dressed as knights from Grunwald, hussars, soldiers of the Polish People's Army, and knights of King Chrobry. Marian Spychalski, the marshal of Poland, talked about "the 22nd anniversary of the victorious achievement that took place after ten centuries of our history, namely the establishment of a new, proud, people's country marching towards the socialist future".⁵² In the background of the march-

⁵⁰ IPN OP, catalogue number IPN Po 06/67/95, p. 7, 14, *Informacja nr 1 dot. aktualnej sytuacji w związku z uroczystościami milenijnymi po pionie wydziału I.N. z dnia 1.04.1966*; *Informacja nr 3 dot. aktualnej sytuacji w związku z uroczystościami milenijnymi po pionie III-cim. z dnia 4 kwietnia 1966 r.*; *Notatka informacyjna dot. sytuacji na terenie m. Poznania i województwa poznańskiego w związku z przygotowaniem do kerykalnych obchodów milenijnych z 7 kwietnia 1966*. Skierowana do Wiceministra Spraw Wewnętrznych St. Filipiaka w Warszawie. Teresa Ruszczyńska (1918–1985), member of the Home Army, co-author of the book *Poznań z 1953 roku*; in 1954–1960 she was lecturer at the PAN Institute of the History of Material Culture, and from 1954 to 1979 she worked at the Poznań History Museum (division of MNP); cf. M. Warkoczevska, *Teresa Ruszczyńska 1918–1985. Wspomnienie pośmiertne*, "Studia Muzealne" 1992, vol. 15, pp. 259–260.

⁵¹ Archiwum Akt Nowych (hereinafter as: AAN), KC PZPR, *List Stefana Magrzyka z 21 III 1966*; as quoted in: Krawczak 2007 (fn. 8), p. 67.

⁵² T. Ruzikowski, *Mazowsze*, in: *Milenium czy Tysiąclecie?* 2006 (fn. 2), p. 234.

domniemywać, że według TW „69” rażące w herbie poznańskim było także umieszczenie w kontekście religijnym „orła polskiego na tarczy”, który widnieje pomiędzy figurami apostołów – symbolu poddanego szczególnej obróbce w państwowej wizualnej propagandzie w czasie obchodów milenijnych. Do wystawy w roku jubileuszowym nie doszło.

Zakończenie

Zwieńczeniem obrazowej propagandy państwowej była zorganizowana 22 lipca w Warszawie Parada Tysiąclecia, która miała na celu wykazanie „patriotyczności partii i rządu, jak i ich związania się z historią i kulturą narodu”⁵¹. W paradzie w ramach tzw. „rzutu historycznego” obok rycerzy spod Grunwaldu, husarii i oddziałów LWP maszerowali woje Chrobrego. W przemówieniu marszałek Polski Marian Spychalski mówił o „22 rocznicy zwycięskiego ukoronowania dziesięciu wieków naszej historii, utworzenia nowego, ludowego państwa idącego z rozmachem ku socjalistycznej przyszłości”⁵². W tle maszerujących widniał potężny transparent „Polska Ludowa ukoronowaniem tysiąclecia naszego państwa”. O „podwójnych urodzinach naszego państwa, tysięcznych i 22-ich” i „o orle piastowskim uformowanym z 35 bombowców II 28” informował komentator „Kroniki Filmowej” (31/66), która – wyświetlana w kinach przed seansami – rozpropagowała paradę.

W okresie głównych uroczystości roku 1966 sytuacja w sferze propagandy politycznej była wszelako bardziej skomplikowana, niż by to mogło wynikać z przywołanych przykładów. Przyjęło się traktować opracowany przez władze program obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego jako całkowicie opozycyjny wobec obchodów kościelnych. Intencja konfrontacji z Kościołem pozostaje bezsporna. Bez wątpienia wizja Polski związanej dziejowo z chrześcijaństwem stała się z wizją komunistów, w której wpływ Kościoła definiowano jako balast szkodliwy i wrogi polskiej państwowości. Warto wszakże przypomnieć, że nie kiedy indziej, jak w wystąpieniu podczas uroczystości w Poznaniu 17 kwietnia 1966 roku Władysław Gomułka mówił:

nijnych z 7 kwietnia 1966. Skierowana do Wiceministra Spraw Wewnętrznych St. Filipiaka w Warszawie. Teresa Ruszczyńska (1918–1985), należąca do AK, współautorka książki *Poznań z 1953 roku*, była w latach 1954–1960 adiunktem w Instytucie Historii Kultury Materialnej PAN, a od 1954 do 1979 roku pracownikiem Muzeum Historii Miasta Poznania (Oddział MNP); zob. M. Warkoczevska, *Teresa Ruszczyńska 1918–1985. Wspomnienie pośmiertne*, „Studia Muzealne” 1992, t. 15, s. 259–260.

⁵¹ Archiwum Akt Nowych (dalej jako: AAN), KC PZPR, *List Stefana Magrzyka z 21 III 1966*; cyt. za: Krawczak 2007, jak przyp. 8, s. 67.

⁵² T. Ruzikowski, *Mazowsze*, w: *Milenium czy Tysiąclecie?* 2006, jak przyp. 2, s. 234.



10. Sztandar miasta Poznania, wykonany w 1966 roku z okazji obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego, proj. Zbigniew Kaja, fot. za: *Herb miasta Poznania. Publikacja z okazji wystawy zorganizowanej w Starym Ratuszu*, oprac. J. Olejniczak, Muzeum Narodowe w Poznaniu – Oddział Historii Miasta Poznania, 15–31 XII 1967, Poznań 1967, s. 97

10. Banner of the city of Poznań – made in 1966 for the celebrations of the Millennium of the Polish State, designed by Zbigniew Kaja, photo in: *Herb miasta Poznania. Publikacja z okazji wystawy zorganizowanej w Starym Ratuszu*, study J. Olejniczak, National Museum in Poznań – Department of the History of Poznań City, 15–31 Dec. 1967, Poznań 1967, p. 97

Doceniamy w pełni znaczenie historyczne faktu chrztu Mieszka I. Był to w owych czasach akt doniosły, o wielkich konsekwencjach politycznych. Jednolita i uniwersalna religia, udzielająca sankcji sakralnej władzy monarchy, umocniła ówczesne państwo Piastów. Chrześcijaństwo, jako religia państwowa, służyło wówczas sprawie scalenia w jeden organizm państwowy mniejszych państw i związków plemiennych Wiślan, Polan, Ślązan, Pomorzian, ułatwiało scentralizowanie i podporządkowanie całego kraju władzy królewskiej. Odbierało germańskiemu „Drang nach Osten” możliwość zagrabienia terytoriów słowiańskich pod pretekstem »nawracania« mieczem i ogniem zamieszkałych tu plemion.

Gomułka głosił, że to Kościół sprzeniewierzył się celom politycznym pierwszego chrześcijańskiego władcy, gdyż po pierwsze, wyciągnął pojedynczą dłoń do biskupów niemieckich – ludzi „znowu po te [nasze – M.H.] ziemie wyciągających ręce”, a po drugie, głosząc pokraczną, antynarodową ideę” Polski jako „tzw. przedmurza chrześcijaństwa”, „zane-gował wartość antyniemieckiego sojuszu ze Związkiem Radzieckim”, „gwarantującego nienaruszalność grani-

ing people, there was an enormous banner on which was written: “People’s Poland is the greatest achievement of our 1,000-year-old country”. The parade was popularized by a short documentary, “Kronika Filmowa” (31/66), screened before films at the cinemas – it discussed the “double jubilee of our state, i.e. the millennium and 22 years”, as well as showing “35 Ilyushin Il-28 jet bombers arranged in the shape of the Piast eagle”.

However, during the period of the main celebrations in 1966, the situation regarding political propaganda was much more complex than it might appear from the quoted examples. There is a tendency to view the programme for the state-organised celebrations of the Millennium of the Polish State to be in complete opposition to the Church-organized celebrations. Without a doubt, there was a desire for confrontation with the Church. Undoubtedly, the vision of Poland’s history intertwined with Christianity clashed with the vision represented by the communists in which the influence of the Church was presented as a burden that was both harmful and hostile for the Polish state. Nevertheless, it is worth mentioning that during the celebrations in Poznań on 17 April 1966 Władysław Gomułka said:

We fully appreciate the historical significance of Mieszko I’s baptism. At that time, it was an act of great meaning and great political consequences; a uniform and universal religion that consecrated the monarch’s power strengthened the Piast state back then. Christianity, as a state religion, was then used to merge a number of smaller states and tribes, such as the Vistulans, Polans, Silesians, and Pomeranians, into one state, as well as to allow centralisation of the whole state and make it subject to royal rule. This took away the opportunity of the German ‘Drang nach Osten’ to plunder the Slavic territories under the pretext of ‘converting’ with swords and fire the tribes that lived there.

Gomułka said that the Church had betrayed the original political intentions of the Christian ruler by, first, extending a hand of reconciliation to the German bishops – i.e. the people who “are reaching out their hands again for our lands”, and second, the Church was spreading a distorted, anti-national idea of “Poland as a bulwark of Christianity”, “neglected the significance of the anti-German alliance with the Soviet Union” that “guaranteed the integrity of Poland’s borders”, and was leading the nation “towards a new disaster”. “People’s government” – concluded the first secretary – “considers the public, religious celebrations of 1,000 years of Catholicism in Poland to be a normal thing. However, we shall not tolerate the idea of a ‘bulwark’ which is against

Polish interests and which is propagated by some of the Church's hierarchs, led by the episcopate leader".⁵³

So, in the jubilee year, the communist propaganda did not separate the development of the Polish state from the adoption of Christianity. It was the Church that supposedly wanted "to show the opposition of the beginnings of the centralized Polish state with the traditions of the beginning of Christianity" and did that under the leadership of Primate Wyszyński, "the irresponsible shepherd of the shepherds who fought with the people's state".⁵⁴ The evolution of the propaganda rhetoric explains why the authorities allowed the inclusion of the painting by Jan Matejko *The introduction of Christianity in Poland* in the exhibition opened in June 1966 at MNP entitled "Polish historical painting". Also, the authorities did not share the concerns of their informer, "TW 69", regarding Poznań's coat of arms. On the contrary, a banner was ordered to be made, and it was decorated by Władysław Gomułka during the celebrations on 17 April 1966 with the Medal of the Builders of People's Poland [fig. 10]. This event explains why a museum exhibition about the history of the coat of arms could not be organised in 1966. The decoration of the banner was undoubtedly meant to convince the people of Poznań about the special attention paid by the authorities to the city and to neutralise the memory of the tragic events that took place in June 1956. The exhibition devoted to the history of Poznań's coat of arms was opened in the following year, and then it must have been perceived as a continuation of the gesture made by the state authorities towards the coat of arms. Of course, the initial connection between the idea of the exhibition and the millennial celebrations was not mentioned in the exhibition catalogue.⁵⁵

Undoubtedly, the ideology behind the activities of the communist authorities in Poland after 1945 was in its nature and origins antireligious. The opinions voiced by Gomułka in his speech should not be treated as being in line with his outlook on the matters,⁵⁶ but rather as an element of the strategy adopted in 1966 in the light of the changing relations with the Church. The First Secretary of the Polish United Workers' Party did not want to see the events of the year 1953 re-

cy Polski", i wiedzie do „nowej katastrofy”. „Władza ludowa – konkludował I sekretarz – uważa za rzecz normalną religijne uroczystości publiczne dla uczczenia tysiąclecia katolicyzmu w Polsce. Nie będziemy jednak tolerować sprzecznej z interesami Polski idei »przedmurza«, którą uprawia część hierarchii kościelnej na czele z kierownikiem episkopatu”⁵³.

Komunistyczna propaganda w roku jubileuszowym nie oddzielała więc kształtowania się państwowości polskiej od przyjęcia chrześcijaństwa. Do „przeciwstawiania tradycji początków scentralizowanego Państwa Polskiego tradycjom początków chrześcijaństwa” miał za to dążyć Kościół pod wodzą prymasa Wyszyńskiego, tego „wojującego z państwem ludowym nieodpowiedzialnego pasterza pasterzy”⁵⁴. Ewolucja propagandowej retoryki całkowicie tłumaczy przyzwolenie na obecności obrazu Jana Matejki *Zaprowadzenie chrześcijaństwa w Polsce* na otwartej w czerwcu 1966 roku w MNP wystawie „Polskie malarstwo historyczne”. Władze nie podzieliły także obaw TW „69” przed propagowaniem herbu Poznania. Przeciwnie, zlecono wykonanie sztandaru z herbem miasta, który został udekorowany przez Władysława Gomułkę podczas uroczystości 17 kwietnia 1966 roku Orderem Budowniczych Polski Ludowej [il. 10]. Wydarzenie to pozwala wyjaśnić, dlaczego nie mogło dojść do muzealnej wystawy na temat jego historii w jubileuszowym roku 1966. Udekorowanie sztandaru miało bez wątpienia przekonać społeczność Poznania o szczególnej atencji władz dla ich miasta i przyczynić się do neutralizacji pamięci o tragicznych wypadkach Poznańskiego Czerwca '56. Wystawę w MNP na temat herbu Poznania otwarto dopiero w roku następnym, kiedy to musiała być odbierana już tylko jako forma kontynuacji gestu, który wobec herbu uczyniła władza państwowa. O pierwotnym związku idei wystawy z obchodami milenijnymi w katalogu ekspozycji oczywiście nie mogło być mowy.⁵⁵

Bez wątpienia, ideologia na której opierały się działania władzy komunistycznej w Polsce po roku 1945, miała w swej istocie i na mocy swej proweniencji charakter antyreligijny. Opinii wyrażonych w przemówieniu Gomułki nie należy traktować jako zgodnych z jego światopoglądem⁵⁶, lecz jako element

⁵³ W. Gomułka, *Zespalamy siły narodu wokół ideałów socjalizmu, wolności i pokoju. Przemówienie na manifestacji w Poznaniu w dniu 17 kwietnia 1966*; as quoted in: *Przemówienie Władysława Gomułki na pl. Adama Mickiewicza w Poznaniu w dniu 17 kwietnia 1966 roku*, „Kronika Miasta Poznania” 2016, no. 1, pp. 265–266.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ *Herb miasta Poznania. Publikacja z okazji wystawy zorganizowanej w Starym Ratuszu*, oprac. J. Olejniczak, Muzeum Narodowe w Poznaniu – Oddział Historii Miasta Poznania, 15–31 Dec. 1967, Poznań 1967, s. 5–6.

⁵⁶ Perhaps in the future it will become possible to establish who was responsible for the way in which historical matters were presented in Gomułka's speech.

⁵³ W. Gomułka, *Zespalamy siły narodu wokół ideałów socjalizmu, wolności i pokoju. Przemówienie na manifestacji w Poznaniu w dniu 17 kwietnia 1966*; cyt. za: *Przemówienie Władysława Gomułki na pl. Adama Mickiewicza w Poznaniu w dniu 17 kwietnia 1966 roku*, „Kronika Miasta Poznania” 2016, nr 1, s. 265–266.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ *Herb miasta Poznania. Publikacja z okazji wystawy zorganizowanej w Starym Ratuszu*, oprac. J. Olejniczak, Muzeum Narodowe w Poznaniu – Oddział Historii Miasta Poznania, 15–31 XII 1967, Poznań 1967, s. 5–6.

⁵⁶ Być może da się w przyszłości ustalić, kto był odpowiedzialny za sposób przedstawienia kwestii historycznych w referacie Gomułki.

strategii obranej w roku 1966 wraz ze zmieniającymi się relacjami w stosunkach władzy z Kościołem. I Sekretarz KC PZPR nie chciał powtórki z roku 1953, kiedy prymas został uwięziony przez komunistów. W odniesieniu do roku 1966 słuszne będzie wszelako stwierdzić, że podkreślana wówczas rozbieżność propagandy władzy w stosunku do działań Kościoła nie dotyczyła przeszłości Polski⁵⁷, lecz jej sytuacji obecnej, a przede wszystkim jej przyszłości. Gomułka przestrzegał Kościół, by ten „nie uważał, że sprawuje rząd dusz w narodzie”, gdyż „czasy te przeszły w bezpowrotną przeszłość i nigdy nie powrócą”, i żeby nie ludził się, iż zdoła się przeciwstawić „budowaniu przyszłości [...] Ojczyzny na niewzruszonym fundamencie socjalistycznego ustroju społecznego”⁵⁸.

Stosunek władz do peregrynującego po Polsce obrazu jasnogórskiego oraz sposób wykorzystania dzieł wizualnych przez obie strony konfliktu w obchodach milenijnych były kolejną odstoną wojen prowadzonych przez Kościół katolicki z wrogimi mu siłami zarówno w obronie obrazów, jak i przeciw fałszywym wizerunkom. Dzieje tych zmagania miały wiele etapów. W okresie wojen religijnych w Europie XVI i XVII wieku zwalczano kult obrazów, usuwając je ze świątyń i niszcząc. Inny był stosunek do obrazów ideologów oświeceniowych, przygotowujących podłoże rewolucji francuskiej. Odrzucili oni bowiem argumenty zarówno ikonoklastów, jak i katolików. Negując istnienie Boga osobowego, za bezpodstawną uznali zarówno cześć wobec obrazów go przedstawiających, jak i ich negację, gdyż nie sposób obrazić bytów nieistniejących. Zaakceptowali zarazem obrazy jako przydatne w szerzeniu rewolucyjnej propagandy wśród niewykształconych mas i dopuścili cześć wizerunków nowych bogów – bogów rozumu⁵⁹. Tą drogą poszli komuniści, wykorzystując – także w trakcie obchodów milenijnych – rozmaite przedstawienia, w tym

⁵⁷ Tezę tę potwierdza stanowisko Kościoła w sprawie zorganizowanych przez władze komunistyczne badań archeologicznych w katedrze poznańskiej. Ze względu na brak miejsca pomijam omówienie tego niezwykle ważnego zagadnienia. Na temat organizacji badań państwowych w okresie milenijnym: Noszczak 2002, jak przyp. 2, s. 29–75. Na temat znaczenia regotyżacji katedr w Wielkopolsce: S. Skibiński, „*Super fundamenta historiae spirituale extruere aedificium*” (św. Hieronim). *Powojenna regotyżacja katedr w Gnieźnie i Poznaniu*, w: *Oblicza mediewalizmu*, red. A. Dąbrowska, M. Michalski, Poznań 2013, s. 153–171.

⁵⁸ *Przemówienie Władysława Gomułki z 14 stycznia 1966 roku na forum Frontu Jedności Narodu*; cyt. za: Noszczak 2002, jak przyp. 2, s. 188; Gomułka, *Zespalamy siły narodu...* 2016, jak przyp. 53, s. 269.

⁵⁹ Por. H. Bredekamp, *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkaempfe von der Spraetantike bis zur Hussitenrevolution*, Frankfurt am Main 1975; D. Gamboni, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since French Revolution*, London 2007, s. 25–50; P. Krasny, *Figury obecności i nieobecności. Wprowadzenie do francuskiej dysputy o świętych obrazach i o roli sztuki w życiu Kościoła w epoce nowożytnej*, Kraków 2016, s. 211–230.

peated as it was then that the communists interned the primate. As regards 1966, it is right to ascertain that at that time the highlighted denigration of the state propaganda with regard to the activities of the Church did not concern Poland's past,⁵⁷ but Poland's current situation, and first and foremost its future. Gomułka warned the Church “not to think that it can govern people's souls” because “those times are long gone and shall never come back”, and not to labour under the illusion that it can oppose the “building of the [...] Country's future on the firm foundations of the socialist system”⁵⁸.

The attitude of the authorities towards the peregrinations of the Black Madonna of Czestochowa painting and the way visual works were used by both sides of the conflict during the millennial celebrations were yet another example of the war fought by the Catholic Church with its adversaries, both with regard to the issue of defending the paintings, as well as against the use of false images. The history of this struggle was made up of many stages. During the religious wars in Europe in the 14th and 17th centuries the veneration of images was strongly opposed, and they were removed from temples and destroyed. The ideologists of the Enlightenment who were laying the groundwork for the French revolution had a different attitude towards paintings. They refuted the arguments of both iconoclasm and Catholicism. By denying the existence of a personified God, they considered as groundless both treating the paintings with reverence and repudiating them, since there was no way to offend a non-existent being. At the same time, they accepted paintings as useful in popularising revolutionary propaganda among the uneducated masses and allowed some images of the new gods – gods of reason – to be used.⁵⁹ The communists also decided to follow this reasoning during the millennial celebrations, as huge portraits and various depictions of the party leaders, who em-

⁵⁷ This thesis is supported by the Church's stand on the archaeological research organised by the communist authorities in the Poznań cathedral. Due to limited space, I have decided not to discuss this important matter here. More about the state-organized research in the jubilee year: Noszczak 2002 (fn. 2), pp. 29–75. On the significance of Gothic reconstruction of cathedrals in the Wielkopolska region: Sz. Skibiński, “*Super fundamenta historiae spirituale extruere aedificium*” (św. Hieronim). *Powojenna regotyżacja katedr w Gnieźnie i Poznaniu*, in: *Oblicza mediewalizmu*, eds. A. Dąbrowska, M. Michalski, Poznań 2013, pp. 153–171.

⁵⁸ *Przemówienie Władysława Gomułki z 14 stycznia 1966 roku na forum Frontu Jedności Narodu*; as quoted in: Noszczak 2002 (fn. 2), p. 188; Gomułka, *Zespalamy siły narodu...* 2016 (fn. 3), p. 269.

⁵⁹ Cf. H. Bredekamp, *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkaempfe von der Spraetantike bis zur Hussitenrevolution*, Frankfurt am Main 1975; D. Gamboni, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since French Revolution*, London 2007, pp. 25–50; P. Krasny, *Figury obecności i nieobecności. Wprowadzenie do francuskiej dysputy o świętych obrazach i o roli sztuki w życiu Kościoła w epoce nowożytnej*, Kraków 2016, pp. 211–230.

bodied the priests of reason and progress, constituted a grand, visual background for the propaganda rallies and marches. The difference between the communists and their Enlightenment predecessors was that the latter had been convinced that the veneration of religious paintings was inevitably going to disappear, whereas the communists, who saw that these convictions were in vain, wanted to get rid of the veneration of religious paintings by force, and, hence, they brutally attacked the peregrination of the copy of the painting of the Black Madonna of Czestochowa in Poland.

Abstract

In 1966 the authorities of communist Poland celebrated the Millennium of the Polish State. The celebrations commenced at the beginning of the decade. Their purpose was to oppose the “ideological offence” of the Catholic Church that was, during the same time, celebrating the Millennium of Christianity in Poland. The conflict between the two parties, in which the communists did not refrain from physical repressions, also took on the character of a visual war. The way this war looked was heavily influenced by the accusations of the communists against the Polish clergy concerning pro-German and pro-revisionist sympathies evoked by *The Pastoral Letter of the Polish Bishops to their German Brothers* and their call for mutual forgiveness. This study focuses on the visual war in Poznań, with special attention paid to the decoration prepared for the main state-organised celebrations in Mickiewicz Square, Church celebrations near the Cathedral, and exhibitions devoted to the subject in the National Museum in Poznań. The conflict between the communists and the Polish episcopate was interpreted as another manifestation of the many centuries of struggle, including via visual representations, between the Catholic Church and its adversaries.

Keywords: Polish Millennium, visual wars, Poznań Cathedral of St Peter and St Paul

ogromne, tworzące wizualną oprawę propagandowych wieców i pochodów, portrety przywódców partyjnych uosabiających kapłanów rozumu i postępu. Różnica między komunistami a ich oświeceniowymi prekursorami polegała zaś na tym, że ci ostatni byli przekonani, że kult obrazów religijnych obumrze nieuchronnie, zaś komuniści, widząc zawodność tych przepowiedni, chcieli go wypłenić siłą, i dlatego celem ich brutalnych ataków stała się peregrynująca po Polsce kopia obrazu Matki Boskiej Jasnogórskiej.

Streszczenie

W 1966 roku władze komunistycznej Polski świętowały Tysiąclecie Państwa Polskiego. Obchody zaczęły się już na początku dekady. Miały one na celu przeciwdziałanie „ideologicznej ofensywie” Kościoła katolickiego, który równoległe obchodził Milenium Chrztu Polski. Konflikt między obiema stronami, w którym komuniści dopuszczali się nierzadko fizycznych represji, przybrał również charakter wojny obrazowej. Na jej oblicze ogromny wpływ wywarły oskarżenia kierowane przez komunistów pod adresem polskiego kleru o sympatie proniemieckie i rewizjonistyczne, wywołane *Orędziem biskupów polskich do biskupów niemieckich* i wezwaniem do wzajemnego przebaczenia win. W niniejszym studium prześledzona została poznańska odsłona wspomnianej wojny obrazowej, ze szczególnym uwzględnieniem dekoracji przygotowanych na główne uroczystości – państwowe na placu Mickiewicza, kościelne przez katedrę, oraz wystaw okolicznościowych w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Ówczesny spór między komunistami a polskim episkopatem został zarazem zinterpretowany jako kolejny przejaw wielowiekowych zmagania, również obrazowych, między Kościołem katolickim a jego wrogami.

Słowa kluczowe: milenium polskie, wojny obrazowe, katedra pw. św. św. Piotra i Pawła w Poznaniu

dr hab. Michał Haake
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
Instytut Historii Sztuki
al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań
tel. +48 61 829 37 19
e-mail: haak@amu.edu.pl

Oprawa obchodów
Wielkiego Jubileuszu
Tysiąclecia Chrztu Polski
w katedrze św. Jana Chrzciciela
w Warszawie (23–24 czerwca 1966)¹

Ogólnopolskie uroczystości milenijne w bazylice archikatedralnej pw. św. Jana Chrzciciela w Warszawie zaplanowane zostały na 23–24 czerwca 1966 roku w ramach ogólnopolskich obchodów „Na szlaku Tysiąclecia” przy udziale całego Episkopatu Polski. Uroczystość rozpocząć miało – 22 czerwca o godz. 18.30 – sprowadzenie kopii obrazu jasnogórskiego peregrynującej po Polsce. Obraz przez następne dwa dni miał być wystawiony i adorowany przez wiernych². Obok obrzędów liturgicznych w bazylice w programie obchodów znalazły się też sesja naukowa oraz otwarcie wystawy poświęconej dziejom chrześcijaństwa w archidiecezji³, z uwzględnieniem wkładu Kościoła w życie społeczne⁴.

W celu sprawnej organizacji uroczystości 15 sierpnia 1965 roku prymas Polski i arcybiskup metropolita warszawski kardynał Stefan Wyszyński ogłosił dekret powołujący Komitet Uczczenia Tysiąclecia Chrześcijaństwa w Archidiecezji Warszawskiej, którego zadaniem było opracowanie programu obchodów milenijnych i czuwanie nad jego realizacją⁵. Prace podjęte

¹ Podziękowanie za pomoc w pozyskaniu materiałów i za rozmowy na temat uroczystości obchodów Milenium w roku 1966, zechcą przyjąć: Jerzy Bogusławski, Małgorzata Skrzypczak, Maria Wójcik, ks. prof. dr hab. Dominik Zamiatąła i ks. prof. dr hab. Janusz Zbudniewek.

² Archiwum Instytutu Prymasa Wyszyńskiego w Częstochowie (dalej jako: AIPW), inv. 757, *Sacrum Poloniae Millennium w Archidiecezji Warszawskiej*, Warszawa 1966, t. II, załącznik 6: *Program Wielkiego Jubileuszu Tysiąclecia Chrztu Polski w Archidiecezji Warszawskiej 1966 r.*, s. 34.

³ Sesja zaplanowana została na piątek 24 VI 1966. Program obejmował: wykład ks. prał. J. Wieteski *Dzieje Kościoła Chrystusowego w Archidiecezji Warszawskiej*, prelekcję ks. bpa J. Modzelewskiego *Święty Kościół Warszawski w Roku Milenijnym*, słowo pasterskie abpa A. Baraniaka, *Millenijne pozdrowienie Macierzy Poznańskiej*, przemówienie końcowe ks. prymasa kard. S. Wyszyńskiego; za: AIPW, inv. 757, *Sacrum Poloniae...* 1966, jak przyp. 2, t. II, załącznik 9: *Program Sacrum Poloniae Millennium Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa 21–26 czerwca 1966 roku*, s. 55–56.

⁴ AIPW, inv. 757, *Sacrum Poloniae...* 1966, jak przyp. 2, t. II, załącznik 6, s. 34.

⁵ AIPW, inv. 757, *Sacrum Poloniae...* 1966, jak przyp. 2, t. II, Dekret 5226/D/65 z 15 VIII 1956, s. 17–19.

The setting of the celebrations
of the Grand Millennium Jubilee
of the Baptism of Poland in the
Cathedral of St John the Baptist
in Warsaw (23–24 June 1966)¹

The National Millennium celebrations in the archcathedral basilica of St John the Baptist in Warsaw were planned for 23–24 June 1966 as part of the national celebrations “Na szlaku Tysiąclecia” [On the Millennium Trail] with the participation of the entire Polish Episcopate. The celebrations were to commence on 22 June at 18.30 with the arrival of the Jasna Góra painting peregrinating through Poland. The painting was to be exhibited and adored by the faithful². Beside liturgical celebrations in the basilica, the programme also included a series of academic lectures and the opening of an exhibition on the history of Christianity in the archcathedral, including the contribution of the Church in the life of the society^{3, 4}.

In order to facilitate the organisation of the event, on 15 August 1965, the primate of Poland and the metropolitan archbishop of Warsaw, Cardinal Stefan Wyszyński, announced a decree establishing the Committee for Commemorating the Millennium of Christianity in the Warsaw Archdiocese, whose task was to prepare the programme for millennium cele-

¹ Acknowledgements for help in obtaining materials and for the discussions about the celebrations of the Millennium of 1966 to: Jerzy Bogusławski, Małgorzata Skrzypczak, Maria Wójcik, Rev. Dominik Zamiatąła, Prof., PhD. and Rev. Janusz Zbudniewek, Prof., PhD.

² Archiwum Instytutu Prymasa Wyszyńskiego in Częstochowa [The Archive of the Institute of Primate Wyszyński] (hereinafter referred to as: AIPW), inv. 757, *Sacrum Poloniae Millennium w Archidiecezji Warszawskiej*, Warszawa 1966, vol. II, appendix 6: *Program Wielkiego Jubileuszu Tysiąclecia Chrztu Polski w Archidiecezji Warszawskiej 1966 r.*, p. 34.

³ The series of lectures was planned for Friday, 24 June 1966. The programme included the lectures of prelate J. Wieteski *Dzieje Kościoła Chrystusowego w Archidiecezji Warszawskiej*, Bishop J. Modzelewski *Święty Kościół Warszawski w Roku Milenijnym*, a pastoral speech by Archbishop A. Baraniak, *Millenijne pozdrowienie Macierzy Poznańskiej*, closing lecture of Primate Cardinal S. Wyszyński; after: AIPW, inv. 757, *Sacrum Poloniae...* 1966 (fn. 2), vol. II, appendix 9: *Program Sacrum Poloniae Millennium Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa 21–26 czerwca 1966 roku*, pp. 55–56.

⁴ AIPW, inv. 757, *Sacrum Poloniae...* 1966 (fn. 2), vol. II, appendix 6, p. 34.

brations and oversee its execution⁵. The Committee coordinated the participation of the congregation in the services and “special pastoral activities”, such as the preparation of “the exhibition presenting various activities of the Church, monographs from individual parishes and archdioceses, religious concerts, personal and church mementos of the Millennium [...], lectures and academic sessions”⁶. The Committee comprised of suffragan bishops of Warsaw, representatives of the chapter, deans and parish priests, monks and laity. The latter mainly comprised of visual artists and architects⁷. In order to facilitate the work of the Committee, an Executive Commission of 7 people was selected with Bishop Jerzy Modzelewski as its chairman. The Commission was divided into five sections: worship, pastoral, artistic, historical and homiletical.⁸ The sections were to act in concert with the supervising Executive Commission, which defined the general programme of their activities⁹. The artistic section comprised of prelate Jan Penkała (the chair), Adam Jabłoński and Władysław Pieńkowski¹⁰. According to the guidelines of the Commission, the artistic section was responsible for “the design and supervision of the exhibitions of the history of the Church and various artistic forms representing the Millennium of Christianity”. In particular, the artistic section oversaw:

1. – preparation of the exhibition [...] of the history of the Warsaw archdiocese, entitled Warsaw Archdiocese in the Millennium of the Baptism of Poland. [...] The design of the script of the exhibition was prepared by the Primate Council for the Reconstruction of Warsaw Churches. 2. – assistance in the organisation of the parish exhibitions illustrating their history, or its fragments, of local churches and parishes. 3. – preparation and production of artistic millennium mementos, such as medal-

⁵ AIPW, inv. 757, *Sacrum Poloniae...* 1966 (fn. 2), vol. II, decree 5226/D/65 dated 15 Aug. 1956, pp. 17–19.

⁶ Ibidem, p. 18.

⁷ The decree establishing the Committee listed the following persons: craftsman, jeweller Adam Jabłoński, two sculptors – Józef Trenarowski (1907–1965) and Zofia Trzczińska-Kamińska (1890–1977), architects – Stanisław Marzyński (1904–1992) and Władysław Pieńkowski (1907–1991), also craftsman Kazimierz Wrzesiński and author Jerzy Zawieyski, the president of the Catholic Intelligence Club (ibidem, pp. 17–18).

⁸ Ibidem, p. 19. The Executive Committee comprised also of: the secretary, Rev. Stanisław Wierzejski and the members: prelate Teofil Bogucki, prelate Mieczysław Jabłonka, Cardinal Władysław Miziołek, prelate Józef Wieteska.

⁹ AIPW, inv. 757, *Sacrum Poloniae...* 1966 (fn. 2), vol. II, *Ramowe Wytyczne Komisji Wykonawczej Komitetu Uczczenia Tysiąclecia Chrześcijaństwa w Archidiecezji Warszawskiej dla poszczególnych Sekcji Komitetu* dated 25 Aug. 1965, pp. 22–28.

¹⁰ AIPW, inv. 757, *Sacrum Poloniae...* 1966 (fn. 2), vol. II, decree 5347/D/65 dated 20 Aug. 1965, p. 20. The other members: Rev. Tomasz Bojasiński, Leszek Dunin, Zbigniew Jeziński, Prof. Rev. Andrzej Luft, sister Michaela – sacrament sister, father Tadeusz Paluszkiwicz TJ.

przez Komitet miały objąć, obok koordynacji udziału wiernych w nabożeństwach, także „specjalne akcje duszpasterskie”, przez które rozumiano m.in. przygotowanie „wystaw obrazujących różnorodną działalność Kościoła, opracowań monograficznych poszczególnych parafii i archidiecezji, koncertów religijnych, osobistych i kościelnych pamiątek Tysiąclecia [...], wykładów i sesji naukowych”⁶. W skład Komitetu weszli biskupi suffragani warszawscy, przedstawiciele kapituł, dziekanów i proboszczów, zakonnicy oraz osoby świeckie. Wśród tych ostatnich przeważali plastycy i architekci⁷. Dla usprawnienia pracy Komitetu z jego grona wyłoniono siedmiosobową Komisję Wykonawczą z przewodniczącym biskupem Jerzym Modzelewskim⁸ oraz pięć sekcji: kultową, duszpasterską, plastyczną, historyczną i homiletyczną. Sekcje miały działać w porozumieniu z nadrzędną wobec nich Komisją Wykonawczą, określającą ramowy program ich prac⁹. W skład sekcji plastycznej powołani zostali m.in. ksiądz prałat Jan Penkała (przewodniczący), Adam Jabłoński i Władysław Pieńkowski¹⁰. Zgodnie z wytycznymi Komisji do zadań sekcji plastycznej należało „projektowanie i czuwanie nad wykonaniem ekspozycji wystawowych z dziejów Kościoła i różnych form plastycznych Tysiąclecia Chrześcijaństwa”. W szczególności sekcja zając się miała:

1. – urzędzeniem [...] wystawy obrazującej dzieje archidiecezji warszawskiej, pod tytułem Archidiecezja Warszawska w Tysiącleciu Chrztu Polski. [...] Projekt scenariusza wystawy został opracowany przez Radę Prymasowską Odbudowy Kościołów Warszawy. 2. – skuteczną pomocą w urządzaniu wystaw parafialnych ilustrujących historię lub jej fragmenty miejscowych kościołów lub parafii. 3. – opracowaniem i troską wyprodukowania plastycznych pamiątek millenijnych w postaci medalików, krzyżyków, obrączek, domowych kropielnic. 4 – zaprojektowaniem i umieszczeniem w kościołach pamiątkowych tablic, kropielnic, krzyży, relikwiarzy, chrzcielnic i innych form plastycznych, które

⁶ Ibidem, s. 18.

⁷ W dekreście powołującym Komitet wymienieni zostali: rzemieślnik jubiler Adam Jabłoński, dwoje rzeźbiarzy – Józef Trenarowski (1907–1965) i Zofia Trzczińska-Kamińska (1890–1977), architekt – Stanisław Marzyński (1904–1992) i Władysław Pieńkowski (1907–1991), ponadto rzemieślnik Kazimierz Wrzesiński oraz literat Jerzy Zawieyski, prezes Klubu Inteligencji Katolickiej (ibidem, s. 17–18)

⁸ Ibidem, s. 19. W skład komisji wykonawczej wchodził też: sekretarz ks. Stanisław Wierzejski i członkowie: ks. prał. Teofil Bogucki, ks. prał. Mieczysław Jabłonka, ks. kan. Władysław Miziołek, ks. prał. Józef Wieteska.

⁹ AIPW, inv. 757, *Sacrum Poloniae...* 1966, jak przyp. 2, t. II, *Ramowe Wytyczne Komisji Wykonawczej Komitetu Uczczenia Tysiąclecia Chrześcijaństwa w Archidiecezji Warszawskiej dla poszczególnych Sekcji Komitetu* z 25 VIII 1965, s. 22–28.

¹⁰ AIPW, inv. 757, *Sacrum Poloniae...* 1966, jak przyp. 2, t. II, Dekret 5347/D/65 z 20 VIII 1965, s. 20. Pozostali członkowie: ks. Tomasz Bojasiński, Leszek Dunin, Zbigniew Jeziński, ks. prof. Andrzej Luft, s. Michaela – sakramentka, o. Tadeusz Paluszkiwicz TJ.

przypominać będą następnym pokoleniom o przeżyciach Tysiąclecia. 5. – staraniem u Władz Rządowych w sprawie uzyskania pozwolenia na wybudowanie w archidiecezji Świątyni Tysiąclecia¹¹.

Przewodniczący sekcji plastycznej – prałat Jan Penkała (1912–1973) reprezentował środowisko, które ówczesnie stanowiło zaplecze dla plastycznych i architektonicznych działań Kościoła. Środowiskiem tym była Rada Prymasowska Odbudowy Kościołów Warszawy, w której Penkała pełnił funkcję dyrektora biura. Członkiem Rady Prymasowskiej był także wchodzący w skład sekcji plastycznej Komitetu Adam Jabłoński, wieloletni kierownik artystyczny Spółdzielni Rękodzieła Artystycznego ORNO. W Komitecie znalazł się też wiceprezes tejże rady – architekt Stanisław Marzyński (1904–1992). Rada Prymasowska została powołana w roku 1947 przez prymasa kardynała Augusta Hlonda¹². Głównym celem jej działań miała być rekonstrukcja architektury i wyposażenia stołecznych świątyni zniszczonych w czasie wojny. 24 czerwca 1947 roku, podczas uroczystości wmurowania aktu odbudowy w fundamencie katedry św. Jana¹³, prymas Hlond ogłosił orędzie, w którym przypomniał o pięćdziesięciu pięciu utraconych kościołach i kaplicach warszawskich¹⁴. Mówił:

Przyspieszona odbudowa kościołów Warszawy staje się [...] jednym z najpilniejszych zadań mojego pasterszowania w powojennej stolicy. Nie może pozostać bez świątyni Warszawa, która za Boże jutro narodu skrwawiła się jak żadne inne miasto polskie. Nie może zabraknąć miejsca w kościołach pokoleniu, które tu za wolność ojczyzny i wiary konato. Stolica, złożywszy z siebie ofiarę catopalną, nie chce być martwą popielnicą swych bohaterów. Z Bożych mocy chce się odrodzić dla przyszłych posłannictw. Aby swemu życiu religijnemu nadać rytm nowoczesny, domaga się swych kościołów, w których by każdy mieszkaniec miał możliwość wspólnej i prywatnej modlitwy¹⁵.

¹¹ AIPW, inw. 757, *Sacrum Poloniae...* 1966, jak przyp. 2, t. II, *Ramowe Wytyczne Komisji Wykonawczej Komitetu Uczczenia Tysiąclecia Chrześcijaństwa w Archidiecezji Warszawskiej dla poszczególnych Sekcji Komitetu* z 25 VIII 1965, s. 25–26.

¹² Bp August Hlond 4 III 1946 stanął na czele metropolii warszawsko-gnieźnieńskiej, zatrzymując godność prymasa Polski; zob. E.G. Wiązowski, *Kardynał August Hlond jako twórca podstaw administracji kościelnej na Pomorzu Środkowym po II wojnie światowej*, „Studia Koszalińsko-Kołobrzeskie” 2013, nr 20/1–2, s. 149.

¹³ „Dokument po poświęceniu przez Ks. Kardynała, zamknięty do metalowej puszkii, został przez Niego zamurowany w cokole ściany Prezbiterialnej od strony Kaplicy Loretańskiej, na wprost wejścia do Zakrystii”; *Kościół Warszawy*, Warszawa 1982, s. 53. Wydarzenie to opisuje też: A. Grabowski, *Pamiętnik redaktora*, <http://www.pinezka.pl/byl-sobie-czlowiek-arch/2993-pamietnik-redaktora> [dostęp: 6 II 2017].

¹⁴ *Kronika*, „Nasza Przeszłość” 2, 1948, s. 370.

¹⁵ *Dział urzędowy, Odezwa Jego Eminencji Ks. Kard. Prymasa Hlonda do Polaków w kraju i za granicą w sprawie odbudowy kościo-*

lions, crosses, rings and stoups. 4 – design and setting of commemorative plaques, stoups, crosses, reliquaries, baptismal fonts and other forms of art that would remind future generations of the celebrations of the Millennium. 5. – obtaining from the government permission to build the Temple of Millennium in the archdiocese¹¹.

The chair of the artistic section – prelate Jan Penkała (1912–1973) – represented the community which back then supported the artistic and architectural activities of the Church, namely the Primate Council for the Reconstruction of Warsaw Churches, where prelate Penkała was the director of the office. Adam Jabłoński, member of the artistic section of the Committee, was also a member of the Primate Council and the artistic director of the Artistic Handicraft Cooperative ORNO. The vice-president of the Council – architect Stanisław Marzyński (1904–1992) – also joined the Committee. The Primate Council was established in 1947 by primate and cardinal August Hlond¹². The main activity of the Council was the reconstruction of the architecture and interiors of Warsaw churches destroyed during the war. On 24 June 1947, during an event to set the reconstruction act in the foundations of St John the Baptist Cathedral,¹³ Primate Hlond referred in his address to the fifty-five churches and chapels of Warsaw lost during the war¹⁴. He said:

Accelerating the reconstruction of the Warsaw churches [...] is becoming one of the most urgent tasks of my pastoral work in the post-war capital. Warsaw cannot be left without a temple. Indeed, Warsaw covered itself in blood more than any other Polish city fighting for the holy future of the nation. There must be room in churches for the generation who died for the freedom of the nation and faith. The capital, sacrificing itself, does not wish to be an urn for its dead heroes. With God's power, it wishes to be reborn for its future mission. In order to bestow on its religious life a modern rhythm, it demands

¹¹ AIPW, inv. 757, *Sacrum Poloniae...* 1966 (fn. 2), vol. II, *Ramowe Wytyczne Komisji Wykonawczej Komitetu Uczczenia Tysiąclecia Chrześcijaństwa w Archidiecezji Warszawskiej dla poszczególnych Sekcji Komitetu* dated 25 Aug. 1965, pp. 25–26.

¹² Bishop August Hlond on 4 Mar. 1946 became the head of the Warsaw-Gniezno archdiocese, still keeping the title of the primate of Poland, see: E.G. Wiązowski, *Kardynał August Hlond jako twórca podstaw administracji kościelnej na Pomorzu Środkowym po II wojnie światowej*, „Studia Koszalińsko-Kołobrzeskie” 2013, no. 20/1–2, p. 149.

¹³ “The document, after the consecration by the cardinal, was locked in a metal box and it was built in by him in the plinth of the chancel wall on the side of the Loretan Chapel, opposite the entrance to the Sacristy”; *Kościół Warszawy*, Warszawa 1982, p. 53. This event is also described in: A. Grabowski, *Pamiętnik redaktora*, <http://www.pinezka.pl/byl-sobie-czlowiek-arch/2993-pamietnik-redaktora> [accessed: 6 Feb. 2017].

¹⁴ *Kronika*, „Nasza Przeszłość” 2, 1948, p. 370.

*its churches, where every resident of Warsaw could join in common or private prayer.*¹⁵

To complete his mission, Hlond relied heavily on the Primate Council for the Reconstruction of Warsaw Churches, and defined its main task as “general planning of the reconstruction of churches and investigating issues connected with it”. To the group of specialists gathered around the council, Hlond’s appointed, among many, Jan Zachwatowicz (1900–1983), the author of the design of the reconstruction of the cathedral in its modern regothised form, and Zdzisław Mączyński and Konstanty Jakimowicz¹⁶. In 1948, the new Warsaw metropolitan archbishop and primate of Poland – Cardinal Stefan Wyszyński – became the chairman of the Council. In 1969, after one year of operation (focusing on the reconstruction of the Warsaw churches), the Council changed its name to the Primate Council for the Construction of Churches¹⁷. The important aspect of its activity was the preparation and the publication of monographs and guidebooks on the Warsaw churches and collective publications summarising the reconstruction works¹⁸.

In the first years of operation of the Primate Council for the Reconstruction of Warsaw Churches,

¹⁵ *Dział urzędowy, Odezwa Jego Eminencji Ks. Kard. Prymasa Hlonda do Polaków w kraju i za granicą w sprawie odbudowy kościołów warszawskich*, „Wiadomości Archidiecezjalne Warszawskie” 31, 1947, nos. 6–7, pp. 129–130; quoted after: Rev. H. Małecki, *Kardynał August Hlond (1881–1948)*, „Warszawskie Studia Teologiczne” XI, 1998, p. 83 [available on-line: <http://pwtw.pl/wp-content/uploads/wst/11/Ma%C5%82ecki2.pdf>].

¹⁶ The first Primate Council comprised of: chair – Bishop Wacław Majewski, vicechairs – Archbishop Antoni Szlagowski and Bishop Zygmunt Choromański, secretary – Stanisław Leśniowski, treasurer – Adam Grabowski, members – Rev. Feliks de Ville, Rev. Zygmunt Kaczyński, Rev. Wacław Murawski, Rev. Jan Szmigielski, Rev. Jan Sztuka and Rev. Stefan Ugniewski, Prof. Antoni Ponikowski, Prof. Zdzisław Mączyński, Prof. Jan Zachwatowicz, Prof. Tadeusz Butkiewicz, architect Stanisław Marzyński, lawyers Stanisław Janczewski, Władysław Jan Grabski, Jerzy Zawieyski, editors Bogdan Skąpski, Władysław Wrześniewski, architects Konstanty Jakimowicz, Tadeusz Sadowski. The composition of the Council, according to the Statute of the Council, was renewed every five years, its new members were Jan Bogusławski (1910–1982), Zbigniew Wasiutyński (1902–1974), Witold Kamler (1906–1983), Władysław Danilecki and Adam Jabłoński. There were four sections operating under the auspices of the Council: the section of propaganda (press section), the section of construction (where architect Stanisław Marzyński actively operated), the section of finance and economy; see: Grabowski (fn. 13).

¹⁷ In the 1950s, during the internment of Primate Wyszyński, the name of the Council was changed to: Archdiocesan Council for the Reconstruction of Warsaw Churches.

¹⁸ The following publications describe these circumstances: W.J. Grabski, *Kościół Warszawy w odbudowie*, Warszawa 1956 and published 25 years later: *Kościół Warszawy*, Warszawa 1982; many publications of Lech Dunin: *Podziemia kościołów starej Warszawy: archikatedra św. Jana, kościół N. M. P. Łaskawej*, Warszawa 1957; *Skarby spod gruzów: niektóre zabytki ocalałe w kościołach warszawskich*, Warszawa 1958; *Przewodnik po kościołach Starego i Nowego Miasta Warszawy*, Warszawa 1979; *Przewodnik po Bazylice św. Jana Chrzciciela w Warszawie*, Warszawa 1981.

W dążeniu do tego celu Hlond wspierał się na Radzie Prymasowskiej Odbudowy Kościołów Warszawy, a jej zadania określił jako „ogólne planowanie rekonstrukcji kościołów i badanie zagadnień z tym związanych”. Do grona specjalistów skupionych w radzie Hlond powołał m.in. Jana Zachwatowicza (1900–1983), autora projektu odbudowy katedry w jej obecnej, regotyzowanej formie, Zdzisława Mączyńskiego i Konstantego Jakimowicza¹⁶. W roku 1948 na czele Rady stanął nowy arcybiskup metropolita warszawski i prymas Polski – kardynał Stefan Wyszyński. W roku 1969 po pierwszym okresie działalności (skoncentrowanym na odbudowie stołecznych świątyń) Rada została przemianowana na Radę Prymasowską Budowy Kościołów¹⁷. Istotny aspekt jej działalności stanowiło opracowywanie i publikowanie monografii i przewodników poświęconych warszawskim świątyniom oraz wydawnictw zbiorowych podsumowujących dzieło odbudowy¹⁸.

W pierwszych latach działalności Rady Prymasowskiej Odbudowy Kościołów Warszawy najbardziej prestiżowym zadaniem była rekonstrukcja katedry św. Jana. Konsekracja świątyni w stanie surowym nastąpiła 9 czerwca 1960 roku. Kolejne lata zajęło wyposażanie i ozdabianie jej wnętrza. Całkowite zniszczenie podczas wojny elementów wyposażenia (w tym ołtarza wielkiego i stali w prezbiterium) postawiło przed

łów warszawskich, „Wiadomości Archidiecezjalne Warszawskie” 31, 1947, nr 6–7, s. 129–130; cyt. za: ks. H. Małecki, *Kardynał August Hlond (1881–1948)*, „Warszawskie Studia Teologiczne” XI, 1998, s. 83 [dostępny również on-line: <http://pwtw.pl/wp-content/uploads/wst/11/Ma%C5%82ecki2.pdf>].

¹⁶ W skład zarządu pierwszej Rady Prymasowskiej weszli: prezes – bp Wacław Majewski, wiceprezesi – abp Antoni Szlagowski i bp Zygmunt Choromański, sekretarz – Stanisław Leśniowski, skarbnik – Adam Grabowski, członkowie – ks. Feliks de Ville, ks. Zygmunt Kaczyński, ks. Wacław Murawski, ks. Jan Szmigielski, ks. Jan Sztuka i ks. Stefan Ugniewski, prof. Antoni Ponikowski, prof. Zdzisław Mączyński, prof. Jan Zachwatowicz, prof. Tadeusz Butkiewicz, arch. Stanisław Marzyński, adw. Stanisław Janczewski, Władysław Jan Grabski, Jerzy Zawieyski, red. Bogdan Skąpski, Władysław Wrześniewski, arch. Konstanty Jakimowicz, Tadeusz Sadowski. Skład Rady, zgodnie ze statutem, był co pięć lat odnawiany, spośród jej kolejnych, nowych członków wymienić trzeba Jana Bogusławskiego (1910–1982), Zbigniewa Wasiutyńskiego (1902–1974), Witolda Kamlera (1906–1983), Władysława Danileckiego i wspomnianego już Adama Jabłońskiego. Pod egidą Rady działały cztery sekcje: propagandowa (prasowa), budowlana (w której aktywnie działał architekt Stanisław Marzyński), finansowa i gospodarcza; zob. Grabowski, jak przyp. 13.

¹⁷ W latach 50., w okresie internowania prymasa Wyszyńskiego, nazwa Rady została odgórnie zmieniona na: Rada Archidiecezjalna Odbudowy Kościołów Warszawy.

¹⁸ Były to m.in. następujące publikacje: W.J. Grabski, *Kościół Warszawy w odbudowie*, Warszawa 1956 i wydane ćwierć wieku później: *Kościół Warszawy*, Warszawa 1982; liczne publikacje autorstwa Lecha Dunina: *Podziemia kościołów starej Warszawy: archikatedra św. Jana, kościół N.M.P. Łaskawej*, Warszawa 1957; *Skarby spod gruzów: niektóre zabytki ocalałe w kościołach warszawskich*, Warszawa 1958; *Przewodnik po kościołach Starego i Nowego Miasta Warszawy*, Warszawa 1979; *Przewodnik po Bazylice św. Jana Chrzciciela w Warszawie*, Warszawa 1981.

artystami potężne wyzwanie, zarazem jednak dało im unikatową możliwość realizacji projektu kompletnego wystroju wnętrza. Projektując wyposażenie katedry na początku lat 60., oprócz bieżących potrzeb liturgicznych musiano brać również pod uwagę, że wnętrze to służyć miało za oprawę centralnych uroczystości milenijnych, przez co bazylika miała się stać miejscem szczególnym: znakiem Kościoła, narodu i państwa podźwigniętych z ruin ofiarnością i entuzjazmem swoich wiernych i obywateli.

Na uroczystości milenijne w czerwcu 1966 roku wnętrze katedry przystrojono 22 chorągwiami nawiązującymi do historii zrywów narodowowyzwoleńczych: powstania kościuszkowskiego, listopadowego i styczniowego; do epoki Księstwa Warszawskiego i Królestwa Kongresowego, do powstania warszawskiego i Polski Walczącej. Specjalnego znaczenia nabierał – zrekonstruowany na tę okazję – grobowiec książąt mazowieckich Stanisława i Janusza. W dokumentach milenijnych podkreślano, że prochy książąt stanęły „na straży tych wydarzeń historycznych, które będą się [...] dziać w katedrze”¹⁹. Rekonstrukcji nagrobka podjął się rzeźbiarz Leon Machowski (1916–1988), dokonał jej w oparciu o przedwojenny gipsowy odlew, zachowany w Muzeum Historycznym miasta Warszawy²⁰.

W prezbiterium katedry przygotowano miejsce dla peregrynującej kopii obrazu jasnogórskiego [il. 1]. Była to skromna, srebrna rama umieszczona na specjalnej konstrukcji, na tle okna witrażowego, powyżej ołtarza głównego, którego nastawa i antependium również wykonane były ze srebra przez Adama Jabłońskiego, który wcześniej, jesienią 1955 roku, dostarczył drzwi główne katedry przedstawiające sceny z dziejów świątyni²¹. Następnie, uwzględniając istniejące już przeszklenia witrażowe w oknach prezbiterium, zaprojektował nastawę ołtarza głównego. Była to horyzontalna kompozycja złożona z ustawionych obok siebie sześciu prostokątnych plakiet przedstawiających tajemnice Różańca Świętego, rozdzielonych centralnie umieszczonym tabernakulum. W tej samej technice wykonane zostało antependium, na którym

¹⁹ AIPW, inv. 757, *Sacrum Poloniae...* 1966, jak przyp. 2, t. II, s. 10.

²⁰ *Kościół Warszawy...* 1982, jak przyp. 18, s. 62.

²¹ Wg proj. Stanisława Marzyńskiego (?). Drzwi wykute w blazie miedzianej, w kwaternionach przedstawione są m.in. sceny: przeniesienie kolegiaty z Czerska; kazanie Piotra Skargi; zaprzysiężenie Konstytucji 3 maja; sakra biskupia udzielana przez kardynała Aleksandra Kakowskiego arcybiskupowi Achillesowi Ratti, późniejszemu Piusowi XI. Górne kwatery poświęcone są życiu św. Jana Chrzciciela (patrona archikatedry). W obramowaniu kwatery umieszczone zostały orły polskie i syreny (w różnych redakcjach historycznych), a powyżej, w ostrołukowym zwieńczeniu – krzyż, herby kapituły i herb prymasa Wyszyńskiego; zob. L. Dunin, ks. J. Wysocki, *Przewodnik po bazylice św. Jana Chrzciciela w Warszawie*, Warszawa 1981, s. 12; *Kościół Warszawy...* 1982, jak przyp. 18, s. 61, 72.

the most prestigious task was the reconstruction of St John the Baptist Cathedral. The church building shell was consecrated on 9 June 1960. The following years were centred around the interior decoration. The complete destruction of some interior elements (including the grand altar and the choir in the chancel) presented the artists with a great challenge, yet it was a unique opportunity for them to execute a design involving a complete reconstruction of a cathedral's interior. When designing the interior of the cathedral in the beginning of the 1960s not only current liturgical needs had to be taken into consideration, but also its future function as the central venue for the celebration of the millennium events, which made the basilica a special place: a symbol of the Church, nation and country risen from ruins thanks to the dedication and enthusiasm of the congregation and the society.

On the occasion of the millennium celebrations of June 1966, the cathedral was decorated with 22 flags depicting the history of the national liberation uprisings: the Kościusko, November and January uprisings; making references to the age of the Duchy of Warsaw and Congress Poland, and finally to the Warsaw Uprising and Fighting Poland. Reconstructed for that specific occasion, the tomb of the Mazovian princes, Stanisław and Janusz, gained a special meaning. The millennium documents stressed the fact that the ashes of the princes “guarded the historical events taking place [...] in the cathedral”¹⁹. The reconstruction of the tombstone was prepared by the sculptor Leon Machowski (1916–1988). He based his work on a pre-war plaster cast from the Historical Museum in Warsaw²⁰.

The peregrinating copy of the Jasna Góra painting was to find its place in the chancel of the cathedral [fig. 1]. A humble, silver frame was mounted on a special construction, against the background of the stained-glass window, above the main altar, of which the retable and antependium were also made of silver by Adam Jabłoński, who earlier, in autumn 1955, delivered the main entrance doors to the cathedral with engraved scenes from the history of the church²¹. Next, he designed the main altarpiece reredos including the stained-glass of the chancel's windows in his design. It

¹⁹ AIPW, inv. 757, *Sacrum Poloniae...* 1966 (fn. 2), vol. II, p. 10.

²⁰ *Kościół Warszawy...* 1982 (fn. 18), p. 62.

²¹ According to the design of Stanisław Marzyński(?). Door forged in copper sheets, divided into plots with the presentations of: relocation of the collegiate church from Czersk; the sermon of Piotr Skarga; the swearing-in ceremony of the 3rd May Constitution; consecration of Archbishop Achilles Ratti, later Pius XI, by Aleksander Kakowski. The main plots are devoted to the life of St John the Baptist (patron saint of the Cathedral). The frame of the plots was decorated with Polish eagles and mermaids (in various historical contexts), and above, the ogive finial – with the cross, coats of arms of the chapter and Primate Wyszyński; see: L. Dunin, Rev. J. Wysocki, *Przewodnik po bazylice św. Jana Chrzciciela w Warszawie*, Warszawa 1981, p. 12; *Kościół Warszawy...* 1982 (fn. 18), pp. 61, 72.



1. Msza święta koncelebrowana w katedrze warszawskiej, w ołtarzu głównym obraz Matki Boskiej Nawiedzenia, 22–23 VI 1966, fot. w zbiorach IPN w Warszawie

1. Holy Mass concelebrated in the Warsaw cathedral, the painting of the Visitation of the Mother of God on the main altar, 22–23 June 1966, photo in the collection of the Institute of National Remembrance in Warsaw

was a horizontal composition made of six rectangular plaquettes placed one next to another that represent the Mysteries of the Rosary separated by a centrally located tabernacle. The same technique was applied to the antependium, with the coats of arms of the primate (in the middle), the parish and the chapter. After the celebrations of the millennium were completed, to commemorate the infamous events of “the arrest of the Mother of God”, the peregrinating painting was permanently set in the composition of the altar, centrally, in place of the tabernacle²².

The copy of the painting of the Mother of God was a very important symbol of the millennium celebrations. It was painted in 1957 by Leonard Torwirth and commissioned by the primate and the Polish Episcopate, consecrated by Pope Pius XII who administered a blessing for its peregrination through

znalazły się herby: prymasa (pośrodku) oraz parafii i kapituły. Po zakończeniu obchodów milenijnych, dla upamiętnienia głośnych wydarzeń związanych z „aresztowaniem Matki Boskiej”, peregrynujący obraz na stałe włączono w kompozycję ołtarza, umieszczając go w miejscu centralnym, wcześniej zajmowanym przez tabernakulum²².

Kopia obrazu Matki Boskiej była niezwykle ważnym znakiem milenijnych uroczystości. Wykonana w 1957 roku na zamówienie prymasa i Episkopatu Polski przez Leonarda Torwirtha, została przez papieża Piusa XII poświęcona i obdarzona błogosławieństwem na peregrynację po parafiach w latach kończącej się Wielkiej Nowenny [il. 2]. Władza świecka szybko przekonała się o randze tego symbolu i jego sile integrującej wspólnotę wiernych poprzez angażowanie

²² As reproduced in: *Kościół Warszawski...* 1982 (fn. 18), pp. 73, 74.

²² Tak reprodukowany jest w: *Kościół Warszawski...* 1982, jak przyp. 18, s. 73, 74.



2. Procesyjne przeniesienie obrazu Matki Boskiej Nawiedzenia do katedry warszawskiej, fot. w zbiorach IPN w Warszawie

2. Processional transport of the painting of the Visitation of the Mother of God to the Warsaw cathedral, photo in the collection of the Institute of National Remembrance in Warsaw

ich w praktyki religijne. W sprawozdaniu z przebiegu uroczystości milenijnych sporządzonym dla Urzędu ds. Wyznań informator zanotował:

*Dominującym punktem programu milenijnych uroczystości nie był wcale akcent milenijny, lecz imprezy związane z peregrynacją obrazu Matki Bożej, jego adoracją, licznymi powitaniem na trasach przejazdu itp. Imprezy te zostały zorganizowane głównie w celu zgromadzenia jak największej liczby ludności na trasach przejazdu [...], by zmanifestować siłę kościoła oraz poparcie dla polityki hierarchii kościelnej*²³.

W innym materiale operacyjnym tajny współpracownik jednoznacznie pisał o politycznym zagrożeniu

²³ Archiwum Akt Nowych (dalej jako: AAN), sygn. 1587, 78/71, *Urząd do Spraw Wyznań w Warszawie [Przebieg i ocena uroczystości milenijnych], Peregrynacja obrazu*, k. 107.

the parishes in the years ending the Millennium novena [fig. 2]. The laity authorities quickly realised the importance of this symbol and its power to integrate the congregation by engaging them in religious practices. In the report from the millennium celebrations prepared by the Office for the Proclamation of Faith, the following was noted:

*The dominating point of the millennium celebrations was not at all the millennium itself, but the celebrations connected with the peregrination of the Mother of God painting, its adoration, numerous welcomes on the route etc. The celebrations were organised mainly in order to gather as many people as possible on the route [...] to manifest the power of the Church and support for the hierarchical policy of the Church*²³.

²³ Archiwum Akt Nowych [Archive of New Files] (hereinafter

In a different operational source, a secret collaborator wrote that the communist authorities saw a political threat in the process of religious rebirth: “the underlying cause of the new formula of worship was clearly political with the aim to break the Polish nation and cause a ‘spontaneous fall of communism in Poland’ by ‘Christianisation’ [sic!] of the society.”²⁴

The communist authorities effectively hindered the transport and the adoration of the painting. Supported by the argument that the religious cult was allegedly being used to demonstrate political sympathies, the transport of the painting was disrupted, the permission for its peregrination was not granted, and finally the painting was arrested. The arrest took place after the National Millennium celebrations on “Szlak Historyczny Tysiąclecia” [Millennium Historical Trail], running through Gniezno, Poznań, Kraków, Włocławek, Piekary, Gdańsk, Lublin and Frombork. The authorities demanded the transport of the “copy of the painting of the Mother of God of Częstochowa directly to the Archcathedral Basilica [and thus omitting the stop at St Stanisław Kostka church in Żoliborz planned for 21 and 22 June] in a covered car, and that it be transported back to Częstochowa in the same way, after the celebrations are over, taking the shortest route” agreed upon with²⁵ the Office for the Proclamation of Faith, Praesidium of the National Council of the Capital City of Warsaw. The authorities were very much concerned and took over the painting already on its way to Warsaw, somewhere around Paślęk²⁶. Once the painting had been delivered to Warsaw by the police officer, it is believed that Cardinal Wyszyński ordered the painting to be exhibited in public behind a barred window in the sacristy of the cathedral (overlooking Kanonia street) [fig. 3] as a symbol of the limits of liberties of faith in Poland, but also of the “arrest of the Mother of God” which was openly stated in the homily delivered in the cathedral on

referred to as: AAN), sign. 1587, 78/71, *Urząd do Spraw Wyznań w Warszawie [Przebieg i ocena uroczystości milenijnych]*, *Peregrynacja obrazu*, p. 107.

²⁴ AAN), sign. 1587, 78/70, *Urząd do Spraw Wyznań w Warszawie [Przygotowania kościoła do uroczystości milenijnych]*, *Peregrynacja obrazu N.M.P. Częstochowskiej*, autor: TW, 22 Jun. 1966, p. 125.

²⁵ AAN), sign. 1587, 78/89a, *Urząd do Spraw Wyznań w Warszawie, [Działalność Duszpasterska – Obchody “Millenijne” w Warszawie]*, *Pismo kierownika Wydziału do Spraw Wyznań do Kurii Metropolitalnej Warszawskiej*, Warsaw, 22 Jun. 1966, p. 35.

²⁶ Cardinal Wyszyński reported this event during the homily delivered in the church of St Stanisław Kostka in Żoliborz: “Gentlemen in white gloves detained us for 3 hours. Children were crying. The painting was taken and delivered to the cathedral. [...] The rights of the nation, my own rights were trampled. I protest against it. The fact that they took over the painting is not only a profanation, but also sacrilege”; AAN, sign. 1587, 78/89a, *Urząd do Spraw Wyznań w Warszawie, [Działalność Duszpasterska – Obchody “Millenijne” w Warszawie]*, *Uroczystości Millenijne w Warszawie [Meldunek]*, p. 44.

niu, jakie władza ludowa dostrzegła w procesie religijnego odrodzenia: „Przyczyną tej nowej formuły kultu były wyraźne cele polityczne, mianowicie dążenie do rozbitcia narodu polskiego i doprowadzenie do »samorzutnego upadku komunizmu w Polsce« przez »uchrześcijanienie« [sic!] społeczeństwa”²⁴.

Władze podjęły zdecydowane działania utrudniające transport i adorację obrazu. Używając argumentu, że kult religijny jest rzekomo wykorzystywany do demonstacji o charakterze politycznym, zakłócano przejazdy i odmawiano zgody na peregrynację obrazu, by wreszcie dokonać jego słynnego aresztowania. Doszło do niego już po ogólnopolskich uroczystościach milenijnych „Na szlaku historycznym Tysiąclecia”, który przebiegał przez Gniezno, Poznań, Kraków, Włocławek, Piekary, Gdańsk, Lublin i Frombork. Władze zażądały wówczas „przewiezienia kopii obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej bezpośrednio do Bazyliki Archikatedralnej [z pominięciem zaplanowanego w programie obchodów na 21 i 22 czerwca pobytu obrazu w kościele św. Stanisława Kostki na Żoliborzu] zakrytym samochodem i takiego samego przewiezienia obrazu, po zakończeniu uroczystości, do Częstochowy najkrótszą trasą”²⁵, uzgodnioną z Wydziałem ds. Wyznań Prezydium Stołecznej Rady Narodowej. Zaniepokojenie władz było jednak tak duże, że ostatecznie już w drodze do stolicy, w okolicy Paślęka, doszło do zatrzymania obrazu²⁶. Po dostarczeniu go przez funkcjonariuszy do Warszawy obraz został – jak się uważa, na polecenie Wyszyńskiego – wystawiony na widok publiczny w zakratowanym oknie zakrystii katedry (wychodzącym na ul. Kanonia) [il. 3] jako symbol ograniczeń swobód wyznaniowych w Polsce, ale też jednoznaczny znak akcji „uwięzienia Matki Bożej”, o czym w homilii w katedrze 22 i 23 czerwca mówili otwarcie biskupi Bronisław Dąbrowski, sufragan warszawski, i Zygmunt Choromański²⁷. Fotografie obrazu częstochowskiego były sprzedawane po 10 zł jako „pamiątkowe zdjęcia ze smutnego, ale prawdziwego faktu – Matki Boskiej za kratami”²⁸.

²⁴ AAN, sygn. 1587, 78/70, *Urząd do Spraw Wyznań w Warszawie [Przygotowania kościoła do uroczystości milenijnych]*, *Peregrynacja obrazu N.M.P. Częstochowskiej*, oprac. TW, 22 VI 1966, k. 125.

²⁵ AAN, sygn. 1587, 78/89a, *Urząd do Spraw Wyznań w Warszawie, [Działalność Duszpasterska – Obchody „Millenijne” w Warszawie]*, *Pismo kierownika Wydziału do Spraw Wyznań do Kurii Metropolitalnej Warszawskiej*, Warszawa, 22 VI 1966, k. 35.

²⁶ Kardynał Wyszyński relacjonował to zdarzenie podczas homilii wygłoszonej w kościele św. Stanisława Kostki na Żoliborzu: „Panowie w białych rękawiczkach trzymali nas 3 godziny. Dzieci płakały. Obraz zabrano i dostarczono do katedry. [...] Podeptano prawa narodu, moje osobiste. Protestuję przeciwko temu. Wzięcie obrazu to nie tylko profanacja, ale i świętokradztwo”; AAN, sygn. 1587, 78/89a, *Urząd do Spraw Wyznań w Warszawie, [Działalność Duszpasterska – Obchody „Millenijne” w Warszawie]*, *Uroczystości Millenijne w Warszawie [Meldunek]*, k. 44.

²⁷ Ibidem, k. 45–46.

²⁸ Ibidem, k. 46.



3. Wierni adorujący obraz Matki Boskiej Nawiedzenia wystawiony w zakratowanym oknie zakrystii katedry warszawskiej, fot. w zbiorach IPN w Warszawie

3. Congregation adoring the painting of the Visitation of the Mother of God in the barred window of the Warsaw cathedral sacristy, photo in the collection of the Institute of National Remembrance in Warsaw

Kiedy ostatecznie władze odmówiły zgody na obecność obrazu na późniejszych uroczystościach, w ich plastycznej oprawie pojawiał się w zamian znak równie silny, a nawet dobitniejszy – pusta rama obrazu, czasem z wiązanką kwiatów. Ten wymowny brak był znakiem opresyjnej, cenzorskiej działalności władzy²⁹. Obraz zaś urósł do rangi symbolu polskiego Milenium. Pisali o nim biskupi w *Liście pasterskim na zakończenie Roku Jubileuszowego*:

Czym był Jej Obraz na Millenijnym Szlaku Nawiedzenia – nie potrzeba [...] przypominać. [...]

²⁹ Tak było m.in. w prokatedrze białostockiej 21 XI, gdzie po raz ostatni w roku milenijnym zabrzmiało dziękczynne *Te Deum*. W związku z „aresztowaniem Maryi” nad wejściem głównym świątyni zawisła pusta rama obrazu z niebieskim tłem o wymiarach 100 × 70 cm, o czym milczano w oficjalnych relacjach prasowych; por. AAN, sygn. 1587, 78/77, *Urząd do Spraw Wyznań w Warszawie, [Działalność Duszpasterska – Obchody „Millenijne” uroczystości kościelne na terenie województwa białostockiego]*.

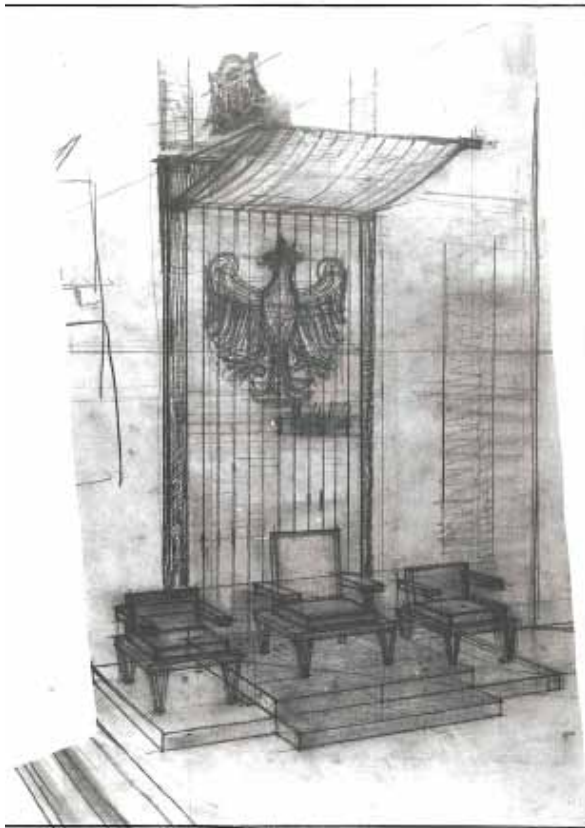
22 and 23 June by Bishop Bronisław Dąbrowski, Warsaw suffragan, and Zygmunt Choromański²⁷. Photographs of the Częstochowa painting were sold for PLN 10 as “photographs commemorating a sad but true fact – the Mother of God behind bars”²⁸.

When the authorities definitively forbade the presence of the painting in the forthcoming celebrations, in the place designated for the painting an equally strong symbol was left – an empty frame, sometimes with a bunch of flowers, which was even more telling. It was a symbol of the oppressive censorship activities of the authorities²⁹. The painting became the symbol of the

²⁷ Ibidem, pp. 45–46.

²⁸ Ibidem, p. 46.

²⁹ The symbol found in the pro-cathedral in Białystok on 21 November, where thanksgiving *Te Deum* resounded for the last time in the millennium year. Due to “Mary’s arrest”, an empty frame, 100×70 cm, with a blue background hung above the main entrance to the church, yet the official press releases said nothing about this fact; cf. AAN), sign. 1587, 78/77, *Urząd do Spraw Wyznań*



4. Jan i Aniela Bogusławscy, Projekt baldachimu i tronu prymasa do katedry warszawskiej, rysunek w zbiorach rodziny Bogusławskich

4. Jan and Aniela Bogusławski, Design of the canopy and primate throne for the Warsaw cathedral, drawn from the collection of the Bogusławski family

Polish Millennium. It was described by the bishops in *List pasterski na zakończenie Roku Jubileuszowego*, saying that there was no need for a reminder of:

*what her painting meant on the Millennium Route of Visitations. [...] She, the Mother, called us in large numbers to unite with Jesus by Confession and the Eucharist. [...] And when Her holy pilgrimage was abruptly halted, and the Painting was detained at Jasna Góra, the Queen of Poland in the empty frame [...] still led the Millennium Route by spiritual presence, feeling her even closer and more present.*³⁰

Beside the copy of the painting of the Mother of God of Częstochowa, an important element of the

w Warszawie, [Działalność Duszpasterska – Obchody “Millenijne” uroczystości kościelne na terenie województwa białostockiego].

³⁰ AAN, sign. 1587, 78/74, *Urząd do Spraw Wyznań w Warszawie, [Działalność Kościoła Rzymsko-katolickiego. Millenium*



5. Jan i Aniela Bogusławscy, Baldachim i tron prymasa Polski w katedrze pw. św. Jana Chrzciciela w Warszawie, fot. w zbiorach rodziny Bogusławskich

5. Jan and Aniela Bogusławski, Canopy and throne of the Primate of Poland in the cathedral of St John the Baptist in Warsaw, photo from the collection of the Bogusławski family

*To Ona, Matka, przywoływała nas tak tłumnie do jedności z Jezusem, przez Spowiedź i Eucharystię. [...] A kiedy została przerwana tak drastycznie Jej święta wędrówka, a Obraz uwięziono na Jasnej Górze, Królowa Polski nadal w pustej ramie [...] prowadziła Szlak Millenijny, tym więcej obecna duchowo, tym bliższa i bardziej wyczuwalna*³⁰.

³⁰ AAN, sygn. 1587, 78/74, *Urząd do Spraw Wyznań w Warszawie, [Działalność Kościoła Rzymsko-katolickiego. Millenium – recenzje wstępne], List pasterski Episkopatu Polski na zakończenie Roku Jubileuszowego Tysiąclecia Chrześcijaństwa w Polsce, Olsztyn 6 XII 1966, k. 233.*

Obok kopii obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej znaczącym elementem wyposażenia prezbiterium katedry warszawskiej w okresie jubileuszu był – przygotowany dla prymasa Wyszyńskiego – tron arcybiskupa [il. 4, 5]. Ustawiono go po lewej stronie, przy ścianie, obok niszy sakramentarium, na niewysokim prostokątnym podeście. Mebel miał oszczędną, modernistyczną formę³¹. Po obu stronach tronu, na niższych podestach, ustawione były fotele różniące się jedynie wielkością oparcia sięgającego zaledwie wysokości podłokietników. Meble pozbawione były ornamentów i jakichkolwiek dekoracji. Ich estetyka opierała się na czystości konstrukcji, funkcjonalności formy i naturalnym walorze materiału. Projektantem tronu był Jan Bogusławski (1910–1982), architekt o uznanym, przedwojennym dorobku i międzynarodowych sukcesach, doceniany również po wojnie – członek Prymasowskiej Rady Odbudowy Kościołów Warszawy, współpracujący z Biurem Odbudowy Stolicy³².

Tłem dla tronu był dekoracyjny baldachim, wykonany w technice kurdybanu, z orłem piastowskim i datą „1414” [il. 5], od której – jak wówczas przyjmowano – arcybiskupom gnieźnieńskim przysługiwał tytuł prymasa Polski. Projektantką baldachimu była Aniela Bogusławska (1918–2000), małżonka Jana Bogusławskiego. Według relacji Jerzego Bogusławskiego (syna Jana i Anieli) pomysł artystki zrealizował konserwator kurdybanów wawelskich. Skóra została udekorowana siatką barwnych pól w tonacji złota i czerwieni (odpowiadającej kolorystyce tronu), rozdzielonych srebrzonymi, puncowanymi pasami. Na tym tle wyraźnie rysowała się sylwetka orła – oddzielona czarnym konturem, srebrzona i wytłaczana.

Należy podkreślić, że oprawa obchodów milenijnych we wnętrzu katedry warszawskiej miała charakter stałego i dość jednolitego (umiarkowanie nowoczesnego) wyposażenia, projektowanego w latach Wielkiej Nowenny w związku z rekonstrukcją budowli, ale i zbliżającym się jubileuszem. Wystrój prezbiterium katedry (tron, ołtarz) przetrwał w niezmienionej, milenijnej formie do końca lat 80., kiedy został zmodyfikowany (kurdyban i tron przekazano do zbiorów Muzeum Archidiecezji Warszawskiej). Skromne, okolicznościowe dekoracje znajdowały się w czerwcu 1966

³¹ Podstawę drewnianego stelażu fotela stanowiła duża, kwadratowa fornirowana płyta, na której spoczywały, znacznie od niej węższe, kwadratowe siedzisko i oparcie, tapicerowane czerwoną skórą. Cztery nogi ustawione w narożach płyty otrzymały lekką, ażurową formę zbudowaną z trzech listew (o kwadratowym przekroju) zbiegających się diagonalnie ku podstawie; środkowa listwa znajdowała optyczną kontynuację w podporach tapicerowanych podłokietników.

³² Jan Bogusławski był zaangażowany m.in. przy odbudowie Zamku Królewskiego, realizował prestiżowe zamówienia (m.in. wnętrza Urzędu Rady Ministrów i statku Batory), był też cenionym pedagogiem na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej i ponaślskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych.

interior design of the chancel in the Warsaw cathedral during the jubilee period was the throne of the archprelate prepared for Primate Wyszyński [figs. 4, 5]. It was located on the left side of the chancel, by the wall, next to the niche of the tabernacle, on a low rectangular platform. The furniture had an economical, modernist form³¹. On both sides of the throne, on lower platforms, chairs were situated which were distinguished by the size of the backrest reaching only the height of the armrest. The furniture lacked ornaments or any kind of decorations. Their aesthetics was based on the purity of construction, functionality of form and natural qualities of the fabric. The throne was designed by Jan Bogusławski (1910–1982), a well-known architect with many pre-war and international successes, still appreciated after the war – a member of the Primate Council for the Reconstruction of Warsaw Churches, cooperating with the Office of the Reconstruction of the Capital City of Warsaw³².

The background for the throne was a decorative canopy, made in the cordwain technique with the Piast eagle and the year “1414” [fig. 5] embroidered. From that year – as it was then accepted – the archbishops of Gniezno were given the title of the primate of Poland. The canopy was designed by Aniela Bogusławska (1918–2000), the wife of Jan Bogusławski. According to the report of Jerzy Bogusławski (son of Aniela and Jan), the artist’s idea was executed by the conservator of cordwain of the Wawel Royal Castle. The leather was decorated with a mesh of colourful gold and red patches (referring to the colours of the throne), separated with silver, punched straps. The distinctive figure of the eagle presented itself against the background – separated with a black line, covered with silver and embossed.

It must be stressed that the surroundings of the millennium celebrations in the interiors of the Warsaw cathedral were kept in a unified and constant form (fairly modern), designed in the years of the Great Novena in relation to the reconstruction of the building and the upcoming jubilee. The interiors of the chancel of the cathedral (throne, altar) survived in its

– recenzje wstępne], *List pasterski Episkopatu Polski na zakończenie Roku Jubileuszowego Tysiąclecia Chrześcijaństwa w Polsce*, Olsztyn 6 Dec. 1966, p. 233.

³¹ The base for the wooden frame of the chair was a big, square veneered board, on which a much narrower, square seat and backrest, upholstered with red leather, were placed. Four legs in the corners of the board had a light and openwork form built of three slats (of square section), running diagonally towards the base; the middle slat optically continued to the support of the upholstered armrests.

³² Jan Bogusławski was involved in the reconstruction of the Royal Castle, executed prestigious designs (among many the interior of Ministers’ Council Office and Batory ship); he was also a very much appreciated lecturer at the Department of Architecture at the Warsaw University of Technology and National Higher School of Fine Arts in Poznań.



6. Uczestnicy obchodów milenijnych przed wejściem do katedry, fot. w zbiorach IPN w Warszawie

6. The participants of the millennium celebrations in front of the entrance to the cathedral, photo in the collection of the Institute of National Remembrance in Warsaw

unchanged, millennium form till the 1980s, when it was modified (the cordwain and throne were handed over to the Museum of Warsaw Archdiocese). Humble occasional ornaments were also found outside the cathedral in June 1966. Above the main entrance to the cathedral there was a sign reading: *Te Deum Laudamus* [fig. 6]; in the windows of the Dean's house, the millen-

roku również poza wnętrzem świątyni. Nad głównym wejściem do katedry umieszczony był napis: *Te Deum Laudamus* [il. 6], w oknach domu Dziekanii – znak milenijny Warszawy (litera M z krzyżem) [il. 7], a nad drzwiami tejże budowli – flagi narodowe i kościelne z wizerunkiem Marii i papieża Pawła VI. Dekoracje znajdowały się też na domu parafialnym na Kanonii



7. Okolicznościowy proporczyk ze znakiem Milenium, w zbiorach Instytutu Prymasowskiego Stefana Kardynała Wyszyńskiego w Częstochowie, fot. Katarzyna Chrudzimska-Uhera

7. Occasional pennant with the Millennium symbol, from the collection of the Cardinal Stefan Wyszyński Primate Institute in Częstochowa, photo Katarzyna Chrudzimska-Uhera

i domu Arcybiskupów przy Miodowej. Na balkonie domu Prymasowskiego oraz seminarium wisały flagi kościelne z milenijnym znakiem Warszawy³³.

W *Programie Wielkiego Jubileuszu Tysiąclecia Chrztu Polski* zastrzeżono potrzebę trwałego upamiętnienia Milenium dla kolejnych generacji wiernych. Wskazano, że „obok pamiątek o charakterze osobistym (medalik milenijny, [...] emblematy do domów [...]), ważną rolę odegrają pamiątki o charakterze publicznym w formie prac związanych z trwałym przyozdobieniem świątyni, odpowiednim jej wyposażeniem (chrzcielnica, relikwiarz, kielich, monstrancja, szaty liturgiczne) czy wreszcie w formie pamiątkowej tablicy wmurowanej w ściany świątyni”³⁴. Wspieraniem i radą dla duchownych przy tego typu inwestycjach miała służyć sekcja plastyczna Komitetu Uczczenia Tysiąclecia Chrześcijaństwa w Archidiecezji Warszawskiej. Pomoc w realizacji form plastycznych zadeklarowało też Biuro Rady Prymasowskiej Odbudowy Kościołów Warszawy, które w specjalnym *Projekcie przedstawiającym różne formy plastyczne uczczenia Milenium* oferowało wsparcie w zakresie

³³ AIPW, inv. 757, *Sacrum Poloniae... 1966*, jak przyp. 2, t. I, s. 11.

³⁴ AIPW, inv. 757, *Sacrum Poloniae... 1966*, jak przyp. 2, t. II, załącznik 6, s. 37. Innym rodzajem upamiętnienia Milenium miały być opracowania historyczne (publikacje) przygotowane przez sekcję historyczną Komitetu.

nium sign of Warsaw was placed (letter M with a cross) [fig. 7], and above its door – national flags and church flags with the image of Mary and Pope Paul VI. The parish house in Kanonia street and the house of archbishops in Miodowa street were also decorated. On the balcony of the Primate house and the seminar, church flags with the millennium sign of Warsaw were hung³³.

The *Programme of the Great Jubilee of the Millennium of the Baptism of Poland* stipulated the need to permanently commemorate the Millennium for the next generations of the faithful. It was said that “apart from personal souvenirs (millennium medallion, [...] home emblems [...]), public mementos, like artistic works permanently decorating the cathedral, its furnishing (baptismal font, reliquary, chalice, monstrance, liturgical vestments) or the commemorative plaque set in the cathedral wall, play an important role”³⁴. Support and advice for the clergymen in this kind of investment was offered by the artistic section of the Committee for Commemorating the Millennium of Christianity in the Warsaw Archdiocese. Assistance in the execution of artistic forms was given by the Office of the Primate Council for the Reconstruction of Warsaw, which in the special *Design representing various artistic forms celebrating the Millennium* offered support for the design works and other facilities as well as providing execution services by the cooperative ORNO³⁵. The assortment detailed in the *Design* encompassed jewellery (most likely produced by ORNO): metal medallions – symbols of the Millennium – for children baptised in 1966; millennium wedding rings for newly-weds, brooches – millennium symbols. The *Design* included also small objects in private homes and apartments: stoups, crosses, candlesticks, Madonna figures, loretan bells, aspergillum, devotional images. These objects were made of metal, ceramics, wood, fabric, enamel or reproduced on paper. The will and the possibility to execute monumental forms was also declared. These were monumental forms dedicated for church interiors, monasteries and parish houses (the offer included millennium crosses and bells, monumental plaques, baptismal fonts, stained-glass, altars and antependia, candlesticks, chalices, monstrances, missal, church doors, reliquaries). The building of millennium monuments, temples and chapels was even postulated³⁶. The *Design's* offer was dedicated to the

³³ AIPW, inv. 757, *Sacrum Poloniae... 1966* (fn. 2), vol. I, pp. 11.

³⁴ AIPW, inv. 757, *Sacrum Poloniae... 1966* (fn. 2), vol. II, appendix 6, p. 37. Yet another way of commemorating the Millennium, were historical papers (publications) prepared by the historical section of the Committee.

³⁵ The artistic director of the Cooperative – Adam Jabłoński was a member of the Council; AIPW, inv. (757) 1898, *Projekt przedstawiający różne formy plastyczne uczczenia Milenium*, pp. 1–3.

³⁶ Ibidem, pp. 1–2.



8. Karta wstępu do bazyliki archikatedralnej w Warszawie na uroczystości 24 czerwca 1966 roku, w zbiorach Instytutu Prymasowskiego Stefana Kardynała Wyszyńskiego w Częstochowie, fot. Katarzyna Chrudzimska-Uhera

8. Entrance card to the archcathedral basilica in Warsaw for the celebrations of 24 June 1966, from the collection of the Cardinal Stefan Wyszyński Primate Institute in Częstochowa, photo Katarzyna Chrudzimska-Uhera

residents of Poland and Polish communities abroad. It had a mercantile character; and the choice of the assortment reflected the competences and the technical abilities of the architects, sculptors and artists who were members of, or cooperating with, the Primate Council. It may be assumed that this document was created before 1966, in the period of the Great Novena (there is no date on the manuscript). An example artistic design connected with the millennium celebrations is a drawing of a badge commemorating the visitation of the Jasna Góra painting in the church and parish in Kazimierz on 30 June 1958 [fig. 9]. The design was signed with the name of Zygmunt Kamiński (1888–1969), the head of the Collective Department of Drawing, Painting and Sculpture of the Department of Architecture of the Warsaw University of Technology. He made the badge together with his wife – the sculptor, Zofia Trzcńska-Kamińska (1890–1977). This design was widely used – owing to the modification of the text of the inscription it became the universal sign commemorating the peregrination of the painting in various parishes and churches³⁷.

The Warsaw celebrations of the *Great Jubilee of the Millennium of the Baptism of Poland* were accompanied by the exhibition *Millennium "Gniezno – Warszawa"*, opened on 23 June 1966 in St Cross church. The object of the exhibition was to “show Polish society [...] political, social and cultural activities of the Church under the leadership of the Primate of Poland”³⁸. Cardinal Wyszyński, delivering his speech during the opening

projektowania, a w przypadku niektórych obiektów także ich wykonania przez spółdzielnię ORNO³⁵. Wśród wyszczególnionego w *Projekcie* asortymentu znalazła się biżuteria (zapewne produkowana siłami ORNO): medaliki metalowe – symbole Milenium – dla dzieci ochrzczonych w roku 1966; obrączki milenijne dla nowożeńców; broszki-symbole milenijne. Uwzględniono też drobne obiekty wyposażenia prywatnych domów i mieszkań: kropielnice, krzyże, świeczniki, statuetki Madonny, dzwonki loretańskie, kropidła, obrazy dewocyjne. Elementy te możliwe były do wykonania w: metalu, ceramice, drewnie, tkaninie, emalii lub w formie reprodukcji na papierze. Deklarowano także chęć i możliwość realizacji form bardziej monumentalnych, przeznaczonych do wnętrz sakralnych, domów zakonnych i parafialnych (w ofercie znalazły się m.in. krzyże i dzwony milenijne, tablice pamiątkowe, chrzcielnice, witraże, ołtarze i antepedia, świeczniki, kielichy, monstrancje, mszały, drzwi kościelne, relikwiarze). Postulowano nawet wznoszenie pomników, świątyń i kaplic milenijnych³⁶. Oferta zawarta w *Projekcie* skierowana została do mieszkańców kraju oraz środowisk polonijnych. Miała merkantylny charakter, a dobór asortymentu odpowiadał kompetencjom i możliwościom technicznym architektów, rzeźbiarzy i plastyków należących do Rady Prymasowskiej lub współpracujących z nią. Jak można przypuszczać, dokument powstał przed rokiem 1966, w okresie Wielkiej Nowenny (maszynopis nie jest opa-

³⁷ Cf. reproduction in: *Kościół Warszawy...* 1982 (fn. 18), p. 82.

³⁸ AIWP, inv. (757) 1192, *Scenariusz Wystawy Millenium "Gniezno – Warszawa"*, pp. 1–4.

³⁵ Przypomnijmy, że kierownik artystyczny Spółdzielni – Adam Jabłoński wchodził w skład Rady; AIPW, inv. (757) 1898, *Projekt przedstawiający różne formy plastyczne uczczenia Millenium*, k. 1–3.

³⁶ Ibidem, k. 1–2.

trzonej datą). Przykładem projektu formy plastycznej związanej z obchodami milenijnymi jest rysunek plakiety upamiętniającej nawiedzenie kościoła i parafii w Kazimierzu 30 czerwca 1958 roku przez obraz jasno-górski [il. 9]. Projekt sygnowany jest nazwiskiem Zygmunta Kamińskiego (1888–1969), kierownika Katedry Zespołowej Rysunku, Malarstwa i Rzeźby Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej. Plakietę wykonał on wraz z żoną – rzeźbiarką Zofią Trzcinią-Kamińską (1890–1977). Projekt wykorzystywany był w szerokim zakresie – dzięki modyfikowaniu treści inskrypcji służył jako uniwersalny znak upamiętniający peregrynację obrazu w poszczególnych parafiach i świątyniach³⁷.

Warszawskim obchodom Wielkiego Jubileuszu Tysiąclecia Chrztu Polski towarzyszyła wystawa *Millenium „Gniezno–Warszawa”* otwarta 23 czerwca 1966 roku w kościele św. Krzyża. Jej celem było „pokazanie społeczeństwu polskiemu [...] działalności politycznej, społecznej i kulturalnej Kościoła pod przewodnictwem Prymasów Polski”³⁸. Przemawiając podczas otwarcia ekspozycji, kardynał Wyszyński podkreślił niewspółmierność zachowanego dziedzictwa historyczno-kulturowego Warszawy w stosunku do innych ośrodków polskich, a szczególnie Gniezna i Łowicza, z których pochodziła znaczna część prezentowanych eksponatów³⁹. Zauważył, że stolica „straciła wszystkie wartości kulturalne, stała się [...] miastem niemalże młodym”⁴⁰. Tym samym docenił wagę tych śladów i zabytków stołecznych, które zdołano na wystawie pokazać, podkreślając zasługi Kościoła dla kultury narodowej – „religijnej, twórczej, społecznej i artystycznej”⁴¹. Wyszyński odniósł się następnie do aktualnej sytuacji – przejścia przez państwo dóbr kościelnych, w tym zabytków, które zamiast w świątyniach znajdowały się wówczas

³⁷ Por. reprodukcja w: *Kościół Warszawy...* 1982, jak przyp. 18, s. 82.

³⁸ AIWP, inv. (757) 1192, *Scenariusz Wystawy Millenium „Gniezno – Warszawa”*, k. 1–4.

³⁹ Wystawa miała charakter dydaktyczno-problemowy. Składała się w większości z plansz z fotografiami. Z kolegiaty łowickiej pochodziły tkaniny (fotografie ornatów, w tym ornatów prymasów Polski), dzieła malarskie (portrety prymasów i prace świadczące o ich mecenacie), druki i pisma; z Gniezna – wykopaliskowe elementy architektury drewnianej, fragmenty detali architektury rzymskiej (odlewy lub oryginały), dzieła malarskie (portrety prymasów), rzeźba świadcząca o ich mecenacie, druki, faksymile rękopisów; Warszawa – oprócz architektury bazyliki archikatedralnej i jej wystroju, w który wkomponowana była wystawa, pokazane zostały tkaniny (m.in. z grobowca książąt mazowieckich, strój Parzniewskiego), eksponaty ocalałe z dawnego Muzeum Diecezjalnego, dzieła malarstwa wypożyczone z muzeów warszawskich; zob. ibidem, k. 1.

⁴⁰ AIPW, inv. 757, *Sacrum Poloniae...* 1966, jak przyp. 2, t. II, załącznik 15: *Stefan Kardynał Wyszyński Prymas Polski, Otwarcie Wystawy Millenijnej pt. „Archidiecezja Warszawska w Tysiącleciu Chrztu Polski”*, Warszawa, kościół św. Krzyża 23.VI. Roku Millenijnego 1966 (godz. 16.30), s. 109.

⁴¹ Ibidem.



9. Zygmunt Kamiński, Projekt plakietki upamiętniającej nawiedzenie kościoła i parafii w Kazimierzu przez kopię obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej 30 czerwca 1958 roku, fot. w zbiorach Instytutu Prymasowskiego Stefana Kardynała Wyszyńskiego w Częstochowie

9. Zygmunt Kamiński, the design of the badge commemorating the visitation of the copy of the painting of the Mother of God of Częstochowa on 30 June 1958 in the church and the parish in Kazimierz, photo from the collection of the Cardinal Stefan Wyszyński Primate Institute in Częstochowa

ceremony of the exhibition, underlined the disproportion of the preserved historical and cultural legacy of Warsaw in comparison to other Polish centres, especially Gniezno and Łowicz, from where the majority of the exhibit items were taken³⁹. He noticed that the capital city “had lost all cultural values and become [...] an almost [...] young city”⁴⁰. By this, he appreciated the importance of the traces and monuments of the capital city presented in the exhibition,

³⁹ The exhibition had a didactic-problematic character. It comprised mostly of photographs printed on large boards. Materials arrived: from Łowicz collegiate church (photographs of chasubles, including those of Polish primates), as well as paintings (portraits of primates and works witnessing their patronage), printed materials and letters; from Gniezno – excavated wooden architecture, fragments of Roman architecture (casts or original works), paintings (portraits of primates), sculpture representing their patronage, printed materials, facsimiles of manuscripts; from Warsaw – besides the architecture of the archcathedral basilica interiors and furnishings in which the exhibition was embedded, also fabrics were shown (among many from the tomb of the Mazovian princes, the clothing of Parzniewski), exhibit items rescued from the previous Diocese Museum, paintings borrowed from Warsaw museums; see ibidem, p. 1.

⁴⁰ AIPW, inv. 757, *Sacrum Poloniae...* 1966 (fn. 2), vol. II, appendix 15: *Stefan Kardynał Wyszyński Prymas Polski, Otwarcie Wystawy Millenijnej pt. „Archidiecezja Warszawska w Tysiącleciu Chrztu Polski”*, Warszawa, kościół św. Krzyża 23.VI. Roku Millenijnego 1966 (godz. 16.30), p. 109.

stressing the merits of the Church for national culture – “religious, creative, social and artistic”.⁴¹ Cardinal Wyszyński then made reference to the present situation – and the taking over of church belongings by the state, including monuments located now in museums rather than in churches. He called for them to be returned and argued that “their preservation for the future” requires an “almost religious atmosphere” necessary for the nation to survive; the nation which “with religious reverence approaches the future. The greater the losses the nation bore during the war, the greater the reverence for the monuments left”.⁴²

Finishing his speech, Primate Wyszyński made reference to the modern culture, which he negatively assessed. He stated that “saving modern creative art and national culture shall depend on a return to religious inspirations”.⁴³ These critical words could not have referred to the communities gathered around Wyszyński and the Primate Council for the Reconstruction of Warsaw Churches, whose activity and successes were directly connected with Church patronage and sacred themes. Wyszyński must have been referring here to the modern art artists developing in the 1960s in the orbit of the state protectorate. In this context, one must recall the – very important in that decade – symposia and outdoor events presenting the success of Polish and foreign avant-garde artists, financed by the communist authorities. These events, in competition with the Church celebrations of the Millennium of the Polish state, were intended to diminish the importance of the millennium events, opposing the tradition symbolised by the Church by means of socialist propaganda of modernisation.

The patronage of the communist authorities attracted artists with opportunities to realise not only their artistic ambitions, but also socio-economic. Cardinal Wyszyński commented:

*one thing is very unpopular in the modern world of artists, namely the understanding of the antinomy between the artistic work and the level of living [...]. The following sentence continuously resounds: we don't have the economic conditions, we cannot create. [...] I would not like to apotheosize poverty, yet I think that the spiritual and mental condition of artists are strongly connected with their economic conditions, sometimes even their material poverty and bitter distress. [...] But the convenient living conditions of our artists make their spirit fall hopelessly into the material, satiation and everything ends, all creativity is gone.*⁴⁴

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem, p. 110.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem, pp. 110–111.

w zbiorach muzealnych. Upomniał się o ich zwrot, przekonując, że „zachowanie ich dla przyszłości” wymaga „atmosfery niemalże religijnej”, niezbędnej dla przeżycia narodu, „który ze złości religijną podchodzi do swej przeszłości. Im zaś większe straty poniósł w czasie wojen, tym większą cześć żywi dla zabytków, które pozostały”⁴².

Kończąc swe wystąpienie, prymas Wyszyński nawiązał do sytuacji kultury współczesnej, którą oceniał negatywnie. Jak stwierdził: „uratowanie współczesnej sztuki twórczej i kultury narodowej będzie zależało od powrotu do natchnień religijnych”⁴³. Te krytyczne słowa nie mogły jednak odnosić się do środowiska twórców skupionych wokół Wyszyńskiego i Rady Prymasowskiej Odbudowy Kościołów Warszawy, których aktywność i dorobek wiązały się bezpośrednio z mecenatem kościelnym i tematyką sakralną. Wyszyński najwyraźniej miał na myśli twórców sztuki nowoczesnej rozwijającej się w latach 60. w orbicie protektoratu państwowego. W tym kontekście trzeba zwłaszcza przypomnieć – tak znaczące w tamtej dekadzie – sympozja i plenery prezentujące dorobek polskich i zagranicznych twórców awangardowych, finansowane przez władzę ludową. Imprezy te, wpisane w obchody Tysiąclecia Państwa Polskiego jako konkurencyjne wobec wydarzeń kościelnych, miały pomniejszyć znaczenie uroczystości milenijnych, przeciwstawiając tradycji, symbolizowanej przez Kościół, socjalistyczną propagandę modernizacji.

Mecenat władzy ludowej przyciągał twórców możliwościami realizacji ambicji nie tylko artystycznych, ale także socjalno-bytowych. Nawiązując do tej kwestii, Wyszyński przekonywał:

*jedna rzecz jest bardzo niepopularna we współczesnym świecie twórców, to zrozumienie antynomii, jaka zachodzi między twórczością a poziomem bytowania [...]. Ciągłe słyszy się zdanie: nie mamy warunków ekonomicznych, nie możemy tworzyć. [...] Nie chcę apoteozować nędzy, ale wydaje mi się, że stany duchowe, psychiczne ludzi tworzących wiążą się ściśle ze stanami ekonomicznymi, niekiedy nawet z ich nędzą materialną i gorzkimi boleściami. [...] Natomiast dosytnie warunki bytowania doprowadzają naszych twórców do tego, że duch ich zapada beznadziejnie w materię, w dosyt i kończy się wszystko, cała twórczość*⁴⁴.

Z perspektywy lat słowa te brzmią gorzko i odslaniają, trudną do zrozumienia, wiarę prymasa w to, że religijne doświadczenie ascezy mogło stać się dla świeckich twórców perspektywą wystarczająco atrakcyjną, by zrekompensować niedostatki materialne.

⁴² Ibidem, s. 110.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem, s. 110–111.

Tymczasem brak pewności zaplecza finansowego powodował, że na współpracę z Kościołem z reguły decydowali się artyści i architekci o ustabilizowanej pozycji zawodowej, w większości pedagogzy uczelni artystycznych i politechnicznych. Oferta strony kościelnej była dla nich atrakcyjna poprzez swoją długofalowość – początkowo obejmowała pracę nad odbudową, a następnie wznoszeniem nowych świątyń; gwarantowała stałość zleceń i realizację projektów w przestrzeni publicznej⁴⁵. Trzeba zaznaczyć, że tacy twórcy – dojrzały, o uznanym dorobku – byli też łatwiej akceptowani przez stronę zamawiającą.

Motywacje artystów podejmujących współpracę z Kościołem były wielorakie – obok prywatnych przekonań światopoglądowych i politycznych z pewnością jakąś rolę odgrywały też względy ekonomiczne i zawodowe. Kościół zdołał w tamtym czasie pozyskać twórców o potwierdzonej randze, którzy i dziś zachowują znaczącą pozycję w historii polskiej kultury. Twórczość sakralna jest jednak – z reguły – niżej ceniona bądź zupełnie pomijana w ocenie ich dorobku. Trzeba stwierdzić, że część odpowiedzialności za taki stan rzeczy ponosi mecenas – administracja kościelna, która – może przeceniając znaczenie aspektu ascetyczno-duchowego jako składowej imperatywu twórczego – przyzwoliła na zapomnienie działań i dorobku zasługujących przecież – zgodnie ze słowami Wyszyńskiego – na „zachowanie ich dla przyszłości”. W tym kontekście aktualnie brzmi także dalsza część wypowiedzi prymasa z czerwca 1966 roku, w której przypominał, że „studia nad naszą przeszłością kulturalną, w związku z pracą Kościoła i z natchnieniem religijnym, które Kościół daje sztuce [...], są ciągle otwarte i bardzo pożądane”⁴⁶.

Streszczenie

Ogólnopolskie uroczystości milenijne w bazylice archikatedralnej pw. św. Jana w Warszawie odbyły się w dniach 23–24 czerwca 1966 roku. W celu ich sprawnej organizacji już 15 sierpnia 1965 roku

⁴⁵ „W dniu 18 kwietnia 1969 roku nastąpiło przemianowanie Rady Prymasowskiej Odbudowy Kościołów na Radę Prymasowską Budowy Kościołów i z tej okazji książkę Prymas powiedział: »Potrzeba budowy świątyń jest oczywista i ze strony władz Kościoła czyni się wszystko, by tę sprawę ruszyć z miejsca. Potrzeba ta wymaga z naszej strony przede wszystkim szturmu do nieba, bo Bóg jeden może znaleźć sposoby otwarcia drzwi dla tej palącej sprawy, sprawy społecznej – zapewnienia wiernym miejsca na wspólną modlitwę«. Wreszcie w początkach lat siedemdziesiątych jakby przycichła propaganda wojującego ateizmu. [...] Wydane zostały pierwsze zezwolenia na budowę nowych kościołów i od razu ożywiło się ich projektowanie»; Grabowski, jak przyp. 13.

⁴⁶ AIPW, inv. 757, *Sacrum Poloniae...* 1966, jak przyp. 2, t. II, załącznik 15: *Stefan Kardynał Wyszyński Prymas Polski, Otwarcie Wystawy Millenijnej pt. „Archidiecezja Warszawska w Tysiącleciu Chrztu Polski”*, Warszawa, kościół św. Krzyża 23.VI. Roku Millenijnego 1966 (godz. 16.30), s. 110.

From the perspective of time, these words sound bitter and reveal the primate's faith, which is hard to understand, that the religious experience of asceticism could become for lay artists quite an attractive prospect, compensating them for their material shortcomings. Unfortunately, lack of financial stability was the reason why only professionally stable artists and architects decided to cooperate with the Church. They were mainly the lecturers at fine arts universities and universities of technology. The Church's offer was attractive to them due to its long-term character – firstly it encompassed the reconstruction works, then the construction of new churches; it guaranteed permanent work and execution of public designs⁴⁵. It must be underlined that such mature and successful artists were also easily accepted by the commissioning party.

The motivation of artists cooperating with the Church was varied – based on their private outlook of the world and politics as well as economic and professional reasons. The Church managed to gather artists of a certain stature who, to the present day, have kept their significant position in the history of Polish culture. Sacred art is usually valued less or entirely omitted in the assessment of their successes. It must be stated that the responsibility for this situation is partially borne by the patronage – the Church administration, which, overstating the importance of the aesthetic and spiritual aspects as a part of the artistic imperative, allowed themselves to forget their works and successes deserving to be, just as Cardinal Wyszyński said, “kept for the future”. In this context, the remaining part of the cardinal's speech from June 1966 is still valid, in which he recalled that “the study of our cultural past, connected with the work of the Church and religious inspiration given by the Church to art [...] is still open and very much needed”⁴⁶.

Abstract

The National Millennium celebrations in the archcathedral basilica of St John the Baptist in

⁴⁵ “On 18 April 1969 the Primate Council for the Reconstruction of Churches changed its name to the Primate Council for the Construction of Churches, and, on this occasion, the Primate said: ‘The need to build churches is obvious. The Church authorities do everything in their power to start this process. We need to rush towards heaven since God is the one who can open the doors for such an urgent matter, a social matter – ensuring the congregation a place for a joint prayer’. Finally, at the beginning of the 1970s, the militant propaganda of atheism faded away. [...] The first permits to commence the construction of churches were issued and the design stage gained momentum”; Grabowski (fn. 13).

⁴⁶ AIPW, inv. 757, *Sacrum Poloniae...* 1966 (fn. 2), vol. II, appendix 15: *Stefan Kardynał Wyszyński Prymas Polski, Otwarcie Wystawy Millenijnej pt. „Archidiecezja Warszawska w Tysiącleciu Chrztu Polski”*, Warszawa, kościół św. Krzyża 23.VI. Roku Millenijnego 1966 (godz. 16.30), p. 110.

Warsaw took place between 23–24 June 1966. In order to facilitate the organisation of the event, on 15 August 1965, the primate of Poland, Cardinal Stefan Wyszyński, announced a decree establishing the Committee for Commemorating the Millennium of Christianity in the Warsaw Archdiocese, whose task was to prepare the programme for millennium celebrations and oversee its execution. To facilitate the work of the Committee, an Executive Commission of 7 people was selected, with Bishop Jerzy Modzelewski as its chairman. The Commission was divided into five sections, including the artistic section, which was responsible for the design and supervision of performance of various artistic forms and exhibitions as part of the celebration of the Millennium of the Baptism of Poland. The artistic section comprised of prelate Jan Penkała (the chair), artists, architects and craftsmen originating from the Primate Council for the Reconstruction of Warsaw Churches. The artistic works, in the interiors of the Warsaw cathedral, were kept in a unified and constant form (fairly modern). They were designed for the upcoming Millennium and to commence the process of reconstruction of the interiors of the cathedral, entirely destroyed during World War II. The interiors of the chancel (throne of the archprelate, main altar with The Visitation of the Mother of God) survived in the unchanged, millennium form till the end of the 1980s.

Keywords: Millennium of the Baptism of Poland in Warsaw, 1966, archcathedral basilica of St John the Baptist in Warsaw, “arrest of the Mother of God”, Primate Stefan Wyszyński, Primate Council for the Reconstruction of Warsaw Churches, Committee for Commemorating the Millennium of Christianity in the Warsaw Archdiocese

kardynał Stefan Wyszyński, prymas Polski, ogłosił dekret powołujący Komitet Uczczenia Tysiąclecia Chrześcijaństwa w Archidiecezji Warszawskiej, którego zadaniem było opracowanie programu obchodów milenijnych i czuwanie nad jego realizacją. Dla usprawnienia pracy Komitetu wyłoniono siedmioosobową Komisję Wykonawczą z przewodniczącym biskupem Jerzym Modzelewskim oraz pięć sekcji, w tym sekcję plastyczną, której zadanie polegało na projektowaniu i nadzorowaniu wykonania form plastycznych oraz ekspozycji stanowiących oprawę obchodów Tysiąclecia Chrztu Polski. Przewodniczącym sekcji został ks. prałat Jan Penkała, a w jej skład weszli artyści plastycy, architekci i rzemieślnicy wywodzący się ze środowiska Rady Prymasowskiej Odbudowy Kościołów Warszawy. Stworzone przez nich elementy oprawy milenijnych obchodów we wnętrzu katedry warszawskiej miały charakter stałego i dość jednolitego (umiarkowanie nowoczesnego) wyposażenia, projektowanego zarówno w związku ze zbliżającym się Milenium, jak i ze względu na konieczność rekonstrukcji wyposażenia świątyni, doszczętnie zniszczonego w czasie II wojny światowej. Wystrój prezbiterium katedry (tron arcybiskupa, ołtarz główny z obrazem Nawiedzenia Matki Boskiej) przetrwał w niezmienionej, milenijnej formie do końca lat 80. XX wieku.

Słowa kluczowe: Milenium Chrztu Polski w Warszawie, 1966, bazylika archikatedralna pw. św. Jana Chrzciciela w Warszawie, „aresztowanie Matki Boskiej”, prymas Stefan Wyszyński, Rada Prymasowska Odbudowy Kościołów Warszawy, Komitet Uczczenia Tysiąclecia Chrześcijaństwa w Archidiecezji Warszawskiej

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

Biblia ilustrowana polska
Leopolda Nowotnego
a ikonografia historii Polski
w sztuce nazareńskiej

W roku 1872 Cyprian Kamil Norwid wzywał w liście do Józefa Bohdana Zaleskiego, by ocalić „zbiór [...] przez takiego wielce niepospolitego [...] znawcę robiony”. Kolekcja ta należała do przyszłej „**Biblia ilustrowanej polskiej** [podkr. MN], której ten jeden katolicki naród do dziś nie ma wcale”¹. Czym miała być owa „Biblia ilustrowana polska”, nie do końca jest jednak jasne, gdyż apel poety pozostał bez odpowiedzi, a zbiór prac Leopolda Nowotnego o tematyce religijnej uległ rozproszeniu. Zachowały się jedynie pojedyncze szkice, nieliczne skończone rysunki i ryciny wedle jego projektów, nietworzące żadnego cyklu. Są to prace przedstawiające epizody ze Starego Testamentu – dwie grafiki: *Dawid grający na harfie* [il. 1] oraz *Kain i Abel*, głównie zaś sceny z Nowego Testamentu, wśród nich: *Zwiastowanie*, *Narodzenie Pańskie*, *Chrystus w domu Marty* [il. 2], *Chrystus oraz panny mądre i głupie* [il. 3], *Chrystus błogosławiący panny mądre*, *Wjazd Chrystusa do Jerozolimy*, *Chrystus niosący krzyż*².

Projekt stworzenia ilustracji do Biblii doskonale wpisuje się w koncepcję „Biblii w obrazkach” –

¹ C.K. Norwid, list do J.B. Zaleskiego, 11 I 1872, w: idem, *Pisma wszystkie*, t. 9, oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1971, s. 502–503.

² Z prac Nowotnego poświęconych tematyce biblijnej znane są z grafiki: *Król Dawid*, ryt. S. Baranowski, drzeworyt poprzeczny, papier, 23,3×14 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. III-ryc.-30576, repr. „Wieniec” 1872, nr 17, s. 144; *Kain i Abel*, tusz, akwarela na papierze, 21,6×30 cm, Zakład Narodowy im. Ossolińskich (dalej jako: ZNiO), nr inw. Ig 5016; *Zwiastowanie* (przed 1858, pióro, tusz, papier, 16,7×23,8 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie (dalej jako: MNW), nr inw. Rys.Pol.2681; *Narodzenie Pańskie*, po 1844, olej, papier na papierze, 18,5×24,3 cm, MNW, nr inw. Rys.Pol.161321; *Chrystus w domu Marty*, 1844, czarna kredka, ołówek na papierze, 45,4×32,8 cm, ZNiO, nr inw. Ig 5020; *Chrystus z Pannami mądrymi i głupimi*, 1841, ołówek, tusz podkolorowany akwarelą na papierze, 28,4×43,7 cm, ZNiO, nr inw. Ig 5018; *Chrystus błogosławiący Panny mądre*, ołówek, tusz podkolorowany akwarelą na papierze, 28,4×43,7 cm, ZNiO, nr inw. Ig 5019; *Wjazd Chrystusa do Jerozolimy*, ołówek, tusz podkolorowany akwarelą na papierze, 29,3×42,8 cm, ZNiO, nr inw. 5017; *Chrystus niosący krzyż*, ryt. J. Lewicki, akwatinta, akwaforta, papier, 15,8×9,4 cm, MNW, nr inw. Gr.Pol.12279.

Polish Bible in pictures by Leopold
Nowotny and the iconography
of the history of Poland in the
Nazarene art

In 1872 Cyprian Kamil Norwid in his letter to Józef Bohdan Zaleski called for saving the “collection [...] produced by a notable expert”. This collection belonged to the future “*Illustrated Polish Bible*, which this Catholic nation does not have at the moment”.¹ What this would *Polish Bible in pictures* be is not clear, since the poet’s call remained unanswered and the collection of religious works by Leopold Nowotny was scattered. Several sketches have been saved, as have several unfinished drawings, though according to his designs they do not form any cycle. They are works that show episodes from biblical histories – two graphics from the Old Testament: *David playing the harp* [fig. 1] and *Cain and Abel*, other pictures featuring mainly New Testament scenes, including: *Announcement*, *Christ’s Birth*, *Christ in Martha’s House* [fig. 2], *Christ and the Wise and Foolish Virgins* [fig. 3], *Christ Blessing the Wise Virgins*, *Christ’s Entry into Jerusalem*, *Christ Carrying the Cross*.²

The project of creating illustrations for the Bible fits perfectly into the concept of “Bible in pictures” – Bilderbibel, which has a long tradition, and attempts were made to preserve this tradition, modelling it af-

¹ C.K. Norwid, letter to J.B. Zaleski, 11 Jan. 1872, in: idem, *Pisma wszystkie*, vol. 9, ed. J.W. Gomulicki, Warszawa 1971, pp. 502–503.

² The works by Nowotny known from biblical-themed graphics include: *King David*, transverse woodcut (by S. Baranowski), paper, 23.3×14 cm, National Museum in Cracow, inv. no. III-ryc.-30576, reprint “Wieniec”, 1872, no. 17, p. 144; *Cain and Abel*, ink, watercolour on paper, 21.6×30 cm, Zakład Narodowy im. Ossolińskich (hereinafter referred to as: ZNiO), inv. no. Ig 5016; *Annunciation* (before 1858, pen, ink, paper, 16.7×23.8 cm, National Museum in Warsaw (hereinafter referred to as: MNW), inv. no. Rys.Pol.2681; *Christ’s birth*, after 1844, oil on paper, 18.5×24.3 cm, MNW, inv. no. Rys.Pol.161321; *Christ in Martha’s house*, 1844, black crayon, pencil on paper, 45.4×32.8 cm, ZNiO, inv. no. Ig 5020; *Christ with Wise and Foolish Virgins*, 1841, pencil, ink coloured with watercolour on paper, 28.4×43.7 cm, ZNiO, inv. no. Ig 5018; *Christ Blessing the Wise Virgins*, pencil, ink coloured with watercolour on paper, 28.4×43.7 cm, ZNiO, inv. no. Ig 5019; *Christ’s Entry into Jerusalem*, pencil, ink coloured with watercolour on paper, 29.3×42.8 cm, ZNiO, inv. no. 5017; *Christ Carrying the Cross*, engraving. J. Lewicki, aquatint, etching, paper, 15.8×9.4 cm, MNW, inv. no. Gr.Pol.12279.

ter the old art of the Brotherhood of St. Luke. The first Nazarene who attempted to execute the program of creating a Bible in paintings was Johann Friedrich Overbeck. He was inspired by the ideas of Johan Heinrich Pestalozzi, postulating the return to the naive perception of a child, already in Vienna in 1808 he wanted to create a cycle representing the Bible for the people, and then in 1810–1811 he produced illustrations showing the life of Christ.³ In 1815, after coming from Rome, the idea of a joint effort was undertaken by a member of the brotherhood named Joseph Sutter to prepare by the group the illustrations to the Bible. In 1819, thanks to the initiative of Carl Barth, the project united such artists as Julius Schnorr von Carolsfeld, Johann David Passavant, Samuel Amsler and Johann Friedrich Böhmer.⁴ The idea of creating a *Bilderbibel* was extremely important for the brotherhood, but together they did not accomplish it and they continued the work separately. The first bible illustrated by the Nazarenes – *Bilder-Bibel in fünfzig bildlichen Darstellungen* – was authored by Friedrich von Oliviera and dated 1836.⁵ Overbeck also continued working on the expanded cycle of images from the life of Christ, which were, however, issued as a series of graphics in 1846.⁶ A realization of the topic of bible histories, *Die Bibel in Bildern*, was produced by Julius Schnorra von Carolsfeld, who had been preparing it since the 1820s until it was published in 1860.⁷ It was very popular in the second part of the century, in Europe as well as in America and Asia. When in 1872 Norwid wrote the words quoted at the beginning of this paper, the idea of an “Bible in pictures” was known thanks to the efforts of the old members of the Brotherhood of St. Luke.

The biblical illustrations by Nowotny not only fit into the genre brought to life by the Nazarene brothers, but also corresponds to their stylistic spirit. According to the assumptions made by the group, the painter’s resources were used to make the forms of representations more “archaic”. In the compositions the number of figures was, thus, limited and the message was rendered clearer, just as the spatial relations between the figures and the figures themselves are marked by a sharp contour. It is also possible to find particular painting references reflecting the creations of the brotherhood. Christ’s entry to Jerusalem is, thus, depicted in one of Overbeck’s

Bilderbibel, mającej swe wielowiekowe tradycje i ponownie podjętej za dawną sztuką w kręgu Bractwa św. Łukasza. Jako pierwszy z nazareńczyków program stworzenia Biblii w obrazach pragnął urzeczywistnić Johann Friedrich Overbeck. Zainspirowany ideami Johanna Heinricha Pestalozziego postulującego powrót do naiwności percepcji dzieci, chciał stworzyć jeszcze w Wiedniu w roku 1808 cykl przedstawień z Biblii dla ludu, a następnie w latach 1810–1811 opracowywał ilustracje ukazujące życie Chrystusa³. Po przyjeździe do Rzymu pomysł wspólnego przygotowania przez grupę ilustracji do Biblii podjął w roku 1815 członek bractwa Joseph Sutter. W roku 1819 dzięki inicjatywie Carla Bartha projekt zjednoczył takich twórców jak: Julius Schnorr von Carolsfeld, Johann David Passavant, Samuel Amsler i Johann Friedrich Böhmer⁴. Idea stworzenia *Bilderbibel* była dla bractwa niezwykle ważna, jednak wspólnie nigdy jej nie ukończyli, dzieło kontynuowali osobno. Wyłącznie nowotestamentową tematykę zaprezentowała pierwsza ilustrowana przez nazareńczyka Biblia – *Bilder-Bibel in fünfzig bildlichen Darstellungen* autorstwa Friedricha von Oliviera z 1836 roku⁵. Również Overbeck pracował nieustannie nad rozbudowanym cyklem przedstawień z życia Chrystusa, które ostatecznie zostały wydane jako seria grafik w 1846 roku⁶. Klasyczną realizacją tematu historii biblijnych była natomiast *Die Bibel in Bildern* Juliusa Schnorra von Carolsfelda, którą artysta przygotowywał od lat 20. XIX wieku aż do wydania w 1860 roku⁷. Cieszyła się ona niezwykłą popularnością w drugiej połowie stulecia zarówno w Europie, jak i Ameryce czy Azji. Gdy więc w roku 1872 Norwid pisał swe słowa, „Biblia ilustrowana” była znana głównie dzięki dawnym członkom Bractwa św. Łukasza.

Ilustracje biblijne Nowotnego nie tylko wpisują się we wskrzeszony przez nazareńczyków gatunek, ale i odpowiadają ich stylistyce. Zgodnie z założeniami grupy wykorzystane środki malarskie miały służyć „archaizacji” formy przedstawień. W kompozycjach została zatem ograniczona liczba postaci, zredukowano anegdotę, relacje przestrzenne pomiędzy figurami są jasne, a je same określa ostry kontur. Można także odnaleźć konkretne odniesienia malarskie do twórczości członków bractwa. *Wjazd Chrystusa do Jerozolimy* trawestuje rozwiązanie tego tematu w dziele Overbecka⁸. Z ko-

³ C. Grewe, *Painting the Sacred in the Age of Romanticism*, Farnham–Burlington 2009, p. 209.

⁴ Ibidem, pp. 215, 217.

⁵ *Bilder-Bibel in fünfzig bildlichen Darstellungen von Friedrich von Olivier*, Hamburg 1836.

⁶ *Darstellungen aus den Evangelien nach vierzig Originalzeichnungen von Friedrich Overbeck*, Düsseldorf 1846.

⁷ Grewe 2009 (fn. 3), pp. 217–223.

³ C. Grewe, *Painting the Sacred in the Age of Romanticism*, Farnham–Burlington 2009, s. 209.

⁴ Ibidem, s. 215, 217.

⁵ *Bilder-Bibel in fünfzig bildlichen Darstellungen von Friedrich von Olivier*, Hamburg 1836.

⁶ *Darstellungen aus den Evangelien nach vierzig Originalzeichnungen von Friedrich Overbeck*, Düsseldorf 1846.

⁷ Grewe 2009, jak przyp. 3, s. 217–223.

⁸ Overbeck rozpoczął prace nad obrazem *Wjazd Chrystusa do Jerozolimy* w roku 1808, jeszcze w Wiedniu. Ukończył go w 1824



1. Leopold Nowotny, *Król Dawid*, ryt. Stanisław Baranowski, drzeworyt, papier, 23,3×14 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. III-ryc.-30576. Fot. Muzeum

1. Leopold Nowotny, *King David*, woodcut (by Stanisław Baranowski), paper, 23.3×14 cm, National Museum in Cracow, inv. no. III-ryc.-30576, photo: National Museum in Cracow

lei pierwowzorów dla *Chrystusa w domu Marty* [il. 2] można szukać w dziełach Carolsfelda i Overbecka. Z pracy tego pierwszego zaczerpnięte są dyspozycja tej kompozycji, jej zamknięcie łukiem oraz typ postaci Chrystusa, natomiast ograniczenie liczby osób i redukcja planów zbliża przedstawienie do realizacji Overbecka⁹. W pracy *Chrystus oraz panny mądre i głupie* [il. 3] odwołał się Nowotny w podziale przestrzennym i typie figury Chrystusa do słynnej redakcji tego tematu autorstwa Petera von Corneliusa¹⁰.

i było to jego pierwsze dzieło wystawione w rodzinnej Lubece. Obraz został zniszczony w roku 1942; zob. M. Thimann, *Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 2014, s. 224–228.

⁹ J. Schnorr von Carolsfeld, *Chrystus błogosławiący dzieci*, 1822, olej na płótnie, 147×107 cm, zaginiony, dawniej: Hohe Domstift Naumburg; zob. *Verlorene Meisterwerke Deutscher Romantiker*, red. G.J. Wolf, München 1931, nr 96; J.F. Overbeck, *Chrystus w domu Marii i Marty*, 1813–1816, olej na płótnie, 103×85 cm, Berlin Alte Nationalgalerie; zob. Thimann 2014, jak przyp. 8, il. XXI.

¹⁰ P. von Cornelius, *Chrystus oraz panny mądre i głupie*, 1813–1819, olej na płótnie, 116×155 cm, Kunstmuseum, Düsseldorf.



2. Leopold Nowotny, *Chrystus w domu Marty*, 1844, czarna kredka, ołówek na papierze, 45,4×32,8 cm, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, nr inw. Ig 5020. Fot. ZNiO

2. Leopold Nowotny, *Christ at Martha's house*, 1844, black crayon, pencil on paper, 45.4×32.8 cm, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, inv. no. Ig 5020. Phot. ZNiO

works.⁸ One may look for the archetypes for *Christ in Martha's House* [fig. 2] in the works of Carolsfeld and Overbeck with the work of the former serving as an inspiration for the composition, the arch that closes it and the model for Christ's figure, while the limit imposed on the number of people and the reduction of the close-ups brings us closer to Overbeck's works.⁹ In the work *Christ and the Wise and Foolish Virgins* [fig. 3] Nowotny referred to the spatial divi-

⁸ Overbeck started work on the painting *Christ's Entry into Jerusalem* in 1808, while still in Vienna. He finished it only in 1824 and it was the first of his first works shown in his home town of Lubeck. The painting was destroyed in 1942; see: M. Thimann, *Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 2014, pp. 224–228.

⁹ J. Schnorr von Carolsfeld, *Christ Blessing the Children*, 1822, oil on canvas, 147×107 cm, lost, formerly: Hohe Domstift Naumburg; see: *Verlorene Meisterwerke Deutscher Romantiker*, eds. G.J. Wolf, München 1931, number 96; J.F. Overbeck, *Christ at Martha and Maria's house*, 1813–1816, oil on canvas, 103×85 cm, Berlin Alte Nationalgalerie; see: Thimann 2014 (fn. 8), fig. XXI.



3. Leopold Nowotny, *Chrystus oraz panny mądre i głupie*, ołówek, tusz podkolorowany akwarelą na papierze, 28,4×43,7 cm, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, nr inw. Ig 5019. Fot. ZNiO

3. Leopold Nowotny, *Christ with the Wise and Foolish Virgins*, pencil, ink coloured with watercolour on paper, 28.4×43.7 cm, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, inv. no. Ig 5019, photo: Zakład Narodowy im. Ossolińskich

sion and type of Christ figure depicted in a famous work on that topic by Peter von Cornelius.¹⁰

Comparing the papers by Nowotny with the works of his masters, it can be noticed that the artist left the “primitivism” of the first Nazarenes aside. The heroes depicted by the Polish representative of the artistic movement are no longer two dimensional “abstract” figures, but more material, and interacting with each other, which brings his works closer to the works of Carolsfeld, Cornelius and the second generation of the Nazarenes. The depictions of biblical scenes by Nowotny are also directed more towards emotional reception, an example of which might be the *Christ Carrying the Cross* which is close to the “baroque” passion depictions by Joseph von Führich.¹¹

¹⁰ P. von Cornelius, *Christ and the Wise and Foolish Virgins*, 1813–1819, oil on canvas, 116×155 cm, Kunstmuseum, Düsseldorf.

¹¹ C. Reiter, *Die Kartons von Joseph Führich zu den Kreuzwegstationen in der Johann-Nepomuk-Kirche in Wien*, in: *Religion Macht Kunst. Die Nazarener*, eds. M. von Hollein, Ch. Steinle, exhibition catalogue, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 15 Apr. – 24 Jul.

Porównując prace Nowotnego z dziełami jego mistrzów, można zauważyć, iż artysta zarzucił „primitywizm” rozwiązań pierwszych nazareńczyków. Bohaterowie ukazani przez polskiego przedstawiciela nurtu to nie dwuwymiarowe „abstrakcyjne” symbole, lecz figury bardziej materialne, pozostające ze sobą w interakcji, co zbliża jego prace do sztuki Carolsfelda, Corneliusa i drugiego pokolenia nazareńczyków. Przedstawienia scen biblijnych autorstwa Nowotnego ukierunkowane są także w większym stopniu na emocjonalny odbiór, czego przykładem może być *Chrystus niosący krzyż* bliski realizacjom pasywnym „barokowego” nazareńczyka Josepha von Führicha¹¹. Wymienione powyżej nawiązania formalne wskazują na mistrzów Nowotnego – Overbecka, Corneliusa, Carolsfelda,

¹¹ C. Reiter, *Die Kartons von Joseph Führich zu den Kreuzwegstationen in der Johann-Nepomuk-Kirche in Wien*, w: *Religion Macht Kunst. Die Nazarener*, red. M. von Hollein, Ch. Steinle, katalog wystawy, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 15 IV – 24 VII 2005, Frankfurt am Main, s. 207–209.

i Führicha. Z każdym z tych artystów łączyły się drogi twórcze Polaka. W latach 1837–1838 przebywał on w Wiedniu, następnie udał się do Monachium, gdzie Cornelius i Carolsfeld byli profesorami akademii; ten pierwszy pełnił także funkcję jej długoletniego dyrektora i zdobył sławę dzięki freskowi *Sąd Ostateczny* w kościele św. Ludwika. W roku 1842 Nowotny przybył do Rzymu, gdzie niekwestionowanym mistrzem sztuki religijnej był Overbeck, który właśnie skończył *Triumf religii w sztuce*¹². Prace polskiego malarza ukazujące sceny biblijne doskonale wpisywałyby się zatem w nurt nazareńskich *Bilderbibel* zarówno jeśli chodzi o ikonografię, jak i równie ważną dla nazareńczyków formę, co znajduje uwiarygodnienie w kontekście historycznym – edukacji Nowotnego u malarzy z kręgu Bractwa św. Łukasza.

Dlaczego jednak ów zbiór biblijnych przedstawień nazwał Norwid „Biblią ilustrowaną polską” i co mogło sprawić, że kilka rysunków o tematyce religijnej aż tak rozbudziło wyobraźnię poety? Odpowiadając na to pytanie, warto odnieść się do jego poglądów na sztukę religijną, zwłaszcza tę tworzoną przez Bractwo św. Łukasza. Norwid, malarz prowadzący w Rzymie w latach 1847–1849 własną pracownię, niewątpliwie musiał spotkać jednego z najważniejszych ówczesnych artystów w Wiecznym Mieście – Johanna Friedricha Overbecka, dawnego przywódcę Bractwa św. Łukasza¹³. W swej twórczości Polak daleki był jednak od inspiracji stylistyką nazareńską, co doskonale ukazuje choćby szkic *Chrystus w domu Łazarza w Betanii* (1845)¹⁴. Podjęty przezeń temat, istotny dla Bractwa św. Łukasza, doczekał się – jak wspomniano – redakcji autorstwa Overbecka, Carolsfelda czy Nowotnego. Można nawet doszukać się w kompozycji Norwida analogii do przedstawień tych artystów – czy to w motywie arkady porządkującej przestrzeń kompozycji, co słusznie podkreśliła Agata Pietrzak¹⁵, czy w umieszczeniu pierwszoplanowych postaci na wprost widza, równoległe do płaszczyzny obrazu, zgodnie z zasadą klarowności i jasności przedstawianej sceny, co często wykorzystywali nazareńczycy. Pomimo tych analogii rysunek Norwida kształtowany jest w odmienny sposób – jest to wielofigurowa scena o rozbudowanych w głąb planach, rysowana postrzępioną, „nerwową” kreską, przez co dzieło odbiega od stylistyki

The creative paths of the Pole were intertwined with the two artists. In 1837–1838 he was in Vienna, after which he went to Munich, where Cornelius and Carolsfeld were professors at academies. The former also fulfilled the function of its long-term director and obtained fame thanks to the fresco *Final Judgment* in St Ludwig church. In 1842 Nowotny went to Rome, where Overbeck was an unquestioned master of sacred art, and had just finished *The Triumphs of Religion in the Arts*.¹² The works of the Polish painter showing the biblical scenes would perfectly fit the *Bilderbibel* of the Nazarene movement when it comes to iconography as well as another form important to the Nazarenes, which is verified by historical context, namely, Novotny's education by painters from the circle from the Brotherhood of St. Luke.

Why, however, did Norwid call this collection of biblical works an “Bible in pictures” and what could have caused the fact that several drawings of a religious nature excited the poet so much? To answer this question, it is worth referring to views on sacred art, especially that created by the Brotherhood of St. Luke. Norwid, a painter with his own shop in Rome between 1847–1849, undoubtedly must have met one of the most important artists in Rome – Johann Friedrich Overbeck, a former leader of the Brotherhood of St. Luke.¹³ In his own creativity the Pole was far from being inspired by the Nazarene movement, which is perfectly shown by the sketch *Christ in the Lazarus house in Bretagne* (1845).¹⁴ The theme he tackled, which was very important to the brotherhood, was – as mentioned – undertaken by Overbeck, Carolsfeld and Nowotny. One might even look for analogies in the compositions by Norwid to depictions by the aforementioned artists – whether in the theme of arcade ordering of the space of the composition, as rightly observed by Agata Pietrzak,¹⁵ or in the placing of foreground protagonists right across the viewers, parallel to the surface of the painting, according to the principle of clarity of the presented scenery, which was frequently used by the Nazarenes. Despite these analogies, the painting by Norwid is shaped in a different way – it is a multi-figure scene with richly developed backgrounds, drawn by a ragged “nervous” line, which makes the work diverge from the style

¹² B. Hinz, „Der Triumph der Religion in den Künsten” Overbecks *Werk und Wort im Widerspruch seiner Zeit*, „Städel Jahrbuch” 7, 1979, s. 149–176.

¹³ M. Nitka, *Twórczość malarzy polskich w papieskim Rzymie w XIX wieku*, Toruń–Warszawa 2014, cz. II: *Katalog*, nr 52.

¹⁴ A. Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001, s. 97, 165–166, il. 81.

¹⁵ A. Pietrzak, *Przyczynek do historii niezachowanej kolekcji Michaliny z Dziekońskich Zaleskiej (katalog rysunków ze zbiorów Biblioteki Narodowej)*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 43, 2012, s. 180.

2005, Frankfurt am Main, pp. 207–209.

¹² B. Hinz, *Der Triumph der Religion in den Künsten* Overbecks *Werk und Wort im Widerspruch seiner Zeit*, „Städel Jahrbuch” 7, 1979, pp. 149–176.

¹³ M. Nitka, *Twórczość malarzy polskich w papieskim Rzymie w XIX wieku*, Toruń–Warszawa 2014, part II: *Katalog*, Cat. no. 52.

¹⁴ A. Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001, pp. 97, 165–166, fig. 81.

¹⁵ A. Pietrzak, *Przyczynek do historii niezachowanej kolekcji Michaliny z Dziekońskich Zaleskiej* (catalogue of drawings from the National Library), *Rocznik Biblioteki Narodowej* 43, 2012, p. 180.

of the Nazarenes, for whom it was the simplicity of settings expressed by a clear line that was important.

Norwid's distancing from the art of the Brotherhood of St. Luke, including its leader Overbeck, is also revealed in the critical statements of the poet. Norwid noted even in 1849: "What the author says about Overbeck is true, but Overbeck has barely started and I doubt if he will continue – it is known that this master is of little strength, while the drawing is not showing spiritual truth – it merely points in its direction".¹⁶ The "author" mentioned by Norwid is probably Karol Libelt, whose text appeared in *Dziennik Polski*. The critic stated that Overbeck is merely "the only artist starting a new era of Christianity".¹⁷

Norwid, who shared with Karol Libelt a concept of art based on the triad: Beauty – Goodness – Truth, discerned in the artistic creations of the Nazarenes just assumptions, but cut himself off completely from their aesthetics.¹⁸ He expressed his opinions in the essay *Una piccolissima osservazione al illustre autore del 'Magnificat delle arti'* written in 1852 in Italian, attached to a letter to Michalina Dziekońska.¹⁹ In it, he writes that "Mr Montalembert" and Overbeck are two artists "taking the same position towards art" and it was their views that his essay addressed.²⁰ The source of the poet's knowledge about the aesthetics they had developed was – in the case of Charles de Montalembert – the publication *Du vandalisme et du catholicisme dans l'art* (in a letter described as *Sur le Catholicisme et le Vandalisme dans les Arts*), issued in 1839,²¹ while in the case of the German painter – an explanation of the painting *Religion triumphs in art*, published in "Kunst-Blatt" in 1841.²² The views expressed in this anonymous article, inspired by Overbeck, were elaborated in the manifesto *Del purismo nelle arti* that was supported by a group of purists to which Overbeck belonged.²³ Norwid was

nazareńczyków, dla których charakterystyczna była prostota układów wyrażonych przez klarowną linię.

Dystansowanie się Norwida od sztuki Bractwa św. Łukasza, a przede wszystkim jego przywódcy Overbecka, uwidacznia się także w krytycznych wypowiedziach poety. Norwid zanotował nawet w roku 1849: „Co autor o Overbecku mówi – prawda, ale Overbeck ledwo zaczął i już dalej, wątpię, czy postąpi – wiadomo, iż mistrz ten w malowaniu dość miernej jest siły, a rysunek też jego nie przedziwny – duchem on tylko wskazicielem”.¹⁶ „Autorem” wspomnianym przez Norwida był najprawdopodobniej Karol Libelt, którego tekst ukazał się w „Dzienniku Polskim”. Krytyk stwierdził tam, że Overbeck jest „jedynym artystą rozpoczynającym nową erę chrześcijańską”.¹⁷ Norwid, który z Karolem Libeltem podzielał koncepcję sztuki opartej na triadzie Piękno – Dobro – Prawda, dostrzegł wprawdzie w twórczości nazareńskiej słuszne założenia, lecz całkowicie odcinał się od jej estetyki.¹⁸ Dał temu wyraz w eseju *Una piccolissima osservazione al illustre autore del 'Magnificat delle arti'* napisanym w roku 1852 po włosku, dołączonym do listu do Michaliny Dziekońskiej.¹⁹ Wspomina w nim, iż „Mr Montalembert” i Overbeck to dwaj autorzy „jedno stanowisko w obliczu sztuki zajmujący” i właśnie ich poglądów dotyczył jego esej.²⁰ Źródłem wiedzy poety o rozwijanej przez nich estetyce była w przypadku Charles'a de Montalemberta publikacja *Du vandalisme et du catholicisme dans l'art* (w liście określona jako *Sur le Catholicisme et le Vandalisme dans les Arts*) wydana w roku 1839²¹, natomiast w przypadku niemieckiego malarza – objaśnienie obrazu *Triumph religii w sztuce* wydrukowane w „Kunst-Blatt” w roku 1841²². Poglądy wyrażone w tym anonimowym artykule, inspirowane przez Overbecka, znalazły swe rozszerzenie w manifestie *Del purismo nelle arti* formującym grupę purystów, w skład której wychodził także Overbeck.²³ Norwid wyraźnie się od niej dy-

¹⁶ C.K. Norwid, *Krytycy i artyści*, in: Norwid 1971 (fn. 1), vol. 6, pp. 596–597.

¹⁷ [K. Libelt], *Artyści, Dzienniki Polski* 1849, (25 Jul.), as quoted in: Norwid 1971 (fn. 1), vol. 4, p. 559

¹⁸ See: D. Pniewski, *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin, 2005, pp. 10–13.

¹⁹ C.K. Norwid, *Una piccolissima osservazione al illustre autore del 'Magnificat delle arti'*, in: Norwid 1971 (fn. 1), vol. 6, pp. 395–397.

²⁰ C.K. Norwid, letter to M. Dziekońska, 9 Aug. 1852, in: Norwid 1971 (fn. 1), vol. 9, p. 173.

²¹ Ch. de Montalembert, *Du vandalisme et du catholicisme dans l'art*, Paris 1839.

²² [A. Kestner], *Overbeck's Werk und Wort. Ein Aufsatz von einem römischen Kunstfreunde*, „Kunst-Blatt” 1841, no. 33 (27 Apr.), pp. 129–133; see also: B. Hinz, *Der Triumph der Religion in der Künsten. Overbeck's „Werk und Wort” im Widerspruch seiner Zeit*, „Städel Jahrbuch” 1979, pp. 149–170.

²³ Purism's Manifesto (*Manifesto del Purismo*) was prepared by Antonio Bianchini and signed by Johann Friedrich Overbeck, Pietro Tenerani and Tommaso Minardi. Announced in 1842, it es-

¹⁶ C.K. Norwid, *Krytycy i artyści*, w: Norwid 1971, jak przyp. 1, t. 6, s. 596–597.

¹⁷ [K. Libelt], *Artyści, „Dzienniki Polski”* 1849, (25 VII), cyt. za: Norwid 1971, t. 4, jak przyp. 1, s. 559

¹⁸ Zob. D. Pniewski, *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin, 2005, s. 10–13.

¹⁹ C.K. Norwid, *Una piccolissima osservazione al illustre autore del 'Magnificat delle arti'*, w: Norwid 1971, jak przyp. 1, t. 6, s. 395–397.

²⁰ C.K. Norwid, list do M. Dziekońskiej, 9 VIII 1852, w: Norwid 1971, jak przyp. 1, t. 9, s. 173.

²¹ Ch. de Montalembert, *Du vandalisme et du catholicisme dans l'art*, Paris 1839.

²² [A. Kestner], *Overbeck's Werk und Wort. Ein Aufsatz von einem römischen Kunstfreunde*, „Kunst-Blatt” 1841, nr 33 (27 IV), s. 129–133; zob. też: B. Hinz, „Der Triumph der Religion in der Künsten”. *Overbeck's „Werk und Wort” im Widerspruch seiner Zeit*, „Städel Jahrbuch” 1979, s. 149–170.

²³ Manifest puryzmu (*Manifesto del Purismo*) został napisany przez Antonia Bianchiniego i podpisany przez Johanna Friedricha

stansował, deklarując, iż nie jest ani za purystami, ani przeciw nim²⁴. Pozostawał jednak admiratorem tego, „co z łaską Bożą” zrobił „Illustre Overbeck”, choć już nie tego, jaką formę miały jego prace²⁵. Zainteresowany odrodzeniem sztuki religijnej poeta podzielał więc idee wyrażone przez Montalemberta oraz purystów, lecz nie chciał naśladować formy tego kierunku malarstwa religijnego. Stanowisku temu był wierny i po latach jeszcze ostrzej odcinał się od sztuki członków Bractwa św. Łukasza oraz ich naśladowców. Wspominał: „Pocziwy Overbeck był reklamacją, przypomnieniem i upomnieniem, ale SAM NIC NIE ZROBIŁ – dlatego to wszyscy, co go naśladowają, zupełnie są jałowi i techniczni, i ani spostrzegają się, że są Egipcjanie!”²⁶.

Overbeck mógł zatem wyznaczać kierunek „duchowy” sztuki, lecz jego realizacje nie satysfakcjonowały Norwida. Poeta wyraził nawet w *Krytykach i artystach* opinię, że już Kornel Stattler „dalej się posunął, nie mówię: w sztuce, lecz na drodze, jaką sztuka przyjmuje”²⁷. Więcej niż Overbecka cenił zatem jego naśladowcę – Stattlera. Pozytywnie wypowiadał się o nim już wcześniej, w liście z Krakowa w czerwcu 1842 roku. Pisał wówczas: „Pan Stattler [...] głębszych pomysłów wykonawca, szczęśliwie grupujący, z wyrozumowanym doświadczeniem, acz nie bez natchnienia i twórczości – kończy *Machabeuszów*, pod wszelkimi względami niepospolity obraz”, którego treść była zdaniem poety „solenna dla filozofa, dla poety, dla kogokolwiek bądź, dla człeka nie może być oziębłą”²⁸. Tym, co poruszało Norwida w sztuce Stattlera, była wyrażona umiejętnie treść dzieła. O niej napisał w *Promethidionie*, wyjaśniając, iż: „Autor *Machabeuszów na popiołach swych domów* i *Matki Boskiej Śnieżnej* pierwszy poczuł powagę sztuki narodowej i kierunek jej odgaduje. Orłowski był krajowym, ale nie narodowym – przedstawiał rzeczy naturalne, a nie naturę rzeczy; przedstawiał, co widział, a nie co przewidywał”²⁹. Stattler, ma-

clearly distancing himself from it, declaring that he is neither for nor against purists.²⁴ He remained, however, an admirer of what “with God’s blessing” the “Illustrious Overbeck” created, although he did not admire the form of his work.²⁵ Interested in the revival of sacred art, the poet shared the ideas expressed by Montalembert and the purists but did not want to follow that direction of religious painting. He remained faithful to this attitude and years afterward he moved away even more strongly from the art of the members of the Brotherhood of St. Luke and their followers. He reminisced: “Good old Overbeck was a remainder and an admonishment, but he himself HAD DONE NOTHING – therefore, all those who copy him are completely barren and technical, soon they will realize that they are Egyptians!”²⁶

Overbeck could therefore set the stage for the “spiritual” direction of art, but his executions were not satisfactory to Norwid. The poet expressed the opinion in his *Critiques and artists* that Kornel Stattler, “moved farther, I do not mean in art, but in the direction that art should take”.²⁷ More than Overbeck, he admired his follower – Stattler. He had already expressed positive opinions about him earlier in a letter from Cracow in June 1842. He wrote then, “Mr. Stattler [...] executor of deeper ideas, grouping merily, with inspired experience, but not without creativity – finishes the *Maccabees*, an altogether exceptional painting” whose content was, in the poet’s opinion, “inspirational for the philosopher, poet, and does not leave any man unaffected”.²⁸ What moved Norwid in Stattler’s art was the aptly expressed content of the work of art. He clarified in *Promethidioni*, that the “Author of *Maccabees on the Ashes of his Houses* and *Saint Mary of the Snow* felt the importance of national art and gives it proper direction. Orłowski was from this country, yet was not national, he depicted natural things, not the nature of things; he presented what he saw, not what he foresaw”.²⁹ Stattler, producing reli-

Overbecka, Pietra Teneraniego oraz Tommasa Minardiego. Ogłoszony w roku 1842, zapowiadał stworzenie nowej sztuki religijnej, opartej o „czyste” wzory sztuki dawnej, wypływającej z ducha. Za dzieło doskonale wypełniające te założenia uznawano *Dysputę o Najświętszym Sakramencie* Rafaela; zob. D. Vasta, *La pittura sacra in Italia nell’Ottocento. Dal Neoclassicismo al Simbolismo*, Roma 2016, s. 52.

²⁴ Norwid zapisał: „per me che non faccio partito ni dei puristi, ni dei contra-puristi”; Norwid 1971, jak przyp. 19, s. 396.

²⁵ Norwid w *Una piccolissima osservazione...* zanotował, iż jest jednym z admiratorów, tego „co z łaską Bożą” robił Overbeck [„uno degli ammiratori di tutto cio che Illustre Overbeck ha fatto con la grazia di Dio”]; cyt. za ibidem, s. 397.

²⁶ C.K. Norwid, list do J.B. Zaleskiego, 22 IX 1872, w: Norwid 1971, jak przyp. 1, t. 9, s. 496.

²⁷ C.K. Norwid, *Krytycy i artyści*, w: Norwid 1971, jak przyp. 1, t. 6, s. 596–597.

²⁸ C.K. Norwid, *Wyjątek z listu z Krakowa w czerwcu 1842 pisanego*, w: Norwid 1971, jak przyp. 1, t. 6, s. 357–358.

²⁹ C.K. Norwid, *Promethidion*, w: Norwid 1971, jak przyp. 1, t. 3, s. 441.

established a new religious art base on “pure”, templates of old art, stemming from the spirit. A perfect work that fulfilled these criteria was *Disputation of the Sacrament* by Rafael; see: D. Vasta, *La pittura sacra in Italia nell’Ottocento. Dal Neoclassicismo al Simbolismo*, Roma 2016, p. 52.

²⁴ Norwid wrote: “per me che non faccio partito ni dei puristi, ni dei contra-puristi”; Norwid 1971 (fn. 19), p. 396.

²⁵ Norwid noted in *Una piccolissima osservazione...* that he is one of the admirers of what “with God’s blessing” Overbeck did [“uno degli ammiratori di tutto cio che Illustre Overbeck ha fatto con la grazia di Dio”]; as quoted in ibidem, p. 397.

²⁶ C.K. Norwid, letter to J.B. Zaleski, 22 IX 1872, in: Norwid 1971 (fn. 1), vol. 9, p. 496.

²⁷ C.K. Norwid, *Critics and artists*, in: Norwid 1971 (fn. 1), vol. 6, pp. 596–597.

²⁸ C.K. Norwid, *Wyjątek z listu z Krakowa w czerwcu 1842 pisanego*, in: Norwid 1971 (fn. 1), vol. 6, pp. 357–358.

²⁹ C.K. Norwid, *Promethidion*, in: Norwid 1971 (fn. 1), vol. 6, p. 441.

gious paintings, was for Norwid a national creator. In the concept of Norwid, real art was religious in nature, although did not have to limit itself to the sacred theme. Therefore, national art should refer to the sacred art, without this reference no activity of creative art could exist.³⁰ The most important task of art was, therefore, exceeding what is temporary and earthly, and combining it with that which was divine. Nazarene art interested Norwid due to the potential of transcendental interpretation – looking deeper.

Referring the earthly reality to the divine plan, and the combination of these two perspectives in Norwid's thoughts about art, can also be found in the concept of the *Polish Bible in pictures*. In this perspective these would not be merely illustrations of biblical episodes, but depictions showing the sense of these events. Among the presented "biblical" works by Nowotny, it is difficult to find scenes, which one might directly associate with "Polishness". Such relevance was, however, ascribed – according to the explicitly expressed intention of the author – to the *Maccabees* by Stattler, seeing, in the presentation of the uprising and the Maccabean martyrdom, a metaphor of the November uprising and the martyrdom of the Polish nation.³¹ Norwid could ascribe this "biblical" sense to paintings that were not depictions of either the New or Old testaments, but works of art that "repeated" in the theological sense the living history of salvation, i.e. images of Polish saints. Works of this kind are quite numerous in Nowotny's output. He depicted, inter alia, St Adalbert, bishop St Stanislaus of Szczepanów, St Stanislaus Kostka, blessed Andrew Bobola and saints from Slavic lands: St Gleb and St Boris. These are both figures of individuals (most frequently), as well as (less often) scenes from their lives. They include – patrons of the Polish nation and state (St Adalbert, St Stanislaus of Szczepanów), as well as saints whose worship was promoted by the Catholic church contemporary to Nowotny – first of all blessed Andrew Bobola, beatified in Rome in 1853, or St Stanislaus Kostka, whose worship developed thanks to the revival of the Jesuit order in 1814.³²

Nowotny's collection was one of the widest collections of the Polish saints. The only precedence when it comes to the number of depictions was the decoration in the Golden Chapel in Poznań cathedral. The chapel was design as a mausoleum of the first Polish rulers and the concept came from Edward Raczyński,

lując obrazy religijne, był więc dla Norwida twórcą... narodowym. W koncepcji Norwida prawdziwa sztuka miała charakter religijny, choć nie musiała ograniczać się do tematyki sakralnej. Dlatego też sztuka narodowa powinna odnosić się także do sacrum, bez tego nawiązania nie mogła istnieć jakakolwiek aktywność twórczego ducha³⁰. Najważniejszym zadaniem sztuki było bowiem przekraczanie doczesnego, jednoczenie tego, co ziemskie, z tym, co boskie. Sztuka nazareńska interesowała Norwida przede wszystkim przez potencjał transcendentnego odczytania – wejrzenia głębiej.

Odniesienie ziemskiej rzeczywistości do boskiego planu i połączenie tych dwóch perspektyw w myśli o sztuce Norwida można odnaleźć także w koncepcji „Biblii ilustrowanej polskiej”. W tym ujęciu nie byłyby to jedynie ilustracje biblijnych epizodów, lecz przedstawienia ukazujące sens tych zdarzeń. Wśród zaprezentowanych „biblijnych” prac Nowotnego trudno doszukać się scen, które mogłyby wprost odsyłać do „polskości”. Takie znaczenie nadawano natomiast – zgodnie z wyrażoną *explicite* intencją autora – *Machabeuszom* Stattlera, widząc w przedstawieniu powstania i męczeństwa machabejskiego metaforę powstania listopadowego i martyrologii narodu polskiego³¹. Norwid ów „biblijny” sens mógł przypisać obrazom, które nie były przedstawieniami ze Starego bądź Nowego Testamentu, lecz dziełami, które „powtarzały” w teleologicznym sensie historię zbawienia, czyli wizerunkom świętych polskich. Prace tego rodzaju są dość liczne w dorobku Nowotnego, który ukazał m.in. św. Wojciecha, św. Stanisława biskupa, św. Stanisława Kostkę, bł. Andrzej Bobolę oraz świętych słowiańszczyzny – św. Gleba i św. Borysa. Są to zarówno sylwetki pojedynczych osób (najczęściej), jak i (rzadziej) sceny z ich życia. Znajdują się wśród nich patroni państwa i narodu polskiego (św. Wojciech, św. Stanisław), jak również święci, których kult był propagowany przez współczesny Nowotnemu Kościół katolicki – przede wszystkim bł. Andrzej Bobola, beatyfikowany w Rzymie w roku 1853, czy św. Stanisław Kostka, którego kult rozwinął się dzięki odnowieniu zakonu jezuitów w 1814 roku³².

Zbiór Nowotnego był jednym z najobszerniejszych pocztów polskich świętych. Jedynym precedensem, gdy chodzi o liczbę przedstawień, była dekoracja w Złotej Kaplicy w katedrze poznańskiej. Kaplica została zaprojektowana jako mauzoleum pierwszych

³⁰ Pniewski 2005 (fn. 18), pp. 24–26.

³¹ Compare W. Suchocki, *Mickiewicz i Machabeusze Stattlera*, in: *Księga Mickiewiczowska*, eds. Z. Trojanowiczowa, Z. Przychodniak, Poznań 1998, pp. 117–122; Nitka 2014 (fn. 13), pp. 217–234.

³² In relation to the renaissance worship of Saint Stanisława Kostka, the room of the saint was decorated in the cloister near the church Sant'Andrea al Quirinale, which was made by Minardi; see: Vatsa 2016 (fn. 23), p. 49.

³⁰ Pniewski 2005, jak przyp. 18, s. 24–26.

³¹ Por. W. Suchocki, *Mickiewicz i Machabeusze Stattlera*, w: *Księga Mickiewiczowska*, red. Z. Trojanowiczowa, Z. Przychodniak, Poznań 1998, s. 117–122; Nitka 2014, jak przyp. 13, s. 217–234.

³² W związku z renesansem kultu św. Stanisława Kostki w Rzymie powstała dekoracja celi świętego w klasztorze przy kościele Sant'Andrea al Quirinale, którą wykonał Minardi; zob. Vatsa 2016, jak przyp. 23, s. 49.



4. Kopia w Kaplicy Królów Polskich, katedra w Poznaniu, 1835–1837, malowidło w technice enkaustycznej. Fot. Maciej Kaczor

4. Dome in the Golden Chapel (Chapel of the Polish Kings), Cathedral in Poznań, 1835–1837, painting in the encaustic technique, photo: Maciej Kaczor

władców polskich, a jej pomysłodawcą był Edward Raczyński, który szczegółowo opisał jej znaczenie w wydanej w roku 1841 broszurze *Sprawozdanie z fabryki kaplicy grobowej Mieczysława I i Bolesława Chrobrego w Poznaniu*³³. Budowla powstała na osi kościoła biskupiego, wzniesiono ją na planie ośmioboku, a wewnątrz nakryto kopułą, w której ukazano – jak zapisał Raczyński – „koło SS. Pańskich kościoła polskiego”³⁴, czyli przedstawienia polskich świętych i błogosławionych: Wojciecha, Stanisława biskupa, Stanisława Kostki, Salomei, Jolenty, Jadwigi, Wincentego Kadłubka, Jana Kantego, Kazimierza, Jozefata Kucewicza, Jacka i Czesława [il. 4]. Nie wiadomo, kto jest autorem projektów kartonów do tych malowideł (wykonanych wówczas bardzo nowatorską techniką enkaustyczną). Sylwetowe opracowanie ukazanych frontalnie postaci oraz ich hieratyczne ustawienie na złotym tle koresponduje ze sposobem prezentacji świętych w kanonie nazareńczyków i jakkolwiek autor tych malowideł pozostaje nieznan, to bez wątpienia

who described in detail its relevance in the brochure issued in 1841 entitled *Report from the tombstone chapel of Mieczyslaw I and Boleslaw Chrobry in Poznań*.³³ The building was erected on the axis of the bishop's church, it was elevated on the plan of an octagon and the interior was covered by a dome, on which was shown – as mentioned by Raczyński – “a circle Treasury of Lord's Saints of the Polish Church”,³⁴ i.e. representation of Polish saints and beatified: Wojciech, bishop Stanislaw, Stanislaw Kostka, Saloma, Jolenta, Jadwiga, Wincenty Kadlubek, Jan Kanty, Kazimierz, Jozefat Kucewicz, Jacek and Czeslaw [fig 4]. It is not known who the author of the designs for the material for these paintings was (created using what was at that time a very novel encaustic technique). The silhouette front-focused depiction and their representation of a hierarchy in the golden background corresponds with the manner of presenting saints in the Nazarene canon and although the author of these paintings remains anonymous, without a doubt he

³³ E. Raczyński, *Sprawozdanie z fabryki kaplicy grobowej Mieczysława I i Bolesława Chrobrego w Poznaniu*, Poznań 1841.

³⁴ Ibidem, s. 39.

³³ E. Raczyński, *Sprawozdanie z fabryki kaplicy grobowej Mieczysława I i Bolesława Chrobrego w Poznaniu*, Poznań 1841.

³⁴ Ibidem, p. 39.

had to be a painter drawing on the Nazarene experiences.³⁵ It is worth stressing that, as in the case of many depictions, the iconography in Poznań diverts from the traditional one.

Edward Raczyński as the author of the iconographic program not only selected the particular figures, but also decided on their context. The saints were placed around God the Creator, who, as Raczyński wrote, “blesses the tribe with his raised arm [...] into which Mieczysław has instilled the holy belief”.³⁶ The presence of the saints constitutes, thus, a bridge between the history of Poland and the history of salvation. Below the figures, in the sphere between the dome and the body of the chapel, there are signs referring to the history of Poland: medallions with the coats of arms of the first rulers, primates and most notable families. This is, therefore, the summation of Polish history, the originators of which were the Mieszko I and Bolesław Chrobry. They are the ones to whom the main, lower part of the chapel, separated with arcades, is dedicated. In the niches, there is an altar and on the sides a monument of rulers and a sarcophagus with their remains. Over these two monuments, in the upper part of the arcades, there are two historical paintings referring to the key moments of their rule, i.e. introducing a new religion – a canvas by January Suchodolski *Mieczysław I Crushes Idols*, and establishing the kingdom – a piece of art by Edward Brzozowski *Bolesław Chrobry and Otton III at the Tomb of St Adalbert*³⁷ [fig. 5]. In the chapel, the history of Poland has, therefore, acquired an eschatological dimension, and the saints present in the history of Poland transcend it into a history guided by God.

There are no reports of the reception of the images of saints in the Poznań dome. It is, however, the first example in Poland of a visual summary of the historical thinking about the times wherein the history of the whole nation in connected with the sacrum. This romantic concept of history was based on the idea of the scholastic concept of time, where particular events constitute only a scene of the history of salvation.³⁸ This romantic historiosophy was close to the Brotherhood of St. Luke in which, as per the tradition of patrology (especially St Augustine), the bible was read as the history of the world. The paintings historically constructed their semantics in relation to the theological sense of the presented events, an example of which is *The Entry of Emperor Rudolf*

musiał nim być malarz czerpiący z nazareńskich doświadczeń³⁵. Warto podkreślić, iż w przypadku wielu przedstawięń zaproponowano w Poznaniu ikonografię odbiegającą od tradycyjnej.

Edward Raczyński jako autor programu ikonograficznego nie tylko wybrał poszczególne postaci, ale i zdecydował o ich kontekście. Święci zostali umieszczeni wokół Boga-Stwórcy, który, jak pisał Raczyński, „wzniesioną ręką błogosławi [...] plemieniu, w które Mieczysław wiarę świętą zaszczerpił”³⁶. Obecność świętych stanowi więc pomost pomiędzy historią Polski a historią zbawienia. Poniżej postaci, w strefie pomiędzy kopułą a korpusem kaplicy, widnieją znaki odnoszące się do dziejów Polski: medaliony z herbami władców, prymasów i najznakomitszych rodów. Jest to więc suma dziejów Polski, której protoplastami byli Mieszko I i Bolesław Chrobry. Im poświęcona jest zasadnicza, dolna część kaplicy, rozczłonkowana arkadami. W znajdujących się tam niszach umieszczony jest ołtarz, a po bokach pomnik władców oraz sarkofag z ich szczątkami. Nad tymi dwoma monumentami, w górnej części arkad, znajdują się dwa obrazy historyczne odnoszące się do kluczowych momentów ich panowania, czyli zaprowadzenia nowej religii – płótno Januarego Suchodolskiego *Mieczysław I kruszy bałwany* oraz ustanowienia królestwa – dzieło Edwarda Brzozowskiego *Bolesław Chrobry i Otton III u grobu św. Wojciecha* [il. 5]³⁷. W kaplicy dzieje Polski zyskały zatem wymiar eschatologiczny, a obecni w historii państwa święci transcendują je w kierowaną przez Boga historię.

Brak jakichkolwiek świadectw recepcji wyobrażeń świętych w kopule poznańskiej kaplicy. Jest ona jednak pierwszą na ziemiach polskich wizualną summą historycznego myślenia o dziejach, w których historia narodu powiązana jest z sacrum. Ten romantyczny koncept historii został oparty na idei scholastycznego pojęcia czasu, w którym poszczególne wydarzenia stanowią jedynie odsłonę historii zbawienia³⁸. Taka romantyczna historiozofia bliska była przede wszystkim Bractwu św. Łukasza, w którym zgodnie z patrystyczną tradycją (zwłaszcza św. Augustynem) czytano Biblię jako historię świata. Obrazy historyczne konstruowały więc swą semantykę w odniesieniu do teologicznego sensu prezentowanego zdarzenia, czego przykładem może być *Wjazd cesarza Rudolfa Habsburga do Bazylei* (1808) Franza Pforra i jego pendant – *Wjazd Chrystusa*

³⁵ From Ostrowska-Kęmbłowska, *Dzieje Kaplicy Królów Polskich czyli Złotej w katedrze poznańskiej*, Poznań 1997, pp. 117–118.

³⁶ Raczyński 1841 (fn. 33), p. 39.

³⁷ Nitka 2014 (fn. 13), pp. 236–237.

³⁸ R. Koselleck, *O rozpadzie toposu „Historia magistra vitae” w polu horyzontu historii zdominowanej nowożytnością*, w: *Semantyka historyczna*, ed. H. Orłowski, transl. W. Kunicki, Poznań 2001, pp. 75–106.

³⁵ Z. Ostrowska-Kęmbłowska, *Dzieje Kaplicy Królów Polskich czyli Złotej w katedrze poznańskiej*, Poznań 1997, s. 117–118.

³⁶ Raczyński 1841, jak przyp. 33, s. 39.

³⁷ Nitka 2014, jak przyp. 13, s. 236–237.

³⁸ R. Koselleck, *O rozpadzie toposu „Historia magistra vitae” w polu horyzontu historii zdominowanej nowożytnością*, w: *Semantyka historyczna*, oprac. H. Orłowski, tłum. W. Kunicki, Poznań 2001, s. 75–106.



5. Edward Brzozowski, *Bolesław Chrobry i Otton III u grobu św. Wojciecha*, 1836–1841, olej na płótnie, Kaplica Królów Polskich, katedra w Poznaniu. Fot. Maciej Kaczor

5. Edward Brzozowski, *Bolesław Chrobry and Otton III at the Tomb of St Adalbert*, 1836–1841, oil on canvas, Golden Chapel (Chapel of the Polish Kings), Cathedral in Poznań, photo: Maciej Kaczor

do *Jerozolimy* Overbecka³⁹. Ten historiozoficzny nurt zyskał na popularności za pontyfikatu Grzegorza XVI, kiedy w Kościele nastąpił renesans myślenia scholastycznego, a jednym z najważniejszych artystów stał się Overbeck. Romantyczna historiozofia rozkwitała także w rządonym przez króla Ludwika I Monachium połowy lat 20. i 30. XIX wieku, po duchowym fermentcie, jaki przyniosły uniwersyteckie wykłady Fridricha Schellinga w roku 1827. Zainspirowane nimi grono skupiło się wokół czasopisma „Eos” – jego czołowymi postaciami byli Franz von Baader i Joseph Goerres⁴⁰. Głosili oni renesans katolicyzmu i przyjęcie katolickiej epistemologii. Jej jądro zasadzało się również na odnowieniu myślenia scholastycznego, wedle którego historia świata jest historią zbawienia. Do tego kręgu należał i Cornelius, który podzielał fascynację Schellingiem. Malarz napisał: „nauczyłem się wiele

³⁹ Thimann 2014, jak przyp. 8, s. 224–228.

⁴⁰ O kręgu „Eosu” i roli Schellinga w jego formowaniu zob. C. Grewe, *The Nazarenes. Romantic Avant-Garde and the Art of the Concept*, Pennsylvania 2015, s. 76–77; zob. też: C. Grewe, *Historicism and the Symbolic Imagination in Nazarene Art*, „The Art Bulletin” 2007, nr 89 (1), s. 82–107.

of Habsburg into Basel (1808) by Franz Pferr and its pendant – *Christ’s Entry into Jerusalem* by Overbeck.³⁹ This historiosophic movement gained in popularity during the pontificate of George XVI, when the Church lived through a renaissance of scholastic thought and Overbeck became one of the most important artists. Romantic historiosophy also flourished during the early part of reign of King Ludwig I in Munich between middle of the 1820s and the 1830s, after the spiritual upheaval which was brought about by the lectures of Fridrich Schelling in 1827. The community inspired by them centred around the magazine “Eos” – its leading figures were Franz von Baader and Joseph Goerres.⁴⁰ They announced the renaissance of Catholicism and the adoption of the Catholic epistemology. Its core was also about the renewal of scholastic thought, according to which

³⁹ Thimann 2014 (fn. 8), p. 224–228.

⁴⁰ For more information about “Eos” and the role of Schelling in its creation see: C. Grewe, *The Nazarenes. Romantic Avant-Garde and the Art of the Concept*, Pennsylvania 2015, pp. 76–77; see also C. Grewe, *Historicism and the Symbolic Imagination in Nazarene Art*, “The Art Bulletin” 2007, no. 89 (1), pp. 82–107.

the history of the world was the history of salvation. Cornelius also belonged to this circle and he shared the fascination with Schelling. The painter wrote: "I learned a lot from him, from conversing with him. I think that I have not read anything penned by him. Nevertheless, I owe him a lot".⁴¹ Little wonder that in the "Eos" magazine, *Last Judgment* was read as a summation-condensation of the history of the world. The conviction that history is moving towards the realization of the Kingdom of God on Earth, and that the vicissitudes of history are "reflective of [...] the progress of divine revelation", are taken from the thoughts of German romantics, characteristic of the historiosophy of Norwid,⁴² who attended a lecture by Schelling in Berlin in 1845.⁴³ Historiosophy and the resulting necessity to defend the Catholic tradition in art was therefore a common theme for both the Nazarenes and for Norwid.

According to the ontological assumptions, the members of the Brotherhood of St. Luke, and also the purists, considered that the "essence" of the entities and phenomena should be presented and not their material representations. An intrinsic feature of the art created by the Nazarenes and their followers was, therefore, reference to what is visible and to the realm of the spiritual order, via the medium of strict connection to the form of the work of art and its content. The paintings of the Nazarenes were characterized by limiting the mimeticity of the painting and suspending its narrative. Dematerialization of the presented world was to refer to what cannot be perceived. What was presented was not transparent, but gained importance through how, and in reference to what it was painted. The *signifiant* decided upon the *signifié*. Therefore, the transparency of the form was lifted, and the anti-naturalism and archaic style of the works of the Nazarenes gained meaning, and what was visible was interpreted not through reference to what is real, but to other paintings. In this way the other, "spiritual", and not the "terrestrial" order of the world was to be shown. Perceiving the sense of the painting was possible not through analysis of the work, but by experiencing it. This acquisition of semantics by representation via reference to an image based on romantic concepts of history was named by Cordula Grewe "historical symbolism".⁴⁴

od niego, to jest z rozmów z nim. Myślę, że nie czytałem nic jego. Ale wiele mu zawdzięczam"⁴¹. Nie dziwi zatem, że między innymi na łamach „Eosu” odczytywano *Sąd Ostateczny* Corneliusa jako summę – kondensację historii świata. Przekonanie, że dzieje zmierzają ostatecznie do realizacji Królestwa Bożego na ziemi, a koleje historii mają „widoczne związki [...] z postępowaniem objawienia boskiego”, zaczerpnięte z myśli romantyków niemieckich, charakteryzuje także historiozofię Norwida⁴². Poeta słuchał wykładów Schellinga w Berlinie w 1845 roku⁴³. Historiozofia i wynikająca z niej konieczność obrony katolickiej tradycji w sztuce były zatem elementami wspólnymi dla nazareńczyków i Norwida.

Zgodnie z założeniami ontologicznymi członkowie Bractwa św. Łukasza, a za nimi także puryści, uznawali, iż należy ukazywać „istotę” bytów i zjawisk, a nie ich materialne przejawy. Niezbyszową cechą sztuki tworzonej przez nazareńczyków i ich naśladowców było zatem odniesienie tego, co widzialne, do innego – duchowego porządku, czego wehikułem było ściśle powiązanie formy dzieła z jego treścią. Obrazy nazareńczyków charakteryzowały się ograniczeniem mimetyczności obrazu i zawieszeniem jego narracyjności. Dematerializacja świata przedstawionego miała odsyłać do tego, co ponadmysłowe. Przedstawione nie było więc transparentne, lecz zyskiwało znaczenie przez to, jak i w odniesieniu do czego zostało namalowane. Znaczące (*signifiant*) decydowało zatem o znaczeniu (*signifié*). Zniesiono więc przezroczystość formy, antynaturalistyczny, archaizujący styl prac nazareńczyków zyskiwał znacznie, a to, co widzialne, było interpretowane nie przez odniesienie do realnego, lecz do innych obrazów, w ten sposób odślaniany miał być inny, „duchowy”, a nie zmysłowy porządek ukazanego świata. Dotarcie do sensu obrazu możliwe było jednak nie tyle poprzez analizę dzieła, ile przez jego przeżycie. To nadawanie przedstawieniom semantyki przez odniesienia obrazowe w oparciu o romantyczną koncepcję dziejów Cordula Grewe nazwała „historycznym symbolizmem”⁴⁴.

W malarstwie polskim nazareńskie połączenie historii biblijnej i narodowej zaproponował w *Machabeuszach* Stattler. Jego dzieło ograniczało się jednak do prostej alegorii, w której historia biblijna zostaje odczytana w narodowym kontekście. Stattler zgod-

⁴¹ Peter Cornelius. *Festschrift zu des grossen Künstlers hundertstem Geburtstage*, 23. September 1883, ed. H. Riegel, pp. 82–83.

⁴² F. Schlegel, *Filozofia życia*, transl. X. Guenot, Wilno 1840, p. 28; see: A. Lisiecka, *Z problemów historyzmu Cypriana Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 50, 1959, no. 2, pp. 355–356.

⁴³ S. Morawski, *Poglądy estetyczne Cypriana Kamila Norwida*, in *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961, pp. 313–314.

⁴⁴ Grewe 2009 (fn. 3), pp. 111–113.

⁴¹ Peter Cornelius. *Festschrift zu des grossen Künstlers hundertstem Geburtstage*, 23. September 1883, red. H. Riegel, s. 82–83.

⁴² F. Schlegel, *Filozofia życia*, tłum. X. Guenot, Wilno 1840, s. 28. Związki historiozofii Norwida z myślą niemieckich romantyków omawia A. Lisiecka, *Z problemów historyzmu Cypriana Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 50, 1959, nr 2, s. 355–356.

⁴³ S. Morawski, *Poglądy estetyczne Cypriana Kamila Norwida*, w: *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961, s. 313–314.

⁴⁴ Grewe 2009, jak przyp. 3, s. 111–113.

nie z zasadą akademickiej jasności rozwija opowieść, która staje się polityczną paralelą. Historia biblijna uwzniosła wydarzenie polityczne, a naród – bohater tego przedstawienia – poddany jest sakralizacji.

Nazareńskiemu rozumieniu historii odpowiada natomiast wspomniane dzieło Brzozowskiego *Bolesław Chrobry i Otton III u grobu św. Wojciecha*, znajdujące się w Kaplicy Królów Polskich w poznańskiej katedrze. Ukazuje ono nową w ikonografii historii Polski scenę – spotkanie dwóch monarchów przy grobie św. Wojciecha. Dzieło wyróżnia się nazareńską stylistyką – kompozycję cechuje addycyjność, poszczególne figury są niemal wyizolowane, a relacje między nimi nie budują narracyjności, co znacznie redukuje mimetyzm przedstawienia, odnosząc je do innej, „duchowej” rzeczywistości. Wedle kryteriów interpretacji sztuki Bractwa św. Łukasza zaproponowanych przez Cordulę Grewe można je zatem wpisać w nurt „historycznego symbolizmu”, w którym formalne analogie, zgodne z „archaiczną” manierą bractwa, mają semantyczne przełożenie. Układ kompozycji pracy Brzozowskiego przetwarza schemat *Pokłonu Trzech Króli* pędzla Johanna Friedricha Overbecka (1813)⁴⁵. W scenie spotkania Bolesława Chrobrego i Ottona III przy grobie św. Wojciecha został zatem ukazany biblijny sens tego spotkania poprzez odwołanie do obrazów epifanii – w tym wypadku w realizacji Overbecka. Zachowana została również najważniejsza funkcja takiego obrazu religijno-historycznego, a więc zachęcanie odbiorcy do modlitwy.

W przeciwieństwie do Overbecka, Corneliusa, a nawet Brzozowskiego Nowotny nie podjął historycznego tematu, lecz pozostał konsekwentnie wierny malarstwu religijnemu. Wspominał: „sztuka dziś dla mnie ma cel wyższy [...]. Nie pracuję dla świata, nie szukam efektów i oryginalności znęcających tłumy; ale całą mą siłę czerpię z ducha i poświęcam Bogu”⁴⁶. Czy oznacza to jednak, iż „Biblia ilustrowana polska” ograniczała się jedynie do zbioru świętych narodowych i pozbawiona była tak ważnego dla nazareńczyków oraz ich intelektualnych sprzymierzeńców wymiaru eschatologicznego, przenoszącego to, co wieczne, także do tego, co polityczne? Taka jednowymiarowa interpretacja byłaby sprzeczna z istotą nazareńskiej historiozofii – łączącej sferę sacrum i profanum. Wykraczałaby także poza myślenie o przedstawieniach religijnych Norwida, czego przykładem mogą być ilustracje do *Bogurodzicy*, o których wspominał, iż mają się stać narzędziem w służbie narodowej⁴⁷. W tym ujęciu sztuka

In Polish painting, the Nazarene connection of biblical history and national history was proposed in the *Maccabee* by Slatter. His work was, however, limited to simple allegory, in which the biblical history was read in a national context. Slatter, as per the principle of academic clarity, developed the story, which became a political parallel. Biblical history elevates the political events and the nation – the hero of that event – is the subject of sacralisation.

The Nazarene understanding of history corresponds, however, to the aforementioned work by Brzozowski *Bolesław Chrobry and Otton III at the Tomb of St Wojciech* located at the Golden Chapel (Chapel of Polish Kings) in Poznań Cathedral. It shows a new scene in the iconography of Poland – a meeting of two monarchs at the grave of St Wojciech. This work is exceptional due to the Nazarene style – the composition is characterized by additivity; particular figures are almost isolated and the relations between them are not built by narrative, which reduces the mimeticism of presentation, referring it to another “spiritual” reality. According to other criteria of interpretation of the art of the Brotherhood of St. Luke proposed by Cordula Grewe, they might fit into the movement of “historical symbolism”, where formal analogies, consistent with the “archaic” manner of the brotherhood, are semantically translated. The arrangement of the composition of the works by Brzozowski processes the pattern of *Adoration of the Magi* by Johan Friedrich Overbeck (1813).⁴⁵ In the scene of the meeting of Bolesław Chrobry and Otton III near the grave of St Adalbert, the biblical sense of this meeting was shown by references to the paintings of epiphany – including the Overbeck’s executions. Also, the most important function of such a painting was maintained i.e. the religious-historical function, therefore, the encouragement of the recipient to prayer.

As opposed to Overbeck, Cornelius and even Brzozowski, Nowotny did not take up the historical subject, but remained persistently faithful to religious paintings. He claimed: “art today has for me a higher goal [...]. I do not work for the world, I do not seek effects and originality that discourages the crowds, but I draw energy from the spirit and devote it to God”⁴⁶. Does this mean that the *Polish Bible in pictures* was limited only to the collection of national saints and was devoted to the eschatological that was so important to them and their followers, and which translates the eternal into the political? Such a one-dimensional interpretation would run counter

⁴⁵ J.F. Overbeck, *Pokłon Trzech Króli*, olej na desce, 49,7×66 cm, Kunsthalle Hamburg; zob. Thimann 2014, jak przyp. 8, il. XX.

⁴⁶ T. Padalica (Zenon Fisz), *Listy z podróży*, Wilno 1859, t. 2, s. 140.

⁴⁷ C.K. Norwid, list do J.B. Zaleskiego, [sierpień? 1871], w: Norwid 1971, jak przyp. 1, t. 9, s. 492; Pniewski 2005, jak przyp. 18, s. 29.

⁴⁵ J.F. Overbeck, *Adoration of the Magi*, oil on board, 49.7×66 cm, Kunsthalle Hamburg; see. Thimann 2014 (fn. 8), fig. XX.

⁴⁶ T. Padalica (Zenon Fisz), *Listy z podróży*, Wilno 1859, vol. 2, p. 140.

6. Leopold Nowotny, *Immaculata*, 1847, olej na płótnie, kaplica pałacowa pw. Niepokalanego Poczęcia NMP w Turwi. Fot. Maria Nitka

6. Leopold Nowotny, *Immaculata*, 1847, oil on canvas, Palace Chapel of Holy Mary of Immaculate Conception in Turew, photo: Maria Nitka

to the essence of Nazarene philosophy of historiosophy – combining the sacred sphere with the profane. It would also go beyond the thinking about the religious representations of Norwid, an example of which may be the illustrations to *Bogorodzica*, which were said to be a tool in national service.⁴⁷ In this view, sacred art would become a political art and the cult of the Holy Virgin Mary gained modern and readable meaning. In this context it is worth looking at Nowotny's works. One might notice here a particular emphasis of the figure of Mary, whose images exceed the evangelical borders and create a small cycle *Life of the Holy Virgin Mary*, which fits into the family traditions of Mary worship.⁴⁸ Similarly, the reference to Mary worship can be found in the Golden Chapel (Chapel of Polish Kings) in Poznań. It is realized in the main altar by the image of Assunta, and by the themes in both historical paintings – in the depth of Brzozowski's composition one might see a triptych representing the *Madonna with Child* and in the work by Suchodolski, what stands out is the banner placed in the middle with the image of the Mother of God carried by the monarch's parade. In the Chapel, the idea highlighted is that worship of Mary is related to the beginning of Polish statehood and has a patriotic overtone.⁴⁹

The worship of Mary in Nowotny's art was given voice even more significantly in one more artistic creation. The artist produced for General Dezydery Chłapowski in 1847 a painting for the Immaculate Conception Chapel in Turew [fig. 6], the family's seat of the general.⁵⁰ Chłapowski ordered it during his stay in Rome, where under papal care the worship of the Immaculata was undergoing a revival. An important role in its propagation was played by the revelations of Alphonse Marie Ratisbonne, whom Chłapowski was to meet in Rome in 1842.⁵¹ Nowotny presented the Virgin Mary in a frontal fashion in a man-



sakralna stawała się zatem sztuką polityczną, a kult Najświętszej Marii Panny zyskiwał całkiem doczesne odczytanie i znaczenie. Warto w tym kontekście przyjrzeć się zbiorowi Nowotnego. Można zauważyć tu szczególne wyróżnienie postaci Marii, której wizerunki przekraczają ramy ewangeliczne i tworzą niewielki cykl *Żywot Najświętszej Marii Panny*, wpisujący się w rodzime tradycje kultu maryjnego⁴⁸. Podobne odniesienie do kultu Marii odnajdziemy w Kaplicy Królów Polskich w Poznaniu. Realizowane jest ono w ołtarzu głównym poprzez wizerunek Assunty, jak i przez motywy w obydwu obrazach historycznych – w głębi kompozycji Brzozowskiego widoczny jest bowiem tryptyk z przedstawieniem Madonny z Dzieciątkiem, a w pracy Suchodolskiego wyróżnia się, umieszczona pośrodku, chorągiew z wizerunkiem Matki Boskiej niesiona przez pochód monarchy. W kaplicy zaakcentowano ideę głoszącą, iż kult Marii wiąże się z początkiem polskiej państwowości i ma patriotyczny wydźwięk⁴⁹.

Kult maryjny w sztuce Nowotnego doszedł wyrażenie do głosu w jeszcze jednej realizacji. Artysta wykonał bowiem dla Dezyderego Chłapowskiego w roku 1847 obraz przeznaczony do kaplicy pw. Niepokalanego Poczęcia NMP w Turwi [il. 6], rodowej siedzibie generała⁵⁰. Chłapowski zamówił to przedstawienie podczas pobytu w Rzymie, gdzie pod opieką pa-

⁴⁷ C.K. Norwid, letter to J.B. Zaleski, [Aug.? 1871], in: Norwid 1971 (fn. 1), vol. 9, p. 492; Pniowski 2005 (fn. 18), p. 29.

⁴⁸ To the paintings of Nowotny presenting Holy Virgin Mary include: *Birth, Coronation of the Holy Virgin Mary, Holy Virgin Mary in Mandrola*, see fn. 2.

⁴⁹ Nitka 2014 (fn. 13), pp. 247–248.

⁵⁰ E. Prałat, *Turew. Miejsce i sztuka*, Poznań 2012, pp. 39–47.

⁵¹ The meeting of Chłapowski and Ratisbonne was described in her memoirs by the daughter of the general; see *ibidem*, p. 45.

⁴⁸ Do rysunków Nowotnego z przedstawieniami Najświętszej Marii Panny należą: *Narodzenie, Koronacja Najświętszej Marii Panny, Najświętsza Maria Panna w mandorli*, zob. przyp. 2.

⁴⁹ Nitka 2014, jak przyp. 13, s. 247–248.

⁵⁰ E. Prałat, *Turew. Miejsce i sztuka*, Poznań 2012, s. 39–47.

piestwa odradzał się kult Immaculaty. Ważną rolę w jego propagowaniu miały objawienia Alphonse'a Marie Ratisbonne'a, którego Chłapowski miał spotkać w Wiecznym Mieście w 1842 roku⁵¹. Nowotny przedstawił Marię Pannę frontalnie, w mandorli, zgodnie z klasyczną ikonografią Immaculaty, jednak wizerunek ten ma swój bezpośredni pierwowzór – fresk Philippa Veita z kaplicy Orsinich w kościele Trinità dei Monti w Rzymie. Dzieło Veita cieszyło się ogromnym uznaniem nad Tybrem. Przebywający tam w latach 30. XIX wieku Brzozowski wspominał: „przed takim obrazem można się modlić”⁵². Ograniczając środki malarskiej wypowiedzi, świadomie archaizując, Nowotny pragnął powrócić za Veitem do idei obrazu dewocyjnego, i osiągnął sukces, skoro recenzent „Przeglądu Poznańskiego” stwierdził, że „cały obraz jest niepospolity, jaśnieje czystym religijnym natchnieniem”⁵³. Szafę ołtarzową miały uzupełnić figury świętych, które Chłapowski zamówił u Norwida. Poeta oczywiście nigdy ich nie ukończył.

Generał, tworząc nową kaplicę, nawiązał zatem do typu religijności propagowanej wówczas przez papieżstwo i wskazał jako wykonawców rzymskich artystów, co było świadomą decyzją ideowo-artystyczną. Inspiracją projektu Chłapowskiego była podróż do Rzymu. Jak zapisał jego biograf, ksiądz Walerian Kalinka: „powróciwszy z Rzymu, na pamiątkę wrażeń i postanowień stamtąd wyniesionych zbudował kaplicę Matki Boskiej. I odtąd Turew, jak powiedziano z przekąsem, a jednak prawdziwie, stała się »kaplicą przy wielkopolskim Kościele«”⁵⁴. Generał po wizycie nad Tybrem z „katolika prywatnego” – jak nazwał go Kalinka – przeistoczył się w przywódcę ruchu polskiego ultramontan, jak mawiali nieprzychylni mu liberałowie, czy może bardziej w osobę przekonaną o konieczności połączenia spraw religii i państwa. Ogromną rolę w narodzinach tej polityczno-społecznej koncepcji odegrali księża zmartwychwstańcy i związany z nimi zięć Chłapowskiego, Jan Koźmian. Jak zauważył ksiądz Kalinka, generał jako „jeden z pierwszych ocenił [...] pożytek tego związku zakonnego [...] dla Polski [...], bo stał się dla niej nowym łącznikiem ze stolicą Apostolską”⁵⁵. Zmartwychwstańcy krzewili także kult Niepokalanego Poczęcia. Dla nich wizerunek Immaculaty wykonał (jako pierwszy) także Edward

dorla, according to the classic iconography of the Immaculata, yet this image has a direct originator – a fresco by Philipp Veit from the Orsini chapel near the river Tiber in Trinità dei Monti in Rome. The work by Veit was very popular. While there in the 1830s, Brzozowski stated: “before such a painting one may pray”.⁵² Limiting the tools of the painter's expression, while rendering the work in an archaic fashion, Nowotny wanted, just as Veit did, to successfully return to a devotional image. A reviewer in *Przegląd Poznański* magazine stated that “the entire image is original, it is bright with religious inspiration”.⁵³ The altar cabinet was to be filled in by figures of saints, which Chłapowski ordered from Norwid. The poet never finished them.

The General, creating a new chapel, referred to the types of rigorousness propagated then by the Holy See and pointed to artists from Rome as potential authors, which was a conscious decision from the artistic point of view. One inspiration for the project by Chłapowski was a trip to Rome. As written by his biographer, priest Walerian Kalinka: “upon returning from Rome, he built a chapel of the Mother of God as a souvenir of the impressions. And from now on, Turew, as said with irony, yet truly, became a ‘chapel near the Wielkopolski Church’”.⁵⁴ The general after the visit to Rome as a “private Catholic” – as Kalinka called him – became a leader of the Polish ultramontanes, as liberals who were hostile towards him used to say, or, at least, a person more convinced about the necessity of connecting the matters of religion and state. An important role in the birth of this socio-political concept was played by the Resurrectionist priests and Chłapowski's brother in law, Jan Koźmian. As observed by the priest Kalina, the general as “was one of the first to evaluate [...] the beneficial work of this order [...] for Poland [...] because it became for it a new link to the Holy See”.⁵⁵ Resurrectionists also worshipped the Immaculate Conception. For them the image of the Immaculata was for the first time produced by Edward Brzozowski.⁵⁶ Resurrectionists preached conservative ideas bringing together Polish society with the Church, most of all with the papacy, based on which they wanted to build a patriotic Polish camp. The chapel was devoted to the worship

⁵¹ Spotkanie Chłapowskiego i Ratisbonne'a opisała we wspomnieniach córka generała; zob. ibidem, s. 45.

⁵² E. Brzozowski, list do W.K. Stattlera, Rzym, 14 III 1837, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Zbiory Specjalne, nr 290-I, k. 14.

⁵³ *Wiadomości bieżące* „Przegląd Poznański” 5, 1847, s. 245–246.

⁵⁴ W. Kalinka, *Jenerał Dezydery Chłapowski*, Poznań 1885, s. 174.

⁵⁵ Ibidem, s. 170.

⁵² E. Brzozowski, letter to W.K. Stattler, Rome, 14 Mar. 1837, Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, Special Collection, number 290-I, p. 14.

⁵³ *Current News (Wiadomości bieżące)*, “Przegląd Poznański” 5, 1847, pp. 245–246.

⁵⁴ W. Kalinka, *Jenerał Dezydery Chłapowski*, Poznań 1885, p. 174.

⁵⁵ Ibidem, p. 170.

⁵⁶ The painting *Immaculata* by Brzozowski is in the Church of the Gracious Mother of God in Mentorelli. For the information about the painting I want to thank Wiesława Cichosz.

of the Immaculate Conception, a dogma announced only in 1854, it may therefore be read as a manifesto of particular conservative and anti-modernist ideological attitudes.

The chapel in Turew, like the Golden Chapel in Poznań (The Chapel of the Polish Kings), is an example of the spread of romantic, yet, conservative ideas. These projects brought together artists whose art corresponded to the ideal assumptions of the principals. In both executions one saw the morning star of Polish art. Kajetan Morawski, while describing to Raczyński the work of Brzozowski, stated: "this painting will leave nothing to be desired and will open a new school of Polish painting, and we will owe it to you for discovering such a talented artist".⁵⁷ Also, another critic, probably Koźmian, reported on the exhibition of Polish Nazarenes in 1847 in Rome, in which Norwid took part: "Looking at their work, we wanted to see if there is potential for a national school".⁵⁸ He did not find it, however. The reality differed from the expectations of the Nazarenes, their advocates and promoters of their activity. Norwid, when commenting on the *Polish Bible in pictures*, which was to be created by Nowotny, referred not only to the collection of paintings and graphics, but to a certain design of sacred and national painting, which would allow him to call their author "exquisite master".⁵⁹ The idea of the *Polish Bible in pictures* may be another attempt at a sanctifying national history in the art of romanticism, although, as indicated by the Nazarenes and Purists – not only Polish romanticism.

Abstract

In 1872 Cyprian Kamil Norwid voiced an appeal to save a collection of drawings by Leopold Nowotny, who named the future *Polish Bible in pictures*. The author hereof presented the idea of an "Polish Bible in pictures", as was undertaken by the Brotherhood of St. Luke in the art of the 19th century, whose artistic heir was Leopold Nowotny. He created several dozen drawings showing religious scenes set in Nazarene aesthetics. These depictions do not differ much from the classical versions of cycles of paintings from the history of the Old and New Testaments. The author seeks, therefore, answers as to why Norwid saw in them paintings from the "Polish" bible. This issue is analysed with reference to the Nazarene concept of history in which, according to the scholastic idea of time, particular events become a repetition of the

⁵⁷ K. Morawski, *Korespondencja z 2 VIII 1839*, "Przyjacieli Ludu" I, 1839, no. 8, p. 62.

⁵⁸ *Wiadomości bieżące*, "Przegląd Poznański" 5, 1847, p. 670.

⁵⁹ C.K. Norwid, letter to J.B. Zaleski, 11 Jan. 1872, in: Norwid 1971 (fn. 1), vol. 9, p. 502.

Brzozowski⁵⁶. Zmartwychwstańcy głosili konserwatywne idee łączności polskiego społeczeństwa z Kościołem, przede wszystkim z papieżem, w oparciu o które pragnęli zbudować patriotyczny obóz polski. Kaplica poświęcona kultowi Niepokalanego Poczęcia, dogmatowi ogłoszonemu dopiero w roku 1854, może więc być odczytana jako manifest konkretnej – konserwatywnej i antymodernistycznej postawy ideologicznej.

Kaplica w Turwi, podobnie jak Kaplica Królów Polskich w Poznaniu, to przykład rozprzestrzeniania się romantycznych, lecz konserwatywnych idei. Wokół tych projektów zgromadzeni zostali artyści, których sztuka odpowiadała ideowym założeniom zleceniodawców. W obu realizacjach upatrywano jutrzenki nowej sztuki polskiej. Kajetan Morawski, opisując Raczyńskiemu dzieło Brzozowskiego, wspominał: „obraz ten nie zostawi nic do życzenia i otworzy nową szkołę malarstwa polskiego, którą będziemy winni panu, co odkryłeś tak zdolnego artystę”⁵⁷. Także inny krytyk, najprawdopodobniej Koźmian, relacjonując wystawę polskich nazareńczyków w roku 1847 w Rzymie, w której brał udział m.in. Norwid, pisał: „Oglądając ich dzieła, chodziło nam naprzód o to, czy się gdzie nie dopatrzymy zakroju na szkołę udzielnie narodową”⁵⁸. Nie doszukał się jej jednak. Rzeczywistość rozminęła się z oczekiwaniami nazareńczyków, ich zleceniodawców i promotorów tej twórczości. Wspominając „Biblię ilustrowaną polską”, którą miał stworzyć Nowotny, Norwid odniósł się więc nie tylko do zbioru rysunków i grafik, lecz do pewnego projektu malarstwa narodowo-sakralnego, dzięki któremu mógł nazywać ich autora „znakomitym sztukmistrzem”⁵⁹. Pomysł „Biblii ilustrowanej polskiej” może być kolejną odsłoną sakralizacji narodowej historii obecnej w sztuce romantyzmu, choć jak wskazał przykład nazareńczyków czy purystów – nie tylko romantyzmu polskiego.

Streszczenie

W roku 1872 Cyprian Kamil Norwid apelował, by ocalić zbiór rysunkowy autorstwa Leopolda Nowotnego, który nazwał przyszlą „Biblią ilustrowaną polską”. Autorka przedstawia ideę „Biblii ilustrowanej”, jaką w sztuce XIX stulecia ponownie podjęli członkowie Bractwa św. Łukasza, których ideowym spadkobiercą był Leopold Nowotny. Stworzył on kilkanaście rysunków ukazujących sceny biblijne, osa-

⁵⁶ Obraz *Immaculata pędzla Brzozowskiego* znajduje się w sanktuarium Matki Bożej Łaskawej w Mentorelli. Za informację o obrazie pragnę podziękować Wiesławę Cichosz.

⁵⁷ K. Morawski, *Korespondencja z 2 VIII 1839*, „Przyjacieli Ludu” I, 1839, nr 8, s. 62.

⁵⁸ *Wiadomości bieżące*, „Przegląd Poznański” 5, 1847, s. 670.

⁵⁹ C.K. Norwid, list do J.B. Zaleskiego, 11 I 1872, w: Norwid 1971, jak przyp. 1, t. 9, s. 502.

dzonych w nazareńskiej estetyce. Przedstawienia te nie różnią się niczym od klasycznych wersji cyklów obrazowych historii ze Starego i Nowego Testamentu. Autorka poszukuje więc odpowiedzi, dlaczego Norwid widział w nich obrazy z „polskiej” Biblii. Analizując to zagadnienie, sięgnęła do nazareńskiej koncepcji historii, w której zgodnie ze scholastycznym pojęciem czasu poszczególne wydarzenia stają się powtórzeniem historii zbawienia – najważniejszego w teologii katolickiej przekazu Biblii. Wskazała, iż nazareńska estetyka, zakorzeniona w takim pojęciu czasu, jest ściśle powiązana z semantyką dzieła. Archaiczna antynaturalistyczna forma obrazów Bractwa św. Łukasza to zatem element świadomego historyzowania, warunkujący zrozumienie istoty dzieła tego nurtu. To powiązanie formy i treści w dziełach nazareńczyków Cordula Grewe określiła jako „symbolizm historyczny”, łączy on historię świętą i świecką, przenosi profanum w strefę sacrum. W tym ujęciu polską wersją historii biblijnej byłyby przedstawienia świętych autorstwa Nowotnego. W teologicznym sensie powieleniem historii biblijnej są bowiem dzieje poszczególnych świętych – naśladowców Chrystusa. Powtórzeniem historii zbawienia były dla członków Bractwa św. Łukasza także wydarzenia z dziejów narodu. W polskiej sztuce jedyną pełną realizacją tej koncepcji jest dzieło Edwarda Brzozowskiego *Bolesław Chrobry i Otton III u grobu św. Wojciecha* w Kaplicy Królów Polskich w katedrze poznańskiej. Brak jednak odniesień do historii Polski w sztuce Nowotnego, który poświęcił się wyłącznie malowaniu obrazów religijnych. W nazareńskiej koncepcji dziejów nie musiało to oznaczać braku „polskości” tych dzieł, można je bowiem umieścić w politycznym kontekście jako manifestację katolickiej i konserwatywnej postawy stojącej u podstaw fundacji Kaplicy Królów Polskich czy kaplicy w Turwi, gdzie w ołtarzu umieszczony został obraz Nowotnego *Immaculata*. Przywołując ideę stworzenia „Biblii ilustrowanej polskiej”, Norwid odniósł się więc nie tylko do zbioru rysunków i grafik Nowotnego, lecz do projektu stworzenia malarstwa narodo-sakralnego, a sam pomysł zebrania ilustracji do „Biblii ilustrowanej polskiej” może być rozumiany jako kolejna odsłona sakralizacji narodowej historii w sztuce polskiego romantyzmu.

Słowa kluczowe: Cyprian Kamil Norwid, Leopold Nowotny, malarstwo religijne, XIX wiek, Bractwo św. Łukasza, Biblia ilustrowana (*Bilderbibel*), Turew

dr Maria Nitka
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
ul. Foksal 11/6, 00-372 Warszawa
e-mail: m.nitka@world-art.pl

concept of the history of salvation – the most important lesson in the message of the Catholic theology of the Bible. It is indicated that the Nazarene aesthetics, rooted in such a concept of time, is strictly related to the semantics of the work. The archaic, anti-naturalist form of the paintings of the Brotherhood of St. Luke is, therefore, an element of a conscious attempt at historiosophy, which is the basis for understanding the core of this artistic movement. This connection of form and content in the works of the Nazarenes was described by Cordula Grewe as “historical symbolism”, which connects the holy and secular histories and moves the profanum into the sphere of the sacrum. This perspective on the Polish version of biblical history would feature depictions of saints by Nowotny. In the theological sense, the copies of biblical history are, in fact, the fates of particular saints – followers of Christ. Events from the history of the nation were for the members of the Brotherhood of St. Luke also a repetition of the history of salvation. In Polish art, the only full realization of this concept is the work of Edward Brzozowski *Bolesław Chrobry and Otton III at the Tomb of St Adalbert* in the Golden Chapel in Poznań cathedral. There are, however, no references to the history of Poland in the art of Nowotny, who devoted himself only to producing religious paintings. In the Nazarene concept of history, this did not have to mean a lack of “Polishness” of these works; they might be placed in the political context as a manifestation of Catholicism with conservative values being the basis of the founding of the Golden Chapel (Chapel of the Kings of Poland) and the chapel in Turew, where in the altar Nowotny’s painting of the Immaculata was placed. Bringing up the idea of creating the *Polish Bible in pictures*, Norwid referred not only to the collection of graphics and paintings by Nowotny, but to the project of creating a sacred-national painting movement, and the very idea of collecting illustrations for the *Polish Bible in pictures* may be understood as another attempt at the sanctification of national history in the art of Polish romanticism.

Keywords: Cyprian Kamil Norwid, Leopold Nowotny, religious painting, 19th century, Brotherhood of St. Luke, Polish Bible in pictures (*Bilderbibel*), Turew

Joanna Wolańska

Cracow (independent scholar)

The Interior Decoration of the Sobieski Chapel at the Church on Kahlenberg Hill in Vienna*

According to tradition, in the ruins of the Camaldolese church at Kahlenberg Hill (part of a hermitage founded in the first half of the 17th century and destroyed by the Turks occupying the city), in the morning of 12 September 1683, before the decisive battle of Vienna, papal legate Marco d'Aviano celebrated a mass at which John III Sobieski served. The celebrant – instead of the standard “Ite, missa est” – at the end of the mass, pronounced the prophetic words: “Ioannes vinces”.

The Polish community living in Vienna returned to this tradition at the beginning of the 20th century, and spontaneously, with the help of their compatriots in Poland, managed to restore the chapel adjacent to the church which, at that time, was in private ownership. It was only a few years later that the Resurrectionist Congregation of Vienna took possession of the building and Father Jakub Kukliński (1871–1946) was appointed rector of the church. It was also him who, for almost 25 years, had striven to rebuild and renovate the chapel, his efforts resulting, in 1930, in the execution of wall paintings by Jan Henryk Rosen and Kazimierz Smuczak, which survive to this day.

The present article examines the changes in the interior decoration of the chapel, starting from the earliest, and today almost unknown, works completed before the chapel had been taken over by the Resurrectionists in 1906 (when the chapel “institutionalised” its function as a “Polish church”) to a competition for its interior decoration in 1909, and the designs for wall paintings drawn by Józef Mehoffer

* The article is a slightly altered and expanded version of a paper presented at the conference “Polonia Sacra. Historia Polski w ikonografii sztuki sakralnej i religijnej” in Rzeszów, 20 Oct. 2016.

I thank Father Jerzy Rolka CR, director of the Archive of Polish Province of the Resurrectionists in Cracow and Father Roman Krekora CR, Kahlenberg church rector for their help in archive exploration and the investigation of the Kahlenberg chapel. Special thanks are also due to Mrs Zofia Reinbacher. The research trip to Vienna in April 2014 was part of a project funded by the National Science Centre under the grant no. DEC-2012/05/B/HS2/04005.

Joanna Wolańska

Kraków (naukowiec niezależny)

Dzieje dekoracji kaplicy Sobieskiego przy kościele na Kahlenbergu w Wiedniu*

Według tradycji w ruinach kościoła na Kahlenbergu (świątyni należącej do istniejącego tam od pierwszej połowy XVII wieku eremu kamedułów, zniszczonej przez oblegających miasto Turków) rankiem 12 września 1683 roku, przed decydującą bitwą pod Wiedniem, legat papieski Marco d'Aviano odprawił mszę, do której służył Jan III Sobieski. Celebrans – zamiast zwyczajowego „Ite, missa est” – na zakończenie mszy miał wypowiedzieć prorocze słowa: „Ioannes vinces”.

Do tradycji tej na początku XX wieku powróciły środowiska polskie w Wiedniu, którym – spontanicznie, przy udziale rodaków z kraju – udało się odnowić kaplicę przy będącym podówczas w rękach prywatnych kościele. Dopiero kilka lat później budynek pozyskali rezydujący w Wiedniu zmartwychwstańcy, a na rektora placówki został wyznaczony ks. Jakub Kukliński (1871–1946), z którego osobą wiąże się trwające prawie ćwierć wieku starania o odbudowę i nowy wystrój kaplicy, uwieńczone wykonaniem w roku 1930 przez Jana Henryka Rosena i Kazimierza Smuczaka zdobiących wnętrza do dziś malowideł ściennych.

Artykuł jest próbą prześledzenia przemian wyglądu wnętrza kaplicy na tle jej dziejów, poczynając od wspomnianych najwcześniejszych, a obecnie prawie nieznanych prac – wykonanych jeszcze przed objęciem świątyni przez zmartwychwstańców w roku 1906 (kiedy to niejako „zinstytucjonalizowała” się jego funkcja jako „kościół polski”) – poprzez konkurs

* Artykuł jest nieznacznie zmienioną i poszerzoną wersją referatu przedstawionego 20 X 2016 podczas konferencji „Polonia Sacra. Historia Polski w ikonografii sztuki sakralnej i religijnej”, zorganizowanej w Rzeszowie przez Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej przy Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego

Podziękowania za życzliwą pomoc okazaną mi przy poszukiwaniach archiwalnych oraz przy oględzinach kaplicy na Kahlenbergu składam ks. Jerzemu Rolce CR, dyrektorowi Archiwum Polskiej Prowincji Zmartwychwstańców w Krakowie, oraz ks. Romanowi Krekorze CR, rektorowi kościoła na Kahlenbergu. Serdeczne podziękowania zechce też przyjąć p. Zofia Reinbacher. Wyjazd badawczy do Wiednia w kwietniu 2014 był częścią projektu sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/05/B/HS2/04005.

na dekorację kaplicy w roku 1909 i wykonane przez Józefa Mehoffera w roku 1912 projekty malowideł, których realizacji przeszkodził wybuch I wojny światowej, na dekoracjach Rosena i Smuczaka kończąc.

Rozważania na temat tytułowego zagadnienia wypada rozpocząć od próby identyfikacji miejsca odprawienia historycznej „mszy przed bitwą wiedeńską”, czyli faktu kluczowego dla powstania działającego obecnie „kościół polskiego” oraz kaplicy pw. Aniołów Stróżów, zwyczajowo nazywanej kaplicą Jana III Sobieskiego. Równoległe bowiem funkcjonują dwie – sprzeczne ze sobą – tradycje i wydaje się, że wobec nieścisłości źródeł historycznych (które często pozwalają na wielorakie interpretacje) obecnie żadnej z nich nie da się przyznać pierwszeństwa i rozstrzygnąć, gdzie tak naprawdę miała miejsce owa słynna msza¹. Według tradycji miejscowej miała się ona odbyć na (obecnym) Leopoldsbegu² – jednym z licznych wzgórz otaczających Wiedeń – w czasach Sobieskiego nazywanym Kahlenbergiem (różnym od dzisiejszego

in 1912, which remained unexecuted because of the outbreak of World War I, and finally, to the already mentioned decorations by Rosen and Smuczak.

The discussion of the topic in question should begin with an attempt at identifying the locale of the “mass before the battle of Vienna”, a historical event which prompted the emergence of today’s “Polish church” and the Guardian Angels chapel, customarily known as the John III Sobieski Chapel. There exist two parallel and mutually contradictory traditions, and it seems that the inconsistency of historical sources (which are often open to multiple interpretations) makes it impossible to choose between them and decide where the famous mass actually took place.¹ According to the local tradition, it is said to have taken place at (present) Leopoldsbeg hill² – one of the many hills surrounding Vienna – which in the times of Sobieski was known as Kahlenberg (yet different from today’s Kahlenberg³), and its contem-

¹ Większość publikacji w języku polskim nie podaje w wątpliwość (obecnego) Kahlenbergu jako miejsca odprawienia „mszy Sobieskiego”. Obfity materiał faktograficzny na ten temat zebrał ks. Josef Dominicus Hamming: *Dokumentation zur historischen Messe vor der Entscheidungsschlacht um Wien, 12. September 1683*, Wien 1983 (= Wiener Katholische Akademie, Miscellanea, Neue Reihe, Nr. 150: Arbeitskreis für Kirchliche Zeit- u. Wiener Diözesangeschichte) oraz *Leopoldi Capelln am Kallenberg oder St. Josephskirche der PP Kamaldulenser auf dem Josephsberg (Sobieskikapelle in der St. Josephskirche)? Wo hat Pater Marco d'Aviano vor der Entscheidungsschlacht am 12. September 1683 die heilige Messe gefeiert?*, Wien 1986 (= Wiener Katholische Akademie, Miscellanea [!], Dritte Reihe, Nr. 100: Arbeitskreis für Kirchliche Zeit- u. Wiener Diözesangeschichte). Obu opracowaniom zdecydowanie brakuje obiektywizmu i zostały tu przywołane jedynie jako użyteczne kompendia źródłowe.

Kościół na Kahlenbergu, ze szczególnym uwzględnieniem „kaplicy Sobieskiego”, doczekał się licznych opracowań monograficznych (albo też obszernych wzmianek w pracach poświęconych szerszym zagadnieniom) w języku polskim, m.in.: ks. J. Kukliński CR, *Krótką historją kościoła św. Józefa i kaplicy króla Sobieskiego na Kahlenbergu*, Wiedeń 1931; ks. J. Kukliński, *Dzieje kościoła św. Józefa i kaplicy króla Sobieskiego na Kahlenbergu*, „Kurier Literacko-Naukowy” (dod. do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, nr 143 z 2 V 1931) VIII, 1931, nr 21, s. VII–VIII; M. Rożek, *Kahlenberg 1683–1983*, Wiedeń 1982; A. Nadolny, *Polacy na Kahlenbergu*, „Studia Pelplińskie” 13, 1982, s. 177–203; A. Nadolny, *Polskie duszpasterstwo w Austrii 1801–1945*, Lublin 1994, s. 164–170, 269–282; A. Nadolny, *Kahlenberg*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. VIII, Lublin 2000, szp. 326–327; R. Taborski, *Polacy w Wiedniu*, Kraków 2001, s. 26–28, 214–215; J. Smirnow, *Kaplica Jana III Sobieskiego na Kahlenbergu – symbolem chwały oręża polskiego*, „Gazeta Lwowska”, 28 II 2007, s. 11; 15 III 2007, s. 11; 31 III 2007, s. 11. Szczegółowe i wartościowe opracowanie różnorodnych zagadnień odnoszących się do obu obłęgów tureckich Wiednia, przygotowane pod egidą Austriackiej Akademii Nauk, jest dostępne online: <<http://www.tuerkengedaechtnis.oew.ac.at>> (przy każdym z hasel odpowiednia literatura, głównie w języku niemieckim).

² *Leopoldsbeg*, w: H. Tietze, H. Sitte, *Österreichische Kunsttopographie*, Bd. II: *Denkmale der Stadt Wien (XI.–XXI. Bezirk)*, Wien 1908, s. 441–444; V.O. Ludwig, *Leopoldsbeg-Kirche Wien*, München–Zürich 1957 (= Schnell & Steiner, Kunstführer Nr. 657).

¹ Most of the publications available in Polish do not question (present) Kahlenberg as the location of “Sobieski’s mass”. Abundant documentary material was assembled by Father Josef Dominicus Hamming: *Dokumentation zur historischen Messe vor der Entscheidungsschlacht um Wien, 12. September 1683*, Wien 1983 (= Wiener Katholische Akademie, Miscellanea, Neue Reihe, no. 150: Arbeitskreis für Kirchliche Zeit- u. Wiener Diözesangeschichte) and *Leopoldi Capelln am Kallenberg oder St. Josephskirche der PP Kamaldulenser auf dem Josephsberg (Sobieskikapelle in der St. Josephskirche)? Wo hat Pater Marco d'Aviano vor der Entscheidungsschlacht am 12. September 1683 die heilige Messe gefeiert?*, Wien 1986 (= Wiener Katholische Akademie, Miscellanea [!], Dritte Reihe, no. 100: Arbeitskreis für Kirchliche Zeit- u. Wiener Diözesangeschichte). However, both publications lack objectivity and have been quoted here only as useful reference sources.

The Kahlenberg church, and especially the “Sobieski Chapel”, has been given monographic treatment (or was discussed in works dealing with broader issues) in Polish, among them: Father J. Kukliński CR, *Krótką historją kościoła św. Józefa i kaplicy króla Sobieskiego na Kahlenbergu*, Wiedeń 1931; Father J. Kukliński, *Dzieje kościoła św. Józefa i kaplicy króla Sobieskiego na Kahlenbergu*, “Kurier Literacko-Naukowy” (a supplement to “Ilustrowany Kurier Codzienny”, no. 143 dated 2 May 1931) VIII, 1931, no. 21, pp. VII–VIII; M. Rożek, *Kahlenberg 1683–1983*, Wiedeń 1982; A. Nadolny, *Polacy na Kahlenbergu*, “Studia Pelplińskie” 13, 1982, pp. 177–203; A. Nadolny, *Polskie duszpasterstwo w Austrii 1801–1945*, Lublin 1994, pp. 164–170, 269–282; A. Nadolny, *Kahlenberg*, in: *Encyklopedia katolicka*, vol. VIII, Lublin 2000, pp. 326–327; R. Taborski, *Polacy w Wiedniu*, Kraków 2001, pp. 26–28, 214–215; J. Smirnow, *Kaplica Jana III Sobieskiego na Kahlenbergu – symbolem chwały oręża polskiego*, “Gazeta Lwowska”, 28 Feb. 2007, p. 11; 15 Mar. 2007, p. 11; 31 March 2007, p. 11. Detailed and valuable studies related to the two occupations of Vienna by the Turks, compiled under the auspices of the Austrian Academy of Sciences, are available online: <<http://www.tuerkengedaechtnis.oew.ac.at>> (each entry with literature, mainly in German).

² *Leopoldsbeg*, in: H. Tietze, H. Sitte, *Österreichische Kunsttopographie*, Bd. II: *Denkmale der Stadt Wien (XI.–XXI. Bezirk)*, Wien 1908, pp. 441–444; V.O. Ludwig, *Leopoldsbeg-Kirche Wien*, München–Zürich 1957 (= Schnell & Steiner, Kunstführer no. 657).

³ *Josefsdorf (Kahlenberg)* in: Tietze, Sitte 1908 (fn. 2), pp. 430–434. The confusion is further exacerbated by partially similar, or

porary name – Leopoldsberg – came into use only after 1683, once St Leopold's church had been built there. The hill known today as Kahlenberg, where the church of our interest is located, was originally known under the name Schweinberg, or Sauberg⁴ – hence the toponymic and historical confusion. An etching published in Matthäus Merian and Martin Zeiler's *Topographia Provinciarum Austriacarum* from 1649 may shed some light on the problem. It represents the so-called Wiener Pforte, i.e. Danube gorge near Vienna, with a hill visible on the left-hand side of the print (since it is located close to the river, it must be today's Leopoldsberg) described as "Kalen berg"⁵.

In 1783, after the secularisation of the Camaldolese monastery by Joseph II, the church was taken over by a private owner. Subsequently its ownership changed a number of times resulting in the building's fall into disrepair⁶. Its renovation was begun by Johannes Finsterle in the second half of the 19th century. The solemn consecration of the church, believed to be the location of the famous "Sobieski's mass", took place on 12 September 1852. On that occasion, a commemorative chalice (still surviving in the church) was offered to the church by the papal nuncio to Vienna, Archbishop Michael Viale-Prelà. In the following years the building was taken care of by Gustav Benischko, yet another owner of the property. Once the Vienna residents started their outings to the surrounding towns and hills, the interest in the church and the hill grew. In 1895 the Kahlenberger Kirchenverein – the Kahlenberg Church Society – was founded by Pius Twardowski⁷, its members be-

even identical, historical circumstances, like the existence of incomplete churches on both hills in 1683, when the historic mass took place (the one on the present Kahlenberg was destroyed by the Turks, while the church on the present Leopoldsberg had been under construction). See also: *Wien. X. bis XIX. und XXI. bis XXIII. Bezirk*, Wien 1996 (= Dehio-Handbuch: Die Kunstdenkmäler Österreichs), pp. 532–534.

⁴ See Ludwig 1957 (fn. 2), p. 4 (here information about the mass of 12 September 1683 celebrated by Marco d'Aviano, supposedly served by John III Sobieski, "im unfertigten Bauwerk" ["in an unfinished building"]).

⁵ *Prospect der Tho= | nau zwische[n] dem Kale[n]= | berg un Bisnberg*, etching, 19,5×31 cm, British Museum, inv. no. 1898,0725.8.1754, in: *Topographia Provinciarum Austriacarum*, Frankfurt am Main 1649, before p. 29.

⁶ See <<http://www.tuerkengedaechtnis.oeaw.ac.at/ort/die-st-josefskirche-am-kahlenberg/>> (accessed: 4 Oct. 2017); *Josefsdorf...* 1908 (fn. 3), p. 431.

⁷ Pius Twardowski (1828–1906), lawyer, Austrian civil servant in the rank of *Oberrat*, great Polish patriot, founder or co-founder of many Polish organisations operating in Vienna (including the Society of Polish Academic Students "Ognisko" founded in 1864, "Biblioteka Polska" and "Przytulisko Polskie", as well as an umbrella organisation of Polish societies, "Strzecha", of which he was the first chairman); see A. Brożek, *Kazimierz Twardowski w Wiedniu*, Warszawa 2010, pp. 39–40; on Kahlenberg, pp. 41–45, esp. p. 43.

Kahlenbergu³); współczesna nazwa – Leopoldsberg – ustaliła się dopiero po roku 1683, po wybudowaniu tam kościoła pw. św. Leopolda. Wzgórze noszące obecnie nazwę Kahlenberg, na którym wznosi się interesujący nas kościół, nazywało się pierwotnie Schweinberg czy też Sauberg⁴ – stąd nazewnictwo, a co za tym idzie, historyczne zamieszanie. Pewną wskazówką może być rycina zamieszczona w wydawnym po raz pierwszy w roku 1649 dziele Matthäusa Meriana i Martina Zeilera *Topographia Provinciarum Austriacarum*, przedstawiająca tzw. Wiener Pforte, czyli przełom Dunaju pod Wiedniem, z widocznym po lewej wzgórzem (ze względu na bliskie rzece położenie to niewątpliwie obecny Leopoldsberg) opisanym jako „Kalen berg”⁵.

W roku 1783, po sekularyzacji zakonu kamedułów przez Józefa II, kościół przeszedł w ręce prywatne, wielokrotnie zmieniał właścicieli i stopniowo popadał w ruinę⁶. Remontu podjął się dopiero w połowie XIX wieku Johannes Finsterle. Uroczyste poświęcenie świątyni, uważanej wtedy za miejsce słynnej „mszy Sobieskiego”, odbyło się 12 września 1852 roku. Z tej okazji pamiątkowy (zachowany do dziś) kielich ofiarował do kościoła nuncjusz papieski w Wiedniu abp Michael Viale-Prelà. W następnych latach opiekę nad budynkiem sprawował kolejny właściciel nieruchomości, Gustav Benischko. Zainteresowanie świątynią i wzgórzem wzmogło się wraz z popularyzacją zamiejskich wypadów wiedeńczyków do otaczających miasto lasów i na okoliczne wzgórza. W roku 1895 z inicjatywy Piusa Twardowskiego⁷ zawiązało się sto-

³ *Josefsdorf (Kahlenberg)* w: Tietze, Sitte 1908, jak przyp. 2, s. 430–434. Zamieszanie pogłębiają dodatkowo częściowo podobne, czy nawet tożsame, okoliczności historyczne, jak choćby istnienie w roku 1683 na obu wzgórzach niekompletnych świątyni, w których odprawiono historyczną mszę (na obecnym Kahlenbergu – zniszczonej przez Turków, a na obecnym Leopoldsbergu – będącej jeszcze w budowie). Zob. też: *Wien. X. bis XIX. und XXI. bis XXIII. Bezirk*, Wien 1996 (= Dehio-Handbuch: Die Kunstdenkmäler Österreichs), s. 532–534.

⁴ Zob. m.in. Ludwig 1957, jak przyp. 2, s. 4, tam m.in. informacja o odprawieniu 12 IX 1683 roku przez Marka d'Aviano mszy, do której miał służyć Jan III Sobieski, „im unfertigten Bauwerk” [„w nieukończonyj budowli”].

⁵ *Prospect der Tho= | nau zwische[n] dem Kale[n]= | berg un Bisnberg*, akwaforta, 19,5 × 31 cm, British Museum, nr inw. 1898,0725.8.1754, rycina w: *Topographia Provinciarum Austriacarum*, Frankfurt am Main 1649, przed s. 29.

⁶ Zob. <<http://www.tuerkengedaechtnis.oeaw.ac.at/ort/die-st-josefskirche-am-kahlenberg/>> (dostęp: 4 X 2017); *Josefsdorf...* 1908, jak przyp. 3, s. 431.

⁷ Pius Twardowski (1828–1906), prawnik, urzędnik administracji austriackiej w randze nadradcy (*Oberrat*), był wielkim polskim patriotą, założycielem bądź współzałożycielem wielu organizacji polskich działających w Wiedniu (m.in. w 1864 roku Stowarzyszenia Polskiej Młodzieży Akademickiej „Ognisko”; towarzystw „Biblioteka Polska” i „Przytulisko Polskie”, a także organizacji zrzeszającej stowarzyszenia polskie „Strzecha”, której był pierwszym przewodniczącym); zob. A. Brożek, *Kazimierz Twardowski w Wiedniu*, Warszawa 2010, s. 39–40; nt. Kahlenberg, s. 41–45, zwł. s. 43. Pius był oj-



1. Najstarszy (?) widok ołtarza w kaplicy Sobieskiego przy kościele na Kahlenbergu, 1902, fragment pocztówki, w zbiorach Archiwum Polskiej Prowincji Zmartwychwstańców w Krakowie

1. The oldest (?) view of the altar in the Sobieski Chapel in St Joseph's church on Kahlenberg, 1902, postcard fragment, the Archive of Polish Province of the Resurrectionists in Cracow

warzyszenie Kahlenberger Kirchenverein, skupiające przeważnie mieszkających w Wiedniu Polaków, które corocznie 12 września, w rocznicę bitwy, organizowało wycieczki-pielgrzymki na Kahlenberg połączone z nabożeństwem dziękczynnym, a także – w miarę możliwości – troszczyło się o kościół i pamiątkową kaplicę [il. 1].

Paradoksalnie, to jednak nie zbiorowa inicjatywa stowarzyszenia, lecz spontaniczne działania jednego człowieka zapoczątkowały artystyczne przemiany kaplicy Sobieskiego na Kahlenbergu. Józef Kulesza, rzeźbiarz krakowski, jak donosiła prasa w roku 1904:

Bawiąc w Wiedniu przed rokiem, zwiedził kościółek na Kahlenbergu, a ścisnęło mu się serce polskie, gdy ujrzał, że w samym kościele prócz starej, zwyczajnej tablicy z napisem niemieckim, nie ma żadnej pamiątki okazałszej, która by przypominała czyn wiekopomny króla polskiego, z tego miejsca wyruszającego na pogrom Turków. Postanowił zatem wykonać tablicę pamiątkową, co usku-

cem Kazimierza Twardowskiego (1866–1938), wybitnego filozofa, twórcy tzw. szkoły lwowsko-warszawskiej w filozofii. Troskę o polonika wiedeński, w tym kościół i kaplicę na Kahlenbergu, kontynuował pozostający w Wiedniu młodszy syn Piusa, Juliusz (1874–1945).



2. Józef Kulesza, tablica upamiętniająca zwycięstwo Sobieskiego pod Wiedniem, 1904, Wiedeń, kościół św. Józefa na Kahlenbergu, fot. Joanna Wolańska

2. Józef Kulesza, tablet commemorating the victory of Sobieski, 1904, Vienna, St Joseph's church on Kahlenberg, photo by Joanna Wolańska

ing mainly Poles living in Vienna. Every year, on 12 September, on the anniversary of the battle, the society organised outings-cum-pilgrimage to Kahlenberg hill where a thanksgiving mass was celebrated, and, as far as possible, they took care of the church and the historic chapel [fig. 1].

Yet, it was not a group initiative of a society, but spontaneous actions of one man that initiated changes in the interior of the Sobieski Chapel at Kahlenberg. Józef Kulesza, a sculptor from Cracow, who, according to a press report from 1904:

Staying in Vienna a year before, went to see the Kahlenberg church, and his Polish heart bled when he saw that except for an old, ordinary tablet with an inscription in German, there was no other more substantial memento to remind about the historic triumph of the Polish king who had set off from this place to fight the Turks. He decided to make a memorial tablet him-

Pius was the father of Kazimierz Twardowski (1866–1938), a distinguished philosopher and founder of the Lviv–Warsaw philosophical school. The care of the Polish memorabilia in Vienna, including the church and chapel at Kahlenberg, was continued by Pius's younger son, Juliusz (1874–1945), who remained in Vienna.

self, which he did by executing a work in marble in his studio according to his own idea [fig. 2]⁸.

The installation of the tablet required consent from the authorities, which Kulesza managed to obtain by getting some Polish organisations in Vienna interested in his initiative (a joint committee for this purpose was established by: “Biblioteka Polska”, “Gwiazda”, “Ognisko”, “Ojczyzna”, “Polonia”, “Przytulisko Polskie”, “Sodalicja”, “Sokół Polski”, “Strzecha”, “Towarzystwo św. Wincentego à Paulo” and “Związek Literacki Polski”)⁹. More importantly, the planned installation of the memorial tablet prompted a decision to “restore, repaint and redecorate the ‘Sobieski Chapel’ and organise a ceremonial unveiling of the tablet”¹⁰. The new interior decoration of the chapel was executed under the supervision of the architect Mieczysław Czajkowski, who also designed wall paintings, furnishings made of wood (altar, perhaps also the pews) and objects made of bronze (candlesticks) [fig. 3]. An altarpiece depicting the Virgin and Child (in the press characterized as “originally conceived”¹¹) was painted by Maria Czajkowska, a painter from Lithuania [fig. 4]¹². A silver-plated altar lamp was executed by Marcel Jarra from Cracow,

tecznił, wykonując dzieło w marmurze w swej pracowni, podług własnego pomysłu [il. 2]⁸.

Wmurowanie tablicy wymagało jednakże zgody władz, którą udało się Kuleszy uzyskać dzięki zainteresowaniu swoją inicjatywą i zaangażowaniu się kilku organizacji polskich w Wiedniu (wspólny komitet utworzyły w tym celu stowarzyszenia: „Biblioteka Polska”, „Gwiazda”, „Ognisko”, „Ojczyzna”, „Polonia”, „Przytulisko Polskie”, „Sodalicja”, „Sokół Polski”, „Strzecha”, polskie „Towarzystwo św. Wincentego à Paulo” i „Związek Literacki Polski”)⁹. Co ważniejsze jednak, przy okazji wmurowania tablicy postanowiono „odrestaurować, odmalować i ozdobić »kaplicę Sobieskiego« i urządzić uroczyste odsłonięcie tablicy”¹⁰. Nową dekorację wykonano pod kierownictwem architekta Mieczysława Czajkowskiego, który też przygotował projekty prac malarskich (polichromia ścian), stolarskich (ołtarz, być może także ławki) i brązowniczych (świeczniki) [il. 3]. Autorką obrazu ołtarzowego Matki Boskiej z Dzieciątkiem (jak pisano, „pomyślnego oryginalnie”¹¹) była Maria Czajkowska, malarka mieszkająca na Litwie [il. 4]¹². Płaterowaną wieczną lampę wykonał Marcel Jarra z Krakowa, a świeczniki – Franciszek Kopaczyński, również z Krakowa¹³. Nie

⁸ 20. Listopada 1904 r. Na pamiątkę uroczystości poświęcenia kaplicy króla Jana Sobieskiego i odsłonięcia tablicy na Kahlenbergu pod Wiedniem, Wiedeń 1904, pp. 8–9. Earlier, on the 200th anniversary of the relief of Vienna, Pius Twardowski – who was interested in the church from the moment of his arrival in Vienna in the mid-19th century and on every 12 September organised outings to Kahlenberg – is said to have contributed to the mounting of yet another tablet commemorating this event – on the church’s façade; see Brożek 2010 (fn. 7), p. 43 (the author quotes the original text of the inscription and its Polish translation). Whereas an article published online under the patronage of the Austrian Academy of Science (<<http://www.tuerkengedaechtnis.oew.ac.at/ort/kahlenberg-gedenktafel-fur-heerfuhrer-von-1683/>>) does not mention the name of Twardowski in relation to the tablet in question (though this does not mean that he could not have been unofficially involved in the process of its creation). The inscription was written only in German and the tablet was installed as part of the official Austrian anniversary celebrations and is signed by the “City of Vienna” (“Die Stadt Wien, 12 September 1883”) – which in a way justifies the activities of Kulesza, who wanted to install a Polish tablet. The information about Kulesza’s initiative with a photographic reproduction of the tablet and description of the chapel’s renovation was published in “Kalendarz Krakowski Józefa Czecha na rok 1905”, pp. 81–82. For more about this sculptor and stonemason see: Kulesza Józef in: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy* [hereafter referred to as *SAP*], vol. IV, Warszawa [et al.] 1986, pp. 349–350 (the tablet is mentioned on p. 350, along with information that the medallion portrait of the king was executed by Michał Stefan Korpal).

⁹ 20. Listopada 1904 r. Na pamiątkę... 1904 (fn. 8), p. 9.

¹⁰ Ibidem, p. 9.

¹¹ Ibidem, p. 10.

¹² I did not manage to find any biographical information about the painter or the architect. The painter was perhaps Maria Czajkowska-Kozicka (1878–1963), who was said to have left for Paris in autumn 1902 for six years. The entry reads that (at an unspecified time) “she visited Vienna where she copied old masters paintings”; Cf. Z. Baranowicz, *Czajkowska-Kozicka Maria* in: *SAP*, vol. I, Warszawa [et al.] 1971, p. 398.

⁸ 20. Listopada 1904 r. Na pamiątkę uroczystości poświęcenia kaplicy króla Jana Sobieskiego i odsłonięcia tablicy na Kahlenbergu pod Wiedniem, Wiedeń 1904, s. 8–9. Wcześniej, z okazji 200. rocznicy odsieczy, Pius Twardowski – który kościołem interesował się od swojego przyjazdu do Wiednia w połowie XIX wieku i każdego 12 IX organizował wycieczki na Kahlenberg – miał się przyczynić do umieszczenia innej tablicy upamiętniającej to wydarzenie – na fasadzie kościoła; zob. Brożek 2010, jak przyp. 7, s. 43 (autorka podaje tekst inskrypcji wraz z tłumaczeniem na język polski). Tymczasem opracowanie przygotowane pod egidą Austriackiej Akademii Nauk (<<http://www.tuerkengedaechtnis.oew.ac.at/ort/kahlenberg-gedenktafel-fur-heerfuhrer-von-1683/>>) nie wspomina o Twardowskim w związku z ową tablicą (co nie znaczy, że nie mógł się do jej powstania przyczynić nieoficjalnie). Inskrypcja była jednak jedynie po niemiecku, a tablica powstała w ramach oficjalnych austriackich uroczystości rocznicowych i jest sygnowana przez „Miasto Wiedeń” („Die Stadt Wien, 12 September 1883”) – co niejako usprawiedliwia działania Kuleszy: chodziło mu o tablicę polską. Informację o inicjatywie Kuleszy wraz z fotograficzną reprodukcją tablicy oraz opisem odnowienia kaplicy podawał „Kalendarz Krakowski Józefa Czecha na rok 1905”, s. 81–82. Na temat rzeźbiarza i kamieniarza zob. *Kulesza Józef w: Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy* [dalej jako: *SAP*], t. IV, Warszawa [i in.] 1986, s. 349–350 (na s. 350 wzmianka o tablicy oraz informacja, że autorem medalionu z portretem króla był Michał Stefan Korpal).

⁹ 20. Listopada 1904 r. Na pamiątkę... 1904, jak przyp. 8, s. 9.

¹⁰ Ibidem, s. 9.

¹¹ Ibidem, s. 10.

¹² Nie udało mi się ustalić bliższych danych biograficznych ani malarki, ani architekta. Być może chodzi o Marię Czajkowską-Kozicką (1878–1963), która jesienią 1902 roku miała wyjechać na sześć lat do Paryża. W jej biogramie wspomina się jednak, że (w bliżej nieokreślonym czasie) „bywała też w Wiedniu, gdzie kopiowała obrazy starych mistrzów”; por. Z. Baranowicz, *Czajkowska-Kozicka Maria* w: *SAP*, t. I, Warszawa [i in.] 1971, s. 398.

¹³ 20. Listopada 1904 r. Na pamiątkę... 1904, jak przyp. 8,



Ołtarz i tablica pamiątkowa króla Sobieskiego.

3. Wnętrze kaplicy Sobieskiego przy kościele na Kahlenbergu, 1904, fot. za: 20. Listopada 1904 r. *Na pamiątkę uroczystości poświęcenia kaplicy króla Jana Sobieskiego i odsłonięcia tablicy na Kahlenbergu pod Wiedniem*, Wiedeń 1904, s. 31

3. Interior of the Sobieski Chapel, St Joseph's church on Kahlenberg, 1904, photo after: 20. Listopada 1904 r. *Na pamiątkę uroczystości poświęcenia kaplicy króla Jana Sobieskiego i odsłonięcia tablicy na Kahlenbergu pod Wiedniem*, Wiedeń 1904, p. 31

trzeba dodawać, że wszystkie prace powstały bezinteresownie, a przedsięwzięcie było możliwe dzięki przychyłności właściciela kościoła, dra Beniszki (Benischko), który „oświadczył [...], iż cieszyć się będzie, gdy Polacy interesować się będą drogą dla ich serca pamiątką i urządzić będą w kaplicy lub kościółku pamiątkowe nabożeństwa”¹⁴. Grzegorz Smólski¹⁵, autor „Słowa wstępnego” do broszury wydanej z okazji poświęcenia kaplicy, apelował: „Polski ogół niechaj raczy przyjąć ten wianuszek kwiecia uszczkniętego z miejscowej niwy polskiej życzliwie, i niechaj przede wszystkim zwróci uwagę na dobre chęci i szczerze polskie uczucie narodowe, jakże nas wszystkich ożywia”¹⁶.

s. 10. Zakład Marcina Jarra, założony w latach 80. XIX wieku jako filia warszawskiej fabryki Norblina, działał pierwotnie w spółce z M. Jakubowskim; w latach 1900–1914 był wyłączną własnością Jarra; zob. Jarra Marcin, *Fabryka wyrobów metalowych i srebrnych spółka z o.o.* w: *Encyklopedia Krakowa*, Warszawa–Kraków 2000, s. 338–339.

¹⁴ 20. Listopada 1904 r. *Na pamiątkę...* 1904, jak przyp. 8, s. 10.

¹⁵ W. Bienkowski, *Smólski Grzegorz* w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXXIX, Wrocław–Warszawa–Kraków 1999–2000, s. 363–365.

¹⁶ 20. Listopada 1904 r. *Na pamiątkę...* 1904, jak przyp. 8, s. 12.



Ołtarz w kaplicy króla Sobieskiego.

4. Ołtarz w kaplicy Sobieskiego przy kościele na Kahlenbergu, 1904, fot. za: 20. Listopada 1904 r. *Na pamiątkę uroczystości poświęcenia kaplicy króla Jana Sobieskiego i odsłonięcia tablicy na Kahlenbergu pod Wiedniem*, Wiedeń 1904, s. 25

4. Altarpiece in the Sobieski Chapel, St Joseph's church on Kahlenberg, 1904, photo after: 20. Listopada 1904 r. *Na pamiątkę uroczystości poświęcenia kaplicy króla Jana Sobieskiego i odsłonięcia tablicy na Kahlenbergu pod Wiedniem*, Wiedeń 1904, p. 25

and candlesticks by Franciszek Kopaczyński, also from Cracow¹³. Needless to say, all of these works were supplied free of charge and the entire undertaking was possible thanks to the favourable attitude of the owner of the church, Dr Benischko, who “declared [...] that he would be very glad to see the Poles enjoy the relic that was dear to their heart and celebrate commemorative masses in the chapel or the church”¹⁴. Grzegorz Smólski¹⁵, an author of the foreword in the brochure published on the occasion of the chapel's consecration, appealed: “May the Polish community graciously accept this garland of flowers picked from the local Polish

¹³ 20. Listopada 1904 r. *Na pamiątkę...* 1904 (fn. 8), p. 10. The workshop of Marcin Jarra, established in 1880s as a branch of the Norblin factory in Warsaw, originally operated in partnership with M. Jakubowski; from 1900 to 1914 Jarra was the sole owner of the workshop; see: Jarra Marcin, *Fabryka wyrobów metalowych i srebrnych spółka z o.o.* in: *Encyklopedia Krakowa*, Warszawa–Kraków 2000, pp. 338–339.

¹⁴ 20. Listopada 1904 r. *Na pamiątkę...* 1904 (fn. 8), p. 10.

¹⁵ W. Bienkowski, *Smólski Grzegorz* in: *Polski Słownik Biograficzny*, vol. XXXIX, Wrocław–Warszawa–Kraków 1999–2000, pp. 363–365.

lea, and, above all, kindly appreciate the good will and pure Polish national feeling that has animated us all”¹⁶.

Kulesza’s tablet, still before the official unveiling, had been heavily criticised by the Vienna correspondent of “Kurier Lwowski”¹⁷ who – apparently unaware of the fact that the tablet (measuring 1.5×1.2 m) executed by the Cracow stonemason was “engraved with a historical German text from the 17th century [taken] from the original old tablet set in the wall next to the »Sobieski Chapel«”¹⁸ – questioned both the content and the location of the German inscription on the tablet’s dexter side, regarded as being more worthy. The same correspondent, relating the celebrations of 20 November 1904, wrote favourably about the chapel’s interior decoration (“wall paintings and the new altar carved in wood present a beautiful whole rendered in the Polish style”, that is, the so-called Zakopane style; while the Virgin in the altarpiece was described “as a peasant girl in a bodice embroidered with flowers and a string of beads around her neck”). At the same time, he informed readers that the committee had promised to set right the inscription on the tablet that he had criticised so heavily¹⁹.

The inscription, as is plain to see now (the tablet having been installed in the wall of the corridor at the side entrance to the church), was never changed. What was changed, however, was the altarpiece in the chapel. Postcards from the beginning of the 20th century show the altar with the painting of Our Lady of Częstochowa [fig. 5], while the image of the Virgin and Child painted by Maria Czajkowska is known only from a photo in the brochure published on the occasion of the chapel’s consecration in 1904. A copy of Our Lady of Częstochowa painting from Jasna Góra was donated to the church by the general of the Pauline Fathers, Euzebiusz Rejman, in 1906, in commemoration of the fact that the historic mass of 1683 was celebrated before a different copy of this painting which Sobieski was said to have received during his visit to Jasna Góra and had with him during his military expedition²⁰.

While I do not intend to carry out a detailed analysis of the problem, it is worth mentioning that this earliest planned interior decoration of the Sobieski Chapel is yet

¹⁶ 20. Listopada 1904 r. *Na pamiątkę...* 1904 (fn. 8), p. 12.

¹⁷ *Epitaphium na Kahlenbergu*, “Kurier Lwowski” XXII, 1904, no. 301 (30 Oct.), p. 9; *Uroczystość polska w Wiedniu*, “Kurier Lwowski” XXII, 1904, no. 273 (2 Oct.), p. 13. The photograph of the tablet was also reproduced by: “Tygodnik Ilustrowany” 1904, no. 42, p. 809; “Wędrowiec” 1904, no. 44, p. 357.

¹⁸ 20. Listopada 1904 r. *Na pamiątkę...* 1904 (fn. 8), p. 9.

¹⁹ *Uroczystość na Kahlenbergu*, “Kurier Lwowski” XXII, 1904, no. 326 (24 Nov.), p. 2.

²⁰ See Father J. Smoliński, *Kościół św. Józefa. Kahlenberg*, [Vienna 2004], pp. 20–21; K. Kuczman, *O dwóch obrazach związanych z pobytem Sobieskiego na Jasnej Górze*, “Studia Claromontana” 4, 1983, pp. 185–191, the author cites sources mentioning that Sobieski was given a copy of the painting, p. 186, fn. 5 and p. 191, fn. 30.

Tymczasem tablica Kuleszy – jeszcze przed oficjalnym odsłonięciem – spotkała się z druzgocącą krytyką wiedeńskiego korespondenta „Kuriera Lwowskiego”¹⁷, który – zapewne nie wiedząc, że krakowski kamieniarz na tablicy (o wymiarach 1,5 × 1,2 m) „umieścić napis historyczny niemiecki z XVII wieku, znajdujący się na starej pierwotnej tabliczce wmurowanej obok »Kaplicy Sobieskiego«”¹⁸ – kwestionował zarówno użyte w tekście sformułowania, jak i umieszczenie inskrypcji w języku niemieckim po heraldycznie prawej, czyli godniejszej, stronie tablicy. Ten sam korespondent, relacjonując nieco później uroczystości z 20 listopada 1904 roku, bardzo pochlebnie wypowiedział się o wystroju kaplicy („polichromia ścian i wyrzeźbany w drzewie nowy ołtarz przedstawiają bardzo piękną całość oddaną w stylu polskim”, czyli – dodajmy – generalnie „zakopiańskim”; obraz Matki Boskiej „o typie wieśniaczki w gorsecie kwiecistym ze sznurem koralu na szyi”). Jednocześnie informował, że komitet obiecał poprawić skrytykowaną przez niego inskrypcję na tablicy¹⁹.

Wspomnianej inskrypcji, jak można się naocznie przekonać (tablica jest obecnie wmurowana wtórnie w ścianę korytarza wejścia bocznego do kościoła), nigdy nie poprawiono, zmieniono natomiast obraz ołtarzowy w kaplicy: na popularnych pocztówkach z początku XX wieku widnieje tam zawsze kopia obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej [il. 5], a wizerunek Matki Boskiej z Dzieciątkiem pędzla Marii Czajkowskiej jest znany jedynie z reprodukcji we wspomnianej okolicznościowej broszurze wydanej z okazji poświęcenia kaplicy w roku 1904. Kopię obrazu jasnogórskiego ofiarował kościołowi w roku 1906 generał paulinów, o. Euzebiusz Rejman, dla przypomnienia faktu, że historyczna msza w roku 1683 została odprawiona przed inną kopią obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej, którą Sobieski miał otrzymać podczas wizyty na Jasnej Górze i mieć z sobą podczas wyprawy²⁰.

Nie wdając się w głębszą analizę, warto jedynie zauważyć, że ten najwcześniejszy planowo wykonany wystrój kaplicy Sobieskiego to kolejny – choć znany jedynie z fotografii – przykład utożsamienia „stylu zakopiańskiego” z polskim stylem narodowym, tym

¹⁷ *Epitaphium na Kahlenbergu*, „Kurier Lwowski” XXII, 1904, nr 301 (30 X), s. 9; *Uroczystość polska w Wiedniu*, „Kurier Lwowski” XXII, 1904, nr 273 (2 X), s. 13. Fotografie tablicy reprodukowały także: “Tygodnik Ilustrowany” 1904, nr 42, s. 809; “Wędrowiec” 1904, nr 44, s. 357.

¹⁸ 20. Listopada 1904 r. *Na pamiątkę...* 1904, jak przyp. 8, s. 9.

¹⁹ *Uroczystość na Kahlenbergu*, „Kurier Lwowski” XXII, 1904, nr 326 (24 XI), s. 2.

²⁰ Zob. m.in. ks. J. Smoliński, *Kościół św. Józefa. Kahlenberg*, [Wiedeń 2004], s. 20–21; K. Kuczman, *O dwóch obrazach związanych z pobytem Sobieskiego na Jasnej Górze*, “Studia Claromontana” 4, 1983, s. 185–191, tam cytowane źródła wspominające o podarowaniu Sobieskiemu kopii obrazu, s. 186, przyp. 5 i s. 191, przyp. 30.



5. Wnętrze kaplicy Sobieskiego przy kościele na Kahlenbergu, po 1904, fragment pocztówki, w zbiorach Archiwum Polskiej Prowincji Zmartwychwstańców w Krakowie

5. Interior of the Sobieski Chapel St Joseph's church on Kahlenberg, after 1904, postcard fragment, the Archive of Polish Province of the Resurrectionists in Cracow

bardziej znamienne, że mający manifestować polskość na obczyźnie.

Jak wspomniano, w roku 1906 świątynię kahlenberską przejęli na własność zmartwychwstańcy, a energiczny rektor placówki, ks. Jakub Kukliński, kontynuował starania o odnowienie kościoła i kaplicy. Na początek jednak dobudował do kościoła mieszkania dla księży – „piętrową piękną wilegiaturę”, jak je złośliwie określił dziennikarz „Kuriera Lwowskiego”, pomstujący na nieustające apele kahlenberskiego rektora o kolejne datki na odnowienie kościoła i nowy wystrój kaplicy²¹. W dniu 6 lipca 1909 roku ks. Kukliński, za pośrednictwem Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”, ogłosił konkurs na nową dekorację kaplicy Sobieskiego (termin nadsyłania prac upływał 1 listopada):

Cała obecna dekoracja wraz z urządzeniem kaplicy ma być zmieniona: ściany wraz z sklepieniem mają być całkowicie wyłożone mozaiką szklaną, a od dołu wykładziną z mozaiki marmurowej; w oknie witraż; na ścianie na prost wejścia – ołtarz z kamienia lub marmuru; w ołtarzu – obraz Matki Boskiej Częstochowskiej (ewentualnie może być użyty ten sam, który jest obecnie); wreszcie ławka na dwie lub trzy osoby. W dekoracji kaplicy ma znaleźć umieszczenie około 50 herbów rycerstwa polskiego, nadto herby: Polski, Galicji i miast: Krakowa, Lwowa, Warszawy, Wilna i Poznania²².

Na konkurs, rozstrzygnięty 23 listopada 1909 roku, wpłynęło siedem prac. Pierwszą nagrodę (600 koron) otrzymał Karol Frycz; drugą (400 koron) przyznano Antoniemu Dzierzbickiemu (1887–1951), malarzowi z Monachium²³. Ks. Kukliński planował

another example – though one known only from photographs – of the “Zakopane style” intended to serve as the Polish national style, an example all the more telling that it was to manifest Polish national identity abroad.

As was already mentioned, in 1906 the Resurrectionists took possession of the Kahlenberg church and its very energetic rector, Father Jakub Kukliński, continued his efforts at the renovation of both the church and the chapel. Yet, he started with constructing the lodgings for priests adjacent to the church – “a beautiful multi-storey holiday house”, as it was maliciously described by the journalist of “Kurier Lwowski”, fulminating against continuous appeals of the Kahlenberg rector for donations to renovate the church and the Sobieski Chapel²¹. On 6 July 1909 Father Kukliński, announced a competition for the new decoration of the Sobieski Chapel, conducted by the “Polska Sztuka Stosowana” Society (with the deadline for sending works on 1 November):

The entire present interior decoration and furnishings of the chapel are to be changed: the walls and ceiling will be entirely covered with glass mosaic, and the bottom of the walls clad with marble mosaic; a stained-glass panel will be set in the window; an altar of marble or stone will be installed against the wall opposite the entrance; a painting of Our Lady of Częstochowa (perhaps the one currently there) will be the altarpiece; and finally there will be pews for two or three people. The decoration of the chapel will include 50 coats of arms of Polish chivalry, further, the coats of arms of Poland and Galicia as well as of the cities of Cracow, Lviv, Warsaw, Vilnius and Poznań²².

Seven works were sent to the competition which was resolved on 23 November 1909. The first prize

²¹ *Sprawa kościoła na Kahlenbergu*, „Kurier Lwowski” XXV, 1907, nr 140 (23 III), s. 10.

²² *Kaplica Sobieskiego na Kahlenbergu*, „Kurier Lwowski” XXVII, 1909, nr 309 (6 VII), s. 5.

²³ *Kaplica Sobieskiego na Kahlenbergu*, „Kurier Lwowski” XXVII, 1909, nr 552 (25 XI), s. 6; VIII. *Sprawozdanie Towarzystwa „Polska*

²¹ *Sprawa kościoła na Kahlenbergu*, „Kurier Lwowski” XXV, 1907, no. 140 (23 March), p. 10.

²² *Kaplica Sobieskiego na Kahlenbergu*, „Kurier Lwowski” XXVII,

(600 crowns) was awarded to Karol Frycz, and the second (400 crowns) went to Antoni Dzierzbicki (1887–1951), a painter from Munich²³. Father Kukliński planned to pay for the renovation from donations of the descendants of knights who fought in the battle of Vienna and wished to have their coats of arms represented in the chapel²⁴. However, the competition designs not only remained unexecuted but they apparently did not survive either.

Yet another competition for the chapel decoration was announced in 1911. This time the contest had a slightly higher rank as it was part of an exhibition of church art accompanying the 23rd Eucharistic Congress in Vienna planned for September 1912. According to Jadwiga Mehofferowa, this competition in a way resumed the one from 1909; however, “the conditions announced by the committee [...] in the Polish version did not include some points that were present in the German one, which led to a negative response from the Polish artists”²⁵. Józef Mehoffer, disgusted by this fact, resigned from his membership of the committee of the church exhibition, but took part in the competition, and in November 1911 he was commissioned to do the work of decorating the chapel.

The Kahlenberg chapel is a small room on a square plan, measuring about 3.5 m on each side, and is covered with groin vault. Only the walls to the left of the entrance and opposite the entrance (altar wall) provide large areas of unbroken surfaces; the wall to the right is pierced by a window set in a deep embrasure, and the entrance wall has a wide archway. Thus, more extensive figural scenes could decorate only the altar wall and the wall to the left of the entrance and above it; the remaining surfaces – the ceiling and window embrasures were not fit for monumental compositions.

Mehoffer drew sketches of three paintings for the three walls; one of them depicted the “Sobieski mass”, a subject that was most important, yet was not intended for the altar wall, but for the side wall to left of the entrance, opposite the window. It was the wish

1909, no. 309 (6 Jul.), p. 5.

²³ *Kaplica Sobieskiego na Kahlenbergu*, “Kurier Lwowski” XXVII, 1909, no. 552 (25 Nov.), p. 6; VIII. *Sprawozdanie Towarzystwa “Polska Sztuka Stosowana”*, in *Kraków R. 1909*, p. 6. On the painter see: I. Żera, *Dzierzbicki Antoni Eugeniusz* in: *SAP*, vol. II Warszawa [et al.] 1975, pp. 147–148 (the prize is mentioned on p. 147).

²⁴ He even published a brochure with a list of these coats of arms; cf. Father J. Kukliński, *Spis Rycerstwa Polskiego z wyprawy Wiedeńskiej 1683 wydał...*, [Wiedeń 1910], prefaced by “Odezwa do potomków rycerzy polskich z odsieczy Wiedeńskiej”, in which he appealed for donations for the execution of the coats of arms of each family (as was then planned – in mosaic). The donations were intended to cover the cost of the renovation and decoration of the entire chapel.

²⁵ J. Mehofferowa, *Rozwój myśli twórczej Józefa Mehoffera*, vol. II (rkps Ossol. 14039/II vol. 2), p. [435] 431.

sfinansować prace z datków ofiarowanych przez potomków uczestników bitwy wiedeńskiej, pragnących uwiecznić swoje herby w kaplicy²⁴. Projekty konkursowe nie tylko nie doczekały się realizacji, ale też najpewniej się nie zachowały.

Kolejny konkurs na dekorację kaplicy – tym razem o nieco wyższej randze, jako że będący częścią wielkiej wystawy sztuki kościelnej mającej towarzyszyć planowanemu na wrzesień 1912 roku XXIII Kongresowi Eucharystycznemu w Wiedniu – ogłoszono w roku 1911. Jak pisała Jadwiga Mehofferowa, był on niejako wznowieniem konkursu z roku 1909, ale „Ogłoszone przez komitet warunki [...] w redakcji polskiej miały opuszczenia punktów podanych w niemieckiej, co wywołało ujemne wrażenie wśród artystów polskich”²⁵. Zniesmaczony tym faktem Józef Mehoffer złożył rezygnację z członkostwa w Komitecie wystawy kościelnej, wziął za to udział w konkursie i w listopadzie 1911 zdobył zamówienie na dekorację kaplicy.

Kahlenberska kaplica to maleńkie pomieszczenie na planie kwadratu o boku ok. 3,5 m, nakryte sklepieniem krzyżowym. Tylko ściany na lewo od wejścia i naprzeciw niego (ołtarzowa) stanowią nieprzerwaną płaszczyznę; ściana po prawej jest przepruta oknem w głębokim rozglifieniu, a wejściowa – szeroką arkadą. Większe sceny figuralne mogły więc ozdobić ścianę ołtarzową oraz ścianę na lewo od wejścia oraz ponad nim; pozostałe płaszczyzny – sklepienie i gify okna nie nadają się do ukazania monumentalnych kompozycji.

Mehoffer wykonał w sumie szkicowe projekty trzech malowideł mających ozdobić opisane wyżej trzy ściany; jeden z nich, przedstawiający „mszę Sobieskiego” – najważniejszy ideowo, choć przeznaczony nie na ścianę ołtarzową, lecz boczną, po lewej patrząc od wejścia, naprzeciw okna – na życzenie ks. Kuklińskiego i organizatorów wystawy sztuki kościelnej w Wiedniu malarz przygotował ponadto w formie kartonu wykonawczego. Na prośbę duchownego zgodził się też na wydanie miniaturowego szkicu tego obrazu na pocztówkach rozprowadzanych podczas kongresu eucharystycznego, dzięki którym wygląd tej kompozycji [il. 6]. Reprodukcje kartonu [il. 7], pokazanego na wystawie sztuki kościelnej to-

Sztuka Stosowana, w *Krakowie R. 1909*, s. 6. Na temat malarza zob. I. Żera, *Dzierzbicki Antoni Eugeniusz* w: *SAP*, t. II, Warszawa [i in.] 1975, s. 147–148 (na s. 147 wzmianka o nagrodzie).

²⁴ Wydał nawet w tym celu broszurkę z zestawieniem owych herbów; por. ks. J. Kukliński, *Spis Rycerstwa Polskiego z wyprawy Wiedeńskiej 1683 wydał...*, [Wiedeń 1910], poprzedzonym „Odezwą do potomków rycerzy polskich z odsieczy Wiedeńskiej”, w której apelował o datki pieniężne na wykonanie (jak podówczas planowano – w mozaice) herbu danej rodziny. Fundusze te miały umożliwić odnowienie i udekorowanie całej kaplicy.

²⁵ J. Mehofferowa, *Rozwój myśli twórczej Józefa Mehoffera*, t. II (rkps Ossol. 14039/II t. 2), s. [435] 431.



6. Józef Mehoffer, *Msza na Kahlenbergu*, miniaturowy szkic malowideł do kaplicy Sobieskiego, pocztówka wydana przez ks. Kuklińskiego na Kongres Eucharystyczny, 1912, zbiory autorki

6. Józef Mehoffer, *The Kahlenberg Mass*, design for paintings in the Sobieski Chapel, postcard published by Father Kukliński for the Eucharistic Congress, 1912



7. Józef Mehoffer, *Joannes vinces* [Msza na Kahlenbergu], projekt wykonawczy dekoracji malarskiej w kaplicy Jana III Sobieskiego na Kahlenbergu, 1912, tempera, 630 × 365 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK ND-11282, fot. MNK

7. Józef Mehoffer, *Joannes vinces* [*The Kahlenberg Mass*], cartoon for the painting in the Sobieski Chapel on Kahlenberg, 1912, distemper, 630×365 cm, National Museum in Cracow, inv. no. MNK ND-11282, photo National Museum in Cracow

warzyszącej kongresowi²⁶, pojawiły się również w recenzjach wystawy w kilku niemieckich pismach, ale – co ciekawe – bez towarzyszącego tytułowej *Mszy na Kahlenbergu* napisu „JOANNES VINCES”, ukazanego w obłokach, poniżej wizji Madonny z Dzieciątkiem [il. 8 a–b]²⁷. Inskrypcja ta widoczna jest dopiero na reprodukcji na okładce „Tygodnika Ilustrowanego”

²⁶ *Ausstellung für kirchliche Kunst. Katalog*, K.K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, September – Dezember 1912, Wien 1912, s. 26–27.

²⁷ R. Riedl, *Ausstellung für Kirchliche Kunst in Wien 1912*, „Die christliche Kunst” IX, 1913, s. 97–110 (o Mehofferze, s. 103 oraz il. między s. 104 a 105: „Jos. von Mehoffer (Krakau), Die Heerführer der Entsatzarmee, die Hl. Messe am Kahlenberge hörend (Wanddecoration)”; M. Dreger, *Die Ausstellung für Kirchliche Kunst in Wien, 1912*, „Kunst und Kunsthandwerk” XV, 1912, Heft 11, s. 611–640 (o obrazie Mehoffera s. 618).

Karton ten jest przechowywany w Muzeum Narodowym w Krakowie: *Joannes Vinces*, projekt wykonawczy dekoracji malarskiej w kaplicy Jana III Sobieskiego na Kahlenbergu, 1912, tempera, 630 × 365 cm, nr inw. MNK ND-11282.

of Father Kukliński and of the organisers of the exhibition of church art in Vienna that the painter also produce a cartoon of this painting. Additionally, Mehoffer agreed that his miniature sketch of the painting be published on postcards as was requested by Father Kukliński. The postcards were circulated during the Eucharistic Congress, and it is in this form that this sketch is known to us today [fig. 6]. Reproductions of the cartoon [fig. 7], shown at the exhibition of church art accompanying the Eucharistic Congress²⁶, appeared in the exhibition reviews in a few art magazines, yet, interestingly, the inscription, “JOANNES VINCES”, depicted in the clouds, below the Virgin and Child, was missing from them [fig. 8 a–b]²⁷. This

²⁶ *Ausstellung für kirchliche Kunst. Katalog*, K. K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, September – December 1912, Wien 1912, pp. 26–27.

²⁷ R. Riedl, *Ausstellung für Kirchliche Kunst in Wien 1912*, “Die christliche Kunst” IX, 1913, pp. 97–110 (on Mehoffer, see p. 103 and illustration between p. 104 and p. 105: “Jos. von Mehoffer (Krakau), Die Heerführer der Entsatzarmee, die Hl. Messe am Kahlenberge hörend



8. Józef Mehoffer, *Msza na Kahlebergu*, reprodukcje: (a) *Ausstellung für kirchliche Kunst in Wien 1912*, Wien 1912 (teka reprodukcji); (b) „Die christliche Kunst” IX, 1913, il. między s. 104 a 105

8. Józef Mehoffer, *The Kahleberg Mass*, reproduced in: (a) *Ausstellung für kirchliche Kunst in Wien 1912*, Wien 1912 (a portfolio of illustrations); (b) “Die christliche Kunst” IX, 1913, fig. between p. 104 and p. 105

inscription could be seen only in the reproduction of the cartoon on the cover of “Tygodnik Ilustrowany” from 1913 [fig. 9]²⁸. The remaining two miniature sketches were drawn in the same year²⁹. This is how Jadwiga Mehofferowa described the composition with Archangel Michael intended for the (internal) wall above the entrance to the chapel [fig. 10]:

The oval area of the wall over the gate is maintained in a warm harmony of the sapphire and pink

(Wanddekoration)”; M. Dreger, *Die Ausstellung für Kirchliche Kunst in Wien, 1912*, “Kunst und Kunsthandwerk” XV, 1912, Heft 11. The cartoon is in the collection of the National Museum in Cracow: *Joannes Vincens*, 1912, distemper, 630×365 cm, inv. no. MNK ND-11282.

²⁸ “Tygodnik Ilustrowany” 1913, no. 46 (15 Nov.), cover. It looks as if the text were added only after the cartoon returned from Vienna.

²⁹ Both designs are kept in the National Museum in Cracow, on display in the Józef Mehoffer House: *Archangel Michael over the Battlefield*, 1913, watercolour, gouache, 40×24 cm, inv. no. MNK ND-8565; *The Prayer of Innocent XI*, 1913, watercolour, gouache, 40×24 cm, inv. no. MNK ND-8566 (both signed bottom right: J. MEHOFFER).

z 1913 roku [il. 9]²⁸. W tymże roku powstały pozostałe miniaturowe szkice²⁹. Jadwiga Mehofferowa przekazała następujący opis kompozycji ze św. Michałem Archaniołem przeznaczony na ścianę (wewnętrzna) ponad wejściem do kaplicy [il. 10]:

Pole owalne ściany nad bramą trzymane jest w ciepłej harmonii szafirowo różowej nieba czystego w głębi i fantastycznej, rozpiętej na nim architektury. Zamyka je od góry łuk ze wspornikami utkany w deseń drobny, żółto czerwonony z akcentami czerwono białymi. Jakby na dalszy ciąg symbolu architektonicznego wsporniki łuku wpadają we wieńce róż przegradzanych liśćmi,

²⁸ „Tygodnik Ilustrowany” 1913, nr 46 (15 XI), okładka. Można odnieść wrażenie, że napis został dodany dopiero po powrocie kartonu z Wiednia.

²⁹ Oba w Muzeum Narodowym w Krakowie, eksponowane w Domu Józefa Mehoffera: *Archanioł Michał nad pobojowiskiem*, 1913, akwarela, gwasz, 40×24 cm, nr inw. MNK ND-8565; *Modlitwa Innocentego XI*, 1913, akwarela, gwasz, 40×24 cm, nr inw. MNK ND-8566 (oba sygnowane p.d.: J. MEHOFFER).



9. Józef Mehoffer, *Msza na Kahlenbergu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1913, nr 46 (15 XI), okładka

9. Józef Mehoffer, *The Kahlenberg Mass*, “Tygodnik Ilustrowany” 1913, no. 46 (15 Nov.), cover

połączone ze sobą takimiż różowo zielonymi kwiatnymi liniami. Na tym tle zlatuje rycerskie, złoto różowe widmo archanioła Michała w złocistej zbroi, krótkiej tunice, z rozpiętymi różowymi skrzydłami i podobną rozwiniętą chorągwią w ręku. Smukłe, rozstawione jego nogi zdają się opierać o wał dymnych chmur i ognistych obłoków świeżo stoczonej bitwy. Poniżej, na ziemi leży zabity wódz w turbanie, który martwe ramiona złożył na opadłej obok, zielonej chorągwi proroka. Krąży wokół gromada kruków na tle ognistych obłoków, u głowy wodza stoi biała postać, symbol śmierci. U boków pola, już tuż nad bramą parę figur w turbanach, siedzących w kuczki po turecku symbolizują żalobę poniesionej przez ich kraj kłęski³⁰.

³⁰ J. Mehofferowa, *Rozwój myśli twórczej Józefa Mehoffera*, t. II (rkps Ossol. 14039/II t. 2), s. [465] 463–[466] 464. Trudno powiedzieć, do jakich projektów Mehoffera (we fragmencie doty-



10. Józef Mehoffer, *Św. Michał Archanioł nad pobojowiskiem*, 1913, akwarela, gwasz, 40×24 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK ND-8565, fot. MNK

10. *Archangel Michael over a Battlefield*, 1913, watercolour, gouache, 40×24 cm, National Museum in Cracow, inv. no. MNK ND-8565, photo National Museum in Cracow

of the sky, clear in the background, and the fantastic architecture spanning it. At the top it is terminated by an arch supported by brackets, woven with fine, yellow and red pattern with red and white overtones. The architecture of the brackets seems to be continued by rose garlands interspersed with leaves, joined by pink and green flowery lines. This is the background for Archangel Michael, descending as a gold and pink apparition wearing golden armour, a short tunic, with his pink wings spread wide and a fluttering flag in his hand. His slender, spread out legs seem to be resting on the billowing smoke and fire clouds of a battle that has just ended. Below, on the ground there is the dead body of a leader in a turban whose dead hands repose on the fallen green flag of the prophet. A flock of crows circle around against the background of fiery clouds. A white figure standing beside the head of the leader it is the symbol



11. Józef Mehoffer, *Modlitwa Innocentego XI*, 1913, akwarela, gwasz, 40×24 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK ND-8566, fot. MNK

11. *The Prayer of Innocent XI*, 1913, watercolour, gouache, 40×24 cm, National Museum in Cracow, inv. no. MNK ND-8566, photo National Museum in Cracow

of death. On either side of the composition, right above the entrance gate, a few turbaned figures are shown sitting crossed-legged; they symbolise the mourning of the defeat sustained by their country³⁰.

Regrettably, there is no such description of the third composition, intended for the altar wall, which

³⁰ J. Mehofferowa, *Rozwój myśli twórczej Józefa Mehoffera*, vol. II (rkps Ossol. 14039/II vol. 2), pp. [465] 463–[466] 464. It is hard to say which of Mehoffer's projects were referred to in the following description (as far as the composition with Archangel Michael is concerned): "three history paintings referring to the memorable events of September 1683. The first one presented King John III receiving Holy Communion, the Virgin and Child seated in the clouds above him, and the prophetic words 'Joannes vinces' uttered by the papal legate at the end of the mass shown at their feet: below the painting, on the drapery there was the white Polish eagle. The second painting presented Pope Innocent XI praying to St Joseph for the victory of the allied Christian forces; the third depicted Archangel Michael



12. Jan Henryk Rosen, *Modlitwa Innocentego XI*, 1930, kaplica Sobieskiego na Kahlenbergu, fot. Joanna Wolańska

12. Jan Henryk Rosen, *The Prayer of Innocent XI*, 1930, photo Joanna Wolańska

Niestety, nie dysponujemy podobnymi objaśnieniami trzeciej kompozycji, przeznaczonej na ścianę ołtarzową, a przedstawiającej modlitwę papieża Innocentego XI [il. 11], który został ukazany jedynie szkicowo, przy

czącym sceny ze św. Michałem Archaniołem) miałby się odnosić następujący opis: „trzy historyczne obrazy nawiązujące do wydarzeń, które miały miejsce w pamiętnym wrześniu 1683 r. Pierwszy z nich przedstawiał króla Jana III przyjmującego Komunię św., w obłokach ponad nim widać postać Matki Bożej z Dzieciątkiem Jezus, a u Ich stóp umieszczono słowa, które legat papieski w zakończeniu Mszy św. miał proroczo wypowiedzieć: »Joannes vinces«; pod obrazem na draperii znajdował się biały orzeł polski. Drugi obraz przedstawiał papieża Innocentego XI modlącego się do św. Józefa o pomyślność oręża zjednoczonych wojsk chrześcijańskich; trzeci – św. Michała Archanioła lewą ręką osłaniającego krzyż na wieży katedry św. Szczepana, a w prawej trzymającego ognisty miecz” (Nadolny 1982, jak przyp. 1, s. 188; Nadolny 1994, jak przyp. 1, s. 168). Na zachowanym miniaturowym szkicu Mehoffera ze św. Michałem Archaniołem nie widać ani wieży katedry św. Szczepana, ani ognistego miecza.



13. Jan Henryk Rosen, *Rycerz polski składający chorągiew turecką u stóp św. św. Józefa, Leopolda i Jana Kapistrana*, 1930, kaplica Sobieskiego na Kahlenbergu, fot. Joanna Wolańska

13. Jan Henryk Rosen, *A Polish Knight Laying the Turkish Flag at the Feet of Sts Joseph, Leopold and John of Capistrano*, 1930, photo Joanna Wolańska



14. Jan Henryk Rosen, *Msza na Kahlenbergu*, 1930, kaplica Sobieskiego na Kahlenbergu, fot. Joanna Wolańska

14. Jan Henryk Rosen, *The Kahlenberg Mass*, 1930, photo Joanna Wolańska

prawej krawędzi obrazu, jako klęcząca sylweta w obitej *cappa magna* i tiarze. Górną partię obrazu niemal w całości wypełnia ukazane pośrodku rozłożyste drzewo z promienistym znakiem krzyża na potężnym pniu, u nasady korony. Ów pień flankują ledwo zarysowane, ale dające się zidentyfikować postacie dwóch rycerzy w zbrojach husarskich. W dolnej części artysta zamarkował ołtarz z niską neobarokową nastawą ozdobioną pośrodku obrazem Matki Boskiej z Dzieciątkiem – niewątpliwie chodziło o kopię obrazu jasnogórskiego z 1906 roku, z wcześniejszego ołtarza.

Spośród tych projektów realizacji doczekała się jedynie kuta krata w wejściu. Przedłużający się remont kaplicy i próby osuszenia jej murów, niejasności co do techniki, w jakiej miałyby zostać wykonana dekoracja (propozycje sięgały od fresku poprzez mozaikę aż po *marrouflage*, czyli malowidła na płótnie naklejone na ścianę) opóźniły decyzję o rozpoczęciu pracy przez Mehoffera, a wybuch I wojny światowej zupełnie ją uniemożliwił³¹.

³¹ Dzieje zamówienia i wszystkie okoliczności utrudniające jego realizację szczegółowo opisuje J. Mehofferowa, *Rozwój myśli twórczej Józefa Mehoffera*, t. II (rkps Ossol. 14039/II t. 2), passim.

depicts the prayer of Pope Innocent XI [fig. 11] whose silhouette is shown on the right-hand side of the painting, close to its edge, as a kneeling figure wearing a cope and tiara. The upper part of the painting is almost entirely filled by a huge tree with a cross on the upper part of its huge trunk, just under the tree crown. The trunk is flanked by two, barely visible, but decipherable, figures of two knights in Polish winged cavalry armour. At the bottom, the artist outlined a low neo-Baroque altar retable with a painting of the Virgin and Child – undoubtedly a copy of the Jasna Góra painting from 1906, from the earlier altar, was meant here.

Out of all these projects, only the wrought iron gate at the entrance was executed. The protracting refurbishment of the chapel and attempts at drying its walls, along with a lack of agreement as to the technique in which the decoration would be executed (ideas started from fresco to mosaic to *marrouflage*,

with his left hand protecting the cross on the tower of St Stephen's cathedral, and holding a fiery sword in his right" (Nadolny 1982 (fn. 1), p. 188; Nadolny 1994 (fn. 1), p. 168). Mehoffer's surviving miniature sketch with Archangel Michael shows neither the tower of St Stephen's cathedral nor the fiery sword.

i.e. painting on canvas glued to the wall) delayed the start of Mehoffer's work, and the outbreak of World War I frustrated the plans altogether³¹.

After the war, due to financial problems, Mehoffer's designs were never returned to, and in 1930, the painter was replaced by Jan Henryk Rosen³². His paintings do not stray far from the iconographic programme of the decoration planned in 1911 and designed by Mehoffer. It may be therefore assumed that the subjects were given to both artists by Father Kukliński. Even though the style is completely different, and some iconographic details too, a comparison of respective compositions by Rosen and Mehoffer reveals that the subject matter of the scenes and their location on particular walls remained the same. This is the case, for example, of the altarpiece, in which also Rosen depicted the prayer of Innocent XI, yet putting a different emphasis: the pope is central and most important figure, there is a clear reference to the *labarum* of Constantine the Great, an allusion to a historical parallel for Sobieski's victory [fig. 12]³³. Also in the scene above the entrance, analogically to Mehoffer's Archangel Michael hovering above the battlefield, a military motif dominates (*A Polish Knight Laying the Turkish Flag at the Feet of Sts Joseph, Leopold and John of Capistrano*, fig. 13). Also the lower part of Rosen's *Kahlenberg Mass* generally follows Mehoffer's idea³⁴, but the image of the Virgin

Po wojnie, z powodu trudności finansowych, nie udało się powrócić do projektów Mehoffera, którego w roku 1930 zastąpił Jan Henryk Rosen³². Malowidła Rosena w zasadzie nie odbiegają od programu ikonograficznego dekoracji zaplanowanej w roku 1911 i zaprojektowanej przez Mehoffera. Można więc sądzić, że tematy podała obu artystom ks. Kukliński. Choć zmieniła się zupełnie stylistyka i częściowo szczegóły ikonografii, porównanie odpowiednich kompozycji Rosena ze szkicami Mehoffera pokazuje, że wymowa ideowa scen oraz ich umiejscowienie na poszczególnych ścianach pozostały te same. Tak jest w przypadku kompozycji ołtarzowej, w której także Rosen przedstawił modlitwę Innocentego XI, choć zupełnie inaczej rozkładając akcenty: tu papież jest postacią centralną i najważniejszą, wyraźne jest też nawiązanie do Konstantyńskiego *labarum*, aluzja do historycznej paraleli dla zwycięstwa Sobieskiego [il. 12]³³. Także w scenie nad wejściem, analogicznie do Mehofferowskiego św. Michała Archanioła unoszącego się nad polem bitwy, dominuje wątek militarny (*Rycerz polski składający chorągiew turecką u stóp św. św. Józefa, Leopolda i Jana Kapistrana*, il. 13). Zasadniczo tożsama z Mehofferowską jest też dolna część kompozycji przedstawiającej *Mszę na Kahlenbergu*³⁴, z tym że wizję Matki Boskiej z Dzieciątkiem Rosen zastąpił tu wyobrażeniem św. Ludwika wyruszającego na krucjatę [il. 14]³⁵.

³¹ The history of the commission and the circumstances hindering its realisation were related in detail by J. Mehofferowa, *Rozwój myśli twórczej Józefa Mehoffera*, vol. II (rkps Ossol. 14039/II vol. 2), passim.

³² It was the second time (after the decoration of the Armenian cathedral in Lviv) that Rosen replaced Mehoffer, after many years of negotiations with the commissioner (mainly dealing with the remuneration for the painter); see: *Na ciernistych szlakach twórczości. List mistrza Mehoffera*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1930, no. 295 (31 Oct.), p. 2; J. Wolańska, *Katedra ormiańska we Lwowie w latach 1902–1938. Przemiany architektoniczne i dekoracja wnętrza*, Warszawa 2010 (= Poza Krajem) [available online: <<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2012/1975/>>], p. 135.

Rosen's paintings were discussed by: J. von Twardowski, *Die neuen Fresken in der Sobieski-Kapelle auf dem Kahlenberg*, „Kirchenkunst” 3, 1931, Heft 3, pp. 77–80; *Kaplica Sobieskiego na Kahlenbergu*, „Przewodnik Katolicki” 1931, no. 8 (22 Feb.), p. 141 (and fig. on the cover); S. Wasylewski, *Co trzeba wiedzieć o Kahlenbergu*, „Kurier Poznański” 1931, no. 8 (24 Feb.), p. 9. The execution of the paintings extended from the summer till late autumn 1930 (Nadolny 1994 (fn. 1), p. 272). For the painter's biography see: M. Zakrzewska, *Rosen Jan Henryk* in: *Polski Słownik Biograficzny*, vol. XXXII, Wrocław–Warszawa–Kraków 1989–1991, pp. 56–58.

³³ It cannot go unnoticed that Rosen's painting on the altar wall, unlike Mehoffer's sketch, does not leave any room for a possible retable which (according to the original guidelines for the chapel decoration from 1909) was supposed to feature a painting of Our Lady of Częstochowa. Thus *The Prayer of Innocent XI* became an altarpiece painted on the wall.

³⁴ Just for the record, the subject of this scene given by Kazimierz Kuczman (Kuczman 1983 (fn. 20), pp. 185–186) must be corrected: it was a mass celebrated before the battle (not afterwards).

³² Był to już drugi przypadek (obok dekoracji malarskiej katedry ormiańskiej we Lwowie), gdy Rosen zastąpił Mehoffera – po wieloletnich pertraktacjach z zamawiającym (dotyczących przede wszystkim kwestii wynagrodzenia krakowskiego malarza); zob. na ten temat: *Na ciernistych szlakach twórczości. List mistrza Mehoffera*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1930, nr 295 (31 X), s. 2; J. Wolańska, *Katedra ormiańska we Lwowie w latach 1902–1938. Przemiany architektoniczne i dekoracja wnętrza*, Warszawa 2010 (= Poza Krajem) [dostępne w formie elektronicznej: <<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2012/1975/>>], s. 135.

O malowidłach Rosena wspominają: J. von Twardowski, *Die neuen Fresken in der Sobieski-Kapelle auf dem Kahlenberg*, „Kirchenkunst” 3, 1931, Heft 3, s. 77–80; *Kaplica Sobieskiego na Kahlenbergu*, „Przewodnik Katolicki” 1931, nr 8 (22 II), s. 141 (oraz il. na okładce); S. Wasylewski, *Co trzeba wiedzieć o Kahlenbergu*, „Kurier Poznański” 1931, nr 8 (24 II), s. 9. Prace trwały od lata do późnej jesieni 1930 roku (Nadolny 1994, jak przyp. 1, s. 272). Biogram malarza zob. M. Zakrzewska, *Rosen Jan Henryk* w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXXII, Wrocław–Warszawa–Kraków 1989–1991, s. 56–58.

³³ Nie można przy tym nie zauważyć, że obraz Rosena na ścianie ołtarzowej, inaczej niż to przewidywał szkic Mehoffera, nie zostawia miejsca na ewentualną nastawę ołtarzową, mogącą pomieścić (zgodnie z wytycznymi pierwotnego projektu na urządzenie kaplicy z roku 1909) obraz Matki Boskiej Częstochowskiej. *Modlitwa Innocentego XI* stała się w ten sposób malowaną nastawą ołtarza.

³⁴ Z kronikarskiego obowiązku należy sprostować określenie tematu tej sceny podane przez Kazimierza Kuczmana (Kuczman 1983, jak przyp. 20, s. 185–186): chodzi o mszę odprawioną przed bitwą (a nie po niej).

³⁵ Było to odstępstwo od tradycyjnych przekazów – i to niejako drugiego stopnia: już Mehoffer ukazał tam tylko bliżej nieokreślony wizerunek „Matki Boskiej z Dzieciątkiem”, ignorując, jak się

Sklepienie oraz powierzchnie ścian pomiędzy wspomnianymi obrazami, ujętymi w barokowe ramy z profilowanej blachy miedzianej, wypełniają herby ponad stu rodzin, których członkowie wzięli udział w bitwie pod Wiedniem (jak wspomniano, herby stanowiły rodzaj cegiełek, gdyż ich namalowanie było uzależnione od dotacji potomków uczestników bitwy, dzięki czemu możliwe było sfinansowanie malowideł w kaplicy)³⁶. Okno w ścianie na prawo od wejścia jest przeszklone ornamentальnym witrażem, czy raczej jednotonowym malowidłem na miodowym szkle, projektu Rosena, przedstawiającym herb Rzeczypospolitej w ozdobnym kartuszu z panopliami i rogami obfitości, fundacji Adama Gubrynowicza. We wnęce okiennej ustawiono figurę Jana III Sobieskiego zachowaną z pomnika odsieczy wiedeńskiej w katedrze św. Szczepana, zniszczonego podczas II wojny światowej³⁷.

Kończąc ten z konieczności pobieżny przegląd dziejów dekoracji kahlenberskiej kaplicy, warto przyrzeć się ujęciom sceny dla tego miejsca kluczowej z ikonograficznego i historycznego punktu widzenia. Jak pisze Werner Telesko, *Mszę na Kahlenbergu* (w źródłach austriackich określaną też jako *Msza na Leopoldsbergu*, *Msza Sobieskiego* bądź *Msza Marka d'Aviano*) pierwszy wyobraził Joseph Führich (1800–1876) w roku 1842 w formie kompozycji akwarelowej, w roku 1846 zreprodukowanej w technice chromolitografii przez Vinzenza Kätzlera [il. 15]³⁸.

wydaje, informację mówiącą o odprawieniu owej mszy przed obrazem jasnogórskim (nawet na wielkoformatowym kartonie trudno się dopatrzeć, co przedstawia obraz w ukazanej z profilu nastawie ołtarzowej za postacią celebrysa). Rosen posunął się jeszcze krok dalej, zupełnie eliminując ze swojej *Mszy na Kahlenbergu* postać Matki Boskiej.

³⁶ Rosen wykonał dekorację z pomocą swojego współpracownika Kazimierza Smuczaka, który samodzielnie zaprojektował i namalował herby; ich poprawność heraldyczna i stylizacja spotkały się z druzgocącą krytyką specjalistów; zob. H. Polackówna, *Uwagi o dekoracji heraldycznej kaplicy na Kahlenbergu*, „Miesięcznik Heraldyczny” XI, 1932, nr 7–8, s. 137–140. Na temat Smuczaka zob. B. Gradzik-Jedynak, K. Jurkiewicz, *Kazimierz Smuczak współtwórca dekoracji w kaplicy na Kahlenbergu*, „Wiselka” 1, 1983, s. 32; Ю. Смірнов, *Казимир Смуцак – учень і послідовник Яна-Генрика Розена*, „Галицька Брама” 1999, nr 11–12 (59–60), s. 12–15.

³⁷ Zachował się jedynie model pomnika projektu Edmunda Hellmera (1850–1935), 1883, drewno i wosk, 138 × 85 × 33 cm, Wiedeń, Dom- und Diözesanmuseum, Prot.-Nr. L–146. Szerzej na ten temat zob. m.in. A. Saliger, *Dom- und Diözesanmuseum Wien*, Katalogtexte: W. Kuba-Hauk, A. Saliger, Wien 1987 (= Schriftenreihe des Erzbischöfl. Dom- u. Diözesanmuseums Wien. N. F. 10), s. 288–290, nr kat. 176, il. 363; E.B. [E. Bruckmüller], *Das Türkenbefreiungdenkmal im Stephansdom*, w: *Ostarrichi – Österreich: österreichische Länderausstellung: 996–1996. Menschen, Mythen, Meilensteine*, red. E. Bruckmüller, Neuhofen an der Ybbs, St. Pölten, Horn 1996, s. 605, nr kat. 14.8.14.

³⁸ Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv, nr inw. PK 3049:33. W. Telesko, *Kulturraum Österreich. Die Identität der Regionen in der bildenden Kunst der 19. Jahrhunderts*, Wien–Köln–Weimar 2008, s. 32. Zob. też: S. Krasa, *Das historische Ereignis und seine Rezeption. Zum Nachleben der Zweiten Türkenbelagerung Wiens in der österreichischen Kunst der 19. und 20. Jahrhunderts*,

and Child was replaced with St Louis setting off on the crusade [fig. 14]³⁵.

The ceiling and areas of walls between the painted scenes, enclosed within Baroque-style frames made of moulded copper, are covered with the coats of arms of over a hundred families whose members participated in the battle of Vienna (as was already mentioned, the coats of arms were a form of contribution towards the cost of the wall paintings: if a family donated money for the chapel renovation, its coat of arms would be painted in the chapel)³⁶. A window in the wall to the right of the entrance is decorated with an ornamental stained-glass panel, or rather, a monochrome painting on honey-coloured glass, designed by Rosen, representing the coat of arms of the Commonwealth of Both Nations within a decorative cartouche with panoplies and cornucopia, founded by Adam Gubrynowicz. A statue of Sobieski, saved from the monument of the relief of Vienna erected in St Stephen's cathedral and destroyed during World War II, was placed in the window alcove³⁷.

In conclusion of this, necessarily, general outline of the Kahlenberg chapel decoration, it is worth taking a closer look at a scene of key importance for this place, both from the iconographic and historical point of view. According to Werner Telesko, the *Kahlenberg Mass* (in Austrian literature called also the *Leopoldsberg Mass*, *Sobieski's Mass* or *Marco d'Aviano's Mass*) was first depicted by Joseph Führich (1800–1876) in a water-colour of 1842, subsequently reproduced in a chro-

³⁵ It was a departure from tradition, in fact a kind of a second order departure: already Mehoffer showed there only an image of an anonymous “Virgin and Child”, seemingly ignoring the information about the celebration of the mass before Our Lady of Częstochowa painting (even the large-size cartoon does not clearly show the altarpiece painting behind the figure of the celebrant). Rosen went a step further and completely eliminated the image of the Virgin from the *Kahlenberg Mass*.

³⁶ Rosen completed the decoration with the help of his assistant Kazimierz Smuczak, who independently designed and painted the coats of arms; their heraldic accuracy and style were heavily criticised by specialists; see: H. Polackówna, *Uwagi o dekoracji heraldycznej kaplicy na Kahlenbergu*, „Miesięcznik Heraldyczny” XI, 1932, nos. 7–8, pp. 137–140. For Smuczak, see: B. Gradzik-Jedynak, K. Jurkiewicz, *Kazimierz Smuczak współtwórca dekoracji w kaplicy na Kahlenbergu*, „Wiselka” 1, 1983, p. 32; Ю. Смірнов, *Казимир Смуцак – учень і послідовник Яна-Генрика Розена*, „Галицька Брама” 1999, nos. 11–12 (59–60), pp. 12–15.

³⁷ Only a model of the monument, designed by Edmund Hellmer (1850–1935), survives, 1883, wood and wax, 138×85×33 cm, Vienna, Dom- und Diözesanmuseum, Prot.-No. L–146. For more see: A. Saliger, *Dom- und Diözesanmuseum Wien*, Katalogtexte: W. Kuba-Hauk, A. Saliger, Wien 1987 (Schriftenreihe des Erzbischöfl. Dom- u. Diözesanmuseums Wien. N. F. 10), pp. 288–290, cat. no. 176, fig. 363; E.B. [E. Bruckmüller], *Das Türkenbefreiungdenkmal im Stephansdom*, in: *Ostarrichi – Österreich: österreichische Länderausstellung: 996–1996. Menschen, Mythen, Meilensteine*, ed. E. Bruckmüller, Neuhofen an der Ybbs, St. Pölten, Horn 1996, p. 605, cat. no. 14.8.14.



molithograph by Vinzenz Katzler [fig. 15] in 1846³⁸. Regardless of the undoubtedly important aspect of the composition's subject matter, emphasised by Telesko, i.e. the association of the throne and the altar (which in the Polish context is quite obvious and does not require special attention), it seems that Führich's watercolour could have been a model for Mehoffer's composition, and (in this case, indirectly) for Rosen's painting too: all three renderings of this compositions present the mass similarly – seen in profile. In the light of the discrepancies concerning the identification of the locale of the event from 12 September 1683, indicated at the beginning of this paper (it must be remembered that according to the Austrian tradition, the mass illustrated by Führich was celebrated on Leopoldsberg), which were often discussed in the form of biased polemics and attacks on the opposing party, it may seem strange that before Mehoffer's composition came into being (as we know it, reproduced on postcards), the reproduction of Führich's watercolour was used for the propaganda surrounding the events connected with the rebuilding of the Kahlenberg church or its history. The presence of the figure of Sobieski was the decisive factor, and the issues of the identification of the hill where the memorable mass had been celebrated, or even the stone figure of St Leopold visible in Führich's

³⁸ Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv, inv. no. PK 3049:33. W. Telesko, *Kulturraum Österreich. Die Identität der Regionen in der bildenden Kunst der 19. Jahrhunderts*, Wien–Köln–Weimar 2008, p. 32. See also: S. Krasa, *Das historische Ereignis und seine Rezeption. Zum Nachleben der Zweiten Türkenbelagerung Wiens in der österreichischen Kunst der 19. und 20. Jahrhunderts*, in: *Die Türken vor Wien: Europa und die Entscheidung an der Donau 1683*, hrsg. vom Historischen Museum der Stadt Wien unter der Leit. von Robert Waissenberger, Salzburg–Wien 1982, p. 311, fig. 156 on p. 309. The author emphasises the symbolic presentation, which was characteristic of that period, of the military subject of the relief of Vienna – in the form of references to the alliance of the “throne and the altar” (and not e.g. as a battle scene), and that this theme was rare, and in the second half of the 19th century almost non-existent, in Austrian art.

15. Vinzenz Katzler wg Josepha Führicha, *Msza Sobieskiego*, 1846, litografia barwna, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv, nr inw. PK 3049:33

15. Vinzenz Katzler after Joseph Führich, *The Sobieski Mass*, 1846, colour lithograph, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv, inv. no. PK 3049:33

Pomijając akcentowany przez Telesko niewątpliwie ważny aspekt wymowy ideowej tej kompozycji: połączenie ołtarza i tronu (który jednak w odniesieniu do historii Polski jest właściwie oczywisty i nie wymaga specjalnego podkreślenia), wydaje się, że akwarela Führicha mogła być wzorem kompozycyjnym dla dzieła Mehoffera i (zapewne już pośrednio) także Rosena: wszystkie trzy omawiane przedstawienia ukazują tę kompozycję zasadniczo w podobnym ujęciu – z profilu. W świetle zasygnalizowanych na wstępie rozbieżności co do identyfikacji „miejsca akcji” wydarzenia z 12 września 1683 roku (przypomnijmy, że według tradycji austriackiej, zilustrowanej przez Führicha, msza odbyła się na obecnym Leopoldsbergu), które niekiedy przyjmowały wręcz formę tendencyjnych polemik i ataków na tezę strony przeciwnej, może się wydawać dziwne, że zanim powstała kompozycja Mehoffera (jak pamiętamy, powielana w postaci pocztówek), to właśnie reprodukcjami akwareli Führicha posługiwano się w obrazowej propagandzie wydarzeń związanych z odbudową kościoła na Kahlenbergu czy też jego historią. Decydująca była tu bez wątpienia postać Jana III Sobieskiego, a sprawy identyfikacji wzgórze, na którym została odprawiona pamiętna msza, czy nawet widniejącej tuż ponad postacią polskiego króla kamiennej figury św. Leopolda (najczęściej – świadomie czy też nie – ucinanej w reprodukcjach wykorzystywanych do użytku „polskiego”) zeszyły na drugi plan [il. 16].

Nawiązania do dziewiętnastowiecznej akwareli w kompozycjach Mehoffera i Rosena są tym bardziej znamienne, że można wskazać przynajmniej jedno

w: *Die Türken vor Wien: Europa und die Entscheidung an der Donau 1683*, hrsg. vom Historischen Museum der Stadt Wien unter der Leit. von Robert Waissenberger, Salzburg–Wien 1982, s. 311, il. 156 na s. 309. Autorka zwraca uwagę na charakterystyczne dla epoki ukazanie tematu militarnego odsieczy Wiednia – niejako symbolicznie – poprzez przywołanie związków „tronu i ołtarza” (a nie np. w postaci sceny bitewnej), oraz że temat był rzadki w sztuce austriackiej, a po połowie XIX wieku prawie zupełnie niespotykany.

Dnia 20. (w razie niepogody) 27. b. m.
odbędzie się uroczyste nabożeństwo
na pamiątkę odsieczy Wiednia
przez
Króla Jana Sobieskiego



Król Jan III. służy do mszy św. kapucynowi Marco d'Aviano.

Msza św. o 11 godź
Kazanie o 11½ wygłosi

Ks. Jakób Kukliński C. R.
Rektor

Błogosławieństwo o 3 godź.

Karty po znizonych cenach można nabyć w zakrystyi
III. Rennweg 5 a.



König Sobieski empfängt mit Herzog Carl von Lothringen die hl. Communion 12. Sept. 1683.

16. Zaproszenie na mszę na Kahlenbergu w rocznicę odsieczy wiedeńskiej, pocz. XX w., w zbiorach Archiwum Polskiej Prowincji Zmartwychwstańców w Krakowie

16. Invitation to a mass on Kahlenberg on the anniversary of the relief of Vienna, early 20th century, Archive of Polish Province of the Resurrectionists in Cracow

17. *Msza na Kahlenbergu* („Król Sobieski wraz z Karolem Lotaryńskim przyjmują komunię św. 12 września 1683 r.”), pocztówka, zakład litograficzny Karla Redlicha, Innsbruck, pocz. XX w. (?), w zbiorach Archiwum Polskiej Prowincji Zmartwychwstańców w Krakowie

17. *The Kahlenberg Mass*, postcard, early 20th century, the Archive of Polish Province of the Resurrectionists in Cracow

alternatywne rozwiązanie kompozycyjne tego tematu: to pochodzący zapewne z początku XX stulecia chromolitografowany obrazek dewocyjny, wydany w zakładzie Carla Redlicha w Innsbrucku, ukazujący mszę odprawianą przez Marka d'Aviano w ujęciu nie z profilu, lecz na wprost [il. 17]³⁹. Co więcej, niska (neo?)barokowa nastawa ołtarzowa – podobna do tej znanej z archiwalnych zdjęć pierwotnego wyposażenia kaplicy Sobieskiego (sprzed roku 1904; il. 5) – może sugerować, że ukazano tu tę właśnie kaplicę w jej ówczesnie istniejących formach (a nie bliżej nieokreślone wyobrażenie barokowego ołtarza z końca

composition above the head of the Polish king (which – intentionally or not – was usually removed from the reproductions of the watercolour used by Poles), were of lesser importance [fig. 16].

Possible references to the 19th-century watercolour in the compositions of Mehoffer and Rosen are all the more striking that at least one alternative composition can be indicated: a chromolithographic devotional picture from the beginning of the 20th century published in Carl Redlich's printing house in Innsbruck, depicting the mass celebrated by Marco d'Aviano seen frontally, not in profile [fig. 17]³⁹.

³⁹ Obrazek w zbiorach Archiwum Polskiej Prowincji Zmartwychwstańców w Krakowie (dalej jako: APPCR), zespół: „Kahlenberg”; na temat zakładu litograficznego Redlicha por. H.W. Arch, *Die Malerfamilie Redlich in Innsbruck*, „Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum” 79, 1999, s. 55–78.

³⁹ A devotional picture in the holdings of the Archive of the Polish Province of the Resurrectionists in Cracow [Archiwum Polskiej Prowincji Zmartwychwstańców w Krakowie, APPCR, collection: “Kahlenberg”]; for Redlich's lithographic workshop see H.W. Arch, *Die Malerfamilie Redlich in Innsbruck*, “Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum” 79, 1999, pp. 55–78.

What is more, the low (neo)-Baroque altar retable – similar to the one known from the oldest photo of the original interior of the Sobieski Chapel (before 1904; **fig. 5**) – may suggest that this is a faithful representation of the chapel's actual interior (and not a vague image of a late-17th century Baroque altar). Interestingly, the cross with Constantine's motto "IN HOC SIGNO VINCES", exhibited above the head of the celebrant, makes this a "two-in-one" composition which combines two themes, in the decoration of the Sobieski Chapel divided between two separate pictures. One may also ponder whether this devotional picture could have been known to Rosen and influenced his work in which he displayed the vision of the cross and the accompanying motto.

The complicated history of the commemoration of John III Sobieski at Kahlenberg and Poland's participation in the relief of Vienna presented above, especially in the context of the controversial identification of the locale of the celebration of "Sobieski's mass" referred to at the beginning of the paper, encourage a more general reflection – on the symbolic and real understanding of Kahlenberg as a site of memory. It seems that the hill, with St Joseph's church and the chapel, is a model example of a Polish *lieu de mémoire*⁴⁰. Thus, the controversies about the historical and topographic accuracy of "Kahlenberg" lose significance: what really counts is a site where the memory of events important for Poles is still alive and cherished, its actual location being only symbolic.

Abstract

According to tradition, in the ruins of the Camaldolese church at Kahlenberg Hill (part of a hermitage founded in the first half of the 17th century and destroyed by the Turks occupying the city), in the morning of 12 September 1683, before the decisive battle of Vienna, papal legate Marco d'Aviano celebrated a mass at which John III Sobieski served. The celebrant – instead of the standard "Ite, missa est" – at the end of the mass, pronounced the prophetic words: "Ioannes vinces".

The Polish community living in Vienna returned to this tradition at the beginning of the 20th century, and spontaneously, with the help of their compatriots in Poland, managed to restore the chapel adjacent to the church which, at that time, was in private ownership. It was only a few years later that the Resurrectionist Congregation of Vienna took pos-

⁴⁰ Provided one can use such a phrase with regard to a term that, as it were *ex definitione*, does not have a proper definition; see K. Kończal, *Miejsce pamięci*, in: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, eds. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, in collaboration with J. Kalicka, Warszawa 2014, pp. 229–234 (in the sense of the *Lieu de mémoire*, pp. 230–232), with literature.

XVII wieku). Interesujące jest też i to, że wyeksponowany ponad celebrazem krzyż z Konstantyńską inskrypcją „IN HOC SIGNO VINCES” sprawia, że jest to przedstawienie ujmujące „dwa w jednym”, łączące dwa wątki, w dekoracji kaplicy Sobieskiego podzielone obecnie między dwie osobne sceny. Można się także zastanowić, czy kompozycja z obrazka mogła być znana Rosenowi i wpłynąć na jego dzieło, w którym wyeksponował właśnie wizję krucyfiksu i towarzyszące jej hasło.

Zaprezentowane tu w skrócie skomplikowane dzieje upamiętniania na Kahlenbergu postaci Jana III Sobieskiego i udziału Polski w odsieczy wiedeńskiej, zwłaszcza w kontekście zasygnalizowanych na wstępie kontrowersji co do identyfikacji miejsca odprawienia historycznej „mszy Sobieskiego”, skłaniają do refleksji ogólniejszej natury – nad symbolicznym i realnym pojmowaniem Kahlenbergu jako miejsca pamięci. Wydaje się bowiem, że wzgórze to, z kościołem św. Józefa i omawianą tu kaplicą, jest wręcz modelowym przykładem polskiego *lieu de mémoire*⁴⁰. I właśnie z tego względu przywołane powyżej kontrowersje co do historycznej i topograficznej akuracji identyfikacji „Kahlenbergu” tracą znaczenie: liczy się miejsce, gdzie trwa i jest pielęgnowana pamięć o ważnych dla Polaków wydarzeniach, a jego lokalizacja zyskuje rangę symboliczną.

Streszczenie

Według tradycji w ruinach kościoła na Kahlenbergu (świątyni należącej do istniejącego tam od pierwszej połowy XVII wieku eremu kamedułów, zniszczonej przez oblegających miasto Turków) rankiem 12 września 1683 roku, przed decydującą bitwą pod Wiedniem, legat papieski Marco d'Aviano odprawił mszę, do której służył Jan III Sobieski. Celebrans – zamiast zwyczajowego „Ite, missa est” – na zakończenie mszy miał wypowiedzieć prorocze słowa: „Ioannes vinces”.

Do tradycji tej na początku XX wieku powróciły środowiska polskie w Wiedniu, którym – spontanicznie, przy udziale rodaków z kraju – udało się odnowić kaplicę przy będącym podówczas w rękach prywatnych kościele. Dopiero kilka lat później budynek pozyskali rezydujący w Wiedniu zmarłychwstańcy, a na rektora placówki został wyznaczony ks. Jakub Kukliński (1871–1946), z którego osobą wiąże się trwające prawie ćwierć wieku starania o odbudowę i nowy wystrój kaplicy, uwieńczzone wykonaniem w roku 1930 przez Jana Henryka Rosena i Kazimierza Smuczaka zdołają-

⁴⁰ O ile można użyć takiego określenia w odniesieniu do miejsca, które niejako *ex definitione* ścisłej definicji nie posiada; zob. K. Kończal, *Miejsce pamięci*, w: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, współpraca J. Kalicka, Warszawa 2014, s. 229–234 (w sensie *Lieu de mémoire*, s. 230–232), wraz z literaturą.

cych wewnątrz do dziś malowideł ściennych.

Artykuł jest próbą prześledzenia przemian wyglądu wnętrza kaplicy na tle jej dziejów, poczynając od wspomnianych najwcześniejszych, a obecnie prawie nieznanymi prac – wykonanych jeszcze przed objęciem świątyni przez zmartwychwstańców w roku 1906 (kiedy to niejako „zinstytucjonalizowała” się jego funkcja jako „kościół polskiego”) – poprzez konkurs na dekorację kaplicy w roku 1909 i wykonane przez Józefa Mehoffera w roku 1912 projekty malowideł, których realizacji przeszkodził wybuch I wojny światowej, na wspomnianych dekoracjach Rosena i Smuczaka kończąc.

Słowa kluczowe: Kahlenberg, Leopoldsberg, Józef Mehoffer, Jan Henryk Rosen, Józef Kulesza, Joseph Führich, Msza Sobieskiego, kaplica Sobieskiego, *lieu de mémoire*

dr Joanna Wolańska
Kraków (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: wolanska@finearts.pl

session of the building and Father Jakub Kukliński (1871–1946) was appointed rector of the church. It was also him who, for almost 25 years, had striven to rebuild and renovate the chapel, his efforts resulting, in 1930, in the execution of wall paintings by Jan Henryk Rosen and Kazimierz Smuczak, which survive to this day.

The present article examines the changes in the interior decoration of the chapel, starting from the earliest, and today almost unknown, works completed before the chapel had been taken over by the Resurrectionists in 1906 (when the chapel “institutionalised” its function as a “Polish church”) to a competition for its interior decoration in 1909, and the designs for wall paintings drawn by Józef Mehoffer in 1912, which remained unexecuted because of the outbreak of World War I, and finally, to the already mentioned decorations by Rosen and Smuczak.

Keywords: Kahlenberg, Leopoldsberg, Józef Mehoffer, Jan Henryk Rosen, Józef Kulesza, Joseph Führich, Sobieski’s Mass, Sobieski’s chapel, *lieu de mémoire*

Competition for the Stanisław Kostka Catholic Church in Łódź and the related polemics. “Our own” against “the others”

The competition from 1898 for the Stanisław Kostka Catholic Church in Łódź (today's Archcathedral Basilica) was exceptional for many reasons. It was the first international competition in this city and one of the biggest in Poland since the start of World War I in terms of the number of designs sent.¹ Several dozen designs were submitted, most of which were sent from abroad – such a situation is unprecedented in the history of Polish Architecture. Despite all this, the competition was largely unnoticed outside Łódź and had no influence on the development of Polish sacred architecture. Moreover, it was entirely boycotted by the Warsaw architectural circle. For Łódź itself and its Catholic community it had great importance and the process was closely followed by the local press.

Trying to, at least partially, explain this untypical situation, one needs to elucidate on the organizational circumstances of this competition. Łódź at the end of the 19th century was a vibrantly developing industrial centre, in fact, the biggest one in Poland, with a population in excess of 300 thousand. The religious composition of the inhabitants of this city was exceptional – in 1897, 48% from the 314 thousand inhabitants were Catholics, 32% were Jews, 18% evangelicals and 2% were orthodox.² In the life of the city the rich bourgeoisie with German roots dominated, mostly evangelicals, as well as the less numerous Jewish bourgeoisie. Catholics, although most numerous, were the economically weakest group and the least influential – they were mainly composed of Polish factory workers, and a small group of intellectuals and several families with manufacturing businesses including, among the most prominent ones, the Heinzels.³ Such a social composition had a visible influence on the situation revolving around the world

¹ M. Rudowska, *Warszawskie konkursy architektoniczne w latach 1864–1898*, „Polska Akademia Nauk. Studia i materiały do teorii i historii architektury i urbanistyki”, vol. X, Warszawa 1972.

² J. Janczak, *Ludność Łodzi przemysłowej 1820–1914*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Historica” 11, 1982, p. 109.

³ S. Pytlas, *Łódzka burżuazja przemysłowa w latach 1864–1914*, Łódź 1994.

Konkurs na kościół katolicki pw. św. Stanisława Kostki w Łodzi i związane z nim polemiki. „Swoi” kontra „obcy”

Konkurs z roku 1898 na kościół katolicki pw. św. Stanisława Kostki w Łodzi (dziś bazylika archikatedralna) należał do wyjątkowych pod wieloma względami. Był to pierwszy międzynarodowy konkurs w tym mieście i jeden z największych – gdy idzie o liczbę nadesłanych projektów – na ziemiach polskich do wybuchu pierwszej wojny światowej¹. Zgłoszono kilkadziesiąt prac, z czego większość przysłało z zagranicy – taka sytuacja nie miała precedensu w dotychczasowych dziejach polskiej architektury. Mimo to konkurs przeszedł, poza Łodzią, bez większego echa i nie miał wpływu na rozwój polskiej architektury sakralnej. Co więcej, został całkowicie zbojkotowany przez warszawskie środowisko architektoniczne. Dla samej Łodzi i jej katolickiej społeczności miał jednak wielkie znaczenie, a jego przebieg dokładnie relacjonowała lokalna prasa.

Próbując przynajmniej po części wytłumaczyć tę nietypową sytuację, należy nakreślić okoliczności organizacji konkursu. Łódź końca XIX wieku była dynamicznie rozwijającym się ośrodkiem przemysłowym, największym na ziemiach polskich. Liczba ludności miasta przekroczyła 300 tys. Szczególny był przy tym skład wyznaniowy jego mieszkańców – w roku 1897 na 314 tys. ogółu łodzian 48% stanowili katolicy, 32% żydzi, 18% ewangelicy, a 2% prawosławni². W życiu miasta dominowała bogata burżuazja o korzeniach niemieckich, w głównej mierze wyznania ewangelickiego, oraz mniej liczebna burżuazja żydowska. Katolicy, choć najliczniejsi, byli grupą naj słabszą ekonomicznie i najmniej wpływową – w głównej mierze stanowili ją polscy robotnicy fabryczni, wąska warstwa inteligencji i kilka rodzin fabrykantów, wśród nich najbardziej znaczący Heinzlowie³. Sytuacja ta miała wyraźny wpływ na stosunki pa-

¹ M. Rudowska, *Warszawskie konkursy architektoniczne w latach 1864–1898*, „Polska Akademia Nauk. Studia i materiały do teorii i historii architektury i urbanistyki”, t. X, Warszawa 1972.

² J. Janczak, *Ludność Łodzi przemysłowej 1820–1914*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Historica” 11, 1982, s. 109.

³ S. Pytlas, *Łódzka burżuazja przemysłowa w latach 1864–1914*, Łódź 1994.

nujące w dziedzinie sztuki – w łódzkim środowisku artystycznym dominowali architekci i budowniczowie związani ze społecznością niemiecką i żydowską, a miejscowi fabrykanci chętnie zamawiali projekty wznoszonych przez siebie obiektów, jak i ich wystrój, u twórców z ziem niemieckich, z takich ośrodków jak Berlin, Wrocław czy Wiedeń⁴.

Katolicy w końcu XIX wieku dysponowali zaledwie trzema świątyniami, przy czym jedną z nich był niewielki kościół drewniany. Już na początku lat 90. XIX stulecia ks. Ludwik Dąbrowski, proboszcz katolickiej parafii Podwyższenia Świętego Krzyża, poddał myśl budowy czwartego kościoła katolickiego w Łodzi. Była to niezwykle pilna potrzeba, w sytuacji gdy liczba ludności katolickiej w mieście sięgała 100 tys., a brak kościoła dawał się odczuć zwłaszcza w południowej części miasta. Przez kilka pierwszych lat sprawa nie posuwała się do przodu. Zmiana nastąpiła w roku 1895 wraz ze śmiercią Juliusza Heinzla barona von Hohenfels – najbogatszego przedsiębiorcy Łodzi wyznania katolickiego. Rodzina zmarłego postanowiła bowiem uczcić jego pamięć fundacją świątyni. Zawiązano komitet budowy „czwartego kościoła katolickiego Łodzi” (tak określano w początkowej fazie planowany obiekt). Na czele komitetu stanął Juliusz Heinzl syn⁵. W roku 1897 uzyskano od władz miasta obszerny plac pod budowę, zwany wcześniej Fabrycznym, a następnie Szpitalnym, od znajdującego się przy nim szpitala św. Aleksandra. Plac był położony przy południowym odcinku ul. Piotrkowskiej⁶. Lokalizacja ta odpowiadała zamysłom inicjatorów nowej inwestycji, którzy planowali wznieść największy kościół w mieście, akcentujący znaczenie katolickiej i polskiej społeczności. Ambicje komitetu budowy były na tyle duże, że w maju 1898 roku zdecydowano o rozpisaniu międzynarodowego konkursu na projekt budowli. O pomoc w przygotowaniu regulaminu konkursu zwrócono się do znanego łódzkiego architekta Gustawa Landau-Gutentegera⁷.

⁴ K. Stefański, *Berliner Architektur in Lodz zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, „Architectura. Zeitschrift für Geschichte der Baukunst/ Journal of the History of Architecture”, Bd. 21, 2/1991, s. 164–176; idem, *Łódź około roku 1900 – między Berlinem a Wiedniem*, 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. 101–110.

⁵ Ks. T. Graliński, *Kościół katedralny św. Stanisława Kostki (I)*, „Wiadomości Diecezjalne Łódzkie” 1948, nr 12, s. 309–316; Z. Wiczorek, *Kościół katedralny p. wezw. św. Stanisława Kostki w Łodzi*, „Nasza Przeszłość” 64, 1985, s. 58–60; K. Stefański, *Architektura sakralna Łodzi w okresie przemysłowego rozwoju miasta 1821–1914*, Łódź 1995, s. 86–87; idem, *Bazylika archikatedralna w Łodzi pw. św. Stanisława Kostki*, Łódź 1996, s. 9.

⁶ Archiwum Państwowe w Łodzi, *Akta miasta Łodzi 1794–1939*, sygn. 4518.

⁷ Archiwum Archidiecezjalne w Łodzi (dalej jako: AAŁ), *Akta Dekanatu Łódź* (dalej jako: ADŁ), sygn. 96, s. 12.

of art – the Łódź artistic environment was dominated by architects and constructors related to the German and Jewish communities, while local factory owners often ordered designs for their buildings and interior decorations from German professionals from Berlin, Breslau or Vienna.⁴

At the end of the 19th century, Catholics had only three temples, including one that was just a small wooden church. Already at the beginning of the 1890s, Ludwik Dąbrowski, the parish priest of the parish of the Elevation of the Holy Cross, came up with the idea of building a fourth Catholic Church in Łódź. It became a very immediate necessity when the number of the Catholic population in the city reached 100 thousand and the lack of a church seemed palpable especially in the southern part of the city. For the first several years the matter did not move forward. The situation changed in 1895 with the death of Juliusz Heinzl baron von Hohenfels – the richest industrialist of Catholic denomination. The family of the deceased decided to commemorate his death by funding the temple. A committee was set up for the construction of the “fourth Catholic church in Łódź” (this is what the facility was named in the initial phase) headed by the son of Juliusz Heinzl.⁵ In 1897 a vast square was obtained from city authorities for the construction, which was called “Fabryczny”, later “Szpitalny” named after the St Alexander hospital situated nearby. The square was located near the southern section of Piotrkowska street.⁶ The location suited the ideas of the initiators of the new investment, who planned to build the biggest church in the city, emphasizing the importance of the Catholic and Polish community. The construction committee had big ambitions and in May 1898 it was decided to start an international competition for the design of the new building. Famous Łódź architect Gustaw Landau-Gutenteger⁷ was asked to help in the preparation of the competition’s regulations.

⁴ K. Stefański, *Berliner Architektur in Lodz zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, „Architectura. Zeitschrift für Geschichte der Baukunst/ Journal of the History of Architecture”, Bd. 21, 2/1991, pp. 164–176; idem, *Łódź około roku 1900 – między Berlinem a Wiedniem*, in: *Sztuka około 1900 w Europie Środkowej. Centra i prowincje artystyczne. Materiały międzynarodowej konferencji zorganizowanej w dniach 20–24 października 1994*, eds. P. Krakowski, J. Purchla, Kraków 1997, pp. 101–110.

⁵ Ks. T. Graliński, *Kościół katedralny św. Stanisława Kostki (I)*, „Wiadomości Diecezjalne Łódzkie” 1948, no. 12, pp. 309–316; Z. Wiczorek, *Kościół katedralny p. wezw. św. Stanisława Kostki w Łodzi*, „Nasza Przeszłość” 64, 1985, pp. 58–60; K. Stefański, *Architektura sakralna Łodzi w okresie przemysłowego rozwoju miasta 1821–1914*, Łódź 1995, pp. 86–87; idem, *Bazylika archikatedralna w Łodzi pw. św. Stanisława Kostki*, Łódź 1996, p. 9.

⁶ Archiwum Państwowe w Łodzi, *Akta miasta Łodzi 1794–1939*, sign. 4518.

⁷ Archiwum Archidiecezjalne w Łodzi (hereinafter as: AAŁ), *Akta Dekanatu Łódź* (hereinafter as: ADŁ), sign. 96, p. 12.



Plan sytuacyjny placu pod budowę „nowego kościoła katolickiego w Łodzi”, 1899, w zbiorach Archiwum Państwowego w Łodzi, Akta miasta Łodzi, sygn. 4518

Situation plan for the construction of the “new Catholic church in Łódź”, 1899, in the collection of the State Archive in Łódź, *Akta miasta Łodzi 1794–1939*, sign. 4518

Information regarding the competition and the planned initiative reverberated around the press in Łódź. The *Rozwój* daily featured an interesting article dealing with the issue of the form of the future temple. Its author was the head editor of the daily, Wiktor Czajewski (1857–1922), a prominent person in the world of Polish journalism at the turn of the XIX and the XX centuries, having earlier been the editor of the Warsaw magazine *Tygodnik Powszechny*.⁸ He proposed that a new church should be modelled after one of the “commemorative temples”, indicating as a model the Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem. Czajewski revealed his ignorance in matters of architecture, since this building is marked by a complex structure combining elements of early Christianity with Byzantium and Romanesque ones, as well as an external shape and form that is not very pleasing to the eye. Bishop of Mohylew Karol Antoni Niedziałkowski was quick to point this out

⁸ Ł. Grzejszczak, *Wiktor Czajewski – literacka legenda Łodzi. Między zasługą a zapomnieniem*, w: *Sztuka w Łodzi 2*, Łódź 2003, pp. 193–202.

Informacje na temat konkursu i zamierzonej realizacji znalazły żywy oddźwięk w łódzkiej prasie. W dzienniku „Rozwój” ukazał się interesujący artykuł poruszający kwestię formy przyszłej świątyni. Jego autorem był redaktor naczelny pisma Wiktor Czajewski (1857–1922), postać zasłużona dla polskiego dziennikarstwa i piśmiennictwa przełomu XIX i XX wieku, wcześniej wieloletni redaktor warszawskiego „Tygodnika Powszechnego”.⁸ Zaproponował on, by nowy kościół wybudować na wzór którejś ze „świątyń pamiątkowych”, wskazując niespodziewanie jako model bazylikę Zmartwychwstania Pańskiego (Grobu Świętego) w Jerozolimie. Czajewski dał tym samym wyraz swojej ignorancji w sprawach architektury, budowla ta odznacza się bowiem złożoną strukturą, łączącą elementy wczesnochrześcijańskie, bizantyjskie i romańskie, oraz mało efektowną formą

⁸ Ł. Grzejszczak, *Wiktor Czajewski – literacka legenda Łodzi. Między zasługą a zapomnieniem*, w: *Sztuka w Łodzi 2*, Łódź 2003, s. 193–202.



Wiktor Czajewski (1857–1922), fot. z ok. 1900 roku, w zbiorach Łukasza Grzejszczaka

Wiktor Czajewski (1857–1922), photo from circa 1900, in the collection of Łukasz Grzejszczak

zewnątrzną. Szybko wypomniał to Czajewskiemu biskup mohylewski ks. Karol Antoni Niedziałkowski, argumentując, że wskazany kościół zasadniczo nie ma zewnętrznej architektury, obudowany jest bowiem budynkami klasztorными i mieszkalnymi, a jego wnętrze jest mroczne i odznacza się skomplikowanym, mało funkcjonalnym układem. Jako bardziej właściwy wzór bp Niedziałkowski wskazał bazylikę Narodzenia Pańskiego w Betlejem⁹. W podobnym duchu wypowiedział się wkrótce ks. Antoni Brykczyński, znany admirator gotyku, a przede wszystkim zwolennik stosowania motywów narodowych w budownictwie sakralnym¹⁰. I on odrzucił zdecydowanie sugestie „Rozwoju”, stwierdzając, że łódzki kościół powinien wręcz stać w opozycji do bazyliki Grobu Świętego:

tj. 1) winien mieć pewien wyraźny styl, którego kościół Grobu Chrystusowego, jako zlepek różnorod-

⁹ X. A. [ks. Antoni] Brykczyński, *W sprawie budowy nowego kościoła w Łodzi*, „Goniec Łódzki” I, 1898, nr 74, s. 1.

¹⁰ M. Brykczyńska, *Brykczyński Antoni (1843–1913)*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. III, Kraków 1937, s. 27–28; por. K. Stefański, *Polska architektura sakralna w poszukiwaniu stylu narodowego*, Łódź 2000, s. 53.

to Czajewski, arguing that the said church essentially has no external architecture, is surrounded by chapels and residential buildings and its interior is dark and has a very complex layout. The bishop indicated the Church of the Nativity in Bethlehem⁹ as a better choice. A similar statement was made soon afterwards by priest Antoni Brykczyński, a famous admirer of Gothic, and, primarily, an advocate of using national elements in sacred buildings.¹⁰ He also rejected the suggestions of *Rozwój*, claiming that the church in Łódź should stand in opposition to the Holy Sepulchre church:

i.e. 1) should have a certain clear style, which the Church of the Holy Sepulchre (as an amalgamation of different styles), does not have; 2) should have a regular form, rather than an irregular one; 3) should not have a dome and a smaller dome, which here, for numerous reasons, are inappropriate; 4) should be bright and not dark.

Furthermore, priest Brykczyński advocated according to his own views for a Gothic style, “in its local, ‘nadwislański’ form” (characteristic of the architecture of the Polish lands located near the Vistula river), he also considered the Neo-Renaissance style, but with unplastered facades, while rejecting Romanesque solutions.¹¹

The competition was announced at the end of May 1898, in the local press,¹² and in June, information about it was given in the professional architectural journals in the country and abroad, publishing the main points of the regulations.¹³ Full regulations were sent at the request of the interested party. They included detailed guidelines as to the size of the building, which was to host 4 thousand worshippers and the costs of its creation, which were not to exceed 300 thousand roubles. As to the selection of the form of the church, the remarks included: “Selection of style is left to the designers, but it is required that the outside of the building remains without plaster (*Rohbau*), using a small amount of chiselled stone. A wish of the

⁹ X. A. [Rev. Antoni] Brykczyński, *W sprawie budowy nowego kościoła w Łodzi*, „Goniec Łódzki” I, 1898, no. 74, p. 1.

¹⁰ M. Brykczyńska, *Brykczyński Antoni (1843–1913)*, in: *Polski Słownik Biograficzny*, vol. III, Kraków 1937, pp. 27–28; cf. K. Stefański, *Polska architektura sakralna w poszukiwaniu stylu narodowego*, Łódź 2000, p. 53.

¹¹ Brykczyński 1898 (fn. 9).

¹² *Warunki konkursu*, „Goniec Łódzki” I, 1898, no. 82 (24 May), p. 3.

¹³ Information about the competition was included in “Czasopismo Towarzystwa Technicznego Krakowskiego” XII, 1898, no. 6, pp. 61–62, Lviv’s “Czasopismo Techniczne” XVI, 1898, no. 12, p. 179 and German “Deutsche Bauzeitung” XXXII, 1898, Heft 46, p. 292. There was no information in the Warsaw *Przegląd Techniczny*, which was probably reflected in the absence of the representatives of this area in the competition.

construction committee was that the church had only one tower with a clock". Such requirements promoted styles of medieval provenance: Neo-Romanticism and Neo-Gothic, dominant in the sacred buildings of the 19th century. Three prizes were to be awarded: I – the amount of 1250 roubles, II – 750 roubles, III – 500 roubles. The deadline for the submission of the designs was initially set for the 15 of September 1898.¹⁴ This was certainly a justified move, since information about the competition was disseminated only in June. It is interesting that the competition caused significant interest mainly in the Polish and German territories, which is related to the aforementioned dominance in Łódź of architects and constructors from the German community. The organizers received 169 requests for the regulations from interested parties to send them the competition's regulations.¹⁵

There were also comments in the press, including opinions voiced by the above-quoted priest Antoni Brykczyński, who criticized – in the context of the number of inhabitants of Łódź – the insufficient size of the church (he did not take into consideration the costs of building a larger structure), but mainly the decision to leave the choice of style to the designers, which he commented on in the following manner: "This is truly absurd! So, the church in Łódź may be constructed in Chinese, Egyptian, Byzantine, Mauritian style etc, since such churches are also being constructed around the world?! Congratulations!" The author expressed at the same time his inclination towards the Gothic style.¹⁶ The doubts raised by priest Brykczyński were dispelled on the next day by priest Zygmunt Łubieński, who rightly pointed out that the competition jury features priests, an archbishop and three specialist constructors who seek to select the most suitable style.¹⁷

Within the allocated time 19 designs were sent. Information about many works which had been sent but had not yet arrived caused the postponement of the deadline until the 31st of October,¹⁸ thanks to which there were over a dozen more propositions that took

nych i z rozmaitej epoki pochodzących części, całkiem nie ma; 2) powinien być foremny, a nie nieforemny; 3) powinien nie mieć kopuły i kopulek, które u nas z wielu względów są niestosowne; 4) powinien być jasny, a nie ciemny.

Dalej ks. Brykczyński opowiedział się, zgodnie ze swoimi poglądami, za stylem gotyckim „w jego odłamie miejscowym tj. nadwiślańskim”, dopuszczał także neorenesans, ale o nietynkowanych elewacjach, natomiast zdecydowanie odrzucał rozwiązania romańskie¹¹.

Konkurs ogłoszono w końcu maja 1898 roku w łódzkiej prasie¹², a w czerwcu informację o nim podano w fachowych czasopismach architektonicznych w kraju i za granicą, publikując główne punkty regulaminu¹³. Pełny regulamin przesyłano na prośbę zainteresowanych. Zawierał on szczegółowe wytyczne co do rozmiarów budowli, która miała pomieścić 4 tys. wiernych, i kosztów jej powstania, które nie mogły przekroczyć 300 tys. rubli. W kwestii wyboru formy kościoła zaznaczono: „Wybór stylu pozostawia się uznaniu projektujących, wymaga się jednak, aby na zewnątrz budowla była bez tynku (Rohbau), z użyciem w małej ilości kamienia ciosowego. Życzeniem komitetu budowy jest, aby kościół miał tylko jedną wieżę z zegarem”. Tak sformułowane wymagania promowały style o proveniencji średniowiecznej: neoromanizm i neogotyck, dominujące w budownictwie kościelnym XIX wieku. Przewidziano trzy nagrody: I – wysokości 1250 rubli, II – wysokości 750 rubli i III – wysokości 500 rubli. Termin składania prac wyznaczono pierwotnie na 15 września, ale następnie przesunięto na 15 października 1898 roku¹⁴. Było to z pewnością słuszne posunięcie, skoro informacje o konkursie rozpowszechniono dopiero w czerwcu. Interesujące, że konkurs wywołał duże zainteresowanie głównie na ziemiach niemieckich, co należy łączyć ze wspomnianą już dominacją w środowisku łódzkim architektów i budowniczych związanych ze społecznością niemiecką. Do organizatorów skierowano łącznie 169 próśb o przesłanie warunków konkursu¹⁵.

¹⁴ AAL, ADŁ, sign. 96, p. 63 (program in Polish) and 64–65 (program in German language); cf. *Wieczorek* 1985 (fn. 5), pp. 83–85 (Annex); *Stefański* 1995 (fn. 5), pp. 162–164 (Annex 6).

¹⁵ AAL, ADŁ, sign. 96, p. 67. These requests were sent by many famous Polish artists, including Kazimierz Mokłowski from Lviv, Józef Pomianowski from Będzin, Hugo Kudera from Zawiercie, Bronisław Muklanowicz from Warsaw, Stanisław Noakowski from Saint Petersburg, Mikołaj Tołwiński from Odessa, Franciszek Mączyński from Kraków, Tomasz Pajzdowski from Charlottenburg and Karol Jankowski, studying at that time in Riga. None of these, however, submitted a design to the competition.

¹⁶ X. A. Brykczyński, *Kilka słów z powodu, Programu konkursu...*, „*Goniec Łódzki*” I, 1898, no. 97, p. 1.

¹⁷ X. Z. [Rev. Zygmunt] Łubieński, *W sprawie konkursu*, „*Goniec Łódzki*” I, 1898, no. 98, p. 1.

¹⁸ *Kronika. Konkurs na kościół*, „*Rozwój*” 1898, no. 238, p. 3.

¹¹ Brykczyński 1898, jak przyp. 9.

¹² *Warunki konkursu*, „*Goniec Łódzki*” I, 1898, nr 82 (24 V), s. 3.

¹³ Informacje o konkursie zamieściło „*Czasopismo Towarzystwa Technicznego Krakowskiego*” XII, 1898, nr 6, s. 61–62, lwowskie „*Czasopismo Techniczne*” XVI, 1898, nr 12, s. 179 oraz niemieckie „*Deutsche Bauzeitung*” XXXII, 1898, Heft 46, s. 292. Brak tego typu informacji w warszawskim „*Przeglądzie Technicznym*”, co być może rzutowało na absencję przedstawicieli tego środowiska w zmaganiach konkursowych.

¹⁴ AAL, ADŁ, sygn. 96, s. 63 (program po polsku) i 64–65 (program w języku niemieckim); por. *Wieczorek* 1985, jak przyp. 5, s. 83–85 (Aneks); *Stefański* 1995, jak przyp. 5, s. 162–164 (Aneks 6).

¹⁵ AAL, ADŁ, sygn. 96, s. 67; prośby takie nadesłało wielu

Pojawiły się także komentarze w prasie. Głos za-
brał cytowany powyżej ks. Antoni Brykczyński, kryty-
kując – w kontekście liczebności mieszkańców Łodzi
– niedostateczną wielkość kościoła (nie wziął wszak-
że pod uwagę kosztów budowy większej świątyni),
ale przede wszystkim pozostawienie projektantom
wyboru szaty stylowej, co skomentował następują-
co: „Jakież to krzyżące absurdum! A więc kościół
w Łodzi może być w stylu chińskim, egipskim, bizan-
tyńskim, mauretańskim i t. d., boć i takie kościoły po
świecie budują?! Winszuję!”. Autor dawał tym wyraz
swojej predylekcji dla form gotyckich¹⁶. Wątpliwości
ks. Brykczyńskiego starał się wyjaśnić już w dniu na-
stępnym ks. Zygmunt Łubieński, stwierdzając słusz-
nie, że po to w jury konkursowym zasiadają księża,
arcybiskup i trzech budowniczych-specjalistów, by
wybrać projekt odpowiedni i we właściwym stylu¹⁷.

W przewidzianym terminie nadeszło 19 zgłoszeń.
Informacje o wielu pracach, które wysłano, a które
jeszcze nie dotarły, sprawiły, że termin przedłużono do
31 października¹⁸, dzięki czemu na konkurs wpłynęło
kilkanaście dodatkowych projektów. Łącznie, jak poin-
formowała prasa, do 31 października nadeszło 37 prac,
ale spodziewano się jeszcze czterech¹⁹. Konkursowe
projekty wystawiono w Warszawie, w sali hr. Berga
miejskiego ratusza. Zaprezentowano tam 40 prac²⁰,
znalazły się więc wśród nich zapewne trzy projek-
ty nadesłane już po 31 października. Ostatecznie do
konkursu zakwalifikowano 38 propozycji²¹.

Sąd konkursowy obradował w Warszawie pod prze-
wodnictwem arcybiskupa warszawskiego ks. Wincentego
Chościak-Popiela. Do jury należeli ponadto znani ar-
chitekci warszawscy: Konstanty Wojciechowski i Stefan
Szyller, przedstawiciele komitetu budowy: Juliusz
Heinzel syn i Stanisław Hertzberg, dyrektor łódzkich
kolei żelaznych Władysław Knapski oraz budowniczy

znanych polskich twórców, m.in. Kazimierz Mokłowski ze Lwowa,
Józef Pomianowski z Będzina, Hugo Kudera z Zawiercia, Bronisław
Muklanowicz z Warszawy, Stanisław Noakowski z Sankt Petersburga,
Mikołaj Tołwiński z Odessy, Franciszek Mączyński z Krakowa,
Tomasz Pajzderski z Charlottenburga oraz Karol Jankowski, stu-
diujący wówczas w Rydze. Żaden z nich nie zgłosił jednak na kon-
kurs swojego projektu.

¹⁶ X. A. Brykczyński, *Kilka słów z powodu „Programu” konkur-
su...*, „Goniec Łódzki” I, 1898, nr 97, s. 1.

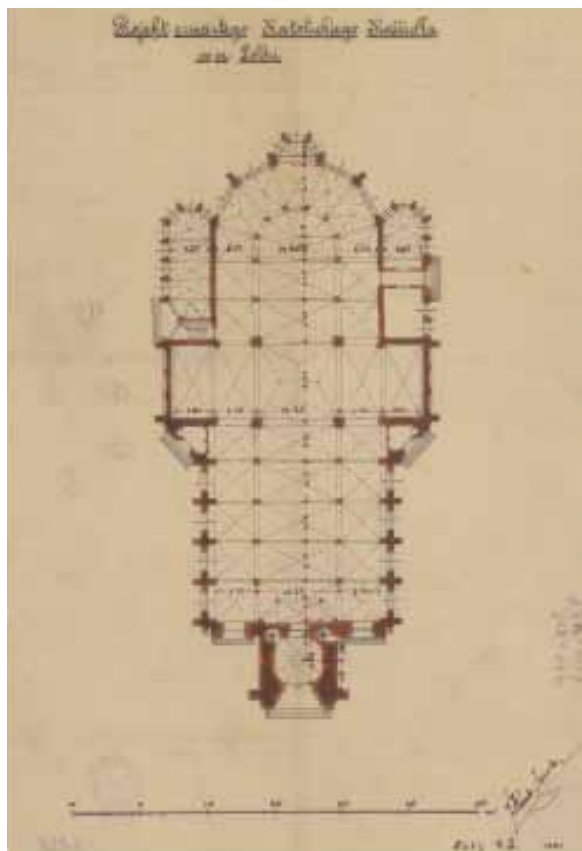
¹⁷ X. Z. [ks. Zygmunt] Łubieński, *W sprawie konkursu*, „Goniec
Łódzki” I, 1898, nr 98, s. 1.

¹⁸ *Kronika. Konkurs na kościół*, „Rozwój” 1898, nr 238, s. 3.

¹⁹ AAŁ, ADŁ, sygn. 98, s. 8–12; *Z ostatniej chwili. Nowy ko-
ściół*, „Goniec Łódzki” I, 1898, nr 221, s. 3; *Kronika. Nowy kościół*,
„Rozwój” 1898, nr 251, s. 3.

²⁰ *Kronika. Konkurs na kościół*, „Rozwój” 1898, nr 265, s. 2;
Die Konkurrenzpläne für den Bau der vierten katholischen Kirche,
„Lodzer Zeitung” 35, 1898, Nr. 268, s. 4.

²¹ AAŁ, ADŁ, sygn. 98, s. 13–14. W opracowaniach podawane
są różne wersje dotyczące liczby zgłoszonych prac: ks. T. Graliński
(*Spis parafii i kościołów diecezji łódzkiej i krótki ich opis historyczny*,
„Wiadomości Diecezjalne Łódzkie” XXVI, 1952, nr 10–11, s. 296)
pisze o 31, Rudowska (1972, jak przyp. 1, s. 38) podaje „wiele prac”.



„Wende i Zarske”, Projekt kościoła katolickiego w Łodzi, rzut,
1901, fot. w zbiorach Archiwum Państwowego w Łodzi, Zbiory
Kartograficzne, sygn. 4818

“Wende & Zarske”, design of the Catholic church in Łódź,
designion, 1901, photography in the collection of the State
Archive in Łódź, Zbiory Kartograficzne, sign. 4818

part in the competition. Altogether, as the press in-
formed, by the 31st of October 37 papers had arrived,
and four more were expected.¹⁹ The competition de-
signs were shown in Warsaw, in Count Berg’s hall, of
the local city hall. Forty works were presented,²⁰ among
them three designs received after the 31st of October.
Finally, 38 propositions qualified for the competition.²¹

The jury held their meetings in Warsaw un-
der the leadership of the archbishop of Warsaw,
priest Wincenty Chościak-Popiel. The jury also in-
cluded famous architects from Warsaw, Konstanty
Wojciechowski and Stefan Szyller, representatives of

¹⁹ AAŁ, ADŁ, sygn. 98, pp. 8–12; *Z ostatniej chwili. Nowy
kościół*, „Goniec Łódzki” I, 1898, no. 221, p. 3; *Kronika. Nowy
kościół*, „Rozwój” 1898, no. 251, p. 3.

²⁰ *Kronika. Konkurs na kościół*, „Rozwój” 1898, no. 265, p. 2;
Die Konkurrenzpläne für den Bau der vierten katholischen Kirche,
„Lodzer Zeitung” 35, 1898, no. 268, p. 4.

²¹ AAŁ, ADŁ, sygn. 98, pp. 13–14. The report provides dif-
ferent versions regarding the number of submitted works: Rev.
T. Graliński (*Spis parafii i kościołów diecezji łódzkiej i krótki ich opis
historyczny*, „Wiadomości Diecezjalne Łódzkie” XXVI, 1952, no.
10–11, p. 296) writes about 31, Rudowska 1972 (fn. 1), p. 38,
writes about “many works”.



„Wende i Zarske” & Emil Zillmann, Projekt konkursowy kościoła katolickiego w Łodzi, elewacja boczna, 1898, I nagroda, fot. w zbiorach Jörna Zillmanna z Berlina (uzyskana dzięki uprzejmości Katarzyny Chojnackiej)

“Wende & Zarske” & Emil Zillmann, competition design of the Catholic church in Łódź, side façade, 1898, I prize photograph in the collection of Jörn Zillmann from Berlin (obtained courtesy of Katarzyna Chojnacka)

the construction committee, Juliusz Heinzl junior and Stanisław Hertzberg, the director of the Łódź iron railways, Władysław Knapski, and the constructor from Łódź Juliusz Jung. The competition was decided upon on November 19th. The first prize and the sum of 1250 roubles was awarded to the architecture-construction company “Wende and Zarske” for a work marked with the emblem “Bogu na chwałę” (For God’s Glory). The second award went to a design by I.A. Rüppel from the company “Franz Langenberg Nachfolger” (erroneously quoted as Langenbeck) from Bonn (emblem “Ave Maria”), and the third to the company of Stanisław Jan Cichorski and Edgar Vinson from Paris (emblem “Gloire à Dieu”).²²

Apart from the authors of the awarded works, at the request of the interested party, the creator of one of the awarded propositions was revealed; he turned

²² AAL, ADŁ, sign. 96, pp. 413–421; *Kronika. Konkurs na kościół*, „Rozwój” 1898, no. 266, p. 3; *Kronika łódzka*, „Goniec Łódzki” I, 1898, no. 239, p. 3; *Tageschronik*, „Lodzer Tageblatt” 8, 1898, no. 261, p. 3; *Zum Bau der vierten katholischen Kirche in Lodz*, „Lodzer Zeitung” 35, 1898, no. 270, p. 3.



„Wende i Zarske” & Emil Zillmann, Projekt konkursowy kościoła katolickiego w Łodzi, fasada, 1898, I nagroda, fot. w zbiorach Jörna Zillmanna z Berlina (uzyskana dzięki uprzejmości Katarzyny Chojnackiej)

“Wende & Zarske” & Emil Zillmann, competition design of the church in Łódź, façade 1898, I prize, in the collection of Jörn Zillmann from Berlin (obtained courtesy of Katarzyna Chojnacka)

łódzki Juliusz Jung. Konkurs rozstrzygnięto 19 listopada. Pierwszą nagrodę i sumę 1250 rubli otrzymało łódzkie biuro budowlano-architektoniczne „Wende i Zarske” za pracę opatrzoną godłem „Bogu na chwałę”. Druga nagroda przypadła projektowi I.A. Rüppela z firmy „Franz Langenberg Nachfolger” (podawanej zazwyczaj błędnie jako Langenbeck) z Bonn (godło „Ave Maria”), a trzecia – spółce Stanisław Jan Cichorski i Edgar Vinson z Paryża (godło „Gloire à Dieu”).²²

Poza autorami nagrodzonych prac ujawniono, na prośbę samego zainteresowanego, twórcę jednej z propozycji wyróżnionych – był nim znany łódzki architekt Dawid Landé. Wiadomo też, że „Wende i Zarske” zgłosili jeszcze drugi projekt, opatrzone godłem „Kółko w kółku”. Spośród pozostałych prac udało się piszącemu niniejsze słowa zidentyfikować na podstawie materiałów archiwalnych autorów 25 projektów.

²² AAL, ADŁ, sygn. 96, s. 413–421; *Kronika. Konkurs na kościół*, „Rozwój” 1898, nr 266, s. 3; *Kronika łódzka*, „Goniec Łódzki” I, 1898, nr 239, s. 3; *Tageschronik*, „Lodzer Tageblatt” 8, 1898, Nr. 261, s. 3; *Zum Bau der vierten katholischen Kirche in Lodz*, „Lodzer Zeitung” 35, 1898, Nr. 270, s. 3.

Łącznie z wcześniej wymienionymi daje to liczbę 20 projektów zgłoszonych przez 27 autorów²³. Zdecydowaną większość stanowiły propozycje nadesłane z zagranicy, głównie z Niemiec, ale także z Francji, Holandii, Szwecji i terenu Austro-Węgier. Najbardziej znanym architektem wśród autorów projektów konkursowych był z pewnością Ludwig Schneider z Gliwic, twórca kilkudziesięciu kościołów na terenie Śląska²⁴. Znaną marką był również architekt Johannes Franziskus Klomp, urodzony w Holandii, ale działający na terenie Niemiec, mający na swoim koncie także prace na Górnym Śląsku²⁵. Z kolei firma „Franz Langenberg Nachfolger”, zdobywca II nagrody, była bardzo aktywna nie tylko na terenie Niemiec, ale także poza ich granicami. Według jej projektów zbudowano kilkadziesiąt kościołów, m.in. obecną katedrę w Osijeku w Chorwacji²⁶.

Wśród zgłoszonych prac nie ma natomiast, co zdumiewające, ani jednego projektu z Warszawy, dwie prace nadeszły z Krakowa (który był wówczas „zagranicą”) – wśród nich propozycja Władysława Żychiewicza, który krótko później zdobył rozgłos jako współautor projektu konkursowego na kościół Zbawiciela w Warszawie²⁷. W spisie zamieszczonym przez księdza Tadeusza Gralińskiego pojawia się jeszcze tajemnicza Maria Wojciechowska z Krakowa²⁸ oraz dwie bliżej niezidentyfikowane prace ze Lwowa²⁹. W tej sytuacji jedynym znanym w tym okresie architektem polskim, który zgłosił swój projekt, był łódzianin Dawid Landé, notabene wyznania mojżeszowego. Udział architektów polskich w konkursie, wręcz zbojkotowanym przez twórców warszawskich, był więc nadzwyczaj skromny. Dostrzec w tym można odbicie niechęci polskiej inteligencji do Łodzi i miejscowych stosunków społeczno-ekonomicznych, mistrzowsko odzwierciedlonych w *Ziemi obiecanej* Władysława Reymonta, a zwłaszcza do dominacji architektów niemieckich na tutejszym rynku, czego nie przełamały wysokie nagrody i możliwość realizacji prestiżowej budowli.

²³ AAL, ADŁ, sygn. 96; ks. T. Graliński (*Kościół katedralny św. Stanisława Kostki (II)*, „Wiadomości Diecezjalne Łódzkie” XXIII, 1949, nr 1, s. 12) wymienia 30 projektów autorstwa 29 architektów; jego lista nie pokrywa się w pełni z ustaleniami piszącego niniejsze słowa.

²⁴ AAL, ADŁ, sygn. 96, s. 312 – list L. Schneidera do komitetu budowy z 28 XII 1898 z prośbą o zwrot nadesłanych planów; o Schneiderze zob. D. Głazek, *Ludwig Schneider – architekt kościołów*, w: *Architektura Wrocławia – Świątynia*, Wrocław 1997, s. 263–274; eadem, *Domus celeberrima. Architektura sakralna (katolicka) przemysłowej części Górnego Śląska 1870–1914*, Katowice 2003, s. 57–71.

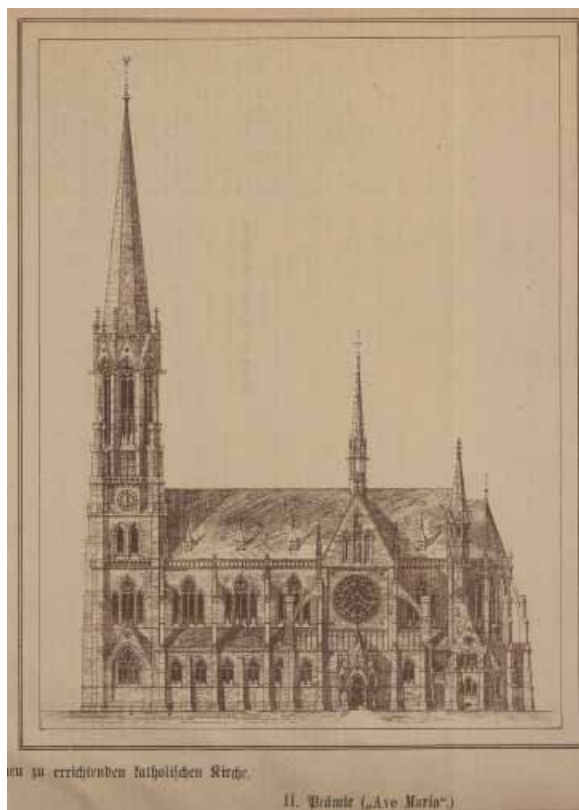
²⁵ G. Sorger, *Johannes Franciskus Klomp 1865–1946. Architekt des Späthistorismus in Westfalen*, Hannover 1998.

²⁶ <http://home.arcor.de/stefan.langenberg/chronik/node12.html> [dostęp: 30.03.2016].

²⁷ Rudowska 1972, jak przyp. 1, s. 52.

²⁸ Graliński 1949, jak przyp. 23, s. 12.

²⁹ AAL, ADŁ, sygn. 98, s. 8–10.



I.A. Rüppel z firmy „Franz Langenberg Nachfolger” z Bonn, Projekt konkursowy kościoła katolickiego w Łodzi, fasada, 1898, II nagroda, fot. za: „Lodzer Tageblatt” 35, 1898, Nr 261, s. 6

I.A. Rüppel from the company “Franz Langenberg Nachfolger” from Bonn, competition design of the Catholic church in Łódź, façade, 1898, II prize, photography after: “Lodzer Tageblatt” 35, 1898, no. 261, p. 6

out to be a famous architect from Łódź named Dawid Landé. It is known that “Wende and Zarske”, submitted another design under the emblem “Kółko w kółku” (Circle in a circle). From among the remaining works, the author of this paper has managed to identify the authors of 25 designs on the basis of archive materials. Altogether, with the earlier mentioned designs, one arrives at the number of 20 designs submitted by 27 authors.²³ The vast majority consisted of propositions sent from abroad, mainly from Germany, France, Holland, Sweden and the territory of Austro-Hungary. The most well-known architect from among the authors was certainly Ludwig Schneider, from Gliwice, the creator of several dozen churches in the territory of Silesia,²⁴ another well-known brand was the archi-

²³ AAL, ADŁ, sign. 96; Rev. T. Graliński (*Kościół katedralny św. Stanisława Kostki (II)*, “Wiadomości Diecezjalne Łódzkie” XXIII, 1949, no. 1, p. 12) mentions 30 designs authored by 29 architects; his list does not fully overlap with the numbers uncovered by the author hereof.

²⁴ AAL, ADŁ, sign. 96, p. 312 – letter of L. Schneider to the construction committee dated 28 Dec. 1898 with the request for return of the sent plans; for more about Schneider see: D. Głazek,



Stanisław J. Cichorski, Edgar Vinson, Projekt konkursowy kościoła katolickiego w Łodzi, elewacja boczna, 1898, III nagroda, fot. za: „Łodzer Tageblatt” 35, 1898, Nr 261, s. 7

Stanisław J. Cichorski, Edgar Vinson, competition design of the Catholic church in Łódź, side façade, 1898, III prize, photography after: “Łodzer Tageblatt” 35, 1898, no. 261, p. 7

tect Johann Franziskus Klomp, born in Holland, but operating in the territory of Germany, who also had works in Upper Silesia under his belt.²⁵ The “Franz Langenberg Nachfolger” company – the winner of the second award – was very active not only in the territory of Germany but also beyond. Several dozen churches were built to their designs, including the current cathedral in Osijek in Croatia.²⁶

What is surprising among the submitted papers is that there is not a single design from Warsaw. Two designs arrived from Kraków (which was then

Ludwig Schneider – architect of the churches, in: *Architektura Wrocławia – Świątynia*, Wrocław 1997, pp. 263–274; eadem, *Domus celebrima. Architektura sakralna (katolicka) przemysłowej części Górnego Śląska 1870–1914*, Katowice 2003, pp. 57–71.

²⁵ G. Sorger, *Johannes Franciskus Klomp 1865–1946. Architekt des Späthistorismus in Westfalen*, Hannover 1998.

²⁶ <http://home.arcor.de/stefan.langenberg/chronik/node12.html> [accessed: 30 Mar. 2016].

Rezultaty konkursu wzbudziły zdziwienie i konsternację. Przede wszystkim zaskoczeniem było zdobycie pierwszego miejsca, przy dużej międzynarodowej konkurencji, przez nikomu nieznaną łódzką spółkę „Wende i Zarske”. Sytuację tę dobrze oddaje wzmianka zachowana w materiałach archiwalnych:

*Wyniki konkursu były dla wszystkich członków komisji niespodzianką, gdyż nazwiska pp. Wende i Zarske zupełnie nie było znane nikomu oprócz jednego pana Junga, który objaśnił sędziów konkursu, że p. Wende jest młodym przedsiębiorcą budowlanym, który kiedyś pod jego, p. Junga, kierownictwem pracował*³⁰.

Owym „młodym przedsiębiorcą budowlanym” był Johannes Wende (1873–1954), który odgrywał w spółce główną rolę i należał później do najbardziej

³⁰ AAL, ADE, sygn. 96, s. 414–415.



Johannes Wende (1873–1954), fot. z ok. 1900 roku w zbiorach Ingo Wendego z Berlina

Johannes Wende (1873–1954), photograph from circa 1900 in the collection of Ingo Wende from Berlin

znaczących budowniczych łódzkich. Pochodził z rodziny tkaczy z podłódzkiego Konstaktynowa i był wyznania luteranckiego³¹. Nie ustalono do dziś żadnych pewnych informacji dotyczących jego wykształcenia, wiadomo jedynie, że uczęszczał do bliżej nieokreślonej szkoły budowlanej na terenie Niemiec – pewne tropy wskazują, że mogła to być szkoła w Zittau (Żytawa) na Łużycach³². Po powrocie do kraju pracował, jak wskazują przytoczone powyżej słowa, pod kierunkiem Juliusza Junga, zapewne przy budowie pałacu Kindlerów w Widzewie pod Pabianicami, a następnie kierował pracami przy kościele ewangelicko-anglikańskim w Tomaszowie Mazowieckim. We wrześniu 1898 roku, czyli w trakcie konkursu, Wende zawiązał spółkę z Adolfem Zarske³³, o którym wiadomo jedynie, że był poddanym (obywatel) pruskim. Przybył on więc do Łodzi zapewne krótko przed ogłoszeniem konkursu, być może wniósł do firmy kapitał, a zajmował się przypuszczalnie sprawami organizacyjnymi³⁴. Zwycięstwo projektu spółki, która powstała w mo-

“abroad”) – including the proposition of Władysława Żychiewicza, who shortly afterwards garnered acclaim as a co-author of the competition design for the Saviour Church in Warsaw.²⁷ The inscription made by priest Tadeusz Graliński also features the mysterious Maria Wojciechowska from Kraków²⁸ as well as two unidentified works from Lviv.²⁹ In this situation, the only acclaimed Polish architect who submitted work was Dawid Landé from Łódź, who was of Jewish denomination. The participation of Polish architects in the competition, practically boycotted by Warsaw architects, was very modest indeed. This reflects the Polish intelligentsia’s disinclination towards Łódź and the local socio-economic conditions, perfectly captured in *Ziemia obiecana* by Władysław Reymont. This attitude was fuelled by the domination of German architects in the local market, which was not broken by lucrative awards and the possibility of creating a prestigious construction design.

The results of the competition evoked surprise and confusion. First of all, it was surprising that the first place was awarded, against huge foreign competition, to the unknown company “Wende and Zarske”. The situation is captured well in the archive materials:

The results of the competition were a surprise to all of the members of the committee, since the names Wende and Zarske were not known to almost anyone apart from mister Jung, who clarified to the jurors of the competition that Mr. Wende was a young construction entrepreneur, who worked under his (Mr. Jung’s) supervision.³⁰

This young construction entrepreneur was Johannes Wende (1873–1954), who played a significant role in the company and, later, became one of the more prominent constructors in Łódź. He came from a family of weavers from Konstaktynow near Łódź and was a Lutheran.³¹ To the present day, no certain information regarding his education has been established; all that is known is that he attended a unspecified construction school in Germany – some clues

³¹ K. Stefański, *Johannes Wende – zapomniany budowniczy dawnej Łodzi*, „Tygiel Kultury” 2008, nr 7–9, s. 100–111.

³² K. Stefański, *Johannes Wende und Richard Schlein – zwischen Lodz und Zittau*, w: *Lodz jenseits von „Fabriken, Wildwest und Provinz”*, red. S. Dyroff, K. Radziszewska, I. Röskau-Rydel, München 2009 (= Kulturwissenschaftliche Studien über die Deutschen in und aus den polnischen Gebiet, Polono-Germanica 4, Schriften der Kommission für die Geschichte der Deutschen in Polen e. V.), s. 117–128.

³³ *Kronika Łódzka. Nowe firmy*, „Goniec Łódzki” I, 1898, nr 179, s. 2.

³⁴ Stefański 2008, jak przyp. 31, s. 102–103.

²⁷ Rudowska 1972 (fn. 1), p. 52.

²⁸ Graliński 1949 (fn. 23), p. 12.

²⁹ AAŁ, ADŁ, sign. 98, pp. 8–10.

³⁰ AAŁ, ADŁ, sign. 96, pp. 414–415.

³¹ K. Stefański, *Johannes Wende – zapomniany budowniczy dawnej Łodzi*, „Tygiel Kultury” 2008, nos. 7–9, pp. 100–111.

point to the Zittau (Żytawa) school in Łużyce.³² After coming back to the country, as pointed out above, he worked under the mentorship of Juliusz Jung, most probably during the construction of the Kindler palace in Widzew under Pabianice, and later he directed the works on the Evangelical-Augsburg church in Tomaszów Mazowiecki. In September 1898, during the competition, Wende started a company with Adolf Zarske,³³ about whom it is known that he was a subject (citizen) of Prussia. He, therefore, came to Łódź shortly before the competition was announced, and most probably he brought in capital to the company and dealt with organizational matters.³⁴ The victory of the company's design, which was established at the moment that the first deadline for submitting competition works was due to lapse, raises the observation that the plans had been created earlier. This raises the question of the true author of the work awarded the first prize – an issue to which we shall return later.

After the results of the competition had been announced the designs were shown in Łódź, in the hall of the Cyclists' Association (Towarzystwo Cyklistów) near Przejazd street (currently J. Tuwima street).³⁵ This gave the inhabitants of Łódź an opportunity for a more exact evaluation of the submitted architectural ideas. Already several days after the designs had appeared in Łódź, the daily "Rozwój", having shown a significant interest in the course of competition from the very beginning, published a number of articles penned by the abovementioned Wiktor Czajewski, critically evaluating the presented designs. The author emphasized the dominant Neo-Gothic forms stating that: "in recent years, everybody seems to be entranced with the Gothic", which he claimed to be monotonous and repetitive, expressing an opinion diametrically different to that of priest Brykczyński. Czajewski saw Wende and Zarske's design from this perspective, evaluating it negatively: "Heavy tower, ugly, with too many buttresses. Windows give a lot of light but are ugly, [...] short, voluminous, ugly-looking in the drawing". As a result, he also made unflattering comments about the design awarded second prize, while giving good marks to the Neo-Gothic designs marked with the emblems "Gloria" (by Landé) and "Sanctus Johannes Baptista" (by the Dutch Anton Johann Mialaret from

mencie, gdy mijał pierwszy termin składania propozycji konkursowych, każe przypuszczać, że plany powstawały już wcześniej, i rodzi pytanie o właściwego autora pracy odznaczonej I nagrodą – do kwestii tej powrócimy w dalszej części tekstu.

Po ogłoszeniu wyników konkursu projekty zostały wystawione w Łodzi, w sali Towarzystwa Cyklistów przy ul. Przejazd (obecnie ul. J. Tuwima)³⁵, co dało łodzianom możliwość dokładniejszej oceny zgłoszonych pomysłów architektonicznych. Już po kilku dniach w łódzkim dzienniku „Rozwój”, wykazującym od samego początku duże zainteresowanie przebiegiem zmagania konkursowych, ukazał się cykl artykułów pióra wspomnianego już Wiktora Czajewskiego, krytycznie oceniającego prezentowane prace. Autor podkreślił zauważalną w nich dominację form neogotyckich, stwierdzając: „w ostatnich czasach rzucono się do gotycyzmu niezmiernie”. Czajewski dostrzegł w tym stylu monotonię i schematyzm, wyrażając tym samym stanowisko diametralnie odmienne od prezentowanego przez ks. Brykczyńskiego. Właśnie owego schematyzmu doszukiwał się Czajewski w zwycięskim projekcie spółki „Wende i Zarske”, oceniając go zdecydowanie negatywnie: „Wieża ciężka, brzydka, obstawiona za gęsto skarpami. Okna dają dużo światła, ale są brzydkie [...] krótkie, pękate, nieładne w rysunku”. Z tego względu również niechętnie wypowiedział się o projekcie odznaczonym II nagrodą, znacznie bardziej pozytywnie postrzegając natomiast nienagrodzone projekty neogotyckie oznaczone godłami: „Gloria” (autorstwa Landégo) oraz „Sanctus Johannes Baptista” (autorstwa Holendra Antona Johanna Mialareta z Hagi³⁶). Faworytem Czajewskiego był jednak przysłany z Paryża projekt Stanisława Jana Cichorskiego³⁷ i Edgara Vinsona³⁸, odznaczony III nagrodą. Prezentował on specyficzną interpretację renesansu francuskiego, budzącą skojarzenie z architekturą epoki II Cesarstwa (zwłaszcza z kościołem Sainte Trinité w Paryżu), a cechował się ciężką masywną bryłą i bogactwem detalu. Redaktor „Rozwoju” określił go jako „projekt renesansowy, oparty na motywach romańskich”, zarzucając mu brzydką, zbyt ciężką wieżę, zarazem dodawał jednak – „ale reszta znakomita”. W następnym artykule stwierdzał już jednoznacznie: „Mamy wreszcie już jeden gotycki [raczej neogotycki!] kościół w Łodzi, drugi romański, więc dobrze byłoby, aby trzeci był renesansowy” i proponował jednocześnie, by do Łodzi wezwać architek-

³² K. Stefański, *Johannes Wende und Richard Schlein – zwischen Lodz und Zittau*, in: *Lodz jenseits von "Fabriken, Wildwest und Provinz"*, eds. S. Dyroff, K. Radziszewska, I. Röskau-Rydel, München 2009 (= Kulturwissenschaftliche Studien über die Deutschen in und aus den polnischen Gebiet, Polono-Germanica 4, Schriften der Kommission für die Geschichte der Deutschen in Polen e.V.), pp. 117–128.

³³ *Kronika Łódzka. Nowe firmy*, "Goniec Łódzki" I, 1898, no. 179, p. 2.

³⁴ Stefański 2008 (fn. 31), pp. 102–103.

³⁵ *Kronika*, "Rozwój" 1898, no. 272, p. 2.

³⁵ *Kronika*, "Rozwój" 1898, nr 272, s. 2.

³⁶ http://www.glass-portal.privat.t-online.de/hs/m-r/mialaret_anton.htm [dostęp: 30.03.2016].

³⁷ Właściwe nazwisko Cichorskiego miało brzmieć: Piotr Wymyśliński; zob. Graliński 1949, jak przyp. 23, s. 12. Twórca taki, ani jako Cichorski, ani jako Wymyśliński, nie jest znany polskiej historii sztuki, miał on urodzić się w Warszawie, a studiować w Paryżu w École Spécial d'Architecture; zob. – AAL, ADL, sygn. 96, s. 16.

³⁸ Określony został jako architekt diecezjalny, ibidem.

tów warszawskich Józefa Dziekońskiego i Apoloniusza Nieniewskiego, prosząc ich o opinię³⁹.

Przyznanie I nagrody nie oznaczało realizacji projektu, co w konkursach architektonicznych jest zjawiskiem dość częstym⁴⁰. Komitet budowy, by zorientować się dokładniej w kwestii kosztów wzniesienia świątyni, zlecił w grudniu 1898 roku wchodzącemu w jego skład łódzkiemu budowniczemu Henrykowi Ferrenbachowi wykonanie szacunkowych wycen materiałów i prac. Wykazały one, że koszt budowy kościoła neogotyckiego, mogącego pomieścić 4000 osób – dokonano tutaj kompilacji prac „Bogu na chwałę” i „Ave Maria” – wyniósłby 239 949 rubli, podczas gdy realizacja propozycji Cichorskiego i Vinsona, obliczonej na 7000 osób, 546 947 rubli. Kalkulacja ta wyeliminowała projekt paryski jako przewyższający zaplanowane środki finansowe⁴¹.

Komitet budowy wciąż jednak nie był przekonany co do słuszności realizacji zwycięskiego projektu, zapewne zaniepokojony negatywnymi ocenami publikowanymi na łamach „Rozwoju”. Przychylił się przy tym do sugestii Czajewskiego i zaprosił do Łodzi dwóch cieszących się wówczas dużym autorytetem architektów polskich: Józefa Dziekońskiego z Warszawy i Sławomira Odrzywolskiego z Krakowa, by na miejscu wyrazili opinię o nagrodzonych projektach. Wbrew oczekiwaniom Czajewskiego ich stanowisko potwierdziło wybór dokonany przez jury. W obszernym protokole datowanym na 8 stycznia 1899 roku projekt „Bogu na chwałę” ocenili następująco:

Wyróżniony z pomiędzy innych przez nas szkic posiada plan piękny i dołączonymi zmianami upraktyczniony wielce. Architekturę „rohbau” [surowa cegła] szkic ten rozwija konsekwentnie i wykonalnie. Użycie kamienia w nim bez ważnych zmian może być zredukowane do minimum.

Zalecili przy tym przeprowadzenie szeregu korekt zmniejszających koszty i polepszających funkcjonalność budowli. Pozytywnie ocenili także projekt „Ave Maria”, podkreślając piękne proporcje fasady. W odniesieniu do pracy „Glorie à Dieu” stwierdzili natomiast:

mocno odstępuje od warunków, jakie muszą być zachowane przy projektowaniu kościoła dla Łodzi.

³⁹ *O nowy kościół*, „Rozwój” 1898, nr 287, s. 3.

⁴⁰ W omawianym okresie najgłośniejszym tego rodzaju przypadkiem był konkurs na warszawski kościół Zbawiciela z 1901 roku. Zwyciężył w nim neogotycki projekt Stefana Szyllera, a do realizacji skierowano pracę Dziekońskiego, Panczakiewicza i Żychiewicza o formach renesansowo-barokowych; zob. Rudowska 1972, jak przyp. 1, s. 52–53; M. Omilanowska, *Stefan Szyller 1857–1933. Warszawski architekt doby historyzmu*, Warszawa 1995, t. I, s. 48–49, t. II, s. 46–47.

⁴¹ AAL, ADŁ, sygn. 98, s. 16–18.

The Hague.³⁶ A favourite of Czajewski was the design by Stanislaw Jan Cichorski³⁷ and Edgar Vinson,³⁸ that was awarded the III prize. They presented a specific interpretation of the French renaissance reminiscent of French architecture of the II French Empire (especially with the Sainte Trinité church in Paris), and was characterized by massive stature and richness of detail. The editor of *Rozwój* magazine described it as a “renaissance design, based on Romanesque elements”, claiming that it had an ugly and overly heavy tower, while adding that “the rest is splendid”. In the next article, he clearly stated that: “We already have one Gothic [or Neo-Gothic!] church in Łódź, a second Romanesque one, so it is time for a renaissance one” and at the same time he proposed to invite two Warsaw architects, Józef Dziekoński and Apoloniusz Nieniewski, to ask them for their opinions.³⁹

Being awarded the I prize did not necessarily mean that the design would be executed, which is not rare in architectural competitions.⁴⁰ In 1898 the construction committee, in order to learn more about the potential costs of building the temple, ordered its member Henryk Ferrenbach to make initial cost estimates for the materials and the work. They showed that the cost of building a Neo-Gothic church capable of housing 4000 people – here a compilation of the works of “Bogu na chwałę” and “Ave Maria” – would cost about 239 949 roubles, while the proposition by Cichorski and Vinson, calculated at 7000 people, would come to 546 947 roubles. This calculation eliminated the Paris design as exceeding the planned financial resources.⁴¹

The construction committee was still, however, not convinced as to the execution of the victorious design, surely concerned about the negative public opinions voiced in “Rozwój” magazine. It was inclined to agree with the suggestion to invite two authorities of Polish architecture, namely Józef Dziekoński from Warsaw and Sławomir Odrzywolski from Kraków, for them to express their opinions about the awarded

³⁶ http://www.glass-portal.privat.t-online.de/hs/m-r/mialar-et_anton.htm [accessed: 30 Mar. 2016].

³⁷ The proper name of Cichorski was said to be: Piotr Wymyśliński, see: Graliński 1949 (fn. 23), p. 12. This author, either as Cichorski, or Wymyśliński, is not known to Polish history of art, he was said to have been born in Warsaw, and studied in Paris, in École Spécial d'Architecture; see – AAL, ADŁ, sign. 96, p. 16.

³⁸ He was described as archdiocese architect, *ibidem*.

³⁹ *O nowy kościół*, “Rozwój” 1898, no. 287, p. 3.

⁴⁰ In the described period this was the case in a competition for the Warsaw Church of the Saviour from 1901. The winner was a Neo-Gothic design by Stefan Szyller but the one submitted for execution included renaissance-baroque works by Dziekoński, Panczakiewicz and Żychiewicz; see: Rudowska 1972 (fn. 1), pp. 52–53; M. Omilanowska, *Stefan Szyller 1857–1933. Warszawski architekt doby historyzmu*, Warszawa 1995, vol. I, pp. 48–49, vol. II, pp. 46–47.

⁴¹ AAL, ADŁ, sign. 98, pp. 16–18.

designs. Against the expectations of Czajewski, their opinion confirmed the selection made by the jury. In an elaborate protocol dated January 8, 1899, the “Bogu na chwałę” design was evaluated as follows:

The award-winning sketch has a beautiful plan that was made more practical with the added changes. The “rohbau” architecture [raw brick] is expanded exquisitely and persistently by the sketch. Without much change the use of stone might be reduced to a minimum.

They ordered, at the same time, the execution of a number of corrections and improvements to the functionality that would decrease the costs. They positively evaluated the “Ave Maria” Design, specifying the beautiful proportions of the facade. In relation to the work by “Gloire à Dieu” they stated:

it strongly diverges from the conditions that must be fulfilled for a church in Łódź. In our opinion, the strong construction shown in the design on the church’s facade cannot be by any means replaced with plaster or brick [...] and shaping them as it should be done would require significant costs exceeding the allocated sum by 300 to 500 thousand roubles.⁴²

This unequivocal opinion, shattering for the design by Cichorski and Vinson, dispelled any doubts of the construction committee. In effect, it was decided to realize the construction of the award-winning work, “Bogu na chwałę”, after “Wende and Zarske” made appropriate corrections, that were carried out later according to guidelines by Józef Dziekoński,⁴³ mainly regarding the front section. Wiktor Czajewski was defeated, but he did not give up and sent a frank letter to the construction committee demanding that they justify choosing the “worst design”, accusing its authors of not having appropriate construction authorization.⁴⁴ This did not change the decisions taken.

In the beginning of 1901, after the design had been confirmed by the ministerial authorities in Saint Petersburg and after funds had been accumulated, the construction started according to the executive plans prepared by the company “Wende and Zarske”. The ground-breaking ceremony took place on the 10th of May.⁴⁵ This, however, did not mean the end for the

⁴² AAE, ADŁ, sign. 96, p. 417; cf. *Zum Projekt der Erbauung einer vierten katholischen Kirche in Lodz*, “Lodzer Zeitung” 36, 1899, no. 12, p. 3.

⁴³ K. Stefański, *Józef Pius Dziekoński a budowa łódzkiej katedry*, “Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” XL, 1996, issue 2, pp. 161–167.

⁴⁴ AAE, ADŁ, sign. 96, p. 353.

⁴⁵ *Poświęcenie kamienia węgielnego pod nowy kościół*, “Rozwój” 1901, no. 138, p. 2; W. Rowiński, *Założenie kościoła w Łodzi*, “Tygodnik Ilustrowany” 5, 1901, no. 27, p. 531.

Zdaniem naszym konstrukcje z kamienia wykazane w projekcie na fasadach kościoła nie mogą być żadną miarą zastąpione ani tynkiem, ani cegłą [...] a wykonywanie ich tak, jak właściwie by należało, pochłonęłoby koszty znaczne, co najmniej o 300 do 500 tysięcy rubli przynoszące summę projektowaną⁴².

Ta jednoznaczna opinia, druzgocąca dla projektu Cichorskiego i Vinsona, rozstrzygnęła wątpliwości komitetu budowy. W efekcie zdecydowano o realizacji zwycięskiej pracy „Bogu na chwałę” po dokonaniu przez „Wende i Zarske” odpowiednich poprawek, jakie poczyniono w następnym czasie według wskazówek Józefa Dziekońskiego⁴³. Dotyczyły one głównie partii frontowej. Wiktor Czajewski poniósł więc klęskę, ale nie poddawał się i wystosował do komitetu budowy bezpośredni list z żądaniem usprawiedliwienia wyboru „najgorszego projektu do realizacji”, zarzucając jego autorom, że nie posiadają odpowiednich uprawnień budowlanych⁴⁴. Nie zmieniło to jednak podjętych decyzji.

Na początku roku 1901, po zatwierdzeniu projektu przez władze ministerialne w Sankt Petersburgu i zgromadzeniu odpowiednich funduszy, rozpoczęto według przygotowanych przez firmę „Wende i Zarske” planów wykonawczych prace budowlane. 10 maja odbyła się uroczystość poświęcenia kamienia węgielnego⁴⁵. Nie oznaczało to jednak końca kampanii przeciwko autorom zwycięskiego projektu prowadzonej pod kierunkiem Wiktora Czajewskiego. Nie przyjęto ich oferty na prowadzenie robót, powierzając je warszawskiej firmie Władysława Stelmachowskiego⁴⁶, a następnie odsunięto od przygotowywania szczegółowych rysunków wykonawczych⁴⁷.

W tym okresie Wiktor Czajewski zyskał nowy argument świadczący na niekorzyść projektu „Bogu na chwałę”, choć ten był już realizowany. Przy okazji uroczystości poświęcenia kamienia węgielnego w prasie łódzkiej i warszawskiej pojawiła się wiadomość, że właściwym twórcą projektu konkursowego był nie Johannes Wende, ale zatrudniony na krótko w jego firmie młody architekt berliński o nazwisku

⁴² AAE, ADŁ, sygn. 96, s. 417; por. *Zum Projekt der Erbauung einer vierten katholischen Kirche in Lodz*, „Lodzer Zeitung” 36, 1899, Nr. 12, s. 3.

⁴³ K. Stefański, *Józef Pius Dziekoński a budowa łódzkiej katedry*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” XL, 1996, z. 2, s. 161–167.

⁴⁴ AAE, ADŁ, sygn. 96, s. 353.

⁴⁵ *Poświęcenie kamienia węgielnego pod nowy kościół*, „Rozwój” 1901, nr 138, s. 2; W. Rowiński, *Założenie kościoła w Łodzi*, „Tygodnik Ilustrowany” 5, 1901, nr 27, s. 531.

⁴⁶ AAE, ADŁ, sygn. 98, s. 44–45.

⁴⁷ Ks. T. Graliński, *Kościół katedralny św. Stanisława Kostki (III)*, „Wiadomości Diecezjalne Łódzkie” XXIII, 1949, nr 2, s. 49–50; *Wieczorek* 1985, jak przyp. 5, s. 65–67; Stefański 1995, jak przyp. 5, s. 95–97.

Zellman⁴⁸. Po latach redaktor „Rozwoju” tak opisał „rewelacje” na ten temat, odpowiednio je ubarwiając:

Istniało w Łodzi biuro budowlane, które założyło dwóch majstrów mularskich: Carske [sic!] i Wende. Ci sprowadzili do robót budowniczego z Niemiec. Młody ten człowiek miał plan gotowy na „kirchę ewangelicką”, który był już na konkursie w Niemczech i przepadł. Projekt ten opracowany był na świątynię małą w jakiejś niewielkiej osadzie. Projekt kościoła w Łodzi wymagał budynku wielkich rozmiarów, architekt Niemiec metryczną miarę na rysunku wyskrobał i zamienił ją na sążnie, które były za rządu moskiewskiego obowiązujące. Plan tego architekta został odznaczony [...]. Carske i Wende nabyli ten projekt za 700 rubli od niemieckiego architekta, a przed rozpoczęciem robót już wydalili ze swojego biura⁴⁹.

Informacje o Zellmanie jako właściwym autorze projektu łódzkiej świątyni zostały powtórzone przez wielu późniejszych autorów piszących o archikatedrze w Łodzi⁵⁰. Już jednak pod koniec 1898 roku, donosząc o wynikach łódzkiego konkursu, berlińskie czasopismo architektoniczne „Deutsche Bauzeitung” jako autorów zwycięskiej pracy podało: „Wende & Zarske” und Emil Zillmann⁵¹ – tak bowiem brzmiało właściwe nazwisko berlińskiego twórcy, żyjącego w latach 1871–1937. Nie była to więc informacja nowa i zaskakuje, że dopiero po ponad dwóch latach dotarła do łódzkiej i warszawskiej prasy. Wiadomości na temat udziału Zillmanna w powstaniu projektu łódzkiej świątyni potwierdziły się współcześnie. W materiałach rodzinnych znajdujących się w posiadaniu mieszkającego w Berlinie wnuka architekta, Jörna Zillmanna, zachowała się reprodukcja projektu konkursowego (elewacja boczna i fasada), podpisana „E. Zillmann”, a także korespondencja architekta z ówczesną narzeczoną, gdzie mowa jest o wykonaniu przez niego łódzkiego projektu⁵². Późniejsze zmiany

campaign led by Wiktor Czajewski directed against the authors of the winning design. Their offer for the conduct of the construction work was not accepted and it was granted to a company from Warsaw headed by Władysław Stelmachowski;⁴⁶ there were also complications regarding the preparation of detailed executive drawings.⁴⁷

At that time Wiktor Czajewski obtained a new argument against the “Bogu na chwałę” design, even though it was already being executed. During the ground-breaking ceremony in the Łódź and Warsaw press, news came out that the true creator of the design was not Johannes Wende, but a young architect from Berlin hired for a short period in the company called Zellman.⁴⁸ After many years the editor of *Rozwój* described the “revelations” on this topic, adding some spice:

There was in Łódź a construction company, which was set up by two masons: Carske [sic!] and Wende. They contracted a constructor from Germany to conduct the work. The young man had a prepared plan for an “evangelical church”, which had already been submitted to a competition in Germany and lost. This design was prepared for a small church in some small town. The design of the church in Łódź required a building of substantial size; the architect from Germany made corrections to the metric system and changed it into the measurement system binding in the Moscow-controlled territories. This architect’s plan had been rejected. [...] Carske and Wende purchased the design from the German architect for 700 roubles and before the works commenced they released him from his duties in their office.⁴⁹

The information about Zellmann being the actual author of the design of the temple in Łódź was repeated by many authors writing about the archcathedral in Łódź.⁵⁰ Already at the end of 1898, referring to the results of the competition in Łódź, the Berlin architectural magazine, *Deutsche Bauzeitung*, provided the names of the creators as “Wende & Zarske” and *Emil Zillmann*,⁵¹ which was the proper name of the Berliner creator, living between 1871–1937. This was not a new piece of information and it was surpris-

⁴⁸ Zob. przyp. 45.

⁴⁹ W. Czajewski, *Pamiętka dwudziestopięciolecia pracy kapłańskiej i społecznej ks. Wincentego Tymienieckiego*, Łódź 1920, s. 8–9.

⁵⁰ Graliński 1949, jak przyp. 23, s. 12; Rudowska 1972, jak przyp. 1, s. 38; Wieczorek 1985, jak przyp. 5, s. 61–62.

⁵¹ *Preisbewerbungen*, „Deutsche Bauzeitung” XXXII, 1898, Heft 98, s. 632.

⁵² K. Chojnacka, *Emil i Georg Zillmannowie – architekci z Charlottenburga. Omówienie twórczości na wybranych przykładach*, praca magisterska napisana w Katedrze Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego pod kierunkiem prof. dr. hab. Krzysztofa Stefańskiego, Łódź 2015 (mps), s. 18. Emil Zillmann wraz ze swoim kuzynem Georgiem Zillmannem, prowadzący biuro w Charlottenburgu, znani są na polskim gruncie przede wszystkim jako twórcy dwóch interesujących osiedli robotniczych pod Katowicami: Giszowca i Nikiszowca oraz stojącego w Nikiszowcu kościoła św. Anny; zob. D. Głazek, *Architektura sakralna Emila i Georga Zillmannów*, w: *Sztuka Górnego Śląska na przecięciu dróg europejskich i regionalnych. Materiały V Seminarium Sztuki Górnośląskiej odbytego w dniach 14–*

⁴⁶ AAŁ, ADŁ, sign. 98, pp. 44–45.

⁴⁷ Rev. T. Graliński, *Kościół katedralny św. Stanisława Kostki (III)*, „Wiadomości Diecezjalne Łódzkie” XXIII, 1949, no. 2, pp. 49–50; Wieczorek 1985 (fn. 5), pp. 65–67; Stefański 1995 (fn. 5), pp. 95–97.

⁴⁸ See fn. 45.

⁴⁹ W. Czajewski, *Pamiętka dwudziestopięciolecia pracy kapłańskiej i społecznej ks. Wincentego Tymienieckiego*, Łódź 1920, pp. 8–9.

⁵⁰ Graliński 1949 (fn. 23), p. 12; Rudowska 1972 (fn. 1), p. 38; Wieczorek 1985 (fn. 5), pp. 61–62.

⁵¹ *Preisbewerbungen*, „Deutsche Bauzeitung” XXXII, 1898, Heft 98, p. 632.

Emil Zillmann (1871–1937), fot. z ok. 1900 roku w zbiorach Jörna Zillmanna z Berlina (uzyskana dzięki uprzejmości Katarzyny Chojnackiej)

Emil Zillmann (1870–1937), photography from 1900 in the collection of Jörn Zillmann from Berlin (obtained courtesy of Katarzyna Chojnacka)

ing that only after two years did it reach the press in Łódź and Warsaw. The news about the participation of Zillmann in the creation of the design of the temple in Łódź is confirmed today. In materials in the possession of the family of the grandson of the architect, Jörn Zillmann, there is a copy of the competition design (lateral facade and frontal facade), signed “E. Zillmann”, as well as correspondence of the architect with his fiancé, where he mentions his execution of the design in Łódź.⁵² Later changes in the plans were made by Johannes Wende.

Exchange of opinions regarding the competition for the design of the biggest Catholic church in Łódź were a reflection of the multinational and multi-religion situation characteristic of the city at the turn of the 19th and 20th centuries. Although in his attacks on the award-winning design “Bogu na chwałę”, Wiktor Czajewski emphasised the aesthetic values, indicating the clichéd Neo-Gothic forms, in reality he had a problem with something completely different. The unease was evoked primarily by the fact that the biggest Catholic Church in Łódź, which, in the intention of the organizers of the competition, was to bear witness to Catholicism and the Polish nature of the city, was being built based on plans prepared by Lutheran Germans. This issue should be understood in the context of a broader phenomenon of ordering by Łódź’s factory owners of designs for landmark buildings from Berlin- or Vienna-based professionals. This was something the Polish circle, of which *Rozwój* was a perfect example, were steadfastly opposing. The “foreign” architects were juxtaposed with the



w planach dokonywane były już przez Johanna Wende.

Polemiki związane z konkursem na projekt największego łódzkiego kościoła katolickiego były odbiciem charakterystycznej sytuacji narodowościowej i wyznaniowej w Łodzi na przełomie XIX i XX wieku. Choć w swoich atakach na zwycięską propozycję „Bogu na chwałę” Wiktor Czajewski podkreślał czynniki estetyczne, wskazując na szablonowość form neogotyckich i ich wtórne powielanie, to w rzeczywistości szło tu o coś innego. Niechęć wzbudzał przede wszystkim fakt, że największy kościół katolicki Łodzi, który w intencji organizatorów konkursu miał być świadectwem katolickiego, a co za tym idzie, polskiego charakteru miasta, byłby budowany według planów opracowanych przez Niemców, i to wyznania luteranckiego. Kwestię tę należy postrzegać w kontekście szerszego zjawiska zamawiania przez łódzkich fabrykantów projektów wielu znaczących budowli u twórców berlińskich czy wiedeńskich, z czym środowiska polskie, których „Rozwój” był wyrazicielem, ostro walczyły. Przecistawiano przy tym „obcych” pro-

⁵² K. Chojnacka, *Emil i Georg Zillmannowie – architekci z Charlottenburga. Omówienie twórczości na wybranych przykładach*, MA thesis written at the University of Lodz under the supervision of prof. dr. hab. Krzysztof Stefański, Łódź 2015, p. 18. Emil Zillman along with his cousin Georg Zillmann, leading an office in Charlottenburg are known in Poland as the creators of two interesting blocks of flats for workers near Katowice: in Giszowiec and Nikiszowiec as well as the Church of St Anna standing in Nikiszowiec. See: D. Głazek, *Architektura sakralna Emila and Georga Zillmannów*, in: *Sztuka Górnośląska na przecięciu dróg europejskich i regionalnych. Materiały V Seminarium Sztuki Górnośląskiej odbytego w dniach 14–15 listopada 1997 roku w Katowicach*, ed. E. Chojecka, Katowice 1999, pp. 405–413; J. Tofilska, *Emil i Georg Zillmannowie, architekci z Charlottenburga*, in: *Przemiany protoindustrialne i industrialne jako czynnik miastotwórczy Katowic*, ed. A. Barciak, Katowice 2007, pp. 219–223.

15 listopada 1997 roku w Katowicach, red. E. Chojecka, Katowice 1999, s. 405–413; J. Tofilska, *Emil i Georg Zillmannowie, architekci z Charlottenburga*, w: *Przemiany protoindustrialne i industrialne jako czynnik miastotwórczy Katowic*, red. A. Barciak, Katowice 2007, s. 219–223.



„Wende i Zarske” & Emil Zillmann, Bazylika archikatedralna pw. św. Stanisława Kostki w Łodzi, 1901–1912 (zwieńczenie wieży arch. Józef Kaban, 1927), fot. Jacek Kusiński

“Wende & Zarske” & Emil Zillmann, Stanisław Kostka Archcathedral Basilica in Łódź, 1901–1912 (topping of the tower, architect Józef Kaban, 1927), photography by Jacek Kusiński

jektantów twórcom „swoim”, łódzkim, podkreślając ich fachowość i sukcesy w kilku konkursach warszawskich⁵³. W jednej z notatek prasowych stwierdzano:

Mamy w Łodzi wybornych budowniczych, co wykazały konkursy [...]. Jako dowód stawiamy tu pod ocenę mauzoleum Scheiblerów, dźwignięte według planów budowniczego Lilpopa z Warszawy oraz budujące się mauzoleum Heinzlów, którego plany obstalowano u berlińskiego akademika. Pierwsze jest piękne, drugie ciężkie, monotonne i od początku do końca nieestetyczne, choć kosztowne⁵⁴.

Paradoks polegał na tym, że w przypadku łódzkiego konkursu za „obcego” uznano *de facto* jak najbardziej miejscowego budowniczego Johanna Wendego, potomka tkaczy mieszkających w podłódzkim Konstancynie od lat 30. XIX wieku, którego „obcość” polegała na niemieckim pochodzeniu i luterańskim wyznaniu. Natomiast jako „swój”

country’s “own” creators stressing their successes and professionalism in several Warsaw competitions.⁵³ As one short note states:

We have in Łódź excellent constructors, which has been shown in competitions [...]. As proof one should mention the Scheibler mausoleum elevated according to the plans of the constructor Lilpop from Warsaw and the Heinzel mausoleum currently under construction, plans of which were ordered from the Academic from Berlin. The first is beautiful, the second heavy, monotonous and unaesthetic from the beginning to the end, despite being costly.⁵⁴

It is paradoxical that in the case of the competition in Łódź, the *de facto* local constructor, Johannes Wende, despite being a descendent of weavers living in Konstancynów near Łódź since the 1830s, was considered as foreign due to his German origins and Lutheran denomination. Moreover, the “our own

⁵³ Por. K. Stefański, *Jak zbudowano przemysłową Łódź. Architektura i urbanistyka miasta w latach 1821–1914*, Łódź 2001, s. 194–195.

⁵⁴ *Zygzaki*, „Rozwój” 1902, nr 89, s. 2.

⁵³ Cf. K. Stefański, *Jak zbudowano przemysłową Łódź. Architektura i urbanistyka miasta w latach 1821–1914*, Łódź 2001, pp. 194–195.

⁵⁴ *Zygzaki*, „Rozwój” 1902, no. 89, p. 2.

one”, turned out to be a Pole from Paris, cooperating with a French national, even though their design presented forms that had nothing to do with Polish architectural forms.

Despite all the doubts, the design prepared by the “Wende and Zarske” company was executed (after the corrections) between 1901–1912 (the topping of the tower was done in 1927 according to a plan by Józef Kaban).⁵⁵ A building was constructed with Gothic forms, drawing on the best French and German forms which became, as intended initially, the biggest temple of industrial Łódź and a great work of architecture, becoming a cathedral with the creation of the archdiocese in 1920.

Abstract

The competition in 1898 for the Stanisław Kostka Catholic Church in Łódź (today the Cathedral Basilica) was exceptional in many ways. It was the first international competition in this city and one of the biggest – in terms of the number of designs sent – on Polish lands since the start of World War I. For Łódź and its Catholic community it was very important, and the way it was conducted was precisely reported by the local press. The first prize went to the work submitted by the Łódź construction-architecture company “Wende & Zarske”, the second prize went to I.A. Ruppel “Franz Langenberg Nachfolger” from Bonn, and the third went to the company of Stanisław Jan Cichorski and Edgar Vinson from Paris. The winning paper was sharply attacked by the chief editor of the Łódź daily *Rozwój* – Wiktor Czajewski, who promoted the proposition by Cichorski and Vinson. One of the arguments against the winning design was the fact that the actual author was an architect from Berlin, Emil Zillmann. Despite that fact, the concept of the company “Wende and Zarske” was (with amendments) executed between 1901–1912 (with the topping of the tower according to a design by Józef Kaban, 1927).

Keywords: architectural competition, Polish sacred architecture, 19th century, 20th century, Łódź

potraktowany został Polak z Paryża, współpracujący z Francuzem, i to pomimo faktu, że ich projekt prezentował formy niemające nic wspólnego z polską tradycją architektoniczną.

Mimo wszelkich wątpliwości pracę firmowaną przez spółkę „Wende i Zarske” zrealizowano (po dokonanych poprawkach) w latach 1901–1912 (zwieńczenie wieży uzupełniono w roku 1927 według projektu Józefa Kabana)⁵⁵. Powstała budowla o szlachetnych formach gotyckich, czerpiąca z najlepszych wzorów francuskich i niemieckich, która stała się, zgodnie z pierwotnymi intencjami, największą świątynią przemysłowej Łodzi i znakomitym dziełem architektury, awansując wraz z utworzeniem w 1920 roku diecezji łódzkiej do rangi katedry.

Streszczenie

Konkurs z 1898 roku na kościół katolicki pod wezwaniem św. Stanisława Kostki w Łodzi (dziś bazylika archikatedralna) należał do wyjątkowych pod wieloma względami. Był to pierwszy międzynarodowy konkurs w tym mieście i jeden z największych – gdy idzie o liczbę nadesłanych projektów – na ziemiach polskich do wybuchu pierwszej wojny światowej. Dla Łodzi i jej katolickiej społeczności miał wielkie znaczenie, a jego przebieg dokładnie relacjonowała lokalna prasa. Pierwszą nagrodę otrzymała praca zgłoszona przez łódzkie biuro budowlano-architektoniczne „Wende i Zarske”, drugą projekt I.A. Ruppela z firmy „Franz Langenberg Nachfolger” z Bonn, a trzecią spółka Stanisław Jan Cichorski i Edgar Vinson z Paryża. Zwycięska praca była ostro atakowana przez redaktora naczelnego łódzkiej gazety „Rozwój” Wiktora Czajewskiego, który promował propozycję Cichorskiego i Vinsona. Jednym z argumentów przeciwko zwycięskiemu projektowi był fakt, że jego właściwym autorem był berliński architekt Emil Zillmann. Pomimo to koncepcja firmy „Wende i Zarske” została (ze zmianami) zrealizowana w latach 1901–1912 (zwieńczenie wieży według projektu Józefa Kabana, 1927).

Słowa kluczowe: konkursy architektoniczne, polska architektura sakralna, XIX i XX wiek, Łódź

Prof. dr hab. Krzysztof Stefański

Uniwersytet Łódzki

Katedra Historii Sztuki

ul. prez. G. Narutowicza 65, 90–131 Łódź

tel. +48 42 665 59 78

e-mail: k.stefanski@uni.lodz.pl

⁵⁵ Graliński 1949 (fn. 47), pp. 49–54; Wieczorek (fn. 5), pp. 65–73; Stefański 1996 (fn. 5), pp. 19–30.

⁵⁵ Graliński 1949, jak przyp. 47, s. 49–54; Wieczorek, jak przyp. 5, s. 65–73; Stefański 1996, jak przyp. 5, s. 19–30.

Sztuka religijna na wystawach Wiener Secession i Künstlerbund Hagen (1898–1933)*

Artyści skupieni w Wiener Secession i w Künstlerbund Hagen (Hagenbund) tworzyli środowiska i miejsca otwarte na nowoczesność tak w formach plastycznych, jak i w obyczajowości, często na ówczesnej granicy skandalu. Oczywiście między rokiem 1898 a 1938 w obu stowarzyszeniach zachodziły zmiany dotyczące programu, zasad członkostwa, organizacji i finansowania wystaw. Generalnie po zamknięciu „Ver Sacrum” (1903) i odejściu grupy Klimta (1905) Wiener Secession prezentowała nurt sztuki łatwiejszy w odbiorze dla publiczności i mniej irytujący dla władz niż repertuar Hagenbundu. W kolejnych wystawach tej drugiej grupy, pokazywanych w Zedlitzhalle, postępował proces odwrotny, a radykalizacja ekspozycji dzieł eksperymentujących formalnie doprowadziła ostatecznie w roku 1912 do „bezdomności” Künstlerbund Hagen, który jednak nadal działał¹.

* Niniejszy tekst powstał dzięki grantom: Österreichische Galerie Belvedere w Wiedniu: Grant Belvedere / 21er Haus CIR Program 2015 i *Polscy artyści w Wiedniu: edukacja i udział w wystawach 1726–1938 (Akademie der bildenden Künste, Kunstgewerbeschule, Künstlerhaus, Wiener Secession, Hagenbund, Galerie Miethke i Galerie Pisko)*, nr NCN: UMO-2015/17/B/HS2/01683.

¹ Przed rokiem 1918 oba te konkurencyjne ugrupowania dzieliły różnice statutowo-programowe i sytuacja materialno-administracyjna, znacznie korzystniejsza dla Wiener Secession (miała hipotekę budynku i większe dotacje ministerialne). Hagenbund dzierżawił budynek przy Zedlitzgasse 6 od miasta, co uzależniało grupę od oceny radnych (którzy w roku 1912, uznawszy wystawę Neukunstgruppe za niecenzuralną, odebrali artystom budynek). Własną siedzibę uzyskał dopiero w roku 1920. Hagenbund szukał równowagi między wymaganiami konserwatywnej administracji rządowej a nastawieniem lewicowo-liberalnym, działał mniej komercyjnie niż Secesja, był bardziej otwarty na wszystkie nacje Austro-Węgier (w tym Polaków, także po roku 1918) i przyciągał artystów z całej Europy. Mimo że obie galerie były równie często przedmiotem zainteresowania austriackiej i europejskiej krytyki artystycznej, w późniejszych opracowaniach naukowych zdecydowanie więcej pisano o Wiener Secession. Do niedawna Hagenbund był zmarginalizowany także w austriackich badaniach. O Wiener Secession zob. L. Hevesi, *Acht Jahre Sezession (März 1898 – Juni 1905). Kritik – Polemik – Chronik*, Wien 1906; R. Waissenberger, *Wiener Secession, Wien–München 1971*; J.B. van Heerde, *Staat und Kunst. Staatliche Kunstförderung 1895–1918*, Wien–Köln–Weimar 1993. Pierwsze opracowanie dotyczące Hagenbundu: R. Waissenberger, *Hagenbund 1900–1938. Geschichte der Wiener Künstlervereinigung*, „Mitteilungen der Österreichischen Galerie Belvedere“ 16, 1972, s. 54–130;

Religious Art at the Wiener Secession and Künstlerbund Hagen Exhibitions (1898–1933)*

The artists gathered in the Wiener Secession and the Künstlerbund Hagen (Hagenbund) created environments and places open to modernity, both in art forms and in customs, often at the then borderline of scandal. Of course, changes took place in both associations between 1898 and 1938 regarding the programme, membership rules, organisation and financing of exhibitions. Generally speaking, after the closing of “Ver Sacrum” (1903) and the departure of Klimt’s group (1905), the Wiener Secession presented a stream of art that was less challenging to the audience and less irritating to the authorities than Hagenbund’s repertoire. The reverse process was taking place in the subsequent exhibitions of the latter group, shown in the Zedlitzhalle, and the radicalisation of the exhibition of the formally experimental works ultimately led to the “homelessness” of Künstlerbund Hagen in 1912, which, however, continued to work.¹

* This text was created thanks to the following grants: Österreichische Galerie Belvedere in Vienna: Grant Belvedere / 21er Haus CIR Programme 2015 and *Polish Artists in Vienna: Education and Participation in Exhibitions 1726–1938 (Akademie der bildenden Künste, Kunstgewerbeschule, Künstlerhaus, Wiener Secession, Hagenbund, Galerie Miethke and Galerie Pisko)*, NCN number: UMO-2015/17/B/HS2/01683.

¹ Before 1918, there were statutory and programme differences between these two competing groups, and a difference in their material and administrative situations, much more favourable for the Wiener Secession (it had a mortgage on a building and larger ministerial subsidies). The Hagenbund rented a building from the city at Zedlitzgasse 6, which made the group dependent on the assessment of councillors (who in 1912, having acknowledged the Neukunstgroup’s exhibition as obscene, took the building from them). It received its own headquarters only in 1920. Hagenbund sought a balance between the requirements of the conservative government administration and the left-liberal attitude, it was less commercial than the Secession, more open to all Austro-Hungarian nations (including Poles after 1918) and attracted artists from all over Europe. Although both galleries were equally often of interest to Austrian and European artistic critics, much more was written in later scholarly publications about the Wiener Secession. Until recently, the Hagenbund was also marginalised in Austrian research. For the Wiener Secession, see L. Hevesi, *Acht Jahre Sezession (März 1898 – Juni 1905). Kritik – Polemik – Chronik*, Wien 1906; R. Waissenberger, *Wiener Secession, Wien–München 1971*; J.B. van Heerde, *Staat und Kunst. Staatliche Kunstförderung 1895–1918*, Wien–Köln–Weimar 1993. First study on Hagenbund: R. Waissenberger, *Hagenbund 1900–*

Of course, *purely* religious art related to Christianity or biblical topics² did not belong to the main trends exhibited in either of the galleries. However, frequency of presentation is not the only determinant of its rank. It is worth looking at the effects of the meeting of an innovative attitude challenging artistic habits with conservative ideology and proposals for changes in church art stuck in conservative academism. This subject matter appeared at the Vienna exhibitions in the years 1898–1933 in various contexts and intensities, and from time to time both associations organised very important exhibitions of religious art in line with the “spirit of the present day”. It should be mentioned that the source material, in the form of catalogues from individual exhibitions, is not full; some catalogues for the exhibitions of the Wiener Secession and Museum für Kunst und Industrie are missing. Either they were not printed (which happened sometimes), or they did not survive in any of the Vienna libraries.³ For the exhibitions of religious art in Vienna, the first stepping stone was the year 1905 and the presentation of Beuronese works, the second was the year 1918, when the political system had changed, as had the church/state relations, and the third was the Katholikentag in 1933, when the social mood and political instrumentalization of art were already a foreshadow of the coming tragedy.

In general perception, modernity is by definition set in opposition to religion/Christianity, and yet the

1938. *Geschichte der Wiener Künstlervereinigung*, “Mitteilungen der Österreichischen Galerie Belvedere” 16, 1972, pp. 54–130; *Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien*, exhibition catalogue, 18 Sept. – 30 Nov. 1975, Wien 1975; wider study: *Hagenbund. Die Verlorene Moderne. Die Künstlerbund Hagen 1900–1938. Eine Ausstellung der Österreichischen Galerie im Schloß Halbturn, Burgenland*, exhibition catalogue, 7 May – 26 Oct. 1993, Konzeption der Ausstellung und Katalog G.T. Natter, Wien 1993. In the years 2013–2015, the Belvedere Museum team, under the *Hagenbund* grant, developed a distributed group documentation and basic groups of issues related to its activities (e.g. all the exhibitions were counted for the first time). The result of this work was the merger and development of distributed documentation regarding the group’s activities, an international exhibition (Belvedere 2014/2015) and a scholarly publication: *Hagenbund. A European Network of Modernism 1900 to 1938*, eds. A. Husslein-Arco, M. Boekl, H. Krejci, Wien 2014; P. Chrastek, *Expressionism, New Objectivity and Prohibition. Hagenbund and its Artists. Vienna 1900–1938*, Vienna 2016.

² By religious art I mean art that was intended for places of worship or individual prayer. By art with biblical/sacral motifs I mean all artistic references to the Bible, theology and iconography, also controversially connected with the dilemmas of existence and the philosophy of a given time; the majority of this type of parareligious/museum/collector’s works have been presented at exhibitions since the 1880s. The Wiener Secession also showed reconstructions of temples of other religions (e.g. Zen) that are not the subject of my analysis.

³ There are no copies at the Archiv Wiener Secession and the Österreichisches Museum für angewandte Kunst library, or at the Österreichische Nationalbibliothek or the Bibliothek Museum Belvedere.

Sztuka *stricte* religijna związana z chrześcijaństwem czy o tematyce biblijnej² nie należała oczywiście do głównych nurtów eksponowanych w obu galeriach. Wyznacznikiem jej rangi jest jednak nie tylko częstotliwość prezentacji. Warto przyrzeć się skutkom spotkania nowatorskiego nastawienia, kontestującego przyzwyczajenia artystyczne, z konserwatywną ideologią i propozycjami zmian w sztuce kościelnej zatrzymanej w zachowawczym akademizmie. Omawiana tematyka pojawiała się na wiedeńskich wystawach w latach 1898–1933 w różnych kontekstach i nasileniu, a od czasu do czasu oba stowarzyszenia organizowały bardzo ważne wystawy sztuki religijnej zgodne z „duchem współczesności”. Należy wspomnieć, że materiał źródłowy, którym są tu katalogi poszczególnych ekspozycji, nie jest pełny, brak kilku katalogów wystaw Wiener Secession i Museum für Kunst und Industrie – albo ich nie wydrukowano (co się zdarzało), albo nie zachowały się w żadnej z wiedeńskich bibliotek³. Dla wystaw sztuki religijnej w Wiedniu pierwszą cezurą jest rok 1905 i pokaz prac beuronczyków, drugą – rok 1918, kiedy zmienił się ustrój, a więc relacje kościoła i państwa, a trzecią Katholikentag w roku 1933, kiedy nastroje społeczne i polityczna instrumentalizacja sztuki były już antecedencją nadchodzącej tragedii.

W powszechnym odbiorze nowoczesność jest z założenia ustawiana w kontrze do religii/chrześcijaństwa, a przecież ciągłość tradycji duchowych i intelektualnych nigdy nie została zupełnie zerwana. W la-

Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, katalog wystawy, 18 IX – 30 XI 1975, Wien 1975; szersze opracowanie: *Hagenbund. Die Verlorene Moderne. Die Künstlerbund Hagen 1900–1938. Eine Ausstellung der Österreichischen Galerie im Schloß Halbturn, Burgenland*, katalog wystawy, 7 V – 26 X 1993, Konzeption der Ausstellung und Katalog G.T. Natter, Wien 1993. W latach 2013–2015 zespół Museum Belvedere w ramach grantu *Hagenbund* opracował rozproszoną dokumentację grupy i podstawowe zespoły zagadnień związanych z jej działalnością (m.in. po raz pierwszy wyliczono wszystkie wystawy). Efektem tej pracy było zespolenie i opracowanie rozproszonej dokumentacji dotyczącej działalności grupy, międzynarodowa wystawa (Belvedere 2014/2015) i opracowanie naukowe: *Hagenbund. A European Network of Modernism 1900 to 1938*, ed. A. Husslein-Arco, M. Boekl, H. Krejci, Wien 2014; P. Chrastek, *Expressionism, New Objectivity and Prohibition. Hagenbund and its Artists. Vienna 1900–1938*, Vienna 2016.

² Przez sztukę religijną rozumiem tę, która była przeznaczona do miejsc kultu lub modlitwy indywidualnej. Przez sztukę o motywach biblijnych/sakralnych rozumiem wszelkie artystyczne odwołania do Biblii, teologii i ikonografii, także kontrowersyjnie łączących się z rozterkami egzystencji i filozofii danego czasu; najwięcej tego rodzaju dzieł parareligijnych/muzealnych/kolekcjonerskich prezentowano na wystawach od lat 80. XIX wieku. W Wiener Secession pokazywano także rekonstrukcje świątyń innych religii (np. Zen), których nie omawiam.

³ Brak egzemplarzy w Archiv Wiener Secession i bibliotece Österreichisches Museum für angewandte Kunst, a także w Österreichische Nationalbibliothek i w Bibliothek Museum Belvedere.

tach 1898–1914 Biblia pojawiała się stale w kilku kontekstach, przy czym na wystawach Hagenbundu (własnych i gościnnych) zaczerpnięte z niej motywy występowały tylko sporadycznie, natomiast katalogi Secesji pozwalają na wskazanie pewnych prawidłowości. Prezentowane wówczas obrazy o tej tematyce w większości nie były przeznaczone do kultu. Jest ona po pierwsze punktem swobodnych odniesień kulturowych, podstawą uniwersalnych pojęć i wartości (nie tylko w aspekcie ich negacji). Fundamentalnym tekstem zadawano nowe, trudne pytania egzystencjalne i odnoszono do kultury wysokiej. Po drugie, tematykę religijną przed rokiem 1918 łączono z rodzajowymi scenami z życia ludu (miejsca kultu, modlitwy i rytuałów), nadając jej odpowiednią, narodową, redakcję. Po trzecie, pojawiały się wystawy specjalne, w znacznej części lub w całości poświęcone religijnej sztuce dawnej lub współczesnej. Na ekspozycjach Secesji wprowadzano retrospekcje i pokazywano sztukę dawną w zaskakujących kontekstach, np. Rubensa (*Chrystus w domu Szymona, Eстера, Abasfer*), Tintoretta i El Greca wśród dzieł członków stowarzyszenia lub w otoczeniu dzieł innych grup artystycznych, jak na wystawie *Entwicklung des Impressionismus in Malerei und Plastik*⁴. Zazwyczaj tego rodzaju ekspozycje były gościnnymi pokazami prywatnych kolekcji, zajmującymi część przestrzeni wystawowej.

W Secesji na takich samych prawach prezentowano oczywiście także oryginalne przedmioty związane z religiami Japonii, Chin i innych części Azji, co było charakterystyczne dla symbolicznego synkretyzmu rozwijającego się od lat 80. XIX wieku do I wojny światowej⁵. Przedmioty kultu nie tylko pokazywano jako przykład egzotycznego rzemiosła artystycznego, ale – jak można sądzić z fotografii i opisów wystaw – włączano je też do stylizowanych aranżacji świątyń.

Takie wystawy nie zdarzały się w Hagenbundzie, gdzie można dostrzec przewagę innego profilu ekspozycji (mniej było tematów literackich, a więc i biblijnych). Natomiast w obu przypadkach (przed rokiem 1914) rozproszone wśród innych pokazywanych prac obrazy o tematyce biblijnej łączyły się często z przekraczaniem tabu obyczajowego. Na przykład w *Judycie* Gustava Klimta (Wiener Secession 1903) dystans do współczesności jest większy, nie ma ataku na obyczajowość kleru jak w *Kardynale i zakonnicy* Eгона Schielego (Hagenbund 1912), gdzie dodat-

continuity of spiritual and intellectual traditions has never been completely broken. In the years 1898–1914, the Bible appears in several contexts, but at the Hagenbund's (own and guest) exhibitions, motifs derived from it appear only sporadically during that time, while the Secession catalogues allow us to identify certain trends. Paintings on this subject presented then were mostly not intended for worship. It is first and foremost a point of unrestricted cultural reference, the basis of universal concepts and values (not only in the aspect of their rejection). New, difficult existential questions were directed towards fundamental texts, and references were made to high culture. Secondly, religious topics before 1918 were combined with generic scenes from the life of the people (places of worship, prayer and rituals), giving it the appropriate national touch. Thirdly, there were special exhibitions, mostly or entirely devoted to old or contemporary religious art. At the Secession exhibitions, retrospections were introduced, and old art was shown in surprising contexts, for example Rubens (*Christ in the House of Simon, Esther, Abasfer*), Tintoretto and El Greco among the works of association members or surrounded by works of other artistic groups, such as at the *Entwicklung des Impressionismus in Malerei und Plastik*⁴ exhibition. Typically, such exhibitions were guest shows of private collections, occupying a part of the exhibition space. Of course, original subjects related to the religions of Japan, China and other parts of Asia were also presented in a similar manner, which was characteristic of the symbolic syncretism that had been developing since the 1880s until World War I.⁵ Objects of worship were shown not only as an example of exotic artistic craft, but, as can be judged from exhibition photographs and descriptions, they were also included in stylised arrangements of temples. Such exhibitions did not take place at the Hagenbund, where one can see the dominance of a different exhibition profile (there were fewer literary, and therefore biblical, themes). However, in both cases (before 1914), biblical images dispersed among other works shown were often associated with breaching moral taboos. For example, in Gustav Klimt's *Judith* (Wiener Secession 1903), the distance to modernity is greater, there is no attack on the customs of the clergy as in Egon Schiele's *Cardinal and Nun* (Hagenbund 1912), where, Wally Neuzel,

⁴ *Entwicklung des Impressionismus in Malerei u[nd] Plastik. XVI. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien*, I–II 1903, Wien 1903, poz. 2, 3.

⁵ Japończycy także interesowali się współczesną kulturą europejską, a szczególnie Klimtem; zob. J. Wieninger, *Gustav Klimt and the Art of East Asia*, w: *Gustav Klimt. In search of the „Total Artwork”*, ed. J. Kallir, co-ed. A. Weidinger, katalog wystawy, Österreichische Galerie Belvedere Wien, Hangaram Art Museum – Seoul Arts Center, 1 II – 5 V 2009, Munich–Berlin–London–New York 2009, s. 51–59.

⁴ *Entwicklung des Impressionismus in Malerei u[nd] Plastik. XVI. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien*, Jan.–Feb. 1903, Wien 1903, cat. nos. 2, 3.

⁵ The Japanese were also interested in contemporary European culture, especially in Klimt; see J. Wieninger, *Gustav Klimt and the Art of East Asia*, in: *Gustav Klimt. In search of the „Total Artwork”*, ed. J. Kallir, co-ed. A. Weidinger, exhibition catalogue, Österreichische Galerie Belvedere Wien, Hangaram Art Museum – Seoul Arts Center, 1 Feb. – 5 May 2009, Munich–Berlin–London–New York 2009, pp. 51–59.



1. Maximilian Lenz, *Chrzest Etiopczyka*, fot. za: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, XI – XII 1905, Wien 1905, poz. 12

1. Maximilian Lenz, *Baptism of an Ethiopian*, photo: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Nov.–Dec. 1905, Wien 1905, cat. no. 12



2. Josef Engelhart, *Chrzest przez krew. Zamordowane dziecko*, fot. za: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, XI – XII 1905, Wien 1905, poz. 13

2. Josef Engelhart, *Baptism through blood. Murdered child*, photo: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Nov.–Dec. 1905, Wien 1905, cat. no. 13

the artist's friend, appears as a nun. In the Hagenbund, the permission for formal expressionistic experiments was greater, but it was the Beuronese, during the exhibition at the Secession, who included ethnographic references, sometimes ambiguous in relation to the violence of Christianisation [figs. 1–2].

For the most part, we don't know whether the works with religious themes presented at that time were intended for church interiors, if, of course, it was possible to determine exactly which ones (catalogue entries are incomplete and there are relatively few reproductions⁶). The form of some of them certainly does not exclude it (e.g. Uhde's *Jesus' Sermon on the Lake* or Böcklin's *Pieta*). The least doubtful in this respect are the stained-glass windows (almost always presented as pastel competition designs for a specific temple or as glass models) and church plans, sometimes created by such Viennese giants as Otto Wagner.⁷

⁶ For example, in the case of Leon Wyczółkowski's *Christ* (*Katalog der I. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*, 26 Mar. – 15 Jun. 1898, Wien 1898, cat. no. 4) at least two paintings may be involved: *Head of Christ* from the National Museum in Krakow and *Crucifixion* (*Wawel Crucifix*); the reviews do not make the investigation easier.

⁷ *Katalog der V. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler*

kowo jako zakonnica występuje Wally Neuzel, przyjaciółka artysty. W Hagenbundzie większe też było przyzwolenie na ekspresjonistyczne eksperymenty formalne, ale to u beurończyków na wystawie w Secesji pojawiły się etnograficzne odniesienia, czasem dwuznaczne wobec przemocy chrystianizacji [il. 1, 2].

Nie wiadomo zazwyczaj, czy pokazywane wówczas prace o tematyce religijnej, jeśli oczywiście udało się ustalić, o które dokładnie chodzi (zapisy katalogowe są niepełne, a reprodukcji jest stosunkowo niewiele⁶), były przeznaczone do wnętrza kościelnego. Forma niektórych z nich z pewnością tego nie wyklucza (np. *Chrystus głoszący kazanie na jeziorze* Uhdego czy *Pieta* Böcklina). Najmniej wątpliwości przysparzają pod tym względem witraże (niemal zawsze prezentowane jako pastelowe projekty konkursowe do konkretnej świątyni lub szklane modele) i plany kościołów, niekiedy autorstwa takich wiedeńskich tuzów jak Otto

⁶ Np. w wypadku *Chrystusa* Leona Wyczółkowskiego (*Katalog der I. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*, 26 III – 15 VI 1898, Wien 1898, poz. 4) w grę mogą wchodzić co najmniej dwa obrazy: *Głowa Chrystusa* z Muzeum Narodowego w Krakowie i *Ukrzyżowanie* (*Krucyfiks wawelski*); recenzje nie ułatwiają rozpoznania.

Wagner⁷. Warto nadmienić, że polskie projekty witraży były wielokrotnie wystawiane w Wiedniu (Mehoffer, Uziębło⁸), a Stanisław Wyspiański został w tej dziedzinie szczególnie doceniony przez miejscową krytykę⁹.

Na wystawach Wiener Secession najczęściej pojawiały się przedstawienia chrystologiczne, rzadziej w oryginalnych ujęciach ikonograficznych i formalnych [il. 3]; zazwyczaj tylko w takich kontekstach występuje Matka Boska (Ucieczka do Egiptu, Pieta). Bywało, że tematy religijne podejmowali artyści znani dziś z zupełnie innego repertuaru. Na kilku wystawach prace odnoszące się do Męki Pańskiej pokazał lewicujący Constantin Meunier, kojarzony głównie z wizerunkami robotników przy pracy. Artysta wystawił m.in. *Ecce Homo* i brązowe popiersie *Chrystusa*¹⁰ [il. 4]. Odlewy reliefów o tematyce pasyjnej zaprezentował również Alexander L.M. Charpentier¹¹. Niemal od początku wystaw w Wiedeńskiej Secesji pojawiły się wątki wiążące chrześcijaństwo z socjalizmem. Przykładem są ilustracje Franza Skarbiny do powieści Maxa Ketzera *Das Gesicht Christi. Roman aus dem Ende des XIX. Jahrhunderts* (Leipzig 1896)¹². Zgodnie z naturalistyczną stylistyką powieści ukazany na tych rysunkach Chrystus – elegancko ubrany i o semickich rysach – w Wielki Piątek przechadza się po dzielnicach Berlina nierozpoznany przez przechodniów.

⁷ *Katalog der V. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, [XI–XII 1900], [Wien 1900.] poz. 237.

⁸ Józef Mehoffer: *Ausstellung der Vereinigung Polnischer Künstler „Sztuka“*, [Wiedeń, 6. II–III] Hagenbund, Wien 1908, poz. 99: *Projekt witraża do katedry na Wawelu w Krakowie*; *Katalog der Kaiser-Huldigungs-Ausstellung. Hagenbund–Manes–Sztuka*, [Wiedeń, 11 IV – 4 X 1908], Wiedeń 1908, poz. 68: *Projekt witraża do kaplicy Radziwiłłów w katedrze na Wawelu*. Henryk Uziębło: *Katalog der XXIX. Ausstellung des Künstlererbundes Hagen*, [Wiedeń, 3 IV – 15 VIII], Wien 1909, poz. 33, il. 1: *Przedwiośnie. Wykonane w Krakowskim zakładzie witraży i mozaik szklanych*.

⁹ Wyspiański projekty witraży do katedry lwowskiej pokazał już na 1. wystawie Wiener Secession (*Katalog der I. Kunst-Ausstellung...* 1898, jak w przyp. 6, poz. 2, 3. Uwagę wiedeńskich recenzentów zwróciły jednak jego kartony wawelskie (*XV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien*, XI–XII 1902, Wien 1902, poz. 88, 94, 103). Co nieprzypadkowe, chwalił ich niezwykłą ekspresję Franz Servaes, późniejszy promotor Schielego, sugerując nawet zorganizowanie indywidualnej wystawy Wyspiańskiego w Wiedniu, która jednak nie doszła do skutku (F.S., *Secession*, „Neue Freie Presse” 1902, nr 13, s. 4). Oczywiście recenzenci austriacy nie podejmowali tak istotnego dla polskiej krytyki pytania, czy projekt jest odpowiedni do wnętrza katedry, ani problemu relacji między tematem religijnym a historycznym.

¹⁰ *Katalog der III. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*, Max Klinger „*Christus im Olimp*”, Const[antin] Meunier van Rysselberghe, 10 I – 20 II 1899, Wien 1899, poz. 9: C. Meunier, *Ecce Homo* (gips i brąz; obecnie w Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique w Brukseli), *Katalog der XXII. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, I–II 1905, Wien 1905, poz. 12: C. Meunier, *Christus* (brąz).

¹¹ *Katalog der I. Kunst-Ausstellung...* 1898, jak przyp. 6, poz. 111, 128.

¹² *Katalog der IV. Kunstausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*, [III–V 1899], [Wien, 1899], Pult B.

It is worth mentioning that Polish stained-glass designs were repeatedly exhibited in Vienna (Mehoffer, Uziębło⁸), and Stanisław Wyspiański was particularly appreciated in the field by local critics.⁹

The Wiener Secession exhibitions most often featured Christological representations, less frequently in the original iconographic and formal presentation [fig. 3]; usually only the Virgin Mary is shown in such context (*Escape to Egypt, Pieta*). Sometimes, religious themes were undertaken by artists known today for a completely different repertoire. In several exhibitions, works referring to the Passion of Christ were shown by the leftist Constantin Meunier, associated mainly with images of workers at work. The artist exhibited, among others *Ecce Homo* and the bronze bust of *Christ*¹⁰ [fig. 4]. Reliefs with a passion theme were also presented by Alexander L.M. Charpentier.¹¹ Threads linking Christianity with socialism were present almost from the very beginning of the exhibitions at the Vienna Secession. Examples include the illustrations of Franz Skarbina for the novel by Max Ketter *Das Gesicht Christi. Roman aus dem Ende des XIX. Jahrhunderts* (Leipzig 1896).¹² According to the naturalistic stylistics of the novel, the Christ shown in

Österreichs Secession, [Nov.–Dec. 1900], [Wien 1900.], cat. no. 237.

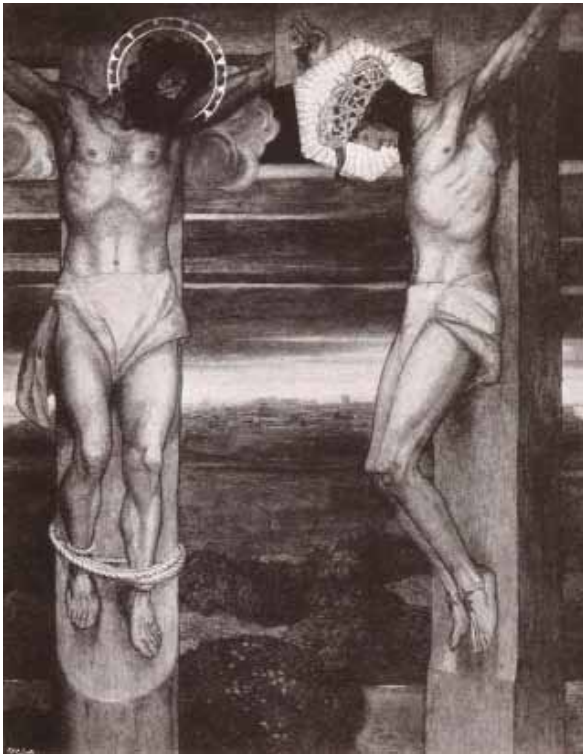
⁸ Józef Mehoffer: *Ausstellung der Vereinigung Polnischer Künstler „Sztuka“*, [Vienna, 6 Feb.–Mar. 1908], Wien 1908, cat. no. 99: *A stained glass design for the Wawel Cathedral in Krakow*; *Katalog der Kaiser-Huldigungs-Ausstellung. Hagenbund–Manes–Sztuka*, [Vienna, 11 Apr. – 4 Oct. 1908], Wien 1908, cat. no. 68: *A stained glass design for the Radziwiłł Chapel in the Wawel Cathedral*. Henryk Uziębło: *Katalog der XXIX. Ausstellung des Künstlererbundes Hagen*, [Vienna, 3 Apr. – 15 Aug. 1909], Wien 1909, cat. no. 33, fig. 1: *Early Spring. Made at the Krakow stained glass and glass mosaic factory*.

⁹ Wyspiański's designs of stained glass windows for the Lviv Cathedral had already been shown at the 1st Wiener Secession exhibition (*Katalog der I. Kunst-Ausstellung...* 1898 (fn. 6), cat. nos. 2, 3). The attention of the Viennese reviewers was, however, drawn by his Wawel cartoons (*XV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien*, Nov.–Dec. 1902, Wien 1902, cat. nos. 88, 94, 103). It is not accidental that their unusual expression was praised by Franz Servaes, the later promoter of Schiele, even suggesting organising an individual exhibition for Wyspiański in Vienna, which, however, never took place (F.S., *Secession*, „Neue Freie Presse” 1902, no. 13, p. 4). Of course, the Austrian reviewers did not address the questions, which were of such important to the Polish critics, as to whether the design is suitable for the interior of the cathedral, or the problem of the relationship between the religious and historical themes.

¹⁰ *Katalog der III. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*, Max Klinger „*Christus im Olimp*”, Const[antin] Meunier van Rysselberghe, 10 Jan. – 20 Feb. 1899, Wien 1899, cat. no. 9: C. Meunier, *Ecce Homo* (plaster and bronze; currently at the Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique in Brussels), *Katalog der XXII. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, Jan.–Feb. 1905, Wien 1905, cat. no. 12: C. Meunier, *Christus* (bronze).

¹¹ *Katalog der I. Kunst-Ausstellung...* 1898 (fn. 6), cat. nos. 111, 128.

¹² *Katalog der IV. Kunstausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*, [Mar.–May 1899], [Wien, 1899], Pult B.



3. Friedrich König, *Chętny do chrztu. Dobry lotr*, za: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, XI–XII 1905, Wien 1905, poz. 14

3. Friedrich König, *Willing to baptise. A good villain*, source: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Nov.–Dec. 1905, Wien 1905, cat. no. 14

these drawings – elegantly dressed and with Semitic features – walks through the districts of Berlin on Good Friday, unrecognised by passers-by. Both types of presentation, both the respectful and pitying image of the martyred body of Jesus deprived of signs of divinity (contrary to the academic ideal of beauty), as well as the one where the physical and spiritual condition of Christ makes him contemporary (without belittling his role in history), are derived from Renan's positivist thought and the esoteric conception of Schuré's history. Among the saints, those featured particularly often in the exhibited works include Saint Sebastian (always with the smooth beauty of a seminaked ephebe) and Saint Francis. The Old Testament threads, other than those relating to Adam and Eve in paradise, were relatively rarely shown¹³ [figs. 5–6]. We can list many examples of sculptures on this subject, for example those made by Hermann Hahn, August Rodin, Ville Vallgren and Xawery Dunikowski.¹⁴ Most

¹³ Bolesław Biegas showed *David*, unknown today, cf. *Katalog der VII. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, Mar.–May 1900, [Wien 1900], cat. no. 55.

¹⁴ For example, *IX. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, Feb. 1901, [Wien 1901], cat. no. 43; *Katalog der II. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*, [Nov.–Dec. 1898], Wien 1898, cat. no. 97; *Katalog der*



4. Constantin Meunier, *Chrystus*, brąz, fot. za: XXII. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, I–II 1905, Wien 1905, poz. 12

4. Constantin Meunier, *Christ*, bronze, photo: XXII. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Jan.–Feb. 1905, Wien 1905, cat. no. 12

Oba typy przedstawień – zarówno budzący szacunek i litość obraz umęczonego ciała Jezusa pozbawionego oznak boskości (wbrew akademickiemu ideałowi piękna), jak i ten, na którym fizyczna i duchowa kondycja Chrystusa upodobnia go do współczesnych, bez umniejszania jego roli w historii – wywodzą się z pozytywistycznego myślenia Renana oraz z ezoterycznej koncepcji historii Schurégo. Spośród świętych szczególnie często pojawiali się na wystawianych pracach św. Sebastian (zawsze o gładkiej urodzie półnagi efeb) i św. Franciszek. Stosunkowo rzadko pokazywano wątki starotestamentowe inne niż wiążące się Adamem i Ewą w raju¹³ [il. 5, 6]. Można wymienić tu wiele przykładów rzeźb o tej tematyce, choćby autorstwa Hermanna Hahna, Augusta Rodina, Villego Vallgrena czy Xawerego Dunikowskiego¹⁴. Najczęściej o związku ze Starym Testamentem świadczyły tylko

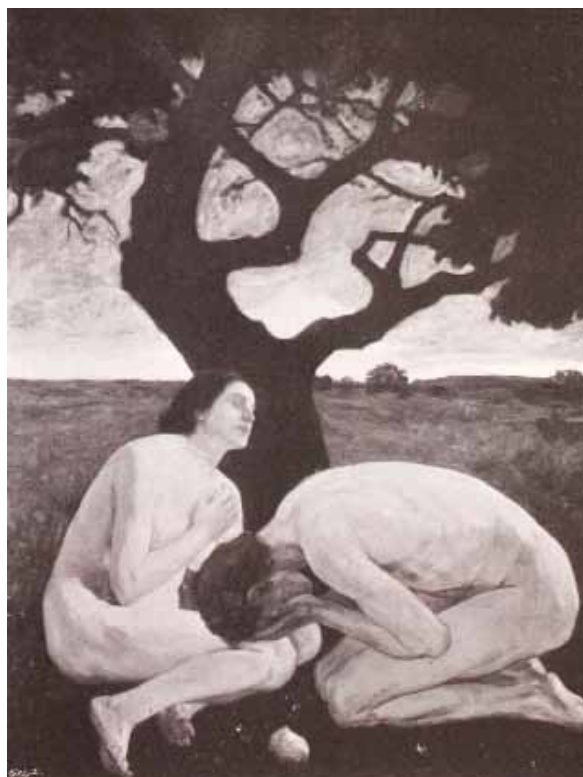
¹³ Bolesław Biegas pokazał nieznanego dziś *Dawida*, zob. *Katalog der VII. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, III–V 1900, [Wien 1900], poz. 55.

¹⁴ Np. *IX. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, II 1901, [Wien 1901], poz. 43; *Katalog der II. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*, [XI–XII 1898], Wien 1898, poz. 97; *Katalog der XV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, XI–XII 1902, Wien, 1902, poz. 138.



5. Karl Müller, *Stworzenie wody*, fot. za: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, XI–XII 1905, Wien 1905, poz. 9

5. Karl Müller, *Creation of water*, photo: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Nov.–Dec. 1905, Wien 1905, cat. no. 9



6. Hans Tichy, *Adam i Ewa*, fot. za: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, XI–XII 1905, Wien 1905, poz. 109

6. Hans Tichy, *Adam and Ewa*, photo: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Nov.–Dec. 1905, Wien 1905, cat. no. 109

tytuły, bo ukazane postaci nie miały odpowiednich atrybutów. Ikonograficznie, przez nagość idealnych ciał oraz upozowanie, przypominały wzory bohaterów znane z tradycji klasycznej Grecji i z Rzymu. Nierzadko dzieła te ukazywały smutek i egzystencjalną samotność wyobrażonych postaci.

W malarstwie tego czasu częstym motywem jest Eden, który jako topos malarski już dawno przestał być wyłącznie odniesieniem do biblijnego ogrodu. W swojej odświeżonej z końca XIX wieku to idealna kraina, ogrodowy *locus amoenus*, gdzie nagie lub półnagie, najczęściej męskie postaci w antykizujących szatach, ustawione w grupy, są elementami alegorycznych wypowiedzi na temat historii, filozofii czy nauki, często w monumentalnej formie. Taki oparty na przenośni sposób przekazywania myśli ma oczywiście w tle teologiczno-historyczną *Dysputę* Rafała, ale około roku 1900 zdecydowanie większą rolę w tego rodzaju kompozycjach zaczęły odgrywać odniesienia do grecko-rzymskiego antyku, dochodzące do głosu nie tylko w kostiumach, ale też w synkretycznym łączeniu idei chrześcijańskich i pogańskich, zespalaące raj z gajem Akademos¹⁵.

¹⁵ Jedne z najpopularniejszych alegorycznych ujęć takiej topiki to *Szkola Platona* Jeana Delvilla (1880, Musée d'Orsay) i *Święty*

often, only the titles showed a relationship with the Old Testament, because the figures depicted did not have the proper attributes. Iconographically, through the nudity of perfect bodies and their poses, they resembled the heroes known from the classic Greek tradition and from Rome. Not infrequently, these works showed the sadness and existential loneliness of imaginary characters.

In painting during this era, the Garden of Eden is a frequent motif, which as a painting archetype has long ceased to be only a reference to the biblical garden. In its version from the late 19th century, it is an ideal land, a *locus amoenus*, where naked or semi-naked, most often male, figures in antique style garments, positioned in groups, are elements of allegorical statements on history, philosophy or science, often in a monumental form. Such a metaphorical method of presenting ideas, of course, has a theological and historical basis in Raphael's *Dissertation*, but around 1900 the Greek-Roman antiquity played a much greater role in this kind of composition, finding voice not only in costumes but also in the syncretic combination of Christian and pagan

XV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Nov.–Dec. 1902, Wien, 1902, cat. no. 138.

ideas, fusing paradise with Akademos' grove.¹⁵ The preference for such scenes means that in the case of many works exhibited at the Wiener Secession and Hagenbund exhibitions – in the face of ignorance of the original and the lack of reproduction – we cannot state with certainty what they represented, for example in the case of *Im Paradies* by Heinrich Zügl, a painter rarely mentioned today, known mainly for genre-animal themes.¹⁶ This group also includes Max Klinger's monumental painting *Christ on Olympus*,¹⁷ a work that aroused great interest. It was shown at the third Secession exhibition in a separately opening room. A reproduction of the painting advertised the exhibition – it was placed on the cover of the catalogue, which devoted a two-and-a-half-page commentary to the painting by Paul Kühn, who later became the author of the artist's monograph. Kühn wrote that Christianity is a natural consequence, the next phase of the history of the gods, continuously narrated by humanity since ancient times. All of them were treated seriously as some point – as religiously important deities. According to Kühn, the adoption of aesthetic forms from the ancient-classicist repertoire naturally created a place for meeting religion – in a literal and symbolic sense. This combination of themes seems to be embodied in a later, now unknown multiform painting *Götterdämmerung* [*Twilight of Gods*] by Otto Friedrich.¹⁸

Until 1914, particularly numerous (among the works of the authors of all the nations participating in the Wiener Secession exhibitions) were paintings presenting folk forms of worship with an ethnographic-genre character. In their volume, they referred to various forms of religiosity: Catholic, Protestant and Orthodox. Over the years, the preferences in painting for geographical regions have changed, with time becoming more and more distant from the local centres (in Polish painting it was Podhale and Tatras, Podole,

¹⁵ One of the most popular allegorical presentations of such a theme is the *School of Plato* by Jean Delvill (1880, Musée d'Orsay) and the *Holy Grove* or the *Ancient Sorbonne*, a painting by Pierre-Cecile Puvis de Chavannes (completed 1889, Grand Amphithéâtre de la Sorbonne). The composition of both gardens resembles the form of this kind of conventional space in early Renaissance paintings, but Delvill's Plato, iconographically characterised as the teaching Christ, placed among naked idealised youths, is an obvious artistic provocation. On the other hand, in de Chavannes's scholarly garden, the centre is dominated by an allegorical female figure personifying a school, stylised as a Renaissance Madonna, and most of the numerous other figures are women.

¹⁶ *Katalog der II. Kunst-Ausstellung...* (fn. 14), cat. nos. 97, 99.

¹⁷ M. Klinger, *Christ on Olympus*, 1890–97, oil on canvas, 362 × 722 cm; until 1938 at the Österreichische Galerie Belvedere in Vienna, now at the Museum der bildenden Künste in Leipzig; P. Kühn, *Aufsatz*, in: *Katalog der III. Kunst-Ausstellung...* 1899 (fn. 10), pp. 13–15.

¹⁸ *Katalog der III. Kunstausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*, Mar.–May 1899, [Wien 1899], cat. no. 35.

Upodobanie do takich ujęć sprawia, że w przypadku wielu prac wystawionych na ekspozycjach Wiener Secession i Hagenbundu – wobec nieznamość oryginału i braku reprodukcji – nie można z całą pewnością stwierdzić, co przedstawiały. Trudność ta dotyczy choćby *Im Paradies* Heinricha Zügla, rzadko dziś wspomnianego malarza, znanego głównie z tematyki rodzajowo-animalistycznej¹⁶. W tej grupie lokuje się również monumentalny obraz *Christus na Olimpie* Maxa Klingera¹⁷. Praca wzbudziła duże zainteresowanie. Pokazano ją na trzeciej wystawie Secesji w osobnej, otwierającej ekspozycję sali. Reprodukacja dzieła reklamowała wystawę – umieszczono ją na okładce katalogu, w którym poświęcono półstronicowy komentarz pióra Paula Kühna, późniejszego autora monografii artysty. Kühn pisał, że chrześcijaństwo jest naturalnym następstwem, kolejną fazą historii bogów, od pradawnych czasów nieprzerwanie opowiadanej przez ludzkość. Wszystkich ich traktowano przecież kiedyś poważnie – jako bóstwa istotne religijnie. Według Kühna przejście form estetycznych z antyčno-klasycyzującego repertuaru w naturalny sposób stworzyło pole do spotkania religii – w sensie dosłownym, ale i symbolicznym. Temu zespoleniu wątków zdaje się odpowiadać późniejszy, nieznanый dziś, wielopostaciowy obraz *Götterdämmerung* [*Zmierzch Bogów*] Ottona Friedricha¹⁸.

Do roku 1914 szczególnie liczne (wśród prac autorów wszystkich nacji biorących udział w wystawach Wiener Secession) były obrazy prezentujące ludowe formy kultu o charakterze etnograficzno-rodzajowym. W swojej masie opowiadały one o różnych formach religijności: katolickiej, protestanckiej i prawosławnej. W ciągu lat zmieniały się malarskie upodobania do krain geograficznych, z czasem coraz odleglejszych od lokalnych centrów (w polskim malarstwie to Podhale i Tatry, Podole, Ukraina, Huculszczyzna). Zmieniały się też wybory tematów oraz formy opisu. Stopniowo odchodzono od dekoracyjnych przedstawień obyczajów, skupionych na egzotyce świątecznych tradycji reli-

gaj albo *Starożytna Sorbona*, malowidło Pierre'a-Cecile'a Puvis de Chavannesa (ukończone 1889, Wielkie Audytorium Sorbony). Oba ogrody przypominają kompozycją ukształtowanie tego rodzaju umownej przestrzeni w obrazach wczesnorenesansowych, ale Platon Delvilla, ikonograficznie scharakteryzowany jak nauczający Chrystus, umieszczony wśród nagich wyidealizowanych młodzieńców, jest oczywistą prowokacją artystyczną. Natomiast w ogrodzie nauki de Chavannesa w centrum króluje alegoryczna żeńska postać uosabiająca szkołę, stylizowana na renesansową Madonnę, a większość pozostałych licznych postaci to kobiety.

¹⁶ *Katalog der II. Kunst-Ausstellung...*, jak przyp. 14, poz. 97, 99.

¹⁷ M. Klinger, *Christus na Olimpie*, 1890–97, olej na płótnie, 362×722 cm; do 1938 roku w Österreichische Galerie Belvedere w Wiedniu, obecnie w Museum der bildenden Künste w Lipsku; P. Kühn, *Aufsatz*, w: *Katalog der III. Kunst-Ausstellung...* 1899, jak przyp. 10, s. 13–15.

¹⁸ *Katalog der III. Kunstausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*, III–V 1899, [Wien 1899], poz. 35.

gijnych i na feerii migotliwych plam strojów. Pojawiły się zamyślane w bezruchu lub wędrujące przez połony postaci opisane w rozmaitych odmianach post-impresjonizmu. W końcu obrazy i rzeźby wykształconych artystów cytowały proste, chropawe formy sztuki ludowej, szczególnie często sięgano do kształtów charakterystycznych dla ludowego malarstwa na szkle, świątków z przydrożnych kapliczek (Chrystus Frasobliwy, Ukrzyżowanie). W tej nowoczesnej recepcji ekspresja prymitywnych form ludowych spotykała się z ekspresją nieporadnych formalnie kształtów wczesnego gotyku (szczególnie w rzeźbie). Takie trudne rozważania sensu motywów pasyjnych najczęściej pokazywano po roku 1920 w Hagenbundzie (np. Hans S. Becker, *Procesja/Ukrzyżowanie*, 1930).

O tym, że zagadnienia związane sztuką religijną były rzeczywiście istotne w Wiener Secession i w Hagenbundzie, świadczą ważne ekspozycje w całości skoncentrowane na sztuce religijnej w powiązaniu ze współczesnością. Na 24. wystawie pierwszego z tych stowarzyszeń (listopad/grudzień 1905) pokazano propozycję kompleksowego, nowoczesnego wyposażenia kościoła. Przeważającą jej część zajęły dzieła benedyktynów z klasztorów w Beuron, w Pradze i Monte Cassino oraz innych artystów będących pod wpływem estetyki Petera Lenza (zakonne imię Desiderius)¹⁹. Z owym charyzmatycznym nie-

¹⁹ Peter (Desiderius) Lenz (1832–1928) – niemiecki malarz, rzeźbiarz, benedyktyn (od 1872); studiował (od 1849) na Akademii der Bildenden Künste w Monachium pod kierunkiem nazareńczyka Petera Corneliusa (stąd wrażliwość na katolicką sztukę religijną). Prowadził pracownię rzeźby w Kunstgewerbeschule w Norymberdze (od 1859); dzięki Corneliusowi uzyskał państwowe stypendium w Rzymie (1863), gdzie współpracował z malarzami Gabrielem Würgerem i Lukaszem (Fidolinem) Steinerem; studiował teksty mistyczne różnych religii (m.in. Grecji, Egiptu, Azji Mniejszej, Indii), ich formy kultu i sztukę (szczególnie architekturę, malarstwo wazowe, sztukę wczesnochrześcijańską, bizantyjską i Giotto). Wspólnie z zakonnikami Rudolfem (Maurem) Wolterem oraz z Würgerem założyli klasztor benedyktyński (1868). Wyjechawszy do Rzymu (1869), projektował wraz z Würgerem i Steinerem malaturę kaplicy św. Maura w Beuron (całość ukończona w 1871). W 1872 artyści wstąpili tam do klasztoru, przybierając imiona zakonne: Desiderius (Lenz), Gabriel (Würger, konwertyta z kalwinizmu) i Łukasz (Steiner – być może przez związek z Bractwem św. Łukasza). Zaprojektowaną jako Gesamtkunstwerk kaplicę św. Maura uznano za początek Beuroner Kunstschule. Lenz był autorem traktatów estetycznych i podręczników malarstwa (wraz z Würgerem) propagujących odnowienie oraz otwarcie sztuki kościelnej i szerzej – chrześcijańskiej na nowoczesność wszystkich dziedzin twórczości. Podstawą miały być: doskonała proporcja elementów architektury (opartych na geometrii figur idealnych), powrót do malarstwa dwuwymiarowego i symboliki form czerpanych z innych religii, w muzyce zaś ludzki głos i matematyczna budowa chorału. Formacja tego klasztoru miała wpływ na wielu artystów i wybitne postaci XIX i XX wieku (m.in. Edyta Stein przed wstąpieniem do karmelitanek); zob. H. Siebenmorgen, *Lenz, Peter, w: Neue Deutsche Biographie*, Bd.14, Berlin 1985, s. 234–235; idem, *Die Anfänge der „Beuroner Kunstschule“. Peter Lenz und Jakob Würger 1850–1875. Ein Beitrag zur Genese der Formabstraktion in der Moderne*, Sigmaringen 1983; D. Lenz, „*The aesthetic of Beuron*” and other writings, introduction and appendix H. Krins, afterword and

Ukraine, Hutsulshchyna). The choice of topics and the form of description also changed. Decorative representations of customs focused on the exoticism of religious holiday traditions and the feast of shimmering patches of costumes were being gradually left behind. Figures started to appear who were lost in thought, motionless, or crossing mountain pastures, described in various varieties of Post-Impressionism. Finally, the paintings and sculptures of educated artists started to reference simple, rough forms from folk art; the shapes characteristic of folk painting on glass, saints from roadside shrines (Pensive Christ, Crucifixion) were especially popular. In this modern perception, the expression of primitive folk forms met with the expression of formally awkward early Gothic shapes (especially in sculpture). Such difficult reflections on the meaning of passion themes were most often shown after 1920 in the Hagenbund (e.g. Hans S. Becker, *Procession/Crucifixion*, 1930).

The fact that issues related to religious art were indeed important in the Wiener Secession and Hagenbund is supported by the important exhibitions entirely focused on religious art in connection with modernity. At the 24th exhibition of the first of these associations (November/December 1905), a proposal for comprehensive, modern church equipment was shown. Its prevailing part featured works by the Benedictines from the monasteries in Beuron, Prague and Monte Casino as well as other artists influenced by the aesthetics of Peter Lenz (monastic name – Desiderius).¹⁹ A Dutch painter and later a monk

¹⁹ Peter (Desiderius) Lenz (1832–1928) – German painter, sculptor, Benedictine (from 1872); studied (from 1849) at the Akademie der Bildenden Künste in Munich under the supervision of the Nazarene Peter Cornelius (hence the sensitivity to Catholic religious art). He ran a sculpture studio at the Kunstgewerbeschule in Nuremberg (from 1859); thanks to Cornelius, he received a state scholarship in Rome (1863), where he collaborated with painters Gabriel Würger and Lukas (Fidolin) Steiner; he studied mystical texts of various religions (including Greece, Egypt, Asia Minor, India), their forms of worship and art (especially architecture, vase painting, early Christian art, Byzantine art and Giotto). Together with the monk Rudolf (Maurus) Wolter and Würger, they founded a Benedictine monastery (1868). After leaving for Rome (1869), together with Würger and Steiner, he designed the wall paintings for the St Maurus Chapel in Beuron (completed in 1871). In 1872, the artists entered the monastery there, taking monk names: Desiderius (Lenz), Gabriel (Würger, a convert from Calvinism) and Luke (Steiner – perhaps through a relationship with the Brotherhood of Saint Luke). Designed as Gesamtkunstwerk, the St Maurus Chapel is considered the beginning of Beuroner Kunstschule. Lenz was the author of aesthetic treatises and textbooks on painting (along with Würger) promoting the renewal and opening of church art and, more broadly, Christian art to modernity in all areas of creativity. The basis was to be: a perfect proportion of architectural elements (based on the geometry of ideal figures), a return to two-dimensional painting and symbolism of forms derived from other religions, and in music – the human voice and a mathematical construction of chants. The formation of this monastery influenced many artists and outstanding figures of the 19th and 20th centuries

himself, Willibrord (Jan) Verkade, cooperated with this charismatic German monk from the very beginning. He brought well-known contemporary painters to this circle – through repeated retreats and study visits, with whom he became friends during the days of the Pont-Aven school, e.g. the Dutch: Jan Stuyt, Piet Gerrits²⁰ as well as Marianna Stokes, Maurice Denis and Paul Sérusier. The Beuronese and their acolytes were placed for the exhibition in the main hall and in the largest room no. I (with an apse and two large niches). The international room no. II was intended for artists presenting different styles. This room featured works showing “realistic” figures in a way already worked out in the Renaissance (e.g. Fritz von Uhde’s *Jesus Christ*), symbolist, although also using the realist’s tools, but in the mysterious juxtaposition of persons and objects, often in unusual lighting (e.g. Rudolf Jettmar [fig. 7], Marianna Stokes, Paul A. Besnard²¹), and works not directly related to the trend initiated by Lenz, but very close, parallel to his recommendations. Undoubtedly, such values could be found in *Jacob’s Dream* by Paul Gauguin, exhibited at that time. The remaining spaces (room III, the small room IV and a corridor) were occupied by the works of artists associated in Munich’s Deutsche Gesellschaft für Christliche Kunst, where the influence of the Beuronese could also be seen. The exhibition represented all fields of art: painting, sculpture (including castings and religious items), stained glass, mosaics [fig. 8], architectural sketches and handicraft, among others by Charles R. Ashbee. His presence was a consequence of the contacts of the Viennese Kunstgewerbeschule with the English Arts & Crafts movement.²²

(including Edith Stein before she joined the Carmelite nuns); see H. Siebenmorgen, Lenz, Peter, in: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 14, Berlin 1985, pp. 234–235; H. Siebenmorgen, *Die Anfänge der “Beurer Kunstschule”*. Peter Lenz und Jakob Wüger 1850–1875. Ein Beitrag zur Genese der Formabstraktion in der Moderne, Sigmaringen 1983; D. Lenz, “The aesthetic of Beuron” and other writings, introduction and appendix by H. Krins, afterword and notes by P. Brooke, transl. J. Minihane, J. Connolly, London 2002.

²⁰ On Dutch Benedictines, see K. Veelenturf, *Jan Stuyt, Piet Gerrits, Willibrord Verkade en de School van Beuron*, “Deesipentia: zin & waan” 18, 2011, no. 1, pp. 36–43; see also: P. Sérusier, *List do Jana Verkade*, transl. H. Ostrowska-Grabska, in: *Moderniści o sztuce*, selected, edited and introduced by E. Grabska, Warsaw 1971, pp. 367–368 (translation based on: P. Sérusier, *ABC de la Peinture (suivi d’une correspondance inédite)*, Paris 1950 (3rd ed., extended).

²¹ Rudolf Jettmar (1869–1939) – Austrian painter born in Tarnów; Marianna Stokes (1855–1927) came from Austria, member of the Pont Aven colony, in her work in England she used folk motifs stylised after the Pre-Raphaelites; Paul A. Besnard (1848–1934) was a conservative artist, stylistically close to Salon paintings.

²² At the exhibition, Charles R. Ashbee (1863–1942) presented many objects designed by the famous architect, associate of Arts & Crafts: liturgical vessels, book bindings, candlesticks, lamps and “objects for altar boys”. Myrbach, as the director of Kunstgewerbeschule, encouraged students to travel to England, especially to the school at the Kensington Museum, from which many have benefited, includ-

mieckim mnichem od początku współpracował holenderski malarz, później także zakonnik, Willibrord (Jan) Verkade. Sprowadził on do tego kręgu – przez wielokrotne rekolekcje i pobyty studyjne – znanych współczesnych malarzy, z którymi zaprzyjaźnił się jeszcze w czasach wspólnoty szkoły Pont-Aven, np. Holendrów: Jana Stuyta, Pieta Gerritsa²⁰, a także Mariannę Stokes, Morisa Denisa i Paula Sérusiera. Beurończyków i ich akolitów ulokowano na omawianej wystawie w głównym holu oraz w największej sali nr I (z absydą i dwoma dużymi niszami). Międzynarodową salę nr II przeznaczono dla artystów prezentujących odmienną stylistykę. Ulokowano tam prace pokazujące postaci „jak żywe”, w sposób wypracowany już w renesansie (np. Fritz von Uhde, *Jezus Chrystus*), symbolistyczne, wprawdzie także operujące warsztatem realisty, ale w zagadkowych zestawieniach osób i przedmiotów, często w niezwykłym świetle (m.in. Rudolf Jettmar [il. 7], Marianna Stokes, Paul A. Besnard²¹), oraz dzieła niezwiązane bezpośrednio z nurtem zapoczątkowanym przez Lenza, ale bardzo bliskie, paralelne wobec jego zaleceń. Niewątpliwie takie walory miał pokazany wówczas *Sen Jakuba* Paula Gauguina. Pozostałe wnętrza (salę III i niewielką salę IV oraz korytarzyk) zajmowały prace twórców zrzeszonych w monachijskim Deutsche Gesellschaft für Christliche Kunst, gdzie także znać wpływy beurończyków. Na wystawie reprezentowane były wszystkie dziedziny sztuki: malarstwo, rzeźba (w tym odlewy i dewocjalia), witraże, mozaiki [il. 8], szkice architektoniczne i rzemiosło artystyczne m.in. Charlesa R. Ashbee’go. Jego obecność była konsekwencją kontaktów wiedeńskiego środowiska Kunstgewerbeschule z angielskim ruchem Arts & Crafts²².

notes P. Brooke, transl. J. Minihane, J. Connolly, London 2002.

²⁰ O benedyktynach holenderskich zob. K. Veelenturf, *Jan Stuyt, Piet Gerrits, Willibrord Verkade en de School van Beuron*, „Deesipentia: zin & waan” 18, 2011, nr 1, s. 36–43; zob. też: P. Sérusier, *List do Jana Verkade*, tłum. H. Ostrowska-Grabska, w: *Moderniści o sztuce*, wybrała, opracowała i wstępem opatrzyła E. Grabska, Warszawa 1971, s. 367–368 (tłum na podstawie: P. Sérusier, *ABC de la Peinture (suivi d’une correspondance inédite)*, Paryż 1950 (wyd. 3, rozszerzone).

²¹ Rudolf Jettmar (1869–1939) – austriacki malarz urodzony w Tarnowie; Marianna Stokes (1855–1927) pochodziła z Austrii, należała do kolonii Pont Aven, w angielskiej twórczości operowała motywami ludowymi stylizowanymi à la prerafaelici; Paul A. Besnard (1848–1934) był artystą zachowawczym, w stylistyce bliskim malarstwu salonowemu.

²² Charles R. Ashbee (1863–1942) zaprezentował na wystawie wiele obiektów zaprojektowanych przez słynnego architekta, współpracownika Arts & Crafts: naczynia liturgiczne, oprawy książkowe, lampy, lichtarze i „przedmioty dla ministrantów”. Myrbach, jako dyrektor Kunstgewerbeschule, zachęcał studentów do podróży do Anglii, szczególnie do szkoły przy Kensington Museum, z czego bardzo wielu korzystało, m.in. Karol Frycz (L. Kuchtówna, *Karola Frycza lata studiów i podróży*, „Pamiętnik Teatralny” 48, 1999, nr 2–4, s. 109–155) i Henryk Uziembło (Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Teczka personalna: Henryk Uziembło nr BP 3062/32: nr 13: *Curriculum Vitae*; za informację dziękuję



7. Rudolf Jettmar, *Przejsie przez Morze Czerwone*, fot. za: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, XI–XII 1905, Wien 1905, poz. 11

7. Rudolf Jettmar, *Passage through the Red Sea*, photo: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Nov.–Dec. 1905, Wien 1905, cat. no. 11

Katalog wystawy zawiera obszerny, jak na edycje Wiener Secession, wstęp pióra Richarda von Kralika²³. Ten znany nie tylko w Wiedniu pisarz i krytyk (literatury, muzyki i sztuki) rozważa relacje między religią, świątynią jako miejscem kultu i sztuką. Tekst niemal w całości poświęcony jest beuonończykom. Zgodnie z wyznawanymi przez nich zasadami autor postuluje konieczność takiej aranżacji wnętrza kościoła, która będzie sprzyjała mistycznemu skupieniu wiernych. Poza samą architekturą Kralik największą rolę przypisuje malarstwu monumentalnemu – ze względu na aspekty artystyczne i możliwości oddziaływania na widzów. Autor wskazuje na podstawowe znaczenie teorii i praktyki Petera Lenza jako na podstawę współczesnych przemian w sztuce, które ocenia pozytywnie. Najważniejszą, stylotwórczą podstawą harmonii w rozwijanej przez wiele lat teorii Lenza jest dwuwymiarowość i liczbowa miara proporcji elementów. Zachowując tę ujednociającą regułę, można – zdaniem Kralika – dobrze łączyć nie tylko rozmaite style, ale też wzory dekoracji z różnych czasów i re-

mgr Dominice Plewik).

²³ R. von Kralik, *Zur Einführung*, w: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, XI–XII 1905, Wien 1905, s. 3–6.



8. Josef Huber-Feldkirch, *Św. Mikołaj*, fot. za: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, XI–XII 1905, Wien 1905, poz. 188

8. Josef Huber-Feldkirch, *Saint Nicholas*, photo: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Nov.–Dec. 1905, Wien 1905, cat. no. 188

The exhibition catalogue contains an unusually extensive introduction to the Wiener Secession by Richard von Kralik.²³ This writer and critic (of literature, music and art), known not only in Vienna, analyses the relationship between religion, a temple as a place of worship, and art. The text is almost entirely devoted to the Beuonese. In accordance with their principles, the author postulates the need for such an arrangement of the church's interior that would foster the mystical concentration of the faithful. Apart from architecture itself, Kralik attributes the greatest role to monumental painting – due to artistic aspects and the possibilities of influencing viewers. The author points to the fundamental significance of Peter Lenz's theory and practice as the basis for contemporary changes in art, which he sees as positive. The most important, style-forming basis of harmony in Lenz's theory, developed over many years,

ing Karol Frycz (L. Kuchtówna, *Karola Frycza lata studiów i podróży*, "Pamiętnik Teatralny" 48, 1999, nos. 2–4, pp. 109–155) and Henryk Uziembło (Archives of the Academy of Fine Arts in Krakow, Personal folder: Henryk Uziembło, BP 3062/32: no. 13: *Curriculum Vitae*; thanks to Dominika Plewik for information).

²³ R. von Kralik, *Zur Einführung*, in: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Nov.–Dec. 1905, Wien 1905, pp. 3–6.



9. Szkoła z Beuron, *Witryna. Wzory dla malarstwa, architektury i rzemiosła: Miniatura*, fot. za: XXIV. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, XI–XII 1905, Wien 1905, poz. 54

9. Beuron School, *Shop window. Patterns for painting, architecture and crafts: Thumbnail*, photo: XXIV. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, Nov.–Dec. 1905, Wien 1905, cat. no. 54

is two-dimensionality and the numerical measure of the proportions of elements. Obeying this unifying rule, it is possible – according to Kralik – to create a good combination of not only different styles, but also designs of decorations from different times and religions, including pagan ones, to learn contemplation from them, directly using them for the service of Christian spirituality. Quite imprecisely, without indicating the fields of application, the author particularly appreciates archaic Greek art and the art of ancient Egypt. Their simple, synthetic form embedded in two-dimensionality separates us from the earthly, “simple beauty of objects”. Kralik, in accord with the Beuronese, believes that art should strive to create a mystical reality, instead of recreating the physicality of man and everyday reality (which is based on the classical aesthetics of Greece, its modern reception and elaboration). The symbolic depth was carried (at

ligii, także pogańskich, uczyć się od nich kontemplacji, wprost zaprzęgając je do służby duchowości chrześcijańskiej. Dość nieprecyzyjnie, bez wskazania dziedzin zastosowania, autor szczególnie dowartościowuje archaiczną sztukę grecką i sztukę starożytnego Egiptu. Ich prosta, syntetyczna forma osadzona w dwuwymiarowości odgradza od ziemskiej, „prostej urody przedmiotów”. Kralik, za beurończykami, uważa, że sztuka powinna dążyć do tworzenia mistycznej rzeczywistości, a nie odtwarzać fizyczność człowieka i codzienną rzeczywistość (czego źródła tkwią w estetyce klasycznej Grecji, jej nowożytnej recepcji i rozwinięciu). Symboliczną głębię niósł (przynajmniej teoretycznie) ascetyzm form i odwołanie do symboliki Wschodu – Bizancjum i innych kręgów kulturowych, gdzie szczególnie ważna była symbolika złota. Podobne pierwiastki są też czytelne w zachodniej sztuce wczesnośredniowiecznej, które podejmuje współczesność. Dlatego, jak twierdzi Kralik za Lenzem, trzeba na nowo zaaranżować wnętrza, pozbyć się „wirtuozerii przestrzennej” barokowych malowideł, które opanowały katolickie kościoły, bo prawdziwie mówią tylko o materii świata, nie prowadzą do mistycznych uniesień. Prawa kanonu są „zasadami stworzenia boskiego i powinny być narzędziami artystycznej działalności. Tylko posługując się tymi narzędziami Boga, wykorzystując je jako motyw przewodni działalności twórczej, sztuka współczesna zasługuje na miano twórczości. Zadaniem artysty jest przywrócenie w obrazie czystości świata i naoczne ukazanie ludziom prawdy”²⁴.

Mistyczna prawda chrześcijaństwa miała, według Lenza, objawić się dzięki sztuce opartej na poszukiwaniu idealnej geometrycznej proporcji. Stąd upodobanie do sztuki egipskiej, a nawet perskiej, które autor *Ästhetik, Geometrie und kirchliche Kunst* synkretycznie łączył m.in. z ideami neoplatońskimi. Duchowa wspólnota miała się też przekładać na wspólnotę wykonania dzieł – szczególnie klasztornych malowideł ściennych – co widać w prezentowanych na wystawie projektach dekoracji Monte Cassino, najważniejszego klasztoru benedyktynów²⁵ [il. 9–13]. Autorstwo wszystkich zostało określone jako „Beuroner Schule”, brak nazwisk mnichów wykonujących poszczególne dzieła świadczy o podporządkowaniu grupie i o powrocie do średniowiecznej anonimowości twórcy. Z macierzystego klasztoru św. Benedykta rozchodziły się wzorce propagujące platońskie rozumienie piękna zespolonego z dobrem, którego emanacją jest złoto – symbol boskiej prawdy. Celem artysty jest oddziały-

²⁴ M. Dreesbach, *Peter Desiderius Lenz OSB von Beuron, Theorie und Werk*, München 1957, s. 103. O ile nie zaznaczono inaczej – przekład D.K.

²⁵ Klasztor i kościół doszczętnie zburzono w czasie II wojny światowej. Malowidła w odbudowanym kompleksie w niczym nie przypominają dzieła beurończyków.



10. Szkoła z Beuron, *Pieta*. Karton dla Monte Cassino, fot. za: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, XI–XII 1905, Wien 1905, poz. 49

10. Beuron School, *Pieta*. Carton for Monte Cassino, photo: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Nov.–Dec. 1905, Wien 1905, cat. no. 49

wanie na emocje przez skalę i harmonię dzieł, czemu służyła hierarchiczność tajemniczych, symbolicznych form jednoczonych przez siłę matematycznej proporcji. Synteza historycznych elementów w architekturze, malarstwie i wyposażeniu świątyni tworzyła – w intencji artystów – ponadczasową całość jak najdalej od zmysłowości. Uproszczenie form i szlachetność materiału miały zaś sprzyjać mistycznej kontemplacji. Założenie surowości malarskich stylizacji, mimo odrzucenia zmysłowości, pozostawało jednak często tylko teoretyczne, bo dekoracja bywała bardzo ozdobna i efektowna.

Na wystawie zaprezentowano *Adorację* Maurice'a Denisa [il. 14]. Malarz ten, związany z francuskim neokatolicyzmem, podobnie jak Sérusier wielokrotnie był w Beuron (od 1895 roku)²⁶. Obraz Denisa

²⁶ Zbliżyło to do omawianych założeń krąg nabistów, choć w bardzo różnym stopniu. Sérusier wielokrotnie wraca do koncepcji symboliki barw i tajemniczej „idealnej proporcji” przedmiotów, zjawisk i elementów sztuki, także w *ABC de la peinture*. Wraz z Denisem wydawali w Paryżu serię tekstów o duchowych aspektach sztuki Wschodu – *Bibliothèque de l'Occident* (w latach 1905–1949), jedna z pierwszych pozycji to: P. Lenz, *L'Esthétique de Beuron*, traduite de l'allemand par P. Sérusier. Introduction de M. Denis, Paris 1905. Denis włączył swój wstęp do: M. Denis, *De Gauguin et de Van Gogh au classicisme*, Paris 1909 (także w *Bibliothèque de l'Occident*). O mistycznej symbolice nabistów, także w związku z katolicyzmem, pisała K.M. Kuenzil (*The Nabis and Intimate Modernism: Painting and the Decorative at the Fin-de-Siècle*, Surrey–Burlington–Vermont 2010), jednak mimo przywołania tłumaczenia Lenza w *Bibliothèque*

least in theory) by the asceticism of form and reference to the symbolism of the East – Byzantium and other cultural circles, where the symbolism of gold was particularly important. Similar elements are also legible in Western early medieval art, which modernity picks up on. Therefore, as Kralik claims after Lenz, it is necessary to re-arrange the interiors to get rid of the “spatial virtuosity” of baroque paintings that have taken over Catholic churches, because they really only speak about the matter of the world, instead of leading to mystical elation. The canon laws are “principles of divine creation and should be tools of artistic activity. Only when using these tools of God, using them as the leitmotiv of creative activity, does contemporary art deserve to be called creation. The artist's task is to restore the world's purity and show people the truth in a painting”.²⁴ The mystical truth of Christianity was, according to Lenza, to be revealed thanks to the art based on the search for perfect geometrical proportion. Hence the taste for Egyptian and even Persian art, which the author of *Ästhetik, Geometrie und kirchliche Kunst* syncretically linked with neo-Platonic ideas, among other things. The spiritual community was also to translate into a community creating works – especially monastic wall paintings – as evidenced by the decorations of Monte Casino,

²⁴ M. Dreesbach, *Peter Desiderius Lenz OSB von Beuron, Theorie und Werk*, München 1957, p. 103.



11. Szkoła z Beuron, *Grzech pierworodny. Per Evam interitus, per Miriam salus*, fot. za: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, XI–XII 1905, Wien 1905, poz. 10

11. Beuron School, *Original sin. Per Evam interitus, per Miriam salus*, photo: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Nov.–Dec. 1905, Wien 1905, cat. no. 10

the most important Benedictine monastery, presented at the exhibition²⁵ [figs. 9–13]. The authorship of all works was described as “Beuroner Schule”; the lack of names of monks creating individual works testifies to the subordination to the group and the return to the medieval anonymity of the artist. The St Benedict’s monastery was the first to spread the standards propagating the Platonic understanding of beauty combined with good, which is emanated by gold – the symbol of divine truth. The artist’s goal is to influence emotions through the scale and harmony of works, which was achieved by the hierarchy of mysterious, symbolic forms unified by the power of mathematical proportions. The synthesis of historical elements in the architecture, painting and furnishing of temples created – in the intention of the artists – a timeless whole that is as far from sensuality as possible. The simplification of forms and the nobility of the material were supposed to favour mystical contemplation. The assumption of the rawness of the painting style,

²⁵ The monastery and the church were completely demolished during the Second World War. The paintings in the reconstructed complex do not resemble the work of the Beuronese in any way.



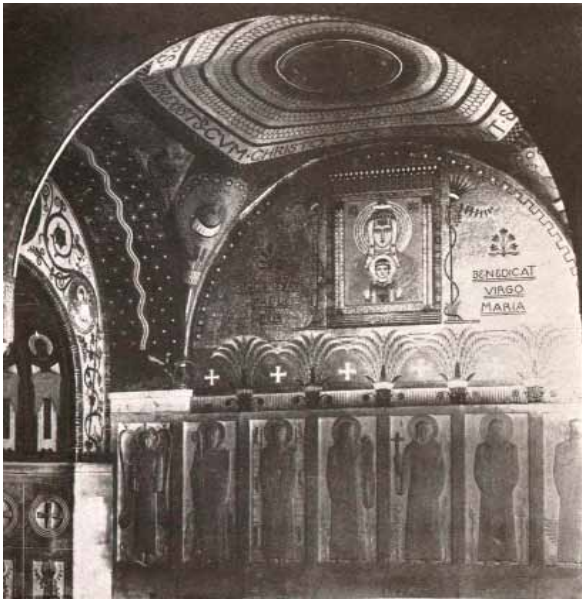
12. Szkoła z Beuron, *Cela św. Benedykta w klasztorze Monte Cassino*, fot. za: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, XI–XII 1905, Wien 1905, poz. 76 lub 84

12. Beuron School, *Cell of St Benedict at the Monte Cassino Monastery*, photo: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Nov.–Dec. 1905, Wien 1905, cat. no. 76 or 84

potwierdza jego wielką atencję dla klasycznych, opartych na liczbowych podziałach sposobów budowania równowagi płaskiej kompozycji i dla symboliki złota jako koloru²⁷. Artysta stworzył coś w rodzaju religijnej metaforyki, która na różnych etapach „oddalała” i „zbliżała” się do stylu z Beuron jako swego rodzaju fenomenu religijno-kulturowego. Reguły ojca Desideriusa były surowo przestrzegane tylko w jego rodzimej Nadrenii, natomiast wielu artystów holenderskich i francuskich łączyło z nimi własne doświadczenia i przekonania o istocie procesu twórczego. Siłą szkoły z Beuron była wielostronność, związani z nią artyści uprawiali m.in. rzemiosło artystyczne (istotną rolę odgrywało złotnictwo). Wykonywane zespołowo

de l’Occident nie poświęciła ani linijki Beuron. Na temat motywów religijnych w malarstwie M. Denis: A. Reiß, *Rezeption frühchristlicher Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert: ein Beitrag zur Geschichte der Christlichen Archeologie und zum Historismus*, Dettelbach 2008, s. 179–183. Świętyni syntetyczny opis europejskiej recepcji dzieł Lenza i jego współbraci: C. Rius, *Antoni Gaudí: Casa Bellesguard as the key to his symbolism*, transl. F. Mazzaferro, Barcelona 2014 (1. ed. 1963): Part III, *The Life and work Peter Lenz*, s. 45–84.

²⁷ H.H. Hofstätter, *Symbolizm*, tłum. z języka niemieckiego S. Błaut, Warszawa 1987, s. 123.



13. Szkoła z Beuron, *Madonna. Krypta na Monte Cassino*, za: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, XI–XII 1905, Wien 1905, poz. 52

13. Beuron School, *Madonna. Crypt at Monte Cassino*, source: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Nov.–Dec. 1905, Wien 1905, cat. no. 52

dekoracje wnętrz kościelnych łączyły motywy i formy sztuki gotyckiej, bizantyjskiej oraz *art nouveau*. Wytwory tego rzemiosła wraz z malarstwem ściennym znalazły się w kościołach i klasztorach całej Europy.

Na omawianej wystawie wśród prac beurończyków pokazano dzieła Józefa Mehoffera (projekty witraży i malowideł wawelskich) [il. 15]. Był tam jedynym artystą polskim i do tego zaprezentował w proporcji do innych dużą liczbę dzieł (23 obiekty)²⁸. Z pewnością nie wszystkie cechy formalne jego prac (także biorąc pod uwagę projekty zaprezentowane na omawianej wystawie) można pogodzić z dążeniem do syntezy beurończyków. Mimo wszelkich uproszczeń za dużo tu czasem witalnej asymetrii i nieprzewidywalności roślinnych kształtów. Dzieła Mehoffera przyciągały jednak uwagę wiedeńskiej krytyki, doceniono je za interesującą, nowoczesną formę²⁹. Relacja stylistyki niektórych dzieł Mehoffera i uproszczeń formy typowych dla nurtu zapoczątkowanego przez Lenza niewątpliwie zasługuje na uwagę nie tylko w kontekście pokazanych na wystawie projektów malowideł do katedry na Wawelu, lecz także dlatego, że artysta po latach przywołał podobne rozwiązania w dekoracji kościoła w Turku (projekt i nieukończona realizacja

²⁸ XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, [XI–XII 1905], Wien 1905, poz. 3, 4, 16–25, 41–47, 59 a–d.

²⁹ H. Haberfeld, *Religiöse Kunst in der Wiener Secession*, „Kunst und Künstler. Illustrierte Monatschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe” IV, 1906, Heft 1, s. 169.

despite the rejection of sensuality, however, was often only theoretical, because decoration was sometimes very detailed and impressive.

The exhibition presented Maurice Denis’s *Adoration* [fig. 14]. This painter, associated with French neo-Catholicism, just like Sérusier visited Beuron many times (from 1895).²⁶ Denis’s painting confirms his great respect for the classic ways of building the balance of a flat composition, based on numerical division, and the symbolism of gold as a colour.²⁷ The artist created a kind of religious metaphor that at various stages “drifted away” and “moved closer” to the Beuron style as a kind of religious and cultural phenomenon. Father Desiderius’ rules were strictly observed only in his native Rhineland, while many Dutch and French artists combined them with their own experiences and convictions about the essence of the creative process. The strength of the Beuron school was its multidimensional character, the artists associated with it were also craftsmen (goldsmithing played an important role). Team-made decorations of church interiors combined motifs and forms of Gothic art, Byzantine art and *art nouveau*, which, along with wall painting, found its way into the churches and monasteries of Europe.

The works of Józef Mehoffer (designs of stained glass windows and Wawel paintings) were shown at this exhibition along with the works of the Beuronese [fig. 15]. He was the only Polish artist there and thus he presented a larger number of works (23 pieces) compared to others.²⁸ Certainly not all of the for-

²⁶ This comes close to the discussed assumptions of *Les Nabis*, although to a very different degree. Sérusier repeatedly returns to the concept of symbolism of colour and the mysterious “ideal proportion” of objects, phenomena and elements of art, also in *ABC de la peinture*. Together with Denis, they published a series of texts in Paris on the spiritual aspects of Eastern art – the *Bibliothèque de l’Occident* (in the years 1905–1949), one of the first items is: P. Lenz, *L’Esthétique de Beuron*, traduite de l’allemand par P. Sérusier. Introduction de M. Denis, Paris 1905. Denis has included his introduction to: M. Denis, *De Gauguin et de Van Gogh au classicisme*, Paris 1909 (also in *Bibliothèque de l’Occident*). K.M. Kuenzil wrote about the mystical symbolism of *Les Nabis*, also in connection with Catholicism (*The Nabis and Intimate Modernism: Painting and the Decorative at the Fin-de-Siècle*, Surrey–Burlington–Vermont 2010), but despite citing a translation of Lenz in *Bibliothèque de l’Occident*, she does devote a single line to Beuron. On religious motifs in M. Denis’s paintings: A. Reiß, *Rezeption frühchristlicher Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert: ein Beitrag zur Geschichte der Christlichen Archeologie und zum Historismus*, Dettelbach 2008, pp. 179–183. A great synthetic description of the European reception of the works of Lenz and his confreres: C. Rius, *Antoni Gaudí: Casa Bellesguard as the key to his symbolism*, transl. F. Mazzaferro, Barcelona 2014 (1st ed. 1963): Part III, *The Life and work Peter Lenz*, pp. 45–84.

²⁷ H.H. Hofstätter, *Symbolism*, transl. from German S. Blaut, Warszawa 1987, p. 123.

²⁸ XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, [Nov.–Dec. 1905], Wien 1905, cat. nos. 3, 4, 16–25, 41–47, 59 a–d.



14. Maurice Denis, *Adoracja*, fot. za: *XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, XI–XII 1905, Wien 1905, poz. 118 (obecnie: Musei Vaticani, Collezione d'Arte Contemporanea, jako *Nazaret*)

14. Maurice Denis, *Adoration*, photo: *XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, Nov.–Dec. 1905, Wien 1905, cat. no. 118 (currently: Musei Vaticani, Collezione d'Arte Contemporanea, as *Nazareth*)

mal features of his works (also including the designs presented during this exhibition) can be reconciled with the pursuit of the Beuronese' synthetism. Despite all the simplifications, there is here sometimes too much vital asymmetry and the unpredictability of plant shapes. However, Mehoffer's works attracted the attention of Viennese critics, and they were appreciated for their interesting, modern form.²⁹ The relationship between the style of some of Mehoffer's works and the simplifications of form typical in the trend initiated by Lenz undoubtedly deserves attention not only in the context of the designs of wall paintings for the Wawel cathedral shown at the exhibition, but also because the artist after years returned to similar solutions in the decoration of the church in Turek (design and unfinished decoration 1932–1939).

The exhibition of the Beuronese was the last important truly artistic event associated with religious art in Vienna before the First World War.³⁰ The religious art exhibition at the Österreichisches Museum

cja 1932–1939).

Wystawa beurończyków była ostatnim ważnym prawdziwie artystycznym wydarzeniem związanym ze sztuką religijną przed I wojną światową w Wiedniu³⁰. Odmienne, zdecydowanie komercyjny charakter miała ekspozycja sztuki religijnej w Österreichisches Museum für Kunst und Industrie w 1912 roku³¹.

Po roku 1918 zdecydowanie zmieniły się warunki polityczne i organizacyjne, w których przyszło działać wszystkim wiedeńskim organizacjom artystycznym. Chętnych do objęcia władzy było wielu, partie polityczne (od komunistów po skrajną prawicę) dysponowały uzbrojonymi bojówkami, co doprowadziło do bratobójczych walk ulicznych, pożarów, głodu i nieszczęść, jakich miasto nie zaznało w czasie wojny. Jak wiadomo, w biografjach twórców oraz osób zajmujących się sztuką i kulturą poglądy polityczne stały się po roku 1933 kwestiami istotnymi, nawet dramatycznie istotnymi³². W latach 1914–1918 ga-

²⁹ H. Haberfeld, *Religiöse Kunst in der Wiener Secession*, "Kunst und Künstler. Illustrierte Monatschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe" IV, 1906, Heft 1, p. 169.

³⁰ As can be judged from the illustrations, the influence of the Beuronese was very distinct, as evidenced by other exhibitions, e.g. *Die Ausstellung für Christliche Kunst*, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, [Sept.–Oct. 1912], Wien 1912.

³⁰ Jak można sądzić na podstawie ilustracji, wpływ beurończyków był bardzo wyraźny, o czym świadczą inne wystawy, np. *Die Ausstellung für Christliche Kunst*, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, [IX–X 1912], Wien 1912.

³¹ *Ibidem*.

³² Tym bardziej zaskakujące są dziś braki jakichkolwiek wiadomości o postawach wobec nazizmu wielu osób publicznych (w tym artystów i antykwariuszy) w ich biogramach oraz fakt, że nawet wo-



15. Józef Mehoffer, *Głowy Aniołów z gwiazdami. Skarbiec wawelski*, fot. za: XXIV. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, XI–XII 1905, Wien 1905, poz. 23 (obecnie: Muzeum Narodowe w Krakowie)

15. Józef Mehoffer, *Heads of Angels with stars. Wawel Treasury*, photo: XXIV. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, Nov.–Dec. 1905, Wien 1905, cat. no. 23 (currently: National Museum in Cracow)

lerie i muzea w Wiedniu działały w przedwojennych ramach organizacyjnych (choć z pewnymi ograniczeniami). W późniejszym okresie zarówno stare, jak i powstające wówczas instytucje oraz organizacje stworzone przez samych twórców szukały nowych sposobów określenia swojej tożsamości społecznej, narodowej i politycznej w radykalnie zmienionych granicach i strukturze etnicznej państwa³³. Do po-

bec czynnych działaczy NSDAP i przestępców w Austrii nie podjęto po wojnie żadnych kroków prawnych, choć skutki ich działań trwają do dziś.

³³ Po wojnie Wiener Secession i Hagenbund na mocy zarządzenia państwowego (proklamacja rządowa Republik Deutschösterreich z 12 XII 1918) na nowo określiły zasady członkostwa. Podstawą były: austriacka narodowość i/lub obywatelstwo Republiki Austrii, co wykluczyło członków z dawnej Galicji i Węgier zamieszkałych w nowo powstałych państwach. Hagenbund, inaczej niż Secesja, nie

für Kunst und Industrie in 1912 had a different, distinctly commercial character.³¹

After 1918, the political and organisational conditions in which all of the Viennese artistic organisations found themselves clearly changed. There were many willing to take power, political parties (from communists to extreme right) had armed militias, which led to fratricidal street fights, fires, hunger and disasters the likes of which the city had not experienced during the war. It is well known, in the biographies of the artists and people involved in art and culture, that after 1933 political views became important issues, even dramatically important.³² In the years 1914–1918, galleries and museums in Vienna operated within the pre-war organisational framework (though with some limitations). Later, both old and emerging institutions and organisations created by the artists themselves sought new ways of defining their social, national and political identity in the radically changed borders and ethnic structure of the country.³³ Until the mid-1920s, many exhibitions were organised in whole or in part devoted to the war.³⁴ Dramatic experiences radically changed the repertoire and forms presented at exhibitions at the Wiener Secession and Hagenbund. The previous biblical motifs binding the characters Salome and Judith with modernist misogyny, so to say, no longer appear. In general, Old Testament themes became rare. The most frequent were Christological motifs and the figures of saints, especially Saint Francis. Among the paintings associated with Christian iconography presented individually at the Hagenbund exhibitions, the *Blue Madonna (Madonna in front of*

³¹ Ibid.

³² What is more astonishing today is the lack of any information about the attitudes towards Nazism of many public figures (including artists and antiquarians) in their biographical entries, and the fact that in Austria after the war no legal action was taken even against active NSDAP activists and criminals, although the effects of their actions continue to this day.

³³ After the war, the Wiener Secession and Hagenbund, by virtue of a state order (government proclamation of the Republic of German-Austria of December 12, 1918), redefined the rules of membership. The basic requirements were: Austrian nationality and/or citizenship of the Republic of Austria, which excluded members from former Galicia and Hungary residing in newly-formed states. The Hagenbund, unlike the Secession, did not comply with the regulations restrictively; see O. Rathkolb, "Promotion of Patriotic Artistic Efforts". *The Hagenbund and the Art Policy Framework from the Monarchy to the Chancellor Dictatorship*, in: *Hagenbund 2014* (fn. 1), p. 15; about the Wiener Secession in this context: D. Kudelska, *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Lublin 2008, pp. 537–542. Regarding these specific political contexts, see W.M. Johnston, *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938*, Wien–Köln–Graz 1980; M.H. Hacohen, *Karl Popper. The Formative Years 1902–1945. Politics and Philosophy in Interwar Vienna*, Cambridge 2002; *Interwar Vienna. Culture between Tradition and Modernity*, eds. D. Holmes, L. Silverman, Rochester–New York 2009.

³⁴ For example, *LIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Secession-Wien*, I Teil, Apr.–May 1919, [Wien 1919].

the City, 1921) by Carry Hauser (shown in the year it was painted and at the 74th exhibition in 1925) deserves to be mentioned. The painting resembles the poetics of Chagall's works with figures hovering above the cities. In the reviews of the exhibition, the painting was only slightly criticized, although earlier this lyrical scene gathered negative reviews not only in the press, but also from casual viewers.³⁵

The exhibitions presented in the Wiener Secession, both in-house and those of other associations, featured works with religious themes originating from authors who rarely undertook such topics. For example, in 1923, the Münchener Neue Secession collections were shown, including six tempera paintings depicting saints by Anton Faistauer and paintings with religious motifs by Karl Caspar and Ferdinand Kitt.³⁶ Two large groups of illustrations for the *Bible* were presented at two subsequent exhibitions. The first was the posthumous exhibition of works by August Brömse (tempera paintings, lithographs and steel engravings),³⁷ an artist who employed a disturbing expression of a mysteriously empty space in which religious motifs also appeared (e.g. passion motifs). Later, Abel Pann's series – the *Book of Moses* (113 works in various techniques) was presented in the Secession building. For the next twenty years, Pann worked – in various graphic techniques and in many stylistic conventions – on variants of Old Testament motifs (the result was the *Hebrew Bible* series). As one can imagine, the *Moses' Series* exhibited at the Secession was the first group of works from this series.³⁸ Old

³⁵ In 1924, it was removed from the Galerie Würthle's window as a result of protests by many passers-by; see O. Rathkolb, „Promotion of Patriotic Artistic Efforts”, in: *Hagenbund* 2015 (fn. 1), p. 14.

³⁶ *Herbst Ausstellung der Wiener-Secession*, [Nov.–Dec. 1923], [Wien] 1923, cat. nos. 4, 14–16, 29, 30 (*St. Agnes, St. Margareta, Christ's Nativity, St. Cecilia, St. Notburga, St. Katharina*); cat. nos. 73, 150. Previously, Faistauer was a member of the avant-garde Neukunstgruppe, alongside Egon Schiele and Anton Kolig.

³⁷ *Katalog LXXXIII. der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession, mit Kollektion Max Slegovt*, May–Jun. 1925, Wien 1925; August Brömse (1873–1925) – a German-Czech painter, graphic artist and decorator, he only studied privately. Awarded many times for graphic series at European exhibitions.

³⁸ *Katalog LXXXIV. der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession, Kollektion Abel Pann Jerusalem*, Aug.–Sept. 1925, Wien 1925; Abel Pann (1883–1963; real name Abba Pfeffermann) – an outstanding graphic artist and painter born in Lithuania or Belarus. Until 1913 he travelled all over Europe and studied in various places (Poland, Russia, Ukraine); in Paris (from 1903) he studied at Académie Julian with Bouguereau, lived in La Roche (where he met Chagall, Modigliani, Soutine) and earned a living by selling illustrations to newspapers. He learned the canon of European modern painting. During the First World War, he painted a series of expressive paintings with the theme of violence. In the years 1920–1924 he taught at the Bezalel Academy in Jerusalem (he brought his wife and lithographic press here from Vienna). From 1924, he made graphics almost exclusively. At the end of his life, he took up the subject of pogroms and also the Holocaust. For information about

łowy lat 20. organizowano wiele wystaw w całości lub w części poświęconych twórczości wojennej³⁴. Dramatyczne przeżycia radykalnie zmieniły repertuar i formy prezentowane na wystawach w Wiener Secession i Hagenbundzie. Spotykane dawniej wątki biblijne wiążące postaci Salome i Judyty z, jeśli można tak powiedzieć, modernistycznym mizoginizmem już się nie pojawiały. W ogóle tematy starotestamentowe były rzadkie. Najczęściej sięgano po motywy chrystologiczne i postaci świętych, szczególnie św. Franciszka. Wśród obrazów związanych z ikonografią chrześcijańską, pojedynczo prezentowanych na wystawach Hagenbundu, na wzmiankę zasługuje *Błękitna Madonna* (*Madonna nad miastem*, 1921) Carry'ego Hausera pokazana tu dwukrotnie (w roku powstania i na 74. wystawie w roku 1925). Płótno przypomina poetykę obrazów Chagalla z postaciami unoszącymi się nad miastami. W recenzjach z wystawy obraz był tylko lekko krytykowany, choć wcześniej to liryczne przedstawienie zbierało negatywne oceny nie tylko w prasie, ale też od przypadkowych widzów³⁵.

W ekspozycjach prezentowanych w Wiener Secession, zarówno własnych jak i innych stowarzyszeń, pojawiały się dzieła o tematyce religijnej pochodzące od autorów, którzy rzadko podejmowali takie wątki. Na przykład w roku 1923 pokazano zbiory Münchener Neue Secession, w tym sześć temper przedstawiających świętych Antona Feistauera i obrazy z motywiką religijną Karla Caspara i Fernanda Kitta³⁶. Na dwu kolejnych wystawach zaprezentowano duże zespoły ilustracji do Biblii. Pierwszą była pośmiertna ekspozycja prac Augusta Brömsego (tempery, litografie i staloryty)³⁷, artysty operującego niepokojącą ekspre-

przestrzegal przepisów restrykcyjnie; zob. O. Rathkolb, „Promotion of Patriotic Artistic Efforts”. *The Hagenbund and the Art Policy Framework from the Monarchy to the Chancellor Dictatorship*, w: *Hagenbund* 2014, jak przyp. 1, s. 15; o Wiener Secession w tym kontekście: D. Kudelska, *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Lublin 2008, s. 537–542. Na temat tych specyficznych kontekstów politycznych zob. W.M. Johnston, *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938*, Wien–Köln–Graz 1980; M.H. Hacohen, *Karl Popper. The Formative Years 1902–1945. Politics and Philosophy in Interwar Vienna*, Cambridge 2002; *Interwar Vienna. Culture between Tradition and Modernity*, ed. D. Holmes and L. Silverman, Rochester–New York 2009.

³⁴ Np. *LIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Secession-Wien*, I Teil, IV–V 1919, [Wien 1919].

³⁵ W roku 1924 usunięto go z witryny Galerie Würthle na skutek protestów wielu przechodniów; zob. O. Rathkolb, „Promotion of Patriotic Artistic Efforts”, w: *Hagenbund* 2015, jak przyp. 1, s. 14.

³⁶ *Herbst Ausstellung der Wiener-Secession*, [XI–XII 1923], [Wien] 1923, poz. nr 4, 14–16, 29, 30 (*St. Agnes, St. Margareta, Christi Geburt, St. Cecilia, St. Notburga, St. Katharina*); poz. 73; poz. 150. Feistauer był wcześniej, obok Egona Schielego i Antona Koliga, członkiem awangardowej Neukunstgruppe.

³⁷ *Katalog LXXXIII. der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession, mit Kollektion Max Slegovt*, V–VI 1925, Wien 1925; August Brömse (1873–1925) – niemiecko-czeski malarz, grafik i dekorator,

sją zagadkowo pustej przestrzeni, w której pojawiały się też motywy religijne (np. pasyjne). Następnie w gmachu Secesji pokazano cykl Abła Panna – *Księga Mojżesza* (113 prac w różnych technikach). Przez kolejnych dwadzieścia lat Pann pracował – w różnych technikach graficznych i w wielu konwencjach stylistycznych – nad wariantami motywów starotestamentowych (efektem był cykl *Biblia Hebrajska*). Jak można przypuszczać, prezentowany w Secesji *Cykl Mojżeszowy* był pierwszą grupą prac z tej serii³⁸. Wątki starotestamentowe pojawiły się też dość licznie na reprezentacyjnej wystawie sztuki węgierskiej w Wiener Secession w 1925 roku³⁹.

Bardzo ważnym wydarzeniem świadczącym o zainteresowaniu sztuką o tematyce religijnej i potrzebie jej prezentacji była *Ausstellung für Christliche Kunst – Kunsthandwerk*, urządzona w Secesji na przełomie lat 1925/1926 przez Österreichische Gesellschaft für Christliche Kunst⁴⁰. Bardzo starannie przygotowany katalog tej ekspozycji opatrzone psalмовym mottem: „Domine dilexi decorem domus tuae”. W tomie zamieszczono dwa wstępy, oba napisane ze swadą, ostre w ocenach sztuki, publiczności i kleru. Pierwszy był anonimowy, drugi podpisał Anselm Weißenhofer – ksiądz i wpływowy historyk sztuki⁴¹. Zamieszczone

uczył się wyłącznie prywatnie. Wielokrotnie nagradzany za cykle graficzne na wystawach europejskich.

³⁸ *Katalog LXXXIV. der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession, Kollektion Abel Pann Jerusalem, VIII–IX 1925*, Wien 1925; Abel Pann (1883–1963; właśc. Abba Pfeffermann) – urodzony na Litwie lub Białorusi wybitny grafik i malarz izraelski. Do 1913 podróżował po całej Europie i studiował w różnych ośrodkach (Polska, Rosja, Ukraina); w Paryżu (od 1903) uczył się w Académie Julian u Bouguereau, mieszkał w La Ruche (poznał tam Chagalla, Modiglianego, Soutina), zarabiał, ilustrując gazety. Przystąpił do kanonu europejskiego malarstwa nowożytnego. W czasie I wojny światowej namalował cykl przejmujących obrazów przemocy. W latach 1920–1924 uczył w Akademii Bezalel w Jerozolimie (tu z Wiednia przywiózł żonę i prasę litograficzną). Od 1924 uprawiał niemal wyłącznie grafikę. Podejmował tematykę pogromów, pod koniec życia także Holocaustu. Informacje o Ablu Pannie i tekach graficznych o tematyce biblijnej zob. *The Bible (Genesis: From the Creation until the Deluge. Complete Portfolio of 25 Original Lithographs)*, http://www.artoftheprint.com/artistpages/pann_abel_the_bible.htm [dostęp 12 XII 2016].

³⁹ *Az Első Budapesten Oszták Representative Képzőművészeti Kiállítás*, katalog wystawy, Nemzeti Szalon w Budapeszcie, 16 V – 14 VII 1925, Budapest 1925. Wystawiały tam: Genossenschaft der Bildenden Künstler Wiens, Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession, Künstlerbund Hagen, Bund Österreichischer Künstler (Kunstschau). Dwa obrazy pokazał tu Leopold Gottlieb (poz. 38 i 39).

⁴⁰ *LXXXVI. Ausstellung der Wiener Secession. Ausstellung für Christliche Kunst – Kunsthandwerk*, [XII 1925 – I 1926], [Wien 1925].

⁴¹ NN, *Der III. Ausstellung Österreichischer Gesellschaft für Christliche Kunst zum Geleit*, w: ibidem, s. 4–8; A. Weißenhofer, *Programm und Ziel der Ausstellung von 1925*, w: ibidem, s. 12–18. Josef Anselm Weißenhofer (1883–1961) – teolog, ksiądz, dr historii sztuki na Uniwersytecie Wiedeńskim. Od 1924 (od 1931 jako prof. nadzw.) wykładał w tamtejszej Kunstgewerbeschule m.in. Christliches

Testament themes also appeared quite numerous at the representative exhibition of Hungarian art at the Wiener Secession in 1925.³⁹

The *Ausstellung für Christliche Kunst – Kunsthandwerk*, organised at the Secession at the turn of 1925/1926 by the Österreichische Gesellschaft für Christliche Kunst, was a very important event that testified to the interest in religious art and the need to show it.⁴⁰ The very carefully prepared catalogue of this exhibition was accompanied by the psalm verse: “Domine dilexi decorem domus tuae”. The volume includes two introductions, both written with zest, critical in the assessments of art, the public and the clergy. The first one was anonymous, the second was signed by Anselm Weißenhofer – a priest and influential art historian.⁴¹ Reproductions included in the catalogue are a testament to the artistic values of the exhibited works, stylistically related to various forms of modern art.

The anonymous author of the first introduction, clearly following in the footsteps of the Beuronese, emphasises the importance of art for all religions, references the Egyptians and the pyramids, the Greeks and the Acropolis, but omits any references to the Benedictines presenting their works. Christianity,

Abel Pann and portfolios of works with biblical topics, see *The Bible (Genesis: From the Creation until the Deluge. Complete Portfolio of 25 Original Lithographs)*, http://www.artoftheprint.com/artistpages/pann_abel_the_bible.htm [accessed: 12 Dec. 2016].

³⁹ *Az Első Budapesten Oszták Representative Képzőművészeti Kiállítás*, exhibition catalogue, Nemzeti Szalon in Budapest, 16 May – 14 Jul. 1925, Budapest 1925. Associations which exhibited there: Genossenschaft der Bildenden Künstler Wiens, Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession, Künstlerbund Hagen, Bund Österreichischer Künstler (Kunstschau). Two paintings by Leopold Gottlieb were shown there (cat. nos. 38 and 39).

⁴⁰ *LXXXVI. Ausstellung der Wiener Secession. Ausstellung für Christliche Kunst – Kunsthandwerk*, [XII 1925 – I 1926], [Wien 1925].

⁴¹ *Der III. Ausstellung Österreichischer Gesellschaft für Christliche Kunst zum Geleit*, in: ibidem, pp. 4–8; A. Weißenhofer, *Programm und Ziel der Ausstellung von 1925*, in: ibidem, pp. 12–18. Josef Anselm Weißenhofer (1883–1961) – theologian, priest, Doctor of Art History at the University of Vienna. From 1924 (from 1931 as associate professor), he lectured at the Kunstgewerbeschule, on such topics as Christliches Kunstgewerbe (Christian arts and crafts). As pastor and minister, he worked in the Viennese Schottenkirche, and in the years 1933–1938 at the castle chapel. From 1930 he was a custodian at the Gemäldegalerie des Wiener Schottenstifts, from 1940 he was the director of the Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseums (Archdiocesan Museum of the Cathedral and the Diocese of Vienna). Biographical entries do not state what his attitude towards Nazism was; he remained in office during the war. From 1947 at the Vienna Akademie der bildenden Künste, he managed the Abteilung Kunsterziehung (Department of Artistic Education). He published: *Die ältesten Ansichten der Stadt Wien* (Wien 1923), *Alt-Wiener Kalender 1924* (Wien 1924); he published further works in the publishing houses Verein für Geschichte der Stadt Wien (he was a member of its board in 1945–1961) and Verein für Landeskunde von Niederösterreich; see F. Czeike, *Anselm Weißenhofer*, in: *Historisches Lexikon Wien*, Bd. 5, Wien 1997, p. 607.

which has been developing for centuries has used various styles that were suitable for the given times and meeting the needs of the faithful. Just as every era has its saints, giving testimony to the modern times, according to the rhythms of life and the spirituality of their time, so it also has its own forms of artistry. All these forms are therefore appropriate and equal to each other, despite the passage of time.⁴² According to the anonymous author, in the 19th century, the German Romantics “canonized the Gothic” as “the only church style”, but immediately afterwards the Nazarenes propagating it in their painting practice “quickly broke their wings”. And yet – as he argued – the achievements of the Renaissance and the Baroque are also important [fig. 16], they shape the images of cities in the same way as the towers of Gothic churches, for Vienna St Stephen’s Cathedral is as important as the Rektoratskirche St Karl Borromäus. Every early art was modern first, that’s why “the term ‘modern art’ is not used here deliberately as a contrast to old art”. Indeed religious art combines a timeless layer of spirituality and intellectual content with periodic nuances of style, so it is timeless and ultimately universally unchangeable. Among the important trends in the art of the second half of the 19th century, the author of the first introduction mentions realism, plein-air, pointillism, impressionism and expressionism, and it is the latter – in his opinion – that has the greatest spiritual potential, which is the most important for religious art. However, a danger is also indicated here – expressionism can be “wild symbolism”, an “incomprehensible grimace” that no viewer will feel. Then it is just as inappropriate as the “gross materialism” of some of the realists. This aggressive destruction of forms was fuelled by the dramas of war. Fortunately, however, according to the anonymous author, the times of the apocalypse have passed, the world has accelerated towards goodness and the Church should be involved in this train of thought through greater work on spirituality via works of art. Such works of art that bring to the timeless Christian truth enclosed in formal frames the “unofficial individual” elements and truly personal spiritual experiences. These conditions were to be met perfectly by contemporary forms of expressive art. In the message of the text (implicitly addressed to the Church authorities), the author encourages them to trust the artists, let them explain their works and incorporate them in a modern form into the “liturgical movement in the Church” which is “in full bloom”. Drawing from the recent past, the trend, which modern religious art should reference, should also be guided by the principle of functionality (especially in the craft). The possibility of a good

⁴² This echoes the views of Alois Riegl, denying passing judgement on art, in which the temporal sequence naturally dominates.

w katalogu reprodukcje świadczą o rzeczywistości dużych walorach artystycznych wystawianych dzieł, stylistycznie związanych z różnymi formami sztuki nowoczesnej.

Anonimowy autor pierwszego wstępu, wyraźnie idąc śladem beurończyków, podkreśla znaczenie sztuki dla wszystkich religii, przywołuje Egipcjan i piramidy oraz Greków i Akropol, pomija jednak jakiegokolwiek odniesienia do prezentujących swe dzieła benedyktynów. Rozwijające się przez wieki chrześcijaństwo posługiwało się różnymi stylami, odpowiednimi dla danych czasów i spełniającymi potrzeby wiernych. Tak jak każda epoka ma swoich świętych, dających świadectwo współczesnym zgodnie z rytmami życia i duchowością swojego czasu, tak ma też swoje formy artyzmu. Wszystkie te formy są zatem odpowiednie i równe wobec siebie, mimo upływu lat⁴². Zdaniem anonimowego autora w XIX wieku niemieccy romantycy „kanonizowali gotyk” jako „jedyne style kościelny”, ale zaraz potem propagujący go w praktyce malarskiej nazareńcy „szybko złamali skrzydła”. A przecież – jak argumentował – dokonania renesansu i baroku są również istotne [il. 16], kształtują obrazy miast tak samo jak wieże gotyckich kościołów, dla Wiednia ważna jest tak katedra św. Stefana, jak i kościół św. Karola Boromeusza. Każda sztuka dawna najpierw była nowoczesna, dlatego „nie używa się tu z rozmysłem określenia »sztuka nowoczesna« jako przeciwstawienia dla sztuki dawnej”. Sztuka religijna bowiem łączy beczasową warstwę duchowości i treści intelektualnych z okresowymi niuansami stylów, toteż jest ponadczasowa i ostatecznie uniwersalnie niezmienna. Spośród istotnych nurtów sztuki 2. połowy XIX wieku autor pierwszego wstępu wymienia: realizm, pleneryzm, pointylizm oraz impresjonizm oraz ekspresjonizm. Ten ostatni ma – jego zdaniem – największy potencjał duchowy, co jest najistotniejsze dla sztuki religijnej. Wskazane zostało tu jednak również niebezpieczeństwo – ekspresjonizm może być „dzikim symbolizmem”, „niezrozumiałym grymasem”,

Kunstgewerbe (chrześcijańskie rzemiosło artystyczne). Jako duszpasterz i kaznodzieja pracował w wiedeńskim Schottenkirche, a w latach 1933–1938 w kaplicy zamkowej. Od 1930 był kustoszem w Gemäldegalerie des Wiener Schottenstifts, od 1940 dyrektorem Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseums (Archidiecezjalnego Muzeum Katedry i Diecezji w Wiedniu). Biogramy nie podają, jaki miał stosunek do nazizmu, w czasie wojny pozostał na stanowisku. Od 1947 w wiedeńskiej Akademii der bildenden Künste kierował Abteilung Kunsterziehung (Wydziałem Edukacji Artystycznej). Opublikował: *Die ältesten Ansichten der Stadt Wien* (Wien 1923), *Alt-Wiener Kalender 1924* (Wien 1924); dalsze prace ogłaszał w wydawnictwach Verein für Geschichte der Stadt Wien (był członkiem jego zarządu w latach 1945–1961) i Verein für Landeskunde von Niederösterreich; zob. F. Czeike, *Anselm Weißsenhofer, w: Historisches Lexikon Wien*, Bd. 5, Wien 1997, s. 607.

⁴² Pobrzmiewa tu echo poglądów Aloisa Riegla negującego wartościowanie sztuki, w którym naturalnie dominuje następstwo czasowe.



16. Justus Wagnmiller, *Zwiastowanie*, fot. za: *XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, XI–XII 1905, Wien 1905, poz. 153

16. Justus Wagnmiller, *Annunciation*, photo: *XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, Nov.–Dec. 1905, Wien 1905, cat. no. 153

którego żaden odbiorca nie odczuje. Wówczas jest tak samo niewłaściwy jak „rażący materializm” niektórych realistów. Tej agresywnej destrukcji form sprzyjały wojenne dramaty. Szczęśliwie jednak, według anonimowego autora, minęły czasy apokalipsy, świat przyspieszył ku dobremu i Kościół powinien się w to myślenie włączyć przez większą pracę nad duchowością właśnie poprzez dzieła sztuki. I to takie, które wnoszą do ujętych w formalne ramy ponadczasowych prawd chrześcijańskich „indywidualne nieoficjalne” elementy i prawdziwie osobiste przeżycia duchowe. Te warunki znakomicie miały spełniać współczesne formy ekspresyjnej sztuki. W poincie tekstu (domyślnie skierowanej do władz kościelnych) autor zachęca, by zaufać artystom, pozwolić im objaśnić swoje dzieła i włączyć je we współczesnej formie do „ruchu liturgicznego w Kościele” będącego „w pełnym rozkwicie”. Jak twierdził, wybierając z nieodległej przeszłości nurt, do którego powinna nawiązać nowoczesna sztuka religijna, należy kierować się także zasadą funkcjonalności (szczególnie w rzemiośle). Możliwość dobrego wyboru i zaufanie zasada się jednak na wiedzy o sztuce i dobrym guście tych, którzy decydują o kościelnych dekoracjach – a więc kleru, który powinien zrozumieć i docenić znaczenie sztuki

choice and trust, however, is based on the knowledge of art and the good taste of those who decide about church decorations – i.e. the clergy, who should understand and appreciate the importance of art to pastoral work. The most important point of this choice is to understand art as an expression of emotions, an individual attitude towards the object of reflection or contemplation.

The second introduction – *Programm und Ziel der Ausstellung von 1925* by Weißenhofer – is a development of the threads from the first part, which, as we can surmise, was also written by him.⁴³ The opinions expressed here are so critical in their assessment of the artistic sensitivity of the clergy and the majority of the faithful that even today, without suspicion of resentment or anticlericalism, only a priest of great authority, not only in the field of aesthetics, could allow himself to express them. Weißenhofer mentions that work on renewing the liturgy and spirituality, not only religious, is also strengthened by modern organ music and literature (as in the case of visual arts, he

⁴³ The author’s identity can be inferred not only from the style and logic of the arguments, but also from the examples used – Viennese works used in contexts corresponding to those from Weißenhofer’s scholarly works mentioned.

does not specify the names of any artists). The exhibition, presenting works for purchase and from private collections, was, according to the author, a great opportunity to overcome the ignorance of modern art both for priests and for the majority of the faithful. Lack of knowledge about old and modern art among the masses of Catholics or – more broadly – Christians is not the result of arrogance, but the fact that “average people have little experience in this” and do not pay attention to spiritual needs, which is not only due to rapid industrialization, but naivety of faith and spiritual laziness (the latter also affects priests). Great pastoral work is needed. We need to make sure, postulates Weißenhofer, that the generations pass on the traditions of high art, which is the basis of good-quality art – demanding Christian art. Although success cannot be expected immediately, the exhibitions and offers of companies cooperating with modern artists who guarantee a high class of church furnishings can reduce the gap between the artists and contracting parties. The Church should be an excellent patron, mediator and commissioner for artists and works of genius inspired by worship, always subjective, but within the Church norms. Lack of taste in decorating the Lord’s house should not under any circumstances be tolerated by the clergy. According to Weißenhofer, in the world, such examples are being made louder and louder, but it is time to embark on a “thorough and systematic change of depraved aesthetic tastes”, take “authoritarian actions because the role of the lay public has faded and failed! The faithful, despite intense educational work, are shy to ask for changes [in the ways of decorating temples]. What is also disturbing is the fact that the voice of the intelligentsia, educated people [in deciding about the purchase of church decorations] is excluded”. This creates a “shocking tear” between true religiosity and the “flaccid backbone and saccharine, ostentatious ‘exemplary’ sweetness of decorations in the consecrated space”. Meanwhile, religious spirituality is demanding! Therefore, “a shepherd should be a leader who marks the path by the power of his office”, although it sometimes causes misunderstandings. An aware priest should, however, strive to raise the taste of the faithful in the name of spiritual development, talk to artists and learn, and discuss the theological interpretation of the works with them. Then it will be possible to choose among the artists a servant of the Lord who is capable of creating a work of art “which, when it is already in the church, does not require too much explanation. It transmits theological content so that the faithful can pick it up or feel it. According to Weißenhofer, the “ominous alienation of artistry and clergy” now leads to the fact that “the clergy simply represents misunderstandings between contem-

dla pracy duszpasterskiej. Najważniejszym punktem tego wyboru jest pojmowanie sztuki jako wyrazicielki emocji, indywidualnego stosunku do przedmiotu refleksji czy kontemplacji.

Drugi wstęp – *Programm und Ziel der Ausstellung von 1925* pióra Weißenhofera – jest rozwinięciem wątków z części pierwszej, która, jak można przypuszczać, także jest jego autorstwa⁴³. Wyrażane tu opinie są na tyle ostre w ocenie wrażliwości artystycznej kleru i większości wiernych, że i dziś, bez posądzenia o resentment czy antyklerykalizm, mógłby sobie na nie pozwolić wyłącznie ksiądz o dużym autorytecie nie tylko w dziedzinie estetyki. Weißenhofer wzmiankuje, że prace nad odnową liturgii i duchowości, nie tylko religijnej, wzmacnia także współczesna muzyka organowa i literatura (tak jak w wypadku sztuk plastycznych nie podaje nazwisk twórców). Wystawa, prezentująca dzieła do zakupu i z kolekcji prywatnych, jest według autora znakomitą okazją do zapoczątkowania przezwyciężania nieznajomości sztuki współczesnej zarówno u księży, jak i większości wiernych. Brak wiedzy o sztuce dawnej i współczesnej wśród mas katolików czy – szerzej – chrześcijan to nie wynik arogancji, ale tego, że „przeciętni ludzie mają w tym niewielkie doświadczenie”, nie zwracają uwagi na potrzeby duchowe, za co nie odpowiada jedynie szybkie uprzedmiotowienie, lecz naiwność wiary i lenistwo duchowe (to ostatnie dotyka także księży). Potrzebna jest wielka praca duszpasterska. Trzeba zadbać o to, postuluje Weißenhofer, by generacje przekazywały sobie tradycje sztuki wysokiej, która jest podstawą sztuki dobrej klasy – wymagającej sztuki chrześcijańskiej. Wprawdzie sukcesu nie można się spodziewać natychmiast, ale wystawy i oferty firm współpracujących z nowoczesnymi artystami gwarantującymi wysoką klasę wyposażenia wnętrza kościelnych mogą zmniejszyć lukę między twórcami i zamawiającymi. Kościół powinien być znakomitą mecenasem, pośrednikiem i zamawiającym dla artystów i genialnych dzieł inspirowanych kultem, zawsze subiektywnych, ale mieszczących się w normach kościelnych. Brak gustu w dekorowaniu Domu Pańskiego nie powinien być pod żadnym pozorem tolerowany przez kler. Według Weißenhofera w świecie coraz głośniej mówi się już o takich przykładach, jednak pora przystąpić do „gruntownej i systematycznej zmiany zdeprawowanych upodobań estetycznych”, podjąć „autorytarne działania, bo rola publiczności świeckiej przygasała i nie zdała egzaminu! Wierni, mimo intensywnej pracy edukacyjnej, niezbyt głośno domagają się zmian [w sposobach dekoracji świątyń]. Przy czym niepokoi

⁴³ O identyczności osoby autora można wnioskować nie tylko ze stylu i logiki argumentów, ale też na podstawie użytych przykładów – to wiekańskie dzieła użyte w kontekstach odpowiadających tym z wymienionych prac naukowych Weißenhofera.

też fakt, że głos inteligencji, ludzi wykształconych [w decydowaniu o zakupach wystroju kościelnego] jest wykluczony”. To rodzi „szokujące rozdzarcie” między prawdziwą religijnością a „wiotkim kręgosłupem i sacharynową, ostentacyjną »wzorową« słodyczą dekoracji w przestrzeni konsekrowanej”. Tymczasem duchowość religijna jest wymagająca! Dlatego „pasterz powinien być liderem, który wytycza ścieżki na mocy swego urzędu”, mimo że czasem powoduje to nieporozumienia. „Świadomy kapłan winien jednak dążyć do podnoszenia gustu wiernych w imię rozwoju duchowości, rozmawiać z artystami i uczyć się oraz uzgadniać z nimi wykładnię teologiczną dzieł. Wówczas będzie można wybrać spośród artystów służę Pana zdolnego do stworzenia dzieła sztuki”, które, gdy jest już w kościele, nie wymaga zbyt wielu objaśnień. Przekazuje treści teologiczne tak, aby wierni byli je w stanie odebrać lub odczuć. Według Weißenhofera „złowieszczą alienacją sztuki i duchowieństwa” prowadzi obecnie do tego, że „duchowieństwo wprost reprezentuje nieporozumienia pomiędzy współczesną ekspresją artystyczną a ludem”. Zjawisko to jest już jednak powoli przezwyciężane – choćby przez omawianą wystawę, na której twórcy pokazali kreacje wskazujące na więź duchową z chrześcijaństwem i spełnili warunki liturgiczne.

Ten niezwykle odważny tekst krytyczny kończy optymistyczne przekonanie Weißenhofera, że zbliżone do pokazanych na wystawie dzieła i podobne inicjatywy edukacyjne będą miały dobroczynny wpływ. Pozwolą bowiem przepracować współczesne problemy estetyczne i uczynią „sztukę naszych czasów klarowniejszą”, gdyż gustowne sprzęty i obrazy pokazywane w świętym miejscu sprawiają, że „nieśmiałe oko przyzwyczai się do nowego okresu w sztuce”⁴⁴.

Wystawa prezentowała sztukę *stricte* religijną, ale również, jak można sądzić z zapisów katalogowych, prace nieprzeznaczone do kultu. W trzech ciągach pomieszczeń odpowiadających zapowiedziom we wstępach do kolejnych partii katalogu zestawiono sztukę dawną i współczesną, co było nowością. Stworzono możliwość prezentacji rzemiosła, malarstwa i rzeźby współczesnej w oryginałach oraz w szkicach i dokumentacji fotograficznej. Na podstawie katalogu niewiele można powiedzieć o pierwszym ciągu sal z dziełami dawnymi i nowoczesnymi (sale I, IV i V); różne gatunkowo obiekty zgrupowano w zespoły prezentujące poszczególne warsztaty (co było naturalną reklamą ich możliwości artystycznych). Drugi ciąg, uporządkowany tematycznie i przestrzennie, prowadził do nowoczesnie wyposażonej *Kapellraum* (sala II). Tę kompletną aranżację wnętrza sakralnego przygotował prof. Ferdinand Andri⁴⁵ i jego uczniowie (pro-

porary artistic expression and the people”. However, this phenomenon has already been slowly overcome – even by the exhibition discussed, where the artists showed works pointing to a spiritual bond with Christianity and fulfilled the liturgical conditions.

This extremely bold critical text concludes with Weißenhofer's optimistic belief that works similar to those shown in the exhibition and similar educational initiatives will have a beneficial effect. They will allow us to work through contemporary aesthetic problems and make “the art of our time more transparent”, because tasteful furnishings and paintings shown in a holy place will make “a shy eye get used to a new period in art”.⁴⁴

The exhibition presented strictly religious art, but also, as can be presumed from the catalogue entries, works not intended for worship. In three series of rooms corresponding to the announcements in the introductions to the subsequent parts of the catalogue, old and contemporary art was juxtaposed, which was a novelty. An opportunity was created to present craft, painting and contemporary sculpture in the originals and in sketches and photographic documentation. On the basis of the catalogue, we cannot say much about the first series of rooms with old and modern works (rooms I, IV and V); different types of objects were brought together into groups presenting individual workshops (which was a natural advertisement of their artistic possibilities). The second series, ordered thematically and spatially, led to the modern equipped *Kapellraum* (room II). This complete arrangement of the sacred interior was prepared by Prof. Ferdinand Andri⁴⁵ and his students (architectural designs, mosaics, stained glass, wall painting, altar and liturgical vestments). The third part of the exhibition is the *Abteilung für ältere Christliche Kunstwerke* (room III), which is an exhibition of old art, mostly medieval and early Renaissance sculpture. Among contemporary artists, many from Austria and Germany exhibited their works, which is not underlined in any way in the catalogue. It is noteworthy that the Pan-German ideas were omitted from the catalogue and, as we can conclude on that basis, also from the exhibitions, which would no longer be possible a few years later. In 1925, the Christian art exhibition still managed

⁴⁴ Weißenhofer 1925 (fn. 41), p. 18.

⁴⁵ Ferdinand Andri (1871–1956) graduated from the Akademie der bildenden Künste in Vienna (graphic design, painting), during the exhibition he was a professor there (fresco painting), later a vice-cancellor (1938–1939), as a Nazi he chaired the Academy's appointed board (1939–1945); member of the Wiener Secession (president in 1899–1909; 1905/1906) and Österreichischer Werkbund (from 1912); he published in “Ver Sacrum”. Andri belonged to the Nazi Deutscher Kulturbund (from 1938), he collaborated with Künstlerhaus (from 1939), strongly promoting national socialism. After the war, he lived in a town not far from the capital – Sankt Pölten.

⁴⁴ Weißenhofer 1925, jak przyp. 41, s. 18.

⁴⁵ Ferdinand Andri (1871–1956) ukończył Akademię der bil-

to connect artists who would soon find themselves on different sides of the national-socialist demarcation line.⁴⁶ The catalogue contains 22 illustrations showing all the techniques presented in the exhibition. The most numerous group was sculpture (wood, plaster, metalwork, ceramics, stone, gypsum, metal casts and others), easel painting (oils and tempera), stained glass designs, woodcuts and architectural sketches. Expressionist works were exhibited by sculptors such as Anton Hanak, Ernst Barlach and Josef Furthner.⁴⁷ Paintings in this spirit were shown by Albin Egger-Lienz, Aloys Wach, Fernand Kitt and others.⁴⁸ Among the classicising sculptures, figures by the then young Karl Bodingbauer are noteworthy.⁴⁹ The third trend

⁴⁶ The ideas of the Germanic language-cultural community, always important in Austria, gained ground after 1918, especially in view of the post-war political and economic difficulties of the country, which lost the rank of a European power. Pan-Germanism was a breeding ground for the clearly growing strength of fascism and nationalism starting in the second half of the 1920s. The search for a new state and political identity manifested itself in the capital particularly sharply, intensified by the reaction to the rule of the "Red Vienna". It should be noted that extreme groups, both right-wing and leftist, shared the desire to remove the pluralism of parliamentary democracy. Various parties were in favour of a merger with Germany.

⁴⁷ Anton Hanak (1875–1934) – a student of evening sculpture classes in Vienna, cooperated with the Wiener Werkstätte while a member of the Wiener Secession (from 1906), which was not common. Ernst Barlach (1870–1938) – German sculptor, painter, writer and poet, he was an excellent representative of lyrical expressionism at the turn of the century. After 1918, he created outstanding sculptures with anti-war and existentialist themes. The Nazis took away his membership in the Preußische Akademie der Wissenschaften, forbade him from practising his profession and considered his work to be so-called degenerate art – most of his sculptures were destroyed. Josef Furthner (1890–1971) – a graduate of the Kunstgewerbeschule.

⁴⁸ Albin Egger-Lienz (1868–1926) – Austrian genre and historical painter; initially under the influence of Hodler, he later developed a specific archaizing redaction of symbolism (medieval stylization, especially of human figures). He often depicted scenes from folk life (ploughing, evening prayer, supper in ascetic interiors) and the struggle of the insurgents for Tyrol's independence (marches with arms, fighting, the fallen). Lienz's works were often exhibited and propagated by the Nazis after his death. Aloys Wach (Wachelmayer, Wachelmeier) (1892–1940) – Austrian expressionistic sculptor. Ferdinand Kitt (1897–1962) – a graduate of the Vienna Akademie der bildenden Künste, member of the Wiener Secession (from 1919, president 1926–1929); in the years 1928–1944 professor in Wiener Frauenakademie. During the Second World War he was artistically active in Vienna and Munich, which indicates at least a friendly attitude towards the Nazis. However, he signed (along with Josef Dobrowsky, Josef Hoffmann, Ernst Huber, Robin Ch. Andersen) a petition to the region's authorities regarding the release of friend Ludwig Neumark, which testifies to the ambiguity of his attitude and civil courage. Kitt's workshop was destroyed in 1949, so after the war he moved to Gschwandt; see, among others: Österreichischer *Kunstenat*, <http://www.kunstenat.at/preistraeger/CV/kitt.htm> [accessed: 15 Oct. 2016].

⁴⁹ Robin Ch. Andersen (1890–1969) – Austrian sculptor, he learned jewellery and engraving, studied at the Kunstgewerbeschule (under A. Hanak, graduated in 1923). Until 1940 he made many decorations in the churches of Lower Austria; during the war he served in the German Wehrmacht (until 1944 in Tyrol); sick, he was released from a French prison (1945); see *Karl Bodingbauer*, exhibition catalogue, Museumsverein Korneuburg, 2006/2007, Konzept

jętky architektoniczne, mozaiki, witraże, malatura ścienna, ołtarz i utensyia liturgiczne). Trzecia część omawianej wystawy to *Abteilung für ältere Christliche Kunstwerke* (sala III), będąca ekspozycją sztuki dawnej, przede wszystkim średniowiecznej i wczesno-renesansowej rzeźby. Wśród artystów współczesnych swoje prace wystawiło wielu wówczas bardzo znanych twórców z Austrii i Niemiec, czego w żaden sposób nie podkreślają teksty w katalogu. Zwraca uwagę pominięcie w katalogu idei pangermańskich i, jak można sądzić na jego podstawie, także w ekspozycjach, co kilka lat później nie będzie już możliwe. W roku 1925 wystawa sztuki chrześcijańskiej jeszcze zdołała połączyć artystów, którzy już wkrótce mieli się znaleźć po różnych stronach narodowosocjalistycznej linii demarkacyjnej⁴⁶. Katalog zawiera 22 ilustracje prezentujące wszystkie techniki pokazane na wystawie. Najliczniej reprezentowane były rzeźba (drewno, gips, metaloplastyka, ceramika, kamień, gipsy, odlewy metalowe i inne), malarstwo sztalugowe (oleje i tempery), projekty witraży, drzeworyty i szkice architektoniczne. Dzieła o charakterze ekspresjonistycznym wystawiali rzeźbiarze tacy jak Anton Hanak, Ernst Barlach, Josef Furthner⁴⁷. Obrazy w tym duchu pokazali m.in. Albin Egger-Lienz, Aloys Wach czy Fernand Kitt⁴⁸.

denden Künste w Wiedniu (grafika, malarstwo), w czasie omawianej wystawy był tam profesorem (klasa malarstwa freskowego), później wicerektorem (1938–1939), jako nazista przewodniczył zarządowi komisarzemu Akademii (1939–1945); członek Wiener Secession (prezydent w latach 1899–1909; 1905/1906) i Österreichischer Werkbund (od 1912); publikował w „Ver Sacrum”. Należał do nazistowskiego Deutscher Kulturbund (od 1938), współpracował z Künstlerhaus (od 1939), mocno propagującym narodowy socjalizm. Po wojnie mieszkał w nieodległym od stolicy St. Pölten.

⁴⁶ Idee germańskiej wspólnoty językowo-kulturowej, zawsze w Austrii ważne, po roku 1918 przybrały na znaczeniu, szczególnie wobec powojennych trudności polityczno-gospodarczych kraju, który stracił rangę europejskiego mocarstwa. Pangermanizm był pożywką dla wyraźnie wzrastającej od drugiej połowy lat 20. XX wieku siły faszystów i nacjonalizmu. Poszukiwania nowej tożsamości państwowo-politycznej manifestowały się w stolicy szczególnie ostro, wzmożone przez reakcję na rządy „Czerwonego Wiednia”. Trzeba zaznaczyć, że skrajne ugrupowania, tak prawicowe jak i lewicowe, łączyła chęć likwidacji pluralizmu demokracji parlamentarnej. Za połączeniem z Niemcami optowano w różnych partiach.

⁴⁷ Anton Hanak (1875–1934) – uczeń wieczorowych kursów rzeźby w Wiedniu, będąc członkiem Wiener Secession (od 1906), współpracował z Wiener Werkstätte, co nie było częste. Ernst Barlach (1870–1938) – niemiecki rzeźbiarz, malarz, pisarz i poeta. Znakomity reprezentant lirycznego ekspresjonizmu przełomu wieków. Po 1918 tworzył wybitne rzeźby o tematyce antywojennej i egzystencjalnej. Naziści odebrali mu członkostwo Preußische Akademie der Wissenschaften, zakazali wykonywania zawodu i zaliczyli jego twórczość do tzw. sztuki zdegenerowanej, większość jego rzeźb zniszczono. Josef Furthner (1890–1971) – absolwent Kunstgewerbeschule.

⁴⁸ Albin Egger-Lienz (1868–1926) – austriacki malarz rodzajowy i historyczny; początkowo tworzył pod wpływem Hodlera, później wypracował specyficzną archaizującą redakcję symbolizmu (średniowieczna stylizacja, szczególnie postaci ludzkich). Ukazywał często sceny z życia ludu (orka, modlitwa wieczorna, wieczerza w ascetycznych wnętrzach) oraz walki powstańców o niepodległość Tyrolu

Spośród rzeźb klasycyzujących trzeba wyróżnić figurę bardzo wówczas młodego Karla Bodingbauera⁴⁹. Trzeci trend zaprezentowany w salach Secesji, w największym stopniu dotyczący rzeźby, można określić jako historyzujący, przy czym w pracach tej grupy występowały elementy gotycyzujące i barokizujące, czasem osobliwie spiętrzone. Oczywiście nie wiadomo, czy planowany wzrost zamówień dzieł artystycznych rzeczywiście nastąpił po wystawie. Jednak forma organizacji, dbałość o wybór prestiżowego miejsca, kojarzonego z nowoczesnością (ale przecież już nie ze skandalami), dobór artystów i firm wykonawczych⁵⁰ dawał ku temu wszelkie powody.

Po *Ausstellung für Christliche Kunst – Kunsthandwerk* aż do roku 1933 nie było w Wiedniu prezentacji poświęconej wyłącznie sztuce religijnej. W następnych latach artyści, którzy wzięli udział w wystawie w roku 1925, nadal regularnie prezentowali pojedyncze prace o tej tematyce (m.in. Ferdinand Kitt, Franz Barvig). Zdarzało się, że pokazywano serię lub kilkanaście takich dzieł, np. Hansa von Marésa (1926), Augusta Brömse (1927), Roberta Eigenberga (1930) czy grupy Das Neue Fresco (osobna wystawa w roku 1932)⁵¹.

(przemarsze z bronią, walki, polegli). Dzieła Lienza były po jego śmierci bardzo często wystawiane i propagowane przez hitlerowców. Aloys Wach (Wachelmayer, Wachelmeier) (1892–1940) – austriacki rzeźbiarz ekspresjonistyczny. Ferdinand Kitt (1897–1962) – absolwent wiedeńskiej Akademii der bildenden Künste, członek Wiener Secession (od 1919; prezydent 1926–1929); w latach 1928–1944 profesor Wiener Frauenakademie. W czasie II wojny światowej był aktywny artystycznie na terenie Wiednia i Monachium, co wskazuje na jego co najmniej zyciliwy stosunek do nazistów. Podpisał jednak (wraz z Josefem Dobrowskym, Josefem Hoffmannem, Erntem Huberem, Robinem Ch. Andersenem) petycję do władz regionu w sprawie uwolnienia przyjaciela Ludwiga Neumarka, co świadczy o niejednoznaczności jego postawy i odwadze cywilnej. Pracownia Kitta została zniszczona w roku 1949, więc po wojnie przeniósł się do Gschwandt; zob. m.in.: *Österreichischer Kunstsenat*, <http://www.kunstsenat.at/preistraeger/CV/kitt.htm> [dostęp: 15 X 2016].

⁴⁹ Robin Ch. Andersen (1890–1969) – rzeźbiarz austriacki, uczył się jubilerstwa i grawerunku, studiował w Kunstgewerbeschule (u A. Hanaka, dyplom 1923). Do 1940 wykonał wiele dekoracji w kościołach Dolnej Austrii; w czasie wojny służył w niemieckim Wehrmachcie (do 1944 w Tyrolu), jako chory został zwolniony z francuskiego więzienia (1945); zob. *Karl Bodingbauer*, katalog wystawy, Museumsverein Korneuburg, 2006/2007, Konzept und Gestaltung P. Langhammer, R. Schröpfer, Text H. Paulhart, Korneuburg 2006.

⁵⁰ Jedną z nich, jak wynika z inseratu, oferującą wyposażenie wnętrz i prospekty organowe, miała nawet filię w Warszawie: Cäcilia, zob. *LXXXVI. Ausstellung der Wiener Secession...*, jak przyp. 40, s. nlb. (inseraty).

⁵¹ 87. *Ausstellung der Wiener Secession. Jahrhundertschau Deutscher Malerei*, III–IV 1926, Wien 1926, poz. 21–24, 28; *XCIII. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession. Frühjahrs-Ausstellung mit Gedächtnis-Ausstellung August Brömse*, IV – VI 1927, [Wien 1927], poz. 85–174; *CXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession*, 8 XI – 21 XII 1930, [Wien 1930], poz. 1, 5, 10, 14, 18; *CXXI. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession*, IV–VII 1932, [Wien 1932], poz. 108, 124, 160, 164, 166, 208–219.

presented in the rooms of the Secession, mostly involving sculpture, can be described as historicizing, whereas the works included in this group featured elements of the Gothic and Baroque, sometimes peculiarly piled up. Of course, it is not known whether the planned increase in the procurement of artistic works actually took place after the exhibition. However, the form of organisation, the care for the choice of a prestigious place associated with modernity (but no longer with scandals), the selection of artists and contractors⁵⁰ gave every reason for it.

After the *Ausstellung für Christliche Kunst – Kunsthandwerk*, until 1933, there was no exhibition in Vienna devoted exclusively to religious art. In the following years, the artists who had taken part in the exhibition in 1925 still regularly presented single works on this subject (including Ferdinand Kitt, Franz Barvig). Sometimes a series or a dozen such works were shown, e.g. by Hans von Marés (1926), August Brömse (1927), Robert Eigenberg (1930) and the Das Neue Fresco group (a separate exhibition in 1932).⁵¹

During the 1920s, Hagenbund was still, and perhaps even more so than it was before 1914, the artistic group in Vienna that was the most open to experiments and arrivals from all parts of Europe. Like other associations, it was struggling with financial difficulties at that time, perhaps even relatively larger because of the leftist views of many group members. In the Hagenbund, goals and provocative aesthetic assessments intertwine with political sympathies. The contemporary faith in a new, wonderful world built in the USSR was risky and even naive from today's perspective. Meanwhile, the Bolshevik propaganda was extremely efficient, using art as an export commodity; it found fertile ground and sustained the myth of modernity and tolerance of the communist state. Its official art was to be not only modern art but avant-garde art, which did not mean, however, according to propagandists, the destruction of old, even religious art. In spring 1928, *Sowjet-Russische Ausstellung* took place in the Hagenbund, praising the successes

und Gestaltung P. Langhammer, R. Schröpfer, Text H. Paulhart, Korneuburg 2006.

⁵⁰ One of them, according to an insert, offering interior furnishings and organ cases, even had a branch in Warsaw: Cäcilia, see: *LXXXVI. Ausstellung der Wiener Secession...* (fn. 40), p. unnumbered (inserts).

⁵¹ 87. *Ausstellung der Wiener Secession. Jahrhundertschau Deutscher Malerei*, Mar.–Apr. 1926, Wien 1926, cat. nos. 21–24, 28; *XCIII. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession. Frühjahrs-Ausstellung mit Gedächtnis-Ausstellung August Brömse*, Apr.–Jun. 1927, [Wien 1927], cat. nos. 85–174; *CXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession*, 8 Nov. – 21 Dec. 1930, [Wien 1930], cat. nos. 1, 5, 10, 14, 18; *CXXI. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession*, Apr.–Jul. 1932, [Wien 1932], cat. nos. 108, 124, 160, 164, 166, 208–219.

of the Soviet economy, which the conservative part of public opinion in Austria received unfavourably.⁵² The following year, cooperation continued and in the autumn of 1929, the Soviet Union presented an icon exhibition there: *Denkmäler Altrussischer Malerei. Russische Ikonen vom XII. bis XVIII. Jahrhundert.*⁵³ The exhibition of 131 icons was intended solely as a presentation of the spiritually dead cultural heritage of ancient Russia, Armenia and Georgia.⁵⁴ The aim was to convince the public that the treasures of religious culture are thriving in the atheistic state from which they originate. The exhibition was accompanied by a very well-prepared illustrated catalogue (20 reproductions), with two introductions. The first, authored by Anatoly Lunacharsky,⁵⁵ is propaganda, but, compared to his other publications, it is not very intrusive in its agitation. The author argues that faith in the existence of God – as the Creator of the World – is linked to the times of ancient barbarism, of course not only in Russia, where luckily this state of blindness has passed. Lunacharsky mentions that the initial confiscation of Church property (and not only that) in the Soviet Union was caused solely by the necessity of their sale for the purchase of grain for the starving masses, and not to fight against hostile ideologies.⁵⁶ Nowadays, a modern man can make

⁵² *Hagenbund. Sowjet-Russische Ausstellung*, March 1928, Wien 1928. Organised by: Gesellschaft für kulturelle Verbindung der Sowjetunion mit dem Ausland and Österreichische Gesellschaft zur Förderung der geistigen und wirtschaftlichen Beziehungen mit der UdSSR.

⁵³ *Denkmäler Altrussischer Malerei. Russische Ikonen vom XII. bis XVIII. Jahrhundert. Ausstellung veranstaltet von Volksbildungskommissariat der RSFSR, dem Künstlerbund Hagen, Wien und der Österreichischen Gesellschaft zur Förderung der geistigen und wirtschaftlichen Beziehungen. U.d.S.S.R. In der Raumen Hagenbundes*, Sept.–Oct. 1929, Wien 1929. The exhibition was previously presented in Berlin.

⁵⁴ As noted by Harald Krejci, this geographical extension probably led to the participation in the exhibition committee of Prof. Josef Strzygowski, who had been emphasising for a long time in publications the prime importance of Armenia in the continuation of the ideas and artistic traditions of Christianity as a forgotten basis for the beginnings of Western Christian civilization; see H. Krejci, *Monuments of Old Russian Painting Russian Icon from the 12th to 18th Century*, in: *Hagenbund...* 2014 (fn. 1), p. 218.

⁵⁵ A. Lunaczarski, *Zum Geleit*, in: *Denkmäler...* 1929 (fn. 53), pp. 5–6. Anatoly Vasilyevich Lunacharsky (1875–1933) – a Soviet philosopher, theoretician of culture and social education. Educated in Zurich, familiar with Europe. From early youth, he was involved in the communist movement, in the years 1917–1929 he was a Bolshevik peasant commissar of education, he established rules and organised the state supervision of children and youth. He was a supporter of radical replacement of family care by social organisations. A new citizen was supposed to be shaped by overcoming illiteracy and the general and state-organised access to cultural goods (of course properly selected and politically explained), as an ideologist he dedicated extensive studies to this cause.

⁵⁶ Regarding the actual stages of the robbery, see D. Pospelovsky, *The Russian Church under the Soviet regime 1917–1982, St Vladimir's Seminary*, vol. 1, New York 1984;

W latach 20. XX wieku Hagenbund nadal, a może nawet w większym stopniu niż przed rokiem 1914, był najbardziej otwartym na eksperymenty i przybyszy ze wszystkich stron Europy ugrupowaniem artystycznym w Wiedniu. Tak jak inne stowarzyszenia borykał się w tym czasie z trudnościami finansowymi, może nawet stosunkowo większymi z powodu lewicujących poglądów wielu członków grupy. W Hagenbundzie cele i prowokacyjne oceny estetyczne splatały się z politycznymi sympatiami. Ówczesna wiara w nowy wspaniały świat budowany w Kraju Rad była ryzykowna, a z dzisiejszej perspektywy nawet naiwna. Tymczasem propaganda bolszewików była wyjątkowo sprawna. Używając sztuki jako towaru eksportowego, trafiała na podatny grunt i podtrzymywała mit nowoczesności oraz tolerancji komunistycznego państwa. Jego oficjalną sztuką miała bowiem być nie tylko sztuka nowoczesna, ale awangardowa, co jednak nie oznaczało, według propagandystów, zniszczenia sztuki dawnej, nawet religijnej.

Wiosną 1928 roku w Hagenbundzie odbyła się *Sowjet-Russische Ausstellung* sławiąca sukcesy radzieckiej gospodarki, którą konserwatywna część opinii publicznej w Austrii odebrała nieprzychylnie⁵². W następnym roku współpracę kontynuowano i jesienią 1929 roku Związek Radziecki zaprezentował tu wystawę ikon: *Denkmäler Altrussischer Malerei. Russische Ikonen vom XII. bis XVIII. Jahrhundert*⁵³. Pokaz 131 ikon pomyślano wyłącznie jako prezentację martwego duchowo dziedzictwa kulturalnego dawnej Rusi oraz Armenii i Gruzji⁵⁴. Celem było przekonanie publiczności, że skarby kultury religijnej mają się świetnie w ateistycznym państwie, z którego pochodziły. Wystawie towarzyszył bardzo dobrze przygotowany ilustrowany katalog (20 reprodukcji), opatrzone dwoma wstępami. Pierwszy, pióra Anatolija

⁵² *Hagenbund. Sowjet-Russische Ausstellung*, III 1928, Wien 1928. Zorganizowały ją: Gesellschaft für kulturelle Verbindung der Sowjetunion mit dem Ausland i Österreichische Gesellschaft zur Förderung der geistigen und wirtschaftlichen Beziehungen mit der UdSSR.

⁵³ *Denkmäler Altrussischer Malerei. Russische Ikonen vom XII. bis XVIII. Jahrhundert. Ausstellung veranstaltet von Volksbildungskommissariat der RSFSR, dem Künstlerbund Hagen, Wien und der Österreichischen Gesellschaft zur Förderung der geistigen und wirtschaftlichen Beziehungen. U.d.S.S.R. In der Raumen Hagenbundes*, IX–X 1929, Wien 1929. Wystawa była wcześniej prezentowana w Berlinie.

⁵⁴ Jak zauważył Harald Krejci, to geograficzne rozszerzenie skłoniło zapewne do udziału w komitecie wystawy prof. Josefa Strzygowskiego, który od dawna podkreślał w publikacjach pierwszorzędą wagę Armenii w trwaniu idei i tradycji artystycznych chrześcijaństwa jako zapomnianej podstawy początków zachodniochrześcijańskiej cywilizacji; zob. H. Krejci, *Monuments of Old Russian Painting Russian Icon from the 12th to 18th Century*, w: *Hagenbund...* 2014, jak przyp. 1, s. 218.

Łunaczarskiego⁵⁵, to propaganda, ale wobec jego innych publikacji – agitacyjnie niezbyt nachalna. Autor dowodzi, iż wiara w istnienie Boga – Stwórcy Świata jest powiązana z czasami dawnej barbarii, oczywiście nie tylko w Rosji, gdzie szczęśliwie już ten stan zaślepienia przeminął. Łunaczarski nadmienia też, że początkowe konfiskaty dóbr kościelnych (i nie tylko) w Związku Radzieckim były spowodowane wyłącznie koniecznością ich sprzedaży na rzecz zakupu zboża dla głodujących mas, a nie zwalczaniem wrogiej ideologii⁵⁶. Obecnie nowoczesny człowiek ma z zachowanych dzieł sztuki sakralnej taki pożytek, że odziedziczył materialne i muzyczne świadectwa wznoszenia się na wyżyny ducha (w skali, jaka była dawniej możliwa). Wystawa zatem jest, według Łunaczarskiego, tylko z pozoru sprzeczna ideologicznie z materialną filozofią proletariatu. Trzeba to dziedzictwo chronić, jednak nie po to, żeby umacniać Kościół (ze „służącą dawnej klasie panującej religią już sobie poradzono”), ale jako dowód estetycznego rozwoju ludzkości. Dlatego państwo proletariatu łoży na ich utrzymanie i restaurację.

Drugi *Wstęp*, napisany przez Igora Grabara, fachowca w dziedzinie malarstwa ikonowego, miał zasadniczo charakter merytoryczny, choć nie był pozbawiony wtrętów ideologicznych⁵⁷. Powtarzają się w nim opinie o służbie sztuki dla ludu i jedynie estetycznych wartościach ikon. Grabar nie wprowadza komentarzy ikonograficznych, informacji o funkcjach

such use of the sacred art preserved that he has inherited material and musical evidence of an ascension to the spiritual heights (in the scale that was once possible). Thus, according to Lunacharsky, the exhibition is only seemingly ideologically contradictory to the material philosophy of the proletariat. We need to preserve this heritage, not to strengthen the Church (“servant of the former ruling class – religion – has already been dealt with”), but as proof of the aesthetic development of humanity. That is why the country of the proletariat pays for their maintenance and restoration.

The second *Introduction*, written by Igor Grabar, a professional in the field of iconic painting, was essentially substantive, though not devoid of ideological inclusions.⁵⁷ Opinions are repeated about the service of art for the people and only the aesthetic values of icons. Grabar does not introduce iconographic comments or information about the functions of decorations and rituals in Orthodox churches (e.g. about the construction of iconostases) and does not discuss the history of the monasteries and Orthodox churches from which the works originated. He also completely omits the process of spiritual preparation and most of the technical rituals preceding the creation of icons, which undoubtedly served to marginalise the character of eastern religiosity. In the historical context, the author gives the chronology and origin of the objects (which corresponded to the order of the exhibition rooms) and short characteristics of individual painting schools: Pskov, Novgorod, Old-Moscow, Yaroslavl, Tver, Rostov-Suzdal (here he mentions Andrei Rublev), from Vologda and from the Northern Dvina. Grabar also describes the technological stages of creating and maintaining icons and the difficulties in this field, which he provides as an argument for sending only copies of the oldest, most valuable objects from the 11th and 12th centuries. He also emphasises the importance of government-funded preservation of the originals displayed.

⁵⁵ A. Łunaczarski, *Zum Geleit*, w: *Denkmäler...* 1929, jak przyp. 53, s. 5–6. Anatolij Wasiljewicz Łunaczarski (1875–1933) – radziecki filozof, teoretyk kultury i oświaty społecznej. Wykształcony w Zurychu, znający Europę. Od wczesnej młodości zaangażowany w ruch komunistyczny, w latach 1917–1929 był bolszewickim ludowym komisarzem oświaty, organizował państwową pieczę nad dziećmi i młodzieżą. Zwolennik radykalnego zastąpienia opieki rodzinnej pieczęą sprawowaną przez organizacje społeczne. Nowego obywatela miało kształtować przezwyjęcie analfabetyzmu oraz powszechny i zorganizowany państwowy dostęp do dóbr kultury (oczywiście odpowiednio dobranych i objaśnionych politycznie), jako ideolog poświęcił temu obszerne studia.

⁵⁶ O faktycznych etapach rabunku zob. D. Pospelovsky, *The Russian Church under the Soviet regime 1917–1982*, St. Vladimir's Seminary, t. 1, New York 1984; S. McMeekin, *Największa grabież w historii. Jak bolszewicy złupili Rosję*, tłum. A. Czwojdrak, Kraków 2013.

⁵⁷ I. Grabar, *Denkmäler Altrussischer Malerei. Russische Ikonen vom XII–XVIII Jahrhundert*, w: *Denkmäler...* 1929, jak przyp. 53, s. 9–19. Igor Grabar (1871–1960) – rosyjski malarz, historyk sztuki, prawnik (studia w tych dziedzinach skończył w Petersburgu), artystycznie kształcił się i wystawiał także w Paryżu, Rzymie i Monachium. Był członkiem moskiewskiego Miru Isskustwa; współredagował *Historię sztuki rosyjskiej* (1910–1914, vol. 1–6); był dyrektorem Galerii Tretiakowskiej (1913–1925). Już jako bolszewik nadzorował akcje konfiskaty sztuki cerkiewnej; kierował konserwacją Ławry Troicko-Sergijewskiej. W czasie czystek stalinowskich wycofał się z polityki, po II wojnie światowej organizował wywóz dzieł sztuki z muzeów w Niemczech i innych zajętych przez armię radziecką ziem oraz rozlokowanie ich w ZSRR. Laureat wielu nagród państwowych.

S. McMeekin, *Największa grabież w historii. Jak bolszewicy złupili Rosję*, transl. Aleksandra Czwojdrak, Kraków 2013.

⁵⁷ I. Grabar, *Denkmäler Altrussischer Malerei. Russische Ikonen vom XII–XVIII Jahrhundert*, in: *Denkmäler...* 1929 (fn. 53), pp. 9–19. Igor Grabar (1871–1960) – a Russian painter, art historian, lawyer (he graduated in Saint Petersburg in these fields), artistically trained and active in Paris, Rome and Munich. He was a member of the Moscow Mir iskusstva; he co-edited the *History of Russian Art* (1910–1914, vol. 1–6); he was the director of the Tretyakov Gallery (1913–1925). As a Bolshevik, he supervised the confiscation of church art; he managed the conservation of the Trinity Lavra of St Sergius. During the Stalinist purges he withdrew from politics; after the Second World War he organised the removal of works of art from museums in Germany and other lands occupied by the Soviet Army and their deployment in the USSR. Winner of many state awards.

This Berlin-Vienna icon presentation was in a way a continuation of several phases of earlier interest in Russian culture in Western Europe (including the art of icons in the Beuronese circle, translations in the *Bibliothèque de l'Occident* series, Diaghilev's ballets, the artistic circles of Kandinsky and Russian Jews from the Paris La Ruche). Besides, the show of iconic painting fit with the search for that part of modern art that aspired to the original two-dimensionality of signs and symbols. This exhibition was perhaps the last in Vienna; it might have been naïve, but still an attempt to connect artists through art above political divisions. The 1930s brought major changes in this matter, the economic crisis and fatigue from the inefficiency of democracy caused a sharp rise in nationalist moods throughout Europe. In Austria, the pace of events and political changes was extremely fast.⁵⁸ The Wiener Secession and Hagenbund as groups, and their individual members, adapted in different ways to this reality.⁵⁹ In this context, the promotion of Christian art in the second half of 1933 coincided in Vienna with particularly restless times.⁶⁰

On September 7, 1933, with a solemn mass in the Rektoratskirche St Karl Borromäus, the *Katholikentag* began in Vienna. Celebrations were also held at the city stadium and a parade passed throughout the

⁵⁸ The Christlichsoziale Partei Österreich, ruling Austria since 1920, was in crisis. Its leader, Engelbert Dollfuß as chancellor and minister of foreign affairs (from 1932) outlawed both the social democratic SPADÖ (February 1933), as well as the Austrian branch of the NSDAP (June 1933). He established the Vaterländische Front (V 1933) and introduced authoritarianism combining Catholic social science and Mussolini's fascism. He insolently suppressed workers' rebellions. Dollfuß was killed during a coup (25 Jul. 1934), which initiated a chaotic period in Austria.

⁵⁹ The outlawed NSDAP had secret members and very many supporters also among the cultural elite in Austria. This was important when transforming artistic associations and taking over their property, along with establishing racist membership rules and new strategies for planning and organising exhibitions. Immediately after the annexation (or joining – according to some historians) of Austria to the Third Reich, the artists could act only within the framework of the Reichskammer der bildenden Künste, which only accepted "pure Aryans". There were relatively many members of Jewish origin in the Hagenbund, only Josef Drobner belonged to the NSDAP, which was why the group was dissolved in 1938. In the Wiener Secession and Künstlerhaus as well as in other artistic institutions, there were more supporters of the new power, which is why new management boards were immediately formed from among the members, and then these organisations were merged. On the consequences of the political choices of artists, see E. Klamper, *Art in the Service of Power. The Cultural Policy of Austrofascism 1934 to 1938 and the Dissolution of the Hagenbund*, in: *Hagenbund...* 2014 (fn. 1), pp. 349–356; J. Shedel, *Art and Identity. The Wiener Secession 1887–1939*, in: *Secession. Permanence of an Idea*, concept O. Kapfinger, ed. E. Louis, exhibition catalogue, Ostfildern bei Stuttgart, Stuttgart 1997, pp. 13–57.

⁶⁰ Earlier Katholikentage in Vienna were held in 1877, 1889, 1905, 1907, and 1922. For a synthetic description of the political situation in which the Katholikentag was organised in 1933, see E. Klamper, *Art in the Service...* (fn. 59), p. 349.

dekoracji i rytuałach cerkiewnych (np. o budowie ikonostasów), nie omawia też historii klasztorów i cerkwi, z których pochodziły dzieła. Pomija całkowicie proces przygotowań duchowych i większości technicznych rytuałów poprzedzających powstanie ikon, co niewątpliwie służyło marginalizacji charakteru wschodniej religijności. W opracowaniu historycznym autor podaje chronologię i pochodzenie obiektów (odpowiadało to porządkowi sal wystawowych) oraz krótkie charakterystyki poszczególnych szkół malarzkich: Pskowskiej, Nowogrodzkiej, Staromoskiewskiej, Jarosławskiej, Twerskiej, Rostowsko-Suzdalskiej (tu wymienia Andrieja Rublowa), z Wołogdy i z nad północnej Dźwiny. Grabar szkicowo charakteryzuje też technologiczne etapy tworzenia i konserwacji ikon oraz trudności w tej dziedzinie, co podaje jako argument przysłania jedynie kopii najstarszych, najcenniejszych obiektów z XI i XII wieku. Podkreśla też wagę sfinansowanej przez rząd konserwacji eksponowanych oryginałów.

Ta berlińsko-wiedeńska prezentacja ikon była w pewnym sensie kontynuacją kilku faz wcześniejszego zainteresowania kulturą rosyjską w Europie Zachodniej (m.in. sztuką ikon w kręgu beurończyków, tłumaczeniami w serii *Bibliothèque de l'Occident*, baletami Diaglewa, artystycznymi kręgami Kandinsky'ego i rosyjskich Żydów z paryskiego La Ruche). Ponadto pokaz malarstwa ikonowego wpisywał się w poszukiwania tej części sztuki nowoczesnej, która dążyła do pierwotnej dwuwymiarowości znaków i symboli. Omawiana wystawa była bodaj ostatnią w Wiedniu, może naiwną, ale jednak próbą łączenia się artystów przez sztukę ponad podziałami politycznymi. Lata 30. przyniosły w tej materii duże zmiany, kryzys ekonomiczny i zmęczenie nieefektywnością demokracji spowodowały zdecydowany wzrost nastrojów nacjonalistycznych w całej Europie. W Austrii tempo wydarzeń i zmian politycznych było wyjątkowo szybkie⁵⁸. Wiener Secession i Hagenbund jako grupy oraz poszczególni ich członkowie rozmaicie funkcjonowali w tej rzeczywistości⁵⁹. W tym kontekście propagowanie sztuki

⁵⁸ Rządząca w Austrii od 1920 Christlichsoziale Partei Österreich była w kryzysie. Przewodzący jej Engelbert Dollfuß jako kanclerz i minister spraw zagranicznych (od 1932) zdelegalizował zarówno socjaldemokratyczną SPADÖ (luty 1933), jaki austriacki odłam NSDAP (czerwiec 1933). Powołał do życia Vaterländische Front (V 1933) i wprowadził autorytaryzm łączący katolicką naukę społeczną z faszyzmem Mussoliniego. Krwawo tłumił bunt robotnicze. Dollfuß został zabity podczas zamachu (25 VII 1934), co zapoczątkowało okres chaosu w Austrii.

⁵⁹ Zdelegalizowana NSDAP miała w Austrii tajnych członków i bardzo wielu zwolenników, również wśród elity kulturalnej. Było to istotne przy przekształcaniu stowarzyszeń artystycznych i przemianowaniu ich majątków wraz z ustaleniem rasistowskich zasad członkostwa oraz nowych strategii planowania i organizacji wystaw. Zaraz po aneksji (lub według części historyków przyłączeniu) Austrii do III Rzeszy artyści mogli działać jedynie w ramach Reichskammer der bildenden Künste, która przyjmowała tylko „czystej krwi aryjczyków”.

chrześcijańskiej w drugiej połowie 1933 roku przypadło w Wiedniu na czas wyjątkowo niespokojny⁶⁰.

7 września 1933 roku uroczystą mszą w kościele św. Karola Boromeusza rozpoczęto w Wiedniu *Katholikentag*. Świętowano też na stadionie miejskim, przez całą Ringstraße – jak za czasów cesarskich – przeszła parada, starannie przygotowana według planu architekta Klemensa Holzmeistera, znanego i cenionego w środowiskach kulturalnych stolicy. Trzeba jednak zaznaczyć, że to obejmujące niemal całe miasto święto katolików było niebezpiecznie blisko powiązane z prawicową polityką, skrycie lub jawnie nacjonalistyczną⁶¹. Oczywiście wśród organizatorów byli też katolicy, którzy mieli poglądy przeciwne – jak choćby sam Holzmeister⁶². Wszyscy zaangażowani religijnie wiedeńscy chcieli pielęgnować tradycje rodzimej kultury, a jej naturalną częścią było chrześcijaństwo. Co istotne, pojęcia tego konsekwentnie używano częściej niż katolicyzm (wbrew nazwie święta – *Katholikentag*), pozwalało bowiem uniknąć rozdziału z protestantyzmem. Wydarzenia te, choć różnie motywowane, miały duże poparcie społeczne. Oprócz imprez masowych zorganizowano także wystawy sztuki religijnej w Künstlerhausie, Wiener Secession oraz w Hagenbundzie, uroczyste otwierał je kardynał dr Theodor Innitzer. Pierwsza z nich – *Katholische Kunstausstellung Malerei, Plastik, Architektur 1680–1880* – zajmowała, jak wynika z katalogu (zaledwie 15 stron), główną salę i przyległe pomieszczenia na parterze budynku. Oprócz działów wymienionych w tytule obejmowała też rzemiosło artystyczne, w tym meble i tkaniny. Szczególny nacisk położono na

W Hagenbundzie było stosunkowo dużo członków żydowskiego pochodzenia, jedynie Josef Drobner należał do NSDAP, dlatego grupę rozwiązano już w 1938. W Wiener Secession i Künstlerhausie oraz w innych instytucjach artystycznych było więcej zwolenników nowej władzy, dlatego spośród członków natychmiast tworzono w nich nowe zarządy komisaryczne, a potem organizacje te połączono. O konsekwencjach politycznych wyborów artystów zob. E. Klamper, *Art in the Service of Power. The Cultural Policy of Austrofascism 1934 to 1938 and the Dissolution of the Hagenbund*, w: *Hagenbund...* 2014, jak przyp. 1, s. 349–356; J. Shedel, *Art and Identity. The Wiener Secession 1887–1939*, w: *Secession. Permanence of an Idea*, concept O. Kapfinger, ed. E. Louis, katalog wystawy, Ostfildern bei Stuttgart, Stuttgart 1997, s. 13–57.

⁶⁰ Wcześniejsze *Katholikentage* w Wiedniu odbyły się w roku 1877, 1889, 1905, 1907, 1922. Syntetyczny opis sytuacji politycznej, w której organizowano *Katholikentag* w roku 1933 zob. E. Klamper, *Art in the Service...*, jak przyp. 59, s. 349.

⁶¹ Zob. E. Klamper, *Die Mühen der Wiederverchristlichung. Die Sakralkunst und die Rolle der Kirche während des Austrofascismus*, w: *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956*, hrsg. v. J. Tabor, Baden 1994, s. 148–180, o omawianym tu *Katholikentag* s. 152–153.

⁶² Klemens Holzmeister (1886–1983) – wybitny architekt austriacki, rektor wiedeńskiej Akademii der bildenden Künste (od 1931), w czasie anshlusu realizował zamówienie w Turcji (gmach tamtejszego parlamentu), czemu zawdzięczał wolność, cały jego majątek skonfiskowano. Wrócił do Austrii w roku 1954.

Ringstraße – as in the imperial times – carefully prepared according to the plan of architect Klemens Holzmeister, known and valued in the cultural environments of the capital. It should be noted, however, that this Catholic holiday covering almost the entire city was dangerously close to right-wing politics, secretly or openly nationalist.⁶¹ Of course, among the organisers were also Catholics who had opposite views – such as Holzmeister himself.⁶² All of the religiously committed residents of Vienna wanted to cultivate the traditions of their native culture, and Christianity was a natural part of that. Importantly, this concept was used more consistently than Catholicism (contrary to the name of the holiday – *Katholikentag*), which allowed avoidance of the separation from Protestantism. These events, though differently motivated, had high social support. In addition to mass events, religious art exhibitions were also organised in the Künstlerhaus, the Wiener Secession and the Hagenbund, with cordial opening ceremonies led by Cardinal Dr. Theodor Innitzer. The first of them – *Katholische Kunstausstellung Malerei, Plastik, Architektur 1680–1880* – occupied, according to the catalogue (of only 15 pages), the main room and adjacent rooms on the ground floor of the building. In addition to the fields listed in the title, it also included arts and crafts, including furniture and textiles. Particular emphasis was placed on Baroque art as representing the period of Austria's national power. The Kunsthistorisches Museum organised the *Frühe christliche Kunst* – an exhibition of early-Christian art from its own collection. The Albertina museum presented the exhibition *Maria in der Deutschen Kunst*, and the Diocesan Museum the *Alte kirchliche Kunst*, where paintings, sculptures and crafts from their own resources were exhibited. The exhibition *Das Credo in der zeitgenössischen Kunst. Architektur, Skulptur, Malerei der Gegenwart* was opened at the Wiener Secession; however, it is not known what works were shown, because its catalogue, if it existed, is not available in Vienna libraries and archives.

The third of the exhibitions, *Mittelalterliche Religiöse Plastik aus Österreich. Ausstellung im Hagenbund* in Zedlitzhalle, did not correspond to the announcements made in its title.⁶³ The cost of trans-

⁶¹ See. E. Klamper, *Die Mühen der Wiederverchristlichung. Die Sakralkunst und die Rolle der Kirche während des Austrofascismus*, in: *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956*, hrsg. v. J. Tabor, Baden 1994, pp. 148–180, on the *Katholikentag* discussed here pp. 152–153.

⁶² Klemens Holzmeister (1886–1983) – an outstanding Austrian architect, chancellor of the Vienna Akademie der bildenden Künste (from 1931), during the Anschluss he was carrying out a project in Turkey (the building of the local parliament), which is how he retained his freedom, though all his property was confiscated. He returned to Austria in 1954.

⁶³ The catalogue was published in cooperation as an issue of the

porting and insuring objects that it was planned to bring from all over Austria turned out to be too high, which is why works of various provenance, but located only in Vienna, were shown. This, in turn, led to a second change, expanding the spectrum of the exhibition – not only medieval sculptures were shown, but also other old objects – paintings (including panel paintings), textiles and handicrafts, a total of 121 objects in various techniques (the catalogue includes 46 illustrations, and the descriptions therein are extremely detailed). Franz Kieslinger supervised the qualification and arrangement of the exhibition and was also the author of the introduction for its catalogue. His right-wing views, soon to come into life, were clearly revealed in the introduction.⁶⁴ An expert on the art of the Middle Ages, an author of many scholarly publications in this field, he was also an expert at the Dorotheum. Therefore, it seems that we can trust his opinion that rarely shown works were presented during the exhibition, which was just one of its strengths. The exhibition's concept, thought out in terms of the lighting, the colour and the appropriate iconographic environment, signified its importance to no lesser extent. Kieslinger stressed that he made special efforts to ensure that the textiles and paintings "enlivened the exposition" in all parts divided into "local groups" according to Austrian regions. In these groups, the works were arranged chronologically (the oldest objects came from the beginning of the 12th century, the youngest were dated to 1780). In the message of the short *Introduction*, the author also emphasises the scholarly qualities of the exhibition. Many sculptures, especially from private collections, were shown in public for the

"Kirchenkunst" magazine, Sonderheft, 1933; F. Kieslinger, *Mittelalterliche Religiöse Plastik aus Österreich*, in: *Mittelalterliche Religiöse Plastik aus Österreich*, [31 Aug. – Oct. 1933], Wien 1933, p. 3.

⁶⁴ Franz Kieslinger (1891–1955) studied art history at the University of Vienna (under M. Dvořák and J. Strzygowski, doctorate in 1919), worked at the Institut für Österreichische Geschichtsforschung (1913–1915). He fought on the front during World War I. Kieslinger published many scholarly studies on Gothic architecture (*Glasmalerei in Österreich, ein Abriss ihrer Geschichte*, Wien [1922]); he was a valued appraiser, including at the Dorotheum, an author of introductions to exhibition catalogues, and an art critic with right-wing views. Immediately after the Anschluss of Austria, he joined the NSDAP, directed the "restoration of Aryanism" in the art market – confiscating private collections and antique shop resources (Vienna, Munich, including Schiele's large collections). In 1940, he co-organised the theft of works of art in Poland and the Netherlands; he administered a warehouse of looted objects, from where he sold them to Nazi dignitaries and the Lange and Weinmüller auction houses, and to the Dorotheum. After the war he did not go to court, he did not undergo denazification, he was still a valued expert in the Dorotheum and he mediated in art trade (mostly collaborating with Rudolf Leopold, later founder of the Vienna Leopold Museum). On the nationalist tendencies at this time also in Hagenburg, see E. Klamper, *Art in the Service...* (fn. 59), pp. 349–535; Klamper, *Die Mühen der Wiederverchristlichung...* (fn. 61), pp. 148–180, here also on the ideological relations of "German patriotism in Austria" with the Church.

sztukę baroku jako okresu państwowej potęgi Austrii. W Kunsthistorisches Museum pokazano *Frühe christliche Kunst* – sztukę wczesnochrześcijańską ze zbiorów własnych, Albertina zaprezentowała ekspozycję *Maria in der Deutschen Kunst*, Muzeum Diecezjalne (Diözesanmuseum) *Alte kirchliche Kunst*, gdzie wystawiono obrazy, rzeźby i rzemiosło z własnych zasobów. W Wiener Secession otwarto ekspozycję *Das Credo in der zeitgenössischen Kunst. Architektur, Skulptur, Malerei der Gegenwart*, jednak nie wiadomo, jakie prace na niej pokazano, bowiem jej katalog, o ile istniał, nie jest dostępny w wiedeńskich bibliotekach i archiwach.

Trzecia z wymienionych wystaw, *Mittelalterliche Religiöse Plastik aus Österreich. Ausstellung im Hagenbund* w Zedlitzhalle, nie odpowiadała tytułowemu zapowiedziom⁶³. Koszt transportu i ubezpieczenia obiektów, które planowano sprowadzić z całej Austrii, okazał się za wysoki, dlatego pokazano dzieła o różnej proveniencji, ale znajdujące się wyłącznie na terenie Wiednia. To zaś pociągnęło za sobą drugą zmianę, tym razem rozszerzającą spektrum ekspozycji – pokazano nie tylko rzeźby średniowieczne, ale też inne zabytki – obrazy (w tym tablicowe), tkaniny i rzemiosło, w sumie 121 obiektów w różnych technikach (katalog obejmuje 46 ilustracji, a zawarte w nim opisy są wyjątkowo staranne). Nad kwalifikacją dzieł i aranżacją wystawy czuwał Franz Kieslinger, który był także autorem wstępu do jej katalogu. Wyraźnie ujawnił w tym tekście swe prawicowe poglądy, wprowadzone niebawem w życie⁶⁴. Ten znawca sztuki średniowiecza, autor wielu naukowych publikacji w tym zakresie, był też ekspertem Dorotheum. Dlatego, jak się wydaje,

⁶³ Katalog ukazał się w kooperacji jako numer czasopisma „Kirchenkunst”, Sonderheft, 1933; F. Kieslinger, *Mittelalterliche Religiöse Plastik aus Österreich*, w: *Mittelalterliche Religiöse Plastik aus Österreich*, [31 VIII – X 1933], Wien 1933, s. 3.

⁶⁴ Franz Kieslinger (1891–1955) studiował historię sztuki na Uniwersytecie Wiedeńskim (u M. Dvořaka i J. Strzygowskiego, doktorat 1919), pracował w Institut für Österreichische Geschichtsforschung (1913–1915). W czasie I wojny światowej walczył na froncie. Wydał wiele naukowych opracowań dotyczących gotyku (*Glasmalerei in Österreich, ein Abriss ihrer Geschichte*, Wien [1922]); był cenionym rzeczoznawcą, m.in. w Dorotheum, autorem wstępów do katalogów wystaw, krytykiem artystycznym o prawicowych poglądach. Tuż po anslusie Austrii wstąpił do NSDAP, kierował „przywróceniem aryjskości” na rynku sztuki – konfiskował kolekcje prywatne i zasoby antykwaratów (Wiedeń, Monachium, m.in. duże kolekcje Schielego). W 1940 współorganizował kradzieże dzieł sztuki w Polsce i w Holandii; administrował magazynem zagrabionych obiektów, skąd sprzedawał je hitlerowskim dygnitarzom i domom aukcyjnym Langego i Weinmüllera oraz do Dorotheum. Po wojnie nie stanął przed sądem, nie przeszedł denazyfikacji, nadal był cenionym ekspertem w Dorotheum i pośredniczył w handlu sztuką (przede wszystkim współpracował z Rudolfem Leopoldem, późniejszym fundatorem wiedeńskiego Leopold Museum). O tendencjach nacjonalistycznych pojawiających w tym czasie także w Hagenbundzie zob. E. Klamper, *Art in the Service...*, jak przyp. 59, s. 349–535; Klamper, *Die Mühen der Wiederverchristlichung...*, jak przyp. 61, s. 148–180, tu także o ideologicznych związkach „niemieckiego patriotyzmu w Austrii” z Kościołem.

można zaufać jego opinii, że podczas ekspozycji zaprezentowano dzieła bardzo rzadko pokazywane, co było tylko jednym z jej atutów.

O wadze wystawy stanowiła w nie mniejszym stopniu jej koncepcja, przemyślana pod względem oświecenia, kolorystyki i odpowiedniego sąsiedztwa ikonograficznego. Kieslinger podkreślał, że dołożył szczególnych starań, by tekstylna i obrazowa powodowały „ożywienie ekspozycji”, we wszystkich częściach podzielonej „na grupy lokalne” według krain Austrii. W grupach tych dzieła były ułożone chronologicznie (najstarsze obiekty pochodziły z początku XII wieku, najmlodsze datowano na rok 1780). W poincicie krótkiego *Wstępu* autor podkreślał też naukowe walory wystawy. Wiele rzeźb, szczególnie z prywatnych zbiorów, pokazano bowiem publicznie po raz pierwszy, co, jak przypuszczał Kieslinger, miało umożliwić pracę mediewistom. Natomiast szeroka publiczność mogła przekonać się o wyjątkowej jakości austriackiej sztuki średniowiecznej, która według badacza „ma swój czysty język na tle innych krajów”. Można by wziąć te słowa za dowód „niewinnego” patriotyzmu, gdyby nie kilkakrotne wzmianki o wyższości sztuki austriackiej i pamięć o kontekście, w jakim przywoływano gotyk w ówczesnych pravicowych pismach politycznych. Austriacka świadomość narodowa w sztuce miała opierać się z jednej strony na średniowiecznej germańskiej wspólnocie języka, religii i kultury, z drugiej zaś na sztuce baroku, reprezentującej czas świetności państwa. Nie jest więc przypadkiem, że Kieslinger ujął znaczenie sztuki barokowej podobnie jak to uczyniono w katalogu analogicznej wystawy w Künstlerhausie.

*

Związki sztuki nowoczesnej z chrześcijaństwem były około roku 1900 skomplikowane i nie zawsze przyjazne. Przyczyny tego rozdźwięku są oczywiście złożone i trwają do dziś, by wspomnieć tylko wielką skalę zmian społecznych i filozoficzno-światopoglądowych. Artyści, w poczuciu własnej wyjątkowości, dyskutowali ze skostniałym językiem teologii i urzędu ostrzej niż inni. Zadawali też Biblii i świętym orędownikom ludzkości trudne, nowe pytania, konfrontując chrześcijaństwo ze świętymi księgami innych kultur. Przed rokiem 1918 obecność tematyki religijnej na wystawach Wiener Secession i Hagenbundu, choć nie stanowiła wątku priorytetowego, to jednak była istotna, niekiedy organizowano nawet ekspozycje poświęcone jej w całości. Paradoksalnie, właśnie w miejscach słynących z burzenia obyczajowych i formalnych tabu sztuka beurończyków i innych artystów podejmujących wątki religijne miała większe pole oddziaływania niż pokazywana w Künstlerhausie czy w kościołach. Po pierwsze dlatego, że święte oburzenie jednak zaciekała publiczność. Po drugie dlatego, że o po-

first time, which, as Kieslinger supposed, would make the work of medievalists easier. On the other hand, the wide audience would be able to convince themselves of the exceptional quality of Austrian medieval art, which, according to the researcher, “has its own distinctive language in comparison to other countries”. One could take these words as evidence of “innocent” patriotism, except for the repeated references to the superiority of Austrian art and the memory of the context in which Gothic architecture was invoked in the contemporary right-wing political writings. The Austrian national consciousness in art was to be based, on the one hand, on the medieval Germanic community of language, religion and culture, and on the other hand on the art of the Baroque, representing the time of the country’s greatness. It is not a coincidence that Kieslinger adopted the meaning of Baroque art in the same way as was done in the catalogue of an analogous exhibition at the Künstlerhaus.

*

The links between modern art and Christianity were complicated and not always friendly around the year 1900. The reasons for this state were, of course, complex and they continue to this day, e.g. in the large scale of social and philosophical/ideological changes. The artists, aware of their own uniqueness, discussed with the ossified language of theology and office more sharply than others. They also asked of the Bible and saintly advocates of humanity difficult new questions, confronting Christianity with the sacred books of other cultures. Before 1918, the presence of religious subjects at the Wiener Secession and Hagenbund exhibitions, although not a priority, was important; sometimes even exhibitions devoted entirely to it were organised. Paradoxically, it was in the places famous for demolishing conventions and formal taboos that the art of the Beuronese and other artists taking up religious motifs had a larger impact than that shown in the Künstlerhaus or in the churches. First of all, because sacred indignation makes the audience interested. Secondly, because the exhibition was decided based on artistic reasons and openness to modernity of forms, not the artist’s piety and the “nobility” of the subject. Thirdly, the presence of Christian art proves that the disbandment of religion and modernity (in thought and art) was not complete, which also brought good visual effects, although, as we know today, it is quite limited in quantity. Modern art forms, regardless of the subject, generally did not please the general public or the priests deciding about church orders. That is why the presence of religious art, or art taking up biblical and moral issues in the spirit of Christianity, was so important in independent galleries. This gave it a chance to free itself from

the dictates of the followers of commonplace church art, accustomed to banally beautiful shapes and the “saccharine” sweetness of Jesus, as Weißenhofer wrote – also parroting without reflection in the litanies. The Beuronese went the farthest in the proposals for reforming church interiors and vestments. They also certainly did not succumb to the idea of Pan-Germanism propagated by Bismarck – they preferred to move to Prague. The strong link between the organisation of exhibitions in 1933 and politics in Austria shows how thin the borders are between caring for the welfare of your own national-religious group and the nationalism that negates the wider Christian community. Tensions between the concerns for religion and national tradition and the political use of this identity were focussed like in a lens in Vienna in the 1920s and 1930s. These mechanisms are still present today, which is why it is worth analysing them.

Abstract

The article presents the contexts in which two important modern art organisations in Vienna (Wiener Secession, Hagenbund) presented strictly religious works of art, paraphrasing biblical motifs based on non-canonical interpretations. At the Wiener Secession, the works of well-known old artists on this subject (e.g. Rubens) were exhibited from time to time, featuring special interior arrangements. Exhibitions were also shown where the subject of the paintings, mosaics, stained glass windows and sculptures used a modern language to present the heroes of the Old and New Testaments, also presenting liturgical equipment and architectural designs of chapels and churches. The first large exhibition of this type was the exhibition of Benedictine monks from Beuron (1905), and then the exhibition of Christian art and handicraft, organised by the Österreichische Gesellschaft für Christliche Kunst at the turn of 1925/1926. The authors of the texts in the catalogue of this second exhibition pointed to the necessary direction of revolutionary artistic changes in the interior furnishings of the church, believing that without the connection of art in temples with contemporary, innovative aesthetics, it would not be possible to propagate Christian ideas. They also noticed the necessity of aesthetic and religious education of the faithful, which was to lead to the acceptance of modern forms in church art.

In Künstlerbund Hagen (Hagenbund), apart from occasional works related to Christian topics, interesting exhibitions of old religious art were organized twice: in 1929 – an exhibition of icons from the twelfth and seventeenth centuries from the USSR, and in 1933 – an exhibition of Austrian Gothic sculptures, as part of the *Katholikentag*. Both of these carefully prepared

kazie decydowały tu względy artystyczne i otwarcie na nowoczesność form, a nie bogobojność artysty i „szlachetność” tematu. Po trzecie, obecność sztuki chrześcijańskiej dowodzi, że rozbrat religii z nowoczesnością (w myśli i sztuce) nie był całkowity, co przyniosło zresztą dobre efekty plastyczne, choć jak dziś wiemy, ilościowo dość ograniczone. Formy sztuki nowoczesnej, bez względu na temat, na ogół nie przypadły do gustu ani szerokiej publiczności, ani decydującym o zamówieniach księżom. Dlatego tak ważna była obecność sztuki religijnej czy też podejmującej wątki biblijne i kwestie moralne w duchu chrześcijaństwa w niezależnych galeriach. Dało to szansę na wyzwolenie się spod dyktatu zwolenników obiegowej sztuki kościelnej, przyzwyczajonej do banalnie urodziwych kształtów i „sacharynowej” słodyczy Jezusa, jak pisał ksiądz Weißenhofer – bezrefleksyjnie dźwięczącej także w litaniiach. Najdalej w propozycjach reformy wnętrz i utensyliów kościelnych posunęli się beurończycy. Oni też z pewnością nie poddawali się idei pangermańskości propagowanej przez Bismarcka – woleli się przenieść do Pragi. Silne powiązanie sposobów organizacji wystaw roku 1933 z polityką w Austrii pokazuje, jak cienkie są granice między dbaniem o dobro własnej grupy narodowo-religijnej a nacjonalizmem przeczącym szerszej wspólnocie chrześcijańskiej. Napięcia między troską o religię i narodową tradycję a politycznym wykorzystaniem tej identyfikacji jak w soczewce skupiły się w Wiedniu lat 20. i 30. XX wieku. Mechanizmy te są aktualne do dziś, dlatego warto je analizować.

Streszczenie

W artykule przedstawione zostały konteksty, w jakich w dwóch ważnych dla sztuki nowoczesnej ośrodkach w Wiedniu (Wiener Secession, Hagenbund) pojawiały się dzieła *stricte* religijne i parafrazujące motywy biblijne oparte na niekanonicznych interpretacjach. W Wiener Secession co jakiś czas prezentowano pojedynczo prace znanych artystów dawnych o tej tematyce (np. Rubensa), towarzyszyły im specjalne aranżacje wnętrz. Pokazywano też ekspozycje, gdzie obrazy, mozaiki, witraże i rzeźby opowiadały nowoczesnym językiem o bohaterach Starego i Nowego Testamentu, prezentowano ponadto sprzęty liturgiczne oraz projekty architektoniczne kaplic i kościołów. Pierwszą dużą wystawą tego rodzaju był pokaz benedyktynów z Beuron (1905), a następną ekspozycja sztuki chrześcijańskiej i rzemiosła artystycznego urządzona przez Österreichische Gesellschaft für Christliche Kunst na przełomie lat 1925/1926. Autorzy tekstów w katalogu tej drugiej ekspozycji wskazywali konieczny kierunek rewolucyjnych zmian plastycznych w wyposażeniu wnętrz kościelnych, uważając, że bez związku sztuki

w świątyniach ze współczesną, nowatorską estetyką nie będzie możliwe propagowanie idei chrześcijańskich. Dostrzegali również konieczność estetycznej i religijnej edukacji wiernych, która miała doprowadzić do akceptacji form nowoczesnych w sztuce kościelnej.

W Künstlerbund Hagen (Hagenbund) poza okazjonalnie prezentowanymi dziełami związanymi z topiką chrześcijańską dwukrotnie zorganizowano interesujące pokazy religijnej sztuki dawnej: w roku 1929 ekspozycję ikon z XII–XVII wieku z terenów ZSSR, a w 1933 wystawę austriackiej rzeźby gotyckiej w ramach *Katholikentag*. Oba te, starannie przygotowane, wydarzenia były wyraźnie, chociaż w odmienny sposób, związane z polityką, co omówiono w artykule. Formy ikon i gotyckich rzeźb odpowiadały dążeniom nowoczesnej sztuki: dwuwymiarowości oraz dramatycznej, a czasem agresywnej prymitywizacji ekspresji.

Chociaż prezentacja dzieł zaangażowanych religijnie nie leżała w programowych założeniach Wiener Secession i Hagenbundu, to spotkanie konserwatywnych idei z nowoczesnymi tendencjami plastycznymi dawało na ich wystawach twórcze efekty, pozostające w kontrze do „sacharynowej słodyczy” oficjalnej sztuki kościelnej.

Słowa kluczowe: Wiener Secession, Hagenbund, Szkoła z Beuron, nowoczesna sztuka religijna, polityka

dr hab. Dorota Kudelska, prof. KUL
Instytut Historii Sztuki
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
Al. Raławickie 14, 20–349 Lublin
e-mail: dorota.kudelska@kul.pl

events were clearly, although in different ways, related to politics, as discussed in the article. The forms of icons and Gothic sculptures corresponded to the aspirations of modern art: two-dimensionality and the dramatic – sometimes aggressive – primitivisation of expression.

Although the presentation of works that were religiously involved was not a part of the programme assumptions of the Wiener Secession and Hagenbund, the meeting of conservative ideas with modern artistic trends gave creative effects, in opposition to the “sacharine sweetness” of official church art.

Keywords: Wiener Secession, Hagenbund, Beuron School, modern religious art, politics

Rzeszów miasto o dużym potencjale innowacyjnym

Artykuł sponsorowany przez Urząd Miasta Rzeszowa

Rzeszów jest największym ośrodkiem ekonomicznym, naukowo-dydaktycznym, kulturalnym i administracyjnym południowo-wschodniej Polski. Pełni funkcję centrum przemysłu lotniczego, informatycznego, chemicznego, handlowego, budowlanego i usługowego. Jest dynamicznie rozwijającym się miastem przedsiębiorczych ludzi.

Rzeszów to jedno z największych miast akademickich w Polsce. Na sześciu uczelniach kształci się tu blisko 60 tys. studentów na ponad 60 kierunkach. Rzeszowskie uczelnie zapewniają wysoko wykwalifi-

kowaną kadre naukową i nowoczesną bazę edukacyjną oraz kierunki kształcenia dostosowane do rozwijających się gałęzi przemysłu i potrzeb rynku pracy. Potencjał intelektualny mieszkańców, silne powiązania z przemysłem lotniczym i informatycznym oraz tradycje związane z Centralnym Okręgiem Przemysłowym sprawiają, że w Rzeszowie dynamicznie rozwijają się wysokie technologie. Miasto stanowi doskonałe zaplecze dla rozwoju przemysłu kosmicznego, który jest jednym z głównych czynników rozwoju innowacyjnej gospodarki.



Okrągła kładka dla pieszych, fot. T. Poźniak



Most im. Tadeusza Mazowieckiego, fot. T. Poźniak

Prężny rozwój miasta potwierdzają wysokie lokaty Rzeszowa zarówno w krajowych, jak i w międzynarodowych rankingach i konkursach. W raporcie Fundacji Schumana EUROPOLIS Rzeszów zajął drugie miejsce w gronie miast, które najlepiej wykorzystują swój potencjał innowacyjny, i został nazwany „stolicą nowych technologii”, jedynym miastem w Polsce, które związało swoją przyszłość z nowymi technologiami i konsekwentnie tę strategię realizuje. W rankingu Smart City, wyłaniającym najinteligentniejsze miasta w Europie, opracowanym przez Politechnikę Wiedeńską, Politechnikę w Delft i Uniwersytet w Ljublanie, w którym porównano 70 europejskich miast średniej wielkości, Rzeszów zajął najwyższe miejsce wśród miast polskich. Według raportu o metropoliach, opracowanego przez PwC, Miasto Rzeszów może poszczycić się najwyższym w Polsce wzrostem PKB w okresie ostatnich 10 lat. Wynik 58% w porównaniu do średniej krajowej 34% jest naprawdę imponujący.

Sukces miasta w zakresie kreowania przestrzeni społecznej to wynik podejmowanych działań, które są zawsze odpowiedzią na aktualne, ale także przyszłe potrzeby nowoczesnego społeczeństwa. Wdrażane przedsięwzięcia obejmują całościowe podejście do problemów miasta, w tym w szczególności związanych z edukacją, rynkiem pracy, poziomem życia, środowiskiem, logistyką czy energią. Ich celem

jest również inspirowanie lokalnej społeczności i włączanie do procesu tworzenia przestrzeni miejskiej. Mieszkańcy poprzez możliwość zgłaszania propozycji swoich projektów, zarówno infrastrukturalnych, jak i związanych z szeroko pojętą kulturą, w ramach budżetu obywatelskiego czy poprzez miejską platformę konsultacyjną www.dobrepomysly.erszow.pl stają się swoistymi menedżerami miejsca, którzy kreują klimat miasta, odpowiadający potrzebom aktywnego i przedsiębiorczego społeczeństwa. Innowacyjne miasta są to bowiem miejsca zamieszkałe przez zaangażowanych obywateli, którzy aktywnie uczestniczą w tworzeniu przestrzeni miejskiej oraz kształtowaniu miejskiej polityki, infrastruktury, kultury, edukacji i wielu innych dziedzin. Śmiało można powiedzieć, że Rzeszów przyciąga talenty i może pochwalić się obywatelami, którzy inicjują i wdrażają wiele innowacyjnych przedsięwzięć, tak aby ich miasto wyróżniało się jeszcze bardziej niż obecnie.

Przedsięwzięciem realizowanym już od ponad dekady jest współpraca Rzeszowa na rzecz rozwoju miasta i regionu z innowacyjnymi klastrami, jak np. z porównywaną do „Doliny Krzemowej” „Doliną Lotniczą” - Stowarzyszeniem Przedsiębiorców Przemysłu Lotniczego, Informatyką Podkarpacką, Klastrem Przetwórstwa Tworzyw Sztucznych „Poligen”, Klastrem Jakości Życia „Kraina Podkarpacie”, Podkarpackim Klastrem Energii Odnawialnej. Nie bez przyczyny

Rzeszów nazywany jest pionierem w zakresie rozwoju idei klasteringu i inteligentnych specjalizacji. Ponadto miasto realizuje projekty sprzyjające lokalizacji nowych inwestycji. Rzeszów posiada bardzo dobrą dostępność komunikacyjną dzięki autostradzie A4 i drodze ekspresowej S19. Rozwinięta infrastruktura transportowa umożliwia sprawne poruszanie się po mieście oraz dogodną komunikację z innymi dużymi ośrodkami

w kraju i za granicą. Międzynarodowy Port Lotniczy Rzeszów-Jasionka zapewnia bezpośrednie połączenia lotnicze z wieloma miastami europejskimi.

Rzeszów to miasto o dużym potencjale innowacyjnym i doskonale przygotowanej przestrzeni społecznej, odpowiadającej potrzebom nowoczesnego oraz przedsiębiorczego społeczeństwa, poszukującego równowagi pomiędzy pracą a życiem.



Fontanna multimedialna, fot. T. Poźniak

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;
 - 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.
 - 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.

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.

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, 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) 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

